وزارة التّعليم العاليّ والبحث العلميّ
جامعة محمّد البشير الإبراهيميّ– برج بوعريريج–
كليّة الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربيّ

مذكّرة مقدّمة لاستكمال متطلّبات شهادة الماستر
في اللّغة والأدب العربيّ
تخصّص نقد حديث ومعاصر
بعنوان:

البنيـــــة الإيقــاعـيّة فــي شـــــعر محمد الأمين سعيدي

-قصيدة من خبّأ الاثنين في جسد أنموذجا-

إعداد الطالب:سفيان نفناف **إشراف الدكتور**:موسى لعور

تاريخ تقييم المذكرة:2022/06/26

الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
عبد المجيد قديدح	أستاذ محاضر – أ–	جامعة برج بوعريريج	رئيسا
موسى لعور	أستاذ محاضر – أ–	جامعة برج بوعريريج	مشرفا ومقررا
عنتر مخناش	أستاذ مساعد – أ–	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا

الموسم الجامعي:1443/1442هـ– 2022/2021 م

شكر

الشّكر أوّلا وأخيرا لله سبحانه وتعالى.

ثمّ الشّكر موصول إلى أستاذي المشرف: الدكتور **موسى لعور**؛ الّذي رافق بحثي منذ البداية إلى النهاية؛ ناصحا وموجها ومرشدا ومقوّما.

مقـدّمـــــــــة

لا يزال الشعر العربيّ قديمُه وحديثُه ومعاصرُه حيّا في النفوس، يستهوي القلوب والعقول، ويشنّف المسامع؛ يجلب اللذاذة، ويطرد الكزازة، فهو على مرّ الأيّام وكرّها الأحقّ بالتعبير عن متطلبات الحياة، والتقاط تفاصيلها، والتعبير عن آهات الإنسان وآماله في هذا الكون.

من هذا المنطلق يأتي بحثنا يقارب مدونة شعرية جزائرية ماتعة، ممثّلة في شعر محمد الأمين سعيدي، وقد وسمناه بـ: **البنيـــة الإيقـاعيّة فـي شـــعر محمد الأمين سعيدي – قصيدة من خبّأ الاثنين في جسد أنموذجا–** وذلك بغية الإجابة على الإشكالية الآتية:

هل أحسن محمد الأمين سعيدي تمثّل البنية الإيقاعية في المدونة؟

هل اتسمت مدونة الشاعر بالغنى الدلالي في استثمار الإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي؟

وقد دفعنا لاختيار هذا الموضوع دوافع عديدة لعل أبرزها:

- حبنا للشعر الجزائري المعاصر
- رغبتنا في الدراسات التطبيقية المتعلقة بالمدونات الشعرية التي لم تنجز حولها دراسات مكثّفة.
- اللغة الأدبية الحقّة المرتضاة من لدن محمد الأمين سعيدي في قصيدته من خبّأ الاثنين في جسد

هذا وقد ارتضينا خطة مكوّنة من مقدمة وفصلين مردوفين بخاتمة.

ففي الفصل الأول الموسوم بالبنية الإيقاعية المصطلح والمفهوم وقفنا على التحديدات اللغوية والاصطلاحية للبنية وللإيقاع، وكذلك وقفنا على الإيقاع عند النقاد والبلاغيين العرب القدامى من خلال صنيع (ابن طباطبا – أحمد بن فارس وحازم القرطاجني)، كما عرجنا على الإيقاع عند الفلاسفة المسلمين وعند ثلّة من النقاد العرب المحدثين.

أما الفصل الثاني فوسمناه بتجليات الإيقاع في قصيدة **من خبّأ الاثنين في جسد**؛ تناولنا في هذا الفصل الآليات التطبيقية للإيقاع من خلال الإيقاع الخارجي والداخلي، ففي الخارجي وقفنا على بنيتي الوزن والقافية، وفي الداخلي وقفا على أبرز الأوجه الإيقاعية الداخلية؛ من تكرار صوتي ممثّل في تكرار الصوامت والصوائت في المدونة، إلى تكرار الأساليب.

أما المنهج المعتمد في بحثنا، فهو المنهج الوصفي والتحليلي والإحصائي، حيث استند الفصل الأول النظري التأسيسي على المنهج الوصفي، بينما ران التحليل والتعليل بكلكله في الفصل الثاني التطبيقي مع الاستعانة بالمنهج الإحصائي وذلك عبر آلية الجداول والدوائر والنسب المئوية والتعليق على الجداول.

أمّا الصعوبات التي اعترضت سبيلنا في إنجاز البحث فتتمثل في ضيق الوقت من جهة، وصعوبة جمع المادة العلمية المتعلقة بأعمال محمد الأمين سعيدي الشعرية من جهة أخرى.

أما أبرز المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها فتتمثل في:

- ابن طباطبا العلوي، عيّار الشعر.
- أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي.
- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي.
- موسى لعور، البنية الإيقاعية والدّلالية في شعر أبي ذؤيب الهذلي.

وفي الأخير نتقدّم بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف: الدكتور **موسى لعور**؛ الذي كان لنا نعم الناصح والمرشد والموجه.

والله ولي التوفيق

الفصل الأول:

البنية الإيقاعيّة المصطلح والمفهوم

تعريف البنية الإيقاعية:

1 1 – تعريف البنية:

1 **لغة:** ورد في لسان العرب لابن منظور (711هـ):"البِنَاء: المِبْنِي، والجمع أَبْنِية، وبِنْيَات جمع الجمع...إنما أراد بالبُنَى جمع بِنْيَة، وإنما أراد البناء الذي هو ممدود جاز قصره في الشعر"[1].

فالبنية من الناحية اللغوية مصدر فعلها ثلاثي بُنِيَ، وتعني البناء والكيفية.

كما جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس " أن بُنِيَ هيئة يبنى عليها شيء ما بعد ضم مكوناته بعضها إلى بعض ف الباء والنون والياء أصل واحد وهو بناء الشيء بضم بعضه إلى بعض تقول بَنَيْتُ البناء أَبْنِية"[2].

البنية إذا كلمة لا تغادر معناها الصريح المتمثل في البناء والتشييد، وهي موضوع محكم له خاصيته وذاتيته، فالكلمة بنية تتحدّد من خلال علاقتها بغيرها من الكلمات.

كما وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم على صورة الفعل بنى لتدلّ على المعنى نفسه وهو الهيئة التي يبنى عليها الشيء في قوله تعالى ﴿**أَأَنْتُم أَشَدُّ خَلْقًا أَمِ السَّمَاءُ بَنَاهَا**﴾ (النازعات/27) وقوله تعالى "﴿ **الّذي جَعَلَ لَكُمُ الأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْقًا**﴾" (البقرة/22)

كما أنّ اشتقاق كلمة بنية في اللغات الأوروبية متأتٍّ من الأصل اللاتيني stuere الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها البناء، وما يهمنا امتداد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية تحكم أجزاء بناء ما، قائم على إدخال قانون أو نظام داخلي يجمع تلك الأجزاء"[3].

2 اصطلاحا:

البنية تحمل طابع النسق الذي يجمع عناصر مختلفة، يكون من شأن أي تحوّل يعرض للواحد منها أن يحدث تحولًا في باقي العناصر الأخرى، فالبنية محدّدة بعلاقات تربط بين مكونات النص السردي، بحيث لا يمكن فهم أي عنصر من عناصرها من غير النظر إلى قيمة ارتباط هذا العنصر بسواه حيث جعلها شتراوس

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت ، ط1، 1997، باب الباء، ج1، ص160.

[2] ابن فارس، مقاييس اللغة، تح عبد السلام هارون، دار الفكر، ط1979/1، ص 302.

[3] ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط/2011، ص15

Strauss بالمعنى المجرّد (الشكل)، وهو بنية لا مضمون لها لأنها المضمون ذاته، ومن الممكن القول أن محتوى السرد هو بنيته[1].

يقول شتراوس strauss " البنية نسق يتألف من عناصر يكون من شأن أي تحوّل يعرض للواحد منها أن يحدث تحوّلا في باقي العناصر الأخرى"[2] .

نستنتج مما سبق أن البنية عبارة عن مجموعة من الوحدات مترابطة الأنساق حيث لا نستطيع أن نفصل نسقا عن نسق آخر، لأنه إذا تم فصل الأنساق عن بعضها اختلّ المحتوى والمضمون.

تأسيسا على ذلك فإن دراسة البنية تخضع الأشكال لطرق استيعابها وتحدّد علاقاتها بمضامينها، لذا فإن التزام البنيوية بتفسير الحدث على مستوى البنية يعني أن له استقلالية وأن هذه الاستقلالية محكومة بعقلانية مستقلّة عن وعي الإنسان وإرادته، وهذه العقلانية هي ما نسميه " الآلية الداخلية" والشكل هو السبيل لاكتشاف تلك الآلية التي تشكّل فيما بعد كيانا له وجوده الخاص الذي يضعه أما نظريات التلقي[3].

كما نستنتج من ناحية أخرى أن البنية تُدرس وتتحدّد وفق شبكة علاقات داخلية مما يجعل من إنتاج المعنى شيئا ممكنا، وأن البنية كاملة في ذاتها، وليست مجرّد تشكيل لعناصر متفرقة.

إن البنيوية تحافظ على جوهر النص، فتطرح مفهوم البنية لدراسة العلاقات الباطنية والثابتة المستقلة، وفقا لمبدأ الأولوية المطلقة لكل الأجزاء بحيث لا يكون من الممكن فهم أي عنصر من عناصر البنية خارجا عن الوضع الذي يشغله داخل تلك البنية، أي داخل المنظومة الكلية الشاملة[4].

ومما سبق نخلص إلى أن البنية تعتمد على نفسها لا على شيء خارج عنها هذا من جهة، ومن جهة أخرى البنية وجب فيها التماسك الداخلي للوحدة أي الشمولية، وهو ما نقصد به الشمولية والكليّة.

بناء على ذلك فإن البنيوية نظام متكامل من الأطروحات النظرية، التي تستهدف أبنية النص التي تنبثق منها الأبعاد الدلالية والتركيبية التي تنتج في النص حقائقه الفنية وتكسبه قيمته الأدبية[1].

---

[1] المرجع السابق، ص15

[2] عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجلاوي، عمان، ط2007/1، ص540.

[3] ميساء الإبراهيم، البنية السردية، ص15

[4] المرجع نفسه، ص15

نستنتج مما سبق أن للبنية أنساقا مترابطة داخليا بمجموعة من الروابط تهدف إلى تحليل وتفكيك هذه الأجزاء، وإعادة بناءها على نحو يفسر وحداتها ومستوياتها السطحية والعميقة، ودرجة صلتها بالمضامين والدلالات التي تنبثق عنها والقيم والرؤى التي يطرحها الشكل والوظائف التي تنهض بها.

– خصائص البنية:

يقول جان بياجيه: «أنّ البنية هي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا، وأن هذه البنية تتسم بخصائص ثلاث الشمولية، التحولات والتنظيم الذاتي»[2]

انطلاقا من هذا القول للعالم السويسري يتبين لنا أن خصائص البنية ثلاث هي:

أ –**الكلية والشمولية**: والمقصود هو أن: البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن " الكل" بل هي تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق من حيث هو نسق، ولا ترتد قوانين تركيب هذا النسق إلى ارتباطات تراكمية بل هي تضفى على الكل من حيث هو كذلك خواص المجموعة باعتبارها سمات متمايزة عن خصائص العناصر، وليس المهم في البنية هو العنصر أو الكل الذي يفرض نفسه على العناصر باعتباره كذلك، وإنما المهم هو العلاقات القائمة لبن العناصر، أعني عمليات التأليف (أو التكوين) على اعتبار أن الكل ليس إلا الناتج المترتب على تلك العلاقات أو التأليفات، مع ملاحظة أن قانون هذه العلاقات ليس إلا قانون النسق نفسه أو المنظومة نفسها.[3]

ب – **التحولات** Transformations: فهو أن المجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنة التي تحدث داخل النسق أو المنظومة، خاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية، دون التوقف على أية عوامل خارجية، وليس الحديث عن ضرب من التوازن الديناميكي –عند بعض دعاة البنيوية– سوى تعبير عن هذه الحقيقة الهامة ألا وهي البنية، لا يمكن أن تظل في حالة سكون مطلق، بل هي تقبل دائما نم التغيرات، ما يتفق مع الحاجات المحددة من قبل علاقات النسق وتعارضاته، صحيح–فما يقول بياجيه– أن الحلم الأكبر للكثير من البنيويين هو تثبيت

[1] المرجع السابق، ص 26

[2] جان بياجيه: البنيوية، ت: عارف متيمنة وبشير أوبري، منشورات عوادات، بيروت، ط 4، 1985م، ص 11.

[3] زكرياء إبراهيم: مشكلة البنية أو أضواء على البنية، مكتبة مصر، د ط، د ب، 1990، ص 30.

البنيات فوق دعائم لازمانية شبيهة بدعائم الأنظمة المنطقية الرياضية ولكن من المؤكد أن ثمة علاقة متينة بين مفهوم البنية ومفهوم التغير أو بين فاعلية البنيات وتكونها أو نشوئها.[1]

ج -**التنظيم الذاتي**: Autoréglage فهو أن في وسع البنيات تنظيم نفسها بنفسها مما يحفظ لها وحدتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها ويحقق لها ضرب من الانخلاق الذاتي، ومعنى هذا أن للبنيات قوانينها الخاصة التي لا تجعل منها مجرد مجموعات ناتجة عن تراكمات عرضية، أو ناجمة عن تلاقي بعض العوامل الخارجية المستقلة عنها، بل هي أنسقة مترابطة تنظم ذاتها، سائرة في ذلك على نهج مرسوم وفقا لعمليات منتظمة، خاضعة لقواعد معينة ألا وهي قوانين الكل الخاص بهذه البنية أو تلك، وعلى الرغم من أن كل بنية مغلقة على ذاتها إلا أن هذا الانغلاق لا يمنع البنية الواحدة من أن تندرج تحت بنية أخرى أوسع على صورة بنية سفلية أو تحتية Sous-structure والمهم أن عملية التنظيم الذاتي لابد من أن تتجلى على شكل إيقاعات وتنظيمات وعمليات، وهذه كلها عبارة عن آليات بنيوية تضمن للبنيات ضربا من الاستمرار أو للمحافظة على الذات.[2]

ومهما يكن من أمر؛ فإنّ الفضل كلّ الفضل في ظهور البنوية كاتّجاه لساني يعود إلى جهود جاكبسون في (مؤتمر لاهاي 1928) ببيان جماعي وقعه أيضا تروبتسكوي وكرسيفسكي عنوانه:" ما المناهج الملائمة لعرض متكامل وعملي لصواتة لسان؟ ليتم تبنيه أرضية منهجية للحلقة قدمت للمؤتمر الأول للفيلولوجيين السلافيين المنعقد ببراغ سنة 1929 تحت اسم أطروحات حلقة براغ [3] وقد نشرت الأطروحات في العدد من مجلة: أعمال حلقة براغ اللسانية لسان حال الحلقة. وتقدم الأطروحات وجهة نظرها في مختلف المجالات المتعلقة بتحليل اللغة على المستوى الصواتي والصرافي والنحوي والشعري بصفة عامة مع إشارة خاصة إلى الألسن السلافية[4]

[1] المرجع السابق، ص 31.
[2] المرجع نفسه، ص 31.
[3] المرجع نفسه، ص 217.
[4] مصطفى غلفان، اللسانيات البنيوية منهجيات واتجاهات، ص 218.

