

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف - المسيلة -

كلية: الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي



الرقم التسلسلي:

الرقم التسجيل: M.LMP/05/11

مذكرة مكملة لنيل شهادة: الماجستير

تخصص: أدب عربي فرع: العروض وموسيقى الشعر

العنوان

البنية الإيقاعية في ديوان محمد العيد آل خليفة

إسلاميات وقوميات، اللزوميات، الثوريات أنموذجا

إعداد الطالب

عابي سمير

تاريخ المناقشة: 2015/02/05

أمام لجنة المناقشة المكونة من :

رئيسا	جامعة المسيلة	أستاذ التعليم العالي	- أ. د. مصطفى البشير قط
مشرفا ومقررا	جامعة المسيلة	أستاذ محاضر (أ)	- د. محمد بن صالح
ممتحنا	جامعة المسيلة	أستاذ محاضر (أ)	- د. حكيم بوقرومة
ممتحنا	جامعة بسكرة	أستاذ محاضر (أ)	- د. الأمين ملاوي

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله الذي أنطق لسان الإنسان، فأفصح بعجيب البيان، وأوضح منار البرهان، نحمده حمداً كثيراً من عبد معتوق بالعجز والتقصير، ونشكره ما أعان عليه قصد ويسر من عسر، ونشهد أن لا إله إلا الله لا شريك له ولا مشير، ولا ظهير له ولا وزير، ونشهد أن سيدنا محمد عبده ورسوله البشير، السراج المنير، المبعوث إلى كافة الخلق، من غني وفقير، ومأمور وأمير، وبعد:

إن للجزائر تراثاً أدبياً زاخراً بفرائد المنثور، وشوارد المنظوم، درس بعضه؛ و لا يزال الكثير منه يحتاج إلى التعريف به؛ وبأدبائه؛ وتبيين مواطن حسنه؛ ومكان الجمال فيه؛ باعتباره جزءاً من التراث والثقافة والتاريخ؛ ولذلك كان لزاماً على الدارسين النهوض بهذا الأدب، وبعثه ودرسته؛ حفاظاً على هذه المقومات الأصيلة. غير أن كثيراً من الأمم ساعدتها الظروف وأسعفتها حيث بقي تراثها محفوظاً يتلقاه أبنائها جيلاً بعد جيل، أما الجزائر فقد نسجت عناكب النسيان خيوطها على جل تراثها العلمي والأدبي ولعبت به يد الاستعمار فوضعت في زوايا الخمول، وقد أعان على ذلك ليل الاستعمار الطويل؛ الذي لم ينجل إلا بعد قرن واثنين وثلاثين سنة من السنين الشداد.

من بين هؤلاء نجد (ديوان محمد العيد آل خليفة)؛ فبعد أن أصبحت الجزائر حرة مستقلة عقدت وزارة التربية الوطنية العزم على بعث وإحياء التراث الجزائري ونشره، وكان فاتحة ذلك هو نشر ديوان محمد العيد، وطبع الديوان أمنية عزّ منالها قبلاً، ولقد خامرت هذه الأمنية نفوس كثير من رجال العلم والأدب والإصلاح بالجزائر؛ فمات البعض منهم وفي نفوسهم حرقه وأسى عميق من عدم نشر هذا الديوان لأن شعر محمد العيد ساير نهضة الجزائر الحديثة وواكبها، فهو قلبها الخافق ولسانها الناطق وترجمانها الصادق، وهو مع ما فيه من بلاغة التعبير وصدق التصوير يمثل الإيمان بالدين والوطن، ويدعو إلى الثورة المسلحة على الاستعمار قبل اندلاعها بسنين، ومن الذي يُنكر قوله سنة 1937:

فقم يا ابن البلاد اليوم وانحض بلا مهل فقد طال القعود

وقل يا ابن البلاد لكل لص تجلّى الصبح وانتبه الرقود

فخض يا ابن الجزائر في المنايا تظلللك البنود أو اللحد

فمن كل هذا ظهرت لنا فكرة دراسة ديوان محمد العيد من الجانب الإيقاعي، فارتأينا هذه الدراسة

الموسومة ب:

البنية الإيقاعية في ديوان محمد العيد آل خليفة، إسلاميات وقوميات، اللزوميات، الثوريات أنموذجاً

فالإيقاع يشمل الداخل والخارج، وكما يشمل أيضاً العمق والسطح. وكثيراً ما يتضافر الداخل مع الخارج من أجل تشكيل التركيب الإيقاعي البديع. وإذا اجتزأ النسيج الكلامي بالداخل وحده يكون أدنى إلى الثرية، وإذا اجتزأ بالإيقاع الخارجي وحده يكون أدنى إلى النظامية؛ بينما الشعر الكامل هو ذلك الذي يحتوي على الإيقاع الغني بنوعيه - الداخلي والخارجي - بل يشمل أيضاً العلاقة الثنائية بين الصدر والعجز. والعلاقة الثنائية بين البيت الشعري ولاحقه. والعلاقة العامة بين البيت الأول والأبيات التي تعقبه في النص الشعري، وإن العلاقة الإيقاعية الداخلية لا تدنو وظيفتها الجمالية من العلاقة الإيقاعية الخارجية.

الإيقاع الشعري ظاهرة فنية تكتسي الكثير من الأهمية لكونها تمثل المسبب الرئيس لأحاسيس الطرب التي تُحدث لدى المتلقي أثناء قراءته للشعر الجيد، وتشكل هذه الأحاسيس الوسط الخصب لاكتمال عملية التفاعل التي تحصل بين الشعر وقارئه، وهي تجربة مميزة عاشها الإنسان العربي منذ القدم. من خلال هذا الكلام تمحورت دراستنا حول الجانب الموسيقي في ديوان محمد العيد للكشف عن الجوانب الإيقاعية فيه؛ سواء العروضية منها، أو ما يتعلق بالجوانب الإيقاعية اللغوية في مستوياتها المختلفة الصوتية، والصرفية، والتركيبية، ولذلك كان الإشكال الذي يحاول البحث بيانه؛ والكشف عن جوانبه هو الإجابة عن التساؤلات الآتية:- ما هي المكونات الإيقاعية في شعر محمد العيد؟ وما مظاهرها في الإيقاع الخارجي؟ وما مدى تحكم الشاعر في هذه المكونات لإغناء الفاعلية الإيقاعية لشعره؟ من أجل مقارنة البنى الإيقاعية في الديوان بمختلف مستوياتها وأنواعها وتحليلاتها..

ويكتسي الموضوع أهمية كون شعر محمد العيد ساير نخضة الجزائر الحديثة وواكبها، فهو قلبها الخافق ولسانها الناطق وترجماتها الصادق، وهو مع ما فيه من بلاغة التعبير وصدق التصوير يمثل الإيمان بالدين والوطن.

وكذلك تكمن الأهمية في أنّ الديوان له القدر الكبير ليس بقدر الحجم فقط؛ بل بقدر ما فيه من كلام عذب وصادق ناتج عن رمز من رموز أبناء الجزائر إبان الثورة التحريرية.

ونهدف من خلال هذه الدراسة كشف بنية الإيقاع الشعري في ديوان محمد العيد الذي يمثل امتداداً لفخر الجزائر، ومحاولة الوصول إلى فهم التركيبية البنائية للإيقاع الشعري من خلال ديوان محمد العيد، كذلك البحث عن الجوانب الإيقاعية فيه؛ سواء العروضية منها أو ما يتعلق بالموازانات الصوتية.

وقد اخترنا من الديوان محل الدراسة ثلاثة نماذج: إسلاميات وقوميات، واللزوميات، والثوريات، مع العلم أن هذه النماذج تغطي نصف الديوان، ولتحقيق ذلك استرشد هذا البحث بالدراسات السابقة لمحمد العيد، ودراسات مشابهة:

. كتاب للدكتور أبو القاسم سعد الله بعنوان "شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة".

. وكتاب لمحمد بن سمينة بعنوان "محمد العيد آل خليفة دراسة تحليلية لحياته".

ومن المذكرات نجد:

. مذكرة لمسعود وقاد، بعنوان: "البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان"، إشراف عبد القادر داخلي.

وقد اقتضت الإشكالية اعتماد الخطة الآتية: فقد تم تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول.

الفصل الأول: فقد خصص بذكر المفاهيم الأولية، فكان الحديث فيه عن الشعر الجزائري قبل الحركة الإصلاحية وفي مطلع القرن العشرين، ثم ذكر المدونة بإحصاء ما فيها من محاور وأوزان والحروف الواقعة روبا وغيرها، والتعريف بالشاعر، ومؤسس علم العروض الخليل بن أحمد الفراهيدي، وكذلك كان الحديث فيها عن مفهوم الشعر والإيقاع.

أما الفصل الثاني المعنون ب: "إيقاع الوزن في ديوان محمد العيد"، فأدرجنا فيه الجانب النظري؛ بتعريف الوزن وأهميته ووظائفه ومكوناته، وكذلك زحافات وعملته، ثم أتبعناه بالجانب التطبيقي.

و في الفصل الثالث المعنون بـ "إيقاع القافية والموازنات الصوتية في ديوان محمد العيد" قسمناه إلى جزئين، الجزء الأول القافية فقد أدرجنا فيها الجانب النظري بتعريف القافية وحروفها وحركاتها وألقابها، يليها الجانب التطبيقي للقافية، أما الجزء الثاني فقد تطرقنا إلى الموازنات الصوتية من جناس وتكرار وسجع وتدوير وتصريع، كل مع الجانب التطبيقي له.

وسعياً وراء الإحاطة بعناصر الإيقاع في شعر محمد العيد كان من الضروري الاعتماد على الأسلوبية الإحصائية؛ فالمنهج الأسلوبي الذي يُبدي وجوه الإيقاع العروضي في الديوان ويُبيِّن ألوان الموازنات الصوتية فيه. بالإضافة إلى الإحصاء الذي كان له نصيب في هذه الدراسة، لما له من أهمية في ضبط المعطيات والنتائج.

وفي الأخير نحمد الله على إعنته لنا في إنجاز عملنا هذا، وما أصبنا فيه فمن الله، وما أخطأنا فيه فمن أنفسنا ومن الشيطان، ونسأل الله التوفيق والسداد في كل عمل.

ونشكر كل من أسهم في هذا البحث من قريب أو من بعيد دون ذكر الأسماء طبعاً، وأخصهم بالذكر

أستاذنا الفاضل الدكتور محمد بن صالح، والوالدة حفظها الله لنا وأدامها بالصحة والعافية.

الفصل الأول: مفاهيم أولية

- الشعر الجزائري قبل ظهور الحركة الإصلاحية.
- الشعر الجزائري في مطلع القرن العشرين.
- التعريف بالمدونة.
- التعريف بصاحب الديوان.
- ترجمة للخليل بن أحمد الفراهيدي.
- مفهوم الشعر.
- تركيبة القصيدة العربية.
- مفهوم البيت.
- المعنى.
- المعاني الدال عليها الشعر. مفهوم الإيقاع.

الشعر الجزائري قبل ظهور الحركة الإصلاحية:

يجدر بنا قبل دراسة التطور الفني للشعر الجزائري الحديث والمعاصر، والوقوف على اتجاهاته وظواهره الفنية بصفة خاصة، أن نعرف واقعه، وخصائصه ومستواه، من خلال ظهور الحركة الإصلاحية التي نرجح أن حداثة الشعر الجزائري بالمفهوم الدقيق لكلمة "حادثة" إنما بدأت مع ظهور الحركة الإصلاحية لا قبلها. ومهما يكن الحكم على مستوى الشعر الجزائري، قبل ظهور الحركة الإصلاحية فإنه مثل باقي الشعر في أنحاء العالم - عبر مراحل التاريخ - يخضع للتطور ولا سيما من جانبه الفني، فإنه لا يمكننا أن نتصور بأي حال من الأحوال بأن هناك حدوداً زمنية فاصلة تقوم كالصُور الحاجز بين عهود الأدب ومراحل المتطورة، وإنما قصارى ما نستطيع قوله، هو أن بعض العوامل السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية ساعدت في أغلب الأحيان على بروز هذه الظاهرة الأدبية .

وللوقوف على الأجواء التي مهدت لظهور الحركة ينبغي لنا أن نعود إلى الماضي لنربط الحاضر به، لأن قوة الأدب أو ضعفه تتأثر بالعوامل المختلفة السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية من جهة وتتأثر بالمراحل التي يمر بها الأدب شعراً ونثراً من جهة أخرى.

ولكي ندرك واقع الشعر الجزائري قبل ظهور الحركة الإصلاحية، يحسن بنا أن نلقي نظرة عجل على واقع الثقافة العربية في الجزائر نَعني الثلث الأخير من القرن التاسع عشر على أنه النتيجة التي انتهى إليها الشعر الجزائري آنذاك؛ لأن الضعف والانحطاط اللذين وصلا إليهما هذا الشعر في تلك الفترة، إنما كان نتيجة حتمية لما كانت تعانيه الثقافة العربية في الجزائر من اضطهاد رهيب، بعضه راجع إلى العهد التركي وأغلبه ناجم عن الاستعمار الفرنسي الذي كان يهدف إلى استعمار استيطاني، وغزو فكري ثقافي، فقد تفنن المستعمرون في استخدام الأساليب المختلفة لتجريد الشعب الجزائري من هويته الثقافية المتمثلة في الثقافة العربية الإسلامية¹.

وغرس فيه عوضاً عن الثقافة العربية ثقافة فرنسية مسيحية، مما جعل أثر ذلك يظهر على جيل الشباب المثقف الذي كان الاعتماد عليهم في بعث الأدب العربي في الجزائر وإحيائه، بعد ركود، فانصرفوا عنه انصرافاً يكاد يكون كلياً، إلى الآداب الأجنبية والأدب الفرنسي منها على الخصوص، وقد وصف أحد رواد

¹ - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص17.

الإصلاح الإسلامي في الجزائر ممن عايش تلك الفترة هذه الحالة التي أصبح عليها الأدب العربي في الجزائر، والتي تسبب فيها المستعمر الفرنسي بأنها عملية "استيلا ب" ¹ وفي هذا المعنى يقول: "...استلبت الأمم الأخرى عقول شباب الإسلام، واستهوى مجدها نشأته، ونخبته فكما ترى رجلاً يفتخر بذكره عالم فرنسوي، وآخر يمجّد اسم عالم الإنجليزي، ترى شاباً يرفع عقيرته بأشعار "فيكتور هيجو" والآخر معجب بروايات "شكسبير" وهكذا فلا شغل لتلك الفئة إلا حمد رجال أوربا وتمجيد نثرهم وشعرهم واختراعاتهم، ومن المحال أن يخطر في بال أحد ذكر علامة مسلم أو شعر شاعر عربي مفلق أو إصلاح مصلح شرقي، وأمثال هؤلاء عندهم كلاً شيء في الوجود..." ².

ولم يكن باستطاعة هذا الواقع المفروض أن يحول دون الجزائريين والاستماتة في الحفاظ على لغتهم التي تشبثوا بها لتحيًا وتبقى، وإذا كان هذا التشبث قد ظل مقتصرًا على بعض الزوايا والكتاتيب فإن الذي أبقى اللغة العربية حية في ضمير الشعب الجزائري هي عقيدته الدينية الإسلامية الراسخة التي جعلته يقدر اللغة العربية على أنها شيء مرادف للدين نفسه، وأن حفاظه عليها حفاظ على أهم مقوم من مقومات شخصيته التي كان وما يزال يحمل السلاح ليضحي من أجلها.

غير أن هذه المراكز التعليمية بوسائلها المحدودة، وثقافتها التقليدية لم تكن مؤهلة لتنهض بالأدب العربي في الجزائر، ولو أنها ساعدت على بقاء اللغة العربية، فمن طبيعة أية نهضة أدبية أن تسبق بنهضة ثقافية تمهد لها وتساندها، وتكون لها بمثابة القاعدة الصلبة التي تنطلق منها.

ومهما يكن من أمر، فقد بقيت تلك المراكز التعليمية تولي عنايتها الشعر، فنشأ في أحضان هذه المراكز رواة الشعر، وحُفَظَظَه وناظموه أيضًا، لكن ارتبط قولُهُمُ الشَّعرَ في لون واحد في الأغلب الأعم تتجه إلى مدح المشايخ والكبراء والأولياء والتغزل في الذات الإلهية والتوسل بمدح الرسول صلى الله عليه وسلم وآل البيت وغيرها من الموضوعات التي لا تخرج عن هذا النطاق الصوفي الديني إلى حد جعلت الشعر الديني النافذة الوحيدة التي بقيت للأدب العربي في الجزائر يتنفس منها.

¹ - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 17.

² - المرجع نفسه، ص 18.

وقد وجد الشاعر الجزائري في الدين — باعتباره قوة حفظت للشعب عقيدته — ملاذه الذي يلتجئ إليه ووجد في التصوف راحة من الظلم الذي عم البلاد¹.

وقد يعثر الباحث على بعض القصائد القليلة التي تعالج موضوعات ذاتية ولكنها لا تتجاوز الغزل التقليدي المتكلف والفخر القائم على التباهي بالأجداد والأنساب، والتذمر من العصر وأهله بطريقة متهافنة، ضعيفة إلى جانب المحاملات والإخوانيات، بل إن بعض هذا الشعر يتردى إلى مدح الحكام الفرنسيين بطريقة فيها نفاق وتملق، بأسلوب قريب من العامة لا أثر للشاعرية فيه، وبعضه الآخر يتفانى في مدح الأشراف بإضفاء صفات العصمة والقداسة عليهم وهو في الحالتين.. أغراضه تافهة لا يضطرب معها القلب ولا يطير محلها معها في سماء الخيال والشعور، وكانت المعاني في غالب الأحيان مبتذلة، ركيكة منحطة تزحف كالسلحفاة..².

وإلى جانب هذا نشطت المنظومات العلمية في النحو، والبلاغة والفرائض والمنطق، والفقهية في التوحيد والأصول، وراح العلماء والفقهاء يتبارون في طول نفسها، واشتهر غير واحد منهم بمنظومة عرف بها تنصدر ترجمته في كل كتاب³ وهو ما يمكن أن نعتبره امتدادا للمفهوم الذي ساد عصر الانحطاط، ولم يمس الضعف هذا الشعر من جانب المضمون فحسب، بل مسه ضعف أشد من جانب الشكل أيضا، ولم يبق له من عناصر القصيدة غير أجراس التفعيلة وحتى هذه كثيرا ما افتقدت فشاعت الأخطاء العروضية وكثر النشاز في الإيقاع الموسيقي داخل الأبيات وشاع التقليد المتكلف، واتخذ له طابع التشطير والتخميس والمعارضة والتضمين؛ ذلك لأن مفهوم الشعر نفسه لم يكن واضحا في أذهان هؤلاء النظامين، فحسب الواحد منهم أن يقلد أو يحاول أن يقلد ما حفظه من قصائد القدماء ويحيل إليه أنه في استطاعته أن ينسج على منوال مشاهير الشعر العربي القديم.

أما اللغة فقد كانت في أجود حالاتها، إلى الفقه والعلوم الشرعية أقرب منها إلى لغة الأدب والشعر، وكان الشعراء لا يفرقون بين لغة الشعر ولغة الفقه، يَزِنُونَ قصائدهم ببعض المنظومات التي يقرؤونها في المواسم، ومجامع الذكر فيقولون هذه القصيدة من بحر البردة، وتلك من بحر الهمزية.. كل هذا كان سبباً

¹ - عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص2.

² - سعد الدين بن أبي شنب، النهضة العربية في الجزائر، مجلة كلية الآداب، دط، 1964، ص58.

³ - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفني، ص20.

فيما أصاب الشعر من انحطاط وهو ما أشار إليه أحد الكتاب حيث يقول: "فلو كان للشعر نقاد لما محت مسامعنا قصائد ومقطعات بينها وبين سليم الشعر المطبوع مراحل أحطت بمقام ذوبها..."¹. على أن الذين حاولوا النقد على قلتهم، عبروا عن تشاؤمهم من وضعية الشعر السيئة بل وسخروا منه بطريقة فيها تهكم وسخرية. من ذلك هذا الحوار الذي أجراه كاتبه بين المالك ووزيره:

(قال الملك الذي سم شعره من بحر "طل الحضره"

حشائش الجنانات في زمن الربائع تشطح

وفرائح المطائر والخروقات تلعب، يا ديني ...)²

من خلال هذا الكلام يتضح لنا بأنّ المقال إنما يعني ما دخل لغة الشعر من ركافة، وبما اختلط به من أخطاء عروضية يدل على ذلك هذه اللغة السوقية التي جاءت على لسان الملك الذي سمى بحر شعره من (طبل الحضرة) وهو يشير إلى ما شاع في الشعر من أخطاء نتيجة هبوط المستوى الثقافي حتى أصبح شبيهاً بالشعر العامي الذي يلقي في الأسواق.

وقد أشار الشيخ البشير الإبراهيمي إلى ما أصاب الشعر في هذه الفترة من هبوط في مستواه لغةً وعروضاً وتعبيراً وتصويراً حيث يقول عن هذه الأشعار: " وقد اطلعنا على أكثرها فإذا هي أخت الأشعار الملحونة الرائجة في السوق لأنها منقطعة الصلة بالشعر في أعاريضه وأضره ومنقطعة الصلة بالعربية في ألفاظها ومعانيها، ومنقطعة الصلة بالخيال في تصرفه واختراعه..."³. وفي الإمكان أن نظيف إلى العوامل والأسباب التي ذكرناها آنفاً تزمّت بعض رجال الدين ونظرهم إلى الشعر نظرة تتسم بالتحفظ المتطرف، إذا كان الشعر في تقدير بعضهم من لهُو الحديث الذي ينهى الله عنه، وأن الاشتغال به اشتغال بمحرم وأن العلم الصحيح هو الشريعة وحده..."⁴.

ومن ثم كان من نتائج هذا الواقع المرّ أن "كسد الشعر وفقد محبيه والمهتمين به، فصارت حرفة الأدب بئس الاحتراف..."⁵.

¹ - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفني ، ص22.

² - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص22.

³ - المرجع نفسه، ص23.

⁴ - المرجع نفسه، ص23.

⁵ - المرجع نفسه، ص23.

الشعر الجزائري في مطلع القرن العشرين:

مع بداية القرن العشرين أخذت تلوح في الأفق بوادر النهضة الأدبية، تمثلت في شعر بعض الرواد الذين أصابوا نصيباً من الثقافة المتطورة نسبياً، أو تأثروا بالنهضة المشرقية الإصلاحية والوطنية بواسطة جريدتي "اللواء" و"المنار" المصريتين، وتمثلت نهضتهم في بروز عدد من المؤلفات والمقالات والقصائد، ساعدتهم على نشرها بعض الصحف العربية الرائدة، مثل: المغرب 1903 وكوكب إفريقيا 1907 والفاروق 1913 وذو الفقار 1913. والواقع أن الدارس لهذا الشعر يلاحظ فيه بعض التطور البطيء في الشكل والمضمون معا هذا على الأقل إذا ما قيس بما سبقه، وعلى العموم فإنه يمكن القول عنه أنه أعاد الثقة في نفوس الجزائريين بأن هناك نهضة أدبية في البلاد، تحاول البروز إلى السطح لتؤثر في الحياة الاجتماعية وتوجه الفرد الجزائري توجيهاً صحيحاً يعترف معه بلغته ودينه، وهو ما جعل بعض الكتاب آنذاك يستبشرون بهذه النهضة، فأضحت المسامرة الأدبية والقصيدة الجيدة والمقال الهادف لها أكثر من دلالة، ينوه بها في الصحف ويشاد بأصحابها فإنه أمام هذا التلهف العام إلى الإنتاج العربي الجيد تصبح هذه الأشياء البسيطة ذات معنى عميق، إذ تعتبر علامة من علامات النهوض القومي تتابعها الأعين بشوق حار كما " يتابع الظمآن وميض البرق ويترصده"¹. على حد تعبير أحد الكتاب آنذاك: "...وأحسن ما تتعاطاه الأمة، وأجدر بالاعتبار هو الأدب المبني على إحياء اللغة إن اختسلها الموت، أو لترقيتها إن زف عليها تيار الانحطاط، وقد اهتدى البعض إلى إدراك منفعة ذلك العلم والحمد لله، نعم وكيف لا؟ والدلائل الظاهرة تغني عن البرهان وهامي الدلائل مسامرة "مولودية"، وأبيات للتشطير وأسئلة أدبية، وقصيدة "للغزالي"²، "لعمري إن هذه لعلامات خير فهي كبرق ومض عاقبته وابل نافع ننتظره بصبر مستطار، وأمل وطيد..."³.

إن تزامن حركة الانتعاش الفكري والأدبي أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين مع مناخ سياسي فكري جديد خصوصاً بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، حين مضت الجزائر تزداد انفتاحاً على العالم الخارجي، عربياً وإسلامياً وأوربياً فأسهمت في ذلك عوامل مختلفة، داخلياً وخارجياً، فقد مضى

¹ - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص23.

² - المرجع نفسه، ص23.

³ - المرجع نفسه، ص23.

الحس الوطني يتنامى بين الجزائريين، كما مضت الصلة بالشرق والغرب تتسع عبر روافد مختلفة، وقنوات عديدة مثل الصحافة، والحجاج، والجنود والمهاجرين في فرنسا، كما غدّت هذا الحس الوطني ببعده القومي الواضح سياسة الغرب في الهيمنة على العالم الإسلامي ومنه الوطن العربي فكان من مظاهر ذلك مثلاً إنهاء الخلافة العثمانية في 1924 والتنافس الأوربي في فضاءات النفوذ واقتسام المواقع في الوطن العربي.

"وفي هذا المضمار حرصت فرنسا على الاستئثار بالمغرب العربي إلى جانب مناطق نفوذها الأخرى في العالم فشددت الخناق على الجزائر بالخصوص، مستغلة أرضها وإنسانها، وقد بات التجنيد إجبارياً على الجزائريين منذ 1912 ليعملوا في صفوف الجيش الفرنسي في أوروبا وخارجها، فكان الجندي الجزائري وقودها الحرب العالمية الأولى (1914-1918) والحرب العالمية الثانية (1939-1945) كما استفزت الجزائريين بإعلان احتفالها سنة 1930 بمرور قرن على احتلال الجزائر مما غذى أكبر من ذي قبل الحس الوطني في الجزائر وجعل الأمل يشيع في النفوس، لمواجهة الاحتلال وافتكاك الحقوق، وهكذا ابتداءً من عشرينيات القرن العشرين بدأت حركة اليقظة الوطنية تتسع بفعل المناخ المترتب عن نهاية الحرب العالمية الأولى فكان الأمير خالد حركته القوية في مناورة الاحتلال الفرنسي منذ مطلع العشرينيات 1920 أو 1922، تلاه نجم شمال إفريقيا في جوان 1926 الذي كان لمصالي الحاج، عضو اللجنة التنفيذية، كما جاء في هذا الزخم ميلاد جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في 5 ماي 1931 كرد فعل على احتلال فرنسا بمرور قرن على احتلالها الجزائر وقد كان لهذه الجمعية دورها المؤثر، لأنها نابعة من صلب الأمة فكراً وروحاً وانتماءً. ثم لتوجهها الديني الإصلاحية المبطن بالسياسة التي تراعي التطور المرحلي والمواجهة الساخنة في غياب الظروف الملائمة وعدم التكافؤ بمختلف أوجهه"¹.

ومع مطلع العشرينيات شرعت جذوة الحس الوطني تتقد أكثر من ذي قبل مما أشعل فتيل صراع فكري بين الفكر الوطني القائم على العربية والإسلام والجزائر من جهة، وبين سياسة الاستعمار والفكر الموالي له، وكذا الفكر الطرقي من جهة أخرى وقد غلب على الحركة الطابع الديني؛ مع نكهة من حركة الجامعة الإسلامية. الأمر الذي تحفظ تجاهه بعض التيارات بوحى من الشيوعية العالمية وهو مساعدة حركة التحرر الثوري ومحاربة حركة الجامعة الإسلامية، وهي نقطة تتقاطع فيها الشيوعية مع الاستعمار الأوربي. في هذا

¹ - عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخاً، أنواعاً، أعلاماً، قضايا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 59.

الظرف كان لنادي الترقى الذي تأسس بالعاصمة الجزائرية 1927 دوراً بارزاً في الحركة الثقافية عموماً والحركة الإصلاحية خصوصاً، والذي قال عنه مالك بن نبي ذات يوم من سنة 1932 أنه نقل موجة الإصلاح إلى عاصمة الوطن ليكون التغيير الكبير... من صلته بعامل الميناء الذي تقدم يحمل له حقائبه حيث لاحظ سمات لملاح حياة جديدة"¹.

"إن المحيط الذي غذته جمعية العلماء المسلمين الجزائريين بفكرها الإصلاحي بعد تأسيسها، بقيادة أقطاب فكر وإصلاح ابن باديس والإبراهيمي والتبسي والعقبي وغيرهم، حيث انطلقت عاصفة الإصلاح من قسنطينة وبدأت في المنطقة بعض الأسر المسلمة تفكر في "رد اعتبارها على أساس الوطنية والدين"². كما عبر عن ذلك مالك بن نبي وهو يصف الوضع في تبسة سنة 1932 حيث يقلع مدمن الخمر والقمار، ويصير يسخر ماله في مشروع خيري أو بناء مسجد، كما يصف أيضاً شخصية المختار في تبسة الذي سرعان ما أصبح مناضلاً في حركة الإصلاح،...ومن كل حطب عصي في وجه الاستعمار"³.

إن الحركة الأدبية ذات صلة وثيقة بالوضع الوطني والاجتماعي، فقد كان الأديب دائماً ضمير الأمة وصدى همومها وآمالها ولسانها المعبر عن معاناتها وطموحها يرصد جوانب الخير والشر فيها، فقد شهد الأدب في هذه المرحلة قفزة نوعية وكمية، فتطورت فيه أشكال قديمة، فعرف الفخر في الشعر منحى وطنياً متطوراً ناضجاً فشاع الشعر السياسي القومي، والرمزي، وغير ذلك من قصة وخاطرة ومسرحية نثرية وشعرية. من بين الأسماء الأدبية في هذه المرحلة في الشعر وفي النثر أيضاً إبراهيم أبو يقظان بن الحاج عيسى (1888-1973) الذي شهد له التاريخ بالنضال في وطنه بقلمه ولسانه، حيث أصدر ثمان (8) جرائد خلال ثلاثة عشر سنة (1926-1939) هي: واد ميزاب، ميزاب، المغرب، النور، البستان، النبراس، الأمة، الفرقان. فكان كلما أوقف له الاستعمار صحيفته أصدر هو أخرى نضالاً وتحدياً، وقد خلف أبو يقظان مؤلفات في الفقه والتاريخ والأدب، من أهمها ديوانه الشعري وهو على جزئين، الجزء الأول يضم المديح والتهاني والفخر والحماسة والاستعطاف والحكم والوصف والعتاب أو التأنيب بعبارة ثم

¹ - عمر بن قينة، أدب الرحلة في النثر الجزائري الحديث، مخطوط جامعة الجزائر، الجزائر، دط، دت، ص439.

² - المرجع نفسه، ص343.

³ - المرجع نفسه، ص479.

الرثاء. أمّا الجزء الثاني فتمحور حول ثلاثة عناصر أو موضوعات جوهرية في الجهاد الوطني والإصلاح الإسلامي ومع "العالم الإسلامي" ثم "في الوصف" وفي "المراثي والمآسي".
وبهذا الحس الوطني الثوري نفسه طعم أبو اليقظان قصيدته الإخوانية إلى الشاعر محمد العيد معلنا ارتباط الهم الوطني بالهم الشخصي لدى الأبناء الشرفاء الذين يعيشون أفراح أمتهم وأقراحها بوجدانهم وبكل مشاعرهم، فقال فيها "أفريل 1962":

يا بلبل الصحراء مالك واجما أولست تسكن في ريا الصحراء
فصل الربيع لقد تفتح زهره وعبيره قد فاح في الفيحاء
واليوم أعلام ترفرفت رغم الأنوف بكوكب الجوزاء
هيا بنا يا عندليب لنسمعن صوت العروبة من ربي الصحراء
وتعال نرفع للجزائر ذكرها ولواءها ورسالة الشعراء

وأبو اليقظان كما هو الشاعر المفكر والصحفي، كان محمد العيد شاعر النهضة الوطنية وشاعر الإصلاح والنضال القومي. ثم واحداً من شعراء الثورة المسلحة التي عبّر عن كثير من جوانبها الملتهبة شاعر آخر وهو صاحب "اللهب المقدس" الشاعر مفدي زكريا فهو من الشعراء البارزين في هذه الفترة الذي تغنى طويلاً بالوطن فكان من شعراء النضال والثورة الذين أسهموا بشعرهم أثناء الثورة، للتعريف بالقضية الجزائرية مع الاستعمار الفرنسي ومعاناة الجزائر في ذلك وطناً وأمةً.

ويندرج في إطار التيار التقليدي المحافظ بوجهه الإصلاحي والنضالي والثوري شعراء كثيرون من بينهم الأديب الشهيد عبد الكريم بلعقون الذي عاش في الفترة (1918-1959) والشيخ أحمد سحنون المولود سنة 1907 وغيرهما.

وهو تيار إن لم يجدد في الشكل فقد كانت له إسهامات كثيرة معتبرة على مستوى المضامين والقضايا، خصوصاً بعمقها الإصلاحي والنضالي خلال أربعين سنة¹.

التعريف بالمدونة:

سنتكلم في هذا الجزء عن شاعر الجزائر الأول أو أمير شعرائها، كما كان يطلق عليه ذلك الإمام ابن باديس في مجلة الشهاب وهو محمد العيد آل خليفة، كان أبو القاسم سعد الله سباقاً إلى وضع كتاب عن

¹ - عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص 69-70.

محمد العيد، كما كان لعبد الملك مرتاض كتاب معجم الشعراء الجزائريين يعرض فيه خصائص شعر محمد العيد، وكتب عنه كتاب آخرون، بطرائق أخرى، ليس من اليسير حصرهم منهم: الكاتب والناقد السعودي الدكتور محمد بن عبد الرحمن الربيع الذي عنوان كتابه ب: الاتحاد الإسلامي في شعر محمد العيد.

