الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
.....
جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب
.....
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية
.....
قسم اللغة والأدب العربي

Ministère de L'enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique
.....
Université Ain Témouchent Belhadj Bouchaib
.....
:cultés des Lettres et Langues et Science Sociales
.....
Département langue et lettre arabe

القافية و دورها في بناء و تفعيل إيقاع القصيدة
المجموعة الشعرية الرابية للشاعر خالد زكرياء نموذجا

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر

تخصص: أدب جزائري

من إعداد الطالبة:

– مومن سعيدة

إشراف الأستاذ (ة):

– والـي مـولاة

اللجنة المناقشة المكونة من الأعضاء الآتي ذكرهم:

الاسم و اللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
الأستاذة الزين فتيحة	أستاذة محاضرة (أ).	جامعة ع.تموشنت	رئيسا
الأستاذة والي مولاة	أستاذة محاضرة (ب).	جامعة ع.تموشنت	مشرفا، مقررا
الأستاذ علا عبد الرزاق	أستاذ محاضر (أ).	جامعة ع.تموشنت	ممتحنا

السنة الجامعية:
2022/2021

شكر و تقدير

الحمد لله سبحانه و تعالى بارئ الأنام، ثمّ الصلاة و السلام ما ناح في دوح حمام على الرسول العربي و آله و صحبه.

نحمد الله سبحانه و تعالى على جزيل فضله و نعمه و فضل إرشادنا لإنجاز هذا العمل و مصداقا لقوله عزّ وجل:

﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِن كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ ﴾ [إبراهيم: 7]

و لقوله صلى الله عليه و سلم:

«لا يَشْكُرُ اللَّهَ مَنْ لا يَشْكُرُ النَّاسَ» رواه أحمد وأبو داود والبخاري

و نتقدم بشكرنا الخالص و فائق الاحترام و التّقدير إلى الأستاذة المشرفة " والي مولاة" و الّتي كانت النّاصحة و المرشدة،و المعينة، و أولّت هذه الدّراسة رعاية كبيرة، فلم تبخل أبدا بتقديم المساعدة.

و نتقدم كذلك بأزكى معاني الاحترام و التقدير و الشكر لكلّ أساتذة كلية الآداب و اللّغات و العلوم الاجتماعية، بجامعة "بلحاج بوشعيب" فقد كوّنوا أجيالا باحثة.

إلى كلّ من لقنّ حرفا من أول خطوة إلى آخرها.

م.سعيدة

إهـــداء

أهدي تحيّة عطرة إلى القلب الطّاهر و النّفس التقيّة، إلى من حملتني تسعة أشهر في بطنها ، إلى من ملأتني إحسانا و عطفا و سهرت من أجلي اللّيالي و تحملت الأوجاع من أجلي، من علّمتني الأمل و العمل و العلم.

إليك يا أمّي الغاليّة يا من أنرتي دربي، أدامك الله زهرة في بستاننا.

إلى من تحمّل المشاق لأجلي راحتي، من ناضل من أجل وطننا و أجلنا، من تألّم لألمي، إلى سندي و عضدي و ركيزتي في الحياة، إلى من وهبني و لا زال يهبني كلّ شيء دون كلل وملل.

إليك يا أبي ، يا أعظم شخص في حياتي، أطال الله في عمرك.

إلى من تجمعني بهما أقوى و أسمى رابطة، إلى فرحتي قلبي و سرّ سعادتي، إلى من كانا سندا و عونا لي بالرغم من صغر سنهما،

إليكما يا أخواي العزيزان " يحياوي و بوعبدالله".

إلى الفاضل، الغالي، إلى الّذي شاركني الحياة بحلوها و مرّها، إلى من ساندني في كلّ خطوة أخطيها، إلى من حفزني على المضيّ قدما و العمل دون كلل، زوجي حمزة.

إلى صديقتي مروة و رفيقة دربي وفقك الله و يسر لك أمورك و أعانك فيما تسعين.

إلى كلّ من علمني حرف إلى كلّ شخص نصحني و أرشدني، إلى كلّ من دعمني في مشواري الدّراسي، إلى الشموع الّتي مهدّت لي الطّريق في هذا المجال الأستاذة بن عيسى، و حدو، و الأستاذة بلحاج، لهنّ فضل كبير عليّ فشكرا لكنّ أساتذتي الكرام.

إلى كلّ رفقاء دربي الدّراسي، كلّ شخص لم أذكر اسمه سهوا منّي، أقول لكم صحيح سقطت حروفكم من أوراقي لكن لم تسقطوا من قلبي.

شكرا لكم.

م. سعيدة

مقدمة

مقدمة

عاش العالم في القرن "التاسع عشر" ثورة فكريّة و أدبيّة، تباينت مرجعياتها و تطوّرت كلّ الآداب فيها من بينها الشعر، فأصبح كلّ أديب يبحث عن نِتاج يفرغ فيه ثروته الأدبيّة و ما يختلجه من مشاعر، و يحاول التّعبير بأسلوب فنيّ جميل و راقي، فبدأ كلّ يأخذ من ميولاته و يطوّرها على حسب واقعه الاجتماعي و نفسيته ممّا ولّد شكلا تعبيريا جديدا يتلاءم و تطلعاته الفنيّة و هذا ما ساعده في التّعبير عن مختلف القضايا (الاستعمار، القضيّة الفلسطينيّة، الظّلم، مختلف الأزمات السياسية، الاجتماعيّة، وحتّى الاقتصاديّة).

و قد عرف هذا النّوع الجديد من الشعر" شعر التّفعيلة" عدّة ميزات إبداعية حديثة أثْرَته و ساعدت الشاعر في غايته، و لعلّ أبرز هذه السّمات "تعدّد القافية في القصيدة الواحدة"، فلكلّ نوع منها دلالة بارزة تحيل إلى مبتغى الشاعر، وهذه الصّفة لم تشكل أي نقص في القصيدة، بل العكس من ذلك تعدّ خاصيته الفنيّة الشكليّة المميّزة، و غدا مختلف الشعراء يستعملونها على الصّعيدين العربي و الجزائري بصفة خاصة.

و على هذا الأساس وجدنا هذا الموضوع جدير بالدراسة والبحث فيه و الرغبة في معرفة أنواع القافية المستعملة في شعر التّفعيلة الجزائريّ و آثارها في القصيدة، كما أردنا أن نحيط أنفسنا و الطلبة القادمين بعدنا علما بهذه الدراسة لكي تكون فاتحة لدراسات أخرى.

و هدفنا من خلال تناوله إلى إبراز القيمة الأدبيّة و الفنيّة للقافية.

لذلك بحثنا في عدّة تساؤلات منها:

- ما ماهية القافية عند كلّ من الشعراء و النّقاد القدماء و المحْدَثين؟.
- ماهي أنواع القافية في الشعر الجزائري المعاصر؟
- ما دلالات تنوع القافية في شعر"خالد زكرياء"؟
- ما دور القافية في بناء و تفعيل إيقاع القصيدة الجزائرية؟

و من خلال هذه الإشكاليات توسعنا و أخذناها كمنطلق للبحث، فرسمنا الخطة الآتيّة؛ و الّتي كانت فاتحتها: مدخل تحدّثنا فيه عن مفهوم شعر التّفعيلة، و الدّوافع الّتي أدّت بالشعراء إلى كتابة هذا النّوع الجديد، إضافة إلى معنى الإيقاع، و عناصره. لنصل إلى الفصل الأول الّذي وسمناه ب: "القافية بين الماهية و التّشكلات"، و قد خصّصنا هذا الفصل للحديث عن مفهوم القافية في اللّغة و الاصطلاح، حروفها، حركاتها، أنواعها، حدودها، عيوبها وأخيرا تفعيلات بحور الشعر الجزائري قديما و حديثا. ثمّ انتقلنا إلى الفصل الثاني المعَنْوَن ب" القافية و دورها في بناء وتفعيل إيقاع القصيدة"، و قد تضمّن هذا الفصل عناوين جاءت كالآتي:- القافية عند المحدثين.- تنوع القافية و أثرها في شعر خالد زكرياء.- دلالات القافية في شعر"خالد زكرياء".- تميّز شعر و قافية "خالد زكرياء" بين أقرانه من الشعراء. و أخيرا خاتمة تلمّ بالنتائج المتوصل إليها.

و اعتمدنا في هذا البحث على المنهج "الوصفي، التّحليلي".

لكن اعترضتنا بعض الصّعوبات منها قلّة المراجع الجزائريّة التي تختص بالقوافي، ممّا دفعنا للجوء إلى المراجع العربية، و خاصة المصادر الّتي تُعِين في الجزء التّطبيقي، إضافة إلى عدم وجود دراسات أوليّة، و سابقة عن الشاعر، و التّعذر الاتّصال به بالرغم من مراسلة داري النشر الّتي أصدر عنهما دِوَانَيْهِ لكنّهما لم تجيبانا و لم يفيدونا بأي معلومة.

و حتّى نجمع معلوماتنا استندنا على بعض المصادر و المراجع منها: حسين أبو النّجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، الخطيب التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر و مقالات أخرى، المجموعة الشعريّة الأولى، الرابية، خالد زكرياء.

و في الأخير، لا يسعنا إلاّ أن نتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة "والي مولاة" الّتي أنارت لنا طريق هذا البحث، و الّتي لم تبخل علينا بأيّ صغيرة أو كبيرة من الإرشاد، كذلك لكلّ من أعاننّا على إتمام هذه الدّراسة و دعا لنا بالتوفيق، فشكرا جزيلا لكم جميعا، و نتمنى أن نكون وُفقنا و لو بقدر قليل في تحقيق مبتغانا فيه.

و الله ولي التوفيق.

الطالبة: مومن سعيدة.

يوم: 07 ماي2022.

مدخل

" شعر التفعيلة و الإيقاع الشعري "

مدخل " شعر التفعيلة و الإيقاع الشعري "

1- مفهوم شعر التفعيلة:

اختلفت تعاريف الشعراء و الأدباء لشعر التّفعيلة بداية من اختلافهم حول التّسميّة الّتي سيطلقونها عليه، فاستعملوا مصطلحات عدّة منها: الشعر الحر، الشّعر المعاصر، الشّعر الحدّيث، القصيدة الجديدة،... و غيرها منّ التّسميات، ليقدم" أدونيس" تعريفا جديدا للشعر قائلا: << الشعر العربي الجديد يحاول أن يكون تجربة شاملة، أن يكون موقفا من الإنسان و الحياة و العالم. و لم يعد معناه يقوم على الشكل. بمعنى أنّ النّثر اليوم. يمكن، في بعض الحالات، أن يعتبر شعرا، و معناه اليوم يقترن بالخلق و التّغيير، لا بالصناعة و الوصف كما كان الأمر قديما. لم يعد الشعر شكلا و إنّما أصبح صنعا أو حالة>>[1]، فقد جسّد الشّعر تجارب و واقع المجتمع بصفة عامّة و الشاعر بصفة خاصة، وأصبح ملاذا له للتّعبير عن مختلجاته و عالمه، و يسعى من خلاله إلى عالم أفضل.

عارض "أدونيس" فكرة "قدامى بن جعفر" في قوله الشّعر كلام موزون مقفى، لرؤيته أنّ القصيدة ليست إيقاعا فقط، و إنّما ينبغي <<توفر شيء آخر أسميه البعد، أي الرؤيا التي تُنقل إلينا عبر جسد القصيدة و مادتها أو شكلها الإيقاعي>>[2]، فالقصيدة ليست عبارة عن أوزان و عروض وإنّما تحوي مدلولات كثيرة و معاني يهدف الشّاعر إيصالها للمتلقي.

ترى "نازك الملائكة" بأنّ شعر التّفعيلة هو <<شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنّما يصح أن يتغيّر عدد التّفعيلات من شطر إلى شطر و يكون هذا التّغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه (...) فأساس الوزن في الشعر الحر على أنّه يقوم على وحدة التّفعيلة و المعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أنّ الحرية في تنويع عدد التّفعيلات أو أطوال الأشطر تشترط بدءا أن تكون

---

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة ، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص130.

[2] المرجع نفسه، ص 108.

التّفعيلات في الأسطر متشابهة تمام التّشابه فيَنْظِم الشّاعر من البحر ذي التّفعيلة الواحدة المكرّرة أشعارا>>[1]، فهو يخالف الشعر القديم شكلا(القافية، نظام الأشطر، و التّفعيلة)، و مضمونا في (المواضيع المطروحة لمعالجة القضايا).

وضّح "طه حسين" تجديد الشعراء الّذين <<عرفوا ألوانا من الموسيقى لم يعرفها قدماء العرب، و عرفوا فنونا من الغناء لم يعرفها قدماء العرب أيضا، فلاءَمُوا بين شعرهم و بين ما عرفوا من ألوان الموسيقى و الغناء. و أتيحت لهم حضارة جديدة أثارت في نفوسهم عواطف و أهواء جديدة (...) فلاءموا بين هذا كلّه و بين ما أنشئوا من الشعر>>[2]، ممّا ساعدهم على بروز نوع جديد من الشعر، فقد <<جدّد الشعراء في أوزان الشعر و قوافيه كما جدّدوا في صوره و معانيه ملائمين بذلك بين شعرهم و حضارتهم.>>[3]، فهاته المقوّمات و الظواهر عند "طه حسين" كانت عنوانا للحداثة في الشعر.

[1] عامر رضا، الشعر العربي الحديث و المعاصر، سلسلة المحاضرات العلميّة، مركز جيل البحث العلمي، لبنان، طرابلس، أغسطس، 2016، ص69.

[2] طه حسين، من أدبنا المعاصر، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص25.

[3] المرجع نفسه، ص25.