وقد أكد البيان الذي قدمه أعضاء حلقة براغ إلى المؤتمر الأول للسانيات سنة 1928 على أهمية آراء فردينان دو سوسير والبولندي دو كورتناي (1845-1929)*** بوصفهما رائدين من روّاد اللسانيات البنيوية الناشئة. ففي الأطروحة الأولى التي تحمل عنوان: (الاهتمام باللسانيات التزامنية (السانكرونية) في علاقاتها المتعددة بمنهجية المقارنة البنيوية والمقارنة التكوينية) ظهر بشكل واضح مفهوم (البنية) بارتباط مع مفهوم (النّسق) عند سوسير، وجديد حلقة براغ يكمن في تثمين هذا المصطلح، حيث تمّ تعميم النسق ليشمل دراسة اللسان في بعديه المقارن والتعاقبي، وليس التزامني فقط بحسب تعاليم سوسير، فالظواهر اللسانية لا تتطور بمعزل عن بعضها، إنّ التطور يصيب عناصر النّسق برمتها تزامنيا وتعاقبيا، فما هو تزامني لا يلغي ما هو تعاقبي[1] فلا يمكننا أن نفصل فصلا صارما بين المنهج التزامني والمنهج التعاقبي، وأن نضع الحواجز التي لا يمكن تجاوزها كما تفعل مدرسة جنيف[2]

2-الإيقاع:

أ -الدلالة اللغوية للإيقاع:

الإيقاع مأخوذ من مادة (وَقَعَ) فالواو والقاف والعين أصل واحد يرجع إليه فروعه، يدل على سقوط شيء. يقال: وقع الشيء وقوعا، فهو واقع، والواقعة: القيامة، لأنّها تقع بالخلق فتغشاهم، والوقعة صدمة الحرب، والوقائع: مناقع الماء المتفرقة، كأنّ الماء وقع فيها، ومواقع الغيث مساقطه، والنّسر الواقع، من وقع الطائر(...) ومنه التّوقيع، وهو أثر الدَّبَر بظهر البعير، ومنه التوقيع: ما يلحق بالكتاب بعد الفراغ منه)[3]

كما أورد صاحب القاموس المحيط: "الإيقاع إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها"[4]

*** يقول جورج مونان: "يرجع اهتمامنا الخاص ببودوان إلى أيامنا هذه إلى كونه استكشف الطبيعة اللغوية للفونام"، وكان ذلك في مقال نشره عام 1869 وهو يرى ضرورة التمييز بين الصوت الخام في الكلام أو بتعبير آخر بين ما يلفظه المتكلم حقا، وبين شيء آخر هو الفونام؛ أي ما يظن المتكلم أنه يلفظه والمستمع أنه يسمعه. ينظر: أحمد حساني، دراسات في اللسانيات التطبيقية، ص ص 14-15.

[1] ينظر: مصطفى غلفان، اللسانيات البنيوية منهجيات واتجاهات، ص219.

[2] المرجع نفسه، ص 220.

[3] أحمد ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط/ د ت، ج6، ص ص133 - 134.

[4] - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999، ص 127.

أمّا مجدي وهبة وكامل المهندس؛ فيذهبا في معجمهما (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب) إلى أنّ الإيقاع يأتي بمعنى الجريان والتدفق والمقصود به عامة: "التواتر المتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف" [1] بمعنى أنّه دائم الحركة والنشاط ولا يقتصر على جهة واحدة، وإنّما يجمع بين موقفين مختلفين.

أمّا مجمع اللغة العربية المصري فيعرّف الإيقاع قائلا:« الإيقاع مصطلح موسيقي ينصب على مجموعة من أوزان النغم، والوزن انقسام عمل موسيقى إلى أجزاء، جميعها ذات مدة واحدة، فهو تعاقب مطرد لأزمان قوية أو ضعيفة، فالإيقاع مركب موسيقي يشتمل على أوزان غير متساوية وهو جانب الموسيقي في الشعر، والوزن صيغة آليّة والإيقاع إبداع جمالي»[2]

ويرمي بصفة عامة إلى "التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء"[3]

ب – الدلالة الاصطلاحية للإيقاع:

الإيقاع من الناحية الاصطلاحية تعاورته تعريفات عديدة نصّت في عمومها على أنّه «إحساس بما يتجلى لنا في الحياة من ظواهر تتكرر أو أصوات تتناوب بانتظام، فتسترعي الانتباه أو تتجاوب معها النفوس»[4]

ومهما يكن من أمر؛ فإنّنا نستطيع تبيان الدلالة الاصطلاحية للإيقاع من خلال ما قدّمه علماء اللغة والنقاد والبلاغيون قديما وحديثا وكذلك النقاد العرب المحدثون إذ تناولوه من خلال المادة التي تجسد الحركة الإيقاعية.

3 -الإيقاع عند النقاد والبلاغيين العرب القدامى: تناول مصطلح الإيقاع العديد من النقاد والبلاغيين، ولعل أبرزهم:

[1] – مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 71.

[2] معجم اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983، ص 29.

[3] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2/ 1984، ص 71.

[4] أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة الجزائر، 2005-2006، ص 48.

- **ابن طباطبا (ت 322 هـ):**

يعدّ ابن طباطبا أوّل ناقد عربي استعمل مصطلح (الإيقاع)، حيث ينصّ قائلا: « وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تمَّ قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها، وهي: اعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه، ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه، فأمّا المقتصر على طيب اللحن منه دون ما سواه فناقص الطرب، وهذه حال الفهم فيما يرد عليه من الشعر الموزون مفهوما أو مجهولا، وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تُحدُّ كيفيتها: كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق، وكالأراييح الفائحة المختلفة الطيب والنسيم، وكالنقوش الملونة التقاسيم والأصباغ، وكالإيقاع المطرب المختلف التأليف»[1]

من خلال القولة نستنتج أنّ ابن طباطبا يرى أنّه:

أ – لكي يتوفر الإيقاع في الشعر لابدّ من أن يكون موزونا ويتوفر على:

1 – حسن التركيب.

2 – صحة الوزن والمعنى وصوابه.

3 – عذوبة اللفظ.

ب –الإيقاع له معنيان: معنى عام وآخر خاص، فالمعنى العام: هو الانسجام الذي يحس بالذوق كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق، وفي الذي يحس بالشم، كالأراييح الفائحة المختلفة الطيب والنسيم وفي الذي يشاهد المبصرات كالنقوش الملونة التقاسيم والأصباغ، أمّا المعنى الخاص فمقصودٌ به التطريب المختلف التأليف، الحسن التركيب، المعتدل الأجزاء فيما يخص الشعر[2]

[1] ابن طباطبا العلوي، عيّار الشعر، تحقيق عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1/ 1982، ص21.
[2] أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، ص 58.

- **أحمد بن فارس: (ت395هـ):**

ينص على " أنّ أهل العروض يجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلّا أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"[1]

- **حازم القرطاجني** (ت684 هـ):

لم يستخدم مصطلح الإيقاع في المنهاج صراحة، بل وجدناه يربط بين الإيقاع والتحسين في الكلام، فيقول:« ولشدّة حاجة العرب إلى تحسين كلامها، اختصّ كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي، لأنّ في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، ونياطتهم حرف الترنم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها، لأنّ في ذلك تحسينا للكلم بجريان الصوت في نهاياتها، ولأنّ للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود، راحة شديدة واستجدادا لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال، ولها في حسن اطِّراده في جميع المجاري على قوانين محفوظة، قد قسمت المعاني فيها على المجاري أحسن قسمة تأثّر من جهتي التعجيب والاستلذاذ للقسمة البديعة والوضع المتناسب العجيب»[2]

4 -الإيقاع عند الفلاسفة المسلمين:

حاول **الكندي** (ت256 هـ) أن يحلل التفاعيل التي يتشكل منها الوزن الشعري وهي: (فعولن – فاعلن –مفاعيلن – فاعلاتن) على أساس موسيقي. يقول:« السبب نقرة وإمساك وهو حرفان متحرك وساكن مثل هَلْ بَلْ قُمْ ... والوتد وتدان الأول نقرتان وإمساك وهو حرفان متحركان فساكن مثل عَتَبْ، طَرَبْ»[3]

فهذا النص يشير إلى جملة من المصطلحات أبرزها:

– **السبب الخفيف**: نقرة وإمساك وهو حرفان، متحرك وساكن، مثل: هَلْ، بَلْ، قُم، «فَعْ»، [0-]

[1] أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، المكتبة السلفية، القاهرة، 1910. ص230؟

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، تونس، 1981، ص ص 122-123.

[3] الكندي، المصوتات الوترية ضمن مؤلفات الكندي الموسيقية، تحقيق زكريا يوسف، بغداد، 1962، ص 82. نقلا عن: موسى لعور، البنية الإيقاعية والدّلالية في شعر أبي ذؤيب الهذلي، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر (2)، 2015-2016، ص 25.

- **السبب الثقيل**: لَمْ، نَمْ، سَمْ، [00]

- **الوتد المجموع**: الأوّل نقرتان وإمساك، وهو حرفان متحركان وساكن، مثل: عِنَبْ، طَرَبْ، [00-] «فَعَلْ»

- **الوتد المفروق** نقرة وسكون ثمّ نقرة، أي حرف ساكن بين متحركين، مثل: طَابَ، غَابَ، [0-0]«فَاعَ»

- **الفاصلة** ثلاثة أحرف متحركة وحرف ساكن، مثل: عِنَبَة [000-]

- **الغاية** (فاصلة كبرى): أربعة أحرف متحركة [فساكن]، وهي أربع نقرات وإمساك، مثل: حَبَسَهُمْ ونحوها [0000-][1]

وفي موضع آخر يقول : « أوزان الأقوال العددية –وهي الشعر– لها إيقاعات مشاكلة لإيقاعات الألحان، بمعنى أن الإيقاعات الثقيلة الممتدة في الزمن –لحنا وشعرا– تشاكل الشجن والحزن، والخفيفة المتقاربة تشاكل الطرب وشدّة الحركة»[2]

أمّا الفارابي (ت339 هـ) فيذهب إلى أنّ الإيقاع هو «النقلة على النغم في أزمنة محددة في المقادير والنسب»[3]

أو هو عبارة عن سلسلة أزمنة يوضحها النقر على آلة مجوفة كالطبل والدف وغيرهما[4]

كما ينص الفارابي على أنّ « الجمهور وكثير من الشعراء إنّما يرون أنّ القول شعرٌ متى كان موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وليس يبالون كانت مؤلفة ممّا يحاكي الشيء أم لا، ولا يبالون بألفاظه

[1] أنس غراب، النّظريّات الإيقاعيّة من خلال النّصوص العربيّة القديمة، 4 ماي 2012. ص 3. نقلا عن: موسى لعور، البنية الإيقاعية والدّلالية في شعر أبي ذؤيب الهذلي، ص25.

[2] الكندي، رسالة في خبر صناعة التأليف، تحقيق يوسف شوقي، دار الكتب، القاهرة، 1969، ص 111. نقلا عن: موسى لعور، البنية الإيقاعية والدّلالية في شعر أبي ذؤيب الهذلي، ص25.

[3] الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص 437. نقلا عن: موسى لعور، البنية الإيقاعية والدّلالية في شعر أبي ذؤيب الهذلي، ص25. نقلا عن: موسى لعور، البنية الإيقاعية والدّلالية في شعر أبي ذؤيب الهذلي، ص26

[4] أمين مصربي، شعرية الإيقاع في القصيدة العربية الجاهلية، ص 129. نقلا عن: موسى لعور، البنية الإيقاعية والدّلالية في شعر أبي ذؤيب الهذلي، ص26.

كيف كانت بعد أن كانت فصيحة في ذلك اللسان، بل يؤثرون منها ما كان مشهورا سهلًا، وكثير منهم يشترطون فيها مع ذلك تساوي نهايات أجزائها، وذلك إمّا أن تكون حروفا واحدة بأعيانها، أو حروفا ينطق بها في أزمان متساوية، ويبين من فعل أوميروس شاعر اليونانيّين أنّه لا يحتفظ بتساوي النهايات، والقول إذا كان مؤلفا ممّا يحاكي الشيء ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا، ولكن يقال هو قول شعري فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا، فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولًا مؤلفا ممّا يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوما بأجزاء يُنطق بها في أزمنة متساوية، ثمّ سائر ما فيه فليس بضروري في قوام جوهره»[1]

وبذلك لا يوجد فرق واضح بين الإيقاع والوزن، سوى أنّ الأوّل يقع على الأنغام بينما يقع الثاني على الحروف، يقول:« والأقاويل إنّما تصير موزونة بنقلة منتظمة متى كان لها فواصل، والفواصل إنّما تحدث بوقفات تامة، وذلك إنّما يمكن أن يكون بحروف ساكنة فلذلك يلزم أن تكون متحركات حروف الأقاويل الموزونة متحركات محدودة وأن تتناهى أبدا إلى ساكن فإذا نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع إلى النغم فإنّ الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات تواصل ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل»[2]

كما يؤكد الفارابي صلة القرابة بين الشعراء والمصورين والصباغ وأنّ منطق الفعل عند كليهما واحد وفعله في المتلقي كذلك وأن لا اختلاف إلاّ في مجال الإجراء. يقول: «إنّ بين أهل هذه الصناعة وبين أهل صناعة التزويق مناسبة وكأنّهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها، أو نقول إنّ بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها، وذلك أنّ موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ وأنّ بين كليهما فرقا، إلّا أنّ فعليهما جميعا التشبيه وغرضهما إيقاع المحاكيات في أوهام النّاس وحواسهم»[3]

[1] الفارابي، جوامع الشعر، تحقيق محمد سليم سالم ضمن كتاب تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشّعر لأبي الوليد بن رشد، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، 1971، ص 172- 173. نقلا عن: موسى لعور، البنية الإيقاعية والدّلالية في شعر أبي ذؤيب الهذلي، ص27.