"وبعد أن أصبحت الجزائر حرة مستقلة عقدت وزارة التربية الوطنية العزم على بعث تراث الجزائر ونشره، وكان فاتحة ذلك هو نشر ديوان محمد العيد. وطبع ديوان محمد العيد أمنية عز منالها قبلا، ولقد خامرت هذه الأمنية نفوس كثير من رجال العلم والأدب والإصلاح بالجزائر، فمات البعض وفي نفوسهم حرقه وأسى عميق من عدم نشر هذا الديوان لأن شعر محمد العيد ساير نهضة الجزائر الحديثة وواكبها، فهو قلبها الخافق ولسانها الناطق وترجماتها الصادق، وهو مع ما فيه من بلاغة التعبير وصدق التصوير يمثل الإيمان بالدين والوطن.¹ كما قال أحمد طالب الإبراهيمي وزير التربية الوطنية آنذاك.

أما فيما يختص بالمدونة فقد اعتمدنا في هذه الدراسة على نسخة من سلسلة شعراء الجزائر، صدرت عن المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية للنشر بالجزائر وحدة الرغبة سنة 2010، وهو كتاب يحمل بين دفتيه خمسمائة وأربعة وتسعين (594) صفحة بمتته وفهارسه، يتكون من التعريف بالشاعر، ثم يليه مقدمة وزير التربية الوطنية وقت نشر الديوان لأول مرة هو أحمد طالب الإبراهيمي، ثم تقديم لرائد الأدباء ورئيس العلماء سنة 1939م، ثم شكيب أرسلان بجنيف في 26 شعبان 1355، وقد افتتح ديوانه بفاتحة ثناء وابتهاال، والإهداء إلى شعب الجزائر البطل الثائر. يتكون الديوان من مائتين وست وخمسين (256) قصيدة ومقطوعة ونثفة، طبعا هذا باحتساب فاتحة ثناء وابتهاال، والإهداء، عدا ما لم يشتمل عليه من أشعار منشورة في صحف ودوريات جزائرية كانت تصدر على عهد الاستعمار الفرنسي.

لقد قسم المشرفون على جمع ديوان محمد العيد شعره إلى اثني عشر (12) محورا، هي:

1- أدبيات وفلسفيات: تتكون من ثمانين وعشرين قصيدة ومقطوعة واحدة، في ثمانمائة وسبعة وثمانين بيتا.

2- إسلاميات وقوميات: تتكون من ست وأربعين قصيدة، في ألفين وأربعمائة وثلاثة وسبعين بيتا.

¹ - محمد العيد محمد علي خليفة، الديوان، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية للنشر، الجزائر، وحدة الرغبة، دط، 2010، ص: ز-ح.

3- أخلاقيات وحكميات: تتكون من أربع عشرة قصيدة ومقطوعتين، في أربعمئة وسبعة وسبعين بيتا.

4- اجتماعيات وسياسيات: تتكون من ثمانين وعشرين قصيدة، في تسعمئة وثمانية وخمسين بيتا.

5- اللزوميات: تتكون من ست عشرة قصيدة وستة مقطوعات ومنتفة واحدة، في مائتين وأحد عشر بيتا.

6- الإخوانيات: تتكون من اثني عشر قصيدة ومقطوعتين ومنتفتين، في مائتين وبيتين اثنين.

7- الثوريات: تتكون من اثني عشرة قصيدة، في أربعمئة وسبعة أبيات.

8- المراثي: تتكون من خمس عشرة قصيدة ومقطوعة واحدة، في خمسمة وتسعة وعشرين بيتا.

9- الذكريات: تتكون من خمس قصائد، في مائتين وثمان وستين بيتا.

10- المتفرقات: تتكون من ثلاث عشرة قصيدة وتسع مقطوعات وثلاثة وعشرين منتفة، في مائتين وتسع وتسعين بيتا.

11- الألغاز: تتكون من خمس قصائد وأربعة مقاطع، في اثنين وستين بيتا.

12- الأناشيد: تتكون من عشر قصائد ومقطوعة، في مائتين وأربعة وعشرين بيتا.

وبلغ المجموع الإجمالي: مائتين وأربع قصائد و ست وعشرين مقطوعة و ست وعشرين منتفة، في ستة

آلاف وتسعمئة وسبعة وتسعين بيتا. والجدول الآتي سيبين لنا مدى استعمال البحور في الديوان:

النسبة %	عدد الأبيات	عدد القصائد	نوعه	البحر
18.33	1283	37	التام	الكامل
5.24	367	10	المجزوء	
15.86	1110	43	التام	الطويل
15.10	1057	31	التام	الخفيف
2.35	165	08	المجزوء	
7.06	494	29	التام	البسيط
1.64	115	09	المخلع	
11.29	790	35	التام	الوافر
0.15	11	01	المجزوء	

6.13	429	14	النام	المجتث
2.31	162	08	النام	المتقارب
1.52	107	02	المنهوك	
3.55	249	06	النام	الرمل
0.32	23	02	المجزوء	
0.15	11	02	النام	الرجز
2.00	140	04	المجزوء	
0.52	37	01	المنهوك	
1.97	138	04	النام	السريع
0.47	33	01	المجزوء	المتدارك
0.98	69	03	المنهوك	
1.41	99	03	النام	الهزج
1.24	87	02	النام	المديد
99.69	6976	255	/	المجموع

أما عن القصيدة المتبقية والتي بعنوان: "نشيد الشباب" هي من قسم الأناشيد؛ والمكونة من واحد وعشرين (21) بيتا بنسبة 0.30%، التي مطلعها:

صوت بعيد المدى هل يجاب¹

فقد أخذ الشاعر تركيبة من بحر البسيط المكون من أربع تركيبات، هذا في الصدر؛ أما عن العجز فقد استعمل تفعيلة الرمل المقصورة (فاعلات) وقد استعمل هذا النوع الذي ليس له وجود في العروض القديمة، وهو في الشعر الحر الحديث لأجل الطرب والإنشاد.

النسبة %	الأبيات	القصائد	الروي
2.98	209	12	الهمزة
7.73	541	22	الباء
1.48	104	05	التاء
0.31	22	03	الجيم
2.25	158	03	الحاء

¹ - محمد العيد، الديوان، 568.

البدال	25	836	11.94
الراء	45	1400	20.00
الزاي	01	12	0.17
السين	06	86	1.22
الصاد	01	06	0.08
الضاد	01	02	0.02
الطاء	01	04	0.05
العين	15	477	6.81
القاف	12	261	3.73
الكاف	02	35	0.50
اللام	35	912	13.03
الميم	26	931	13.30
النون	35	842	12.01
الهاء	02	12	0.17
الياء	04	144	2.05
المجموع	256	6997	%100

من الجدول نرى أن حرف الراء جاء في المرتبة الأولى بنسبة 20% من الديوان، يليه حرف الميم ب 13.30%، ثم حرف اللام ب 13.03%، وهذا راجع إلى أن هذه الحروف لها طوعية لدى استعمالها وسماها القدماء بالحروف المائعة لليونتها ولهذا نجدتها منتشرة كثيرا في ومتقدمة سواء في الشعر أم غيره، وكانت أقل النسب في الجيم والزاي والصاد والضاد والطاء والكاف والهاء كلها بنسب ضئيلة لم تتعد نسبة 0.05%.

وأمام هذا الفيض الفاض من القضايا المتناولة في شعر محمد العيد، نحاول هنا الإيماءة إلى بعض القضايا الجديدة من شعره، والحق أن كل محور من هذه المحاور الاثني عشر يشكل في نفسه موضوع ديوان كامل مما يمكن معه القول: "إن ديوان محمد العيد بالتقسيم المعاصر لنصوص الشعر يمثل قريبا من عشرة دواوين. وهو مقدار ضخم من العسير أن يعرض له الدارس في فصل واحد، أو حتى في كتاب واحد، وإذا

كان تحليل قصيدة (أين ليلاي، أينها؟) وعدد أبياتها لا يجاوز الثلاثة عشر؛ استغرق منا مجلداً كاملاً يقع في 282 صفحة، فما القول في كل شعره، لو عرضنا له بالتحليل؟ إذن لكان استغرق ذلك منا، على الأقل، ثلاثين مجلداً، وهو شأن بعيد المنال، بل مستحيل التحقيق، ولا يفني به العمر الطويل...¹. ولا نعتقد أن تاريخ الجزائر الأدبي عرف شاعراً في مستواه الفني، ومعالجته لقضايا شريفة، وتناوله مضامين نبيلة، في نفسٍ طويل يدل على عنفوان متوهج القريحة، وما قام به الشاعر من مقامات وطنية مشهودة، يقول عبد الملك مرتاض: "فبكاه نادبا، أو سعد بها مغردا. فلقد ظل محمد العيد شاعر قضية ومبدئ، وشاعر نبل وعفة، فجعل للشعر رسالة سامية، قل أن تبوّأها لدى شعراء آخرين، جزائريين وغير جزائريين، تجانفت به عن سبيل العريضة والعبث والذاتية، ولقد ظل يرصد الأحداث الوطنية، قريبا من خمسين عاما، فلم يكد يفوته من تسجيلها شيء. بل لقد جاوز ذلك إلى القضايا العربية والإسلامية المعاصرة له، فكان لا يزال يسجلها في شعره فيقوم منها مقامات هي مجردة بالإشادة والتنويه..."².

وقد حكم عليه الشيخ محمد البشير الإبراهيمي بأحكام قيمة، تنطبق في كثير منها على شعر محمد العيد، فمحمد العيد حقا يحترم لغته، فيجودها غالبا، ويضبطها من حيث النحو ضبطاً محكماً، كما كان ينتقي المفردة الشعرية التي تنأى عن الابتذال، يقول الإبراهيمي في هذا السياق: "شاعر مستكمل الأدوات، رحب الخيال، متسع جوانب الفكر، طائر اللمحة، مشرق الديباجة، متين التركيب، فحل الأسلوب، فخم الألفاظ، محكم النسج ملتحمه، مترقّق القوافي، لبق في تصريف الألفاظ وتنزيلها في مواضعها، بصير بدقائق استعمالات البلغاء، فقيه محقق في مفردات اللغة علماً وعملاً، وقاف عند حدود القواعد العلمية، محترم للأوضاع الصحيحة في علوم اللغة كلها، لا تقف في شعره -على كثرته- على شذوذ أو رخصة أو تسمح في قياس، أو تعقيد في تركيب، أو معاضلة في أسلوب"³. فكان ربما توقف عن كتابة الشعر زمناً طويلاً، أو طويلاً طويلاً نسبياً، وكانت تلك المسيرة كثيراً ما تحمل أصدقاءه من الأدباء على استحثائه إلى كتابة القريض ليمتع ويطرب.

والحق أن محمد العيد كان يحترم نفسه فلم يكن يقول الشعر من أجل أن يقوله فحسب، بل كان لا يقوله إلا حين يقتنع بضرورة قوله، وفي هذا يقول عبد الملك مرتاض: "وحيث تعتلج القضية التي كان يريد

¹ - عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2007، ص141.

² - المرجع نفسه، ص141-142.

³ - محمد البشير الإبراهيمي، مجلة الشهاب، عدد ختم القرآن الكريم، سنة 1939، ينظر محمد العيد، الديوان، ص: ط-ي.

معالجتها في نفسه، وتعتلج في وجدانه؛ فيأتيه الشعر عليه مُقبلاً، لا أن يذهب إليه، هو، ليراوده ملتصقاً؛ وهنالك فقط يكتب الشعر ذلك بأنه كان شاعراً ملتزماً، أو شاعر قضية، كما يقال...¹.

ولا يزال بعض أصدقائه يستحثونه على العودة إلى كتابة الشعر، وقد أجابهم، معتذراً لهم، مبرراً صمته عنهم في "قصيدة رائعة من روائع الشعر الجزائري المعاصر على الإطلاق، وهي قصيدة (رعد البشائر)"² وهي في ستة وسبعين بيتاً، جاشت به قريحته على أثر أعمال ودروس قام بها الشيخ محمد البشير الإبراهيمي رئيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وهي التي قيلت في تدشين مدرسة عربية بمدينة باتنة، يقول محمد العيد:³

وعفوا إذا عفنا القريض فلم نجب صديقاً دعانا للقريض فأسمعنا
فيا أسفا يدعى الحمام عشية ليسجع لكن لا يميل ليسجعا
ترى؟ خاف بعض الصائدين يصيبه فيسقط مكسور الجناح مضطرباً
أم التأت من بعض الزوابع لوثه بها لم يُعد يدرى الهديل المرجعاً
لقد صدنا عن قالة الشعر أننا نرى جلهم قد خاب في جل ما دعى
وما الشعر إلا محنة طي منحة لذا قل من بالشعر فينا تمتعنا

يقول عبد الملك مرتاض: "فلم يكن الشعر عند محمد العيد متعة وتسلية، ولا لهواً ولعباً، ولا أشراً وطرباً، ولكنه كان رسالة مثقلة بالحن، موقرة بالمعاناة، حافلة بالتجارب، زاخرة بعظيم المواقف، مُحَمَّلة بصادق الوجدان، ذلك بأن الشاعر لم يكن يسمح لقريحته بأن تتناول إلا ما كان يقتنع به، وإلا ما كان صادقاً فيه: فيا أسفا يدعى الحمام عشية ليسجع لكن لا يميل ليسجعا"⁴

كما كان محمد العيد عبّر عن قيمة الحرية فرمز إليها باسم (ليلي) سنة 1938. فالاستعمار الفرنسي كان يقعد بالمرصاد لكل من كانت نفسه تزين له أمراً فيناضل من أجل الحرية، ولكن أي شعر يمكن أن يقال مع انعدام الحرية؟ لذلك دأب محمد العيد على اصطناع الرمز في كثير من مواقفه الوطنية ليتجنب المحاكمة والمتابعة، وما يزال محمد العيد يدعو إلى الانقضاء على هذا الاستعمار الشرس بأي وسيلة من الوسائل

¹ - عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص143.

² - المرجع نفسه، ص143.

³ - محمد العيد، الديوان، ص189.

⁴ - عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص143.

الممكنة باعتباره محتلا أجنبيا، ومن ذلك نظم الشاعر لبيتين في يوم الاحتفال القرني للاحتلال الفرنسي 1930 بعنوان الضيف - وقد أبدلت ضاد الضيف ظاء هفوة من المصحح - الثقيل؛ يقول محمد العيد¹:

أطَلَّتْ بِجَانِبِي يَا ضَيْفُ فَارْحَلْ لِحَاكُ اللَّهِ مِنْ ضَيْفٍ ثَقِيلٍ

مَضَى لَكَ مَدَّ نَزَلَتْ عَلَيَّ قَرْنٌ مَتَى يَا ضَيْفُ تَوُذَنْ بِالرَّحِيلِ؟

وربما أنه لم يرد إطلاق مصطلح "الاستعمار" هذا ما يعتبر بالحس الشعري الجميل، ولكنه أطلق عليه "الضيف الثقيل" فقد كان ربما يكلفه عاما من السجن في أقل الاحتمالات، وفي هذا يقول عبد الملك مرتاض: "لكن عين الاستعمار نامت عنه يومئذ فسلمه الله من أذاقتها، أو قل: إن جواسيس الاستعمار من جهلهم وتبلد هم لم يُدركوا مغزى "الضيف الثقيل" الذي أقام في بيت -محمد- العيد قرنا طويلا من الزمن فظل فيه جاثما لا يَريم..."².

"ومحمد العيد من الشعراء القلائل الذين جمعوا بين الشعر الأصيل والزهد الحقيقي، فقد سئل مرة كيف يقضي أوقات فراغه، فأجاب: مطالعة الأدب وحفظ النوادر، وسئل مرة أخرى السؤال نفسه فأجاب: العبادة وقيام الليل. فما مرد هذه الشاعرية الأثيلة فيه والزهد (أو التصوف) المتأصل عنده؟ يمكننا إعادة ذلك إلى عناصر ثلاثة: الأول الأرومة العائلية، والثاني الطبيعة الجغرافية، والثالث البيئة التي عاش فيها في أوسع معانيها."³

التعريف بصاحب الديوان:

هو محمد العيد بن محمد علي بن خليفة من محاميد سوف المعروفين بالمناصير من أولاد سوف. ولد في مدينة عين البيضاء التابعة لولاية أم البواقي بتاريخ الثامن والعشرين (28) أوت سنة 1904م الموافق لـ 27 جمادى الأولى سنة 1323هـ، بعد تلقي القرآن والدروس الابتدائية بمدرستها الحرة عن الشيخين: محمد الكامل بن عزوز وأحمد بن ناجي، انتقل مع أسرته إلى بسكرة سنة 1918 وواصل دراسته بها على المشائخ: علي بن إبراهيم العقبي الشريف والمختار بن عمر اليعلاوي والجنيدي أحمد مكي.

¹ - محمد العيد، الديوان، ص515.

² - عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص145.

³ - أبو القاسم سعد الله، شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، تصدير الشيخ محمد البشير الإبراهيمي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص21.

وفي سنة 1921 غادر الشاعر بسكرة إلى تونس حيث تتلمذ سنتين بجامع الزيتونة ثم رجع سنة 1923 إلى بسكرة وشارك في حركة الانبعاث الفكري بالتعليم والنشر في الصحف والمجلات (صدى الصحراء) للشيخ أحمد بن العابد العقبي، و(المنتقد) و (الشهاب) للشيخ عبد الحميد بن باديس، و(الإصلاح) للشيخ الطيب العقبي.

وفي سنة 1927 دعي إلى العاصمة للتعليم بمدرسة الشبيبة الإسلامية الحرة حيث بقي مدرسا بها ومديرا لها مدة اثني عشر(12) عاما، وفي هذه الفترة أسهم في تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وكان من أعضائها العاملين، ونشر الكثير من قصائده في صحف الجمعية (البصائر، السنة، الشريعة، الصراط) وكذا في صحيفتي (المرصاد والثبات) لمحمد عباسية الأخضري.

وفي سنة 1940 بعد نشوب الحرب العالمية الثانية غادر العاصمة الجزائرية إلى بسكرة ومنها دعي إلى باتنة للإشراف على مدرسة التربية والتعليم إلى سنة 1947م. ثم إلى عين مليلة لإدارة مدرسة العرفان إلى سنة 1954م. وبعد اندلاع الثورة التحريرية الكبرى أغلقت المدرسة وألقي القبض عليه وزجّ به في السجن وامتحنته السلطة الاستعمارية بعد إطلاق سراحه بمحنة غاشمة وفرضت عليه الإقامة الجبرية ببسكرة فلبث معزولا عن المجتمع تحت رقابة مشددة إلى أن فرج الله عليه وعلى الشعب الجزائري بالتحرير والاستقلال¹.

فقد عاصر محمد العيد الجزائر بأزماتها المختلفة التي تشكلت في ظل استعمار فرنسي تلاه جهاد نوفمبر الذي خلص الجزائريين من الذل والاستعباد. ثم زمن الاستقلال الذي يحمل في طياته تناقضات فكرية وأيديولوجية آلت بالقصيدة الجزائرية إلى التشكل في ظل مذهبيات مختلفة كما آلت بمحمد العيد إلى الاحتفاء بالإسلام فكراً وفناً. فهو صاحب المرجعية الإسلامية التي لم تفارق حياته نشأة وإبداعاً منذ ولادته في مدينة عين البيضاء بشرق الجزائر إلى غاية الواحد والثلاثين (31) من شهر تموز (جويلية) سنة 1979م الموافق للسابع من رمضان 1399هـ ودع الشاعر الحياة الدنيا، وهو في مشفى باتنة، ودفن رحمه الله في مدينة بسكرة التي شهدت نضاله².

¹ - محمد العيد، الديوان، ص أ.

² - أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1996، ص271.

وقد ترك الشعر للمكتبة العربية:

-بلال بن رباح: مسرحية شعرية -المطبعة العربية، الجزائر1938.

-أنشودة الوليد في يوم مولد السعيد (مطولة شعرية)، الجزائر 1938، ثم كانت ضمن قصائد ديوانه.

-إملاءات علمية وأخلاقية ورواية (الهداية بعد الغواية، وأرجوزة قواعد الإرشاد في تربية الأولاد).¹

ترجمة للخليل بن أحمد الفراهيدي:

"هو أبو عبد الرحمن بن عمر بن تميم الفراهيدي، أو الفرهودي نسبة إلى الفرهيد بن مالك بن فهم بن عبد الله بن مالك بن مضر الأزدي البصري، سيد الأدباء في علمه وزهده. عربي النشأة من قبيلة الأسد اليمانية، يُروى أن والده أول من سمي بأحمد بعد رسول الله صلى الله عليه وسلم.

ولد سنة مائة(100) للهجرة، تنقل إلى البصرة وهو في سن الحداثة فنشأ بين أحضان هذه المدينة مركز الاشعاع الفكري ومركز الثقافات والعلوم والمعارف الإنسانية، فبعضها من نسيج العرب والبعض الآخر وفد عن طريق الترجمة من اللغة اليونانية والفارسية والهندية. أخذ عن أبي عمر بن العلاء، وروى عن أيوب وعليم الأحوال وغيرهما، كما جالس الأعراب في مضاربهم يكتب سماعه عنهم ويشافهمهم في اللغة ومسائلها، قيد أبو الطيب اللغوي أنه كان أخذ عن أبي مهدية وابن طفيلة وأبي البيداء وابن مالك وأبي الدّقيس"².
 "وأخذ عنه الأصمعي وسيبويه والنضر بن شميل وأبو قيد مؤرخ السدوسي والليث بن المظفر وعلي بن نصر الجهمي وغيرهم.

كان رحمه الله غاية في تصحيح القياس واستخراج مسائل النحو وتعليمه، وكان سفيان الثوري يقول: "من أراد أن ينظر إلى رجل خُلِق من الذهب والمسك فلينظر إلى الخليل بن أحمد". كما كان رحمه الله زاهدا تقيا ورعا يحفظ نصف اللغة كما أفاد السيوطي وابن خلكان، كريم النفس بمعارفه وعلومه المبتكرة، راضٍ عن عيش ولم يكن ميسور الحال، صرف كل جهده وغايته في تحقيق منظوره الفكري"³.

¹ - أحمد دوغان ، في الأدب الجزائري الحديث، ص271.

² - أبو الطيب اللغوي، مراتب النحويين، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، دط، دت، ص39-40.

³ - أخبار النحويين البصريين، ص41.

لم يبرح الخليل مدينته إلا للحج، وأفاد أبو الطيب اللغوي وابن الندم أن الرجل كان يحج عاما ويغزو عاما وليس المراد بالغزو إلا الإغارة على الصحراء ببوادي نجد وحمالة والحجاز، غادر البصرة مرة واحدة في حياته الممتدة لزيارة تلميذه الليث بن المظفر في خرسان¹، تلك الزيارة التي نسج المتكلفون على منوالها رواية نسبة كتاب العين لليث وللخليل من التصانيف ماييلي: كتاب الإيقاع، كتاب الجمل، كتاب الشواهد، كتاب للعروض، كتاب الجمال، كتاب العين في اللغة، كتاب النغم، كتاب النقط والشكل وغيرهم كثير. كما يعد الخليل أول من استخرج قواعد العروض، وضبط اللغة، وحصر أشعار العرب، يقال أنه دعا الله بمكة أن يرزقه علما لم يسبق به، فرجع وفتح عليه بالعروض، وكانت معرفته بالإيقاع² هي التي أحدثت له علم العروض.

وهذا هو المشهور "أن الخليل بن أحمد الفراهيدي البصري هو واضع علم العروض في القرن الثاني من الهجرة، وكان الشعراء قبله ينظمون القريض (الشعر الذي ليس برجز) على طراز من سبقهم، أو استنادا إلى ملكتهم الخاصة"³.

وفي سبب وضع علم العروض يقول الآثاري في نظمه⁴:

علم الخليل رحمة الله عليه سبيه ميل الوري لسيويه

فخرج الإمام يسعى للحرم يسئل رب البيت من فيض الكرم

فزاده علم العروض فانتشر بين الوري فأقبلت له البشر

"وقد رووا أن الخليل قيل له: هلل لعروض أصل؟ قال: نعم، مررت بالمدينة حاجا فرأيت شيخا يعلم غلاما، يقول له: قل:

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا

قلت: ما هذا الذي تقوله للصبي؟ فقال: هو علم يتوارثونه عن سلفهم يسمونه التنعيم، لقولهم فيه نعم، قال الخليل: فرجعت بعد الحج فأحكمتها"⁵.

¹ - أبو الطيب اللغوي ، مراتب النحويين، ص30.

² - محمد بن إسحاق أبو الفرج الندم، الفهرست، دار المعرفة، بيروت، دط، 1978م، 1398هـ، ج1، ص64.

³ - أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ضبطه علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروتي، ط3، 2006، ص11.

⁴ - أبو سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري، الوجه الجميل في علم الخليل، تحقيق: محمد ناجي، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1998، ص57.

⁵ - صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، مطبعة الزعيم، بغداد، دط، 1962، ص6.

كما يعتبر أول من جمع حروف المعجم في بيت واحد وهو قوله:

صن خلق خود كمثل الشمس إذا بزغت يحظى الضجيج بها نجلاء معطار

كان رحمه الله يقول الشعر فينظم البيتين والثلاثة ونحوهما، فروي أنه كان يقطع بيتاً من الشعر فدخل عليه ولده في تلك الحالة، فخرج للناس وقال: إن أبي قد جنّ، فدخل عليه الناس وهو يقطع البيت فأخبروه بما قال ابنه، فقال له:

لو كنت تعلم ما أقول عذرتني أو كنت تعلم ما أقول عذلتك

لكن جهلت مقالتي فعذرتني وعلمت أنك جاهل فعذرتك

"اجتمع الخليل مع ابن المقفع فتذاكرا ليلة تامة، فلما افترقا سئل ابن المقفع عن الخليل، فقال: رأيت رجلاً عقله أكبر من علمه، وقيل لل خليل: كيف رأيت ابن المقفع؟ فقال: رأيت رجلاً علمه أكبر من عقله..."¹

قيل أنه توفي سنة 175 هـ وقيل 174 هـ ويروى في سبب موته أنه قال: "أريد أن أعمل نوعاً من الحساب تمضي به الجارية إلى القاضي فلا يظلمها فدخل المسجد وهو يعمل فكره فصدته سارية وهو غافل فتصدع رأسه ومات".

مفهوم الشعر:

إنّ تحديد مفهوم الشعر وحصر ماهيته في تعريف جامع مانع ليس بالأمر السهل ولا بالعمل الهين، ذلك أنّ مدلول مصطلح "الشعر" مختلف فيه اختلافاً بيناً، فتحديد الشعر تحديداً وافياً أمر في غاية الصعوبة إن لم يكن من الأمور المستحيلة.

يقول أحمد بن فارس باسماً المفهوم اللغوي لكلمة شعر، وعلة تسمية الشاعر شاعراً "قولهم شعرت بالشئ إذا علمته وفطنت له، وليت شعري أي ليتني علمت... قالوا: وسمي الشاعر لأنّه يفتن لما لا يفتن

¹ - أمين علي السيد، في علمي العروض والقافية، منشورات دار المعارف، القاهرة، ط4، دت، ص21.

له غيره".¹

وهذه العلة التي أشار إليها ابن رشيق القيرواني بقوله: "وإنما سمي الشاعر شاعراً؛ لأنه يشعر بما لا يشعر

به غيره".²

أمّا التعريف الاصطلاحي فقد بسطه قدامة بن جعفر بسطاً شافياً فقال على طريقة المناطق في التعاريف الجامعة المانعة: "إنّ قول موزون مقفى يدلّ على معنى، فقولنا (قول) دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا (موزون) يفصله مما ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا (مقفى) فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا (يدل على معنى) يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى، فإنّه لو أراد مريد أن يعمل من ذلك شيئاً على هذه الجهة لأمكنه وما تعذر عليه"³ فقدامة بن جعفر في حدّه للشعر، وفي حرصه على أن يكون ذلك الحدّ مكوناً من جنس ، وفصل يدل على أنّه يترسّم ثقافته المنطقية.⁴

وتكاد تصبّ جلّ تعاريف القدامى في هذا المصّب، يقول ابن رشيق القيرواني: "اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا حدّ الشعر".⁵

ولا يضيف أحمد بن فارس لهذا المفهوم إلّا مسألة القصد إلى قول الشعر حيث يقول: "الشعر كلام موزون مقفى دال على معنى، ويكون أكثر من بيت، وإنّما قلنا هذا لأنّ جائزاً اتفاق سطر واحد بوزن يشبه وزن الشعر عن غير قصد، فقد قيل إنّ بعض الناس كتب في عنوان كتاب: للأمر الميسبّ بن زهير من عقّال بن شبة بن عقّال، فاستوى هذا في الوزن الذي يسمى الخفيف، ولعلّ الكاتب لم يقصد به شعراً".⁶

¹ - محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك، دار هومة، الجزائر، دط، 2002، ص8.

² - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، نبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000، ج1، ص116.

³ - أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية، دط، دت، ص64.

⁴ - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت ط2، 1987، ص191.

⁵ - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص77.

⁶ - محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك، ص10.

ويقول ناصيف اليازجي: "الشعر كلام يقصد به الوزن والتقفية، ما إذا اتفق ذلك في الكلام على غير قصد كالأسجاع الموزونة المقفاة في القرآن، وغيره، فلا يعدّ شعراً"¹. كل هذه التعاريف الاصطلاحية كانت كلها تصب في مجال واحد.

تركيبة القصيدة العربية:

"كلمة القصيدة على وزن (فعيلة) تدل على الفاعلية، أي أنها تدل على المراد الذي يرمي إليه الشاعر، وتدل على المفعولية لأنه يقصد إلى تأليفها وتحذيقها، والكلمة مشتقة من القصد، وهو الاستقامة أو الاعتزام والتوجيه.

وقد اختلف العلماء قديماً في عدد الأبيات التي ينبغي للشاعر أن ينظمها حتى تستوفي القصيدة وتستحق هذا الاسم؛ ففي حين جعل الأخفش عدد أبيات القصيدة ثلاثة، فإن ابن جني جعل القصيدة ما تجاوز خمسة عشر بيتاً، وما دون ذلك يسمى مقطوعة؛ على أنه إذا كان في تقدير الأخفش ابتسار فإن في تقدير ابن جني تمادياً، والأفضل أن نطلق اسم القصيدة على الأبيات السبعة وما زاد عليها، أمّا ما قلّ عنها فيسمى قطعة، والعرب تسمى البيت الواحد ((يتيماً))، وتسمى البيتين والثلاثة ((نتفة))"².

مفهوم البيت:

"البيت مجموعة كلمات صحيحة التركيب موزونة حسب قواعد علم العروض تكوّن في ذاتها وحدة موسيقية تقابلها تفعيلات معينة. وقد استهوى محمداً التونجي تعريفاً لأبي بكر بن عبد الملك بن السّراج الشنتريني الأندلسي، فنسج على منواله تعريفاً يقول محمد التونجي: "البيت مجموعة من الكلمات الموزونة على أحد الأبحر العروضية المعروفة تكوّن في مجملها وحدةً موسيقيةً، ومعنى متكاملاً غالباً، وسمّيت هذه المجموعة بالبيت تشبيهاً لها بالبيت المعروف من الأبنية: قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدّرية، وساكنه المعنى، وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين، والأمثلة للأبنية، أو كالأواحي، والأوتاد للأخبية"³.

¹ - ناصيف اليازجي، دليل الطالب إلى علوم البلاغة والعروض، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1999، ص116.

² - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية وتطبيقية، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ط1، 1996/1997، ص42.

³ - محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك، ص18.

إنّ البيت هو نواة القصيدة، ولا وجود لقصيدة تقليدية دون بيت، كما أنّه لا وجود لبيت دون تفعيلات "كما أنّ التفعيلة هي النّواة الموسيقيّة للبيت الشعري، بل هي النّواة الموسيقيّة للقصيدة العربيّة، فإنّ البيت الشعري يعتبر ركناً أساسياً في تشكيل القصيدة العربيّة المثل، بل هي وحدة هذه القصيدة، ويتشكل من تلاحم مجموعة من التّفعيلات أقلّها تفعيلتان، وأكثرها ثماني تفعيلات في إطار موسيقي محدّد"¹. "ويتألّف بيت الشعر من تفاعيل "أجزاء" وينتهي بقافية، ويتكوّن من قسمين متساويين وزناً، ويسمّى القسم الأوّل "الصدر"، والثاني "العجز"، وتسمّى التّفعيلة الأخيرة من الصدر "عروضاً"، وتسمّى التّفعيلة الأخيرة من العجز "ضرباً"، والضرب مذكّر، والعروض مؤنّثة، وما عدا العروض والضرب يسمّى "حشواً".

وقد أطلق على البيت ألقاب نذكرها:

1/ البيت التّام: ما استوفى كلّ أجزائه بلا نقص.

2/ البيت الوافي: ما استوفى كلّ أجزائه بنقص.

3/ البيت المجزوء: هو ما حذفت تفعيلة عروضه وضربه.

4/ البيت المشطور: ما حذف نصفه وبقي نصفه.

5/ البيت المنهوك: ما حذف ثلثاه وبقي ثلث.

6/ البيت المدوّر: ما اشترك شطره في كلمة.²

المعنى:

"المقصود بالمعنى هو البحث في حقائق المعاني ذاتها وأحوالها وطرق استحضارها وانتظامها في الذهن وأساليب عرضها وصور التعبير عنها. فلا يختلط المراد بالمعاني هنا بمدلول هذا اللفظ في الاصطلاح البلاغي، ويكون من غرضه بيان ما تتركز عليه الصناعات الخطابية والشعرية. وما يحتاج إليه فيهما من أساليب وأذواق، مرجعها علم البيان وعلم البديع".³

¹ - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص40.

² - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص24-25.

³ - أبو الحسن حازم القرطاجيّ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقدم: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دط، 1981، ص95-

المعاني الدال عليها الشعر:

جاء في كتب نقد الشعر لقدامة بن جعفر أنّ "جماع الوصف لذلك أن يكون المعنى مواجهها للغرض المقصود، غير عادل عن الأمر المطلوب، ولما كانت أقسام المعاني التي يحتاج فيها إلى أن تكون على هذه الصفة مما لا نهاية لعدده، ولم يمكن أن يؤتى على تعديد جميع ذلك، ولا أن يبلغ آخره رأيت أن أكرمه صدرا يُنبئ عن نفسه، ويكون مثالا لغيره، وعبرة لما لم أذكره وأن أجعل ذلك في الأعلام من أغراض الشعراء وما هم عليه أكثر حوماً، وعليه أشدّ رَوْماً، وهو: المديح والهجاء، والنسيب، والمراثي، والوصف، والتشبيه"¹.