2-دوافع شعر التفعيلة:

أولا: انفتاح العرب على الثّقافات الأوروبية، و ترجمة بعض الأعمال الغربية المختلفة إلى اللّغة العربية، و تأثرهم بالكثير من الشعراء و الأدباء.

ثانيا: رغبة الشاعر في الاستقلال الذّاتي و محاولة إثبات وجوده، و ابتكاره لشيء مميّز ينفرد به بعيدا عن القديم، فحريته دفعته ليطلق العنان لما يختلجه فهو <<يريد أن يكّف عن أن يكون تابعا لامرئ القيس و المتنبي و المعري>>[1]، حيث أصبح يرحب بالطرق الجديدة و لا يحبّذ القيود.

ثالثا: حَرَصَ الشاعر على الاهتمام بالمضمون وآثره و أصبح <<كلّ ميل إلى تحكيم الشكل في المعنى يغيظ الشاعر المعاصر و يتحدّاه>>[2]، و هذا التّفضيل جاء كردة فعل مباشرة على إحساس الشاعر الحديث، فاهتم بالقضايا الاجتماعية والسياسية الّتي أصبحت تثيره، و الأفكار الجديدة الّتي تحيل إلى واقعه المعاصر.

رابعا: إحساس الشاعر برتابة الموسيقى في القصيدة العمودية، و التزاماتها الّتي تتنافى أحيانا و نفسية الشاعر، دفعه لمحاولة إيجاد أوزان خفيفة تتناسب و نفسيته و العصر الّذي يعيش فيه، فمثلا قصيدة "ثائر و حب" ل"أبي القاسم سعد الله" الّتي يقول فيها:

<<أَوْرَاْسُ>> وَ الْدِّمَاْءُ وَ الْعَرَقُ
و صَفْحَةُ الْسَّمَاْءِ وَ الْغَسَقِ
وَ الْأُفُقِ الْمَحْمُوْمِ رَاْعِفٌ حَنِقٌ
كَأَنَّهُ وُجُوْدِيْ الْقَلِقُ
قَدْ ظَمِئَتْ عُيُوْنُهُ إِلَىْ الْفَلَقِ
وَ سَاْلَ مِنْ أَطْرَاْفِهِ، دَمُ الْشَّفَقِ

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النّهضة، حلب، سوريا، 1967، ص44.
[2] المرجع نفسه، ص48.

وَ نَجْمَةُ مِنَ الْشِّمَالِ تَحْتَرِقُ

كَقَلْبِيْ الّذِيْ يَدُّقُ[1]

خامسا: ابتعاد الشاعر عن استعمال شعر المناسبات الّذي يخلو غالبا من الصّدق العاطفي و أساليب الحشو و التّكرار الّذي نجده بكثرة في الشعر العمودي[2]، و هذا راجع لاهتمامهم بمجتمعهم و محاولة حلّ أزماته، فقد نما لديهم حسّ الالتزام بالمسؤولية اتجاهه.

سادسا: حرصهم على التّعبير باسم الجماعة و أهملوا ذواتهم، و تحرّروا و ابتعدوا عن الخيال و لجأوا إلى الواقع لتصبح القصيدة نابعة بروح العصر و الواقع الحقيقي له.

سابعا: خرج شعراء هاته المرحلة عن النّزعة الرومنسية و تمردّوا عليها، والّتي اتّصفت بها "مدرسة المهجر" و " أبولو" و "الدّيوان".

ثامنا: المخلّفات و الآثار النّفسية الّتي تركتها الحرب العالمية الثانية من قلق و ارتباك و دمار جعلت من الشباب يتمردون على أشكال و أساليب الحياة التّعبيريّة.

[1] حسن فتح الباب، شاعر و ثورة، قراءة في ديوان الزمن الأخضر للدكتور أبو القاسم سعد الله رائد الشعر الحر في الشعر الجزائر، دار المعارف للطباعة واالنشر، سوسة، تونس، د.ط، د.ت، ص48.

[2] ينظر: شهلة عليقي، مواقف النقد العربي من حركة الشعر الحر" الإرهاصات الأولى"، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستير في ميدان اللغة و الأدب العربي، كلية الآداب و اللّغات جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2014-2015، ص12.

3- مفهوم الإيقاع بين اللّغة و الاصطلاح:

يقوم الشعر العربي عامة و الجزائري خاصة على ضوابط تؤسس له فهو <<صناعة ذات قواعد إيقاعية دقيقة، لا تؤخذ هَوْنا بل يقف عندها الشاعر طويلا يهذّب، ويدقِّق، و يحذف حتى تستقيم القصيدة، و تتوازن إيقاعاتها، و يحكم نسيجها، و تحسن في الأسماع>>[1]، و بذلك يستقيم المعنى فيشكّل جوا موسيقيا ذا إيقاع رنّان.

لا يخلو أي نص أدبيّ إبداعيّ من الإيقاع الّذي يصبغه بصبغة موسيقية رنّانة تطبعه عن باقي الأنواع الأدبيّة الأخرى؛ فبالإيقاع يتسم الشّعر بميزة خاصة تحيل إلى هويته و تبرز معالمه.

فالإيقاع **لغة:** هو<<اتّفاق الأصوات و توقيعها في الغناء>>[2]، فلكلّ لفظة وقعها الخاص بها.

أما **اصطلاحا:** يعني الإيقاع <<السير وفق نظام تتفق فيه الأصوات إما بالتّعاقب أو التّكرار>>[3]، يخرج الإيقاع في هذه الحالة عن التّشكيل الموسيقي الخارجي إلى التّشكيل الداخلي الخاص بالألفاظ و وقعها الحسن في البيت الشعري وما تخلّفه من وقعٍ.

أما"جميل صليبيا" فقد جعل للإيقاع تعريفين اصطلاحيين الأول <<وهو إطلاقه على اتّصاف الحركات و العمليات بالنظام الدوري (...) فإذا كانت الحركة متساوية الأزمنة، سمي الإيقاع موصلا، و إذا كانت متفاضلة الأزمنة في أدوار قصار سمي الإيقاع مفصلا>>[4]، فللإيقاع عنوانين إما أن يكون مفصّلا أو موصلا وهذا يرجع إلى الأزمنة.

---

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

[2] جميل صليبيا، المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية و الانكليزية و اللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د.ط، 1982، ج1، ص185.

[3] نعمان عبد السميع متولي، إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر، دار العلم و الإيمان للنشر و التّوزيع، دسوق،ط1، 2013، ص132.

[4] جميل صليبيا، المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية و الانكليزية و اللاتينية، ص185.

أما الاصطلاح الثاني: <<خاص و هو إطلاقه على نظم حركات الألحان، و أزمنتها الصوتيّة في ظرائق موزونة تسمّى بأدوار الإيقاع>>[1]، و هنا ربط الإيقاع باللفظة على نحو خاص.

و الإيقاع هو <<وحدة النّغمة الذي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت>>[2]، ممّا تجعله يتأثر بالعوامل المحيطة به من ألفاظ ولغة على عكس الوزن فهو <<حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية.>>[3]، فهو أكثر عمقا من الوزن وأكثر صعوبة منه و لا ينبغي ربطه فقط بالموسيقى الخارجية.

يعدّ الإيقاع ميزة الشعر و<<عنصرا حيويا لا يمكن أن يخلو منه شعر في أيّ لغة كتب>>[4] بها ، فروح الشعر الموسيقى و الألفاظ العذبة الّتي يثيرها الشاعر و تستثير القارئ ممّا تجذبه إلى ذلك النّص الإبداعي و تفتح له آفاق القراءة، التّفحص، الاستمتاع، والنّقد.

كثر الحديث عن الإيقاع لكن بربطه بالموسيقى الخارجية؛ إلاّ أن جاءت فئة جعلت الإيقاع يتزامن كذلك مع ألفاظ النّص و العوامل المحيطة بالشاعر فأصبح << يعني التّدفق أو الانسياب، و هذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن و على الإحساس أكثر من التّفعيلات. وهو يمثل الحريّة التي يمكن أن يمارسها الشاعر في إطار الضرورة الّتي فرضها على نفسه –هي صوت الشاعر الخاص>>[5]، فالإيقاع تصوير لحالة الشاعر الذي يصيغُ الألفاظ التي تحمل تلك الموسيقى الداخلية المؤثرة بألفاظ تختلف بين البساطة و الجزالة <<فليس هنالك ضرورة تحتم أن

---

[1] جميل صليبيا، المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية و الانكليزية و اللاتينية، ، ص185–186.

[2] محمد فاخوري، موسيقا الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب، حلب، 1416–1996م، ص164.

[3] عزالدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عروض و تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1992، ص315.

[4] كمال أبو ذيب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل و مقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم الملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1974، ص131.

[5] إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه و نتذوقه، تر: محمد إبراهيم السوس، منشورات مكتبة متيمنة، بيروت، د.ط، 1961، ص50–51.

يكون الإيقاع الشعري دراميا أو معقدا لكي يدخل البهجة في نفوسنا، و إنّما يشتمل على جميع النّغمات من الخطابة الصاخبة إلى العامية المبسطة>>[1]، و هنا تدخل كفاءة الشاعر لإيصال مبتغاه مستندا على هذا الإيقاع فهو <<خاصية جوهرية في الشعر، و ليس مفروضا عليه من الخارج، و هذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التّجربة الشعريّة ذاتها>>[2]، فهو كما ذكرنا سابقا سمّة يختصّ بها الشعر تحضر بصفة آلية و عفويّة.

لم يقتصر الإيقاع على الشعر فقط فكلّ ما يحيط بنا له إيقاعاته الخاصة به و حتّى الطبيعة لها موسيقاها الخاصة بها، و من هنا يرى" لوري لوتمان" أنّ الإيقاع في الطّبيعة يختلف عن الشعر فإيقاع الطبيعة <<يتمثل في أنّ أوضاعا معينة تتكرر خلال فوارق زمنية معينة>>[3]، و لكنّ الإيقاع في الشعر <<ظاهرة من نوع مختلف، فإيقاعية الشعر تعني التّكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها و مواضعها عن العمل بغية التّسوية بين ليس بمتساوٍ>>[4]، وهذا ما يميّز الشعر عن العلوم الأخرى فإيقاع الشعر له نبرة مختلفة عن الإيقاعات الأخرى حتّى و إن اشترك معها في الحضور الفطري أحيانا و الرنّان أحيانا أخرى.

يتضح من هنا أنّ الإيقاع الشعري له دور بارز في الشعر العربي، وقد أخذ حظا وفيرا من الدّراسات، فكلّ من الشعراء و الأدباء و النّقاد عالجوه بطريقة خاصة، وقدّموا له تعريفات مختلفة لتصبّ كلّها في كون أنّ الإيقاع هو موسيقى خارجية للقصيدة و هذا ما نقصد به الوزن و القافية، و أخرى داخلية بما فيها من محسنات بديعية(جناس، سجع، طباق، تكرار،...)، وبالتالي نستشف أنّ الإيقاع نوعان:"داخلي، و خارجي."

---

[1] إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه و نتذوقه، تر: محمد إبراهيم السوس، ، ص56-57.

[2] سيّد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علميّة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر ،د.ط، 1993، ص109.

[3] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر و تق و تح: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1995، ص70.

[4] المرجع نفسه، ص70-71.

4- أنواع الإيقاع الشعري:

أ/ الإيقاع الداخلي:

ركّز الشعراء و النّقاد قديما على الموسيقى الخارجية للقصيدة و اهتموا بها، بالرغم من أنّه كان هناك كلام عن الإيقاع الداخلي للنّص الشعري؛ لكن حديثا انعكس تركيز الدراسات على الإيقاع الداخلي للقصيدة وهذا راجع إلى دوره في المنظومة الشعريّة و ما يتبلور عنه من تأثيرات في القارئ و هذا لأنّه <<يقوم على التّناسب و التّتابع و عنصر المفاجأة في الشعر>>[1]، فهو يختصّ باللّفظة و ما تحمله من موسيقى، فيستعمل الشاعر التكرار أو الجناس أو الطّباق أو السجع ليحدّث تلك النّغمة الموسيقية الّتي تترك أثرها دون شك.

يتجلّى الإيقاع الموسيقي الدّاخلي عن أصوات و ألفاظ يختارها الشاعر بشكل مباشر أو غير مباشر لتبرز له الإيقاع و تكون <<خفيّة تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، و ما بينها من تلاؤم في الحروف و الحركات، و كأنّ للشاعر أذنا داخليّة و راء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة و كل حرف و حركة بوضوح تام. و بهذه الموسيقى الخفيّة يتفاضل الشعراء>>[2]، لذلك يسعى كلّ شاعر على إبراز هذه الموهبة و خاصة بعد الاهتمام الكبير بهذا النّوع من الإيقاع فقد كان مسبقا يأتي بشكل عفوي، أما حاليا أصبح بعض الشعراء يتدّبرون في كلماتهم.

فاستعمال الشاعر لهذا النّوع من الإيقاع ليس بالأمر الهيّن ف<<دور الشاعر في خلق هذا الإيقاع الداخلي هو دور الصّانع الحاذق، و الجوهري الخبير بمادة صياغته، العالِمُ بالأسس البنائية في التركيب الشعري الخلّاق فهو باعث سرّ النّغم>>[3]، فالشاعر القُحُ يخلق من لفظة عاديّة بسيطة موسيقى تستثير المتلقي و تدفعه لطلب المزيد.

---

[1] رمضان الصّباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية ، دار الوفاء، مصر، ط1،د.ت، ص132.

[2] شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، د.ت، ص97.

[3] عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص80.

و الإيقاع الداخلي <<يكوّن: حسن التّقسيم و التّجانس و التّضاذ، و التّركيب و الاختيار الصّوتي للألفاظ.>>[1]، فهو يشمل اللّفظة و إيقاعاتها الدّالة على الموسيقى الداخلية للبيت الشعري.