[2] الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، ص 1085

[3] الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فنّ الشعر لأرسطو طاليس، تحقيق عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص ص 157- 158 . نقلا عن: موسى لعور، البنية الإيقاعية والدّلالية في شعر أبي ذؤيب الهذلي، ص27.

كما أنّ ابن سينا(ت 427 هـ) يعرّف الإيقاع قائلا:«الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات،فإن اتّفق أن كانت النقرات منغّمة كان الإيقاع لحنيا، وإن اتّفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريّا، وهو بنفسه إيقاع مطلقا»[1]

نتوصل من خلال التعريف إلى أنّ النقرة التي هي أساس تشكّل الإيقاع، هي صوت يصدر إمّا عن آلة موسيقية أو عن جهاز النطق، فإذا صدر عن آلة موسيقية وفق أزمنة متساوية أو متفاضلة كان لحنا، ومن هنا جاء تقسيم علماء الموسيقى للإيقاع إلى نوعين:

- **إيقاع موصّل**: هو كل مجموعة من النقرات بينها أزمنة متساوية.

- **إيقاع مفصّل**: هو كل مجموعة من النقرات بينها أزمنة متفاوتة.

يقول صفي الدين البغدادي:«كل جماعة نقرات إن كان بينها أزمنة متساوية، فإنّه يسمّى الإيقاع الموصّل، وإن كانت متفاضلة فإنّه يسمّى الإيقاع المفصّل»[2]

ثمّ لا شك أنّ قياس الزمن هنا يعود أساسا إلى سرعة النقر أو بطئه، فإذا كان النقر سريعا كان الزمن بين النقرتين قصيرا، وإذا كان النقر بطيئا كان الزمن متوسطا أو طويلا حسب درجة البطيء، وأمّا إذا صدر عن جهاز النطق فلا ينتج إلّا أصواتا صامتة، والزمن الذي بين الصوامت تشغله الصوائت[3]

كما يشير إخوان الصفا إلى أنّ إيقاعات الغناء والأشعار والكلمات كلها مبنية في الأساس على المتحرك والساكن، اللذين هما الأصل في إنتاج كل فاعلية إنسانية منتظمة بعامل الزمن ذات أهداف تواصلية تأثيرية، حيث إنّ «الغناء مركب من الألحان واللحن مركب من النغمات، والنغمات تحدث من النقرات والإيقاعات، وأصلها كلها حركات وسكون، كما أنّ الأشعار مركبة من المصاريع، والمصاريع مركبة من المفاعيل، والمفاعيل مركبة من الأسباب والأوتاد والفواصل، وأصلها كلها حروف متحركات وسواكن، كما

[1] إلفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ط1/ 1983، ص 251.

[2] أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، ص 69. نقلا عن: الأب خليل أداة اليسوعي، مجلة فصول، ج6، ع3، ص 116.

[3] مسعود وقاد، جماليّات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهّاب البيّاتي، ص15 نقلا عن: موسى لعور، البنية الإيقاعية والدّلالية في شعر أبي ذؤيب الهذلي، ص27.

يبين ذلك في كتاب العروض، وكذلك الأقاويل كلها مركبة من الكلمات، والكلمات من الأسماء والأفعال والأدوات، وكلها مركبة من الحروف المتحركات والسواكن، كما يبين ذلك في كتاب المنطق»[1]

5 -الإيقاع عند النقاد العرب المحدثين:

قارب الإيقاع العديد من النقاد نقتصر على الأعلام الآتين:

- **سيد البحراوي:**

يمثل الإيقاع عنده خاصية جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة [2] فهو سابق للغناء والموسيقى والشعر والرقص، لا لشيء إلا لأنه مستوحى من الطبيعة ومن حركات الإنسان والحيوان، لذا فهو عنصر جوهري في الشعر، "وليس البتة مفروضا عليه من الخارج"[3].

كما يذهب البحراوي إلى القول بأن الشعر هو تلك اللغة المنظمة بطريقة غير عادية وأن هذا التنظيم هو ما اصطلح عليه الدارسون بالإيقاع وهو "تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ولاشك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الاصوات كافة" [4] وأن هذه الخصائص الصوتية هي إمكانات إيقاعية واردة في كل اللغات.

ومن هذا المنطلق يرى البحراوي أن هناك شبه إتفاق على التنظيم الصوتي كفيل بأن يخلق الإيقاع في الشعر[5].

فالإيقاع عند سيد البحراوي هو حيوية ونشاط الأصوات الباطنية التي لا تبنى على التقطيعات العروضية، وتحقيق هذا العنصر أصعب بكثير من تحقيق الوزن، ذلك أنه يتباين تباين اللغات والألفاظ المستخدمة ذاتها في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ، المعتمدة فيه وإنما يحافظ على قوامه وبنيته الوزنية، فالإيقاع يتغير حسب التغير الصوتي المنبثق عن الألفاظ المستخدمة.

---

[1] إخوان الصفا، رسائل إخوان الصّفا وخلّان الصفا، ص 93 نقلا عن: موسى لعور، البنية الإيقاعية والدّلالية في شعر أبي ذؤيب الهذلي، ص29

[2]- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة إنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1993، ص 109.

[3]- المرجع نفسه، ص 109.

[4]- المرجع السابق، ص 112.

[5]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- **محمد بنيس:**

يشير معتمدا على هنري ميثونيك، إلى أن الإيقاع هو: "الدال الأكبر في الخطاب الشعري ويتفاعل مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص بين الخطاب الشعري ومسار التفاعل بينهما هو ما يحقق للخطاب دلاليته[1] وكأن الدارس يريد أن يخرج الإيقاع من الجزئية إلى الكلية بحيث تدخل كل العناصر المكونة للنص في بنية الإيقاع ومن تلك العناصر الوزن والقافية كما أن الإيقاع غير منفصل عن معنى الخطاب، ما دام هو المنظم لكل من المعنى والذات عبر حركتهما في الخطاب[2].

- **إبراهيم أنيس:**

استرشد **إبراهيم أنيس** استرشد بتلاوة المجيدين من قرّاء القرآن، وهذا بغية استخراج مواقع النبر في العربية، ليخلص إلى القول بعدم فاعلية النبر في الكلمة العربية لأنّه « ليس لدينا من دليل يهدينا إلى موضع النبر في اللغة العربية، كما كان ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى، إذ لم يتعرض له أحد من المؤلفين القدماء»[3]

- **محمد النويهي:**

دعا **محمد النويهي** إلى ضرورة الأخذ بقواعد النبر التي استنبطها إبراهيم أنيس من دراسته للقراءات القرآنية، وجعلها أساسا للإيقاع في الشعر العربي. يقول: «وكل الذي يهمنا الآن – بعد كل هذا الجدل– وبعد أن رجحنا وجود نظام للنبر في اللغة القديمة قامت عليه القراءات القرآنية ولم نخترعه اختراعا، هو أن نثبت أنّ لدينا الآن نظاما مطردا لإيقاع النبر، وإنّنا نستطيع أن نستغله إذن في ابتكار أساس إيقاعي جديد لشعرنا دون أن يكون في هذا خروج عن طبيعة هذه اللغة»[4]

- **كمال أبو ديب:**

[1]– محمد بنيس، الشعر العربي وبنياته وإبدالاته، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط2، 2001، ج2، ص 178.

[2]– المرجع نفسه، ص 104.

[3] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، د ط/ د ت، ص99.

[4] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2/ 1971، ص 240.

يؤكد **كمال أبو ديب** على فاعلية النبر، من حيث كونه "الروح المحرِّكة المشكلة للإيقاع" [1]؛ الذي يتمظهر عبر تلك « الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معيّنة على عناصر الكتلة الحركية... »[2]

أو هو «الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقيّة المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقيّة»[3]

فالإيقاع-إذًا- قائم على الفاعلية؛ التي تعني الحركة لتخرج السكون الدائم والموت من دائرتها، لتحصل الحيوية التي تبعث في المتلقي النشاط والإحساس بالفرح أو توقظ فيه مواطن الحزن فيتأسى ويتألم، فبحصول هذه الحركة المنتجة للحيوية يتواصل الإدراك والإحساس معا[4]

- **صلاح فضل:**

يرى صلاح فضل أن الإيقاع من خواصّ اللغة الشعريَّة، إذ يقول، إنَّ " الإيقاع باعتباره التناوب الزمنيّ المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعريّ والمبدأ المنظم له .... على أن العامل البنائي المسيطر في بيت الشعر الذي يُعدِّل ويُكيِّف بقيَّة العناصر ويمارس تأثيراً حاسماً على جميع مستويات هذا الشعر، الصوتية والصرفية والدلالية وهو النموذج الخاص بالإيقاع

- **محمد الهادي الطرابلسي:**

يؤكد محمد الطرابلسي أنَّ " مفهوم الإيقاع قد التبس فعلاً بمفهوم الوزن حتى غلب على أذهان الكثيرين أنَّ هذا هو ذاك بعينه وأنَّ مصطلحَيْ الإيقاع والوزن مترادفان" [5] ويفسر وقوع هؤلاء الباحثين في هذا الخلط بالصلة الحميمة بين هذين المصطلحين وهي صلة الأصل بالفرع والكل بالجزء"[6]

---

[1] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1/ 1974، ص246.

[2] المرجع نفسه، ص ص 230- 231

[3] المرجع نفسه، ص 231.

[4] أمين مصربي، شعرية الإيقاع في القصيدة العربية الجاهلية، ص180.

[5] محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب، جامعة تونس، العدد32، 1991، ص 16.

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- **مصطفى حركات:**

يشير **مصطفى حركات** إلى أنّ «الإيقاع شيء مبهمٌ لم يعرف ولم يحدّد حتَّى الآن» [1] لكنّه بالرغم من ذلك «يكتسب مع اللغة منذ الطفولة الأولى، ويصعب اكتسابه في سن متأخرة، وهو كالأسمنت الذي يوجد بين أفراد مجموعة ما»[2]

فالإيقاع كامنٌ « في لغتنا وأفكارنا وحياتنا مثل دقات القلب ونفس الرئتين... يقود حياتنا دون أن نشعر»[3]

كما ينص **حركات** على أنّ الشعر العربي « شعرٌ كميٌّ مثل الشعر اليوناني، لأنّ كل مقطع من مقاطع اللغة العربية موصوف بالطول أو القصر، وهذا العنصر الكميّ في اللغة عنصرٌ هامٌ ومميّز»[4]

– عزّ الدين إسماعيل:

يرى الدكتور عزّ الدين إسماعيل، أنَّ الإيقاع غير الوزن وكثيراً ما يتعرض الإيقاع والوزن بحيث يضطر الوزن إلى كثير من التغييرات، والإيقاع هو حركة الأصوات الداخليَّة التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن؛ لأنَّ الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة نفسها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه، تقول (عين)، وتقول مكانها (بئر)، وأنت في أمنٍ من عثرة الوزن، أما الإيقاع فهو التكوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة نفسها، فهو أيضاً يصدر عن الموضوع في حين يفرض الوزن على الموضوع هذا من الداخل وهذا من الخارج[5]

[1] مصطفى حركات، نظرية الوزن الشعر العربي وعروضه، دار الآفاق، الجزائر، 2005، ص39. نقلا عن: موسى لعور، البنية الإيقاعية والدّلالية في شعر أبي ذؤيب الهذلي، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر (2)، 2015-2016، ص 40.

[2] المرجع نفسه، ص 26. نقلا عن: موسى لعور، البنية الإيقاعية والدّلالية في شعر أبي ذؤيب الهذلي،

[3] المرجع نفسه، ص24.

[4] المرجع نفسه، ص 39.

[5] عزّ الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد، ص 315.

- **محصول الحديث:**

1 - إن أغلب الدراسات والأبحاث التي تناولت الإيقاع في الشعر درساً وتحليلاً، كانت تتجه إلى دراسة الوزن والقافية، بينما تغفل إغفالاً يكاد يكون تاماً مكون الإيقاع، الذي يمكن رصده انطلاقاً من مستويات أخرى كالمستوى الصوتي والصرفي والتركيبي والدلالي. ويعود الأمر إلى كون أصحابها يعتبرون الوزن والإيقاع مترادفين، ف»كثير ممن كتبوا عن الوزن في العربية يجعلون الإيقاع مرادفاً للوزن، أو يجعلون الوزن صورة من صور الإيقاع» (علي يونس نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي[1]

2 - الإيقاع من وجهة نظر حديثة فهو مصطلح إنجليزي (Rythme) انشق أصلا من اليونانية بمعنى "الجريان" و"التدفق" وتطور فيما بعد ليصبح مرادفا للكلمة الفرنسية (Mesure) المعبِّرة عن المسافة الجمالية

3 - مجال لعلوم واختصاصات متعددة إضافة إلى كونه مجالا أيضا للعلوم المتمازجة الاختصاصات إذ هو مشتغل بالنسبة إلى العلوم الطبية البيولوجية (نشاط القلب والدورة الدموية) وعلم النفس الموسيقي وعلم العروض بالإضافة إلى اهتمام علم النفس الفيزيولوجي به وعلم النفس الاجتماعي[2]

4 - الإيقاع في عمومه هو تقسيم الحركة وتقسيم الأزمنة في الألحان تقسيماً منتظماً، وهو تنسيق النسب بشكل منظم بين المسافة والمسافة[3]

5 - إنّ الدلالة الاصطلاحية للإيقاع ظلت وثيقة الصلة بالموسيقى الموطن الأصلي الذي وفد منه المصطلح وهو ما نصّت عليه أغلب المصادر، إذ إنّ الشعر والموسيقى زوجان من الأصوات الساحرة لا ينفصلان، لأنّه لا يمكن أن يتحقق الإيقاع أو الانسجام النغمي بدونهما فالموسيقى

[1] عبد الجبار العلمي، مفهوم الإيقاع في بعض الدراسات العربية المعاصرة، منتدى القدس العربي (رابط الكتروني).

[2] موسى لعور، البنية الإيقاعية والدلالية في شعر أبي ذؤيب الهذلي، ص13.

[3] عماد صالح عبد الحق، أثر مصاحبة الإيقاع الموسيقي على تعلم بعض المهارات الحركية على بساط الحركات الأرضية لطالبات التربية الرياضية في جامعة النجاح الوطنية، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، فلسطين، مج17، 2003، ص 139.