مفهوم الإيقاع:

على الرغم من شيوع مصطلح الإيقاع في الدراسات الأدبية الحديثة، إلا أن مفهومه الدقيق ظلّ مختلفاً من باحث إلى آخر، فهو " مصطلح غامت رؤيته وتشابكت مع أنه أساس من أسس فهمنا الموسيقي"² بحيث أنه "لا يملك حتى تعريفاً متفقاً عليه"³. "إذ كثيراً ما ارتبط الإيقاع بمجالات عامة متعددة كإيقاع الرياح أو إيقاع المعيشة أو الزمن، كما يرتبط بظواهر طبيعية معروفة كإيقاع دقات القلب أو إيقاع تنفس الرئتين"⁴.

و الملاحظ لكل دلالات الأمثلة السابقة يجْد أن الإيقاع فيها عبارة عن حركة، هذه الأخيرة التي يمكن أن نصنفها كمؤشر هام للحياة، إذن كما نعتقد إنّ الإيقاع يساوي الحياة. وكذلك هو الحال بالنسبة للإيقاع الشعري فهو حركة منظمة تسري في عروق البيت الشعري على عدة مستويات فتزيده تماسكاً وحيويةً.

وقبل الولوج أكثر في المعاني الاصطلاحية للإيقاع علينا أن نعرج على المفهوم اللغوي:

فقد جاء في لسان العرب أنّه: "من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبيّنّها، وسمى الخليل كتاباً من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"⁵

¹ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص91.

² - أحمد كشك، الزخاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب، القاهرة، دط، 2005، ص149.

³ - مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الآفاق، الجزائر، دط، 2008، ص5.

⁴ - المرجع نفسه، ص15.

⁵ - ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 2004، مادة وقع.

والباحثون القدامى "أكدوا من خلال تعريفهم للشعر على الجدلية القائمة بين الموسيقى/ الشكل والصياغة على المستوى الصوتي، وبين المستوى المعنوي أو الدلالي/ التخيل، وهي عناصر أساسية في تمييز الشعر عن غيره من الأشكال اللغوية والأدبية"¹.

أما ابن طباطبا فيعرّف الإيقاع بقوله: "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"²، وهذا ما يقودنا إلى القول بأنّ ابن طباطبا استخدم هذا المصطلح لتبيين لذة النص الشعري.

وربط صفي الدين الحلّي تحقّق الإيقاع وإدراكه بمدى توفر الذوق السليم، في الكلام الذي ذكره الهاشمي علوي بخصوص هذا الموضوع والتي مفادها "أنّ الإيقاع هو جماعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساويات، يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم"³.

ومن خلال هذه التعاريف نجد أنّ العلماء قد انقسموا إلى قسمين في تحديد مفهوم الإيقاع: فمنهم من ربط الإيقاع بالعروض أمثال الخليل بن أحمد وإخوان الصفا وابن طباطبا، حيث جعلوا الإيقاع يرتبط بالفعيالات انطلاقاً من الأوزان العروضية، ومنهم من ربط الإيقاع بالنقرات الموسيقية والألحان كالفارابي والكندي دون أن يربطوها بالعروض. وقد ازداد استخدام مصطلح الإيقاع في ثقافتنا العربية المعاصرة باعتبار علاقته المباشرة بالشعر، فقد وُضع المصطلح أصلاً لكي يستخدم في المجال الموسيقي، ولم يزل كذلك حتى اليوم، وكان أول اتصال له بالشعر من خلال الغناء أو الشعر المغنى.

أما الباحثون المعاصرون فإننا حين نفحص تعريفاتهم نجد أن مفهوم الإيقاع لديهم قد تغير نسبياً واتجه نحو مستويات أخرى كالمستوى الصوتي والبلاغي والنبر و التنعيم، وفيما يأتي بعض التعريفات تؤكد ذلك:

¹ - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص153.

² - ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، مكتبة المعارف، ط3، دت، ص53.

³ - الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص50.

المهاشمي علوي يعرف الإيقاع بأنه: "يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوساً أو مدركاً، ظاهراً أو خفياً، يعيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها"¹.

أما كمال أبو ديب فيذهب إلى أن الإيقاع هو: "الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرفهة الشعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعاً لعوامل معقدة"².

أما سيد البحراوي فيرى أن الإيقاع "هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد"³.

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

أ- النظام الخاص في تتابع المقاطع.

ب- مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة عند الإنشاد (التنغيم).

"... وهاتان الركيزتان مرتبطتان بالتشكيل الصوتي، وثمة ركيزة أخرى تحمل طابعاً فلسفياً وتتعلق بالمعنى المنبثق عن المخيلة الشعرية، وما يصحبها من انفعالات نفسية، وهي ركيزة تعضد الركيزتين الأوليين في إتمام عملية التحام الموسيقى"⁴. ومما ينبغي الإشارة إليه أنّ توفير عنصر الإيقاع أشق بكثير من توفير الوزن لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ الموضوعية فيه، والإيقاع هو ما يصدر عن الألفاظ المستعملة من تلوينات صوتية، مما يزيد في عسر ولادة القصيدة الجيدة، فلولا الموهبة الشعرية وصقلها المتواصل لأصبح الأمر في غاية الصعوبة.

ومن الباحثين المهتمين بالعروض والإيقاع في الجزائر نجد مصطفى حركات الذي ألف عدة كتب عرضية هامة، خاصة ما ارتبط بالإيقاع الشعري، مثل كتابه المعنون بنظرية الإيقاع، نجد فيه العديد من التعريفات الخاصة بالإيقاع أهمها:

"الإيقاع هو اقتران حدث متكرر بزمان، وهو تقطيع للزمان"⁵.

¹ - الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص53.

² - كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط1، 1974، ص230-231.

³ - سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1993، ص112.

⁴ - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص159-160.

⁵ - مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، ص16-17.

1. "الإيقاع هو حدث متكرر يقطع الزمن إلى أزمنة متجاورة تربطها علاقات مختلفة".¹

2. "الإيقاع سلسلة من الأحداث والتقطيع على مستويات مختلفة".²

ولعل الملاحظ من هذه التعريفات أن مصطفى حركات كان أكثر دقة وتوعلاً في الجانب التطبيقي اللغوي، دون التركيز على الجانب العاطفي وأثره في المتلقي، هذا الجانب الذي أصبح متواتراً عند المحدثين. ولعل مرد ذلك هو التفكير الرياضي الذي يتمتع به مصطفى حركات، والذي نلمسه دائماً في نظرياته وبراهينه الرياضية.

من التعريفات السابقة نلاحظ أن رأي القدامى في مفهوم الإيقاع يختلف عن نظرة المعاصرين إلى حدّ ما، لأن القدامى ربطوا الإيقاع في أغلبه باللحن والموسيقى والغناء وأحياناً بالوزن والتخييل، إلا أن المعاصرين قد استقر في أنفسهم أن الإيقاع يتجاوز ذلك ليصل إلى الصوت والمعنى وكذا ارتباطه بالمشاعر والأحاسيس وصولاً إلى المتلقي والسامع.

وإذا تجاوزنا آراء النقاد العرب وجئنا إلى بعض التعريفات الغربية في موضوع الإيقاع، نجد لورنس جيمس و مارسيل كريسوت (marcel cressot و laurance james) يعرفانه بأنه "حدث فيزيائي يتعدى إطار الإحساسات السمعية، وما يسري على البيت الشعري من قوانين، يجب أن يسري - على الأقل نظرياً - على النثر الذي كوّن لنفسه نظاماً خاصاً به لا يختلط مع نظام البيت ولا يلتبس معه".³ ما يخلصان إليه هو أن الإيقاع أوسع وأشمل من الشعر؛ لأنه يتجاوزه ويتعداه إلى النثر. وامتداداً لنفس الفكرة تقول اليزابيت درو "ليس الوزن إلا عنصراً من عناصر الإيقاع".⁴ وتؤكد ذلك بالإشارة إلى التصنيف الذي اعتمدته بعض الباحثين، تقول: "وعادة ما يسمي الباحثون الوزن بالموسيقى الخارجية والإيقاع بالموسيقى الداخلية، ولعل في التسميتين ما يقر بسطحية دلالة الوزن لأنه عقلي وعمق دلالة الإيقاع باعتباره حسياً". والغريون عموماً يركزون أكثر على التأثير الذي تمارسه العناصر الإيقاعية لا سيما الصوتية منها على المتلقي، وهذا ما نلمسه كذلك في تعريفات العرب المحدثين. وما نشير إليه أن بعض الباحثين قسموا الإيقاع إلى قسمين: خارجي وداخلي، منهم صلاح فضل في كتابه "أساليب الشعرية المعاصرة"، الذي يقول فيه إن

1 - مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، ص18.

2 - المرجع نفسه، ص239.

3 - أحمد عزوز، علم الأصوات اللغوية، ديوان المطبوعات الجامعية الجهوية بوهرا، دط، دت، ص67.

4 - الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص21.

"درجات الإيقاع تشمل المستوى الصوتي الخارجي المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتهما، وتوزيع الحزم الصوتية ودرجات تموجها وعلاقاتها، كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهرموني الكامل للنص الشعري". بينما يذهب أحمد عزوز إلى التقسيم ذاته " داخلي وخارجي "، فالإيقاع الخارجي هو التفعيلة والبحر والوزن في القصيدة الشعرية، أي ما يُحس به في ظاهر الجملة، والإيقاع الداخلي ويصطلح عليه بـ "وحدة الإيقاع" أو "وحدة النغم" التي يكون مبعثها عناية الكاتب بانتقاء واختيار ألفاظ خاصة تعبّر تعبيراً دقيقاً عن انفعالاته وعواطفه أو تكرار أصوات داخل تراكيب، والإيقاع الداخلي هو جرس اللفظة ووقعها على السمع، الناشئ من تأليف أصوات حروفها وحركاتها وسكناتها ومدى توافقه مع دلالة اللفظة، لأن للحرف في اللغة العربية إيحاءً خاصاً، فهو إن لم يكن يدل دلالة قاطعة على المعنى فإنه يوحي به"¹.

إن الإيقاع ميزة جوهرية في الشعر تشخصه وتبلور ماهيته، فهو بذلك يعدّ بمثابة الروح التي تسري في القصيدة، لتجسيده حالة الشاعر النفسية في ارتباطها بالتجربة الشعرية، ويكمن دوره في إضفاء الانسجام والتلاؤم على الكلمات فيما بينها فيتجسد في تناسب أصواتها وحروفها ويؤثر في جدوى ومدى ملاءمتها للمعنى مع ما تضيفه من دلالات موحية تتغلغل وتتناغم مع أعماق النفس الإنسانية، مما يجعل العمل الأدبي يصل مباشرة إلى قلب المتلقي، لا سيما أن اختلاف شكل من أشكال الموازين الشعرية اللامتناهية يجعل الإيقاع فناً واسعاً غير محدود.

¹ - أحمد عزوز، علم الأصوات اللغوية، ص68.

الفصل الثاني: إيقاع الوزن في ديوان

محمد العيد آل خليفة

- مفهوم الوزن.
- أهمية الوزن ووظائفه.
- مكونات الوزن.
- الزخافات والعلل.
- الجانب التطبيقي للوزن.

مفهوم الوزن:

الوزن قالب أو معيار، أو نموذج لسلسلة كلامية كالكلمة والبيت، وهو إمّا وزن صرقيّ، أو وزن عروضيّ، وقد رأى بعض العروضيّين أنّ الوزن، والتّقطيع معناهما واحد في العروض أي تجزئة البيت بمقدار من التّفاعيل التي يوزن بها مع معرفة كونه من أيّ الأبحر بوجه إجمالي، والمقصود بهذا أن يقسّم البيت إلى أجزاء بمقدار التّفعيلات التي توجد في بحر البيت، بحيث تكون تلك الأجزاء مساوية للتّفعيلات في عدد الحروف، ومطلق الحركات والسّكنات.

لغة:

جاء في لسان العرب: "الوزن: روز الثقل والخفة، الوزن: ثقل الشيء بشيء مثله، كأوزان الدراهم، ومثله الوزن، وزن الشيء وزناً وزنة، أوزان العرب ما بَنَتْ عليه أشعارها، واحدها وزن، وقد وزن الشعر وزناً فاترن"¹ ويقول الزمخشري: "وزن يزن وزناً وزنة، وزنت له الدراهم فاترنها، كقولك نقدتها له فانتقدتها، واتّزن العدل اعتدل بالآخر، ووازن الشيء الشيء ساواه في الوزن، وتوازنًا واتّزانًا، ومن المجاز: استقام ميزان النهار: انتصف، وكلام موزون، وتقول: زنّ كلامك ولا تنزه"²

اصطلاحاً:

إنّ الوزن موضوع درسه العديد من الباحثين والنقاد، ونبدأ بابن رشيق الذي يرى أنّ: "الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاهها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها"³ أما حازم القرطاجني فيقول: "أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفارقها في عدد الحركات والسّكنات والترتيب"⁴

¹ - ابن منظور، لسان العرب، مادة وزن.

² - أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح محمد باسل عيون السود، منشورات محمد بيضوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص332.

³ - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص218.

⁴ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص263.

بينما يرى حركات أن: "وزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب والأوتاد"¹

أو هو "الإيقاع الحاصل من التفعيلات التي نحصل عليها بعد الكتابة العروضية"². وهو عند بعضهم: "القياس الذي يعتبره الشاعر، ويهتدي به القاريء إلى السليم من الوزن، وللوزن أثر بليغ في تأدية المعنى، والشاعر المجيد هو الذي يختار الوزن المناسب للمعنى المطلوب."³

يقول أحمد الشايب: "فالوزن أخصّ ميزات الشعر، وأبينها في أسلوبه، ويقوم على ترديد التفاعيل المؤلفة من الأسباب، والأوتاد، والفواصل، وعن ترديد التفاعيل تنشأ الوحدة الموسيقية للقصيدة كلها"⁴. وقد ورد في معجم مصطلحات العروض والقافية: أن الوزن "هو النغمة الموسيقية المتكررة وفق نظام معين، التي تجعل من الكلام شعرا، أو انسجام الوحدات الموسيقية التي تتكون من توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب معين"⁵

ويعرفه الهاشمي علوي بقوله: "الوزن هو كمية من التفاعيل العروضية الممتدة والمتجاورة أفقيا بين مطلع البيت أو السطر الشعري وآخره المقفى"⁶. "وتهديب الوزن أن يكون حسنا فيقبله الطبع، ويشتف به السمع، غير مكسور، ولا مزحوف"⁷.

ويذهب كمال أبو ديب إلى أن الوزن هو "التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات، وتشكّل هذا التتابع في كتلة مستقلة فيزيائيا لها حدّان واضحان: البدء والنهاية. يمكن للكتلة أن تعني هنا الوحدة الوزنية الصغرى (التفعيلة). كما يمكن أن تعني الوحدة التي تنشأ عن تركيب عدد من الوحدات الصغرى (الشطر، والبيت باعتباره في الشعر التناظري تركيبا لشطرين)".⁸

¹ - مصطفى حركات، قواعد الشعر، دار الآفاق، الجزائر، دط، دت، ص11.

² - ميشال عاصي، وأميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987، ج2، ص1305.

³ - محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999، ج2، ص883.

⁴ - محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك، ص22.

⁵ - محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، عمان، الأردن، دط، 1994، ص318.

⁶ - الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص211.

⁷ - الفضيل بن عمرة: الكامل في العروض، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 2008، ص292.

⁸ - كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص134

أهمية الوزن ووظائفه:

قبل المرور إلى أهمية الوزن ووظائفه ينبغي لنا أن نشير إلى أن الباحثين اختلفوا في الأسس التي يقوم عليها الوزن، "فمنهم من رأى أنّ الأساس للوزن كمّي quantitative ومنهم من قال أنّ الأساس هو النبر stress، ومال بعضهم إلى أنّه مقطعي syllabic ورأى آخرون أنّ الشعر يقوم على النغمة tone"¹

إنّ الوزن كما سلف من أهم العناصر التي تُكسب الشعر هويته وتبرز موسيقيته وهذا ما نجده في قول حازم: "فإن الأوزان مما يقوم به الشعر، ويُعدّ من جملة جواهره"²، لهذا اهتمّ به النقاد القدامى "لاعتقادهم أنّه أساس الطرب عند سماع الشعر، وأنه يكون خاصية إيقاعية تركيبية، إذ أنّ الوزن مؤثر في تركيب الكلام لأنه محدد بنظام معين لا بد للغة أن ترضخ له، فلنجاح قصيدة لا بد من توافق عنصرها الإيقاعي والتركيبى"³

يتفاعل وزن القصيدة مع ذهن المتلقي فيؤثّر فيه على عدة مستويات ويمكن أن نسّمّي هذا التأثير وظيفة أو دوراً للوزن، ولعل أهم دور للوزن هو الارتقاء بالحالة النفسية للمتلقى من السكون إلى حالة الانفعال الايجابي تتميز بالخفة والأنس، وهذا ما يعرف بالطرب، "فالوزن وظيفته التطريب والتأثير النفسي والعاطفي الذي تنتظم فيه عواطف النفس البشرية وتبدو أكثر كثافة وجلالاً وانكشافاً، وهي وظيفة أقرب ما تكون لوظيفة الموسيقى الخالصة."⁴

يقول ابن طباطبا: "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفاً مسموعه ومعقوله من الكدر، تم قبوله واشتماله عليه، وإذا نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه."⁵

¹ - أحمد كشك، الزحاف والعلّة، ص242.

² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص263.

³ - توفيق الزبيدي، أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث، الدار العربية للكتاب، طرابلس، دط، 1984، ص82.

⁴ - الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص36.

⁵ - ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص53.

وبالإضافة إلى وظيفة التطريب هناك دور آخر للوزن لا يقل أهمية، وهو سهولة الحفظ، يقول ابن رشيق: "فالكلام إذا كان منشوراً تبدد في الأسماع وتدحرج عن الطباع ... وإذا أخذه سلك الوزن، وعقد القافية تألفت أشتاته، وازدوجت فرائده... يُقَلَّب بالألسن، ويخبأ في القلوب مَصُوناً باللب، ممنوعاً عن السرقة"¹

كما أشار إلى دور الوزن في عملية التغمي بالشعر فقال: "جعلت العرب الشعر موزوناً لِمَدِّ الصوت فيه، والدندنة، ولولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنشور."²

معقولٌ هذا الكلام فلولا سهولة حفظ الشعر مقارنة بالنثر الذي هو صعب الحفظ لما نظمت الأراجيز في مختلف العلوم، بل ذهب بعض الشعراء إلى نظم القصص والأساطير كما فعل أبان بن عبد الحميد، (ت200هـ) مع كيلة ودمنة .

كذلك أيضاً من وظائف الوزن تعميق معنى القصيدة والمساهمة في تقديمها على أحسن وأبلغ صورة. ورغم أنّ هذا يقع - بصورة أولية - على مدى توفيق الشاعر في اختياره للموضوع والوزن، إلا أن مسألة مناسبة الوزن للموضوع بقيت من المسائل العالقة التي لم يُتَّ فيها بعد، رغم محاولات بعض الباحثين التي اتسمت في غالبها بالذاتية والابتعاد أحياناً عن التماسك العلمي.

ومن القدماء الذين تكلموا في ملائمة الأوزان للأغراض حازم القرطاجني الذي قال: "إنّ من الأعرىض ما يصلح للفخر، ومنها ما يصلح لإظهار الحزن... ويقول: "ولمّا كانت أغراض الشعر شتّى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، ومنها ما يقصد به الهزل والرشاقة ... وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس"³.

ومن هذا المنطلق "قسّم حازم القرطاجني أوزان الشعر إلى السبط، والجعد، واللين، والشديد، والمتوسط. والسبطات هي التي تتوالى فيها ثلاثة متحركات، والجعدة هي التي تتوالى فيها أربعة سواكن من جزأين أو ساكنان من جزء، والقويّة (الشديدة) هي التي يكون فيها الوقف في نهاية أجزائها على وتد أو سببين، والضعيفة هي التي يكون الوقف في نهاية أجزائها على سبب واحد ... وهذه الحركات والسكنات لها ميزة

¹ - ابن رشيق، العمدة، ج2، ص236

² - المرجع نفسه، ج1، ص151.

³ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص174، 173

في السَّمع أو صفات تخصه من جهة ما يوجد له رصانة في السمع، ومن جهة ما يوجد له سبابة أو سهولة أو جعودة أو توَعْر¹. أمّا في عصرنا الحديث فقد تناول باحثونا هذا الموضوع وقدموا عنه وجهات نظرهم بتصورات مختلفة. ومنهم عبد الله الطيب الذي عالج في كتابه (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها) قضية الوزن والموضوع، معتبراً أن "اختلاف أوزان البحور نفسه معناه أن أغراضاً مختلفة دعت إلى ذلك، وإلا فقد أغنى بحرٌ واحد، ووزن واحد"²، وقد صنف صاحب المرشد الأوزان كالاتي:

أ_ الأوزان الصعبة: وتشمل المديد والخفيف والبسيط، وقال في المديد أن "فيها صلابة ووحشية وعنف ... وهو يعسر على الناظم لأن تفعيلاته تطلب كلمات متقطعة"³، أما الخفيف "فشبيه بالمديد في الصلابة مع ثقل وبطء"⁴

ب_ الأوزان المضطربة: وهي:

1_ وزن المرقش الأكبر في المفضلة: وهل بالديار أن تجيب صمّم، وقد جعله ابن عبد ربه من السريع.

2_ ووزن آخر مخلوط صدره من الرجز: وعجزه من البسيط المجزوء، ومثاله:

لو وصل الغيث لأبنين امرأً كانت له قبة سحق بجاد

3_ ووزن صدره من مجزوء البسيط، وعجزه مخلع كما في بيت عبيد بن الأبرص من المعلقة:

وكل ذي إبل موروثها وكل ذي نعمة مسلوب⁵

ج_ البحور الشهبانية: وهي: البسيط المنهوك، والمتقارب القصير، والمقتضب، والمضارع، والمنسرح القصير، يقول: "هذه البحور سمينها شهبانية لأن نغماتها لا تكاد تصلح إلا للكلام الذي قصد منه قبل كل شيء أن يتغنى به في مجالس السكر، والرقص المتهتك المخنث، ولو تأملتها جميعاً وجدت في نغمها شيئاً يشعر بالشهبانية، ولسمعت من نقرات تفاعيلها موسيقى ذات لون جنسي"⁶

¹ - محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص320، 321.

² - عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط3، 1989، ج1، ص72.

³ - المرجع نفسه، ص75.

⁴ - المرجع نفسه، ص76.

⁵ - المرجع نفسه، ص78.

⁶ - المرجع نفسه، ص78.

د- الأوزان القصار: وهي: الكامل القصير والبسيط المخلع، والهزج، والرجز القصير، والرمل القصير، والمنسرح القصير، والخفيف القصير، والمضارع، والمقتضب، والمجتث، والمتقارب القصير، والخب، والبسيط المنهوك، ويرى أن الخفيف القصير بأنواعه الثلاثة، والخب والرجز القصيرين والمتقارب المنهوك لا يصلح فيها النظم إلا بمجرد الدندنة والترويح عن النفس بجرس الألفاظ، وفيها جميعاً رتبة تشينها، فبحران منها فقط لهما نغم حلو يتقبله السمع، ويرتاح إليه الشاعر في ذلك إلى السلاسة وتجويد اللفظ، وهما الخفيف والرجز¹. والحقيقة أن رؤية عبد الله الطيب تتسم بشيء من الذاتية، فلا يمكن الاعتماد تماماً على الشعور في القضايا العلمية لأنه معيار يختلف من شخص إلى آخر فتصوره "لخصائص بعض الأوزان يحمل الطابع الشخصي"². من جهة أخرى ربط إبراهيم أنيس - عند تطرقه لهذه القضية - بين وزن الشعر ونبض القلب، والذي يُقدّر عند الإنسان السليم بست وسبعين مرة في الدقيقة، والمعروف أن الانفعالات النفسية تؤثر على نبضات القلب اعتباراً أن حالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس ونبضات قلبه حين يملكه السرور سريعة، ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهم والجزع، فتعبر نغمة الإنشاد تبعاً للحالة النفسية فهي عند السرور متلهفة مرتفعة، وهي في اليأس والحزن بطيئة. لهذا فإن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع، أما إذا قال شعراً وقت المصيبة والملح فإنه يتأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد نبضات القلب، أما في الحماسة والفخر فيصيب النفس انفصال يلائمه نظم من محور قصيرة أو متوسطة، أما المدح فليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس والأجدر به أن يكون في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع كالطويل والبسيط والكامل، ومثل هذا يمكن أن يقال في الوصف³.

لكن إبراهيم أنيس لم يعمم هذه القاعدة، فقال: "ويحسن بنا بعد كل هذا ألاّ نفرض قواعد معينة يلتزمها الشاعر في تحيّر وزن من الأوزان تحت تأثير عاطفة خاصة"⁴.

¹ - عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص 84.

² - شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط 2، 1978، ص 18.

³ - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط 3، 1975، ص 196.

⁴ - المرجع نفسه، ص 199.

وكما نعلم جميعاً أن الشعراء نظموا في الغرض الواحد على أوزان مختلفة ولم يؤثر ذلك على جودة شعرهم، وهذا ما وقفنا عليه في ديوان محمد العيد.

ما نخلص إليه هو أنّ الوزن وعلم العروض من الأركان الهامة التي تدخل في هوية الشعر لأن فقدانها هو فقدان لنظام تسيير وفقه اللغة الشعرية لتزيد بذلك بُعداً وتميزاً عن لغة النثر.

مكونات الوزن:

يتكون الوزن من عدة مستويات وأصغرها هي السواكن والمتحركات، وتجمع السواكن والمتحركات إلى أسباب وأوتاد، ومنها تتكون التفاعيل، وتجاور التفاعيل يعطينا وزن الشطر، والشطران يؤلفان البيت، والأبيات تنشئ القصيدة¹ كما يتضح فيما يأتي:

أ_ الساكن والمتحرك:

المتحرك: هو كل حرف تتبعه حركة، سواء كانت فتحة كالعين في عروض أو ضمة كالزاي في زجاج أو كسرة كال كاف في كتاب، والمتحرك صوتان: ساكن+حركة، أما الساكن فهو غير ذلك.

ب_ الأسباب والأوتاد والفواصل:

1_ الأسباب:

لغة: "هي الحبال التي تشد بها الخيمة".²

اصطلاحاً: "هي مقطع مركب من حرفين، وتتميز بخاصية التغير، والأسباب نوعان:

سبب خفيف: وهو حرفان ثانيهما ساكن نحو: من، عن، قم، لم.

سبب ثقيل: وهو حرفان متحركان نحو: بك، لك، هو، هي".³

يقول ابن عبد ربه:⁴

فالسبب الخفيف إذ يعد محرك وساكن لا يعدو

والسبب الثقيل في التبيين حركتان غير ذي تنوين

¹ - مصطفى حركات، نظرية الوزن، دار الآفاق، الجزائر، دط، دت، ص59.

² - اميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991، ص271.

³ - محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي، ص58.

⁴ - ابن عبد ربه، العقد الفريد، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، 1983، ج5، ص431.

2_ الأوتاد:

لغة: "الوتد يعني الخشبة التي تغرس في الأرض وتشدّ إليها جبال الخيمة"¹.

اصطلاحاً: "هو مقطع عروضي مركب من ثلاثة أحرف"²، وهي نوعان:

وتد مجموع: حرفان متحركان بعدهما حرف ساكن نحو: قَضَى.³

وتد مفروق: حرفان متحركان بينهما حرف ساكن نحو: كَيْفَ.⁴

3_ الفواصل: وهي نوعان:

1_ فاصلة صغرى: هي اقتران السببين الثقيل والخفيف مثل: جَبَلْ.

2_ فاصلة كبرى: هي اقتران السبب الثقيل والوتد المجموع مثل: سَمَكَةٌ.⁵

وقد جمعت الأسباب والأوتاد في العبارة الآتية: لَمْ أَرْ عَلَى ظَهْرِ جَبَلٍ سَمَكَةً.

ج_ التفاعيل:

لا شك أن الخليل بحسه الرياضي قد شكل المقاطع العروضية تشكيلاً يخضع لمبدأ التوافق والتبادل، وهو

مبدأ معروف في الرياضيات، ومع تشكيل هذه المقاطع وقولبتها في وحدات عروضية عرفنا مفهوم التفعيلة،

"التفعيلة أو الجزء هي تجميع من الأسباب والأوتاد يحتوي على عنصرين أو ثلاثة عناصر ويشترط أن يكون

أحد هذه العناصر وتداً"⁶

وقد استحسن العروضيون مصطلح التفعيلة "اقتفاء بأهل الصرف في عاداتهم وزن الأصول بهذه

الحروف، فحدوا حدوهم في مطلق الوزن بما كان على ثلاثة أحرف، مع قطع النظر عن الأصالة والزيادة،

وأضافوا إلى ذلك من الحروف الزوائد السبعة وهي: الألف، الواو، والسين، والتاء، والنون، والميم والياء.

ويجمع هذه الأحرف قولك: لمعت سيوفنا، وتسمى عندهم بأحرف التقطيع"⁷

¹ - محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي، ص58.

² - مصطفى حركات، نظرية الوزن، ص62.

³ - محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص315.

⁴ - المرجع نفسه، ص316.

⁵ - ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، دار الهداية، قسنطينة، دط، 2002، ص29.

⁶ - مصطفى حركات، كتاب العروض، العروض العربي بين النظرية والواقع، دار الآفاق، الجزائر، دط، دت، ص38.

⁷ - أبو عبد الله أحمد بن أبي بكر الدماميني، العيون الفاخرة الغامرة على خبايا الرامة، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدني، القاهرة، دط، 1973، ص8.

"فالتفعيلة في عمل الخليل هي الوحدة الإيقاعية الأكبر التي تشكل العمود الفقري لأوزانه، وهي بدورها تتركب من المقاطع التي أحصاها في الأسباب والفواصل والأوتاد. فالمقطع يدخل في بنية التفعيلة، التي تعد بدورها اللبنة الكبيرة في بناء العمل الإيقاعي، فهي أساس الوزن، وقطعة أو وحدة من وحداته الكبرى...، فالوزن (أبعاد زمنية محددة في إطار التفعيلات، التي بنيت بدورها من الأسباب والأوتاد والفواصل ((المقاطع))...".¹

"وقد عرف الخليل بقراءته للشعر العربي أن تفعيلاته عشرا، اثنتان منها خماسيتان والباقي سباعية، وهذه هي تفعيلات الشعر العربي:

1_ التفعيلات الخماسية:

1_1_ فعولن: وتتكون من: وتد مجموع + سبب خفيف.

1_2_ فاعلن: وتتمون من: سبب خفيف + وتد مجموع.

2_ التفعيلات السباعية:

2_1_ مفاعيلن: وتتكون من: وتد مجموع + سببين خفيفين.

2_2_ مستفعلن: وتتكون من: سببين خفيفين + وتد مجموع.

2_3_ متفاعلن: وتتكون من: فاصلة صغرى + وتد مجموع.

2_4_ مفاعلتن: وتتكون من: وتد مجموع + فاصلة صغرى.

2_5_ فاع لاتن: وتتكون من: وتد مفروق + سببين خفيفين.

2_6_ مفعولات: وتتكون من: سببين خفيفين + وتد مفروق.

2_7_ مستفع لن: وتتكون من: سبب خفيف + وتد مفروق + سبب خفيف.

2_8_ فاعلاتن: وتتكون من: سبب خفيف + وتد مجموع + سبب خفيف.²

¹ - عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989، ص59، 60.

² - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص36.

د_ البحور الشعرية:

بحور الشعر العربي خمسة عشر استنبطها الخليل من الشعر العربي الذي اطلع عليه وأخضعه لقوانين موسيقية ولغوية ورياضية، وأهمل البحر السادس عشر لأنه لم يجد شواهد عليه، ثم جاء بعده تلميذه الأخفش وأضاف البحر السادس عشر، وسماه المحدث أو المتدارك.

"البحور الشعرية هي أوزان شعرية تشمل كمًّا كبيرًا من الشعر العربي توصل إليها الخليل بن أحمد عن طريق الاستقراء"¹

هذه البحور هي: الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، السريع، المقتضب، المنسرح، الخفيف، المضارع، المجتث، المتقارب، المتدارك.

وكما أسلفت الذكر كلها من وضع الخليل بن أحمد؛ إلا المتدارك فقد اعتبره مهملاً ووُجدت له فيما بعد شواهد فسَمِّي الخبب أو المتدارك"²

وقد جمعت هذه البحور في بيتين:

طويل يمد البسط بالوفر كامل ويهزج في رجز ويرمل مسرعا

فسرح خفيفا ضارعا تقتضب لنا من اجتث من قرب لتدرك مطمعا

فمطمعا كلمة زائدة استقام بها الوزن، الجدول الآتي يبين المفاتيح والزمن الصوتي التقريبي لكل بحر:³

البحر	مفتاحه	زمنه الصوتي التقريبي
الطويل	طويل له دون البحور فضائل.....فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	7-8 ثانية
المديد	لمديد الشعر عندي صفات.....فاعلاتن فاعلن فاعلاتن	5-6 ثانية
البسيط	إن البسيط لديه يبسط الأمل.....مستفعلن فاعلن مستفعلن فعولن	7-8 ثانية
الوافر	بحور الشعر وافرها جميل.....مفاعلاتن مفاعلاتن فعولن	5-6 ثانية
الكامل	كامل الجمال من البحور الكامل.....متفاعلن متفاعلن متفاعلن	6-7 ثانية
الهزج	على الأهزاج تسهيل.....مفاعيلن مفاعيلن	4-5 ثانية

¹ - محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص39.

² - مصطفى حركات، كتاب العروض، ص43.

³ - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص44.