1- مثال ذلك قول الشاعر "لزهر دخان": في قصيدته " أعيدي الطّفلة":

بِالْيَوْمِ يَكُوْنُ الْسِرْبُ وَ لَاْ أَبِيْعُ

بِاللَّوْمِ تَكُونُ الْحَرْبُ وَ لَاْ أُطِيْعُ[2]

نلحظ في هذه القصيدة << "رِتْم" داخلي يتجسد في الجناس>>[3]، مابين كلمتي:

* اليوم و اللوم.

أيضا: * السرب و الحرب.

كذلك: * أبيع و أطيع.

يتجسد الجناس النّاقص بين هذه الألفاظ و الّتي أحدث بها الشاعر<<خرقا" رِتْمِيًا" ساعد على لفت الانتباه إليه>>[4]، خلق الجناس في القصيدة موسيقى مغايرة لما عهدناه من إيقاع خارجي (قافية و وزن).

2- أمّا الطّباق: كموسيقى داخلية فنجده مثلا عند الشاعر "خالد زكرياء" في قصيدته" ليس شيطاني من ذكر أو أنثى؟!" ؛ يقول فيها:

لَيْسَ لِيْ وَحْيٌ يُوْحَىْ

لَيْسَ لِيْ شَيْطَاْنٌ مِنْ ذَكَرٍ أَوْ أُنْثَىْ[5]

جاء الطباق بين لفظتي ذكر و أنثى.

---

[1] نعمان عبد السميع متولي، إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر، ص133.

[2] لزهر دخان، أعيدي الطفلة، حروف منثورة للنشر الإلكتروني، ط1، 2015، ص09.

[3] نور محمد، الإنزياح الإيقاعي في شعر مصطفى الغماري، ديوان أسرار الغربة نموذجا، مجلة الذاكرة، ع2، الجنوب الشرقي الجزائري، يناير 2017، ص206.

[4] المرجع نفسه، ص206.

[5] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، دار ابن بطوطة للنشر و التّوزيع، عمان، الأردن، د.ط، د.ت، ص90.

ب/- الإيقاع الخارجي:

يتعلّق الإيقاع الخارجي بموسيقى البيت الشعري من وزن و إيقاع، و يعدّ<<مجرد تكملة للإيقاع الداخلي الّذي كثيرا ما يكون أغنى منه بالأنغام الصوتيّة اللّغوية، إذ لن يجاوز الشأن، بالقياس إلى الإيقاع الخارجي، البحث في أضرب الأبيات و كيف انتهت، في الإيقاع العام وكيف تركّب، و في أي بحر صبّ؟>>[1]، إذاً تدخل التّفعيلة و القافية و ما يَضُمانه من بحور شعريّة و حروف كلّها في هذا النّوع من الإيقاع، و بالتالي فهو <<يكوّن الوزن الشعري (التّفعيلات) مع القافية>>[2]، ليشكّل موسيقى ذات أصوات تحمل نغمات لها وقع على أذن السامع و المتلقي.

يقول" عبد العالي رزاقي":

وَ تَظَلُّ مَكَّةَ جِسْرُنَاْ الْدّمَوِيُّ وَ الْفُقَرَاْءُ[3]

وَ تَظَلْلُ مَكْكَةَ جِسْرُنَاْ دْدَمَوِيْيُ وَ لْفُقَرَاْءُوْ

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

فعلاتن متفاعلن متفاعلـن متفاعلن

القافية:	الروي:	الوصل:	الردف:
رَاْءُوْ 0/0/	الهمزة	الواو.	هو ألف المدّ قبل حرف الروي الهمزة..

جاء هذا البيت من "بحر الكامل"، و تفعيلته:

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ، لكن آخر تفعيلة طرأ عليها تغيير فأصبحت "فَعِلَاتُنْ" بدلا من "مُتَفَاْعِلُنْ".

[1]عبد المالك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، دار هومة للطباعة و النشر، الجزائر، د.ط، 2003،ص132.

[2]نعمان عبد السميع متولي، إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر، ص133.

[3]عبد العالي رزاقي، الحبّ في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر و التّوزيع، الجزائر، د.ط، 1994، ص62.

5- عناصر الإيقاع الشعري:

لكلّ لغة عناصر صوتيّة تكون سببا في جودة الإيقاع و تحسينه، بما فيها إيقاع الشعر العربي الّذي له ثلاثة عناصر تمثلت في: <<المدى الزمني duration و النبر stress ثم التنغيم intonation فالمدى الزمني والنبر مرتبطان (...) بعلو الصوت، و يرتبط بهما أيضا الجهر و الهمس و قوة الاسماع و ضعفه(...)، أمّا التنغيم فهو نتاج توالي الأصوات الناتجة عن درجاتها.>>[1]، فبهذه العناصر الثلاثة يتألف الإيقاع، فإذا تآلفت ثلاثتها انتظمت الموسيقى الشعريّة في القصيدة بنوعيها (الداخلية و الخارجية).

أ- المدى الزمني Duration:

وهو يشمل <<المدّة الّتي يستغرقها الصّوت في النّطق>>[2]، بمعنى الوقت الّذي يحتاجه الصّوت للخروج من مناطقه(المقاطع الصّوتية) ، و هنا تدخل المقاطع بأنواعها:

<<1- المقطع القصير: ويرمز له بالرمز (ـ) و يتكون من:

صامت consonant + صائت vowel قصير مثل الباء و اللام حرفي الجر.

2- المقطع الطويل: و رمزه(-) و يتكون من:

صامت + صائت طويل مثل(لا).

صامت+ صائت قصير+ صامت مثل(لم).

3- المقطع زائد الطول: و رمزه (∩) و يتكون من:

صامت + صائت طويل + صامت مثل دارْ، قالْ.

أومن صامت + صائت قصير+ صامتين مثل حَبْرْ>>[3]، فهذا النّظام المقطعي يحتوي على أطول الأصوات في اللّغة العربية.

---

[1] سيّد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علميّة، ص112.

[2] المرجع نفسه، ص112.

[3] المرجع السابق، ص112-113.

ب- النبر: stress:

و هو<<ارتفاع في علو loudness الصوت ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين، يطبع المقطع الذي يحمله ببروز أكثر وضوحا عن غيره من المقاطع المحيطة. و على نحو أكثر دقة.>>[1]، إذن أيّ مقطع ينطق له حِدّته الخاصة فإما يكون قويا أو ضعيفا فهاته الحدّة هي ما يعرف بالنبر. <<و يحدّد الدارسين أربعة أنواع للنبر هي: الأولى primary و الثانوي secondary و النبر من الدرجة الثالثة tertiary و الضعيف week>>[2]، و النبر خاصية في جميع اللّغات، لكنّ الاختلاف يكمن في درجة الأصوات.

ج- التّنغيم: intonation:

<< لكلّ صوت لغوي درجته pitch التي يحدّدها تردده frequency وتلك تعطيه نغمته الخاصة صاعدة كانت أو هابطة، و عن توالي نّغمات الأصوات ينتج التّنغيم intonation في الجملة>>[3]، و يتشكل التنغيم <<حسبما تنتهي الجملة – صوتيا و دلاليا–>>[4]، فهو ميزة في كلّ لغة حتّى و إن اختلف التّنغيم في الجملة أو في الكلمة، لكن في اللّغة العربية بالتّحديد يقع في الجملة.

فالإيقاع إذن <<ظاهرة لغويّة عامة>>[5]، تشترك فيها عدّة لغات باختلاف خصائصها، كما لم يقتصر الإيقاع على اللّغة في الشعر أو في النثر، و إنما اكتسح مختلف المجالات من رقص

---

[1] سيّد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علميّة ،ص116.

[2] المرجع نفسه ، ص116.

[3] المرجع السابق ، ص126.

[4] المرجع السابق نفسه، ص127.

[5] رينيه وليك، آوستن و آرن، نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، د.ط، 1992م/1412هـ، ص 220.

و طبيعة و غير ذلك، فقد رأى "يوري لوتمان" أنّ الإيقاع في الطبيعة يختلف عن الشعر فالأول <<يتمثل في أنّ أوضاعا معينة تتكرّر من خلال فوارق زمنية معينة>>[1]، فيأتي دقيقا ومنظما.

أما الإيقاع في الشعر فهو <<ظاهرة من نوع مختلف، فإيقاعية الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها و مواضعها من العمل بغية التسوية بين ليس بمتساوٍ، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التّنوع>>[2]، فهذا ما ميّز الشعر عن الفنون الأخرى.

[1] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر و تق و تح: محمد فتوح أحمد، ص70.

[2] المرجع نفسه، ص70- 71.

الفصل الأول:

"القافية بين الماهيّة و التّشكلات"

1-1 مفهوم القافية

2-1 حروف القافية

3-1 حركات القافية

4-1 أنواع القافية

5-1 حدود القافية

6-1 عيوب القافية

7-1 تفعيلات بحور الشعر الجزائري (بين التّقليدية و الحديثة).

1.1 مفهوم القافية:

تعدّ القافية جزء من التّشكيلة الموسيقية للقصيدة، حيث تتكرر في الأسطر لتشكّل نعمة و إيقاعا موسيقيا، فمثلها مثل أي مصطلح هناك تعريف لغوي وآخر اصطلاحي

لغة : << مؤخر العنق >>[1] ، وهذا ما جاء عند" أحمد الهاشمي ".

أما "محمد بن فلاح المطيري"عرّفها قائلا: <<من قفوت فلانا إذا اتبعته ، وسميت قافية ، لأنها تقفو آخر كل بيت، وكل قافية تتبع أختها الّتي قبلها ، فهي قواف يقفو بعضها بعضًا>>[2] ، فهي إذا الكلمة التي يختم بها البيت.

اصطلاحا: تعددت المفاهيم حيث <<اشتهر قولان من جملة ما اختلف فيها: الأول :"قول الخليل و الجمهور": فهي عندهم ما بين آخر ساكنين في البيت مع المتحرّك الذي قبل الساكن الأول.

و الثاني: "قول الأخفش ومن تبعه": فهي عندهم: آخر كلمة في البيت.>>[3] ، فقول" الخليل "هو المتعارف عليه والأكثر تداولا، لأنه يمكن للقافية أن لا تكون في الكلمة الأخيرة بل يمكن أن تتعدد لكلمتين –وهذا ما سنتطرق إليه فيما بعد–

اصطلح البعض كذلك على القافية ب<<الساكنان الأخيران من البيت الشعري مع المتحرك الّذي قبلهما والأحرف الواقعة حشوا بينهما.>>[4]، وهذا الرأي جاء مساندا لرأي "الخليل"،لكن رأى آخرون بأنّها عبارة عن<<حرف الروي>>[1] وهذا ماورد عند قطرب.

---

[1] السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح:حسن عبد الجليل يوسف،مكتبة الآداب ، القاهرة، ط1، 1997، ص 108.

[2]محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تق: سعد بن عبد العزيز مصلوح، عبد اللطيف بن محمد الخطيب، مكتبة أهل الإثراء، الكويت، ط1، 2004، ص103.

[3]المرجع نفسه، ص 103.

[4]محمد أمين ضناوي، المعجم الميسر في القواعد والبلاغة والإنشاء والعروض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص253.

يقول الشيخ"أحمد سحنون" في قصيدته الموسومة ب:"المعلم":

هَاتَ نَشْئًا صَالحًا يَبْني العُلَا وَيَفُكُّ الضَّـاذَ منْ أَسْر الأَعَاديْ[2]

هَاتَ نَشْئَنْ صَالحَنْ يَبْنيْ لْعُلَا وَ يَفُكْكُ ضْضَاذَ منْ أسْر لأ عَادِيْ

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

القافية:	الروي:
عادي 0/0/	حرف الدال.

يمكن للقافية أن تقع كلمة واحدة في آخر البيت الشعري، لكن هناك بعض الأشعار توضح عكس ذلك فيمكنها أن تكون تشمل لفظتين ف<<ترد في أكثر من كلمة>> [3] ، يقول الشاعر أمير عبد القادر:

لَوْ كُنْتَ تَعْلَمْ مَا فيْ البدْو،تَعْذرُنِي لَكنْ جَهلْتَ. وَ كَمْ في الجَهْلِ من ضَرَرٍ[4]

لَوْ كُنْتَ تَعْلَمْ مَ فِيْ لْبَدْوِ، تَعْذُرُنِي لَكِنْ جَهِلْتَ. وَ كَمْ فِيْ لْجَهْلِ مِنْ ضَرَرِنْ

0/0/0/،/0/ 0 0/0/0///0/0/ //0 //0/. /0/ 0/ /0/0/ 0 / / / 0/

القافية:	الروي:
مِنْ ضَرَرِنْ 0 / / / 0/	الــراء

إذن القافية جاءت في" لفظتين ": مِنْ ضَرَرِ

0 / / / 0/

أو يمكنها أن تأتي في<< بعض كلمة>>[1]، يقول الشاعر أحمد سحنون:

---

[1] القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله ،القوافي، تح: محمد عوني عبد الرؤوف، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط2، 2003، ص70.

[2] أحمد سحنون، ديوان الشيخ أحمد سحنون، الدّيوان الأول، منشورات الحبر، الجزائر، ط2، 2007، ص14.

[3] السيّد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح:حسن عبد الجليل يوسف،ص108.

[4] الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، شرح وتحقيق: ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة و النشر، دمشق، د.ط، د.ت، ص22.