قرين الشعر[1]، لذا نجد الشاعر يتوسل بالألحان والأنغام الموسيقية لاستخراج ما عجزت الألفاظ عن نقله من أعماق مشاعره وهذا يدل على أن لكل تجربة إنسانية لحنا وإيقاعا يناسبها، وهذا سر تعدد أوزان الشعر، فأوزانٌ تتسم إيقاعاتها بالتنوع والطول، وأخرى تتميز بالهدوء والرتابة وثالثة بالخفة والتوثب، وأخرى قصيرة الإيقاع[2] يقول **سيبويه** (ت 180 هـ): « أما إذا ترنموا – أي العرب– فإنّهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينوّن وما لا ينوّن، لأنّهم أرادوا مدّ الصوت...وإنّما ألحقوا هذه المدة في حروف الرّويّ، لأنّ الشعر وضع للغناء والترنّم»[3] والدليل على علاقة الشعر بالموسيقى من تلك المصطلحات التي تعاورها نقاد العرب وتداولوها فيما بينهم كـ"**الحداء**" الذي هو عبارة عن غناء يضم مقاطع توافق ضوابط الحركة الموقعة في سير الحيوان، تختل وتضطرب باختلال السير واضطرابه[4] و"**النصب**" الذي هو صورة متطورة من الحداء[5] وهو أرق وأعذب منه لأنّه مرتبط برحلة الجماعة وهم يعبرون بجد وسرعة، مترنمين بهذا الإيقاع المنتظم مراعين أبعادا وفواصل تنسجم مع الإسراع[6]

[1] مكري عبد المنعم السيد النجار، العلاقة بين اللغة العربية والموسيقى من خلال عروض الشعر العربي، المؤتمر الدولي الثاني للغة العربية، دبي، من 7 إلى 10 ماي 2013، ص 7.

[2] محمد علي سلطاني، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار العصماء، دمشق، سوريا، ط2/ 2003، ص 9.

[3] سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر)، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، دار الرفاعي بالرياض، ط2/ 1982، ج 4، ص ص 204-206.

[4] ألوجي عبد الرحمان، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1/ 1985، ص 14

[5] المرجع نفسه، ص 16.

[6] المرجع نفسه، ص 17

الفصل الثاني:

تجليات الإيقاع في قصيدة من خبّأ الاثنين في جسد

1 -التعريف بالشاعر (محمد الأمين سعيدي):

شاعر جزائري (من ولاية البيّض) صدرتْ له ثلاث مجموعات شعرية هي على التوالي: "أنا يا أنتَ" عن دار الأديب بوهران عام 2008، "ضجيج في الجسد المنسي" عن دار ليجوند بالجزائر عام 2009، "ماء لهذا القلق الرملي" عن دار فيسيرا بالجزائر عام 2011. ومؤخرا وعن نفس الدار، صدر له كتاب جديد بعنوان "شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة". حاول من خلاله أنْ يدرس شعرية المفارقة بتجلياتها المختلفة من خلال بعض النماذج الشعرية التي تتمثّل هذه الظاهرة وتمثّل المفارقةُ في نصوصها ملمحا أسلوبيا واضحا. سعيدي، وإلى جانب الكتابة في مختلف الأشكال الشعرية، يكتب أيضا مساهمات نقدية أدبية متنوعة في المتن الشعري والروائي، وقد أخذ على عاتقه التجريب في كتابة القصيدة بعيدا عن المعياريات الجامدة، وهو متحصل على ماجستير في اللغة والأدب العربي، ويحضر رسالة دكتوراه حول الشعر الجزائري المعاصر.

كما أنّ له رؤية للعالم تتأسس على خلفياتٍ كثيرة نفسية وحياتية وثقافية، لكنّه يميلُ كثيرا إلى فهم العالم بالاستناد إلى ما يقولُه العلمُ، فالعالم من هذا المنظورِ –بحسبه– نسيج ساحر ومعقد واستثنائيّ، ومن جهة أخرى هو قاسٍ، متوحّش، ولا يرحم الضعفاء. من هذا المنطلق يتعامل الشاعر محمد الأمين سعيدي مع العالم وأشيائه بكثير من القلق والحيرة، ويبني أشعاره وفق رؤية متجدّدة عن العالم، لأنّه نفسه يظلّ آخذا في التغيّر والاختلاف المستمريْن. ولأنه هكذا، ازداد الشاعر إيمانا بأنّ العالم، وإنْ كان واحدا، سيظلُّ يتعدد ويختلف مع كل نظرة جديدة إليه، فالعالم في الأخير هو ما يراه الإنسان، وهو كذلك ما يصنعه كل واحدٍ منا بالأدوات التي يمتلكها وتؤهله لفعل ذلك. يصبح الشعر من هذا المنظور رؤية إلى العالم وأشيائه، وفي الآنِ نفسه، هو عالم قائم بذاته، ينطلق من الحاضر ليشيَّد حدائق معلقة بعيدا في الغياب الجليل. وإذ نسلّم بأنّ العالم كما نعرفه ليس كما كان دائما، ولا كما سيكون، يصبح الشعر مرآةً للشهادة على الواقع ولنبوءة ترسم بريشة العرفان ما يجب أنْ يكون عليه العالم .

كما أن الشاعر محمد الأمين سعيدي يبني رؤيته على أهمّ نقيضيْن وهما الميلاد والموت، فيكتبُ أحيانا عن الموتِ من أجل أن يكبر من قيمة الحياة، ويكتب أيضا عن الميلادِ ليهجوَ الموت البغيض، وليترك أثرا يتملّص من بين يديْه يوم يأتي لاغتياله فلا يجد إلا جسدا من تراب، وضحكة خبيثة صفراء بحجم اللا نهاية.

كما يرى محمد الأمين سعيدي بأنّ الشعر يشكِّل بهجة الشاعر حقا، ذلك أنّ الشاعر، المفتون باكتشاف أسرار العالم، يظلّ، كالكيميائي تماما، يبحث لما يصل إليه من رؤى مختلفة عن صيَغ لغوية جديدة تحتوي سعة تصوّراتِه.

وهو إذ يفعل هذا، يعيد خلق العالم من جديد عن طريق اللغة، بل إنّه يؤسس لعوالم شعرية ساحرة تنطلق من المشاهد والمرئي لتصل إلى المطلق البعيد. ولا ريب بأنّ في هذا البهجة البالغة، فالخيال الشعريّ اتّسع إلى حدّ كبير، وصار الشاعر كلما انفتح في تأملاته على أشياء العالم امتلأت روحه بمعانٍ جديدة تتشكّل من العمق المعرفي الذي وصل إليه الإنسان في هذا العصر. ومن المفارقات الصارخة التي يعبِّر عنها الشعر هي كونه يملأ قلب الشاعر بسعادة استثنائية تنتقل إلى القارئ كذلك برغم الموضوعات الشعرية التي قد تكون في الغالب سوداوية مظلمة، وتفسير هذا الحال كله عائد إلى الجماليات المتجددة في الشعر التي تجعل الشاعر يسعى بلغته وتصوّراته ليصنع من العالم مكانا أجمل مما هو عليه في الواقع.

كما يرى محمد الأمين سعيدي بأنّ ذات الشاعر مرآةٌ منفتحة على الآخرين، ممتلئة بتفاصيلهم، ومتصلة بمصائرهم أيضا، ومن ثمة تنعكس عليها أحزانهم وأفراحهم ورغباتهم العميقة، لكنّها في الآن نفسه ذاتٌ منفتحة على السياق العام للحياة، على الواقع الذي يشهد الشاعر تحطمه المستمر، فتتشكل حالة من الوجع الدفين على انهيار قيَم الإنسان التي ناضل من أجل بلورتها وتجسيدها عبر الزّمان والمكان، وعبر امتدادٍ وجودي وحضاريّ طويل.

من أجل هذا أيضا يعتبر الشاعر محمد الأمين سعيدي "فائض الألم" مقياسا لمدى إنسانية الشاعر وصدقه، وإيمانه بأخيه الإنسان، وتعاطفه مع نكباته بعيدا عن أية نظرة مغلقة أو انتماء ضيّق .

من هنا، تمثل هذه "الذات المعذبة" حقيقة الإنسان ومأساته المتواصلة بالتوازي مع مأساة الآخرين، ومع الخارج المحيط به والمنغمس في تعقيداته، لكنها من جهة أخرى تمثل حقيقة الشاعر المهددة في زمن اليقينيات الأعمى الذي نعيشه اليوم، حيث يبحث الشاعر عن المعنى فلا يجده إلا تحت جبال الأحادية التي جمّدتْ كل شيء، وقضتْ في باطن الكائن على مسافة الحيرة والشكّ التي تمنحه متعة اكتشاف وجه الحياة المتعدد الذي لا يقوم شعر حقيقي إلا على تأمّل ملامحه المتجددة، والتعرف في كل مرة على تضاريسه الآخذة في التطوّر والاختلاف .

كما يرى محمد الأمين سعيدي بأنّ الشعر لا يكون علاجا نفسيا إلا عند ذلك الصنف من الشعراء الذين لا تتجاوز القصيدة عندهم شحنتها العاطفية، فيتحوّل النص الشعريّ معهم إلى متنفس يبوح من خلاله صاحبه بمكبوتاته النفسية، وبدل أنْ يعبِّر عن تفاعلاته مع العالم يكتفي بجعل النص مكبًّا لهواجسه ورغائبه، فالقصيدة بالنسبة محمد الأمين سعيدي عبارة عن رؤيا مختلفة، وهذا ما يجعلها نسيجا من عناصر كثيرة لا تمثل العاطفة الشخصية إلا عنصرا واحدا منها، وفي هذه الحالة ينذر الشاعر ذاته لمعنى أكبر من مجرّد التنفيس عن نفسه وأزماتها، ويجعل من نصه أفقا لتقاطعاتٍ تشمل الفكرة والعاطفة والواقع والتاريخ، لكنها في الآن عينه تمثل رهانا

مع اللغة، وضدَّها، يجعل من القصيدة تشكيلا مختلفا وعالما متفجرا بجماليات جديدة .

انطلاقا من هذا تظلّ للقصيدة جدواها، واستمرارها في الشاعر وفي القارئ لأنها تضطلع بقراءة كِتاب العالم، وبتأويل ظلال موجوداته على الكائنات. ولأنّها، في إطار الرؤيا التي قدمتها سابقا، تعبّر عن القيم الأكثر بقاء في الإنسانِ لأنّها الأكثر تغلغلا فيه، والأكثر تعبيرا عن حقيقته التي يهددها انفصال الإنسان، خاصة في بلداننا، عن منابت المعرفة والعلم والفن، ويغيّبُها تنكُّره لقيَمه وانقلابه على أخيه الإنسان بأشنع أنواع الإلغاء والرفض والإقصاء.[1]

2 -القصيدة (المدونة):

يقول محمد الأمين سعيدي:[2]

1 -من أعين الغيم من ألقاك ملتحفا بالأمنيات ومحمولا على الوجع

2 -تطوف حولك أشباح كأنّ بها في غفلة الجرح أنهارا من الفزع

3 -وأنت في برزخ الأوهام لا فتحوا لك الجحيم ولا أهدوك للمتع

4 -ضاقت بك الروح حتّى لم تذق فرحا بعد النُّشوء وحتّى الكون لم يسع

5 -وكنتَ كالخوف تهوِي لا ترى أحدا إلّا أناك ولم تصعد ولم تقع

6 -وكنت اثنين ذابا في صدى حلم أضغاثه ترتقُ الأشواق بالجزع

7 -ها قد نزلْتَ وما خُلِّصْتَ من خطإ الـ تفَّاح بلْ شَجَرَ العِصْيَان لمْ تَدَعِ

8 -ولمْ تزلْ في سما عيْنيْكَ أسْئِلَةٌ تنْقَادُ منْ خِدَعٍ كُبْرى إلى خِدَعِ

9 -أُنْثَاكَ فيكَ ولمْ تبْرَحْ تُسَائِلُهَا عنْها في الطِّينِ تنْمو في فم الجشَعِ

10 -عنِ النِّهايَاتِ عنْ أسْرَارِ غُرْبَتِهَا عنِ المصائب تأْتيها على دُفَعِ

[1] ينظر: الشاعر محمد الأمين سعيدي، (حوار)، جريدة النصر، بتاريخ: 10-02-2014.

[2] محمد الأمين سعيدي، منْ خبَّأ الاثْنيْنِ في جسَدِ، رابطة النشاطات الثقافية والعلمية للشباب لولاية سكيكدة، ديوان مهرجان الشاطئ الشعري للنوادي الأدبية والفكرية للشباب، ط1، جويلية، 2012، ص ص 217-218.

11 - يَا مَاءُ مَنْ خبَّأَ الاثْنيْن في جسد ومنْ برى شهْوَةَ الضِّلْعين منْ وَلَعِ

12 - ومَنْ يُبَاعِدُ سِحْرِي حين أقْرَبُهُ وكان قرْبَ غِوَايَاتِي بِمُنْخَدِعِ

13 - ومَنْ تقاطر من ثُقْبِ الغياب ومَنْ أَطاع ناري قليلا ثمَّ لمْ يُطِعِ

14 - منْفاك في الطِّين فانْحتْ منْ مواجعها أرْضًا وأطْفِئْ لظَى الإزْميلِ بالورع

15 - وكنْ خليفةَ مَنْ فِي الغَيْبِ قدْ وُلِدُوا وقاتلُوك وسالوا في دم الطَّمَعِ

16 - هلْ متَّ أمْ أوْهَمُوا عيْنَيْكَ أَنَّ سُيُو فا مزَّقتْك ونامتْ في يد الشِّيَعِ

17 - قدْ قُلْتُ يا أرضُ إنِّي قدْ فنى جسدي ويا رياح أُنثُرِينِي فَرِّقِي قِطَعِي

18 - ما عادتِ الطِّينُ منِّي ها أنا شبَحٌ تُحِيطُهُ الشُّهُبُ العمْياءُ بالهَلَعِ

19 - أشْتاق شرْبَةَ ماءٍ منْ عُيُون أبي أشْتاق حيْرَةَ حرْفِي في مدى رُقَعِي

20 - أشتاق فسْتانَ ليْلَى سحْر بسْمَتِها أشْتاق غيْرَةَ صحْبِي والغرامُ معِي

21 - أشْتاق صرْخَةَ هابيلَ التِي هرَبَتْ منِّي وطعْنَةَ قابيلٍ على الضِّيَعِ

3 بين يدي القصيدة:

عند استنطاق بنية القصيدة وما تضمر من دلالات؛ تنطلق أسئلة البوح، البوح عن أب الأنبياء (آدم) وأمنا (حواء) وولديهما (قابيل وهابيل)؛ فينطلق محمد الأمين سعيدي من أول بيت مسائلا الغيم مَن ألقى سيّد البشر مهموما موجوعا فزعا تطوف به ألأشباح، وتزداد حيرة الشاعر لم بقي سيّد البشر في برزخ الأوهام لا هو بجهنّم ولا هو ممتّع؛ فتضيق روحه، ثم ينتقل الشاعر إلى الحديث عن نزول سيدنا آدم وحواء إلى الأرض بسبب خطيئة الأكل؛ أكل التفاح، بل بسبب العصيان، متسائلا عن النهايات وعن أسرار غربتهما، مناديا الماء قائلا له: من خبّأ الاثنين في جسد؟

وتستمر التساؤلات الوجودية من لدن الشاعر إلى غاية نهاية القصيدة.