الرجز	في أبحر الأرجاز بحر يسهل.....مستفعِلن مستفعِلن مستفعِلن	6-7 ثانية
الرمْل	رمل الأبحر ترويه الثقات.....فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	6-7 ثانية
السريع	بحر سريع ما له ساحل.....مستفعِلن مستفعِلن فاعِلن	5-6 ثانية
المنسرح	منسرح فيه يضرب المثل.....مستفعِلن مفعلات مفتعلن	5-6 ثانية
الخفيف	يا خفيفا خفت به الحركات.....فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن	6-7 ثانية
المضارع	تعد المضارعات.....مفاعيلن فاع لاتن	3-4 ثانية
المقتضب	اقتضب كما سألوا مفعلات مفتعلن	3-4 ثانية
المجثث	إن جثث الحركات.....مستفع لن فاعلاتن	4-5 ثانية
المتقارب	عن المتقارب قال الخليل.....فعولن فعولن فعولن فعولن	6-7 ثانية
المحدث	حركات المحدث تنتقل.....فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن	4-5 ثانية

الزحافات والعلل:

الزحافات والعلل عبارة عن تغييرات تدخل على أجزاء الميزان الشعري، ويلجأ إليها الشعراء أحياناً تخفيفاً من قيود الوزن، ولكنها ليست تسهيلات مطلقة، بل هي مقيدة بقواعد وأصول معينة.

أ_ الزحافات:

لغة: "زحف إليه زحفا وزُخُوفاً، وزحفاً، مشى، والزحف الجماعة يزحفون إلى العدو مرة".¹

ويطلق أيضاً على الإسراع، ومنه قول الله عز وجل: ﴿يَأَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا إِذَا لَقِيتُمُ

الَّذِينَ كَفَرُوا زَحَفًا فَلَا تُولُوهُمُ الْآدْبَارَ ۝١٥﴾ الأنفال:15، أي مسرعين، وسمي بذلك لأنه

دخل الكلمة أضعفها وأسرع النطق بها.²

اصطلاحاً: "هو كل تغيير يلحق بثواني الأسباب ويكون بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف

الساكن"³.

¹ - ابن منظور، لسان العرب، مادة زحف.

² - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004، ص28.

³ - فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، 1998، ص25.

"وهو تغير يلحق الأسباب دون الأوتاد، وهو غير لازم، أي إذا دخل في بيت من القصيدة لا يستوجب دخوله في بقية الأبيات، ويتمثل في حذف ساكن أو إسكان متحرك، يأتي في الحشو والعروض والضرب وهو نوعان: زحاف مفرد، وزحاف مركب".¹

الزحاف المفرد:

هو الذي يختص بحرف واحد في التفعيلة ويكون في الحرف الثاني أو الرابع، أو الخامس أو السابع.²
وهو ثمانية أنواع: الخبن، الإضممار، الوقص، الطي، القبض، العصب، العقل، الكف، وجمع في قولهم:³

زحاف الشعر قبض ثم كف بجن الأحرف الأخرى تغص
ونحن ثم طي ثم عصب وعقل ثم إضممار ووقص

1_ الخبن:

لغة: خبن الثوب وغيره يخبئه، خبنا وخبانا: قلصه بالخياطة، قيل خبنت الثوب خبنا إذا رفعت ذلذل الثوب فخطته أرفع من موضعه كي يتقلص ويقصر كما يفعل بثوب الصبي.⁴
اصطلاحاً: هو حذف الثاني الساكن من التفعيلة، مثاله: مستفععلن تصير متفععلن، ومثل فاعلن تصير فععلن، ومثل فاعلاتن تصبح فعلاطن.⁵

2_ الإضممار:

لغة: ضمّر: الضمّر، الضمّر، مثل العسر والعسر الهزال ولحاف البطن، وفي الحديث إذا أبصر أحدكم امرأة فليأت أهله فإن ذلك يضمّر ما في نفسه أي يضعفه ويقلله.⁶
اصطلاحاً: تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة، ويدخل تفعيلة واحدة فقط هي متفاععلن تصير متفاععلن وتُحول إلى مستفععلن.⁷

¹ - مصطفى حركات، نظرية الوزن، ص 79.

² - فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص 25.

³ - ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، ص 46.

⁴ - ابن منظور، لسان العرب، مادة خبن.

⁵ - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 28.

⁶ - ابن منظور، لسان العرب، مادة ضمّر.

⁷ - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 28.

3_ الوقص:

لغة: الوقص بالتحريك، قصر العنق كأنما رُدَّ في جوف الصدر، وقص يوقص وقصا هو أوقص والمرأة وقصاء وقد يوصف بذلك العنق، ووقص عنقه بقصها وقصا: كسرهما ودقها.¹

اصطلاحاً: حذف الثاني المتحرك، ويدخل في متفاعلين فقط، فتصير مفاعلين.²

4_ الطي:

لغة: طوى: نقيض النشر، طويته طياً وطية بالتخفيف.³

اصطلاحاً: حذف الرابع الساكن من التفعيلة، مثل مستفعلين تصير مستعلن.⁴

5_ القبض:

لغة: قبض المقبض: خلاف البسط، قبضه يقبضه قبضا وقَبَّضَه وانقبض الشيء صار مقبوضاً.⁵

اصطلاحاً: حذف الخامس الساكن من التفعيلة، مثل مفاعيلن تصير مفاعلين، ومثل فعولن تصير

فعول.⁶

6_ العقل:

لغة: العقل: الحجر والنهي ضد الحمق، والجمع عقول، العقل التثبت في الأمور.⁷

اصطلاحاً: حذف الخامس المتحرك من التفعيلة، ويكون في مفاعلتين فقط فتصير مفاعلتين.⁸

7_ العصب:

لغة: عصب، يعصب عصباً، والعصب المنع والشد.⁹

1 - ابن منظور، لسان العرب، مادة وقص.

2 - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 28.

3 - ابن منظور، لسان العرب، مادة طوى.

4 - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 29.

5 - ابن منظور، لسان العرب، مادة قبض.

6 - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 29.

7 - ابن منظور، لسان العرب، مادة عقل.

8 - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 29.

9 - ابن منظور، لسان العرب، مادة عصب.

اصطلاحاً: تسكين الخامس المتحرك، ويكون في مفاعلتين فقط، فتصير مفاعلتين، بسكون اللام، وتحول إلى مفاعيلين.¹

8_ الكف:

لغة: كف الشيء يكفه كفاً، جمعه وكف اليد أثنى، وفي التهذيب: الكف كف اليد.²

اصطلاحاً: حذف السابع الساكن من آخر التفعيلة مثل: فاعلاتن فتصير فاعلاتن.³

الزحاف المركب (المزدوج):

وهو الذي يصيب التفعيلة مرتين، أي هو التغير الذي يطرأ على سببين منها، كحذف السين والفاء من (مستفعِلن) فتصبح (متعلن).⁴

وهي أربعة:

1_ الخبل:

لغة: الفساد، قطع الأرجل والأيدي.⁵

اصطلاحاً: وهو مركب من الطي والخبن (حذف الثاني والرابع الساكنين من التفعيلة).⁶

2_ الخزل:

لغة: مشية فيها تثاقل وتراجع.⁷

اصطلاحاً: وهو مركب من الطي والإضممار (حذف الرابع الساكن، وتسكين الثاني المتحرك من التفعيلة (متفاعِلن: مفتعلن).⁸

3_ الشكل:

لغة: الشبه والمثل، الربط، ((فرس مشكول)).⁹

1 - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 29.

2 - ابن منظور، لسان العرب، مادة كف.

3 - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 29.

4 - محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط 1، 1991، ص 126.

5 - ابن منظور، لسان العرب، مادة خزل.

6 - محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص 127.

7 - ابن منظور، لسان العرب، مادة خزل.

8 - محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص 127.

9 - ابن منظور، لسان العرب، مادة شكل.

اصطلاحاً: وهو مركب من الخبن والكف (حذف الثاني والسابع الساكنين من التفعيلة):

فاعلاتن: فَعَلَات. ¹

4_ النقص:

لغة: من النقصان: قدر الشيء الذاهب من المنقوص، عكس الكثرة. ²

اصطلاحاً: وهو مركب من العصب والكف (تسكين الخامس المتحرك، وحذف السابع الساكن من

التفعيلة): مفاعلتن: مفاعِلْتُ. ³

إنَّ الخروج على النسق الشعري المتعلق بالزحاف لا يؤثر في المسافة الزمنية للمقطع الموسيقي بشكل كبير في كل البحور، وهذا إذا نظرنا إلى النتيجة الإيقاعية المترتبة على الزحاف، وليس إلى النتيجة المقطعية بمعنى أن يتحول المقطع الطويل بالزحاف إلى قصير، أو أن يندمج المقطعان القصيران بالتسكين مثلاً في مقطع طويل، ومن يحسن استغلال الزحاف كعنصر إيقاعي في ترصيع شعره هو الشاعر الماهر المُجيد لقوله، ولعل مرّد ذلك هو دور الزحاف في القضاء على الرتابة والملل على ألاّ يكثر منه، لذلك اعتبره النقاد مظهرًا من مظاهر الثراء الإيقاعي. وقد ذكر ابن رشيق قول الأصمعي: "الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه، لا يقدم عليه إلاّ فقيه" ⁴، وبعض الجوازات لأوزان الشعر بشكل جزئي يولد شيئاً خفيفاً من الطرب الممزوج بالمفاجأة، خاصة إذا كانت هذه الجوازات تدعم تماسك الصيغ البلاغية وتساعد في إبراز جماليتها، مما يزيد في متعة المتلقي وانسجامه مع ما يتلقاه أو يقرأه.

ب: العلل:

لغة: العُلُّ والعلل، الشربة الثانية وقيل الشرب بعد الشرب تباعاً يقال: علل بعد نهل والعلة المرض، علّ

يعلُّ واعتل أي مرض فهو عليل. ⁵

¹ - محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص 127.

² - ابن منظور، لسان العرب، مادة نقص.

³ - محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص 127.

⁴ - ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 119.

⁵ - ابن منظور، لسان العرب، مادة علل.

اصطلاحاً: تغيير لا يلحق ثواني الأسباب فقط، بل يلحق الأوتاد والأسباب أو كليهما، ومن شأنه إذا عرض لزم - وقد لا يلزم - والمراد باللزوم أن العلة إذا عرضت للعروض - مثلاً - لزمت جميع أعاريض أبيات القصيدة¹.

والعلة نوعان: علة الزيادة وعلة النقص.

1_ علة الزيادة: وتدخل عادة على الأضرب المجزوءة وهي ثلاثة: الترفيل، التذييل، والتسبيغ؛ وتعريفها لعة:

_ الترفيل: الرفل جر الذيل، يقال: رفل الليث.²

_ التذييل: الذيل آخر كل شيء، وذيل الثوب والإزار ما جرّ منه.³

_ التسبيغ: شيء سابغ أي كامل واف، وسبغ الشيء يسبغ سبوغاً: طال إلى الأرض.⁴

أما في الاصطلاح فيبينها الجدول الآتي:⁵

العلة	تعريفها	التفعيلة المعلولة	البحور
الترفيل	زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع	متفاعلن ~ متفاعلاتن فاعلن ~ فاعلاتن	الكامل المتدارك
التذييل	زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع	فاعلن ~ فاعلان متفاعلن ~ متفاعلان مستفعلن ~ مستفعلان	المتدارك الكامل البسيط
التسبيغ	زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف	فاعلاتن ~ فاعلاتان	الرمل

2_ علة النقص: وتدخل على الأضرب والأعاريض المجزوءة منها والوافي على السواء وتكون بنقصان حرف أو أكثر من العروض والضرب أو إحداهما وهي:

¹ - موسى الأحمد نويبات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للنشر والترجمة، ط4، 1994، الجزائر، ص33.

² - ابن منظور، لسان العرب، مادة رفل.

³ - المرجع نفسه، مادة ذيل.

⁴ - المرجع نفسه، مادة سبغ.

⁵ - ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، ص49.

__ الحذف:

لغة: حذف الشيء، قطعه من طرفه.¹

اصطلاحاً: إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة كإسقاط: لن من مفاعيلن فتصير مفاعي فتنتقل إلى

فعولن.²

__ القطف:

لغة: قطف الشيء، يقطف قطفًا وقطفانًا، والقطف مما قطف من تمر.³

اصطلاحاً: وهو مجموع العصب والحذف (أي تسكين الخامس المتحرك ثم حذف سبب خفيف من

آخر التفعيلة) مفاعلتن: مفاعل = فعولن.⁴

__ القص:

لغة: القص في كل شيء خلاف الطول.⁵

اصطلاحاً: وهو إسقاط ثاني السبب الخفيف، وإسكان أوله: مفاعيلن: مفاعيل.⁶

__ القطع:

لغة: إبانة بعض أجزاء الجِرم من بعض فصلاً.⁷

اصطلاحاً: وهو حذف آخر الوجد المجموع، وإسكان ثانيه: فاعلن: فاعل = فعلن.⁸

__ الحذف:

لغة: المقطع المستأصل: حذره قطعه قطعاً سريعاً مستأصلاً.⁹

1 - ابن منظور، لسان العرب، مادة حذف.

2 - موسى الأحمدي نويبات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص36.

3 - ابن منظور، لسان العرب، مادة قطف.

4 - محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص129.

5 - ابن منظور، لسان العرب، مادة قصر.

6 - محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص129.

7 - ابن منظور، لسان العرب، مادة قطع.

8 - محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص129.

9 - ابن منظور، لسان العرب، مادة حذ.

اصطلاحاً: حذف جميع الوتد المجموع من آخر التفعيلة: متفاعِلن فتتقل إلى فعلن ويدخل على بحر الكامل فقط.¹

— الصلم:

لغة: صلم الشيء صلماً: قطعه من أصله، وقيل الصلم قطع الأذن والأنف من أصلهما.²

اصطلاحاً: حذف جميع الوتد المفروق من آخر التفعيلة وهي: مفعولات فتصير مفعو فتتقل إلى فعلن بسكون العين.³

— الكشف: (وهناك من يسميه الكسف).

لغة: رفعك الشيء عما يواريه ويغطيه: يقال تكشّف البرق إذا ملأ السماء.⁴

اصطلاحاً: حذف آخر الوتد المفروق من آخر التفعيلة، نحو التاء من مفعولات فتصير مفعولا فتتقل إلى مفعولن.⁵

— الوقف:

لغة: وقف الوقوف، خلاف الجلوس، وقف الدابة جعلها تقف.⁶

اصطلاحاً: إسكان آخر الوتد المفروق من آخر التفعيلة، نحو إسكان التاء من: مفعولات فتصير مفعولات بسكون التاء فينقل إلى مفعولان.⁷

وهذه العلل الثمان السابقة مفردة، ويلحق بها أخرى مزدوجة، وهي:

— البتر:

لغة: استئصال الشيء قطعاً.⁸

اصطلاحاً: وتركب من الحذف والقطع، فاعلاتن: فاعلٌ = فعلن.⁹

1 - موسى الأحمد نويبات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص36.

2 - ابن منظور، لسان العرب، مادة صلم.

3 - موسى الأحمد نويبات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص37.

4 - ابن منظور، لسان العرب، مادة كشف.

5 - موسى الأحمد نويبات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص37.

6 - ابن منظور، لسان العرب، مادة وقف.

7 - موسى الأحمد نويبات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص38.

8 - ابن منظور، لسان العرب، مادة بتر.

9 - محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص129.

وهذه العلل السابقة كلها، علل الزيادة وعلل النقص، لازمة في سائر أبيات القصيدة.

"وهناك مجموعة من العلل تجري مجرى الزحاف، فهي غير مختصة بالأعاريض والأضرب، وهي غير لازمة، فإذا ما عرضت لشاعر لم يجب عليه التزامها في سائر أبيات القصيدة. وسمي هذا النوع علة لأنها تلحق الأوتاد فقط، ولا تلحق ثواني الأسباب، فهي تشبه العلة عند وقوعها في الوند، وتشبه الزحاف في كونها غير لازمة. ومن هنا جاءت تسميتها بالعلل الجارية مجرى الزحاف وهي:

__ التشعيث: وهو حذف أول الوند المجموع أو ثانيه: فاعلن: فالن = فعلن.

__ الخرم: وهو زيادة حرف أو أكثر في أول صدر البيت أو أول عجزه في بعض البحور. وهو لا يخلو من نفرة، وشاهده قول علي بن أبي طالب:

أَشْدُّدُ حَيَازِمَكَ لِلْمَوْتِ فَإِنَّ الْمَوْتَ لَا قِيَا

زاد كلمة (اشد) .

__ الخزم: وهو حذف أول الوند المجموع: فعولن: عولن = فعلن. وإذا لم يلحقه تغيير آخر يسمى (الثلث).

__ الثرم: وهو مركب من الخرم والقبض (حذف أول الوند المجموع، وحذف الخامس الساكن): فعولن: عول = فعل.

__ الشتر: وهو مثل الثرم، ولكنه يلحق (مفاعيلن) خاصة، فتصبح (فاعلن).

__ الخرب: وهو الخرم مع الكف (حذف أول الوند المجموع، وحذف السابع الساكن): مفاعيلن: فاعيل = مفعول.

__ العضب: وهو مثل الخرم، ولكنه يلحق (مفاعلتن) خاصة، فتصبح (فاعلتن).

__ القصم: وهو مركب من الخرم والعصب (حذف أول الوند المجموع، وتسكين الخامس المتحرك): مفاعلتن: فاعلتن = مفعولن.

__ الجمم: وهو مركب من الخرم والعقل (حذف أول الوند المجموع، وحذف الخامس المتحرك) مفاعلتن: فاعتن = فاعلن.

— العُقْص: وهو مركب من الخرم والنقص (حذف أول الوتد المجموع، وتسكين الخامس المتحرك، وحذف السابع الساكن): مفاعلتن: فاعلُتْ = مفعولُ.¹

الجانب التطبيقي للوزن:

في الجانب التطبيقي نهدف إلى تجسيد ما تناولناه في هذا الفصل بإبراز خصائص البنية الوزنية، وأبعادها الإيقاعية في النماذج المقترحة من ديوان محمد العيد، وشعر محمد العيد لا يختلف عن شعر معاصريه في موضوعاته كشعر مفدي زكريا وغيره، فالشاعر اعتاد أن ينظم قصيدة حولية في الاجتماع العام لجمعية العلماء الذي ينعقد كل سنة بالعاصمة لتجديد هيئة الأعضاء الإداريين للجمعية، فنجد الشاعر مسترسلا بنفس طویل في بعض القصائد فألقى قصائد عدّة، من بين هذه القصائد قصيدة بعنوان "استوح شعرك" ألّقاها بقاعة "الماجستيك" أمام حفل حاشد، فحرّك بها أوتار القلوب وهزّ بها مشاعر المستمعين؛ هذه القصيدة مكونة من مائة وتسعة وعشرين (129) بيتا، والجدول الآتي سيوضح الأوزان المستعملة في الديوان:

¹ - محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص 130 - 131.

البحر	نوعه	إسلاميات وقوميات		اللزوميات		الثوريات		المجموع	
		قصيدة	بيت	قصيدة	بيت	قصيدة	بيت	قصيدة	بيت
الكامل	التام	11	673	00	00	03	59	14	732
	المجزوء	03	145	01	07	01	29	05	181
الطويل	التام	09	514	04	22	02	100	15	636
الخفيف	التام	09	433	00	00	03	114	12	547
	المجزوء	01	44	01	15	00	00	02	59
الوافر	التام	05	267	04	42	02	64	11	373
البسيط	التام	03	97	07	51	00	00	10	148
	المخلّع	00	00	01	13	00	00	01	13
المجث	التام	01	30	03	50	00	00	04	80
المتقارب	التام	00	00	01	08	01	41	02	49
	المشطور	01	82	00	00	00	00	01	82
الرمل	التام	01	77	00	00	00	00	01	77
	المجزوء	00	00	01	03	00	00	01	03
الهنج	التام	01	70	00	00	00	00	01	70
المديد	التام	01	41	00	00	00	00	01	41
المجموع		46	2473	23	211	12	407	81	3091

إنّ ما يُلاحظُ على هذا الجدول أنّ الأوزان والأضرب قد تفاوتت عند محمد العيد، فقد استعمل الكامل والطويل والخفيف بنسب تعتبر هي الأولى على مستوى الديوان، ونراه أهمل بعض البحور مثل الرجز والسريع والمنسرح، كما نلاحظ أن الأوزان التي استعملها محمد العيد تشمل الاثنان؛ سواء الأوزان الصافية أم الأوزان المزدوجة، لم يَمِلْ إلى نوع خاص، وفي هذا يُحسب لمحمد العيد في إثراء شعره وتنويعه.

وستكلم عن كل وزن حسب نسبة استعماله في النماذج، ومدى انتشاره، وخصائصه الإيقاعية، ثم تقطيع الأمثلة واستخراج الزحافات والعلل وأثرها الموسيقي الناتج عن تلاحمها بالمعنى والصورة الفنية، ونضيف عليها بعض التعليقات.

الكامل: وزنه: متفاععلن متفاععلن متفاععلن 2x

يشير التبريزي عن سبب تسميته إلى أن: "الكامل زيادة ليست في الوافر وذلك أنه توفرت حركاته ولم يجئ على أصله. والكامل توفرت حركاته وجاء على أصله فهو أكمل من الوافر فسمي لذلك كاملاً"¹. يقول ابن رشيق: "سمّاه الخليل كاملاً لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر"². وهو من البحور السباعية الصافية التي تتكرر فيها التفعيلة نفسها، "و لذلك فهو أسرع الأوزان الشعرية إذا كان سالماً، وهو أمر نادر الحدوث، ويحد من سرعته زحافته وعلله؛ لأنها تسكن المتحرك وتزيد من الساكن فيه"³. وقد صنّفه إبراهيم أنيس ضمن البحور التي يمكن أن يُنظم عليها في الحماسة والفخر، والوصف والمدح بدرجة ثانية⁴. ومنهم من رأى أن الكامل يصلح لكل غرض من أغراض الشعر، ويجود في الخبر أكثر منه في الإنشاء، وهو إلى الشدة أقرب منه إلى الرقة⁵. ويقول عنه عبد الله الطيب: "إنه أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله - إن أريد به الجد - فخماً جليلاً، ويجعله إن أُريد به الغزل وما بمجره من أبواب اللين والركة حلواً مع صلصلة كصلصلة الأجراس"⁶.

وقد جاء الكامل التام بنسبة 23.68%، جاء في الديوان قصيدة بعنوان (ميلاد التحرير) وهي مقتطفة من قصيدة مطولة سماها: وحي الثورة والاستقلال، سجل فيها بعض أحداث الثورة الجزائرية وبعض أحداث عهد الاستقلال وبعض الأحداث العربية، يقول محمد العيد في مطلعها:⁷

وطني المفدى بالكفاح تحرراً ومصيره بعد النجاح تقرراً

1 - الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، شرح وتعليق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص43

2 - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.

3 - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص70.

4 - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص196.

5 - صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص80.

6 - عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص302.

7 - محمد العيد، الديوان، ص443.

فابئن الجزائر صار سيّد أرضها والغاصب المحتلّ ولّى مدبرا

التقطيع:

وطني المفدى بالكفاح تحرّرا ومصيره بعد النجاح تقرّرا

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

متفاعِلن متّفاعِلن متفاعِلن متّفاعِلن متفاعِلن متّفاعِلن

إضمار إضمار

فابئن الجزائر صار سيّد أرضها والغاصب المحتلّ ولّى مدبرا

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

متّفاعِلن متّفاعِلن متفاعِلن متّفاعِلن متفاعِلن متّفاعِلن

إضمار إضمار إضمار إضمار إضمار إضمار

قد بدأ محمد العيد أبياته بوصف وطنه الذي تغنى به كثيراً، وقد استهلّه بالتصريح المتناسق في التركيب والألفاظ، ثم ذهب إلى حال ابنها الذي هو الشعب بعدما أخذ حرّيته، والقصيدة من بحر الكامل التام الذي عروضه صحيحة وضربه صحيح، وقد جاء هذا الوزن ملائماً للموضوع إلى حد كبير، فهناك علاقة بين الشاعر ووطنه نلمسها في القصيدة وبين هذا الوزن المستعمل، أما فيما يخص الزحافات فلم نجد سوى زحاف الإضمار الذي انتشر على مستوى حشو أبيات القصيدة، إلا أن هذا الزحاف ورد في تفعيلة ضرب بعض الأبيات كما هو في البيت الثاني، "وهذا أمر مكروه ولا يُعدّ قبيحا في هذا الضرب"¹

ومن العروض الصحيحة والضرب المقطوع مع جواز دخول الإضمار عليهما، يقول محمد العيد²:

مُبوّت بالنادي المبارك جنة طابت بها الأنفاس والأذواق

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

متّفاعِلن متّفاعِلن متّفاعِلن متفاعِلن متّفاعِلن متّفاعِلن

إضمار إضمار إضمار إضمار+قطع

¹ -موسى الأحدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص126.

² -محمد العيد، الديوان، ص94.

ألقى الشاعر هذه القصيدة المعنونة بـ"يا قوم" في افتتاح نادي النهضة بمدينة البليدة ونشرت في جريدة المرصاد سنة 1932م، وقد ضمّن الشاعر قصيدته إرشاده لشباب النادي إلى سبل البحث كالأخذ بالأخلاق وتحكيم العقل، فقد بدأ الشاعر بنداء شباب النادي بقوله "نشء البليدة" ونشء منادى لأداة نداء محذوفة، والقصيدة من بحر الكامل التام، عروضه صحيحة وضربه مقطوع، وملائمة الوزن للموضوع جعل هناك تجانس بين عواطف الفخر الذي نلمسه في القصيدة وبين أجزاء هذا الوزن، كذلك بالنسبة للزحاف وهو الإضمار وقد تطرقت إليه في المثال السابق. كما أن الزحاف كسر الرتبة؛ نجد علة القطع التي اختارها الشاعر كحلية زين بها أبياته عمودياً، فجاءت منسجمة مع القافية المطلقة المردوفة، كل ذلك ساهم في إضفاء نغم إيقاعي تطرب له أذن المتلقي.

مجزوء الكامل:

وقد جاء الكامل المجزوء بنسبة 5.85%، يقول محمد العيد:¹

اليوم عيدك لا جرم فاهناً بعيدك يا حرم
لَبَّاءُ وفد الصّالحين وطاف حولك وألتزم

التقطيع:

اليوم عيدك لا جرم	فاهناً بعيدك يا حرم
0//0/// 0//0/0/	0//0/// 0//0/0/
<u>متفاعِلن</u> متفاعِلن	<u>متفاعِلن</u> متفاعِلن
إضمار	إضمار
لَبَّاءُ وفد الصّالحين	وطاف حولك وألتزم
0//0/0/ 0//0/0/	0//0/// 0//0/0/
<u>متفاعِلن</u> <u>متفاعِلن</u>	<u>متفاعِلن</u> متفاعِلن
إضمار	إضمار

¹ - محمد العيد، الديوان، ص99.

فقد جاءت هذه الأبيات من مجزوء الكامل ذو العروض الصحيحة والضرب الصحيح، وهذا نابع عن اتجاه الشاعر الإسلامي الذي قوي على مضامينه وهذا نابع من اهتمام الشاعر الكبير بهذا الجانب، إيماناً وعقيدةً وهدفاً، وقد مثل الآفاق البعيدة للرسالة السماوية في البيت الحرام التي عنون قصيدته عليه "عيد الحرم"، وقد وافق الوزن هذا الغرض من الشعر، بحيث لا نجد الزحاف إلا بقلّة كون الوزن جاء مجزوءاً كان ولا بدّ أن تكون الزحافات قليلة، هذا ما أعطى القصيدة نغماً إيقاعياً تطرب له الأذن.

الطويل: وزنه: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن 2x

الطويل من البحور "الباهية الرصينة؛ وهو من أحفلها بالجلال والرصانة والعمق"¹ وحازم نفسه يخصص معاني معينة لأوزان معينة، يقول: "فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاءً وقوة"² لذلك نظم على وزنه القدماء والمحدثون بكثرة، وقد سمي: "الركوب؛ لكثرة ما يركبه الشعراء"³. وقد نقل ابن رشيق عن الأخفش قوله: "سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض: لماذا سمّيت الطويل طويلاً؟ قال لأنه طال بتمام أجزائه"⁴.

ويرى حازم أنه مع بحر البسيط أعلى البحور درجة في الافتتان. أما عبد الله الطيب المجذوب فالطويل عنده أرحب صدرًا من البسيط وأطلق عناناً وألطف نغماً، فهو البحر المعتدل حقاً ونغمه من اللطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به"⁵.

ويقول عنه النويهي: "إنه يقع على الأذن وقعا بطيئاً متأثراً؛ لأن كل شطر فيه يتكون من أربعة مقاطع قصيرة وعشرة طويلة"⁶.

ولا يكون الطويل مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً، وقيل: سمّي طويلاً لأن عدد حروفه يبلغ الثمانية والأربعين (48) في حالة التام المصارع، يقول التبريزي: "إن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب فسمي لذلك طويلاً"⁷.

1 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 266، 269.

2 - المرجع نفسه، ص 269.

3 - ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، ص 54.

4 - ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 115.

5 - عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 1، ص 443.

6 - سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 46.

7 - الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 19.

وقد جاء الطويل بنسبة 20.57%، قال محمد العيد قصيدة ألقاها في إحدى حفلات مدرسة الشبيبة

بالجزائر في قاعة (لالير) بالعاصمة ونشرت في جريدة البصائر سنة 1937م والتي عنوانها "بلادي":¹

بلادي فِدَاكَ الثُّرُوحَ وَاللَّهُ عَالَمٌ عَلَيْكَ سَلَامٌ خَالِصُ الْقَصْدِ سَالِمٌ

يَحْيِيكَ مُشْتَأَقٌ عَلَى الْقَرَبِ مَشْفُقٌ مِنْ الْبَعْدِ مَشْغُوفٌ بِحَبِّكَ هَائِمٌ

التقطيع:

بلادي فِدَاكَ الثُّرُوحَ وَاللَّهُ عَالَمٌ عَلَيْكَ سَلَامٌ خَالِصُ الْقَصْدِ سَالِمٌ

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

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

قَبْضُ قَبْضُ قَبْضُ

يَحْيِيكَ مُشْتَأَقٌ عَلَى الْقَرَبِ مَشْفُقٌ مِنْ الْبَعْدِ مَشْغُوفٌ بِحَبِّكَ هَائِمٌ

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

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

قَبْضُ قَبْضُ قَبْضُ

يصف الشاعر اشتياقه وحنينه ومدى حبه لبلده ووطنه مستعملا عبارات وألفاظا ملائمة للمعنى فهذين

البيتان ذوا تركيبين متسقين جمع فيهما الشاعر صورة جميلة تمثل حبه لبلده؛ وخير مثال على ذلك البيتين

السابق ذكرهما، وهما من قصيدة مطوّلة مكونة من تسعين (90) بيتاً؛ وهذه القصيدة من العروض والضرب

المقبوضتين؛ وقد جاءت فعولن مرات سليمة ومرات مقبوضة؛ "وقبض (فعولن) في الطويل حسن"² وليس من

المستحسن دخوله على (مفاعيلن) في الحشو على خلاف تفعيلتي العروض والضرب، وكأن تميز إيقاعهما

سمح بدخوله عليهما، فكان دخوله على (مفاعيلن) في العروض والضرب مساوياً في الحسن لدخوله على

(فعولن) في الحشو.³

1 - محمد العيد، الديوان، ص135.

2 - موسى الأحدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص72.

3 - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص53.

ومن الضرب المحذوف قوله في ((أسطر الكون)):¹

سئمت على شرح الشباب حياتي فحرت ولم أملك عليّ ثباتي
أرى حظّ أرذال النفوس مواتيا وحظّ كريم النفس غير مواتي

التقطيع:

سئمت على شرح الشباب حياتي فحرت ولم أملك عليّ ثباتي
0/0// /0// 0/0/0// /0// 0/0// /0// 0/0/0// /0//
فعول مفاعيلن فعول مفاعي فعول مفاعيلن فعول مفاعي
قبض قبض حذف قبض قبض حذف
أرى حظّ أرذال النفوس مواتيا وحظّ كريم النفس غير مواتي
0/0// /0// 0/0/0// /0// 0/0// /0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن
قبض قبض قبض قبض قبض حذف

هذه القصيدة من العروض المقبوضة والضرب المحذوف، أما عن البيت الأول فهو مصرع لذا جاءت عروضه وضربه محذوفتين، وقبض (فعولن) في الطويل حسن². وهي من بواكير الشاعر في شبابه، وهي تدل على ما ينطوي عليه ذلك الجسم الضئيل من مواهب كمينه في شعر محمد العيد، وتجلت في شعر الحكمة والمثل والنصيحة، وهي الأنواع التي بلغ فيها القمة، وما نلاحظه في القصيدة أن جميع الأبيات التي جاءت فيها تفعيلة الضرب محذوفة (مفاعي) نجد أن تفعيلة (فعولن) التي قبلها تأتي مقبوضة، "وهذا ما يسميه العروضيون ب(الاعتماد) والذي يعني الاتكاء، وكأن الإيقاع الشعري فرض أن يُمهّد لحذف السبب الأخير من تفعيلة الضرب بالاتكاء على قبض التفعيلة التي قبلها"³.

يقول ابن رشيق في هذا — قبض فعولن التي قبل مفاعي في الضرب — "إن السبب قد اعتمد على وتدين أحدهما قبله، والآخر بعده، فقوي قوة ليست لغيره من الأسباب، فحسن الزحاف فيه"⁴.

¹ - محمد العيد، الديوان، ص10.

² - موسى الأحدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص72.

³ - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص53.

⁴ - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص145.

ومن العروض المقبوضة، والضرب الصحيح، يقول محمد العيد¹:

ترى الغي مرفوع المعالم محكما تر الرشد مدفوع المعالم مختلا

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

قبض قبض قبض

هذا المثال من قصيدة "حمتك يد المولى" التي مطلعها عروضه صحيحة يعني "مفاعيلن" وهو بيت مصرّع زاد من النغم الإيقاعي للبيت، ومضمون هذه القصيدة يأتي على شخصية الإمام ابن باديس في قصته مع الاعتداء الشنيع المدبر على حياته، مضيفاً إلى ذلك شخصيته الفكرية، وعلى ما غذّت أفكاره في نفوس الشعب، فقد توافق الغرض مع الوزن الذي جاء على نهجه ما زاد في بهاء إيقاعية القصيدة ونغمها الموسيقي.