لَمْ يَدْرِ أَنَّ اِبْنَ الْجَزَائِرَ لَمْ يَعُدْ، يَرْضَىْ الْحَيَاْةَ بِغَيْرِ الاِسْتِقْلَاْلِ[2]

لَمْ يَدْرِ أَنْنَ بْنَ لْجَزَائِرِ لَمْ يَعُدْ، يَرْضَ لْحَيَاْةَ بِغَيْرِ لْإِسْتِقْلَاْلِيْ

/0 /0/ /0/ /0 /0//0// /0 //0، /0/0//0/ //0/0/0/0/0/0

القافية:	الروي:
لَاْلِيْ /0/0	اللّام

وبالتالي : جاءت القافية في جزء من كلمة" الاستقلالي": (لالي)

---

[1] السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح:حسن عبد الجليل يوسف ، ص108.

[2]أحمد سحنون، ديوان الشيخ أحمد سحنون، الدّيوان الأول، ص115.

2-1 حروف القافية:

ترتكز القافية على ستة حروف لكلّ منها دوره في القصيدة وهي(الروي، الوصل، الخروج، الردف، التأسيس، الدخيل).

أولا: حرف الروي:

يعدّ قَوَامُ القصيدة فهو <<الحرف الّذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، فيقال قصيدة رائية أو دالية، ويلزم في آخر كل بيت منها، ولابد لكل شعر قلّ أو كثر من روي>>[1] و بالتالي فهو عمود الأساس في القصيدة؛ ويمكن لحروف المعجم كلّها أن تصلح لتكون روياً ما عدا:

ألف الإطلاق: في قول مفدي زكرياء:

وَ فِيْ صَحْرَاْئِنَاْ، أَدَبٌ، وَعِلْمٌ زَكَاْ بِهِمَاْ الْمُثَّقَفُ، وَاِسْتَطَاَبَاْ[2].

وَ فِيْ صَحْرَاْئِنَاْ، أَدَبن، وَعِلْمٌن زَكَاْ بِهِمَاْ لْمُثَقَّفُ، وَاِسْتَطَاَبَاْ

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

القافية:	الروي:	ألف الإطلاق:
طَاْبَاْ 0/0/	الباء	الألف بعد حرف الروي الباء.

ألف الإثنين: يقول مفدي زكرياء :

وَتَعُدُّ الْنَّشْءَ الْجَدِيْدَ لِيَبْنِيَ فِيْ غَدٍ صَرَحٌ عَزَّهُ.. فَاِسْتَعِدَاْ[3]

وَتَعُدْدُ نْنَشْءَ لْجَدِيْدَ لِيَبْنِيَ فِيْ غَدِنْ صَرَحُنْ عَزْزَهُ.. فَسْتَعِدَاْ

//0// /0/// /0/0 /0/// ...//0/ 0/// 0// 0/ 0///0/

[1] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994، ص149.

[2] مفدي زكرياء ابن تومرت، اللّهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، د.ط، 2007، ص35.

[3] المصدر نفسه، ص188.

القافية:	الروي:	ألف الإطلاق:
فستعدا 0///0/	الدال	الألف بعد حرف الروي الدال.

ألف التنوين: يقول الأمير عبد القادر:

أَلَاْ فَاْقِرَ الْخَلِيْلِ، خَلِيْلُ بَاْشَا سَلَاْمًا طَيِّبًا، عَبِقًا، نَفِيسًا[1]

أَلَاْ فَاْقِر لْخَلِيْلِ، خَلِيْلُ بَاْشَاْ سَلَاْمنْ طيْيِبَنْ، عَبِقَنْ، نَفِيسَنْ

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

القافية:	الروي:	ألف التنوين:
فِيْسَنْ 0/0/	السين	الألف بعد حرف الروي السين.

الألف اللاحقة ضمير الغائب: يقول الشيخ أحمد سحنون:

هَذِيْ الْجَزَاْئِرُ –لَاْ خَاْبَتْ أَمَاْنِيْهَاْ– قَدْ وَحَدَّتْهَاْ جِرَاْحَاْتٌ تُعَاْنِيْهَاْ [2]

هَذِيْ لْجَزَاْئِرُ –لَاْ خَاْبَتْ أَمَاْنِيْهَاْ– قَدْ وَحَدْدَتْهَاْ جِرَاْحَاْتُنْ تُعَاْنِيْهَاْ

–0/0/0//0/0/ 0/–//0//00// /0//0/0/0//0/0/0//0/ 0/0/

القافية:	الروي:	الألف اللاحقة ضمير الغائب:
نِيْهَاْ 0/0/	الياء	الألف بعد حرف الروي الياء المتصلة بهاء الوصل.

واو الجماعة: يقول الشاعر حسن محمود جواد الجزائري:

طُوْبَىْ لَهُمْ جَعَلُوْا الْفَنَاْءَ لِخَصْمِهِمْ وَ لِمَوْتِهِمْ يَسْعُونَ لَمْ يَتَرَدَّدُوْا[3]

[1] الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، شرح وتحقيق: ممدوح حقي، ص 114.

[2] أحمد سحنون، ديوان الشيخ أحمد سحنون، الدّيوان الأول، ص25.

[3] حسن محمود جواد الجزائري، ديوان البدور، دار العارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط2، 2019، ص12.

طُوْبَىْ لَهُمْ جَعَلُوْ الْفَنَاْءَ لِخَصْمِهِمْ وَ لِمَوْتِهِمْ يَسْعُونَ لَمْ يَتَرَدَّدُوْا

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

القافية:	الروي:	واو الجماعة:
دُوْاْ /00	الدال	واو الجماعة جاءت بعد حرف الروي الدال.

ياء المتكلم: يقول الشاعر حسن محمد جواد الجزائري :

قُتِلَ الْوَلِيُّ فَيَاْ عُيُونُ لِتَذْرُفِيْ دَمْعًا غَزِيرًا فَاْرَ فِيْ وِجْدَاْنِيْ[1]

قُتِلَ لْوَلِيْيَ فَيَاْ عُيُونُ لِتَذْرُفِيْ دَمْعَنْ غَزِيرَنْ فَاْرَ فِيْ وِجْدَاْنِيْ

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

القافية:	الروي:	ياء المتكلم:
دَاْنِيْ 0/0/	النون	ياء المتكلم جاءت بعد حرف الروي النون، لتعود على الضمير أنا.

هاء الضمير: يقول مفدي زكرياء:

مَاْ لَهُ أَخْرَسًا، تُنَاْجِيْهِ فِيْ الْمَهْـ دِ، وَلَمْ تَبْتَسِمْ لَهَاْ، شَفَتَاْهْ؟ [2]

مَاْ لَهُ أَخْرَسَنْ، تُنَاْجِيْهِ فِيْ لْمَهْـ دِ، وَلَمْ تَبْتَسِمْ لَهَاْ، شَفَـتَاْهْ؟

//0 0/ /0/0// ، 0//0/ //0 /00 /،//0//0//0//،/

القافية:	الروي:	هاء الضمير:
تَـاْهْ /00	التاء	هاء الضمير عادت على الرضيع ،وجاءت كآخر حرف في البيت.

هاء التأنيث: يقول الشاعر حسن محمد جواد الجزائري:

[1] المصدر نفسه، ص10.

[2] مفدي زكرياء ابن تومرت، اللّهب المقدس، ص139.

يَاْ مَنْ قَلَعْتَ الْبَاْبَ شُدَّ الْأَحْزِمَهْ وَالْعَيْنُ تَرْقُبُ وَعْدَ رَبّكَ مُرْغَمَه[1]

يَاْ مَنْ قَلَعْتَ لْبَاْبَ شدْدَ لْأَحْزِمَهْ وَلْعَيْنُ تَرْقُبُ وَعْدَ رَبْبِكَ مُرْغَمَهْ

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

القافية:	الروي:	هاء التأنيث:
مُرْغَمَهْ 0//0/	الميم	هاء التأنيث جاءت بعد ميم الروي.

ثانيا: حرف الوصل:

لا تكاد تخلو أية قصيدة من الوصل ،فإما يأتي في اللّفظة أو يلحق بها، و هو<<حرف مدّ ينشأ عن إشباع حركة حرف الروي المتحرّك فيتولد من الفتحة ألف، ومن الضّمة واو، ومن الكسرة ياء، وكلّ هاءٍ تَحرّك ما قبلها فهي وصل، والوصل إن وُجِدَ لزم في القصيدة كلّها، وأحرفه أربعة:>>[2]، وهي:

أ- ألف المدّ: يقول مفدي زكرياء:

قَاْمَ يَخْتَاْلُ كَالْمَسِيْحِ وَئِيْدَاْ يَتَهَاْدَىْ نِشْوَاْنَ، يَتْلُوْ الْنَّشِيْدَاْ [3]

قَاْمَ يَخْتَاْلُ كَلْمَسِيْحِ وَئِيْدَاْ يَتَهَاْدَىْ نِشْوَاْنَ، يَتْلُوْ نْنَشِيْدَاْ

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

القافية:	الروي:	الوصل:

[1]حسن محمود جواد الجزائري، ديوان البدور، ص31.

[2]محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تق: سعد بن عبد العزيز مصلوح، عبد اللطيف بن محمد الخطيب، ص106.

[3]مفدي زكرياء ابن تومرت، اللّهب المقدس، ص17.

شِيْدَاْ 0/0/	الدال	ألف المدّ التي جاءت بعد حرف الروي (د).

ب- واو المدّ: يقول حسن محمد جواد الجزائري:

شُمُوْخُ الْعِلْمِ فِيْ أَكْوَاْخِ صَاحِبِهِ وَقَصْرُ الْجَهْلِ مَهْمَاْ شَاْخَ يَنْدَثِرُ[1]

شُمُوْخُ لْعِلْمِ فِيْ أَكْوَاْخِ صَاحِبِهِ وَقَصْرُ لْجَهْلِ مَهْمَاْ شَاْخَ يَنْدَثِرُوْ

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

القافية:	الروي:	الوصل:
يَنْدَثِرُوْ 0///0/	الراء	واو المدّ التي جاءت بعد حرف الروي (د).

تاء: ياء المدّ:يقول أحمد سحنون:

لَقَدْ كُنتَ لِلْشَّعْبِ رَمْزَ الثَّبَاتِ وَ رَمْزَ الْمُفَاْدَاْةِ لِلمُقْتَفِيْ [2]

لَقَدْ كُنتَ لِلْشَعْبِ رَمْزَ ثْثَبَاتِ وَ رَمْزَ لْمُفَاْدَاْةِ لِلـمُقْتَفِيْ

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

القافية:	الروي:	الوصل:
مُقْتَفِيْ 0//0/	الفاء	ياء المدّ التي جاءت بعد حرف الروي (ف).

ث: الهاء: يقول الشاعر مفدي كرياء:

فَلَنْ تَسْتَحِقَ الْعُلَاْ أُمَّةٌ تُوَلِّي الْقِيَاْدَةَ أَرْذَاْلَهَاْ[3]

فَلَنْ تَسْتَحِقَ لْعُلَاْ أُمْمَتُنْ تُوَلْلِيْ لْقِيَاْدَةَ أَرْذَاْلَـهَاْ

[1]حسن محمود جواد الجزائري، ديوان البدور، ص55.

[2]أحمد سحنون، ديوان الشيخ أحمد سحنون، الدّيوان الأول، ص265.

[3]مفدي زكرياء ابن تومرت، اللّهب المقدس، ص234.

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

القافية:	الروي:	الوصل:
دَاْلَهَاْ 0//0/	اللّام	هاء المدّ التي جاءت بعد حرف الروي (ل).

يستطيع حرف الوصل أن يكون غير هذه <<الحروف الأربعة المذكورة آنفا (كالكاف)، إذا التزم الشاعر قبلها حرفا جعله رويا لقصيدته.1>>، وتكون الكاف وصلا إذا كانت للمخاطب.

ثالثا: حرف الخروج:

<<والخَرُوجُ بفتح الخاء يراد به حركة هاء الوصل.>>[2]، فهو ينتج عند إشباع حركته، وله ثلاثة حروف هي(الألف، الواو، الياء)[3]، ومثال ذلك:

وَكَيْفَ تُرِيْدُ الْبَقَاْءَ بِلَاْ دٌ تَعُدُّ الضَفَادِعَ أَبْطَاْلَهَاْ. [4]

وَكَيْفَ تُرِيْدُ لْبَقَاْءَ بِلَاْ دُنْ تَعُدْدُ لْضَفَادِعَ أَبْطَاْلَهَاْ

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

القافية:	الروي:	الوصل:	الخروج:
طَاْلَهَاْ 0//0/	اللّام	الهاء.	جاء حرف الخروج (ألف المدّ)بعد هاء الوصل .

رابعا: حرف الردف:

[1]محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991، ص136-137.

[2]عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1987، ص153.

[3]ينظر: محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص137.

[4]مفدي زكرياء ابن تومرت، اللّهب المقدس، ص235.

هو <<حرف مدّ يكون قبل الروي سواء أكان هذا الروي ساكنا أم متحرّكا.>>[1]، وينبغي على الشّاعر متى بدأ قصيدته بقافية تحتوي على ردف أن يبقى ملتزما بذلك و إلاّ أصبح ذلك عيبا من عيوب القافية أو ما يعرف (بسناد الرّدف)، و حروفه ثلاثة (ألف، واو، ياء)؛ وتنقسم إلى قسمين:[2]

أ- <<الألف: وهي وحدها قسم بذاته: بمعنى أنّ الرّدف متى كان بالألف (...) فإنّه يجب أن يستمر الردف بالألف من أول لقصيدة إلى آخرها فلا يجوز أن تتناوب الألف مع الواو أو الياء>>[3]، فيكون حرف الرّدف موحدا بين الأبيات إلاّ أنّه استثناء للألف فقط.