4 تجليات الإيقاع في القصيدة:

4-1- الإيقاع الخارجي:

الإيقاع يتمظهر عبر نمطين؛ نمط إيقاعي خارجي ثابت وهو الذي له ثبات موقعي في البيت أو الجملة ويشمل (الوزن) و(القافية)، ونمط إيقاعي داخلي متغيِّر؛ الذي لا يملك ثباتاً موقعياً في البيت أو الجملة.

4 1 4 - الوزن:

يعد الوزن الركن الأول من أركان البحر الشعري لذا ليس غريبا أن يهتم به النقاد العرب قديما وحديثا، **فقدامة بن جعفر** يعدُّ الوزن أحد الأصول الأربعة المؤسسة للشعر؛ إذ الشعر- عنده-" قول موزون مقفى يدل على معنى"[1]

وهو في ذلك لم يعرِّف الشعر بقدر ما عرّف البيت الشعري، ممّا يدل على أنّ العرب قد عرّفوا البيت الشعري الواحد بهذا التعريف[2]

كما يذهب **ابن سنان الخفاجي** (ت 466 هـ) إلى أنّ الوزن « هو التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض، أمّا الذوق فالأمر يرجع إلى الحس وأمّا العروض فلأنّ جميع ما عملت العرب عليه من الأوزان قد حصر فيه، فمتى عمل الشاعر شيئا لا يشهد بصحته الذوق وكانت العرب قد عملت مثله لم يجز له ذلك (...) والذوق مقدَّم على العروض، فكل ما صح فيه لم يلتفت إلى العروض في جوازه»[3]

أمّا **حازم القرطاجني** فيرى أنّ « الأوزان مما يتقوّم به الشعر ويعدّ من جملة جوهره»[4] وهو في كل هذا يعرِّف الوزن بقوله:« والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتّفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب»[5]

ومهما يكن من أمر؛ فإنّ الشاعر محمد الأمين سعيدي ارتضى وزن البسيط مهياعا لقصيدته.

❖ **بحر البسيط:**

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 17

[2] مسعود وقاد، جماليّات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهّاب البيّاتي، ص19.

[3] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1/ 1982، ص ص 194-195.

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 263

[5] المصدر نفسه، ص 71-72.

هذا البحر مزدوج التفعيلة، " سميّ بسيطا لأنّ الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية فحصل في أوّل كلّ جزء من أجزائه السباعية سببان، فسمي لذلك بسيطا، وقيل سمي بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضربه"[1]

- أشكال البسيط: يأتي البسيط:

- تامـــا: وزنـه: مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فاعلن /مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فاعلن

- مجزوءا: وزنـه: مستفعلن /فاعلن /مستفعلن مستفعلن/ فاعلن /مستفعلن

ثمّ إنّ محمد الأمين سعيدي لم يسعمل إلّا (التام).

- البسيط التام: له ثلاثة أعاريض وستة أضرب، ارتضى منها محمد الأمين سعيدي

العروض المخبونة[2] ذات الضرب المخبون:

مثال ذلك قوله:

1 -من أعين الغيم من ألقاك ملتحفا بالأمنيات ومحمولا على الوجع

* الكتابة العروضية:

من أعين لـ/ ـغيم من/ ألقاك مل/تحفا بلْأمْنيا / تِ وَمَحْ/مُولا على/ الوَجعي

0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// مستفعلن فعلن

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

والجدول الآتي يبرز نسبة شيوع العروض المخبونة ذات الضرب المخبون من بحر البسيط:

	التواتر	النسبة
العروض المخبونة ذات الضرب المخبون	42	% 100

[1] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحسّاني حسّن عبد اللّه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3/ 1994، ص 39.

[2] الخبن: هو حذف الثاني الساكن، حيث تصير (فاعلن)=(فَعِلن).

- زحافاته وعلله: يجوز في (مُسْتَفْعِلُنْ) و(فاعلن):

- الخبن: حيث تصبح (مستفعلن): (مُتَفْعِلُنْ) وتنقل إلى (مُفَاعِلُنْ)، ويرى بعضهم "أنّ الأرجح أنّه لا يحسن في السباعي إلّا في أوّل الصدر وأوّل العجز"[1] كما تصير (فاعلن): (فَعِلُنْ).

هذا وقد بلغ تكرار (الخبن) في القصيدة: (80)؛ موزعة وفق النحو الآتي:

-الخبن كزحاف في الحشو: 38 مرة. مثال ذلك قول محمد الأمين سعيدي:

2 ـومَنْ يُبَاعِدُ سِحْرِي حين أقْرَبُهُ وكان قرْبَ غِوَايَاتِي بِمُنْخَدِعِ

*** الكتابة العروضية:**

ومَنْ يُبَا/ عِدُ سِحْ/رِي حين أقْ/ ربُهُو وكان قرْ/بَ غِوَا/ يَاتِي بِمُنْ /خَدِعِي

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

-الخبن كزحاف جار مجرى العلة: 42 مرة.

الخبن	التواتر	النسبة
الخبن كزحاف في الحشو	38	% 47.50
الخبن كزحاف جار مجرى العلة	42	% 52.50
المجموع العام	80	% 100

ثمّ إنّ الجدول الآتي يبيّن نسبة التفعيلات السالمة من التفعيلات من المخبونة:

[1] ينظر: عبد العزيز شرف ومحمد عبد المنعم خفاجي، النغم الشعري عند العرب، ص140.

التفعيلة السالمة/ المخبونة	التواتر	النسبة
التفعيلة السالمة	84	% 51.21
المخبونة	80	% 48.78
المجموع العام	164	%99.99

- **الطيّ**[1] حيث تحوّل (مستفعلن) إلى (مُسْتَعِلُنْ) وتنقل إلى (مُفْتَعِلُنْ) وهو صالح-أي الطيّ- عند العروضين

وقد أورد محمد الأمين سعيدي (الطيّ) مرة واحدة في القصيدة[2]

- **القطع**: إذ تحوّل(مستفعلن) إلى (مستفعلْ)، وتنقل الى(.....)، وقد أورد محمد الأمين سعيدي القطع: مرة واحدة، وذلك في البيت الأخير من القصيدة، يقول:

21 -أشْتاق صرْخَةَ هابيلَ التِي هرَبَتْ منِّي وطعْنَةَ قابيلٍ على الضِّيَعِ

***الكتابة العروضية:**

أشْتاق صرْ/خَةَ ها/ بيلَ لْتِي/ هرَبَتْ مِنْني وطعْ /نَةَ قا/ بيلن علضْ/ ضِيَعِي

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

مستفعلن فعلن مستفعلْ فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ثمّ إنّ الجدول الآتي يبيّن تراتبية الزحافات والعلل في القصيدة:

[1] الطيّ: حذف الرابع الساكن.

[2] سوهام المصري، ديوان أبي ذؤيب الهذلي، الصفحات: 65- 66 - 72 - 94.

الزحافات/ العلل	التواتر	النسبة
الخبن	80	% 97.56
الطي	01	% 01.21
القطع	01	% 01.21
المجموع العام	82	%99.98

ثمّ إنّ الجدول الآتي يبيّن نسبة التفعيلات السالمة من المزاحفة:

أنواع التفاعيل	التواتر	النسبة
التفعيلة السالمة	84	% 50.60
التفعيلة المزاحفة	82	% 49.39
المجموع العام	166	%99.99

4 1 1 – القافية:

تعد القافية الوجه الثاني من أوجه الإيقاع الثابت، ولازمة من لوازم البناء الشعري، إذ " لا يسمى الشعر شعرا حتّى يكون له وزن وقافية"[1] فهي « شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر »[2]

ولعل أبرز تعريف للقافية هو تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي، حيث يعرّفها قائلا « بأنّها آخر حرف في البيت إلى أوّل سكان يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن الأول»[3]

ومن أمثلتها في المدونة قول الشاعرمحمد الأمين سعيدي:

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 135.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص ص151-152.

1 ـ ضاقت بك الروح حتّى لم تذق فرحا بعد النُّشوء وحتّى الكون لم يسع

فالقافية هي: (لَمْ يَسَعِ).

❖ حروف القافية:

أ –الروي:

"هو الحرف الذي يبني عليه الشاعر القصيدة، ويلزم تكراره في كل بيت، وبه تسمّى القصيدة"[1]

بناء على هذا فإنّ الشاعر محمد الأمين سعيدي بنى قصيدته على حرف العين رويا؛ من أمثلة ذلك قوله:

21 ـ أشْتاق صرْخَةَ هابيلَ التِي هرَبَتْ منِّي وطعْنَةَ قابيلٍ على الضِّيَعِ

ثمّ إنّ الشاعر محمد الأمين سعيدي انتقى حرف العين رويا؛ لأنّ فونيم العين يمتاز بالوضوح السمعي وبجرس موسيقي عذب، لذا جاء إيقاع القصيدة لذيذ النغم، سهل المتناول.

ب – **الوصل**: الوصل وصلان:

– وصل بحرف المد: ويتم بإشباع الحركة في روي مطلق؛ فيكون ألفا أو واوا أو ياء.

– وصل بالهاء الساكنة أو المتحركة تلي الروي ممّا لا يصلح أن يكون رويا.

ثمّ إنّ الشاعر محمد الأمين سعيدي اعتمد في قصيدته على الوصل بحرف المد اليائي. مثال ذلك قوله:

2 ـ تطوف حولك أشباح كأنّ بها في غفلة الجرح أنهارا من الفزع

فالعين هي الروي، والياء بعدها وصل وهي للترنم.

[1] محمد حسن إبراهيم عمري، الورد الصافي من علمي العروض والقوافي، ص 367.

❖ حركات القافية:

حركات القافية اللازمة ستة؛ هي: المجرى والنفاذ والإشباع والرسّ والحذو والتوجيه.

1) **المجرى**: حركة الروي المطلق (أي المتحرك بالضم أو الفتح أو الكسر)، وسمي بذلك" لأنّ الصوت يبتدأ بالجريان في حروف الوصل منه"[1]

من هذا المنطلق؛ نجد أنَّ الروي المطلق في قصيدة محمد الأمين سعيدي يتمثل في فونيم العين المتحرك بالكسر مجرى، ومثاله:

6 -وكنت اثنين ذابا في صدى حلم أضغاثه ترتقُ الأشواق بالجزعِ

ثمّ إنّ الشاعر محمد الأمين سعيدي وافق الشعراء القدامى من حيث استخدامه للمجرى المكسور، حيث إنّ "استخدام الحركات مجاري كان في القديم حسب درجات متصاعدة فيها (الكسرة) > (الضمة) > (الفتحة)، فضلا عن أنّه كان متناسبا تناسبا واضحا مع درجة القوّة فيها «الكسرة أقوى من الضمة، والضمة أقوى من الفتحة»[2]

❖ أنواع القافية:

تقسّم القافية إلى عدّة أقسام، أبرزها:

1. من حيث الإطلاق والتقييد: صنّف العروضيون القافية حسب رويها إلى نوعين:

- قافية مطلقة ذات روي متحرك ينتهي بحرف إشباع (وصل).
- قافية مقيّدة ذات روي ساكن (غير موصولة).

ومهما يكن فقد ارتضى الشاعر محمد الأمين سعيدي القافية المطلقة ذات روي متحرك ينتهي بحرف مد يائي (وصلا)، مثال ذلك قوله:

9 -أُنْثَاكَ فيكَ ولمْ تبْرَحْ تُسَائِلُهَا عنْها في الطِّينِ تنْمو في فم الجشَعِ

[1] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص157.
[2] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص41.

2. من حيث الحركات:

تأتي القافية على خمسة أنواع: المتكاوس، المتراكب، المتدارك، المتواتر، المترادف.

ومهما يكن فقد بنى الشاعر قصيدته على قافية المتراكب* إذ يقول:

3 -وأنت في برزخ الأوهام لا فتحوا لك الجحيم ولا أهدوك للمتع

4 -الإيقاع الداخلي:

ينطوي الإيقاع الداخلي على ظواهر صوتية تحمل قيماً إيحائية مؤثرة وفعّالة لها القدرة على خلق دلالات جديدة تكشف عن أحاسيس الشاعر ومقاصده للقارئ عبر تتبع الأصوات والألفاظ والتراكيب التي يحتضنها النص.
ولعلّ أبرز الأوجه الإيقاعية الداخلية ما يأتي:

5 4 – التكرار:

هو " إلحاح على جهة هامّة من العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيّمة؛ تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص، ويحلل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر"[1]

ومن أنماط التكرار في قصيدة الشاعر محمد الأمين سعيدي؛ التكرار الصوتي.

❖ التكرار الصوتي:

يتحقق التكرار في القصيدة على أربعة مستويات هي الصوت والكلمة والجملة والمقطع ويعد التكرار على مستوى الصوت أهم هذه المستويات، وخو ما يتجلى في مدونة الشاعر محمد الأمين سعيدي وفق النحو الآتي:

أ – الصوامت:

* هو كل قافية فيها ثلاثة أحرف متحركة بين ساكنين في آخر البيت، ويُسمّى متراكبا؛ لأنّ الحركات توالت فركب بعضها بعضا، وهذا دون المتكاوس، لأنّ مجيء الشيء بعضه على بعض دون الاضطراب. ينظر: الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي، ص148.

[1] رشيد بديدة، البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني، شهادة ماجستير، قسم اللغة والأدب، كلية الآداب واللغات، جامعة باتنة،2011/2010، ص 63. نقلا عن: عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص 09.