الخفيف: وزنه: فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن 2×

جاء في الكافي أنه "سمّي خفيفاً؛ لأن الوجد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخّفت، وقيل سمّي خفيفاً لخفته في الذوق والتقطيع، لأنه يتوالى فيه لفظ ثلاثة أسباب، والأسباب أخف من الأوتاد"². ويقول ابن رشيق إن الخليل سمّاه خفيفاً "لأنه أخف السباعيات"³. ويرى صلاح يوسف عبد القادر "أن خفة إيقاعه وتقبل الأذن لمقاطعته متوسطة السرعة وراء هذه التسمية، ومع أنه على الدائرة العرضية يميل إلى البطء، إلا أن زحافاتة وعلله التي تسقط الكثير من سواكنه تسرّع من هذا البطء، ومع ذلك يبقى ينجح إلى الرزانة، وإن كان في ذلك دون الطويل والبسيط، لكنه يتفوق على البحور المزدوجة الأخرى"⁴. كما يعتبر إبراهيم أنيس "أن الخفيف حسن الوقع في الأذن وتستريح إليه الأسماع"⁵. ويرى عبد الله الطيب أن "الخفيف ينجح صوب الفخامة، ويصفه بوضوح النغم والتفعلات وأنه ذو دندنة، ويمتاز بتدفق وتلاحق الأنغام"⁶.

1 - محمد العيد، الديوان، ص123.

2 - الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص77.

3 - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.

4 - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص101.

5 - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص89.

6 - عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص283.

وقد ورد بحر الخفيف التام بنسبة 17.69%، يقول محمد العيد:¹

نحليا عنكما حديث احتجائي عرجا بي على العلى عرجا بي
اركبا بي متن النجاح وخوضا بي عباب الإصلاح فهو عباي

التقطيع:

نحليا عنكما حديث احتجائي عرجا بي على العلى عرجا بي
0/0//0/ 0//0// 0/0//0/ 0/0//0/ 0//0// 0/0//0/
فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن
خبين خبين

اركبا بي متن النجاح وخوضا بي عباب الإصلاح فهو عباي
0/0/// 0//0/0/ 0/0//0/ 0/0/// 0//0/0/ 0/0//0/
فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن
خبين خبين

جاءت هذه القصيدة على وزن الخفيف ذي العروض الصحيحة والضرب الصحيح، فالشاعر في هذه القصيدة يفتخر بالشباب لأنه ألقاها في ختم درس كتاب (القطر) لابن هشام سنة 1928 حيث كان الشاعر معلما بمدينة بسكرة، وكلما جاء الوزن تاما ساعد ذلك في إتمام فخر الشاعر بالطلاب، فقد أحسن الشاعر في اختيار هذا الوزن الذي يتناسب مع المعاني، فلا نشعر بضغط التفعيلات على مجرى الكلام، بل هما أقرب إلى التكامل في صنع موسيقى البيت، ويمكننا القول إن التصريح في البيت الأول زاد في إضفاء هذا التكامل من خلال التراكيب النحوية والمكونات اللفظية، فتحقق ذلك الإيقاع الموسيقي.

وكما هو معروف فإن زحاف "الخبين يدخل بحسن على أجزائه، ودخوله في (مستفع لن) أكثر منه في فاعلاتن، وخلو (مستفع لن) منه عزيز جداً حتى أنك لا تكاد تجد لذلك شاهداً"²، وهذا ما نراه في القصيدة، حيث جاءت أغلب تفعيلات (مستفع لن) مخبونة، عدا إذا جاءت فاعلاتن مخبونة فإن مستفع لن تكون صحيحة.

¹ - محمد العيد، الديوان، ص87.

² - موسى الأحدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص269.

مجزوء الخفيف:

وقد ورد الخفيف مجزوء بنسبة 1.90%، يقول محمد العيد:¹

طاب في ظلّك السّمُر فازدهر يا أنا القمر
وجهك اليوم مشرق لم يحم حوله كدّر

التقطيع:

طاب في ظلّك السّمُر	فازدهر يا أنا القمر
0//0// 0/0//0/	0//0// 0/0//0/
فاعلاتن متفع لن	فاعلاتن متفع لن
خبّن	خبّن
وجهك اليوم مشرق	لم يحم حوله كدّر
0//0// 0/0//0/	0//0// 0/0//0/
فاعلاتن متفع لن	فاعلاتن متفع لن
خبّن	خبّن

ما نراه في مجزوء الخفيف أن جميع تفعيلات مستفع لن جاءت مخبونة، فالشاعر يظهر لنا محاسن وأفضليات صحبة ورفاق الخير، فعروضه وضربه صحيحان، ونسبة انتشاره في الديوان راجعة إلى تفضيل الشاعر للبحور الطويلة، وإذا كانت نسبة الخبن عالية، فإنها اقتصرت على العروض والضرب في تفعيلة مستفع لن، حيث سببت تواليا لحركتين، أما الحشو في الصدر فجاء بطيئاً؛ لأن كل أجزاءه صحيحة، وكذلك هو الحال بالنسبة للعجز.

وكما هو واضح لنا لا وجود للعلل كما في الأبيات المذكورة عكس زحاف الخبن الذي لزم مستفعّلن في مجزوء الخفيف وأغلب تفعيلات بحر الخفيف التام، كان محمد العيد بذلك دقيقاً في اختيار علله وزحافاته التي جاءت كلها تقريباً في خانة الحسن، والتي اعتمدها فحول الشعراء قبله، كما أبرز خصائص الأوزان الإيقاعية التي تخدم الغرض من خلال تخيّره لها، وابتعاده عن الزحافات القبيحة هذا كلّ راجع إلى حرصه في تخييرها.

¹ - موسى الأحدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 132.

الوافر: وزنه: مفاعلتن مفاعلتن فعولن 2×

يقول إبراهيم أنيس: إنه " من البحور ذات المقاطع الكثيرة التي تلائم غرضي المدح والوصف..."¹.
وسمي وافرا لتوفر حركاته لأنه ليس في أجزاء البحور المتخلفة حركات أكثر مما في أجزائه ولتمام عدد أجزائه
في الدائرة العروضية، وهو موفور الحركات ناقص الحروف وافر الأوتاد"². وهو من البحور السباعية شقيق
الكامل، وسمي وافرا أيضا " لوفور أجزائه وتدا بوتد"³ ويعتبره صفاء خلوصي: "من أكثر البحور مرونة يشتدّ
ويرقّ، وأجود ما يكون في الفخر والثناء"⁴. وقد وصفه عبد الله الطيب بأنه: " سريع متلاحق ولكنه يوقفه
الانقطاع المفاجئ في عروضه وضربه"⁵.

"وعروضه وضربه على الدائرة العروضية تامتان (مفاعلتن)، لكنهما لا تبقيان هكذا في الواقع الشعري،
بل تخضعان لتغيير مزدوج لازم يتكون من: العصب والحذف؛ وهذا التغيير يسمى القطف، وهو تسكين
الخامس المتحرك وإسقاط السبب الخفيف الأخير، لتصبح التفعيلة (مفاعلتن: مفاعلن)، وتقلب لسهولة
النطق إلى فعولن"⁶.

فقد ورد الوافر بنسبة 12.06%، يقول الشاعر:⁷

أُحْيِي بِالرَّضَى حَرَمًا مِيزَارَ ودَارًا تَسْتَظِلُّ بِهَا الدِّيَارَ
ورَوْضًا مُسْتَجَدَّ الْغَرْسِ نَضْرًا أَرِيضًا زَهْرُهُ الْأَدْبُ النَّضَارَ

التقطيع:

أُحْيِي بِالرَّضَى حَرَمًا مِيزَارَ	ودَارًا تَسْتَظِلُّ بِهَا الدِّيَارَ
0/0// 0///0// 0/0/0//	0/0// 0///0// 0/0/0//
<u>مفاعلتن</u>	<u>مفاعلتن</u>
<u>فعولن</u>	<u>فعولن</u>
عصب	عصب
	قطف

¹ - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص196.

² - ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، ص72.

³ - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.

⁴ - صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص70.

⁵ - عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص131، 151.

⁶ - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص68.

⁷ - محمد العيد، الديوان، ص79.

أريصًا زهُرُهُ الأَدَبُ النَّضَارُ	وروضًا مستجَدَّ الغرسِ نَضْرَا
0/0// 0///0// 0/0/0//	0/0// 0/0/0// 0/0/0//
<u>مفاعلتن</u> <u>مفاعلتن</u> <u>فعولن</u>	<u>مفاعلتن</u> <u>مفاعلتن</u> <u>فعولن</u>
عصب	عصب
عصب	عصب
عصب	عصب

البيتان من قصيدة تحيي دار الحديث بمناسبة افتتاحها سنة 1937، فشبه دار الحديث بالبيت الحرام الذي يأتون إليه من كل فج عميق، كما حضر الوفود افتتاح المدرسة قدرت بنح عشرين ألف من أتباع جمعية العلماء، وكما أشرنا من قبل أن الوافر لا يأتي إلا مقطوف العروض والضرب، عكس ما هو في الدائرة العروضية مفاعلتن ست مرات، والقطف هو اجتماع العصب مع الحذف، وقد احتوى هذا الوزن موضوع المدح بجدارة، ودليل ذلك انسياب الألفاظ والعبارات في مجرى الوزن بسهولة.

زحاف العصب يدخل على بحر الوافر بكثرة، وهو زحاف حسن على مفاعلتن فتصير مفاعلتن؛ وهذا ما رأيناه في أغلب قصائده، فمحمد العيد لم يقع في الزحافات الأخرى سواء القبيحة منه أم الصالحة كالعقل والنقص، وإن ورد فهو نادر جدا هذا يبرهن على أن ملكة الشاعر الشعرية وقدرته على التحكم في إيقاع الأوزان التي استعملها، والمجئ في الغالب بالزحاف الحسن الذي يكون في الغالب من الصنف الحسن كزحاف العصب.

مجزوء الوافر:

لم يرد مجزوء الوافر في النماذج، لكن سأعطي مثالا عنه من الديوان الذي ورد فيه وهي قصيدة واحدة مكونة من أحد عشر (11) بيتا، يقول محمد العيد:¹

أعيدوا حلوة العُنة بها اللهوات مفتنة
أعيدوها مغردة كساجعة على قُنة

التقطيع:

أعيدوا حلوة العُنة	بها اللهوات مفتنة
0/0/0// 0/0/0//	0/0/0// 0/0/0//
<u>مفاعلتن</u> <u>مفاعلتن</u>	<u>مفاعلتن</u> <u>مفاعلتن</u>
عصب	عصب
عصب	عصب

¹ - محمد العيد، الديوان، ص523.

أعيدها مغرّدة كساجعة على قنّه

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

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

عصب عصب

كذلك في هذا المثال فالزحاف الذي دخل على مفاعلتن هو العصب، الفرق الوحيد هو أن الوافر جاء مجزوء وهذا ما يتوافق مع هذا النمط من الأناشيد، فقد التزم مع جميع أضرب الأبيات، كون الأناشيد تحب السرعة في الإلقاء ما جعل النقص ودخول الزحاف أكثر جمالا في الإيقاع.

البسيط: وزنه: مستفعّلن فاعلن مستفعّلن فاعلن 2x

سبب تسميته بالبسيط؛ يقول ابن رشيق في عمدته إن الخليل سماه البسيط "لأنه انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فعِلُنْ وآخره فعِلُنْ"¹.

وقال التبريزي -أيضا- إن البسيط "سمي بسيطا؛ لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية فحصل في أول كل جزء من أجزائه السباعية سبيان، فسُمّي لذلك بسيطا، وقيل سمي بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضربه"².

وكما نعلم أن البسيط والطويل يقتزمان في الجلالة والفخامة، لكن الجمع بين (مستفعّلن) و(فاعلن) في بحر البسيط تحدث عنه عبد الله الطيب في كتابه المرشد؛ يقول: "ولا يكاد البسيط يخلو من أحد النقيضين: العنف واللين"³. "والبسيط قريب من الطويل ولكنه لا يتسع لأغراض كثيرة مثله ولو أنه يفضّل عليه من حيث الرقة"⁴.

والبسيط من البحور المزدوجة، عرفه الشعر العربي منذ عصره الأول، وجاء بعد الطويل من حيث الشيوع، وقد قيل عليه الكثير من أمهات القصائد"⁵.

1 - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.

2 - الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص30.

3 - عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص414-415.

4 - صفاء حلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص56.

5 - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص61.

وقد ورد البسيط التام بنسبة 4.78%، يقول محمد العيد قصيدة جميلة وجيدة ردا على (آشيل)¹:

هيهات لا يعتري القرآن تبديل وإن تبدل تورا وإنجيل
قل للذين رموا هذا الكتاب بما لم يتفق معه شرّح وتأويل

التقطيع:

هيهات لا يعتري القرآن تبديل	وإن تبدل تورا وإنجيل
0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0//	0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعْلُن	مُتَفَعِّلُن مُتَفَعِّلُن مستفعلن فَعْلُن
قطع	خبين خبن قطع
قل للذين رموا هذا الكتاب بما	لم يتفق معه شرّح وتأويل
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/
مستفعلن فَعْلُن مستفعلن فَعْلُن	مستفعلن فَعْلُن مستفعلن فَعْلُن
خبين	خبين قطع

استعمل الشاعر في هذه القصيدة المكونة من ثمانية وعشرين بيتا (28) بحر البسيط التام مخبون العروض مقطوع الضرب، إلا أن البيت الأول جاءت عروضه مقطوعة كون البيت مصرع؛ أما باقي الأبيات فعروضها مخبونة، وبما أن بحر البسيط يمتاز بالرصانة والفخامة، جاء رد الشاعر على هذا المنكر (آشيل) وقد وُفِّق الشاعر إلى حد كبير في اختيار ألفاظه وعباراته فجاءت سهلة بعيدة عن الغموض؛ فقد استهل القصيدة باسم فعل ماض (هيهات) مازاد القصيدة جمالا وحكمة ردا على الأباطيل المزعومة من طرف المستدمر الغاشم.

ومن العروض المخبونة، والضرب المخبون، يقول الشاعر²:

اليوم أهدي تحياتي وموعظتي	إلى العباقر الصيّابة النّحْب
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	0/// 0//0/0/ 0/// 0//0//
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلُن	متفعّلن فعْلُن مستفعلن فَعْلُن
خبين	خبين خبن خبن

* آشيل: أحد الاستعماريين الغلاة في الجزائر، وقد كتب عدة مقالات في إحدى الجرائد المتعصبة، تحامل فيها على الإسلام والمسلمين، وادعى أن القرآن كتاب مثير للحروب وعنوان على المحمية والكرامية، وقد أثار هذا الموقف الشاعر، فقال هذه القصيدة المكونة من 28 بيتا.

¹ - محمد العيد، الديوان، ص 85.

² - المصدر نفسه، ص 231.

لقد تحدث الشاعر عن فتية العلم وشبههم بقطر الغيث المنسكب، فهو يحثهم على شد العزم نحو طلب العلم لأنه ما خاب قوم طلبوا العلم، ورفع رؤوس الأمم إلا العلم، فجاء بوزن البسيط الذي يلائم هذا الغرض من الشعر الفخر، وهنا أجاد الشاعر بأسلوب جزل وألفاظ واضحة تنسجم مع البسيط، وقد وظف أيضا تصويرا فنيا الذي يركب الخيال بالواقع، فيخلق بذلك شعرا ينساب كما ينساب قطر الغيث. كم أننا نرى زحاف الخبن من خلال القصيدة حيث نلمس لها توازنا إيقاعيا أحدثه هذا الزحاف في الحشو والعروض والضرب، وهو زحاف مصنف في خانة الحسن.

مخلع البسيط:

وقد ورد مخلع البسيط في النماذج بنسبة 0.42%، وهو في قصيدة واحدة مكونة من ثلاثة عشر (13) بيتا، يقول محمد العيد:¹

الشَّـرُّ والخَيْرُ في البرايا حظان كالتبجح والجمالِ

فقابل الخير باعتراف وقابل الشَّرَّ باحتمالِ

التقطيع:

الشَّـرُّ والخَيْرُ في البرايا حظان كالتبجح والجمالِ

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

مستفعلن فاعلن مُتَفَعِّلُ مستفعلن فاعلن مُتَفَعِّلُ

خبـن+قطع خبـن+قطع

فقابل الخير باعتراف وقابل الشَّرَّ باحتمالِ

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

متفعلن فاعلن مُتَفَعِّلُ متفعلن فاعلن مُتَفَعِّلُ

خبـن خبـن+قطع خبن خبـن+قطع

وهذا النوع أكثر أضرب البسيط سرعة عند الشاعر محمد العيد، وذلك عائد إلى كونه مجزوء؛ كون قصر الأبيات يوحي بالسرعة، إضافة إلى إكثار الشاعر من التغيرات المولدة للتتابع الحركي كالخبـن، والقطع،

¹ - محمد العيد، الديوان، ص372.

فضاها ت نسبة الصحة في الأجزاء، وخبث وقطع تفعيلتا العروض والضرب يمكن قلب "متفعل" إلى فعلن.

المجث: وزنه: مستفع لن فاعلاتن 2×

جاء عند صفاء خلوصي أنه "سمي المجث مجثاً لأنه اجتث (أي اقتطع) من الخفيف بإسقاط تفعيلته الأولى، وهو مجزوء وجوباً"¹. ويقول ابن رشيق أن الخليل سماه بهذا الاسم "لأنه اجتث أي: قطع من طويل دائرته"². "والعروضيون يعتبرون طويل دائرة المشتبه/ السريع هو بحر الخفيف، وإيقاعه يميل إلى البطء لولا الزحافات التي تسرع من حركته الإيقاعية وكذلك استعماله مجزوءاً"³.

وقد جاء بحر المجث في النماذج بنسبة 2.58%، يقول محمد العيد:⁴

أجلت في الناس طرفا بالاعتبار قمينا
فما وجدت قويا على الضعيف أمينا

التقطيع:

أجلت في الناس طرفا	بالاعتبار قمينا
0/0//0/ 0//0//	0/0/// 0//0/0/
<u>متفع لن</u> فاعلاتن	مستفع لن <u>فاعلاتن</u>
خبث	خبث
فما وجدت قويا	على الضعيف أمينا
0/0/// 0//0//	0/0/// 0//0//
<u>متفع لن</u> فاعلاتن	<u>متفع لن</u> فاعلاتن
خبث	خبث

¹ - صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص 136.

² - ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 136.

³ - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص 113.

⁴ - محمد العيد، الديوان، ص 369.

يقتضي المجتث عروضاً مجزوءة صحيحة، كذلك هو حال الضرب، وغلب على أجزائه التفعيلات المخبونة، وإن قربت منها نسبة التفعيلات الصحيحة؛ هذا ما جعل الإيقاع بطيئاً يميل إلى التوسط في السرعة.

المتقارب: وزنه: فعولن فعولن فعولن 2×

يقول صفاء خلوصي: "المتقارب بفتح الراء وكسرهما والفتح أفضل سمي كذلك لقرب أوتاده من أسبابه وأسبابه من أوتاده إذ نجد بين كل وتدين سبباً خفيفاً واحداً، وقيل بل لتقارب أجزائه أي لتمثلها وعدم الطول والبعد فيها إذ أنها خماسية كلها ويصلح المتقارب للعنف أكثر منه للرفق"¹. وجاء في العمدة أن الخليل سماه متقارباً "لتقارب أجزائه، لأنها خماسية كلها يشبه بعضها بعضاً"². ويقول صلاح يوسف عبد القادر بأن إيقاع المتقارب "يرواح بين البطء والسرعة مما يجعل لكل قصيدة إيقاعاً خاصاً بها"³.

وقد جاء بحر المتقارب التام بنسبة 1.58%، يقول محمد العيد:⁴

أحييك هذا مقام التحية أحييك بالنفحات الزكية
أحييك من محفل عبقرِّي تلاقت به الأنفس العبقريَّة

التقطيع:

أحييك هذا مقام التحية أحييك بالنفحات الزكية
0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

قبض

أحييك من محفل عبقرِّي تلاقت به الأنفس العبقريَّة
0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

¹ - صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص146.

² - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.

³ - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص117.

⁴ - محمد العيد، الديوان، ص417.

هذا الإيقاع من المتقارب عروضه صحيحة، وكذلك ضربه صحيح، هذا ما جعله محافظاً على الرتبة التي يتميز بها عموماً، وقد بلغت هنا مداها لطول القصيدة من جهة، ولجنوح الشاعر إلى الصحة من جهة أخرى، ويتميز هذا البحر بالسرعة لقيامه على تفعيلة واحدة متكررة بانتظام، وقد حدّ منها قليلاً لتقليله من القبض الذي يزيد سرعة الإيقاع بخفضه لنسبة السواكن.

ومن العروض الصحيحة، والضرب محذوف، يقول محمد العيد¹:

أنا المرء في مثل خلق الملائك أنا العبد في صورة العاهل

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

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

حذف

جاءت تفعيلة العروض صحيحة وتفعيلة الضرب محذوفة ساهم في إسراع الإيقاع لكن ما يُلاحظ هنا طغيان نسبة الصحة على الأبيات مما أضفى عليها رتبة تجلّت أكثر في هذه القصيدة، وإذا كان البحر سريعاً باعتباره قائماً على وحدة إيقاعية أحادية مطردة في تكرارها، فقد خفت سرعته بفعل النسبة القليلة للقبض.

مشطور المتقارب:

وقد جاء بحر المتقارب مشطوراً بنسبة 2.65%، يقول محمد العيد²:

دعاك الأمل لخير العمل

فحلّ الوئى وؤم عن عجل

التقطيع:

دعاك الأمل لخير العمل

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

فعولن فعولن فعولن فعولن

حذف حذف

¹ - محمد العيد، الديوان، 385.

² - المصدر نفسه، 233.

فَحَلَّ الوَيْيَ وَثُمَّ عَنْ عَجَلٍ

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

فعولن فعو فعولن فعو

حذف حذف

وهذا النوع يتميز بعروض محذوفة وضرب محذوف، وإذا كان الشطر، وأحادية الوحدة الإيقاعية ضمنا له تسارعا كبيرا، فقد انعدم فيه القبض، وكذلك وجود الحذف في النهايات؛ لأنه يزيد في مقدار الحركات بالتحول من بنية سببية "سبب خفيف" إلى بنية وتدنية "وتد مجموع"، وهذا دليل على أن الشاعر يتوخى البحور الطويلة، لأنه لم يرد هذا النوع إلا في قصيدتين فقط.

الرمل: وزنه: فاعلاتن فاعلاتن 2×

"سمي الرمل رملا لسرعة النطق به لتتابع فاعلاتن فيه فهو في اللغة الإسراع في المشي ومنه الرمل المعروف في الطواف. ويدخل حشوه من الزحافات ما يدخل حشو المديد عادة ومن هنا كان الشبه القائم بين البحرين عدا تقارب ضربات مقاطعهما، فالحنن فيه حسن ويدخل كافة أعاريضه وأضره والكف لأبس به أما الشكل فقيح ويجود الرمل في الحزن والفرح والزهد وضروب الموشحات"¹. وجاء في العمدة أن الخليل سماه رملا "لأنه شبه رمل الحصير لضم بعضه إلى بعض"². وهو بحر أحادي التفعيلة.

وقد جاء بحر الرمل في النماذج تاما بنسبة 2.49%، يقول محمد العيد:³

أعلنوا البشرى فرادى وثنيين جاء نصر الله والفتح المبين

أطرحوا عنكم تباريح الجوى وأفرحوا، فالיום عيد المصلحين

التقطيع:

أعلنوا البشرى فرادى وثنيين جاء نصر الله والفتح المبين

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

فاعلاتن فاعلاتن فعلاّت فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

خبين+قصر قصر

1 - صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص109.

2 - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.

3 - محمد العيد، الديوان، ص169.

اطرحوا عنكم تباريح الجوى وافرحوا فالיום عيد المصلحين
00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/
فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
حذف قصر

يتميز هذا البحر في هذه القصيدة بعروض محذوفة، وضرب مقصور، وإذا كان الحذف يقتضي حذف حركة وساكن من الجزء - وهو ما يحافظ على نسبة الحركات والساكن كما هي - فإنّ هذا يخفف من رتبة البحر القائم على وحدة إيقاعية أحادية متكررة بانتظام، وذلك بانتهاء المقدار بوتدٍ مجموع عوضاً عن سبب خفيف.

أمّا الخبن الذي يقوم على حذف الساكن الثاني فإنه يزيد من تسارع الإيقاع بحذف المرتكز الإيقاعي الذي يفضي إلى البطء (السكون)، إذن فقد جاء إيقاع هذا النوع من الرمل بطيئاً - وهذا أصل في بحر الرمل - لغلبة نسبة سلامة الأجزاء من الخبن، ولثقل الذي تميزت به نهايات مقاديره بسبب مدّ الردف الناجم عن القصر، ولم يخفف من وطأة هذا الثقل إلا نسبة الخبن التي قاربت نسبة الصحة وأضفت عليه نوعاً من التسارع.

مجزوء الرمل:

وقد جاء بحر الرمل مجزوء بنسبة 0.09%، يقول محمد العيد:¹

شَرَّفْتُ بَيْتِي الخطاطي ف كضيفٍ لي (كَرِيم)
صار بيتي ككناسٍ والخطاطيف ك(رِيم)
إن بيتي بالتهاني والرضى لا شك (رِيم)

التقطيع:

شَرَّفْتُ بَيْتِي الخطاطي ف كضيفٍ لي (كَرِيم)
00//0/ 0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
قصر

¹ - محمد العيد، الديوان، ص 378.

صار بيتي ككناسٍ	والخطاطيف كـ (رثم)
0/0/// 0/0//0/	00/// 0/0//0/
فاعلاتن	فاعلاتن
فاعلاتن	فاعلاتن
خبن	خبن+قصر
إن بيتي بالتهانسي	والرضى لا شك (رثم)
0/0//0/ 0/0//0/	00//0/ 0/0//0/
فاعلاتن	فاعلاتن
فاعلاتن	فاعلاتن
قصر	قصر

وقد جاءت عروض مجزوء الرمل صحيحة وضربه مقصور، وهذا يميز الإيقاع البطيء لكثرة السواكن الناتجة عن ارتفاع نسبة الصحة، وإن كان الجزء يمنحه شيئاً من السرعة، ونتيجة للتكرار المنتظم لوحده الإيقاعية الأحادية اتسم بالرتابة التي لم تتضح حدّها بسبب قلة عدد الأبيات لأنها في هذه الحالة عبارة عن نتفة من ثلاثة أبيات.

الهزج: وزنه: مفاعيلن مفاعيلن 2×

"سمي الهزج هزجاً؛ لأنه يشبه هزج الصوت أي تردده وصداه وذلك لوجود سببين خفيفين يعقبان أوائل أجزائه التي هي أوتاد وهذا مما يساعد على مد الصوت، وقيل بل سمي هزجاً لأن العرب تخرج به أي تغني والهزج لون من الأغاني"¹. وجاء في العمدة أن الخليل سماه هزجاً "لأنه يضطرب، وشبهه بهزج الصوت"². وقيل سمي هزجاً لتردد الصوت فيه، وحركاته الكثيرة نسبياً تجعل منه بحراً سريع الإيقاع، وهو أحادي التفعيلة"³.

وقد جاء بحر الهزج في النماذج بنسبة 2.26%، يقول محمد العيد:⁴

ألا انعم أئيبها النادي بذكرى مولد الهادي

1 - صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص 97.

2 - ابن رشيق، العمدة، ج 1، 136.

3 - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص 77.

4 - محمد العيد، الديوان، ص 75.

لقد جئناك وَّزَّاداً على آثار وَّزَّاد

التقطيع:

بذكرى مولد الهادي	ألا انعم أئيتها النادي
0/0/0// 0/0/0//	0/0/0// 0/0/0//
مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن
على آثار وَّزَّاد	لقد جئناك وَّزَّاداً
0/0/0// 0/0/0//	0/0/0// 0/0/0//
مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن

فقد جاءت تفعيلات بحر الهزج جلها إن لم نقل كلها صحيحة، سواء في العروض أم الضرب، لأن الشاعر هنا يسترسل في الافتخار بالنادي وجعله يهتدي بخير الخلق محمد صلى الله عليه وسلم، لأن الأصل في بحر الهزج أنه سريع، فجاء بها صحيحة ليثقل بما فيها من معاني على قدر الممدوح، فجاء نَفْسُهُ مطوّلاً بالسكنات الكثيرة في التفعيلة والارتياح بهذا النفس الطويل أعطى إيقاعاً موسيقياً ترتاح له أذن المتلقي.

المديد: وزنه: فاعلاتن فاعلن فاعلاتن 2×

"سمي المديد مديداً لامتداد سباعيه حول خماسيه، وخماسيه حول سباعيه وقيل سمي مديداً لامتداد سببين خفيفين في كل تفعيلة من تفعيلاته السباعية، وقيل بل سمي كذلك لامتداد الوند المجموع في وسط أجزائه السباعية وهذا البحر قليل الورد نسبياً لثقله على السمع وهو كما نرى مجزوء وجوباً"¹. ويقول ابن رشيق إن الخليل سماه مديداً "لتمدد سباعيه حول خماسيه"². أو لامتداد أسبابه في أجزائه السباعية، وهو من البحور المزدوجة قليلة الاستعمال"³.

وقد جاء بحر المديد في النماذج بنسبة 1.32%، يقول محمد العيد:⁴

سر مع التوفيق فهو الدليل حصحص الحق وبان السبيل

1 - صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص46.

2 - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.

3 - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص56.

4 - محمد العيد، الديوان، ص129.

عاطني السراء كأساً بكأس واسقنيها إنها سلسبيلى

التقطيع:

سر مع التوفيق فهو الدليل حصحص الحق وبان السبيل

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

فاعلاتن فاعلن فاعلات فاعلاتن فاعلن فاعلات

قصر خبن قصر

عاطني السراء كأساً بكأس واسقنيها إنها سلسبيلى

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

فاعلاتن فاعلن فاعلات فاعلاتن فاعلن فاعلات

قصر قصر

كما هو معلوم بحر المديد لا يستعمل إلا مجزوءً وهذا وجوباً، وجاءت عروضه مقصورة، كما هو الحال بالنسبة للضرب فهو مقصور أيضاً، هذه العلة زادت في جمالية الإيقاع خاصة وأن القافية جاءت مقيدة مردوفة، فقد أعطاها إيقاعاً لا نشعر بضغط التفعيلات على مجرى الكلام، بل هما أقرب إلى التكامل في صنع موسيقى البيت، ومازاده أيضاً جمالاً هو ورود التصريع في البيت الأول وأضفاه ببعض الليونة والإطالة للنعيمات، فتحقق بذلك تواصل إيقاعي ينتهي عند نهاية البيت بدون توقف عند منتصفه، كما دخل أيضاً زحاف الخبن على فاعلن في الحشو وهو قليل جداً لأنه لا يخدم الإيقاع في هذه الحالة، وعليه فقد وفق الشاعر في التكامل بين الإيقاع والغرض.

الرجز: وزنه: مستفعلن مستفعلن مستفعلن 2×

"سمي الرجز رجزاً لاضطرابه وهو مأخوذ من الناقة التي يرتعش فحذاها وعُدّ هذا البحر مضطرباً لجواز حذف حرفين من كل تفعيلة وكثرة إصابته بالزحافات والعلل والشطرن والنهك والجزء فهو أكثر الأبحر تقلباً فلا يبقى على حال واحد"¹. "وقيل أنه مشتق من حركة الإبل أي وقع أقدامها على الرمال وقيل أنه أقدم أوزان العرب لارتباطه بهذه الحركة"². ويقول ابن رشيق: إن الخليل سماه الرجز "لاضطرابه كاضطراب قوائم

¹ - صفاء حلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص101.

² - سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص41.

الناقة عند القيام"¹. وهذا البحر لم يرد في النماذج لكننا أوردناه هنا لوروده في الديوان فأردنا أن نعرف مدى استعمال محمد العيد لهذا البحر.

يقول محمد العيد:²

ما وردةٌ بديعةٌ الإحكام من غير أوراقٍ ولا أكمام؟

شجرها مُمَرَّعُ الأغصان لکنه خالٍ من العيدان

التقطيع:

ما وردةٌ بديعةٌ الإحكام من غير أوراقٍ ولا أكمام؟

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

مستفعلن متفعّلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

خبّن قطع

شجرها مُمَرَّعُ الأغصان لکنه خالٍ من العيدان

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

مُتَعَلِّن متفعّلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

خبّل خبن قطع

والخبّل هو اجتماع الخبن والطّي.

جاء الرجز تاماً، إلا أنه في هذه القصيدة جاءت عروضه مقطوعة، كذلك هو الحال بالنسبة للضرب، فجاء إيقاع البحر متوسطاً يميل إلى السرعة بوجود القطع بهذا يكون هناك توازن مقطعي؛ وهو حالة تنوع الأجزاء بين الخبن والقطع مما خفف من رتابة البحر الناتجة عن تكرار منتظم للجزء مستفعلن، وتبدو الرتابة جلية في القصيدة خاصة إذا سلمت أجزاؤها حيث يتكرر الإيقاع الرتيب مثقلاً بالسواكن التي تُعد وقفات تكبح تسارع الإيقاع.

¹ - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.

² - محمد العيد، الديوان، ص560.

مجزوء الرجز:

يقول محمد العيد:¹

انظر إلى الأفق ضحا بكل لون وضحا
تفتّح القلب لإشده راق به تفتحا

التقطيع:

انظر إلى الأفق ضحا	بكل لون وضحا
0///0/ 0//0/0/	0///0/ 0//0/0/
مستعلن مستعلن	متفعلن مستعلن
طي	خبين طي
تفتّح القلب لإشده	راق به تفتحا
0///0/ 0//0/0/	0//0// 0//0/0/
مستعلن مستعلن	متفعلن مستعلن
خبين طي	خبين

مجزوء الرجز هنا هو تحقيق وزني يلزم الصحة في عروضه وضربه، إلا ما اعترأها من زحافات مثل الخبن والطي، وهذا ما يجعل الإيقاع سريعاً من خلال استعمال البحر مجزوءاً.