ب- الواو والياء: وهما قسم بذاته: بحيث يجوز للشاعر أن يعاقب بين الواو والياء في قصيدته.[4]، يمكن للشاعر في نظمه أن يمزج بين الحرفين، على عكس الألف، كما <<لا يجوز له أن يورد كلمة لا تشتمل على ردف أصلا أو مشتملة على ألف>>[5]، فيباح له في النّوع الثاني ما لا يباح له في الأول (المزج). يقول مفدي زكرياء:

الْسَّيْفُ أَصْدَقُ لَهْجَةً مِنْ أَحْرُفٍ كَتَبَتْ، فَكَانَ بَيَانُهَا الْإِبْهَامُ.[6]

سْسَيْفُ أَصْدَقُ لَهْجَتَنْ مِنْ أَحْرُفِنْ كَتَبَتْ، فَكَانَ بَيَانُهَا لْإِبْهَامُوْ.

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

القافية:	الروي:	الوصل:	الرّدف:

[1]عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، ص155.

[2]ينظر: المرجع نفسه،ص156.

[3]المرجع السابق، ص156.

[4]ينظر: المرجع السابق نفسه، ص156.

[5]عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، ص156.

[6]مفدي زكرياء ابن تومرت، اللّهب المقدس، ص41.

هَاْمُوْ 0/0/	الميم.	الواو.	ألف المدّ التي جاءت حرف الروي.

خامسا: ألف التأسيس:

ألف بينها وبين الروي حرف واحد صحيح؛ والرّدف لايجتمع مع التّأسيس، لكن يجتمع الروي و الوصل والخروج مع التأسيس، ولا يجتمع التأسيس والوصل والخروج، ولا يجوز للشاعر متى بدأ قصيدته بتأسيس أن يتركه في أي بيت من أبياته[1]، إذا التزم الشاعر بهاته الشروط سَلُمَ من عيوب القافية. يقول مفدي زكرياء:

سَوْفَ نَبْنِيْ لِعُلَاْنَاْ كُلَّ شِبْرٍ فِيْ الْجَزَاْئِرْ [2]

سَوْفَ نَبْنِيْ لِعُلَاْنَاْ كُلْلَ شِبْرِنْ فِيْ لْجَزَاْئِرْ

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

القافية:	الروي:	ألف التأسيس:
زَاْئِرْ 0/0/	الراء.	ألف المدّ بين حرف الروي(ر) و الحرف الصحيح(ء) .

سادسا: حرف الدخيل:

هو الحرف الصحيح الّذي يفصل بين ألف التّأسيس والروي، ويتوجب على الدّخيل أن يكون ملازما للتأسيس؛ فوجود أحدهما يشترط وجود الثاني و لا يجتمعان مع الردف، وقد يجتمع (التأسيس والدّخيل والروي والوصل) في قافية واحدة[3]، يقول الشاعر:

فَيَاْ ذِكْرَيَاْتِ الْصِّبَاْ عُدْنَاْ يَوْمًا وَغَطِّيْ عَلَىْ شَيْبِيْ الزَّاْحِفَ [1]

[1]ينظر:عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، ص161-162.

[2]مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلّم، وقصائد أخرى،جمعه وحققه: مصطفى بن الحاج بكير حمّودة، موفم للنشر،د.ط، د.ت، ص189.

[3]ينظر:عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، ص162-163.

فَيَاْ ذِكْرَيَاْتِ صْصِبَاْ عُدْنَاْ يَوْمَنْ وَغَطْطِيْ عَلَىْ شَيْبِيْ زْزَاْحِفَاْ

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

القافية:	الروي:	الوصل:	الدخيل:	ألف التأسيس:
زَاْحِفَاْ 0//0/	الفاء.	ألف المدّ بعد حرف الروي.	حرف الحاء.	ألف المدّ بين حرف الروي(ف) و الحرف الصحيح"الدخيل"(ح) .

[1]محمد الشبوكي، ذوب القلب، الأعمال الشعرية الكاملة، صدر هذا الكتاب من وزارة الثقافة العربية،د.ط، 2007، الجزائر ،ص225.

1-3 حركات القافية:

بما أنّ للقافية حروف فأكيد أنّها تحتوي على حركة لكلّ حرف؛ وتنقسم حركات القافية بحسب أنواعها، فإذا كانت القافية مطلقة (حرف رويّ متحرك) يتجلّى عنها خمس حركات وهي:

أ- **المجرى:** <<حركة الروي المطلق، أي المتحرك الّذي يعقبه ألف أو واو، أو ياء.>>[1]، فإذا كان منصوبا تأتي حركته ألفا، وإذا كان الروي مرفوعا تأتي الضمة، وإذا كان مجرورا فالياء، <<وسمي بذلك لأنّ الصوت يبتدئ بالجريان في حروف الوصل منه.>>[2]، إذا المجرى هي الحركة الّتي يشبّع بها حرف الروي ليكون وصلا.

يقول الشاعر سليمان العيسى:

إِنَّهَاْ أُمَّتِيْ .. تَشُدُّ جَنَاْحَيْهَاْ فَوَجْهُ الْتَّاْرِيْخِ فَجْرُ اِنْقِلَاْبِ[3]

إِنْنَهَاْ أُمْمَتِيْ .. تَشُدْدُ جَنَاْحَيْهَاْ فَوَجْهُ تْتَاْرِيْخِ فَجْرُ اِنْقِلَاْبِيْ

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

القافية:	الروي:	الوصل:	المجرى:
لَاْبِيْ 0/0/	الباء.	ياء المدّ بعد حرف الروي.	حركة حرف الروي الباء الكسرة.

ب- **النّفاذ:** << هو حركة هاء الوصل الواقعة بعد الروي>>[4]، تشمل فقط هاء الوصل دون الحروف الأخرى الّتي يمكن أن تكون وصلا؛ <<و سمي بذلك لأنّ حركة هاء الوصل نَفَذَّتْ إلى حرف الخروج.>>[1]، فإشباع حركة الهاء-الفتحة- تصبح مدّا أو ما يعرف (بالخروج).

---

[1] السيّد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح:حسن عبد الجليل يوسف،ص113.

[2] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحسّاني حسن عبد الله،ص157.

[3] سليمان العيسى، ديوان الجزائر 1954-1984، مطبوعات المركز الوطني لتوثيق الصحافة والإعلام، الجزائر، د.ط، 1993،ص48.

[4] السيّد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح:حسن عبد الجليل يوسف،ص113.

يقول ابن مسايب:

عُمْرُهُ طُوْلَ الْدَّهْرِ مَاْ صَبَرْ غَيْرَ الْلّيْ وَلَّىْ لَهُ [2]

عُمْرُهُ طُوْلَ دْدَهْرِ مَاْ صَبَرْ غَيْرَ لْلِيْ وَلـلَّىْ لَهُوْ

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

القافية:	الروي:	الوصل:	النّفاذ:
لَىْ لَهُوْ /0//0	اللاّم.	الواو المتولّدة عن إشباع حركة هاء الوصل .	ضمة هاء الوصل .

ت- الحذو: <<هو حركة ما قبل الردف>>[3]، فبما أنّ الردف حرف ساكن فلا يمكن أن تكون حركته وإنّما حركة ما قبله ، يقول محمد اللّقاني بن السائح:

بَنِيْ الْجَزَاْئِرُ هَذَاْ الْمَوْتُ يَكْفِيْنَاْ لَقَدْ أُغِلَّتْ بِحَبْلِ الْجَهْلِ أَيْدِيْنَاْ[4]

بَنِيْ لْجَزَاْئِرُ هَذَاْ لْمَوْتُ يَكْفِيْنَاْ لَقَدْ أُغِلَلَتْ بِحَبْلِ لْجَهْلِ أَيْدِيْنَاْ

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

القافية:	الروي:	الردف:	الوصل:	الحذو:
دِيْنَاْ /0/0	النون.	ياء المدّ قبل حرف الروي النون.	الألف المتولّدة عن إشباع حركة حرف الروي النون.	كسرة حرف الدال (ماقبل حرف الردف"ي").

ث- الإشباع: هو<<حركة الدخيل>>[5]، مثال ذلك :

---

[1]الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحسّاني حسن عبد الله، ص157.

[2]ابن مسايب، ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق: محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان، الجزائر، د.ط، 2001، ص211.

[3]السيّد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح و ضبط:حسن عبد الجليل يوسف،ص113.

[4]محمد الهادي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، المطبعة التونسية، تونس، د.ط، 1926، ج1، ص36.

[5]الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحسّاني حسن عبد الله،ص158.

يقول ابن خميس:

بِحَقِكِمَاْ كُفَاْ الْمُلَاْمُ وَ سَاْمِحَاْ فَمَاْ الْخَلُّ كُلَّ الْخَلِّ إِلَّاْ الْمُسَاْمِحُ[1]

بِحَقِكِمَاْ كُفَاْ لْمُلَاْمُ وَ سَاْمِحَاْ فَمَاْ لْخَلُلُ كُلْلَ لْخَلْلِ إِلْلَاْ لْمُسَاْمِحُوْ

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

القافية:	الروي:	الدخيل:	ألف التأسيس:	الوصل:	الإشباع:
سَاْمِحُوْ 0//0/	الحاء.	الميم	ألف المدّ قبل حرف الدخيل الميم.	الألف المتولّدة عن إشباع حركة حرف الروي الحاء.	كسرة حرف الميم (الدخيل).

ج- الرّس: وهو<<الفتحة قبل ألف التّأسيس >>[2]،يقول ابن خميس:

عَلَىْ قَرْيَةِ الْعُبَّاْدِ مِنِّيْ تَحِيَّةٌ كَمَاْ فَاْحَ مِنْ مِسْكِ الْلَّطِيْمَةِ فَاْئِحُ[3]

عَلَىْ قَرْيَةِ لْعُبْبَاْدِ مِنْنِيْ تَحِيْيَتُنْ كَمَاْ فَاْحَ مِنْ مِسْكِ ْلْلَطِيْمَةِ فَاْئِحُوْ

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

القافية:	الروي:	الدخيل:	ألف التأسيس:	الوصل:	الرّس:
فَاْئِحُوْ 0//0/	الحاء.	الهمزة.	ألف المدّ قبل حرف الدخيل الهمزة.	الواو المتولّدة عن إشباع حركة حرف الروي الحاء.	فتحة حرف الفاء قبل ألف التأسيس.

أما إذا كانت القافية مقيّدة فيندرج عنها حركة واحدة وهي:

[1]طاهر توات، ابن خميس التلمساني حياته و شعره، الملكية للطباعة و النشر والتوزيع، الحراش، الجزائر، ط1، 2007، ص25.

[2]الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحسّاني حسن عبد الله،ص158.

[3]طاهر توات، ابن خميس التلمساني حياته و شعره، ص25.

التّوجيه: وهو<< حركة ما قبل الروي المقيّد>>[1]، مثال ذلك:

أَهْلُ الْسِّيَرِ الْبَدِيْعِ وَ أَصْحَابُ الْتَّشْبِيْهِ أَحْبَارُ الْفِقْهِ الْهُمَامْ[2]

أَهْلُ سْسِيَرِ لْبَدِيْعِ وَ أَصْحَابُ لْتَتَشْبِيْهِ أَحْبَارُ لْفِقْهِ لْـهـمَـامْ

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

القافية:	الروي:	الوصل:	التّوجيه:
مَأْمْ /00	الميم.	الياء المتولّدة عن إشباع حركة حرف الروي الميم المقيّد.	حركة الفتحة الّتي سبقت حرف الميم الساكن.

[1]محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تق: سعد بن عبد العزيز مصلوح، عبد اللطيف بن محمد الخطيب، ص109.

[2]طاهر توات، ابن خميس التلمساني حياته و شعره،ص102.

1-4 أنواع القافية:

القافية إحدى ركائز القصيدة العربية عامة و الجزائرية خاصة، وتنقسم إلى تسع قوافٍ (ست مطلقة و ثلاث مقيّدة).

أ - القوافي المطلقة:

1- مطلقة <<مجردة من الردف والتأسيس موصولة بلين>>[1]: أي لاتحتوي لا على (ردف ولا تأسيس) لكنّها موصولة. يقول حمود رمضان:

أَتَوْا بِكَلَامٍ لَا يُحَرِّكُ سَامِعًا عَجُوْزُ لَهُ شَطْرٌ وَ شَطْرٌ هُوَ الْصَّدْرُ [2]

أَتَوْا بِكَلَامِنْ لَا يُحَرْرِكُ سَامِعَن عَجُوْزُنْ لَهُ شَطْرُنْ وَ شَطْرُنْ هُوَ صْصَدْرُوْ

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

القافية:	الروي:	الوصل:
صَدْرُوْ 0/0/	الراء.	الواو المتولّدة عن إشباع حركة حرف الروي الراء المطلق .

في هذا البيت جاءت القافية خالية من ألف التأسيس والردف ؛ ولكنها موصولة .

2- مطلقة << مجردة موصولة بهاء>>[3]، بمعنى حرف رويّها متحرك لا ردف و لا تأسيس لها موصولة بهاء.

3- مطلقة <<مردوفة موصولة بلين>>[4]: أي تحتوي على ردف و فيها وصل. يقول أحمد الغوالمي:

---

[1] محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص141.

[2] محمد ناصر، رمضان حمود حياته وآثاره، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،ط2، 1985،ص118.

[3] محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص141.

[4] المرجع نفسه، ص142.

كَمْ عَالَجَ الْشِّعْرُ أَدْوَاْءً بِنَاْ فَتَكَتْ كَقِصَةٍ عَالَجَتْ أَشْتَاْتَ أَخْطَاْرَ [1]

كَمْ عَاْلَجَ شْشِعْرُ أَدْوَاْءَنْ بِنَاْ فَتَكَتْ كَقِصَتِنْ عَاْلَجَتْ أَشْتَاْتَ أَخْطَاْرَاْ

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

القافية:	الروي:	الردف:	الوصل:
طَاْرَاْ 0/0/	الراء.	ألف المدّ الّتي سبقت حرف الروي الراء.	ألف المدّ المتولّدة عن إشباع حركة حرف الروي الراء.