إنّ النسبة العامة للصوامت يعبّر عنها الجدولان الآتيان اللذَيْن يظهران نسبة شيوع الصوامت في القصيدة من جهة، ونسبة شيوع صفات الصوامت من جهة أخرى:

الصامت	التواتر في القصيدة	النسبة%
ب	10	3.20
ت	26	8.33
ث	03	0.96
ج	06	1.92
ح	15	4.80
خ	05	1.60
د	07	2.24
ذ	03	0.96
ر	09	2.88
ز	04	1.28
س	06	1.92
ش	10	3.20
ص	04	1.28
ض	05	1.60
ط	08	2.56

ظ	01	0.32
ع	13	4.16
غ	05	1.60
ف	13	4.16
ق	06	1.92
ك	13	4.16
ل	43	13.78
م	21	6.73
ن	21	6.73
هـ	9	2.88
و	24	7.69
ي	5	1.60
ء	17	5.44
المجموع العام	312	99.99

– قراءة الجدول:

1 -من خلال هذا الجدول المبيِّن لتراتبية الصوامت في القصيدة، نخلص إلى أنّ الصوامت مجتمعة لها قيمتها التعبيرية داخل السياق النصي، فالصوامت عموما فيها استرسال يساعد على القرض والتعبير عن مختلجات النفس وذلك لتمامها وقوّة الاعتماد عليها، كما أنّ الأصوات في قصيدة محمد الأمين سعيدي

عكست جانبا من حياته؛ ذلك أنّ "الشعر ليس المجال الوحيد الذي تخلق فيه الرمزية الصوتية آثارها، وإنّما هو المنطقة التي تتحوّل فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفيّة إلى علاقة جليّة، وتتمظهر بالطريقة الملموسة جدا والأكثر قوّة .[1]

2 -لذا فإنّ وجود الصوت؛ أيَّ صوت في الشعر ليس اعتباطا بل يتشاكل مع بنية النص، ليقدم لنا جمالية شعرية تعد أساسا من أسس تقبل النص، والإعجاب به.

ومهما يكن من أمر؛ فإنّ بغية الشاعر من تكرار هذه الصوامت هو أن يحدّث هزّة مفاجئة في المستمع أو القارئ، ومن شأن هذه الهزّة أن تسهم في إيجاد نوع من المشاركة الوجدانية بينهما.

[1] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 54

3 -**النسبة العامة لصفات الصوامت:** نقسم الصفات إلى قسمين، صفات لها ضد وأخرى بلا ضد؛ وذلك وفق النحو الآتي:

4 -الصفات التي لها ضد:

الانفجارية والاحتكاكية والتوسط:

الرقم	الصوامت الانفجارية(الشديدة)	التواتر	النسبة%
01	**الهمزة (ء)**	17	1827
02	**الجيم (ج)**	06	6.45
03	**الدال (د)**	07	7.52
04	**القاف (ق)**	06	6.45
05	**الطاء (ط)**	08	8.60
06	**الباء (ب)**	10	10.75
07	**الكاف (ك)**	13	13.97
08	**التاء (ت)**	26	27.95
المجموع العام		**93**	99.96

الرقم	الصوامت الاحتكاكية(الرخوة)	التكرار	النسبة%
01	الفاء(ف)	13	16.66
02	الحاء(ح)	15	19.23
03	الهاء(هـ)	09	11.53
04	الظاء(ظ)	01	1.28
05	الذال(ذ)	03	3.84
06	الثاء(ث)	03	3.84
07	الزاي(ز)	04	5.12
08	الصاد(ص)	04	5.12
09	السين(س)	06	7.69
10	الشين(ش)	10	12.82
11	الغين(غ)	05	6.41
12	الخاء(خ)	05	6.41
المجموع العام		**78**	**99.95**

الصوامت المتوسطة	التواتر	النسبة%
اللام(ل)	43	31.61
الميم(م)	21	15.44
النون (ن)	21	15.44
الراء(ر)	09	6.61
العين(ع)	13	9.55
الواو الليّنة(و)	24	17.64
الياء الليّنة(ي)	05	3.67
المجموع العام	**136**	**99.96**

الجهر والهمس:

الصوامت المهموسة	التواتر	النسبة
السين(س)	06	5.76
الكاف(ك)	13	12.5
التاء(ت)	26	25
الفاء(ف)	13	12.5
الحاء(ح)	15	14.42
الثاء(ث)	03	2.88
الهاء(ه)	09	8.65
الشين(ش)	10	9.61
الخاء(خ)	05	4.80
الصاد(ص)	04	3.84
المجموع العام	**104**	**99.96**

الصوامت المجهورة	التواتر	النسبة
الهمزة(ء)	17	8.17
الطاء(ط)	08	3.84
القاف(ق)	06	2.88
الباء(ب)	10	4.80
الجيم(ج)	06	2.88
الدال(د)	07	3.36
الذال(ذ)	03	1.44
الراء(ر)	09	4.32
الزاي(ز)	04	1.92
الضاء(ض)	05	2.40
الظاد(ظ)	01	0.48
العين(ع)	13	6.25
الغين(غ)	05	2.40
اللام(ل)	43	20,67
الميم(م)	21	10.09
النون(ن)	21	10.09
الواو(و)	24	11.53

الياء(ي)	05	2.40
المجموع العام	**208**	**99.92**

الإطباق والانفتاح

الإطباق	التواتر	النسبة%
الصاد(ص)	04	22.22
الضاد(ض)	05	27.77
الطاء(ط)	08	44.44
الظاء(ظ)	01	5.55
المجموع العام	**18**	**99.98**

الصوامت المنفتحة	التواتر	النسبة %
الهمزة(ء)	17	5.78
القاف(ق)	06	2.04
الباء(ب)	10	3.40
الجيم(ج)	06	2.04
الدال(د)	07	2.38
الذال(ذ)	03	1.02
الراء(ر)	09	3.06
الزاي(ز)	04	1.36
العين(ع)	13	4.42
الغين(غ)	05	1.70
اللام(ل)	43	14.62
الميم(م)	21	7.14
النون(ن)	21	7.14
الواو(و)	24	8.16
الياء(ي)	05	1.70
السين(س)	06	2.04
الكاف(ك)	13	4.42

التاء(ت)	26	8.84
الفاء(ف)	13	4.42
الحاء(ح)	15	5.10
الثاء(ث)	03	1.02
الهاء(ه)	09	3.06
الشين(ش)	10	3.40
الخاء(خ)	05	1.70
المجموع العام	**294**	**99.96**

الاستعلاء(التفخيم) والاستفالة (الانخفاض):

الصوامت المستعلية	التواتر	النسبة
الصاد(ص)	04	11.76
الضاد(ض)	05	14.70
الطاء(ط)	08	23.52
الظاء(ظ)	01	2.94
القاف(ق)	06	17.64
الغين(غ)	05	14.70
الخاء(خ)	05	14.70
المجموع العام	**34**	**99.96**

الصوامت المستغلة(المنخفضة)	التواتر	النسبة
الهمزة(ء)	17	6.29
الباء(ب)	10	3.70
الجيم(ج)	06	2.22
الدال(د)	07	2.59
الذال(ذ)	03	1.11
الراء(ر)	09	3.33
الزاي(ز)	04	1.48
الغين(غ)	05	1.85
اللام(ل)	43	15.92
الميم(م)	21	7.77
النون(ن)	21	7.77
الواو(و)	24	8.88
الياء(ي)	05	1.85
السين(س)	06	2.22
الكاف(ك)	13	4.81
التاء(ت)	26	9.62
الفاء(ف)	13	4.81

الحاء(ح)	15	5.55
الثاء(ث)	03	1.11
الهاء(هـ)	09	3.33
الشين(ش)	10	3.70
المجموع العام	**270**	**99.91**

الاذلاق والإصمات:

الصوامت المذلقة	**التواتر**	**النسبة**
الفاء(ف)	13	11.11
الراء(ر)	09	7.69
الميم(م)	21	17.94
النون(ن)	21	17.94
اللام(ل)	43	36.75
الباء(ب)	10	8.54
المجموع العام	**117**	**99.97**

الصوامت المصمتة	التواتر	النسبة
الهمزة(ء)	17	9.09
الجيم(ج)	06	3.20
الدال(د)	07	3.74
الذال(ذ)	03	1.60
الزاي(ز)	04	2.13
الغين(غ)	05	2.67
الواو(و)	24	12.83
الياء(ي)	05	2.67
السين(س)	06	3.20
الكاف(ك)	13	6.95
التاء(ت)	26	13.90
الحاء(ح)	15	8.02
الثاء(ث)	03	1.60
الهاء(ه)	09	4.81
الشين(ش)	10	5.34
الصاد(ص)	04	2.13
الضاد(ض)	05	2.67

الطاء(ط)	08	4.27
الظاء(ظ)	01	0.53
القاف(ق)	06	3.20
الغين(غ)	05	2.67
الخاء(خ)	05	2.67
المجموع العام	**187**	**99.89**

الصفات التي لا ضدّ لها:

- القلقلة:

الصوامت المقلقلة	**التواتر**	**النسبة**
القاف(ق)	06	16.21
الطاء(ط)	08	21.62
الباء(ب)	10	27.02
الجيم(ج)	06	16.21
الدال(د)	07	18.91
المجموع العام	**37**	**99.97**

- **الصفير:**

الصفيرية	التواتر	النسبة
الصاد(ص)	04	28.57
السين(س)	06	42.85
الزاي(ز)	04	28.57
المجموع العام	**14**	**99.99**

- **اللين:**

أصوات اللين	التواتر	النسبة
الواو اللينة(و)	24	82.75
الياء الليّنة(ي)	05	17.24
المجموع العام	**29**	**99.99**

- **التكرار:**

التكرار	التواتر	النسبة
الراء(ر)	09	100
المجموع العام	**09**	**100**

– الانحراف:

الأصوات الانحرافية	التواتر	النسبة
اللام (ل)	43	82.69
الراء(ر)	09	17.30
المجموع العام	**52**	**99.99**

– التفشي:

الأصوات المتفشية	التواتر	النسبة
الشين (ش)	10	100
المجموع العام	**10**	**100**

– الاستطالة:

الأصوات المستطيلة	التواتر	النسبة
الضاد (ض)	05	100
المجموع العام	**05**	**100**

-الغنة:

أصوات الغنة	التواتر	النسبة
الميم (م)	21	50
النون(ن)	21	50
المجموع العام	**42**	**100**

بعد عرض الجداول التفصيلية المبيّنة لمدى حضور الصوامت وصفاتها في القصيدة، نعمد إلى ترتيب درجات الحضور الخاصة بالصفات؛ وذلك وفق الجدول الآتي:

الصفة	التواتر	النسبة
الانفجار	93	5.35
الرخوة	78	4.49
التوسط	136	7.82
الهمس	104	5.98
الجهر	208	11.97
الإطباق	18	1.03
الانفتاح	294	16.92
الاستعلاء	34	1.95
الاستفال	270	15.54
الإذلاق	117	6.73
الإصمات	187	10.76
القلقلة	37	2.13
الصفير	14	0.80
اللين	29	1.66
التكرار	09	0.51

الانحراف	52	2.99
التفشي	10	0.57
الاستطالة	05	0.28
الغنة	42	2.41
المجموع العام	1737	**99.89**

– قراءة الجدول:

من خلال هذا الجدول المبيّن لتراتبية الصفات في القصيدة، نخلص إلى توكيد الآتي:

– أنّ الصوامت مجتمعة لها قيمتها التعبيرية داخل السياق النصي، فالصوامت عموما فيها استرسال يساعد على القرض والتعبير عن مختلجات النفس وذلك لتمامها وقوّة الاعتماد عليها.

– أنّ الأصوات في المدونة عكست جانبا من حياة الشاعر، لذا فإنّ وجود الصوت؛ أيَّ صوت في الشعر ليس اعتباطا بل يتشاكل مع بنية النص، ليقدم لنا جمالية شعرية تعد أساسا من أسس تقبل النص، والإعجاب به، لأنّ "الشعر ليس مختلفا عن باقي الفنون كما يطيب لنقاد الموسيقى والرسم أن يشيروا غالبا، فالمضمون فيها جميعا أمر لا ينفصل بتاتا على الشكل [1]

من هذا المنطلق نلفي أنّ الأصوات المجهورة أكثر تواترا من المهموسة. وهذا الأمر يعتبر أمرًا طبيعيا، فالكلام جلّه مسموع، والجهر هو الدال على الإسماع، أمّا الهمس فيدل على الصمت والإسراع، وهكذا فالجهر سمة صوتية توحي بالقوّة والرفض والتحدي، فهو يتناغم مع ارتفاع الصوت. أمّا الهمس فيتناغم مع انخفاض الصوت وهدوئه.

كما أنّ تجمع الأصوات المجهورة والمهموسة في المدونة يكشف الخارطة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية التي يتولد في ظلها الخطاب الشعري، و"قد يحاكي هذا التنوّع نوعا من الانفعالات والمضامين التي يريد الشاعر أن يثيرها، أو تتسرب عبر النسيج الشعري مع الدلالات الخفيّة"[2]

[1] إ.نوسك، النظريات الجمالية، كانط، هيجل، شوبنهاور، ترجمة محمد شفيق شيا، بيروت، منشورات بحسون الثقافية، 1985، ص 168

[2] البريسم قاسم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز الأدبية، ط1/ 2000، ص 49.

كما أنّ الارتفاع النسبي للأصوات الانفجارية على الرخوة، يعود إلى أنّ الصوامت الانفجارية "تحتاج إلى جهد عضلي أقلّ من نظائرها الرخوة(الاحتكاكية) [1] وهي ملائمة لحالة الشاعر وإسقاط تجربته من خلال قصة آدم وحواء وبنيهما، حيث إنّ الشاعر محمد الأمين سعيدي كان يشعر باليأس والقنوط ودخل مرحلة نفسية معتمة، فاختار من الأصوات أقلّها جهدا، كي يعبِّر عن شيء مكبوت داخل نفسه، فعمد إلى إخراجه دفعة واحدة

كما كان من الطبيعي أن يلجأ الشاعر إلى توظيف أصوات الغنّة، وذلك لما تحمله من دلالات على الحزن والشجا، ولما تثيره من إيقاع شيِّ عذب.

كما استمد الشاعر من طبيعة الأصوات الصفيرية مادة صوتية نقيّة، ممّا يجعل الصفير صالحًا لمحاكاة الكثير من أصوات الناس والحيوانات وأحداث المعارك ، كما أنّ طول مدّة الاستغراق الزمني للنطق بأصوات الصفير يؤدي إلى إبراز القيمة التصويتيَّة، وقدرتها المميِّزة على محاكاة المسموعات [2]

(ب)– الصوائت*:

– النسبة العامة:

أنواع الصوائت	التواتر	النسبة
القصيرة	588	89.63
الطويلة	68	10.36
المجموع العام	656	99.99

جدول رقم: (1)

[1] إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2003، ص 89.