منهوك الرجز:

يقول محمد العيد:²

يا للعبير خسف القمر

التقطيع:

يا للعبير	خسف القمر
0//0/0/	0//0/0/
مستعلن	مستعلن

¹ - محمد العيد، الديوان، ص43.

² - المصدر نفسه، ص34.

بما أن هذا البحر جاء منهوكاً فكان لزاماً أن تدخله الزحافات والعلل، وإن كان ورد زحاف الخنن فهو نادر جداً في هذه القصيدة، ما أعطى القصيدة الجمال الإيقاعي المنتظر، وقد وفق الشاعر في استعماله وإن كان عبارة عن قصيدة واحدة.

السريع: وزنه: مستفععلن مستفععلن فاعلن 2x

يقول التبريزي: "سمي السريع لسرعته في الذوق والتقطيع لأنه يحصل في كل ثلاثة أجزاء منه ما هو على لفظ سبعة أسباب لأن الوند المفروق أول لفظة سبب والسبب أسرع في اللفظ من الوند"¹. وصنفه عبد الله الطيب "من الأوزان الدنيا القريبة من الأسجاع والنثر"².

ومما ذكر عند ابن رشيق أن الخليل سماه سريعاً "لأنه يسرع على اللسان"³. ويقول عنه صفاء خلوصي إنه "يجود في الوصف وتصوير الانفعالات"⁴.

ومن الآراء الأخرى: "يبدو أنه سمي سريعاً لسرعته الناجمة في كثرة الحركات في الأسباب والأوتاد، ويقترب من الرجز في سرعته، ويشعر القارئ لأول وهلة باضطراب في موسيقاه ولكنه يغدو مطواعاً مع الدربة وكثرة الإنشاد"⁵.

"وهو من حيث إيقاعه واضح بفضل إطراد مستفععلن، كما أنه متنوع بفضل فاعلن التي تتنوع كثيراً بفعل الزحافات والعلل (التي تليها عن الوند المفروق) وهذه التفعيلة الأخيرة هي ضابط الإيقاع الذي يبدو سريعاً في الحشو بسبب الزحافات"⁶.

لم يرد هذا البحر في النماذج لكننا ذكرناه لوروده في الديوان، فقد نظم محمد العيد قصيدة بعنوان (المرء في حقيقته المجردة) والمكونة من تسعة (09) أبيات؛ والتي نشرت بالعدد 159 من جريدة البصائر في: 1936/03/31م، وهذه القصيدة مطلعها:⁷

المرء ما المرء سليل الثرى لا غرؤ أن يشبه مجلوموّه

1 - الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص68.

2 - عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص186.

3 - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.

4 - صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص117.

5 - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص90.

6 - سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص53.

7 - محمد العيد، الديوان، ص40.

عاجله الرُّسُل بتأديبهم فلم يُلن تأديبهم عُوده

التقطيع:

المُرء ما المُرء سليل الثرى لا عَرَو أن يشبهه جُلُمُودُه

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

مستفعلن مستعلن فاعلن مستفعلن مستعلن فاعلن

طي

طي

عاجله الرُّسُل بتأديبهم فلم يُلن تأديبهم عُوده

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

مستعلن مستعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

خبّن

طي طي

ورد هذا الإيقاع بعروض مطوية مكسوفة (الكسف حذف آخر الوجد المفروق من آخر التفعيلة إضافة إلى الطي فتصير: مفعولات: فاعلن)، كذلك بالنسبة للضرب مطوي مكسوف، وهو يتميز بالسرعة خاصة مع النسبة العالية لزحاف الطي في تفعيلاته، وإذا كان التساوي الكمي بين العروض والضرب قد منح البيت مساحة من الانسجام، فإن الانسيابية مفقودة بسبب الانتقال من الكم الأكبر إلى الكم الأصغر، فالطي يزيد في تسارع البحر، ما جلب التوافق الإيقاعي المحسوس بين العروض والضرب، ومن عوامل السرعة تعاور الخبن والطي للأجزاء.

المتدارك (المحدث): وزنه: فاعلن فاعلن فاعلن 2×

مكتشف هذا البحر هو الأخفش الأوسط سعيد بن مسعدة، وهو تلميذ سيبويه، وقد سماه المتدارك لأنه تداركه على الخليل، وسماه العروضيون المحدث، لأنه أحدث بحور الشعر المعروفة، كما سمّوه الخب لأن إيقاعه يتسم بالسرعة، خاصة بدخول الخبن عليه، وهو في الأغلب يأتي مخبون التفعيلات كلها، أو يدخل تفعيلاته التشعيث¹. واعتبره عبد الله الطيب رتبيا جدا، "ولا يصلح إلا للحركة الراقصة المجنونة"².

إلا أنه لم يستعمل في الديوان إلا منهوكا.

¹ - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص 122.

² - عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص 80.

منهوك المحدث:

يقول محمد العيد:¹

ما لطرفي رنا حوله فافتتئ
سامني في الدُّنا بالصَّنى وامتحن

التقطيع:

ما لطرفي رنا حوله فافتتئ
0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
سامني في الدُّنا بالصَّنى وامتحن
0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

يقتضي هذا البحر عروضاً صحيحة وضرباً صحيحاً، وهو من البحور التي تمتاز بالسرعة، إلا أنه ليس بالسرعة مثلما لو كان مخبونا، لأنه عندما يكون الخبن تكون سرعته كبيرة سببها تتابع الحركات، وقد أدى قيام القصيدة على وحدة إيقاعية واحدة إلى سرعة الانتقال من جزء إلى جزء، وأدى كذلك إلى ارتفاع نسبة الرتبة التي زاد من حدّتها طول القصيدة، وقد تخللت الوحدات الإيقاعية المخبونة القليلة.

ما نخلص إليه هو أن محمد العيد يبدو لنا حرصه في تخير أوزانه وإبراز خصائصها الإيقاعية التي تخدم كل الغرض، ويُحسب له بوضوح ابتعاده الكلي عن الزخافات القبيحة وحتى الصالحة إلا ما ندر.

¹ - محمد العيد، الديوان، ص 37.

الفصل الثالث: إيقاع القافية والموازنات الصوتية

في ديوان محمد العيد آل خليفة

– أولاً: القافية.

- مفهوم القافية.
- أهمية القافية.
- حروف القافية.
- حركات القافية.
- ألقاب القافية.
- أنواع القافية.
- الجانب التطبيقي للقافية.

– ثانياً: الموازنات الصوتية.

- الجناس.
- التكرار.
- التوازي.
- السجع.
- التدوير.
- التصريع.

- أولاً: القافية.

مفهوم القافية:

لغة: "يقال قفوت فلانا أتبعته أثره، وقفوته أفقوه: رميته بأمر قبيح، وفي نوادر الأعراب قفا أثره أي تبعه، وضده في الدعاء: قفا الله أثره... والقافية آخر كلمة في البيت، وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام." ¹ من الفعل قفا بمعنى تبع، قال تعالى: ﴿ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَىٰ آثَرِهِم بِرُسُلِنَا وَقَفَّيْنَا بِعِيسَى ابْنِ مَرْيَمَ وَآتَيْنَاهُ الْإِنجِيلَ وَجَعَلْنَا فِي قُلُوبِ الَّذِينَ اتَّبَعُوهُ رَأْفَةً وَرَحْمَةً وَرَهَابَنَةٌ أَتَدَعُوهَا مَا كَتَبْنَاهَا عَلَيْهِمْ إِلَّا ابْتِغَاءَ رِضْوَانِ اللَّهِ فَمَا رَعَوْهَا حَقَّ رِعَايَتِهَا فَآتَيْنَا الَّذِينَ ءَامَنُوا مِنْهُمْ أَجْرَهُمْ وَكَثِيرٌ مِنْهُمْ فَاسِقُونَ ﴿٢٧﴾﴾ الحديد، 27، أي أتبعنا، وسميت كذلك لأنها تقفو بعضها بعضاً، والشاعر يقتفيها في جميع أبياته، قال الخليل بن أحمد: "قفا، يقفو، وهو أن يتبع شيئاً... وسميت قافية الشعر قافية لأنها تقفو البيت، وهي خلف البيت كله." ² ويقول ابن رشيق: "وسميت القافية قافية لأنها تقفو أثر كل بيت، وقال قوم لأنها تقفو أخواتها." ³ وجاء في مقاييس اللغة لابن فارس هذا المعنى في قوله: "يقال قفوت أثره، وقفيت فلانا بفلان إذا أتبعته إياه، وسميت قافية البيت قافية لأنها تقفو سائر الكلام، أي تتلوه، وتتبعه." ⁴ وجاء في الصحاح في قول الجوهري: "وقفوت أثره قفوا، وقفوا أي اتبعته، وقف على أثره بفلان أي أتبعته إياه... ومنه الكلام المقفى، ومنه سميت قوافي الشعر لأن بعضها يتبع أثر بعض." ⁵

اصطلاحاً: يعرفها الخليل على أنها "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن." ⁶ كما في بيت امرئ القيس*:

¹ - ابن منظور لسان العرب، مادة قفو.

² - الخليل بن أحمد، العين، ج3، مادة قفا، ص420.

³ - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص243.

⁴ - ابن فارس، مقاييس اللغة، ج5، ص112.

⁵ - الجوهري، الصحاح، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990، مج6، مادة قفا، ص2466.

⁶ - ابن رشيق، العمدة، ص243.

* امرئ القيس(نحو 130_80ق هـ_497_545م) وهو حندج بن حجر الكندي، وقيل عدي، وقيل ثعلبة، ولد بنجد وتوفي بأنقرة. شُبَّ عابثاً ونهَضَ بثأر أبيه كهلاً، وهو أشعر شعراء العرب على الإطلاق.

ولكنما أسعى لمجد مؤثر وقد يدرك المجد المؤثر أمثالي¹

فالقافية عند الخليل في هذا البيت هي: ثالي (0/0)، أي من أول متحرك قبل ثاني الساكنين.

ويرى الأخفش أنها آخر كلمة في البيت، أما قطرب، وثعلب فعندهما أنها الحرف الأخير من البيت، يقول السكاكي: "اختلفوا في القافية، فهي عند الخليل...، مثل تابا، من:

أقلي اللوم عاذل والعتابا.

وعند الأخفش آخر كلمة في البيت مثل: العتابا بكاملها. وعند أبي علي قطرب وأبي العباس ثعلب الرّوي²

أما حازم يخاطب الشعراء قائلاً: "أجيدوا القوافي فإنها حوافر أي عليها جريه واطراده."³

أما إبراهيم أنيس فيعرفها بقوله: "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر والأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعدهد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن."⁴

"وتهديب وزن القافية أن تكون سلسلة المخارج مألوفة، فإنّ القوافي حوافر الشعر."⁵

ومصطفى حركات يرى أن القافية: "سلسلة من الحروف والحركات، تحتم البيت غالباً، وتكون عناصر القافية:

— لازمة بعينها في بعض الحالات.

— لازمة مع غيرها في حالات أخرى كجواز ورود الواو والألف اختيارياً في موقع معين.

— غير لازمة بعينها كحرف الدخيل.

ويكون مجال القافية في أغلب الأحيان كما حدده الخليل بن أحمد، أي أنه الساكنان الأخيران وما

بينهما من حروف وحركات مع حركة الساكن ما قبل الأخير، وأحياناً يكون مجال القافية أضيق."⁶

¹ - امرئ القيس، الديوان، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004، ص139.

² - السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987، ص568.

³ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص133.

⁴ - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص273.

⁵ - الفضيل بن عمرة: الكامل في العروض، ص292.

⁶ - مصطفى حركات، قواعد الشعر، ص159.

يبدو لنا من مفهوم حركات أنه ينظر إلى القافية نظرة شمولية تراعي الدقة، كما أنه أدخل في تعريفه القافية الخاصة بالشعر الحر.

نستنتج من هذه المفاهيم المتعلقة بالقافية على السواء قديماً أو حديثاً، أنّ القافية ركن أساسي في هوية الشعر ولا يكتمل تحقيقه إلاّ بوجود القافية، وهي مجموعة من المقاطع الصوتية التي تتكرر في أواخر الأبيات فتحدث نغماً موسيقياً (إيقاعياً) يتوقعه المتلقي في مواقع منتظمة، فيتعمق إحساس المتلقي بالانسجام الإيقاعي للقصيدة مما يؤدي به إلى استحسان هذا النغم ويطرب له، وترتاح الأذن له.

أما علم القافية؛ فيعرّفه العروضيون على أنه علم بأصول يُعرّف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون، ولزوم وجواز، وفصيح وقبيح.

أمّا عن وضع هذا العلم فهو الخليل بن أحمد الفراهيدي، وإن شكك بعض الدارسين في ذلك، وقصروا عليه وضع علم العروض فقط، يقول عوني عبد الرؤوف في تحقيقه لكتاب التنوحي: "يُعَدّ الخليل — بالإجماع — مؤسس العروض، وقد أجمع علماء اللغة العرب على أن الخليل لم يأخذ عن غيره، ولم يسبقه إليه سابق، أو يشركه فيه أحد، أمّا مؤسس علم القوافي فهو غير معروف لدينا"¹

أهمية القافية:

يقول صلاح يوسف عبد القادر: "إذا عدنا إلى تاريخ الشعر العربي وجدنا أن العرب كانت تحتفل بالقافية أكثر من الأوزان، وكانت إيقاعات القوافي وجمالياتها هي محل تنافس شعرائهم، ولا تغيب عن أذهاننا قصة النابغة الذبياني في المدينة وما فيها من دلالات على دور السماع وأهميته عند القوم في وضع أسس علم القافية."²

ومما عرف عن العرب أنهم كانوا يهتمون بالقافية أكثر من اهتمامهم بالوزن، وكوّن الشعراء يتنافسون في ذلك، "وإذا كان الخليل قد وضع لعلم العروض قوانينه وقواعده ومصطلحاته في عصر اتّسم بالاستقراء والبحث والمقاييسات، فإن القافية عُرفت عند العرب عن طريق السماع، ووضعت قوانينها الدائقة العربية السامية فطرة في التمييز بين الأصوات ودلالاتها"³.

¹ - التنوحي، كتاب القوافي (تمهيد التحقيق)، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1978، ص15.

² - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص131.

³ - المرجع نفسه، ص132.

حروف القافية:

حروف القافية ستة: الروي، الوصل، الخروج، الردف، التأسيس، الدخيل.

1_ الروي:

لغة: روى الحبل ريا فارتوى، والرواء بالكسر والمد: حبل من حبال الخباء، وقد يشد به الحمل والمتاع على البعير.¹

اصطلاحاً: هو النغمة التي ينتهي بها البيت، ويلتزم الشاعر تكراره في أبيات القصيدة، وموقعه آخر القصيدة، وإليه تنسب القصيدة، فيقال: قصيدة لامية، أو ميمية، أو نونية إن كان حرفها الأخير لاماً، أو ميماً، أو نوناً.²

وهناك حروف لا تصلح أن تكون رويًا، وهي: الألف، الياء، الواو، الهاء أو تنويناً. وقد تشكل الحروف الأربعة الأولى حروف روي شرط أن تكون هذه الحروف من بنية الكلمة، وأن يلتزم الحرف الذي قبلها، أما الكاف والتاء فيلتزم الحرف الذي قبلها أو تُسبق بألف مدّ.³

2_ الوصل:

لغة: وصلت الشيء وصلًا صلة، والوصل ضد الهجران.⁴

اصطلاحاً: هو ما جاء بعد الروي من حرف مدّ أشبعت به حركة الروي، أو هاء وليست الروي، وحرف المد قد يكون ألفاً، أو واواً أو ياءً.⁵

3_ الخروج:

لغة: الخروج نقيض الدخول: خرج يخرج خروجاً ومخرجاً.⁶

اصطلاحاً: هو حرف مدّ يلي هاء الوصل المتحركة، سمي بذلك؛ لأنه يُخرج به من البيت، ومثاله الألف في "تعيدها" والواو في "أذكره" والياء في "نعله".⁷

¹ - ابن منظور، لسان العرب، مادة روى.

² - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 157.

³ - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص 136.

⁴ - ابن منظور، لسان العرب، مادة وصل.

⁵ - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 158.

⁶ - ابن منظور، لسان العرب، مادة خرج.

⁷ - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 159.

4_ الردف:

لغة: ردف: الردف ما تبع الشيء، كل شيء تبع شيئاً هو ردفه، والجمع الرداف، ويقال جاء القوم رداً أي بعضهم يتبع بعضاً.¹

اصطلاحاً: هو حرف مدّ أو لين، يقع قبل الروي دون فاصل بينهما.²

5_ التأسيس:

لغة: أسس: الأسس والأسس والأساس، مبتدأ كل شيء، والأس والأساس: أصل البناء وجمع الأس إسّاس وجمع الأساس أسس.³

اصطلاحاً: هو ألف بينها وبين الروي حرف واحد متحرك يسمى الدخيل، وسميت هذه الألف تأسيساً؛ لتقدمها على جميع حروف القافية.⁴

وما نلاحظه هو "أنّ التأسيس والردف لا يجتمعان في قافية واحدة، كما يجوز تعاقب الواو والياء كردف قافية في القصيدة نفسها".⁵

6_ الدخيل:

لغة: دخل، الدخول، نقيض الخروج، دخل يدخل دخولا.⁶

اصطلاحاً: هو حرف واقع بين ألف التأسيس وحرف الروي كاللام في ظالم.⁷

وهذا الحرف وإن كان من لوازم القافية، فليس بلازم التزامه بعينه في القصيدة، وذلك بخلاف حروف القافية الأخرى⁸، ومثال الدخيل: سالم، هائم، قاتم في قصيدة بلادي.⁹

حركات القافية:

حركات القافية ست: المجرى، التّفاذ، الحذو، الإشباع، الرّس، التّوجيه.

¹ - ابن منظور، لسان العرب، مادة ردف.

² - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 159.

³ - ابن منظور، لسان العرب، مادة أسس.

⁴ - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 160.

⁵ - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص 137.

⁶ - ابن منظور، لسان العرب، مادة دخل.

⁷ - موسى الأحمد نويوات، المتوسط الكافي، ص 367.

⁸ - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 160.

⁹ - محمد العيد، الديوان، ص 135.

1_ المجرى:

لغة: جراً، الجرو والجرو: الصغيرين من كل شيء حتى من الحنظل والبطيخ والرمان والخيار.¹
اصطلاحاً: حركة الروي المطلق ((المتحرك))، وسميت بذلك لأنها مبدأ جريان الحركة في الوصل، مثال ذلك ضمة الهمزة في قول الشاعر:

ولا تترجّح السماحة من بخيل فما في النار للظمآن ماء².

2_ النفاذ:

لغة: نفذ: النفاذ الجواز وفي المحكم جواز الشيء الخلوص منه، تقول: نفذت أي جزت.³
اصطلاحاً: هو حركة هاء الوصل الواقعة بعد الروي مثل فتحة الهاء في ((دموعها)).⁴

3_ الحذو:

لغة: حذا: حذا النعل حذوا: قدّرها وقطعها.⁵
اصطلاحاً: حركة ما قبل الردف.⁶

4_ الإشباع:

لغة: الشبع ضد الجوع، شبع شبعاً وهو شبعان، والأنثى شبعى وشبعانة وجمعهما: شباع وشباعى.⁷
اصطلاحاً: حركة الدخيل مثل كسرة الراء في ((المكارم)).⁸

5_ الرّس:

لغة: رسّ بينهم يرسّ رسّاً: أصلح ورسست كذلك.⁹
اصطلاحاً: حركة ما قبل ألف التأسيس، فلا يكون إلا فتحة.¹⁰

¹ - ابن منظور، لسان العرب، مادة جراً.

² - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 167.

³ - ابن منظور، لسان العرب، مادة نفذ.

⁴ - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 167.

⁵ - ابن منظور، لسان العرب، مادة حذا.

⁶ - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 167.

⁷ - ابن منظور، لسان العرب، مادة شبع.

⁸ - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 167.

⁹ - ابن منظور، لسان العرب، مادة رس.

¹⁰ - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 167.

6_ التوجيه:

لغة: وجه: الوجه معروف والجمع وجوه ووجه كل شيء مستقبله.¹

اصطلاحاً: حركة ما قبل الروي المقيد، أي الساكن مثل ضمة القاف في قولك: لم يُقْل.²

ألقاب القافية:

كما للشعر أسماء في عدد أبياته كذلك للقافية أسماء وألقاب، وهي خمسة: المتكاوس، المتراكب، المتدارك، المتواتر، والمترادف.

1_ المتكاوس: "هي القافية التي يفصل بين ساكنيها أربعة متحركات. كما في قول العجاج في هذا الشطر:

قد جَبَر الدِّينَ الإلهَ فَجَبَر

فقلوه ((لهفجبر)) هو القافية"³.

2_ المتراكب: وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات، كما في قول أبي العلاء:

منك الصدود، ومني بالصدود رضى من ذا علي بهذا، في هواك قضى؟

بي منك ما لو غدا بالشمس ما طلعت من الكآبة أو بالبرق ما ومضا

إذا الفتى ذم عيشا في شببيته فما يقول إذا عصّر الشباب مضى.

فقلوه ((واك قضى)) و ((ما ومضا)) قواف موحدة، من المتراكب وهي تساوي بالحركات والسكنات (0///0)⁴.

3_ المتدارك: وهي التي يفصل بين ساكنيها متحركان، كما في قول الرصافي:

هم الرجال مقيسة بزمانها وسعادة الأوطان في عمرانها

فقلوه (رانها) هو القافية، وتساوي بالحركات والسكنات (0//0)⁵.

4_ المتواتر: وهي التي يفصل بين ساكنيها متحرك واحد: كقول علي الياسري:

¹ - ابن منظور، لسان العرب، مادة وجه.

² - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص168.

³ - عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص178.

⁴ - المرجع نفسه، ص179.

⁵ - المرجع نفسه، ص179-180.

تجادلني فيغيريها الجدال قصائد كان لي منها وصال

فقلوه (صالو) هو قافية المتواتر، وتساوي بالحركات والسكنات (0/0)¹.

5_ المترادف: وهي التي لا يفصل بين ساكنيها فاصل، كقول سعيد الزبيدي:

لو جئتني من قبل حين أطفأت بي عطش السنين

فقلوه (نين) هو قافية المترادف، وتساوي بالحركات والسكنات (00/) لأن فيها سكونين ترادفاً².

أنواع القافية:

القافية حسب حروفها نوعان: مقيدة ومطلقة.

1_ مقيدة: وهي ما كان رويها حرفا صامتا ساكنا، ومنها قول الشاعر:

لا شيء يعدل الوطن.

2_ مطلقة: وهي ما كان رويها حرفا صامتا متحركا مثل:

وطني حملتك في الفؤاد عذابا.

أو ما كان رويها منتها بهاء الوصل، سواء كانت هاء ساكنة أم متحركة، ومنها:

بيض الحمايم حسبته ساكنة _

أقيام الساعة موعده متحركة _³.

الجانب التطبيقي للقافية:

كما كان الأثر الجلي للوزن في جمال الإيقاع الشعري، كان كذلك الحظ الأوفر للقافية لأنها من العناصر التي تكمل صورة الإيقاع كونها تنتهي الأبيات، ولا يتم جمال البيت إلا بجمال نهايته، وهذا الجمال يكمن في مدى التحام القافية بباقي أجزاء البيت وتربطها به. وقبل شروعنا في التطبيق على النماذج؛ يمكن أن نعطي لأنواع القوافي موجزا إحصائيا حول انتشاره في الديوان، فمن حيث حركة الروي جاءت القوافي مطلقة ومقيدة، كما يوضحها الجدول الآتي:

¹ - عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، ص 180.

² - المرجع نفسه، ص 180.

³ - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص 138.

- حسب النماذج:

		إسلاميات وقوميات		اللزوميات		الثوريات		المجموع
القافية	قصيدة	نتفة	قصيدة	نتفة	قصيدة	نتفة	قصيدة	نتفة
مطلقة	41	00	15	06	11	00	67	06
مقيدة	05	00	01	01	01	00	07	01
المجموع	46	00	16	07	12	00	74	07
مج:ق+ن	46	23		12		81		
		الأبيات		الأبيات		الأبيات		المجموع
القافية	قصيدة	نتفة	قصيدة	نتفة	قصيدة	نتفة	قصيدة	نتفة
مطلقة	2180	00	162	31	378	00	2720	31
مقيدة	293	00	15	03	29	00	337	03
المجموع	2473	00	177	34	407	00	3057	34
مج:ق+ن	2473	211		407		3091		

جاءت القافية المطلقة في المرتبة الأولى بألفين وسبعمائة وواحد وخمسين (2751) بيتاً من أصل 3091 وهي نسبة كبيرة قدّرت بـ 89%، لأن الشاعر أغلب ما ينظم ويجد راحته هي في القافية المطلقة، ثم تأتي المقيدة وهي ليست بالكثيرة؛ في المرتبة الثانية فقدّرت بثلاثمائة وأربعين (340) بيتاً أي بنسبة 11%.

أما عن بقية الديوان:

		بقية الديوان		عدد الأبيات		المجموع	المجموع
القافية	قصيدة	نتفة	قصيدة	نتفة	قصيدة	ق+ن	ق+ن
مطلقة	113	41	3339	135	154	3474	
مقيدة	17	04	417	15	21	432	
المجموع	130	45	3756	150	175	3906	

وفيما يلي جدول نعرف من خلاله مدى استعمال محمد العيد للقوافي من حيث الحد (الحجم):

حد القافية		إسلاميات وقوميات		اللزوميات		الثوريات		المجموع		بقية الديوان	
ق+ن	بيت	ق+ن	بيت	ق+ن	بيت	ق+ن	بيت	ق+ن	بيت	ق+ن	بيت
02	118	01	03	00	00	03	121	07	164	00	00
26	1288	11	124	09	334	46	1746	117	2627	00	00
16	998	06	47	03	73	25	1118	45	1028	00	00
02	69	05	37	00	00	07	106	06	87	00	00
00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00

ما نلاحظه في هذا الجدول هو الغياب التام لقافية المتكاوس (أربعة متحركات بين ساكني القافية)، بينما أخذت قافية المتواتر الحصة الكبرى من الأبيات حيث بلغت ألفا وسبعمائة وستة وأربعين (1746) من أصل ثلاثة آلاف وواحد وتسعين (3091) بيتا أي بنسبة 56.48%، تليها قافية المتدارك بألف ومائة وثمانية عشر (1118) بيتا من أصل ثلاثة آلاف وواحد وتسعين (3091) بيتا أي بنسبة 36.16%، ثم قافية المترادف وهي نسبة قليلة نظرا لطبيعة الشعر العمودي لأنه لا ينظم كثيرا على القافية المترادفة؛ وقد بلغت أبياتها مائة وواحد وعشرين (121) بيتا من أصل ثلاثة آلاف وواحد وتسعين (3091) بيتا أي بنسبة 3.91%.

حرف الروي:

الروي	إس وقوميات		اللزوميات		الثوريات		المجموع		بقية الديوان	
	ق+ن	بيت	ق+ن	بيت	ق+ن	بيت	ق+ن	بيت	ق+ن	بيت
الهمزة	00	00	01	07	01	41	02	48	10	161
الباء	04	114	00	00	00	00	04	114	18	427
التاء	01	36	02	26	00	00	03	62	02	42
الجيم	00	00	02	20	00	00	02	20	01	02
الحاء	01	70	00	00	00	00	01	70	02	88
الدال	06	371	00	00	01	32	07	403	18	436
الراء	06	338	04	33	05	180	15	551	30	849
الزاي	00	00	00	00	00	00	00	00	01	12
السين	00	00	01	05	00	00	01	05	05	81
الصاد	00	00	00	00	00	00	00	00	01	06
الضاد	00	00	00	00	00	00	00	00	01	02
الطاء	00	00	00	00	00	00	00	00	01	04
العين	04	264	02	12	00	00	06	276	09	201
القاف	04	138	02	29	00	00	06	167	06	94
الكاف	00	00	00	00	00	00	00	00	02	35
اللام	05	249	02	21	03	98	10	368	25	544
الميم	12	697	03	14	00	00	15	711	11	220
النون	02	143	04	44	01	15	07	202	28	640
الهاء	00	00	00	00	00	00	00	00	02	12
الياء	01	53	00	00	01	41	02	94	02	50

من خلال هذا الجدول نجد حرف (الميم) هو الأكثر انتشارا في النماذج على غرار الحروف الأخرى من حيث الروي، حيث بلغ عدد أبياتها سبعمائة وأحد عشر (711) بيتا بنسبة 23%، ثم يليها حرف

(الراء) بخمسمائة وواحد وخمسين (551) بيتا بنسبة 17.82%، ثم حرف (الذال) بأربعمائة وثلاثة (403) أبيات بنسبة 13.03%، ثم حرف (اللام) بثلاثمائة وثمانية وستين (368) بيتا بنسبة 11.90%، ثم حرف (العين) بمائتين وستة وسبعين (276) بيتا بنسبة 8.92%، ثم حرف (النون) بمائتين وبيتين (202) أي بنسبة 6.53%، ثم حرف (القاف) بمائة وسبعة وستين (167) بيتا بنسبة 5.40%، ثم حرف (الباء) بمائة وأربعة عشر (114) بيتا بنسبة 3.68%، ثم حرف (الياء) بأربعة وتسعين (94) بيتا بنسبة 3.04%، ثم حرف (الحاء) بسبعين (70) بيتا بنسبة 2.26%، ثم حرف (التاء) باثنين وستين (62) بيتا بنسبة 2%، ثم حرف (الهمزة) بثمانية وأربعين (48) بيتا بنسبة 1.55%، ثم حرف (الجيم) بعشرين (20) بيتا بنسبة 0.64%، ثم حرف (السين) بخمسة (5) أبيات بنسبة 0.16%، كلها من أصل ثلاثة آلاف وواحد وتسعين (3091) بيتا، وما نلاحظه كذلك هو أن محمد العيد لم يستعمل بعض الحروف كروي في النماذج المختارة كحروف (الزاي، والصاد، والضاد، والطاء، والكاف، الهاء) واستعملها في بقية الديوان، هذا ناجم أن الحروف لا تتناسب مع هذه الأغراض الشعرية، نجده كذلك لم يستعمل حروف أخرى بتاتا مثل (الثاء، والحاء، والذال، والشين، والطاء، والغين، والفاء، والواو) لا في النماذج ولا في بقية الديوان؛ وهي على حد علمي لا توجد كروي في الشعر العربي العمودي؛ وإن وجدت فأظنها بالكم القليل.

أما من حيث حروفها فالجدول الآتي يبين مدى استعمال كل نوع منها:

	إسلا وقوميات		اللزوميات		الثوريات		المجموع		بقية الديوان	
	ق+ن	بيت	ق+ن	بيت	ق+ن	بيت	ق+ن	بيت	ق+ن	بيت
الردف	27	1317	07	63	06	193	40	1573	110	2415
التأسيس	03	227	04	25	00	00	07	252	16	380
الخالية منهما	16	929	12	123	06	214	34	1266	49	1111
المجموع	46	2473	23	211	12	407	81	3091	175	3906

حقق الردف انتشارا واسعا في الديوان؛ حيث أنه جاء في المرتبة الأولى بألف وخمسمائة وثلاثة وسبعين (1573) بيتا بنسبة 50.88%، ثم تليها الخالية من الردف والتأسيس في المرتبة الثانية بألف ومائتين وستة وستين (1266) بيتا بنسبة 40.95%، ثم في المرتبة الأخيرة التأسيس بمائتين واثنين وخمسين (252) بيتا بنسبة 8.15%، كلهم من أصل ثلاثة آلاف وواحد وتسعين (3091) بيتا.

- القافية المتواترة:

يقول محمد العيد¹:

نحن جيش التحرير جيش النضال نحن أسد الفدى نمر النزال
دمدم الطبل للنفير فثرنا وهزنا البلاد كالزلزال
واتخذنا من الجبال قلاعاً نقرع السمع بالصدى كالجبال
فالإذاعات تُنبئ الناس عنا بانتصاراتنا بكل مجال

والقافية هنا هي (زالي - 0/0/)، وهي لامية، وهي من الحروف الذقية التي يسهل النطق بها، ولما كان الروي من أهم حروف القافية فإن الشاعر يجتهد في اختياره ليلائم أحاسيسه ويتناسق المعنى. والقافية من المتواتر المتكونة من ساكنين بينهما متحرك، ووجود تركيبة صوتية كهذه في بنية القافية يضمن ترنما يسعى إليه كل شاعر في نهاية أبياته بخلق طاقة جديدة تبدأ بنهاية كل بيت، وقد أحسن الشاعر في اختيار الألف كحرف ردف وهو أحسن من الواو والياء في هذا الموضع.

وحرف اللام من الحروف شائعة الاستعمال كروي لما يحتوي من جرس موسيقي مميز.

- القافية المتداكرة:

يقول محمد العيد²:

وطني المفدى بالكفاح تحررا ومصيره بعد النجاح تقررا
فابن الجزائر صار سيد أرضها والغاصب المحتل ولى مدبرا
بشرى لنا بحكومة عربية شعبية رعت البلاد لتعمرها
قد كان تحرير الجزائر غاية مُثلَى لثورتنا وفتحنا أكبرا

¹ - محمد العيد، الديوان، ص 427.

² - المصدر نفسه، ص 443.

والقافية هنا هي (قَرَرَا - 0//0/)، وهي رائية، وهي من الحروف الذلقية التي يسهل النطق بها، والراء من الحروف التي تتميز بالتكرار، وبما أن الراء من الحروف اللثوية المكررة التي هي بين الشدة والرخاوة مجهورة فهو يتناسب مع الروح الأبية والوطنية التي تحلى بها الشعب الجزائري في تحرير الوطن، والتضحيات التي قام بها، في تكرار هذا الميلاد، وأدى هذا التناسب إلى خلق سهولة لدى المتلقي في الإحساس بإيقاع القافية. وهناك تناسق بين قوافي هذه الأبيات حيث نرى أن كل كلماته مؤكدة التحقيق؛ بحيث (تقرأ ومدبرا ولتعمرا) كل هذه الكلمات تدل على أنه أمر مفصول فيه، وهي مناسبة في السياق، وهي كلمات تتميز بدرجة كبيرة من الوضوح السمعي، فلا نلاحظ أي تقارب في مخارج الأصوات، والقافية بذلك تُحقق كما كافيا من الموسيقى.