4- مطلقة <<مردوفة موصولة بهاء>>[2]، أي يتجلى فيها الردف، و وصلها هاء.

5- مطلقة <<مؤسسة موصولة بلين>>[3]: أي حرف رويّها متحرك تضمّ كلّ من ألف التأسيس وحرف الوصل. يقول الشاعر أحمد الغوالمي:

كُلُّنَاْ لِلْشَّعْبِ بَنَّاْءٌ وَ حَاْرِسٌ لَاْ نُبَاْلِيْ بِالْرَدَىْ أَوْ بِالْمَتَاْرِس[4]

كُلْلُنَاْ لِلْشْشَعْبِ بَنْنَاْءُنْ وَ حَاْرِسُنْ لَاْ نُبَاْلِيْ بِلْرَدَىْ أَوْ بِلْمَتَاْرِسِيْ

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

القافية:	الروي:	ألف التأسيس:	الوصل:
تَاْرِسِيْ 0//0/	السين.	ألف المدّ الّتي جاءت قبل حرف الروي السين.	يلء المدّ المتولّدة عن إشباع حركة حرف الروي السين.

6- مطلقة<<مؤسسة موصولة بهاء>>[1]: رويّها متحرك إضافة إلى ألف التأسيس والوصل يكون؛ حرف الهاء.

---

[1]أحمد الغوالمي، ديوان أحمد الغوالمي ، تحقيق و تقديم: عبد الله حمادي، وزارة الثقافة مديرية الفنون و الآداب، الجزائر، ط2، 2005، ص61.

[2]محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص142.

[3]المرجع نفسه، ص142.

[4]أحمد الغوالمي، ديوان أحمد الغوالمي ، تحقيق و تقديم: عبد الله حمادي،ص161.

ب- القوافي المقيّدة:

1- مقيّدة<< مجردة>>[2]، وهي الّتي تكون خالية من ألف التأسيس و الردف.كقول الشاعر:

مَاْ فِرَنْسَاْ وَ مَجْدُهَاْ مَجْدُهَاْ الْكَالِحُ الْصُّوَرْ[3]

مَاْ فِرَنْسَاْ وَ مَجْدُهَاْ مَجْدُهَاْلْكَالـــحُ صْصُوَرْ

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

القافية:	الروي:
حُ صْصُوَرْ 0// 0 /	الراء.

2- مقيّدة <<مردوفة>>[4]: بمعنى حرف رويّها ساكن وتحتوي على ردف. يقول الشاعر الغوالمي:

الْشِّعْرُ قَدْ دَخَلَ الْهِيْجَاْءُ مُنْفَرِدَاْ يَغْزُوْ وَ يَنْصُرُ لَكِنْ لَاْ يُبْتَاْرْ[5]

شْشِعْرُ قَدْ دَخَلَ لْهِيْجَاْءُ مُنْفَرِدَاْ يَغْزُوْ وَ يَنْصُرُ لَكِنْ لَاْ يُبـــتَاْرْ

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

القافية:	الروي:	الردف:
تـَاْرْ 00/	الراء.	ألف المد قبل حرف الروي(ر).

3- مقيّدة <<مؤسسة>>[6]، حرف رويّها ساكن وفيها ألف التأسيس، مثال ذلك:

---

[1]محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص142.

[2]المرجع نفسه، ص143.

[3]سليمان العيسى، ديوان الجزائر 1954-1984، ص47.

[4]محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية،ص143.

[5]أحمد الغوالمي، ديوان أحمد الغوالمي ، تحقيق و تقديم: عبد الله حمادي،ص61.

[6]محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية،ص143.

لَوْ تَنْطِقُ الْجُدُرِ الْثَّخَانِ لَحَدَّثْتُكَ حَدِيْثُ شَاْعِرْ[1]

لَوْ تَنْطِقُ لْجُدُر ثْثَخَانِ لَحَدْدَثْتُكَ حَدِيْثُ شَاْعِرْ

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

القافية:	الروي:	ألف التأسيس:
شَاْعِرْ 0/0 /	الراء.	ألف المد قبل حرف الدخيل(ع).

[1]سليمان العيسى، ديوان الجزائر 1954-1984، ص30.

1-5 حدود القافية:

تسمّى القافية على حسب الحدود، وهو مرتبط بعدد الحركات الموجودة بين الساكنين، تنقسم القوافي إلى خمسة أضرب:

أولا: المتكاوس: وهو<<أن يجتمع أربعة حروف متحركات بعدها ساكن>>[1]، فإذا وجدنا أربعة متحركات بين ساكنين يسمّى هذا بالمتكاوس<<ويعني تكاوس الشيء إذا تراكم فكأن الحركات لما تكاثرت فيه تراكمت.>>[2]، مثال ذلك:

رَجُلٌ يُلْقِيْ فَاْ الْمَعَاْنِيْ سِلْسِلٌ	وَ الْلَّفْظُ إِبْرِيْزٌ لَدَيْهِ تَنَمُقَاْ[3]
رَجُلُنْ يُلْقِيْ فَلْمَعَاْنِيْ سِلْسِلُنْ	وَ لْلَفْظُ إِبْرِيْزُنْ لَدَيْـهِيْ تَنَمُقَاْ
///0/0/0 /0//0/0//0 0//0/	/0/0/0/0//0/0/0//0/0 0////0

القافية متكاوسة لاجتماع حروفها الأربعة بعد الساكنين.

ثانيا: المتراكب: وهو<<أن يتوالى ثلاث متحركات بين ساكنيها>>[4]، فيجتمع ثلاث متحركات بين ساكنين، مثل قول محمد الشبوكي:

حَدِّثْ الْنَّأْسَ عَنْهُمْ	وَ اِشْرَحْ الْنُّبْلَ وَ الْكَرَمُ[5]
حَدْدِثْ نْنَأْسَ عَنْهُمْ	وَ اِشْرَحْ نْنُبْلَ وَ لْكَرَمُوْ
0/0/ /0/0 0/0/	/0/0 /0/0/ 0///0

القافية متراكبة لتوالي ثلاث متحركات بين الساكنين.

---

[1] القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله ،القوافي، تح: محمد عوني عبد الرؤوف، ص68.

[2] المرجع نفسه، ص69.

[3] محمد الشبوكي، ذوب القلب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص138.

[4] السيّد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح و ضبط:حسن عبد الجليل يوسف،ص117.

[5] محمد الشبوكي، ذوب القلب، الأعمال الشعرية الكاملة،ص46.

ثالثا: المتدارك: وهو<<الذي يكون بين الساكنين المذكورين فيه متحركان اثنان.>>[1] ، مثال ذلك:

مَوَاْطِنُ لِلْقِصَاْصِ فِيْهَاْ مَظَاْلِمٌ	تُؤَدَّىْ إِلَىْ أَهْلِ الْحُقُوْقِ حُقُوْقُهَاْ[2]
مَوَاْطِنُ لِلْقِصَاْصِ فِيْهَاْ مَظَاْلِمُنْ	تُؤَدْدَىْ إِلَىْ أَهْلِ لْحُقُوْقِ حُقُّوْقُهَاْ.
//0///0// 0/ /0/0 //0//	0//0// 0/0/ /0 //0//0// /0//0 /0/ 0// 0/0//

جاءت القافية بين ساكنين اثنين فهي متداركة.

رابعا: المتواتر: هو<<حرف واحد متحرك بعده ساكن>>[3]، فهو المتحرك الوحيد بين الساكنين. كقول أحمد بن التريكي:

بَلِّغْ سَلَاْمًا كَثِيْرَاْ	عَشِيَّةً وَ بَكُوْرَاْ[4]
بَلْلِغْ سَلَاْمَنْ كَثِيْرَاْ	عَشِيْيَتَنْ وَ بَـكُوْرَاْ
0/0//0/0//0/0/	//0//0// 0/0/

القافية متواترة لحضور حرف واحد متحرك بين ساكنين.

خامسا:المترادف: يعدّ آخر نوع من حدود القافية و فيه <<يجتمع في آخر البيت ساكنان ويقال له المترادف لأنه ترادف ساكنان ويجوز أن يكون سمي بذلك لأنه أكثر ما يستعمل بحرف لين، و ربما أتى بغير لين فيسمى مصمتا>>[5]، بمعنى هما الساكنان الموجودان في آخر البيت

[1]ابن الفرخان، الوافي في القوافي، تح: عمر خلوف، دار الكتب الوطنية، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2010، ص74.

[2]محمد بن رمضان شاوش التلمساني، الدّر الوقاّد من شعر بكر بن حماد التاهرتي(200هـ- 296هـ)، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر،د.ط، د.ت، ص81.

[3]القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله ،القوافي، تح: محمد عوني عبد الرؤوف،ص70.

[4]أحمد بن التريكي، الملقب ابن زنقلي، ديوان أحمد بن التريكي الملقب ابن زنقلي، جمع وتحقيق: عبد الحق زريوح، دار ابن خلدون للنشر و التوزيع، تلمسان، الجزائر، د.ط، د.ت، ص56.

[5]المرجع نفسه، ص70.

الشعري، وهذا النّوع <<خاص بالقوافي المقيّدة >>[1] ، ويرد على النّحو الآتي: (/00). يقول الشاعر:

كَيْفَ يُلَاْمْ مَنْ بَاْدَرَتْهُ الْدُّمُوْعْ[2]

كَيْفَ يُلَاْمْ مَنْ بَاْدَرَتْهُ دْدُمُوْعْ

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

تحتوي القافية على ساكنين في الأخير لهذا جاءت مترادفة.

[1] السيّد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح و ضبط:حسن عبد الجليل يوسف،ص118.

[2] أحمد بن التريكي، الملقب ابن زنقلي، ديوان أحمد بن التريكي الملقب ابن زنقلي، جمع وتحقيق: عبد الحق زريوح،ص56.

1-6 عيوب القافية:

يلتزم الشاعر في القافية بحروف و حركات معيّنة إذا أخلّ بها وقع عيب من عيوبها، ممّا يحدّث تغييرا في مجرى الإيقاع السمعي الّذي يؤذي إلى إيقاع آخر مخالف لِما يريده الشّاعر، وأحيانا أخرى يكون العيب في القافية مساعدا لتناغم الإيقاع الواحد. وتنقسم هذه العيوب إلى سبعة:

أولا الإقواء: ويحدث عندما تختلف حركة حرف الروي في قصيدة واحدة، فيأتي بيت مرفوعا و آخر مجرورا[1].

ثانيا الإصراف: يحدث عندما يكون <<اختلاف حركة الروي بفتح أو ضمّ، أو بفتح و كسر>>[2]، فتكون حركة البيت الأول فتحة لتصبح ضمة في الثاني، أو فتحة لتتحول إلى كسرة في الّذي يليه، ومنه قول الشاعر:

مَاْ صِبْتُ نَهَاْرْ يُلَاْقِيْ هَلْ بَعْدُ الْفُرْقَةِ نَشُوْفُ مَنْ نَعْشَقُوْاْ

لَاْقِيْ يَاْ رَبِّيْ لَاْقِيْ

هَلْ لِيْ بَعْدَ الْفِرْقَةِ بَعْدَ الْتَّعَبِ وَ الْشَّقَاْ[3]

جاءت حركة البيت الأول مرفوعة (نَعْشَقُوْاْ)، أما الثاني مفتوحة(الْشَّقَاْ).

ثالثا: الإكفاء: ينتج عن<<اختلاف حرف الروي في القصيدة بحروف متقاربة المخارج>>[4]، إذ يستبدل الشاعر حرف الروي بحرف آخر لهما نفس المخرج أو يتقاربان فيه.مثال ذلك:

عَلَيْكِ يَاْ رَبَّةَ الْسَّلَاْمِ وَلَاْ عَدَاْ يَقِكِ الْمَطَرُ

وَ الْدَّوْحُ فِيْ رَوْضِكِ الْأَنِيْقِ لِلْشُكْرِ قَدْ حَطَّتِ الْرُؤُسُ[5]

---

[1]ينظر: محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تق: سعد بن عبد العزيز مصلوح، عبد اللطيف بن محمد الخطيب، ص113.

[2]محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية،ص146.

[3]ابن مسايب، ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق: محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، ص143.

[4]محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص146.

[5]طاهر توات، ابن خميس التلمساني حياته و شعره، ص90.

خالف الشاعر بين "الراء" و "السين" ، لكن مخرجهما متقارب<<من بين رأس اللّسان و الثنايا من غير أن يتصل بها الحرف و إنّما يحاذ بها >>[1]، فالروي يختلف لكن المخرج يتشابه.

رابعا: الإجازة: وهي<<اختلاف الروي بحروف متباعدة المخارج>>[2]، فهو عكس الإكفاء يتغير الحرف كليا دون المحافظة على المخرج الواحد. يقول الشاعر:

فَهُوَ فَتَىْ مُهَذَّبٌ أَدِيْبٌ يشِيْبُ دَهْرُهُ وَ لَاْ يَشِيْبُ
تَرَاْهُ فِيْ كُلِّ الْظُرُوْفِ نَاْشِطًا بِلَاْ تَوَاْنٍ طَاْلِعًا وَ هَاْبِطًا[3]

خالف الشاعر بين "الباء" و "الطاء" ، وكلّ منهما ينتمي إلى مخرج متباعد عن الآخر.