[2] ينظر: العيد محمد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، القاهرة ، دار المعارف، 1988، ص ص 24– 25

*الصوائت جمع صائت؛ الذي هو: صوت يمر الهواء عند النطق به بحرية عبر الجهاز الصوتي. ينظر: مصطفى حركات، اللسانيات العامة وقضايا العربية، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1/ 1998، ص 22.

كما يمكن الوقوف على مكونات الصائت القصير (الفتحة–الضمة–الكسرة) والطويل(الألف–الواو–الياء)، وتبيان النسب المئوية عبر الجدولين الآتيين:

الصائت القصير	التواتر	النسبة
الفتحة	361	61.39
الضمة	76	12.92
الكسرة	151	25.68
المجموع العام	588	99.99

جدول رقم: (2)

الصائت الطويل	التكرار	النسبة
الألف	52	76.47
الواو	06	8.82
الياء	10	14.70
المجموع العام	68	99.99

جدول رقم: (3)

– من خلال الجدول رقم (1): نلاحظ أنّ الصوائت القصيرة حققت نسبة شيوع عالية مقارنة بالطويلة، فالطويلة تستمد سماتها من القصيرة. بها ويلين في مخرجها"[1]

– من خلال الجدول رقم (2) نلاحظ:

[1] كوليزار كاكل عزيز، دلالات أصوات اللين في اللغة العربية، ص62.

- تواتر (الفتحة) بنسبة عالية، ذلك أنّ الفتحة تعدّ" أكثر الأصوات اللغوية امتدادا في النطق" [1] ممّا أعطى الشاعر الحرية أكثر في أن يستغرق في التعبير عن المعاني الكامنة في نفسه، وإن كان هذا الاستغراق يتطلب وضوحا سمعيا؛ وهو ما توافر للفتحة، فهي تمتاز بهذا الوضوح.

كما أنّ (الفتحة) تعدّ من أسهل " الأصوات لفظًا لأنّها صوت لين أولًا، ومركز نطقها وسط اللسان"[2]

أمّا (الكسرة) فتأتي ثانيا، وهي تمتاز بوضوح سمعي يكاد يقارب نسبة (الفتحة)، فهي متسعة نسبيا في مجراها الهوائي، لهذا دلت على الضعف والرتابة.

أمّا (الضمة) فتأتي ثالثا، وهي مشحونة بدلالات الرفع والعلوّ، وذلك من خلال ارتفاع مؤخرة اللسان إلى أقصى حدٍّ ممكن، دون ملامسة الحنك الأعلى. ومن ناحية الوضوح السمعي فهي أقلّ درجة من (الفتحة)[3]

- من خلال الجدول رقم (3) نلاحظ أنّ:

- (الألف) حققت نسبة شيوع مرتفعة، وذلك لوضوحها السمعي وقوّتها، فهي تمثّل " أعلى درجات الوضوح السمعي من بين أصوات اللغة العربية؛ لما فيها من حزم صوتية عالية"[4]

- أمّا (الياء) فهو صائت أمامي مغلق طويل[5] يتميّز بشدّة انفراج الشفتين مقارنة بالصوائت الأخرى[6] وهذا الانفراج الشديد في الشفتين يبرز دلالة السعة الشديدة خارج الذات من حيث المكان والشخوص المشاركين في الحدث أو المشهد الشعري.

- أمّا (الواو) فلم يشكل حضورا معتبرا في المدونة.

ومهما يكن فإنّ التمثيل البياني الآتي يبيِّن تكرار الصوامت والصوائت في المدونة:

---

[1] كمال بشر، علم الأصوات .ص 217 .

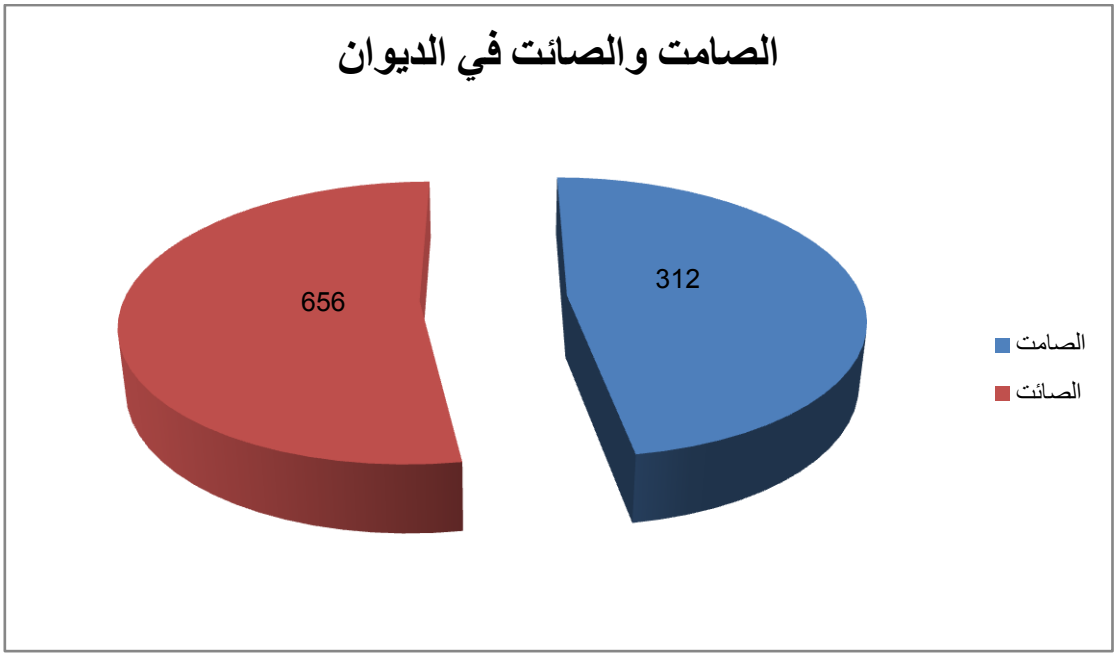
[2] كوليزار كاكل عزيز، دلالات أصوات اللين في اللغة العربية، ص78.

[3] نجيب بوشارب، البنية الصوتية والدلالية في ديوان تغريبة جعفر الطيار-يوسف وغليسي-، شهادة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الحاج لخضر، 2013-2014، ص128.

[4] ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الرشيد، العراق، 1980، ص 173

[5] عبد الحميد محمد أبو سكين، دراسات في التجويد والأصوات اللغوية ، ص 74.

[6] بسام بركة، علم الأصوات العام –أصوات اللغة العربية-، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص131.



❖ **تكرار الأساليب:**

– تكرار أسلوب النداء:

في هذا الأسلوب نجد الشاعر محمد الأمين سعيدي يشتغل على أداة واحدة هي: (الياء) للدلالة على البعيد، أمّا المنادى فتمظهر في لفظتي (ماء) و (رياح) وذلك في قوله:

11–يَا مَاءُ مَنْ خبَّأَ الاثْنيْن في جسد ومنْ برى شهْوَةَ الضِّلْعين منْ وَلَعِ

17– قدْ قُلْتُ يا أرضُ إنِّي قدْ فنى جسدي **ويا** رياح أُنثُرِينِي فَرِّقِي قِطَعِي

– تكرار أسلوب الاستفهام:

وهو ما يتجلى في الحروف والأسماء الآتية:

– **هل**: أورد الشاعر (هل) في قوله:

هلْ متَّ أمْ أوْهَمُوا عيْنَيْكَ أنَّ سُيُو فا مزَّقتْك ونامتْ في يد الشِّيَعِ

– مَنْ: أورد الشاعر (من) في المظان الآتية:

من أعين الغيم **من** ألقاك ملتحفا بالأمنيات ومحمولا على الوجع

يَا مَاءُ **مَنْ** خبَّأَ الاثْنيْن في جسد **ومنْ** برى شهْوَةَ الضِّلْعين منْ وَلَعِ

و**مَنْ** يُبَاعِدُ سِحْرِي حين أَقْرَبُهُ وكان قرْبَ غِوَايَاتِي بِمُنْخَدِعِ

و**مَنْ** تقاطر من ثُقْبِ الغياب و**مَنْ** أَطاع ناري قليلا ثمَّ لمْ يُطِعِ

– **تكرار أسلوب النفي والجزم**: يتحقق النفي بعدد من الحروف أبرزها:

✓ **لم**: أورد الشاعر هذا الحرف في المظان الآتية:

ضاقت بك الروح حتّى **لم** تذق فرحا بعد النُّشوء وحتّى الكون **لم** يسع

وكنتَ كالخوف تهوِي لا ترى أحدا إلّا أناك و**لم** تصعد ولم تقع

ها قد نزلْتَ وما خُلِّصْتَ من خطإ الـ تفَّاح بلْ شَجَرَ العِصْيَان **لمْ** تَدَعِ

و**لمْ** تزلْ في سما عيْنيْكَ أسْئِلَةٌ تنْقَادُ منْ خِدَعٍ كُبْرى إلى خِدَعِ

أُنْثَاكَ فيكَ و**لمْ** تبْرَحْ تُسَائِلُهَا عنْها في الطِّينِ تنْمو في فم الجشَعِ

ومَنْ تقاطر من ثُقْبِ الغياب ومَنْ أَطاع ناري قليلا ثمَّ **لمْ** يُطِعِ

✓ **ما**: أورد الشاعر محمد الأمين سعيدي في المظان الآتية:

ما عادتِ الطِّينُ منِّي ها أنا شبَحٌ تُحِيطُهُ الشُّهُبُ العمْياءُ بالهَلَعِ

ها قد نزلْتَ و**ما** خُلِّصْتَ من خطإ الـ تفَّاح بلْ شَجَرَ العِصْيَان لمْ تَدَعِ

ما عادتِ الطِّينُ منِّي ها أنا شبَحٌ تُحِيطُهُ الشُّهُبُ العمْياءُ بالهَلَعِ

ثمّ إنّ الجدول الآتي يبيّن نسبة شيوع الأساليب في القصيدة:

الأساليب	التواتر	النسبة
أسلوب النداء	03	15
أسلوب الاستفهام	07	35
أسلوب النفي والجزم	10	50
المجموع العام	20	%100

– **تكرار أدوات التشبيه:** يتحقق التشبيه بأدوات عدة، استخدم منها محمد الأمين سعيدي الأداة:

* (**كأنّ**) وذلك في البيت الآتي:

تطوف حولك أشباح **كأنّ** بها في غفلة الجرح أنهارا من الفزع

* **كاف التشبيه:** في قوله:

وكنتَ كالخوف تهوِي لا ترى أحدا إلّا أناك ولم تصعد ولم تقع

– **تكرار الاسم الموصول:** استخدم محمد الأمين سعيدي من الأسماء الموصولة اسما واحدا ممثلا في (التي) وذلك في قوله:

أشْتاق صرْخَةَ هابيلَ **التِي** هرَبَتْ منِّي وطعْنَةَ قابيلٍ على الضِّيَعِ

– **تكرار أدوات الإشارة:** الإشارة تتحقق بأدوات عدة استخدم منها محمد الأمين سعيدي أداة الإشارة (ها) التي تأتي لغرض التنبيه وذلك في قوله:

ما عادتِ الطِّينُ منِّي **ها** أنا شبَحٌ تُحِيطُهُ الشُّهُبُ العمْياءُ بالهَلَعِ

ها قد نزلْتَ وما خُلِّصْتَ من خطإ الـ تفَّاح بلْ شَجَرَ العِصْيَان لمْ تَدَعِ

– تكرار حروف العطف:

–**الفاء:** أورد الشاعر هذا الحرف في البيت الآتي:

منْفاك في الطِّين فانْحتْ منْ مواجعها أرْضًا وأطْفِئْ لظَى الإزْميلِ بالورع

– **الواو:** أورد الشاعر حرف الواو في المظان الآتية:

من أعين الغيم من ألقاك ملتحفا بالأمنيات ومحمولا على الوجع

وأنت في برزخ الأوهام لا فتحوا لك الجحيم ولا أهدوك للمتع

ضاقت بك الروح حتّى لم تذق فرحا بعد النُّشوءِ وحتّى الكون لم يسع

وكنتَ كالخوف تهوِي لا ترى أحدا إلّا أناك ولم تصعد ولم تقع

وكنت اثنين ذابا في صدى حلم أضغاثه ترتقُ الأشواق بالجزع

ها قد نزلْتَ وما خُلِّصْتَ من خطإِ الـ تفَّاح بلْ شَجَرَ العِصْيَان لمْ تَدَعِ

ولمْ تزلْ في سما عيْنيْكَ أسْئِلَةٌ تنْقَادُ منْ خِدَعٍ كُبْرى إلى خِدَعِ

أُنْثَاكَ فيكَ ولمْ تبْرَحْ تُسَائِلُهَا عنْها في الطِّينِ تنْمو في فم الجشَعِ

يَا مَاءُ مَنْ خبَّأَ الاثْنيْن في جسد ومنْ برى شهْوَةَ الضِّلْعين منْ وَلَعِ

ومَنْ يُبَاعِدُ سِحْرِي حين أقْربُهُ وكان قرْبَ غِوَايَاتِي بِمُنْخَدِعِ

ومَنْ تقاطر من ثُقْبِ الغياب ومَنْ أَطاع ناري قليلا ثمَّ لمْ يُطِعِ

منْفاك في الطِّين فانْحتْ منْ مواجعها أرْضًا وأطْفِئْ لظَى الإزْميلِ بالورع

وكنْ خليفةَ مَنْ فِي الغَيْبِ قدْ وُلِدُوا وقاتلُوك وسالوا في دم الطَّمَعِ

هلْ متَّ أمْ أوْهَمُوا عيْنَيْكَ أنَّ سُيُو فا مزَّقتْك ونامتْ في يد الشِّيَعِ

قدْ قُلْتُ ياأرضُ إنِّي قدْ فنى جسدي وياريـاح أُنثُرِينِي فَرِّقِي قِطَعِي

أشتاق فسْتانَ ليْلَى سحْر بسْمَتِها أشْتاق غيْرَةَ صحْبي والغرامُ معِي

أشْتاق صرْخَةَ هابيلَ التِي هرَبَتْ منِّي وطعْنَةَ قابيلٍ على الضِّيَعِ

-**اللام**: أثبت الشاعر حرف اللام في المظانين الآتيين:

وأنت في برزخ الأوهام لا فتحوا لك الجحيم ولا أهدوك للمتع

وكنتَ كالخوف تهوِي لا ترى أحدا إلّا أناك ولم تصعد ولم تقع

-**أم**: أورد محمد الأمين سعيدي هذا الحرف في مظان واحد هو:

هلْ متَّ أمْ أوْهَمُوا عيْنَيْكَ أَنَّ سُيُو فا مزَّقتْك ونامتْ في يد الشِّيَعِ

-**ثمّ**: أثبت الشاعر هذا الحرف في قوله:

ومَنْ تقاطر من ثُقْبِ الغياب ومَنْ أَطاع ناري قليلا ثمَّ لمْ يُطِعِ

- **حتّى**: أورد الشاعر هذا الحرف في قوله:

ضاقت بك الروح حتّى لم تذق فرحا بعد النُّشوءِ وحتّى الكون لم يسع

والجدول الآتي يبرز نسبة شيوع الأدوات والأسماء في القصيدة:

الأدوات والأسماء	التواتر	النسبة
أدوات التشبيه	02	5.55
أدوات الإشارة	02	5.55
حروف العطف	31	86.11
الاسم الموصول	01	2.77
المجموع العام	36	99.98

- **تكرار الفعل المضارع**: كرر الشاعر الفعل المضارعي (أشتاق) عدّة مرات؛ وذلك في قوله:

أشْتاق شرْبةَ ماءٍ منْ عُيُون أبي أشْتاق حيْرةَ حرْفٍ في مدى رُقَعِي

أشتاق فسْتانَ ليْلَى سحْر بسْمَتِها أشْتاق غيْرةَ صحْبي والغرامُ معِي

أشْتاق صرْخَةَ هابيلَ التِي هرَبَتْ منِّي وطعْنَةَ قابيلٍ على الضِّيَعِ

كما أنّ الجدول الآتي يبرز تراتبية التكرار في القصيدة:

أنواع التكرار	التواتر	النسبة
التكرار الصوتي	968	94.07
الأساليب	20	1.94
الأدوات والأسماء	36	3.49
تكرار الفعل المضارع	05	0.48
المجموع العام	1029	99.98%

ممّا سبق يمكن القول بأنّ ليس كل تكرار ينتج إيقاعا داخليا؛ لذا فإنّ التكرارات السابقة، جاءت إمّا لغرض الحشو أو الكمية أو العدد، ذلك أنّ التكرار قد يكون حسنا في تجربة شعرية، ويكون هو نفسه قبيحا إذا ورد في شعر آخر، كأن يكون متكلفا لا فائدة منه؛ بل على سبيل التقليد أو ملء الوزن أو نتيجة ضعف المعجم اللغوي.

2-التدوير " هو لفظ موضوع يعنون به أن يكون لام التعريف في النصف الأول والمعرّف [كذا]في النصف الثاني[1]

يرى **إميل بديع يعقوب** في (المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر):" أنّ البيت المداخل أو المدمج أو المدوّر هو ما فيه كلمة مشتركة بين شطريه ويسمى أيضا موصولا ومتداخلا؛ وهو يحدث في كل البحور، ولاسيما الأبيات المجزوءة منها"[2]

وهكذا فإن التدوير يتمثل في إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيت، وإخراج البيت في قالب واحد، يصل بين صدره وعجزه لفظ مشترك بينهما

ومهما يكن؛ فإن الشاعر محمد الأمين سعيدي استعمل التدوير في بيتين فقط؛ هما البيت (07) والبيت (16). حيث يقول:

7 -ها قد نزلْتَ وما خُلِّصْتَ من خطإ الـ تفَّاح بلْ شَجَرَ العِصْيَان لمْ تَدَعِ

16-هلْ متَّ أمْ أوْهَمُوا عيْنَيْكَ أَنَّ سُيُو فا مزَّقتْك ونامتْ في يد الشِّيَعِ

ولعل سبب ندر التدويـــر في بحر البسيط هو كثرة ما فيه من المقاطع، حيث إنه يأتلف من أربعة عشر مقطعا في الشطرة الواحدة، بينما لا يزيد عدد المقاطع في البحور الأخـرى عن اثني عشر مقطعا. وهذا العدد من المقاطع يساعد على استعاب المعاني الصادرة من النفس دونما حاجة الى التدوير.

ثم إن الوحدة الوزنية الأولى في بحر البسيط تستند إلى وحدة أخرى مماثلة يتطلبها التكرار الموسيقي دون زيادة أو نقصان، فمن شروط التناسب مقابلة الجزء بما يماثله، والتدوير يخل بهذا التماثل بين الوحدتين.

كما أن الوحدة الوزنية في البسيط منتهية (بوتد) يصعب على الكلمة أن تتجاوزه الى الشطرة الثانية.[3]

[1] ينظر: فيصل أصلان (التدوير والتضمين في شعر ابن النقيب الحسني الدمشقي)، مجلة جامعة دمشق، العدد2012/02، المجلد 28، ص13

[2] يعقوب (إميل بديع)، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1/ 1991، ص173.

[3] أبو فراس النظافي، (التدوير وبحور الشعر)، مجلة جامعة الملك سعود، م6، الآداب (2)، 1994، ص541.

خـــاتمــة

في نهاية بحثنا لا يسعنا إلّا أن نقرّر جملة من النتائج وفق النحو الآتي:

1 - الإيقاع من أكثر المناشط النقدية غموضا وذلك يرجع إلى شساعته وتشعبه، واختلاف نظرة الباحثين إليه بين القدماء والمحدثين.

2 - هناك تماه وخلط بين مصطلحي (الإيقاع، الوزن).

3 - الإيقاع أعم وأشمل من الوزن

4 - الإيقاع ليس منحصرا في ملاحظات العروضيين، بل إنّه مصطلح سيّار في أدبيات النقاد و البلاغيين والفلاسفة.

5 - الإيقاع دال نصي ومفهوم إشكالي فعلى الرغم من تكاثر الدراسات حوله فإنّ سؤال الإيقاع لا يزال مكبوتا بالكثير من التصورات التي تروم الخروج به من دائرة العروض الضيقة إلى دائرة علمية أكثر رحابة

6 - الإيقاع مفهوم زئبقي لا يستقر على قرار، ويبقى أنّ مفهومه يستخلص من دلالته الأولى: وقع فأوقع

7 - الإيقاع له علاقة وطيدة بالموسيقى أو النغم، فلفظ الإيقاع هو في الأصل من مصطلحات علم الموسيقى، يتردد كثيرا في كتب الفلاسفة المسلمين وموسيقيتهم، ويندر أن نجده في كتب غيرهم من علماء العروض واللغة والشعر والبلاغة.

8 - إن دراسة الإيقاع تمت من منظورات متباينة وبدوافع مختلفة إما تفسيرية ذات الصّلة بعلم العروض العربي أو سجالية ذات الصلة بجُمّى الجدال النقدي الذي ارتبط بتحول الدال العروضي داخل الكتابة الشعرية الحديثة والمعاصرة، وبالتالي التساؤل حول مشروعيته، وذلك بالنظر في القيمة التي أضافها الخطاب البلاغي والنقدي والفلسفي، في سبيل الوصول إلى المعرفة العلمية التي تسعفنا في ضبط البنية الوزنية

9 - إن الإيقاع من أندر المصطلحات التي لم تدرك طابعها المفهومي والمجرد ليس في الثقافة العربية وحدها بل في ثقافات متباينة بسبب أنه يوجد واقعا ذهنيا وليس شيئا طبيعيا وهو ما يجعل تأويل الإيقاع وفهمه يحتاج إلى خبرة وفهم وحساسية

10 - إن تفسيرات القدامى أظهرت وعيا مبكرا بأهمية المصطلح وقيمته في بناء العلم، فوضعوا تآليف كثيرة بخصوصه، أمنا للبس والاضطراب والخلط، وهو ما أبان عنه التفكير النقدي لعلماء العربية قدامى ومحدثين، واشتغلت عليه الفلسفة الإسلامية كذلك.

11 - يبقى الإيقاع هو القوة المغناطيسية للشعر، بتعبير ما ياكوفسكي

12 - إن المدونة المدروسة من لدنا أبانت تمثلا إيقاعيا واحدا ممثلا في بحر البسيط وذلك ضمن الدائرة العروضية الأولى (دائرة الطويل)، فالشاعر لم يخرج عن عروض الخليل.

13 - بحر البسيط المرتضخ من لدن الشاعر بحر ذو نغم موسيقي شجيّ، هو أنسب للغرض الذي يروم الشاعر التعبير عنه.

14 - اتجه الشاعر إلى الرخص العروضية خاصة (الزحاف)، وذلك كي يكسر الرتابة الموسيقية الناجمة عن انتظام التفاعيل.

15 - لم يقتصر الشاعر على ارتضاء إيقاع خارجي، بل راح يشتغل على الإيقاع الداخلي خاصة التكرار الصوتي للصوامت والصوائت، وذلك في سبيل الإبلاغ عن تجربته.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

- **المصادر والمراجع:**

1 - محمد الأمين سعيدي، منْ خبَّأ الاثْنيْنِ في جسَدِ، رابطة النشاطات الثقافية والعلمية للشباب لولاية سكيكدة، ديوان مهرجان الشاطئ الشعري للنوادي الأدبية والفكرية للشباب، ط 1، جويلية، 2012

2 - إ.نوسك، النظريات الجمالية، كانط، هيجل، شوبنهاور، ترجمة محمد شفيق شيا، بيروت، منشورات بحسون الثقافية، 1985

3 - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، د ط/ د ت

4 - إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2003

5 - ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1/ 1982

6 - ابن طباطبا العلوي، عيّار الشعر، تحقيق عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1/ 1982

7 - ابن فارس، مقاييس اللغة، تح عبد السلام هارون، دار الفكر، ط1979/1

8 - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت ، ط1، 1997

9 - أبو فراس النظافي، (التدوير وبحور الشعر)، مجلة جامعة الملك سعود، م6، الآداب (2)، 1994

10 - أحمد ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط/ د ت

11 - أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، المكتبة السلفية، القاهرة، 1910.

12 - أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة الجزائر، 2005-2006

13 – إلفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ط1/ 1983.

14 – أنس غراب، النّظريّات الإيقاعيّة من خلال النّصوص العربيّة القديمة، 4 ماي 2012.

15 – البريسم قاسم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز الأدبية، ط1/ 2000

16 – بسام بركة، علم الأصوات العام –أصوات اللغة العربية–، مركز الإنماء القومي، بيروت، دط، دت.

17 – جان بياجيه: البنيوية، ت: عارف متيمنة وبشير أوبري، منشورات عوادات، بيروت، ط 4، 1985م

18 – الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحسّاني حسّن عبد اللّه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3/ 1994

19 – رشيد بديدة، البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني، شهادة ماجستير، قسم اللغة والأدب، كلية الآداب واللغات، جامعة باتنة،2011/2010

20 – رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988

21 – زكرياء إبراهيم: مشكلة البنية أو أضواء على البنية، مكتبة مصر، د ط، د ب، 1990

22 – سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة إنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1993

23 – الشاعر محمد الأمين سعيدي، (حوار)، جريدة النصر، بتاريخ: 10-02-2014.

24 – عبد الجبار العلمي، مفهوم الإيقاع في بعض الدراسات العربية المعاصرة، منتدى القدس العربي (رابط الكتروني).

25 – عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجلاوي، عمان، ط2007/1

26 – عماد صالح عبد الحق، أثر مصاحبة الإيقاع الموسيقي على تعلم بعض المهارات الحركية على بساط الحركات الأرضية لطالبات التربية الرياضية في جامعة النجاح الوطنية، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، فلسطين، مج17، 2003

27 – العيد محمد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، القاهرة ، دار المعارف، 1988

28 – الفارابي، جوامع الشعر، تحقيق محمد سليم سالم ضمن كتاب تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشّعر لأبي الوليد بن رشد، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، 1971

29 – الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فنّ الشعر لأرسطو طاليس، تحقيق عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.

30 – الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967

31 – الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999

32 – فيصل أصلان (التدوير والتضمين في شعر ابن النقيب الحسني الدمشقي)، مجلة جامعة دمشق، العدد2012/02، المجلد 28

33 – كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1/ 1974

34 – الكندي، المصوتات الوترية ضمن مؤلفات الكندي الموسيقية، تحقيق زكريا يوسف، بغداد، 1962

35 – الكندي، رسالة في خبر صناعة التأليف، تحقيق يوسف شوقي، دار الكتب، القاهرة، 1969

36 – ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الرشيد، العراق، 1980

37 – مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984

38 – محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2/ 1971

39 – محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب، جامعة تونس، العدد 32، 1991

40 – محمد بنيس، الشعر العربي وبنياته وإبدالاته، دار توبغال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط2، 2001

41 – مصطفى حركات، اللسانيات العامة وقضايا العربية، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1/ 1998

42 – مصطفى حركات، نظرية الوزن الشعر العربي وعروضه، دار الآفاق، الجزائر، 2005

43 – معجم اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983

44 – موسى لعور، البنيـة الإيقـاعية والـدّلالية فـي شـعر أبي ذؤيب الهذلي، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر (2)، 2015-2016

45 – ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط/2011

46 – نجيب بوشارب، البنية الصوتية والدلالية في ديوان تغريبة جعفر الطيار-يوسف وغليسي-، شهادة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الحاج لخضر، 2013-2014

47 – يعقوب (إميل بديع)، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1/ 1991

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدّمة.....أ

الفصل الأول: البنية الإيقاعية المصطلح والمفهوم

أوّلا: تعريف البنية الإيقاعية..... Erreur ! Signet non défini.

ثانيا: الإيقاع عند النقاد والبلاغيين العرب القدامى.....8

ثالثا: الإيقاع عند الفلاسفة المسلمين.....13

رابعا: الإيقاع عند النقاد العرب المحدثين.....16

الفصل الثاني: تجليات الإيقاع في قصيدة من خبّأ الاثنين في جسد

أولا: التعريف بالشاعر:.....22

ثانيا: القصيدة (المدونة)......24

ثالثا: الإيقاع الخارجي:.....26

رابعا: الإيقاع الداخلي:.....45

خاتمة.....67

قائمة المصادر والمراجع.....70

فهرس الموضوعات.....73

الملخص:

وقف البحث على بنية الإيقاع في مدونة شعرية جزائرية معاصرة ممثلة في شعر محمد الأمين سعيدي، وذلك من خلال قصيدته (من خبّأ الاثنين في جسد)، حيث وقفنا على الإيقاع الخارجي (الوزن والقافية) والإيقاع الداخلي (التكرار بمختلف أنماطه خاصة التكرار الصوتي)

Résumé:

Un mémoire présent pour compléter les exigences d un diplôme de mestre en langue et littérature arabes ou j'ai traite de la structure rythmique de la poésie.