- القافية المترابطة:

يقول محمد العيد¹:

اليوم أسدي على تول من الأدب مطارفي من خيوط الشمس للشهب

اليوم أهدي تحياتي وموعظتي إلى العباقر الصيابة النخب

النازلين كقطر الغيث منسكبا في ظل قطر لهم بالبشر منسكب

الزاحفين لغارات النهى طلبا والجامعين عليها الهم في الطلب

كم في الشمالي من إفريقيا كُرب وهم كتائبه الفرجة الكُرب

بروه نشأ ورّاهم أباً فهم في أرضه خير نشء تحت خير أب

والقافية هنا مطلقة مترابطة هي (لِشْشُهِي - 0///0/)، وهي بائية، وهي من الحروف الشفوية، والباء من الحروف التي تجمع بين الشدة والجهر، التي قد تعبّر لنا عما يكتنه الشاعر لطلبة شمال إفريقيا المسلمين من أحاسيس أطبقت على صدره فخرجت واضحة مجهورة عبر حرف الباء الذي تكرر في أواخر الأبيات فتكررت معه تعب ومشقة الشاعر في كل مرة بينما تصل إلى المتلقي بصورة تجعله مصغياً ومستمعاً لها. ومن القوافي المردوفة، يقو محمد العيد²:

¹ - محمد العيد، الديوان، ص231.

² - المصدر نفسه، ص176.

أشرقني كالضحى عداك الظلام يا وجوه الرضى عليك السلام
وأنيري حفل الشبية بشرى فهو حفل للمهتدين يُقام
طاب فيه السماع للمنصت الوا عني كما طاب للبليغ الكلام
وتجلى فيه الهدى وسما الدؤى نُ وعَمَّ الرضى وساد النظام
والتقت في رضى الإله نفوس مالهها في رضى سواه مرام

والقافية هنا هي: (لاؤو - 0/0/)، وروبيها حرف الميم، وهي من القافية المتواترة المردوفة، والميم من الحروف الشفوية المجهورة، نتج عنها جرس موسيقي، هذا الجرس شفعت له في وصفه للنهج الذي يتبعه أي جزائري وهو الإسلام ليكمل الصورة لدى المتلقي بخصوص ما أثر في نفسيته، فجاء بحرف الميم ليخلق نغما موسيقيا .

ويقول¹:

هات البشائر للجزائر هاتها إن الجزائر أبصرت غاياتها
عقدت لها عزوماتها فمن الذي غير الإله يحل من عزوماتها؟
وتدفقت كالسيل ليس يُردّها خذلان قُرباها وظلم عداها
لولا كوارث بين جنبيها جرث لعددت هذا اليوم عيد حياتها

والقافية هنا هي: (ياتها - 0//0/)، وروبيها حرف التاء، والهاء حرف وصل، والألف حرف الخروج، وهي من القافية المتدركة المردوفة. فوجود الوصل والخروج بمعية حرف الردف يعطي القافية الزخم الموسيقي اللازم للارتقاء بإيقاعها، وقد وظفها الشاعر في نهاية السلسلة الموسيقية لأبياته لإظهار مشاعر البشرى التي اجتاحتها مدة الاستعمار، وقد نجح الشاعر في نقل ذلك إلى المتلقي الذي يقرأ الأبيات مترقبا الوصول إلى القافية وما تحمله من ترنم يصنعه حروف الردف والوصل والخروج.

- القافية المترادفة: لم تكن النماذج كثيرة، لأنها وردت في قصيدتين فقط ونتفة حسب النماذج، يقول محمد العيد²:

شرفت بيتي الخطايطي ف كضيف لي "كرتم"

¹ - محمد العيد، الديوان، ص211.

² - المصدر نفسه، ص378.

صار بيتي ككناسٍ والخطاطيفُ كـ "رَيْمٍ"

إن بيتي بالتهاني والرضى لا شك "رَيْمٍ"

القافية هنا هي: (رَيْم - /00)، وروبيها حرف الميم، وهي مقيدة، كذلك هي من المترادفة المردوفة. وقد سبق شرح حرف الميم، حيث جاء حرف الردف ياءً وهو بطبيعة ليس كالألف في الجمال إلا أنه زاد في هذا الموضع بالذات في إثراء القافية بالنغم والإيقاع الموسيقي خاصة وأنّ أواخر الأبيات كلها متجانسة (كريم) ما أعطاهما جرساً موسيقياً لطيفاً.

ما يمكننا قوله في الأخير هو الإقرار بأن محمد العيد قد أولى اهتماماً كبيراً بالقوافي باعتبارها ترنيمة إيقاعية تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة متجددة، وقد تمكّن من توظيفها لخدمة أغراض شعره، مع تخييره الحسن لحروف لروي، كل ذلك ساهم في تشكيل إيقاعها وإثراء العناصر الموسيقية.

– ثانيًا: الموازنات الصوتية.

رأينا التأثير الذي تمارسه العناصر الموسيقية للوزن والقافية ، وتكوينها بمَعْيَةِ المعنى إيقاعا يتميز بالتآلف والانسجام من أجل جعل العمل الشعري أكثر موسيقية، فهو إذاً أكثر قربا وتفاعلا لدى المتلقي.

لكن هذه العناصر ليست هي الوحيدة التي تعمل على هذا التآلف والانسجام؛ فهناك مؤثرات إيقاعية أخرى تُلزمها جوانب فنية أخرى قد لا تتصل اتصالاً مباشراً بالإيقاع الخارجي ولكن يمكنها أن تتقاطع مع الجانب البلاغي. وسنحاول التركيز على دور الموازنات الصوتية التي هي جزء من البديع في تشكيل بنية الإيقاع في الخطاب الشعري من خلال ديوان محمد العيد.

ولبلوغ الموازنات الصوتية ينبغي لنا أن نبدأ من علم البلاغة، الذي هو من "العلوم التي تتحرى الصحة والحسن في كلام العرب شعره ونثره من حيث المعاني والألفاظ في علاقاتها ومواقعها من الكلام"¹. وفي هذا المعنى يقول الجاحظ: "لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك"².

يتضح لنا من هذا الكلام أنّ البلاغة هي العلم الذي يهتم بالرباط الذي يترجم المعاني إلى ألفاظ تدل عليها، وفي طريقة اختيار ألفاظ معينة للتعبير عن المعاني المراد استحضارها يكمن الجانب الفني، وكما هو معروف أن البلاغة من العلوم التي أولوا لها اهتماماً في الدراسة منذ القديم، وذلك نظرا للدور الذي تؤديه أقسامها "المعنى والبيان والبديع" في بهاء وتزيين وزخرفة الخطاب الشعري والنثري على السواء، لكن ما يهّمنا أكثر في دراستنا هذه هو الموازنات الصوتية الناتجة عن بعض أصناف البديع، وما تبقى من لمسات جليّة في تشكيل بنية الإيقاع الشعري.

¹ - محمود أحمد حسن المراغي، علم البديع، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1991، ص5.

² - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص115.

والموازنة كمصطلح معروفة منذ القدم في البلاغة، فهو أساسي بالبناء الصوتي للكلام؛ وقد تعددت في تعريفه اختلافات القدماء، إلا أن الموازنات الصوتية في الاصطلاح الحديث هي: "الموازنة بين طرفين يتناظران كلياً أو جزئياً في عناصر تكوينهما الصوتي"¹. وتشمل "توازن الصوائت وتجانس الصوامت وما ترَكَّب منهما"².

وتكتمل الصورة الإبداعية في تحقيق تفاعل دلالي بين الألفاظ الموسيقية ويكون هذا التحقيق إلزامياً، كما أن الكم الموسيقي يحمل تجانس الحروف وتوازنها في ظواهر كالسجع والجناس، كما لا يقتصر على الجرس الصوتي، وفي اكتمال الصورة الإبداعية يقول عبد القاهر الجرجاني إنها: "أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده"³. وأطلق ابن رشيق على هذه الظواهر اسم الحلي، فقال عنها: "وهذه الأشياء في الشعر إنما هي نبذ تُستحسن، ونكت تُستظرف مع القلة وفي الندرة، فأما إذا كثرت فهي دالة على الكلفة.... ولا ينبغي للشعر أن يكون أيضاً خالياً مغسولاً من هذه الحلي فارغاً"⁴.

من هذا نخلص إلى أن الموازنات الصوتية هي بهاء وتزيين للألفاظ من حيث الجرس الموسيقي بالإضافة إلى تزيين المعنى من حيث زيادة حسن أداء الكلام لمعناه بفضل هذا الجرس الموسيقي. والقدماء لم يكونوا يقيمون وزناً للظواهر البديعية باعتبارها عنصراً إيقاعياً في الشعر، وكان "اعتقادهم الراسخ أنها مجرد زينة طارئة وزخرف بهدف التحسين والتنميق"⁵. فالموازنات الصوتية من العناصر التي توفر الانسجام الإيقاعي الذي يولّد المتعة والإطراب للمتلقي.

الجناس:

لغة: مأخوذة من الجنس "وهو كل ضرب من الشيء أو الناس أو الطيور، والجمع أجناس وحنوس، والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس"⁶.

¹ - محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعبية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2001، ص21.

² - المرجع نفسه، ص137.

³ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط1، 2006، ص17.

⁴ - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص465-466.

⁵ - ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: أحمد فريهود، دار القلم، حلب، ط1، 1997، ص189.

⁶ - ابن منظور، لسان العرب، مادة جنس.

اصطلاحاً: "سمي كذلك التجنيس والتجانس والمجانسة، ومعناه أن يحدث تجانس أي تشابه بين كلمتين في النطق ويكون معناه مختلفاً"¹.

أو هو: "إيراد الكلم متحدة أو مشابهة من حيث اللفظ مختلفة من جهة المعنى موفراً مساحة من التماثل الإيقاعي للنص"².

وجاء في العمدة لابن رشيق في باب التجنيس "المجانسة أن تشبه اللفظة اللفظة في تأليف حروفها"³. وينقسم الجناس إلى قسمين: جناس تام وجناس غير تام (ناقص).

الجناس التام: وضابطه أن يتفق اللفظان في أنواع الحروف، وعددها وهيئتها، وترتيبها.⁴

الجناس غير التام: هو أن تختلف الكلمتان في أنواع الحروف، أو أعدادها، أو حركاتها، أو ترتيبها.⁵

كما لا يخفى علينا ذلك النغم الموسيقي الذي تولده الكلمات المتجانسة في البناء والمختلفة في المعاني، أين تشترك الدلالة المختلفة للكلمتين مع بنيتهما المتطابقة أو المتقاربة في إبداع وحدة موسيقية متكاملة تشهد على قدرة اللغة الفنية في توصيل الأفكار بصورة تحمل القدر الكبير من الاستيفاء لدى المتلقي، هذا ما نلمحه في قول ابن رشيق: "فما كان من التجنيس هكذا فهو الجيد المستحسن، وما ظهرت فيه الكلفة فلا فائدة فيه"⁶ والتجنيس الجيد في نظر ابن رشيق هو الذي يأتي عن غير قصد وبدون تكلف، فاعتبر الجناس المتكلف والمبالغ فيه "من أبواب الفراغ وقلة الفائدة"⁷.

وبما أن الإيقاع الشعري لم يكن قد ظهر بعد كمصطلح في عهد ابن رشيق، فلا نراه يُفرد كلاماً يتعلق بالجرس الصوتي للجناس وغيره من المحسنات اللفظية، بل اكتفى بالتعليق والحكم عليها بالحسن أو القبح رابطاً ذلك بالبساطة أو الاصطناع، ومن المؤكد أن هذا من الثوابت النقدية التي لم تتغير كثيراً منذ ذلك الحين.

¹ - محمود أحمد حسن المراغي، علم البديع، ص 109.

² - ابن معطي يحيى، البديع في علم البديع، تحقيق ودراسة أبو الشوارب مصطفى ومصطفى الصاوي الجويني، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، دط، 2003، ص 100.

³ - ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 548.

⁴ - حامد صالح خلف الربيعي، مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، سلسلة بحوث اللغة العربية، جامعة أم القرى، دط، 1996، ص 679.

⁵ - بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البديع، دار العلم للملايين، بيروت، ط 7، 2003، ص 134.

⁶ - ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 545.

⁷ - المرجع نفسه، ص 545.

ولا نرى في الجنس الذي أتى به محمد العيد الكلفة؛ لأن الجنس الذي ظهرت فيه الكلفة لا فائدة فيه كما قال ابن رشيق، أمّا ما فيه إبداع وحدة موسيقية متكاملة تشهد على قدرة اللغة الفنية في توصيل الأفكار فقد صورها محمد العيد بصورة تحمل القدر الكبير من الاستيفاء لدى المتلقي، بمعنى أن المتلقي لما يسمع التجنيسات يحس بنوع من الإيقاع الجميل البناء الذي أراد الشاعر أن يظهره لدى السامع، فيرتاح القارئ أو السامع لهذا الكلام دون اضطراب في الأذن فيستسيغه المتلقي، وهذا ما سنراه في الأمثلة التي بين أيدينا في الجدول، وسنحاول الكلام في كل مثال من الأمثلة وما نتج عن هذا الجنس وما قدمه من حسن في الموازنات الصوتية.

الرقم	الشاهد	نوعه	الصفحة
01	ألا انعم أيها النادي بذكرى مولد الهادي	ناقص	75
02	وميدانا سترتبغ المَهاري بساحته وتستبق المهار	تام	79
03	وتُكرم حول مائدة عليها يرفُّ الحُسن من خُلُقٍ وخُلُق	تام	83
04	أرى أن حاجات الشعوب جراحها وليس لها من مرهم غير درهم	ناقص	93
05	ومن اللّسن في الجامع والأق لام في الصحف شرُّ طعم وطعن	ناقص	111
06	وعت الأرض كل ما عادَ من عا د عليها وشاده شدّاد	تام	119
07	ظهر الجاني فما أنت قاضٍ أمقيم حدّه أم مُقبل	ناقص	130
08	شرّفت بيتي الخطاطي ف كضيفٍ لي (كريم)	تام	378
	صار بيتي ككناسٍ والخطاطيف ك(ريم)		
09	رأيت المنايا سبيل المنى فخاطرُ تُصبُ مَنيّةً أو مَنيّة	تام	417
10	يغري النفوس كأنه ذئب على حمل حمل	تام	421
11	سلوا عنه أطواد الجزائر إن في صفائحها ذكرى صحائفه الغرّ	ناقص	433
12	اليوم يذكرُ شعبنا حرّيّة بالشكر منه حرّيّة أن تذكر	تام	445

لقد جاء الجنس في النماذج المدروسة جلّه من الجنس الناقص على غرار الجنس التام الذي لم يرد منه إلا القليل، حيث تبلغ نسبة الأبيات التي ورد فيها الجنس ما يقارب الخمسة بالمائة (5%)، من هذه النسبة جاءت نسبة الجنس التام 14.81%، والجنس الناقص بنسبة 85.18%، وقد اخترنا هذه الأمثلة التي

في الجدول لنظهر من خلالها الأثر الإيقاعي للجناس ودوره في إثراء الجانب الموسيقي للشعر في ديوان محمد العيد.

الجناس في هذه الأمثلة شكّل تردّداً موسيقياً مميزاً، جاء به التماثل الصوتي للألفاظ مع اختلاف معناها (النادي-الهادي، طعم- طعن) حيث تكررت معظم الحروف في طرفي كل مثال، وهذا التكرار كثّف من جرس الأصوات، وأبرز التفاعل بين الألفاظ، هذا التفاعل لا يتم بمعزل عن المعنى الذي يريده الشاعر، وعن الحالة التي كان فيها أثناء قوله القصيدة، فهي تحمل ميزة إيقاعية خاصة تضيف جمالا واضحا على الأبيات، وهو ما يجعلنا نقول إن الشاعر لم يقصد بهذه الجناسات مجرد الزخرفة اللفظية بقدر ما خلق إيقاعاً جميلاً وموسيقى لطيفة، تظافر في صنعها وقع الألفاظ صوتياً.

الجناس الناقص في المثال الرابع وهو جناس مضارع فقد أنشأ رابطة صوتية بين (مرهم ودرهم) بتشابه حروف، وتقارب أخرى، لأن الميم شفوية مجهورة، والدال أسناني مجهور.

وفي المثال الثالث يحس السامع بجمال الجرس الموسيقي بين طرفي الجناس (خُلِق، خُلِق)، وله أن يتذوق بديع الدلالة في البيت، فكرم النادي صفة واقعة في نفس الشاعر، وكرم المائدة أغناها الخلق وهو الشعب وخُلِقهم، فالأولى صفة لازمة والثانية صفة عارضة. كما هو في المثال الثاني والتاسع والثاني عشر (المهاري والمهار، مُنيّة ومَنِيّة، حُرّيّة وحَرّيّة)، حيث المهاري الأولى هي الجمال المنسوبة إلى مهرة بن حيدان من عرب اليمن وهي مشهورة بسرعتها، والمهار الثانية هي جمع مهر وهو ولد الفرس. أما المثال الآخر فالمنية الأولى للتمني والمنية الثانية وهي الموت. أما المثال الأخير حرية الأولى من التحرر والحرية الثانية من التَّحرّي. وكل هذه التحنيسات هي جناس تام.

وهناك أمثلة أخرى عن الجناس التام في المثالين السادس والعاشر في (عادَ وعادٍ، حملٍ وحَمَل)، ففي عاد الأولى هي فعل بمعنى ما بقي أو ما ترك، وعاد الثانية يعني بها قوم عاد قوم النبي هود عليه السلام، وحمل الأولى وهو حيوان وحمل الثانية هي فعل بمعنى التحني والمقصود في البيت مثل تحني الذئب على الحمل، وقد أدى هذا إلى أن السامع يحس بجمال الجرس الموسيقي بين طرفي الجناس وله أن يتذوق بديع الدلالة في البيت.

أما في المثال السابع فتناغمت كلمتا (مقيم ومقبل) وأحدثتا إيقاعا لافتا في البيت رغم تباعد مخرجهما، لأن الميم شفوية خيشومية، واللام لثوية جانبية يشتركان في الجهر فكلتاها مجهورتان، وزاد في بروز الإيقاع التناسب في الأسلوب الإنشائي الاستفهامي (حرف الهمزة) قبل كل منهما.

وفي المثال الحادي عشر نلاحظ اختلاف الترتيب جزئيا بين (صفائحا وصحائفه)، حيث طال التغيير الحرفين الثاني والرابع منهما، فكان هذا التشابه في الحروف، وفي ترتيب بعضها مثارا لجمال الوقع وعدوبته.

وفي المثال الثامن جاء لصيقاً بالقافية رابطاً بين بيتين، فقد أنشأ الجناس التام تناغما موسيقيا بين البيتين زاد من وضوح إيقاع القافية المجردة التي تقل الحروف اللازمة فيها، فكرم الأولى صفة الكرم، وكرم الأولى مركبة من حرف التشبيه (الكاف) وريم هي الغزال.

اتّسم التجنيس في شعر محمد العيد بالتنوع وحسن الاستعمال، فلا يمر القارئ بيت من الأبيات التي تجانست الألفاظ فيها إلا راقه جرسه، وجذبه موسيقاه، وأسره ببديع دلالاته ولطف معناه، وبهذا يكون الشاعر قد تمكن من إيصال مراده ورسائله للمتلقي. ومجيء الجناس عند محمد العيد قليلا دال على الاستحسان في الشعر، على عكس إن جاء كثيرا فيدل على تكلف الشاعر في توظيفه.

التكرار:

لغة: التكرار في اللغة من "كرر، انهزم عنه ثم كرّ عليه كرورا، وكرّ عليه كرا بعدما فر، وهو مكرّ مفر، وكرار وفرار، وكررت عليه الحديث كرا، وكرر على سمعه كذا، وتكرر عليه"¹.

اصطلاحا: "هو أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه"². قال ابن رشيق: "وللتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو دون المعاني في الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه."³

ولاستخدام التكرار شروط لابد منها؛ وقد وضعها ابن رشيق في قوله: "لا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب، أو على سبيل التنويه به... إن كان

¹ - ابن منظور، لسان العرب، مادة كرر.

² - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، ص182.

³ - ابن رشيق، العمدة، ج2، ص697.

في مدح.¹

ما نخلص إليه من خلال القولين السابقين هو مغزى الجدوى من وجود التكرار في تصوّر ابن رشيق، والتي يبدو فيها الإدراك الإيقاعي الذي يخلقه تكرار الأصوات من خلال الألفاظ وما في ذلك من موسيقى، يبدو غير واضح، والأكد أن سبب ذلك هو أن مفهوم الإيقاع لم يكن قد تكوّن بعد في عهد ابن رشيق، وأن موسيقى الشعر بمفهومها الحديث لم تكن قد انفصلت بعد عن علوم أخرى كالعروض والبلاغة وعلم الأصوات وغيرها في ذاك الوقت.

كما أن التكرار هو عنصر أساسي من عناصر الإيقاع الشعري، وهو من الموازنات الصوتية التي تساعد وتسهم في تقوية البنية الموسيقية، ولهذا قيل: "وهل الإيقاع إلا تكراراً؟"²

إضافة لذلك أيضا ما للتكرار من دوره في الإثراء الإيقاعي، فهو يملك قدرة كبيرة على التوكيد وتقرير المعنى في النفس، ويتم ذلك باتحاده مع الحالة النفسية، وتجربته الفنية التي "تفرض وجودا معينا ومحددا للتكرار وتسهم في توجيهه وتأثيره"³ إذ يشكّل متنفسا للشاعر وللشعور الذي ينتابه على السواء إيجابا (فرح، إعجاب، فخر...) أو سلبا (حزن، قلق، خوف...). ومن أمثلة التكرار في ديوان محمد العيد نجد:

الرقم	البيت	الصفحة
01	لقد جئناك ورادا على آثار وراِد	75
02	نحْيي خير مولود بدا في خير ميلاد	75
03	نحْيي سيدا في الخلد ق متبوعا بأسياد	80
04	فيا دار الحديث عمي نهارا وعمرك كله أبدا نهارا	87
05	خليا عنكما حديث احتجابي عرجا بي على العلى عرجا بي	102
06	غنّاء أغنى عن الترحيب منظرها وفي المناظر ما يُغنى عن الكلم	111
	فسلام إلى سلام على الحفد ق، ولا دكّ من منار وركن	
	وسلام على السلام على الصفو على البشر والرّضى والتدبّي	
	وسلامٌ عليكموا وعلى الحفد ل وما ضمّ من جلال وحسن	

¹ - ابن رشيق، العمدة، ج2، ص697.

² - منير سلطان، الإيقاع الشعري في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2004، ص218.

³ - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص192.

07	ليت شعري متى مُدُّ لك الأي دي وتُعْزَى بـجـك الأكباد؟	121
	ليت شعري متى تصير عتيـدا ولأهـليك بالنفوس اعتداد؟	
08	هو حظي إن يفتني حظ وخليلي إن يَحْيِي خليل	131
09	وطرب فيه الناشئون وغرّدوا كما غردت فوق الغصون الحمائم	135
10	أناديـك للخير خير النـداء وأوصيك بالحق حق الوصية	417

جاء التكرار فيما يزيد عن أربعمئة وخمسين (450) بيتاً، أي بنسبة 14.55%، وسنرى من خلال الأمثلة التي اتخذناها حجم الأثر الإيقاعي للتكرار، والمعنى المباشر في اتصاله للموسيقى التي يولدها التكرار. استخدم محمد العيد التكرار في النموذج الأول البيت الثاني من قصيدة "ذكرى المولد النبوي" لفظة "ورّاداً" فهي توضح لنا صورة المحبين للنبي صلى الله عليه وسلم كيف توفدوا على الحفل فقد أتوا وفوداً وفوداً أو كما جاء في البيت جئنك ورّاداً على آثار ورّاد، هذا فضلاً عن دور التكرار الموسيقي، لأن تكرار الكلمة بأنغامها يرجع القارئ إلى جو الوميض الذي ساد الشطر الأول؛ فالملتقي هنا يفتن حيال هذا الجرس الموسيقي الذي يصب معناه في نفس السياق وهو الوفود على آثار بعضهم البعض.

والنموذج الثاني من نفس القصيدة أيضاً حيث يكرر لفظة "نحّي" في بداية كل بيت، وهناك بيت يعيد اللفظة فيه ببداية الصدر وكذلك العجز، فقد كررها عشر (10) مرات، وهذا نمط من أنماط التكرار الهندسي وهو تكرار عبارة ما في بداية عدد من أبيات القصيدة، فهذا التكرار ينبه القارئ على ابتداء فكرة جديدة يتفرع منها معنى جديد ليتضام مع غيره في الوصول إلى المعنى الكلي المقترن بالعبارة المكررة، فهذا التكرار فضلاً عن كونه منظماً لهندسة القصيدة؛ إذ يحدد معانيها بدقة، فهو أيضاً موحد لجميع المعاني التي تحتويها، وبشكل تدرّجي متتالي، حيث تتعالى مكانة النبي صلى الله عليه وسلم الذي يصفه بسيد الخلق، والمرشد والداعي للحسن والمصطفى المختار والأخلاق التي يتخلق بها والشرع الذي أتى به، الذي عكسه التكرار بالتحية متشكلة من طرفين، الأول مركزي يتضمن اللفظة المكررة "نحّي"، والثاني متصل به معبر عنه، ويتضمن الأبيات التسعة المتتالية. فقد وفق محمد لعيد في هذا التكرار بالوصف الجيد للنبي في إحياء ذكرى مولده صلى الله عليه وسلم.

وفي النموذج الثالث كرر الشاعر لفظة "نهار" فهو يحيي دار الحديث بقوله "عمي نهارا" فهو يتمنى لها الطلوع والاشتهار " وعمرك كله أبدا نهار" بأن تدوم نعمة الضياء والنور بالنسبة لمدرسة حديث، فالنهار يدل على الوضوح والتجلي، وقد أنشدها الشاعر يوم الاحتفال العظيم بافتتاح مدرسة الحديث بتلمسان لذلك حياها محمد العيد بالبداية المشرقة والمشرقة لهذه المدرسة. وعلى هذا الأساس يوصي أشبال هذه المدرسة بأن ما سيأتي سيلقي على المدرسة مهمات كبيرة ومسؤولية أعظم تتمثل في توعية المجتمع ضد المستدمر الغاشم وهذا يتجلى في الأبيات التي تليه؛ مثل قوله: "ويا دار الحديث عليك تُلقى... مهمّات لنا ومئى كبار". فقد جاء التكرار هنا كدعامة أساسية لهذه الصورة، وكمتمم رئيسي للإيقاع، لأن تكرار الكلمة بأنغامها يعود بالقارئ إلى ما تلقاه في الشطر الأول، فلا يملك المتلقي هنا إلا أن يحس بهذا الجمال الموسيقي الذي هو قريب من السجع لأن اختلاف الكلمتين كان في المحل الإعرابي فقط؛ لأن الأولى واقعة حالا والثانية واقعة خبرا.

وفي النموذج الرابع كرر الشاعر عبارة "عرجا بي"، وهي واقعة في عجز البيت "عرجا بي على العلى عرجا بي"، وقد تكلم الشاعر هنا باسم مجلة الشهاب فهو يقدم تحية من الشهاب للشباب، وقد افتتحها عن تفادي الحديث عن الغياب الذي لزمه، وطلب منهم التعرّيج - إن صح التعبير - به على العلى لأنه يريد ركوب متن النجاح ومسيرة الإصلاح التي يقومون بها من أجل استقلال البلاد، وقد برّر الشاعر سبب صمته لفترة يقول "فهم الكون كافل بالجواب"، أرجع الآن إلى تكرار العبارة فهي تؤكد على طلب العلى من أجل تحفيز الشباب لأنه في هذه القصيدة الركيزة الأساسية التي يحييها هي الشباب، لذا كان لزاما عليه لأن مجلة الشهاب كان ينشر بها كبار العلماء والأدباء مثل ابن باديس والشاعر والشيخ محمد البشير الإبراهيمي لأنهم بمثابة القدوة والأسوة بالنسبة للشباب.

وفي النموذج الخامس "غناء أغنى..منظرها، المناظر ما يُغنى"، الجزائر مليئة وغنية بالمناظر الجميلة لذا عمد الشاعر إلى وصفه الجزائر بأن منظرها الجميل أغنى عن الترحيب الرسمي الذي يقوم بها الوفود، فهو في هذه القصيدة المعنونة بـ "دعاة إلى الحسن" ففي هذا التكرار للمعنى غناء أغنى، المناظر، ما يُغنى، فتكرارها جاء متلاصقا للتركيب، وهذه المناظر تغني عن الكلام عنها، لأنها بنفسها تكون قد أدت الرسالة، كذلك الداعون للحسن فبأخلاقهم تتم الرسالة التي يريدونها دون الاسترسال في الكلام، وهذا التكرار الناشئ عن

حالة شعورية شديدة التكثيف يرزخ الشاعر تحتها ولا يملك لنفسه تحولا عنها، ولا تفارقه، فتظهر مكررة فيما يقول، هذا ما أدى إلى إيقاع جميل لا يملك القارئ إلا أن يفتتن حيال هذه الموسيقى التي يصب معناها في سياق عام واحد هو كيفية لتواصل مع لغير عبر الإيحاءات والتصوير الفني.

وفي النموذج السادس فقد كرر الشاعر لفظة "سلام" خمس مرات في ثلاثة أبيات فقط، وهذا على خلاف الأبيات الأخرى، فقد ظهر محمد العيد بمظهر المشجع المتباهي الذي يصف تحيته للشبيبة من سلام على الحق والصفو على البشر وعلى الحفل وما ضمّه من جلال وحسن، وقد فصل بين السلامين بحروف الجر "إلى، على"، نفهم من استخراج هذه الكلمات المكررة معناها، ويمكننا القول أنه كلما اقتربت الكلمات المكررة من بعضها زاد تأثيرها الموسيقي والمعنوي، والنغم الجميل الذي ينساب بفعل السلام المكرر، وقد تخلله إيقاع دلالي بفعل العطف الذي جاء في نهاية كل بيت من الأبيات الثلاثة وهذا ما جعل الأبيات على قدر كبير من الجمال.

وفي النموذج السابع فقد جاء تكرار عبارة " ليت شعري " في مطلع البيتين، في القصيدة المعنونة بـ "في أذن الشرق"، وقال محمد لبشير الإبراهيمي: "هذه القصيدة كلها نداء جهير للعلم، وتثويب للجزائر بأن تجد في السير حتى تحلق بالناهضين به، وكلها حفز للهمم الخاملة أن تتحرك، وللنفوس الرائدة أن تنطلق وللايدي الجامدة أن تتبارى في البذل"¹. ليت شعري بمعنى ليتني أعلم متى تُمدّ لك الأيدي وتُغرى بك الأكباد؟ ليتني أعلم متى تصير عتيدا ولأهلك بالنفوس اعتداد؟ هذا التكرار ينبه القارئ على ابتداء فكرة جديدة يتفرع منها معنى جديد ليتواصل مع غيره بغية رؤية المعنى الكلي، فلجأ الشاعر إلى هذا التكرار التماسا لموسيقى بحسبه تضيفي لدى القارئ حسا بما عاناه الشعب الجزائري إبان الاستعمار، وهذا ما وضعه الاستفهام "متى؟" فلشاعر ينتظر ساعة الانتصار والخروج نحو الحرية التي يتمناها أي جزائري، وقد تلائم هذا النغم الإيقاعي مع هذا الغرض الذي أراده الشاعر.

وفي النموذج الثامن فقد كرّر الشاعر لفظة " حظّ وخليل "، فقد وظّف الشاعر التكرار بنوعيه اللفظي والمعنوي في إطار مكانة عباس التركي من الشيخ الطيب العقبي، لأن القصيدة جاءت بعد ذعر المستعمر للمؤتمر الإسلامي الذي عقد بعاصمة الجزائر سنة 1936، الذي جمع أبناء الشعب على صعيد واحد، ووحد جهودهم في خدمة الوطن. فعمد إلى تحطيمه بتدبير حادثة اغتيال المفتي، الذي كان مناوئا لجمعية

¹ - محمد العيد، الديوان، ص 117.

العلماء. فألصقت تهمّة الاغتيال بأحد أعضاء الجمعية، وهو الشيخ الطيب العقبي فزج به في سجن بربروس مع السيد عباس التركي أحد أعضاء الجمعية المخلصين، فقد وظف الشاعر التكرار لما لقيه مع أعضاء الجمعية بأنه أحسن الحظ وإن فاته الحظ، وأن أعضاءها أخلاءه وإن خانته خليل منهم إلا أنه لم يلق منهم الخيانة، فتغلبت الصداقة والأخوة والهدف الواحد المنشود على طغيان المستعمر، ليرى النصر الذي سيأتي لا محالة كما جاء في الأبيات التي تليه.

وفي النموذج التاسع تكرر الفعل "غرّد"، وقد ساهم هذا التكرار في التشبيه البليغ فيما يفعله الشباب في حفلة بمدرسة الشبيبة حيث صورهم في حديثهم ومشاوراتهم ونزعتهم خلال هذه الحفلة كتغريد الحمام فوق غصون الأشجار، هذا ما زاد في الطرب بالجرس الموسيقي الذي نتج عن هذا التكرار، وهو أسلوب أحسن الشاعر في توظيفه من خلال هذا التصوير.

وفي النموذج العاشر كرّر الشاعر الفعل ومصدره (أنادي، النداء، أوصي، الوصية) فجاءت شبه الجملة (خير النداء) محلّ المفعول المطلق (نداءً)، كذلك في عجز البيت أوصيك وصيةً على منوال صدر البيت، فتوظيف شبه الجملة أعطى البيت نغما وجرسا موسيقيا ساهم في جمال الإيقاع، ثم جاء الأبيات الموالية فيها ماهية النداء والوصية، مازاد القصيدة جمالا إيقاعيا.

ما نخلص إليه أن محمد العيد قد نوع في استخدام التكرار وفق ما ينبنى مع بيئته وفكره والجو الذي كان يعيشه، وكان له الأثر الإيقاعي المرغوب فيه، كذلك نجد أنه كان لمحمد العيد نوع من التوافق بين أفكاره والرسالة التي كان يوجهها للمجتمع الجزائري الذي كان مستعمرا من أجل الحرية والتحرر، ونيل الاستقلال رغم ما يعانوه.