خامس: الإيطاء: وهو إعادة القافية باللّفظ و المعنى نفسه قبل مرور سبع أبيات وإن تجاوز سبع أبيات لا يسمى بإيطاء ويجوز ذلك.[4] يقول الشاعر "مفدي زكرياء":

لَطَمُوْا الْدِّيْنَ وَ الْكَرَاْمَةَ وَ الْعِلْـ ـمَ بِخِزِيٍ، وَقِحَّةٍ، وَ عِنَاْدِ
سَدَّدُوْا صَدَّ شَرْعَةِ اللّهِ كَاْبُوْ سًا أَلِيْمًا، وَ ضِدَّ كُلِّ سِدَاْدِ
وَ أَعَدُّوْا لِشَعْبِهِمْ ذَاْرِيَاْتٍ خَاْنِقَاْتٍ أَمَاْمَ كُلِّ مَنَاْدِ
وَ اِنْطَوَوْا تَحْتَ هَيْكَلِ الْدِّيْنِ ظُلْمًا، فَغَدَاْ الْدَّيْنُ عَنْهُمْ فِيْ اِبْتِعَاْدِ
خَدَعُوْا الْنَّاْسَ بِالْعَمَاْئِمِ كُبْرَىْ، وَ بَنَوْا فِيْ الْرُؤُوْسِ ذَاْتِ الْعِمَاْدِ
وَلَكُمْ تَحْتَهَاْ عَقَاْرِبُ شَرٍّ، وَ أَفَاْعَيَ فِتْنَةٍ وَ عِنَاْدِ [5]

تكرّرت لفظة "عناد" في البيت الأول، ثمّ البيت السادس ممّا سبب عيب الإيطاء.

---

[1]محمد زهار، الصالح قسيس، من وظائف الصوت و جمالية الإيقاع في النص الشعري الجزائري، نماذج من قصيدة"فتاة الطهر" لسعد مردف، جامعة المسيلة، جامعة العناصر، د.ت، ص 4.

[2]محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية،ص147.

[3]محمد الشبوكي، ذوب القلب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص185.

[4]ينظر: محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص147.

[5]مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلّم، وقصائد أخرى،جمعه وحققه: مصطفى بن الحاج بكير حمّودة، ص74.

سادسا: التّضمين: وهو نوعان:

أ- أن تأتي قافية البيت الأول متعلّقة بالبيت الثاني أي لا يتمّ معنى الأول إلاّ بالثاني[1]، فالبيت الثاني يكون مكملا للذي سبقه، كقول الغوالمي:

شَبَابُ الْعُرُوْبَةِ فِيْ شَرْقِهَاْ وَفِيْ عَرَبِهَاْ كُنْتَ فَاسْمَعِ وَعِ:

سَلِيْلُ الْأَمَاْجِدِ طِبْتَ دِيَاْدَاْ عَلَىْ حَقِكَ الْوَاْضِحِ الْأَنْصَعِ[2]

نرى أنّ البيت الثاني جاء متمما لمعنى الأول.

ب- أن يكون البيت الأول مبهما فيأتي الثاني مفسرا له[3]، فيوضح ما كان غامضا في الأول مثل:

لَوْلَاْ بَنُوْ زِيَانَ مَاْ لَذَّ لِيْ الْعَيْشُ وَ لَاْ هَاْنَتْ عَلَيَّ اللَّيَاْلِيْ

هُمْ خَوَّفُوْا الدَّهْرَ، وَ هُمْ خَفَفُوْا عَلَىْ بَنِيْ الدُّنْيَاْ خُطَاْهُ الْثِقَاْلِ[4]

اتّضح معنى البيت الأول بالثاني؛ إذ بيّن الشاعر في البيت الثاني ما الّذي قام به بنو زيان حتّى سهلت الحياة عليه.

سابعا: السّناد: وهو<<اختلاف ما يراعى قبل الروي من الحروف و الحركات>>[5]، و على هذا الأساس ينقسم إلى سناد باعتبار الحروف، وآخر باعتبار الحركات؛ وكلّ نوع ينقسم بدوره إلى:

أ- سناد الحروف:

[1]ينظر: الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحسّاني حسن عبد الله، ص166.

[2]أحمد الغوالمي، ديوان أحمد الغوالمي ، تحقيق و تقديم: عبد الله حمادي، ص139.

[3]ينظر: الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحسّاني حسن عبد الله، ص166.

[4]طاهر توات، ابن خميس التلمساني حياته و شعره، ص75.

[5]عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، ص168.

1/ سناد التأسيس:

وهو<<أن يكون أحد البيتين مؤسسا والآخر غير مؤسس>>[1] ، أو يكون ألف التأسيس موجودا في أبيات دون أن يوجد في بعضها الآخر، مثال ذلك قول الشاعر:

وَاِهْتِفُوْا يَحْيَاْ الْحِمَىْ يَحْيَاْ الْجِهَاْدِ فِيْ سَبِيْلِ الْخَيْرِ دَوْمًا الْرَّشَاْدِ

وَهْتِفُوْ يَحْيَاْ لْحِمَىْ يَحْيَاْ لْجِهَاْدِ فِيْ سَبِيْلِ لْخَيْرِ دَوْمَنْ رْرَشَاْدِيْ

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

القافية:	الروي:	الردف:	الوصل:
شَاْدِيْ 0/0/	الدال.	ألف المدّ الّتي جاءت قبل حرف الروي الدال.	ياء المدّ المتولّدة عن إشباع حركة حرف الروي الدال.

البيت الأول: لا يحتوي على ألف التأسيس؛ و إنّما على حرف "ردف"

كُلُّنَاْ لِلْشَعْبِ بَنَّاْءٌ وَ حَاْرِسٌ لَاْ نُبَاْلِيْ بِالْرَدَىْ أَوْ بِالْمَتَاْرِسِ[2]

كُلْلُنَاْ لِلْشَعْبِ بَنْنَاْءُنْ وَ حَاْرِسُنْ لَاْ نُبَاْلِيْ بِلْرَدَىْ أَوْ بِلْمَـــتَاْرِسِيْ

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

القافية:	الروي:	ألف التأسيس:	الوصل:
تَاْرِسِيْ 0//0/	السين.	ألف المدّ الّتي جاءت قبل حرف الروي السين.	ياء المدّ المتولّدة عن إشباع حركة حرف الروي السين.

البيت الثاني: يحتوي على "ألف التأسيس"، عكس الأول. وهذا ما سبب عيب سناد التأسيس.

[1] محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص148.

[2] أحمد الغوالمي، ديوان أحمد الغوالمي ، تحقيق و تقديم: عبد الله حمادي، ص161.

2/ سناد الردف:

وهو<<أن يكون أحد البيتين مردوفا و الآخر غير مردوف>>[1]، فكما أشرنا سابقا ينبغي على الشاعر أن يبدأ قصيدته بردف ويستمر بذلك إلى غاية نهايتها، و إن لم يلتزم بذلك يقع في عيب من عيوب القافية – سناد الردف–. يقول الشاعر مفدي زكرياء:

أَنْتُمْ لِلْشَّعْبِ رُبَّانُ السُّفُنِ وَجَّهُوْا الْخَضْرَاْءَ فِيْ خَيْرِ سُنَنِ

أَنْتُمْ لِلْشْشَعْبِ رُبْبَانُ سْسُفُنِ وَجْجَهُوْ لْخَضْرَاْءَ فِيْ خَيْرِ سُنَنِيْ

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

القافية:	الروي:	الوصل:
خَيْرِ سُنَنِيْ 0/// /0/	النون.	ياء المدّ المتولّدة عن إشباع حركة حرف الروي النون.

البيت الأول: لا يتضمن حرف الردف.

هَذَّبُوْا الْأَرْوَاْحُ فِيْهَاْ وَ الْبَدَنُ تَسْعَدُ الْخَضْرَاْءُ بِالْفَجْرِ الْجَدِيْدِ

هَذْذَبُوْ لْأَرْوَاْحُ فِيْهَاْ وَ لْبَدَنُ تَسْعَدُ لْخَضْرَاْءُ بِلْفَجْرِ لْجَدِيْدِيْ[2]

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

القافية:	الروي:	الردف:	الوصل:
دِيْدِيْ 0/0/	الدال.	ياءالمدّ الّتي جاءت قبل حرف الروي الدال.	ياء المدّ المتولّدة عن إشباع حركة حرف الروي الدال.

البيت الثاني: يتضمن حرف الردف. لهذا وُجِدَ عيب "سناد الردف" في القصيدة.

ب سناد الحركات :

[1]محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية،ص148.

[2]مفدي زكرياء، تحت ظلال الزيتون، موفم للنشر، بالتعاون مع مؤسسة مفدي زكرياء، طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعة، الرغاية، الجزائر، د.ط، 2007، ص112.

1 سناد الاشباع:

و هو << اختلاف حركة الدخيل بين بيت و آخر>> [1] ، بحيث هدا الاختلال في حركة الدخيل (الإشباع) يؤذي إلى عيب – سناد الاشباع–

2 سناد الحذو: وهو << اختلاف حركة ما قبل الردف بحركتين متباعدتين>>[2] ، حيث تختلف حركة ما قبل الردف (الحذو) عن البيت الذي يليه.

3 سناد التوجيه:

وهو أن تختلف حركة ما قبل الروي المقيد، و قد اغتفر العروضيون هذا السناد لكثرته في أشعار العرب.[3]، يقول مفدي زكرياء:

نَحْنُ مِنْ صُلْبِ الْعَرَبْ ، نَحْنُ رُوْحٌ مِنْ لَهَبْ

سَوْفَ نَبْنِيْ لِعُلَاْنَاْ كُلُّ شِبْرٍ فِيْ الْجَزَاْئِرْ

اختلفت حركة الروي ما بين البيت الأول حيث كانت"فتحة" أما الثاني" كسرة".

[1] محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص148.

[2]المرجع نفسه، ص148.

[3] المرجع السابق، ص 149.

1-7 تفعيلات بحور الشعر الجزائري:

يرتكز التّقطيع العروضي على إتقان الإيقاع الصّوتي للتفعيلات، إذ لكلّ تفعيلة إيقاعها الخاص يتلاءم معها، وتعين التّفعيلات الشعرية على معرفة نوع البحر الّذي ينتمي إليه البيت أو القصيدة، وقد جعل العروضيون للشّعر العربي ستة عشر بيتا مرتبة <<حسب اشتراك كل مجموعة منها في دائرة عروضية واحدة على الوجه التالي:

1- الطويل، المديد، البسيط.

2- الوافر، الكامل.

3- الهزج، الرجز، الرمل.

4- السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المُجْتث.

5- المتقارب، المتدارك. >>[1]، فهاته التفعيلات الشعرية أساس قيام البحور.

فبالرغم من أنّ الشعر التقليدي عرف ستة عشر بحرا منذ العصر الجاهلي، إلاّ أنّ الشعراء الجزائريين لم يلتزموا بكلّ هاته البحور و إنّما جاءت بحورهم -متواترة- فنسجوا على "البحر الكامل (333قصيدة)"، و "الخفيف (322 قصيدة)"، "الرمل (275قصيدة)، "البسيط (259قصيدة)"، "الطويل (176قصيدة)، "الوافر (140قصيدة)"، "الرجز (150قصيدة)"، "المجتث (46قصيدة)"، "السريع (25قصيدة)، "المتدارك (11قصيدة)"، "الهزج (ثلاث قصائد)، "المديد (قصيدتان)"، و لم ينظم شعراؤنا على كلّ من بحر (المضارع، المقتضب، و المنسرح). [2]، و هذه الصّفة لم يختص بها الشعر الجزائري وحده و إنّما الشعر العربي على وجه العموم، فكلّ شعر ينحاز إلى صنف من البحور الشعرية دون غيرها.

تميّز الشعراء الجزائريون بطريقتهم في نظم الشعر على البحور الصافية فكان شعرهم <<أقرب الأشعار العربية إلى التّشكيل الجديد الذي يعتمد في أغلبه على البحور الصافية، و إن

---

[1] عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية،ص26.

[2] ينظر: حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،د.ط، 2003، ص15-16.

اختلف مع الخليليّ في التّقيّد بالزمن>>[1]، كما لم يكتف الشاعر الجزائري باستخدام بحر شعري تقليدي أو من البحور الصافية الحديثة و إنّما توجّه إلى <<الجمع بين التّقليدي و الحديث>>[2]، وهذا الأمر شيع عند كل العرب لكي يتوازن إيقاع القصيدة مع موضوعها،مثل قصيدة أحمد عروة التي يقول فيها:

مِنْ دِمَاْءِ الْقُلُوْبِ الْغَاْضِبَاْتِ
مِنْ عَنَاْءِ الْعُيُوْنِ الْسَاْهِرَاْتِ
مِنْ عَذَاْبِ الْقُيُوْدِ وَ الْسُجُوْنِ الْمُظْلِمَاْتِ
مِنْ شَبَاْبٍ تَصَدَّىْ لِلْعَدَاْ
مِنْ صُدُوْرٍ تَعُجُ بِالْفَدَىْ وَ بِالْرَدَىْ
قَدْ نَزَعْنَاْ مِنْ الْمَوْتِ الْحَيَاْةَ

(1)

لِتَكْذِبَ لِلْكَوْنِ أَوْ تَدَّعِيْ مُحَاْوَلَةَ الْغَاْصِبِ الْطَاْمِعِ
سَتَقْذِفُهُ رَنَّةَ الْمِدْفَعِ وَتَقْرَعُهُ ضَجَةَ الْمُقْمَعِ
خِطَاْبًا رَهِيبًا تَعُجُّ بِهِ جُرُوْحُ الْصَّنَاْدِيْدِ بِالْمِصْرَعِ[3]

صنفت البحور الشعريّة الجزائرية المتداولة من الأكثر استعمالا إلى الأقل على النّحو الآتي:

1- الكامل:

احتل هذا البحر المرتبة الأولى في الشعر الجزائري وهذا راجع إلى <<وفرة الحركات، فقد اجتمعت فيه ثلاثون حركة لم تجتمع في غيره>>[1]، ممّا يجعله يحيل إلى السهولة و البساطة وهذا ما ساهم في انتشاره، وهو من البحور الشعرية السباعية و تتمثل تفعيلاته في :

[1]حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، ص18.
[2]المرجع نفسه ، ص30.
[3]أحمد عروة، ذكرى و بشرى من وحي الثورة الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر،د.ط، 2007، ص11.