التوازي:

"الموازنة هي تساوي الفاصلتين في الوزن من الفقرتين المقترنتين، مع اختلافهما في الحرف الأخير منهما((= القافية في الشعر)). ولولا أن السجع يُشترط فيه الاتفاق في الحرف الأخير من سجعته لكانت الموازنة قسما منه"¹. والتوازي هو: "عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتقابلة أو المتوازنة،

¹ - عبد الرحمن حسن حبّكه الميداني، البلاغة العربية: أسسها، وعلومها، وفنونها، وصور من تطبيقاتها، بمجلد جديد من طريف وتليد، دار القلم، دمشق، ج2، ط1، 1996، ص512.

سواء في الشعر أو النثر¹ ومنطلق آخر التوازي هو: "التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو مجموعة من أبيات شعرية"².

من التعاريف السابقة يمكن أن نقول: إن التوازي هو تكرار البنى النحوية والتركيبية في الشعر أو النثر، وهذا ما يحدث نوعاً من التناغم الإيقاعي يركز على التساوي بين هذه البنى والتي بدورها تخدم جمالية النص الأدبي، كما أنه يقوم على التنسيق الصوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو الجملة أو القصيدة توزيعاً قائماً على الإيقاع المنسجم في الصياغة الفنية بصفة عامة، "وأحسنه ما جاء طبيعياً بغير تكلف، لأنه عندئذ يساعد على ثراء الصورة الفنية واطراد غوها وحيويتها، كما يساعد على إثراء التجربة الفنية للشاعر فلا يصرفه عن هدفه الأساسي الذي أنشئت القصيدة من أجله، بل يكون عاملاً مساعداً يجمع الجزئيات ويوحدتها"³.

ومن أمثلة التوازي في ديوان محمد العيد نجد:

الرقم	البيت	الصفحة
01	هَلَمْ نَعَارِكْ فَالْحَيَاةَ مَعَارِكُ هَلَمْ نُقَاتِحْ فَالْحَيَاةَ مَقَاتِحُ	137
02	وَبَسْطِي وَقَبْضِي فِي هَوَاكَ وَمَنْطَقِي وَصَمْتِي وَهَوْنِي فِي رِضَاكَ وَإِعْجَالِي	128
03	وَمَنَا جِبَالٌ فِي الْحُلُومِ شَوَامِخْ وَمَنَا بَحَارٌ فِي الْعُلُومِ خَضَارِمْ	138
04	كَلِمَا مَسَّكَ ضَرَّ مَسَّهُ وَطَغَى الدَّمْعُ عَلَيْهِ وَالْأَنْبِيَاءُ	171
05	طَابَ فِيهِ السَّمَاعُ لِلْمَنْصُوتِ الْوَا عِي كَمَا طَابَ لِلْبَلِيغِ الْكَلَامُ	176
06	فِيَا لَيْتِنَا نَرْمِي الدَّسَائِسَ جَانِباً وَيَا لَيْتِنَا نَنْفِي الْخَسَائِسَ أَجْمَعَا	187
07	كَلَامُهُ الصَّدَقُ لَا مِينٌ وَلَا كَذِبٌ وَحُكْمُهُ الْحَقُّ لَا مِيزٌ وَتَفْضِيلُ	85
08	مَنْ كُنْتُ أَرْغَبُ فِيهِ مِنْهُمْ فَعَنْهُ رَغِبْتُ	364
09	أَنَادِيكَ لِلْخَيْرِ خَيْرَ النَّدَاءِ وَأَوْصِيكَ بِالْحَقِّ حَقَّ الْوَصِيَّةِ	417

لم يستعمل محمد العيد هذا النوع من المحسنات بشكل مكثف في شعره، فقد بلغت نسبته حوالي 3.23%، وسنشرع في دراسة هذه الأمثلة التي ساعدت على إثراء بنية الإيقاع في شعر محمد العيد.

¹ - عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، ط1، 1999، ص7.

² - محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص97.

³ - عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص24.

في المثال الأول نجد الصدر البيت وعجزه توازيا أفقيا وعموديا، الأول من خلال تطابق البنى النحوية، والثاني تحقق بتشابه التراكيب وترتيبها عموديا في الصدر والعجز: النداء بهلم + فعل المضارع + حرف الاستئناف+الجملة الاسمية المكونة من مبتدأ وخبر، مما أكسب البيت جمالية إيقاعية تُحدث في النفس درجة عالية من الانسجام والتعاطف مع الحالة النفسية والأحاسيس التي يكنها الشاعر لبلاده، وقد جاء التوازي هنا على قدر كبير من الكمال، فقد أحسن الشاعر التكرار والتقسيم فيه بدون تكلف أو اصطناع.

كذلك في المثال الثاني حيث نجد توازيا في صدر البيت وعجزه أفقيا وعموديا، حيث: البسط والقبض والمنطق والصمت والهون والرضا والإعجال؛ كلها مصادر، وقد جاء هذا النغم على شكل أسجاع: قبضي، منطقي، هوني، إعجالي، حيث أنه قسم البيت إلى أربعة أجزاء اثنتان قبل حرف الجر "في" واثنتان بعدها.

كذلك هو الحال بالنسبة للمثال الثالث نجد أيضا توازيا في صدر البيت وعجزه، حيث استهل عجز البيت: بواو العطف + حرف الجر من + المتكلمين + حرف الجر + اسم مجرور + نعت، كذلك هو الحال مع عجز البيت، والجناس الناقص في لفظتي (الحلو والعلوم) أحدث بهذا موسيقى واضحة في العروض والضرب حيث جاءت متزنتان على وزن فواعل، زادا رونقا وجمالا، وهذه الظاهرة تكررت أكثر من مرة في النماذج.

أما المثال الرابع فقد توازن ضرب البيت من العجز في هذا البيت والبيت الذي قبله في القصيدة، وذلك يوحد إيقاع النهاية، ويزيد من موسيقى القافية ويجعل الأثر الإيقاعي أبقى في نفس السامع، وأرسخ في ذهنه باعتباره اكتمل مع نهاية المقدار الوزني، ويمكن أن يقع في أي موضع من البيت.

وفي المثال الخامس يلتقي التوازن مع محسن بديعي آخر هو العكس والتبديل من خلال توازن العبارة، وما يُعاكسها ويكون التوازي أجمل إذا اتفقت فيه الأقسام وزنا (السماع للمنصت والكلام للبلغ). وقد صوّر التوازي ما يكون على مستوى الكلمات حيث أن توازنها يكسبه حسنا في الأسماع، وقبولا في الأذواق.

وفي المثال السادس فقد كان للتوازي دور أساسي في التوقيع الصوتي العام للبيت، فقد ضم هنا التكرار وهي لفظة (يا ليتنا)، والجناس الناقص (الدسائس والخسائس)؛ والتراكيب النحوية بحيث: حرف النداء +

فعل التمني+ الفعل المضارع+ المفعول به، سواء في صدر البيت أم عجزه، فجاءت الجملتان متساوية المقادير، متلائمة المعاني مما أحدث نغما يتكرر خلال البيت، وزاده جمالا.

وفي المثال السابع هو أيضا يندرج تحت التوازي الأفقي والعمودي، من خلال تطابق البنى النحوية بشرط البيت: المبتدأ المضاف وخبره، ثم النفي، ونجد السجع في تطابق الحرف الأخير من خبر المبتدأ سواء في صدر البيت أم عجزه، ما وازى بينهما وأحدث بهذا موسيقى جميلة وصورة فنية تعكس إيمان الشاعر بكتاب الله، وتمسكه بتطبيقه.

وفي المثال الثامن زيادة على التوظيف اللائق لمصطلحات النحو، هناك نوع من التوازي في قوله (أرغب فيه وفَعْنُهُ رغبت) تضع القارئ في جو من الميل، يسببه مسار المعاني من صدر البيت إلى عجزه، ولهذا فإن البيت يحتوي على كم كبير من الموسيقى بفضل الانعكاس في التركيب بين طرفي التوازي وترتيبهما من تقديم الفعل وتأخير زاده الإيقاع جمالا وبهاء.

وفي المثال التاسع يقع التوازي في بداية الصدر وعروض البيت، وفي بداية العجز وضرب البيت (أناديك والنداء، وأوصيك والوصية، حيث كرر النداء في صيغتين الأولى فعل المضارع والثانية المصدر من الفعل نادى، كذلك بالنسبة للوصية، ويؤكد نداءه للخير بخير النداء، ويؤكد الوصية بحق ومقام ومكانة الوصية، وقد زاد هذا التوكيد من النصيحة بإلحاح ما أعطى البيت إيقاعا يتمثل في سبق المسند على المسند إليه أو العكس.

وما نخلص إليه في الأخير هو أنّ التوازي من المؤثرات الإيقاعية الهامة في إيقاع الشعر بما يثبته فيه من التوازن، والاعتدال مما يُظهر إيقاع البيت، ويقوّي جرسه، ويكون التوازي أجمل إذا اتفقت فيه الأقسام وزنا، وتوافقت فيه النهايات تقفيةً. وكذلك التوازن الصوتي من خلال توافق الكلمات المتوازنة في الوزن، ويلحظ السامع هذا التقارب.

السجع:

لغة: من "سجع يسجع سجعا: استوى واستقام وأشبه بعضه بعضا، والسجع الكلام المقفى، وسَجَع وسَجَّع: تكلم بكلام له فواصل كفواصل الشعر من غير وزن"¹

¹ - ابن منظور، لسان العرب، مادة سجع.

اصطلاحاً: "توافق الفاصلتين في الحرف الأخير، وأفضله ما تساوت فقره"¹.

والسجع أيضاً "هو تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد، وهو في النثر كالقافية في الشعر"²

والسجع ينقسم إلى أربعة أقسام:

1_ المطرّف: وهو السجع الذي تتفق فيه الفاصلتان أو الفواصل، أو القرينتان في الروي وتختلف في الوزن.

2_ الترصيع: وهو أن تقابل كل لفظة من فقرة النثر أو صدر البيت لفظة على وزنها ورويها.

3_ المتوازي: وفيه تتفق اللفظة الأخيرة من الفاصلة أو القرينة مع نظيرتها في الوزن والروي.

4_ المشطور: وهو أن يكون لكل شطر من البيت قافيتان مختلفتان عن قافية الشطر الثاني.³

والسجع من الظواهر الإيقاعية التي لها الأثر الصوتي الفاعل في النفس، إذ ييسر على المتلقي

حفظه، ويرضي سمعه وذوقه على السواء، كما أن لطبيعته التكرارية تأثيراً جميلاً على النفس، عن طريق الإيقاع

الصوتي المتحقق بين الحرفين المتقافيين، أو البنيتين المتوازيتين بما يُنشئان من جرس متوازن.⁴

لم يكثر محمد العيد من توظيف السجع من خلال النماذج المنتقاة من الديوان، إن لم نقل إنها شبه

منعدمة، حيث جاءت نسبتها حوالي 0.32%، فما جاء منها جاء عفوية ليعدم المعنى لا غير؛ في ثوب

البساطة والتلقائية، بعيدة عن التكلف والتصنع، ومن أمثلة ذلك؛ يقول محمد العيد⁵:

سلوا المشرقين سلوا المغربين سلوا سائر السّير العالمية

السجع في هذا البيت أدى دوراً هاماً في ثرائه الإيقاعي، حين وقع بين (المشرقين والمغربين)، وهو من

النوع المطرف الذي يتفق جزأه في حرف الروي، واتفقت خواتيم الكلمتين في حرفين (الياء والنون)؛ ما ولّد

تدقّقاً موسيقياً، وتوافقاً صوتياً مؤثراً، يترك في النفس صدى الثورة والصرخة التي عانى منها الشعب الجزائري،

والشاعر هنا يفتخر بما قام به، وبما جرى للجزائر ورد الوحدة الوطنية؛ فيطلب منا الشاعر أن نتحرى من

شرق الأرض إلى مغاربها أن نجد شعباً مثل الجزائر.

¹ - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تحقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 2003، ص330.

² - عبد الرحمن حسن حبّكه الميداني، البلاغة العربية، ج2، ص503.

³ - محمود أحمد حسن المراغي، علم البديع، ص130، 131.

⁴ - محمود عسران، موسيقى الشعر، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، دط، 2006، ص223.

⁵ - محمد العيد، الديوان، ص418.

وقال¹:

أنصلي الجحيم، ونسقي الحميم، ونرعى الوحيم، ونعطى الدثية؟

والبيت قد انقسم إلى أربع وحدات موسيقية، تمثل كل واحدة منها تشكيلا سجعيا ينتهي بالميم، إلا الأخير منها لاحتوائه على القافية، ولعبت واو العطف دور الفاصل والمنظم لهذه التشكيلات، وهذا ما أشاع أنغاما موسيقية متماثلة دلّت بشكل أو بآخر عما عاناه الشاعر خاصة أو الشعب الجزائري بصفة عامة؛ من اضطهاد وعنفوان من المستدمر الغاشم، والكلمات كلها دالة على العذاب والظلم الذي يتلقوه (الجحيم والحميم والوحيم)، فقد أحسن الشاعر التصوير بهذه الأسجاع ونجح فيها لأنها حقا عبرت عن ما عانوه إبان الاستعمار.

وقال²:

وعفافي درعي وصبري دفاعي وصلاحي حصني وديني عمادي

كذلك السجع في هذا البيت أدى دورا كبيرا في تكامله الإيقاعي، والذي وقع بين (درعي ودفاعي)، وهو من النوع المطرف الذي يتفق جزآه في حرف الروي، وقد اتفقت الكلمتان في آخرها على حرفين اثنين (العين والياء)، ما نتج عنهما تدفق موسيقي، هذا التدفق صوّر لنا قوّة الشعب الجزائري في تقرير مصيره، وعن المقومات والعادات (الصبر والعفاف والصلاح والدين) التي تميز الجزائري هي الاعتماد على النفس، وأنه إن أراد التحرر فلا ينتظر شيئا من الآخر؛ لذا فقد أحسن الشاعر توظيف هذا السجع مما أدى إلى توافق صوتي مؤثر يترك في النفس عزّتها.

ما نخلص إليه في هذا النوع أن استعمال محمد العيد للسجع قد أتى ثمره في إثراء الإيقاع في شعره بتوفيره التشابه الصوتي اللازم، وهو ما جاء عفويا دون تكلف هذا ما زاد قوة شعر محمد العيد إيقاعيا.

التدوير:

هو اشتراك سطري البيت في كلمة واحدة ويسمى البيت: المدور أو المداخل أو المدمج، " والمداخل من الأبيات ما كان قسيمه متصلا بالآخر غير منفصل منه، قد جمعتهم كلمة واحدة، وهو المدمج أيضا، وأكثر ما يقع في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، وقد يستخفونه في الأعاريض

¹ - محمد العيد، الديوان، ص417.

² - المصدر نفسه، ص431.

القصار، كالهزج وما أشبه ذلك"¹. وترى الشاعرة نازك الملائكة أن "للتدوير فائدة شعرية وليس مجرد اضطراب يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمدّه ويطيل نغماته". كما أنه يتحول إلى كيان واحد " لا تميزه حدود ولا تعوق مساره الإيقاعي عوائق من أي لون"². ومن أمثلته في الديوان نجد:

الرقم	البيت	الصفحة
01	نُحِّي مرشدا لم يـ غ منهم أجز إرشاد	75
02	لا ورب السماء من يجهل السيـ إذا كان آخذا في انسياب	88
03	و ب (نور الإسلام) شقوا دجى الكفـ ر ونور الإسلام أسطع نور	105
04	شرفت بيتي الخطاطيـ ف كضيف لي "كريم"	378
05	خيّب الله كلّ من كاد للشعـ ب بقصم العرى وقطع الحبال	428

لم يكن للتدوير ورود كثير في الديوان حيث نسبته قدرت بـ 9.09%، وما نلاحظه أن أغلب الأبيات التي وقع فيها التدوير من بحر الخفيف، لا نقول أنه لا يوجد في البحور الأخرى لكن التدوير يصلح ويعطي جمالا أكثر ما يدل على قوة التدوير، والتدوير من أنواع التجاوز الفني للوزن بواسطة التحام آخر تفعيلية من الصدر بأول تفعيلية من العجز بكلمة واحدة، ينحاز فيها الشاعر إلى سلطان المعاني وإيقاعها، ويترك الوزن كإطار عام لها، ولعل هذا ما جعل التدوير من أهم جماليات الشعر الذي قد نجد فيه بعض القصائد المدورة من أولها إلى آخرها، أو في أغلب أبياتها.

التصريح:

"هو أن يكون العروض كالضرب في وزنه ورويّه وإعرابه"³. ويقول عنه ابن رشيق: " هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"⁴.

¹ - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص284.

² - محمود عسران، موسيقى الشعر، ص288.

³ - محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص48.

⁴ - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص277.

كما أن لكل شيء سبب؛ فللتصريع سبب هو "مبادرة الشاعر القافية ليُعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صرّع في غير ابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة... وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرّعوا في غير موضع تصريع... وهو دليل على كثرة المادة"¹.

دراسة التصريع تهمنا في شيء هو طابعه السجعي الموسيقي الذي ينتج عنه الكمّ الهائل من الموسيقى في القصائد، على أساس تضارع الضرب والعروض في الروي والحركة الإعرابية، والتصريع أغلب ما يكون في مطلع القصيدة، في حين أن الشاعر محمد العيد استعمل التصريع في مطلع ثنائي وخمسين (58) قصيدة من أصل واحد وثمانين (81) قصيدة أي بنسبة 71.60%، أما بالنسبة لعدد الأبيات فقد ورد تسع وخمسين (59) بيت من أصل ثلاثة آلاف وواحد وتسعون (3091) بيت أي بنسبة 1.90%، ومن الأمثلة الدالة على التصريع في الديوان نجد:

الرقم	البيت	الصفحة
01	حمتك يد المولى وكنت بها أولى	122
02	بمثلك تعتر البلاد وتفخر	156
03	استقبلوا وجه الحجاز وسيماً	162
04	يا لامع الجنبات هل	420
05	نحن جيش التحرير جند النضال	427

ما جئنا به من هذه الأمثلة إلا لنبين ما للتصريع من وقع موسيقي، وما يعطيه من طاقة إيقاعية إضافية للأبيات الذي انعكس إيجاباً على النماذج وبطبيعة الحال على الديوان. وبخاصة عندما يتحقق التوازن في البيت المصرع على المستوى التركيبي، كما هو في المثالين الثالث والخامس فقد زاد هذا الانسجام بين الصدر والعجز إيقاعاً موسيقياً.

ما نخلص إليه هو أنه بإمكاننا القول إن الموازنات الصوتية في ديوان محمد العيد آل خليفة صحيحة أنها لم تأت بالكمّ الكبير، إلا أنها كانت دقيقة وفعالة في صنع بنية الإيقاع، وهذا الكمّ المقبول من الموازنات الصوتية راجع أساساً إلى البيئة والطبيعة التي عاشها الشاعر مما جعله يجتنب التصنع والتكلف ويأتي به هكذا على العفوية دونهما.

¹ - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص278.

الخاتمة

وبحمد الباري ونعمة منه وفضل ورحمة، نضع قطراتنا الأخيرة بعد رحلة في ثلاثة فصول، لاحظنا أثناء عملنا لهذا البحث ومع اطلاعنا لبعض الكتب والدراسات ذات الصلة بالإيقاع الشعري، أن هناك اختلافا للباحثين في طرق دراستهم له، رغم ما يبدو من اتفاق في تصور هذه الظاهرة، فذهب البعض منهم إلى اعتماد نظريات غريبة أسقطوها بشكل أو بآخر على الشعر العربي، وذهب البعض الآخر إلى البحث في جوانب يصعب رصد الإيقاع الشعري فيها، ومن بين ما توصلنا إليه من نتائج هو:

. أن الإيقاع ميزة جوهرية في الشعر تشخصه وتبلور ماهيته، حيث يُعدّ بمثابة الروح التي تسري في القصيدة، لتجسيده حالة الشاعر النفسية في ارتباطها بالتجربة الشعرية من جهة، ويكمن دوره في إضفاء الانسجام والتلاؤم على الكلمات فيما بينها من جهة أخرى فيتجسد في تناسب أصواتها وحروفها ويؤثر في جدوى ومدى ملاءمتها للمعنى مع ما تضيفه من دلالات موحية تتغلغل وتتناغم مع أعماق النفس الإنسانية، مما يجعل العمل الأدبي يصل مباشرة إلى قلب المتلقي، لا سيما أن اختلاف شكل من أشكال الموازين الشعرية اللامتناهية يجعل الإيقاع فنا واسعا غير محدود.

. كما يبدو لنا حرص محمد العيد في تخير أوزانه وإبراز خصائصها الإيقاعية التي تخدم كل الغرض، استعمل محمد العيد كافة العناصر العروضية المتاحة لإثراء إيقاع شعره معتمدا على موهبته الشعرية، يتجلى ذلك في اختياره للأوزان، ويُحسب له بوضوح ابتعاده عن الزخافات القبيحة وربما نستطيع القول حتى الصالحة منها إلا ما ندر.

. وأيضا إقرارنا بأن محمد العيد قد أولى اهتماما كبيرا بالقوافي باعتبارها ترنيمة إيقاعية تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة متجددة، وقد تمكّن من توظيفها لخدمة أغراض شعره، مع تخييره الحسن لحروف الروي، كل ذلك ساهم في تشكيل إيقاعها وإثراء العناصر الموسيقية، وهذا ما يسعى إليه كل شاعر لأهمية القافية في الكيان الموسيقي للشعر.

. وما يمكننا قوله عن الموازنات الصوتية في ديوان محمد العيد آل خليفة أنها كانت دقيقة وفعالة في صنع بنية الإيقاع، وهذا الكمّ المقبول من الموازنات الصوتية راجع أساسا إلى البيئة والطبيعة التي عاشها الشاعر مما جعله يجتنب التصنع والتكلف ويأتي به هكذا على العفوية دونهما، وقد استغل محمد العيد بعض الظواهر البديعية في تحميل موسيقى شعره، من خلال الموازنات الصوتية التي تحملها، رغم عدم تركيزه على جانب الأثر الصوتي لها.

وهذا البحث الذي نضعه بين يدي القارئ، نرى أن أهميته تكمن في بعض تخريجاته، وفي سبيل تناول المادة العلمية من مرجعية متنوعة وغنية يمكن أن يلجأ إليها القارئ للاستزادة من المعرفة في موضوعنا هذا "البنية الإيقاعية في ديوان محمد العيد آل خليفة، إسلاميات وقوميات، اللزوميات، والثوريات أنموذجاً".

ولا يسعنا في الأخير إلا أن نكون قد أفدنا واستفدنا، والكمال لله، وقد صدق أبو البقاء الرندي حين قال:

"لكل شيء إذا ما تم نقصان".

قائمة

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.
- ¹ - محمد العيد محمد علي خليفة، الديوان، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية للنشر، الجزائر، وحدة الرغبة، دط، 2010.
- ² - ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد فرهود، دار القلم، حلب، ط1، 1997.
- ³ - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط3، 1975.
- ⁴ - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1987.
- ⁵ - أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1996.
- ⁶ - أحمد عزوز، علم الأصوات اللغوية، ديوان المطبوعات الجامعية الجهوية، وهران، دط، دت.
- ⁷ - أحمد كشك، الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب، القاهرة، دط، 2005.
- ⁸ - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تحقيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 2003.
- ⁹ - أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ضبطه علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروتي، ط3، 2006.
- ¹⁰ - امرئ القيس، الديوان، شرح عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004.
- ¹¹ - اميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991.
- ¹² - أمين علي السيد، في علمي العروض والقافية، منشورات دار المعارف، القاهرة، ط4، دت.
- ¹³ - بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البديع، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 2003.
- ¹⁴ - التنوخي، كتاب القوافي (تمهيد التحقيق)، تحقيق عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1978.
- ¹⁵ - توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث، الدار العربية للكتاب، طرابلس، دط، 1984.
- ¹⁶ - الجوهري، الصحاح، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990.
- ¹⁷ - حامد صالح خلف الربيعي، مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، سلسلة بحوث اللغة العربية، جامعة أم القرى، دط، 1996.

- 18- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دط، 1981.
- 19- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، شرح وتعليق إبراهيم شمس الدين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003.
- 20- سعد الدين بن أبي شنب، النهضة العربية في الجزائر، مجلة كلية الآداب، دط، 1964.
- 21- أبو سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري، الوجه الجميل في علم الخليل، تحقيق محمد ناجي، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1998.
- 22- السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987.
- 23- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1993.
- 24- شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978.
- 25- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، مطبعة الزعيم، بغداد، دط، 1962.
- 26- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ط1، 1997/1996.
- 27- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، مشاة المعارف، القاهرة، ط3، دت.
- 28- أبو الطيب اللغوي، مراتب النحويين، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، دط، دت.
- 29- ابن عبد ربه، العقد الفريد، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، 1983.
- 30- عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989.
- 31- عبد الرحمن حسن حبّكه الميداني، البلاغة العربية: أسسها، وعلومها، وفنونها، وصور من تطبيقاتها، بهيكل جديد من طريف وتليد، دار القلم، دمشق، ج2، ط1، 1996.
- 32- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1997.
- 33- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط1، 2006.
- 34- أبو عبد الله أحمد بن أبي بكر الدماميني، العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق الحساني حسن عبد الله، القاهرة، مطبعة المدني، دط، 1973.
- 35- عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981.
- 36- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط3، 1989.

- ³⁷ - عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2007.
- ³⁸ - عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، ط1، 1999.
- ³⁹ - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.
- ⁴⁰ - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، نبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000.
- ⁴¹ - عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخاً، أنواعاً، أعلاماً، قضايا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
- ⁴² - أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية، د.ط، د.ت.
- ⁴³ - الفضيل بن عمرة، الكامل في العروض، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، د.ط، 2008.
- ⁴⁴ - فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، 1998.
- ⁴⁵ - أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، منشورات محمد بيضوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
- ⁴⁶ - أبو القاسم سعد الله، شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، تصدير الشيخ محمد البشير الإبراهيمي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.
- ⁴⁷ - كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، دط، 1974.
- ⁴⁸ - محمد بن إسحاق أبو الفرج النديم، الفهرست، دار المعرفة، بيروت، دط، 1978م، 1398هـ.
- ⁴⁹ - محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004.
- ⁵⁰ - محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2002.
- ⁵¹ - محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999.
- ⁵² - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط.
- ⁵³ - محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، عمان، الأردن، دط، 1994.

- ⁵⁴ - محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991.
- ⁵⁵ - محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعبية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2001.
- ⁵⁶ - محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996.
- ⁵⁷ - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
- ⁵⁸ - محمود أحمد حسن المراغي، علم البديع، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1991.
- ⁵⁹ - محمود عسران، موسيقى الشعر، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، دط، 2006.
- ⁶⁰ - مصطفى حركات، قواعد الشعر، دار الآفاق، الجزائر، دط، دت.
- ⁶¹ - مصطفى حركات، كتاب العروض، العروض العربي بين النظرية والواقع، دار الآفاق، الجزائر، دط، دت.
- ⁶² - مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الآفاق، الجزائر، دط، 2008.
- ⁶³ - مصطفى حركات، نظرية الوزن، دار الآفاق، الجزائر، دط، دت.
- ⁶⁴ - ابن معطي يحيى، البديع في علم البديع، تحقيق ودراسة أبو الشوارب مصطفى ومصطفى الصاوي الجويني، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، دط، 2003.
- ⁶⁵ - ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 2004.
- ⁶⁶ - منير سلطان، الإيقاع الشعري في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2004.
- ⁶⁷ - موسى الأحمد نويبات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للنشر والترجمة، ط4، 1994، الجزائر.
- ⁶⁸ - ميشال عاصي، وأميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987.
- ⁶⁹ - ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، دار الهداية، قسنطينة، دط، 2002.
- ⁷⁰ - ناصيف اليازجي، دليل الطالب إلى علوم البلاغة والعروض، بيروت، مكتبة لبنان، ط1999.
- ⁷¹ - الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة.....(أ.ب.ج)

الفصل الأول: مفاهيم أولية

2.....	الشعر الجزائري قبل ظهور الحركة الإصلاحية
6.....	الشعر الجزائري في مطلع القرن العشرين
9.....	التعريف بالمدونة
16.....	التعريف بصاحب الديوان
18.....	ترجمة للخليل بن أحمد الفراهيدي
20.....	مفهوم الشعر
22.....	تركيبية القصيدة العربية
22.....	مفهوم البيت
23.....	المعنى
24.....	المعاني الدال عليها الشعر
24.....	مفهوم الإيقاع

الفصل الثاني: إيقاع الوزن في ديوان محمد العيد آل خليفة

30.....	مفهوم الوزن
32.....	أهمية الوزن ووظائفه
36.....	مكونات الوزن
40.....	الزحافات والعلل
49.....	الجانب التطبيقي للوزن

الفصل الثالث: إيقاع القافية والموازنات الصوتية في ديوان محمد العيد آل خليفة

79.....	أولاً: القافية
79.....	مفهوم القافية

81.....	أهمية القافية.....
82.....	حروف القافية.....
83.....	حركات القافية.....
85.....	ألقاب القافية.....
86.....	أنواع القافية.....
86.....	الجانب التطبيقي للقافية.....
95.....	ثانيًا: الموازنات الصوتية.....
96.....	الجناس.....
100.....	التكرار.....
105.....	التوازي.....
108.....	السجع.....
110.....	التدوير.....
111.....	التصريح.....
114.....	الخاتمة.....
117.....	قائمة المصادر والمراجع.....
121.....	فهرس الموضوعات.....

الملخصات

إن الإيقاع ميزة جوهرية في الشعر تشخصه وتبلور ماهيته، فهو بذلك يُعدّ بمثابة الروح التي تسري في القصيدة، لتجسيده حالة الشاعر في ارتباطها بالتجربة الشعرية، ويكمن دوره في إضفاء الانسجام والتلاؤم على الكلمات فيما بينها فيتجسد في تناسب أصواتها وحروفها ويؤثر في مدى ملاءمتها للمعنى مع ماتضفيه من دلالات موحية تتغلغل وتتناغم مع أعماق النفس الإنسانية مما يجعل العمل الأدبي يصل مباشرة إلى قلب المتلقي لاسيما أن اختلاف شكل من أشكال الموازين الشعرية اللامتناهية يجعل الإيقاع فناً واسعاً غير محدود .

نخلص من خلال دراسة البنية الإيقاعية في ديوان محمد العيد آل خليفة يبدو لنا حرصه في تخيير أوزانه وإبراز خصائصها الإيقاعية التي تخدم كل غرض، ويُحسب له بوضوح ابتعاده الكُلّي عن الزخافات القبيحة.

وأولى اهتماما كبيرا بالقوافي باعتبارها ترنمة إيقاعية تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة متجددة وقد تمكّن من توظيفها لخدمة أغراض شعره مع تخييره الحسن لحروف الربط. كل ذلك ساهم في تشكيل إيقاعها وإثراء العناصر الموسيقية.

إنّ الموازنات الصوتية في ديوان محمد العيد آل خليفة لم تأت بالكَمّ الكبير وهذا راجع أساساً إلى البيئة التي عاشها الشاعر مما جعله يتجنب التصنع والتكلف ويأتي به هكذا على العفوية دونهما إلا أنها كانت دقيقة وفعالة في صنع بنية الإيقاع.

الكلمات المفتاحية : البنية، الإيقاع، ديوان محمد العيد آل خليفة، إسلاميات، قوميات، اللزوميات، الثوريات.

Le rythme, dans la poésie, est un élément harmonique essentiel ; il représente l'entité de cette poésie. Il est l'accès dont on sert pour y voyager. Il concrétise l'expérience poétique du poète. Par le retour imposé, la disposition régulière des temps forts, des accents et des césures, etc., il y aurait un fait stylistique faisant un impact sur les sens et touchant l'âme même, souvent à vif, de l'être humain, ce qui ferait de notre cœur, notamment avec la place privilégiée à la musique des mots ainsi que les différents types de vers, un réceptif à cette œuvre littéraire.

D'après l'étude de la structure rythmique dans la poésie du Divan Mohamed el aïd el Khalifa, le poète paraît très attentif quant au choix de la forme de versification dont les caractéristiques-mises en exergues par son acte poétique-portent un intérêt particulier à l'objectif visé « par l'acte poétique ».

Le poète porte un intérêt aux rimes dont le choix n'est pas dû au hasard ; il met ces mots en valeur en créant des sonorités vocaliques ou consonantiques selon un rythme et un temps, avec le bon choix des connecteurs qui relient les segments. C'est tout un intérêt qui sert intentionnellement à l'acte créatif de la forme poétique, le genre et l'objectif visée, faisant par cela une composante rythmique d'une qualité de sonorité musicale sélectionnée.

Les configurations sonores, les rimes, les rythmes, peu importe sur le plan quantitatif et volumineux, mais loin de toute facticité ou un effort coûteux, faisant spontanément un impact judicieux sur la structure rythmique, se créent des univers de références imaginaires de l'auteur Mohamed el aïd el Khalifa.

Mots clés: la structure , le rythme , diwane de Mohammed Eid Al Khalifa , l'islam , nationalités , Allzumiat , Raat .

The rhythm provides substantial advantages to poetry which help manifesting its essence. It is as the spirit of the poem, to embody the case of the poet in association with the experience of poetry. And its vital role to give the harmonization and compatibility to the words among themselves to fit their voices and alphabetic presentation, which in affects their suitability of meaning with what impart signs suggestive of penetrating chime with the depths of human spirit which makes up a literary work directly to the heart of the receiver, especially since the difference in the form of the infinite poetic scales renders rhythm limitless.

We conclude from the study that during the rhythmic structure in the "Diwan" of Mohammed Eid Al Khalifa, it seems to us in passion weights the rhythmic characteristics that serve every purpose to his credit. And shawing avoid any ugly alterations.

His prime attention revolved around rhyming as a rhythmic song has helped a variety of poetic functions through an acute process of link words selection. All this contributed to the formation of rhythm and enrichment of musical elements.

Mohammed Eid al-Khalifa managed to balance sound elements didn't give such big quantity, which is mainly due to the environment in which the poet lived, reflected in his avoidance to all that is artificial and oversentimental, but rather relying on "spontaneousness" in his work. Despite that, his work was accurate and effective in establishing rhythmic structure.

Key words: structure , rhythm, Diwan of Mohammed Eid Al Khalifa , Islam , nationalities , Allzumiat , Raat .