<<مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ >>[2]، ويجوز في "**مُتَفَاْعِلُنْ**" أن تكون (**مُسْتَفْعِلُنْ**)، و له عروض أخرى هي (**فَعِلُنْ**)عوض (**مُتَفَاْ**) و يستعمل معها أحد الضربين و هما(**فَعِلُنْ**) و (**فَعْلُنْ**)، و له ضربان أيضا يستعملان مع عروض "**مُتَفَاْعِلُنْ**" و هما (**فَعِلَاْتُنْ**) و (**فَعْلَاْتُنْ**)[3]. يقول محمد الصالح خبشاش:

يَاْ طَاْئِرًا يَبْكِيْ مَسَاْءً صَبَاْحًا وَ يُقِيْمُ مَاْ بَيْنَ الْغُصُوْنِ مَنَاْحَاْ [4]

يَاْ طَاْئِرِنْ يَبْكِيْ مَسَاْءَنْ صَبَاْحَنْ وَ يُقِيْمُ مَاْ بَيْنَ لْغُصُوْنِ مَنَاْحَاْ

0/ 0//0/ 0//0/0/ 0//0//0/ / //0// /0/ 0//0 0/0/// مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلَاْتُنْ

2- المتقارب:

تلا بحر المتقارب الكامل و هذه <<الطفرة التي لفتت النظر، و جعلت الشعر الجزائري لا يتميز بها عن غيره من الأشعار في الأقطار العربية، و إنّما جعلته يتميز بها عن الشعر العربي في مختلف العصور.>>[5]، يعدّ المتقارب اللمسة الفارقة بينه وبين غيره من البحور الشعرية ، و هو من البحور الخماسية، و ميزانه الأصلي:

<<فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ>>[6]، يصيب عروضه القبض فتصبح (**فَعُوْلُ**)، و الحذف فتصبح (**فَعُو**)، أما ضربه فيصيبها الحذف فتصير (**فَعُو**)، و القصر

---

[1]حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري،ص70.

[2]مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، تح: علي سليمان شبارة، مؤسسة الرسالة ناشرون، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص759.

[3]ينظر: المرجع نفسه،ص 759-760.

[4]محمد الهادي الزاهري السنوسي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، إعداد و تقديم: عبد الله حمادي، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط2، 2007، ج2، ص139.

[5]حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري،ص82.

[6]غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان،ط2، 1996، ص197.

فتصبح **(فَعُوْلْ)**، و البتر فتصير **(فَعْ)**، أما حشوه يدخلها زحاف القبض فتصير **(فَعُوْلُ)**[1]، مثال ذلك يقول محمد العيد آل خليفة في قصيدته "العيد":

أَخِيْ جَاْءَكَ الْعِيْدُ مُسْتَبْشِرَاْ يَبَشُّ إِلَيْكَ بِوَجْهِ حَسَنْ [2]

أَخِيْ جَاْءَ كَ لْعِيْدُ مُسْتَبْشِرَاْ يَبَشْشُ إِلَيْكَ بِوَجْهِ حَسَنْ

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

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْ فَعُوْلُ فَعُوْلُ فَعُوْلُ فَعُلْ

3- الخفيف:

جاء في <<المرتبة الثالثة بقصائد عددها 322 قصيدة>>[3]، و هو من البحور الشعرية السباعية ، و وزنه العروضي:

<<فَاْعِلَاْتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلَاْتُنْ>>[4]، أما عروض و ضرب الخفيف تتشارك في تفعيلة واحدة **(فَاْعِلَاْتُنْ)** و تأتي إما (صحيحة) أو (محذوفة)، فإذا كانت (صحيحة) يمكن أن يصيبها الخبن فتصير **(فَعِلَاْتُنْ)** أو التّشعيت فتصبح **(فَالاْتُنْ)**، و إذا جاءت (محذوفة) **(فَاْعِلُنْ)** يصيبها الخبن فتصبح **(فَعِلُنْ)** (///0)، أما حشو البيت **(مُسْتَفْعِلُنْ)** يصيبها الخبن كذلك فتصبح **(مُتَفْعِلُنْ)** (//0//)[5]، ومثال ذلك: يقول محمد الهادي السنوسي الزاهري:

بُغْيَتِيْ فِيْ الْوَرَىْ تَقَدُّم قَوْمِيْ كَيْ أَرَىْ نَجْمَ أُمَّتِيْ خَيْرَ نَجْمِ[6]

---

[1] غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، ص198-202.

[2] محمد العيد آل خليفة، ديوان محمد العيد آل خليفة، دار هدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، د.ط، 2010، ج1، ص447.

[3] حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري،ص94.

[4] محمد أمين ضنّاوي، المعجم الميسر في القواعد و البلاغة و الإنشاء و العروض،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1999،1، ص245.

[5] ينظر: غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل،ص162-165.

[6] محمد الهادي الزاهري السنوسي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، إعداد و تقديم: عبد الله حمادي، ص21.

بُغْيَتِيْ فِيْ لـْوَرَىْ تَقَدْدُم قَوْمِيْ	كَيْ أَرَىْ نَجْمَ أُمْمَتِيْ خَيْرَ نَجْمِيْ
0/0/// 0//0//0 0/0//0	0/0//0 0//0// 0/0// 0/
فَاْعِلَاْتـُنْ مُتَفْعِلُنْ فَعِلَاْتُنْ	فَاْعِلَاْ تُـنْ مُتَفْعِلُنْ فَاْعِلَاْتُنْ

4-الرمل:

يعدّ هذا البحرمن أكثر البحور الشعريّة الّتي <<استقطب أكبر عدد من الشعراء فقد نظم عليه سبعة و ثلاثون شاعرا بنسبة 91.89% من مجموع الشعراء الّذين اتّجهوا إلى الشعر التقليدي>>[1] ، و هناك من الشعراء من ركّز عليه فجاءت جلّ قصائدهم "بالرمل"، و وزنه:

<<فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ>>[2]، و هو من البحور الّتي تحتوي على تفعيلة واحدة في كلّ من الصّدر و العجز<<و عروض الرمل التام محذوفة دائما، و بهذا تصير **(فَاْعِلَاْتُنْ)**(0/0//0/) **(فَاْعِلُنْ)** (0//0/) أو مقصور **(فَاْعِلَاْتْ)**(0//0/). أو صحيح (0/0//0/) **(فَاْعِلَاْتُنْ)**.>>[3]، و يجوز في <<**(فَاْعِلَاْتُنْ)** أن تكون **(فَعِلَاْتُنْ)**، و يجوز في **(فَاْعِلُنْ)** أن تكون **(فَعِلُنْ)**، و له ضربان أخران هما: **(فَاْعِلُنْ)** و **(فَاْعِلَاْنْ)**>>[4]، فهاته التغييرات يمكنها أن تطرأ على هذا البحر للمحافظة على إيقاعه. يقول مفدي زكرياء في قصيدته الموسومة ب:"اذكروا الثورة في أقسامكم":

[1]حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، ص102.

[2]غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، ص131.

[3]المرجع نفسه، ص132.

[4]مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، تح: علي سليمان شبارة، ص761.

فَاْذَكُرُوْا الْثَوْرَةَ فِيْ أَقْسَاْمِكُمْ إِنَّ سَاْحَاْتِ الْوَغَىْ(كَالْمَعْهَدِ)[1]

فَاذَكُرُوْ لْثَوْرَةَ فِيْ أَقْسَاْمِكُمْ إِنْنَ سَاْحَاْتِ لْوَغَىْ(كَلْمَعْهَدِيْ)

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

فَاْعِلَاْتُنْ فَعِلَاْتُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلُنْ

5- البسيط:

اتّخد المرتبة الخامسة في التّصنيف من حيث أكثر البحور الشعرية تداولا عند الشعراء الجزائريين التّقليديين، و هو من البحور المركبة (الخماسية و السباعية)، و ميزانه الأصلي:

<<مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ> >[2] ، وعروضه **(فَاْعِلُنْ)** يصيبها الخبن فتصبح **(فَعِلُنْ)**، و كذلك يصيب الخبن الضرب أو يصيبها القطع[3]، و له ضرب آخر و هو **(فَعْلُنْ)**، كما تكون **(مُسْتَفْعِلُنْ)** الأولى من الصدر و العجز **(مَفَاْعِلُنْ)**[4]، و مثال ذلك: يقول الشاعر صالح خباشة في قصيدته "القنبلة الحمقاء":

لَنْ نُخْمِدَ الْنَّاْرَ فِيْ دُنْيَاْكَ يَاْ بَشَرٌ مَاْ دَاْمَتِ الْيَوْمَ فِيْ الْصَّحْرَاْءِ تَنْفَجِرُ[5]

لَنْ نُخْمِدَ نْنَاْرَ فِيْ دُنْيَاْكَ يَاْ بَشَرُنْ مَاْ دَاْمَتِ لْيَوْمَ فِيْ صْصَحْرَاْء تَنْفَجِرُوْ

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

مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

[1]مفدي زكرياء ابن تومرت، اللّهب المقدس،ص170.

[2]غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل،ص65.

[3]ينظر: المرجع نفسه،ص65.

[4]ينظر: مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، تح: علي سليمان شبارة، ص758.

[5]صالح خباشة، الروابي الحمر، منشورات أرتيستيك، القبة، الجزائر، ط2،2007، ص99.

6- الطويل:

احتل المرتبة السادسة في الشعر الجزائري التّقليدي، وهو من البحور الممزوجة (المركبة)، و ميزانه هو: <<فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ>>[1] ، فتفعيلتاه الاثنتان تتكرّران في الصدر و العجز، و<<عروضه مقبوضة دائما، تصبح بعد حذف الحرف الخامس منها **مَفَاْعِلُنْ** بدل من **مَفَاْعِيلُنْ** (//0/0/0)، و ضربه قد تأتي صحيحة **مَفَاْعِيلُنْ** و قد تجيء مقبوضة **مَفَاْعِلُنْ** أو محذوفة **مَفَاْعِيْ**>>[2]، و لكن إذا جاء البيت مصرّعا فيكون الحكم على تفعيلة الضرب كما تفعيلة العروض، لكن من البيت الثاني تعود إلى أصلها (مقبوضة)[3]، يقول مفدي زكرياء في قصيدته: "يقدس فيك الشعب أعظم قائد":

إِذَاْ ذَكَرَ الْتَّاْرِيْخُ أَبْطَاْلَ أُمَّةٍ يَخِرُّ لِذِكْرَاْكَ الْزَّمَاْنُ وَ يَسْجُدُ[4]

إِذَاْ ذَكَرَ تْتَاْرِيـخُ أَبْطَاْلَ أُمْمَتِنْ يَخِرْرُ لِذِكْرَاْكَ زْزَمَاْنُ وَ يَسْجُدُوْ

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

فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ

7-الوافر:

و هو بحر من الأبحر السباعية، الّتي تتركب من تفاعيل ذات سبعة أحرف[5]، كما <<قد جاء الوافر في الرتبة السابعة بأربعين و مائة قصيدة>>[6] ، و وزنه هو:

[1]غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل،ص36.

[2]المرجع نفسه،ص37.

[3]ينظر: المرجع السابق، ص37.

[4]مفدي زكرياء ابن تومرت، اللّهب المقدس،ص149.

[5]محمد أمين ضنّاوي، المعجم الميسر في القواعد و البلاغة و الإنشاء و العروض،ص258.

[6]حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري،ص126.

<<مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ>>[1] ، و يجوز فيه أن تكون **(مُفَاْعَلَتَنْ)** ← **(مُفَاْعِيْلُنْ)**، و مثال ذلك قول الشاعر أحمد سحنون في قصيدته"إلى أبي":

فَكُنْتَ أَبًا مِثَاْلِيًّا حَكِيْمًا بِهِ نِلْتُ الْسَّعَاْدَةَ وَ الْفَلَاْحَاْ [2]

فَكُنْتَ أَبَنْ مِثَاْلِيَنْ حَكِيْمَن بِهِيْ نِلْتُ سْسَعَاْدَةَ وَلْفَلَاْحَاْ

0/0// 0/0/0// 0///0// بِهِيْ نِلْتُ سْسَعَاْدَةَ وَلْفَلَاْحَاْ

مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَيْلُنْ فَعُوْلُنْ مُفَاْعَيْلُنْ مُفَاْعَلَتَنْ فَعُوْلُنْ

8- الرجز:

يأتي الثامن في ترتيب البحور الشعريّة للشعر الجزائري، و هو من الأبحر السباعيّة، و ميزانه هو:

<<مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ>>[3]و للرجز زحافات تدخل على تفعيلته الأصليّة (الصحيحة)**(مُسْتَفْعِلُنْ)**فتصبح (مخبونة)**(مُتَفْعِلُنْ)** و(مطوية) و **(مُسْتْعِلُنْ)** و (مخبولة) **(مُتْعِلُنْ)**[4]، و مثال ذلك:يقول الشاعر محمد العيد:

سُبْحَاْنَ مَنْ بِكَ جَلَاْ عَنَّاْ الْأَسَىْ وَ زَحْزَحَاْ[5]

سُبْحَاْنَ مَنْ بِكَ جَلَاْ عَنْنَاْ لْأَسَىْ وَ زَحْزَحَاْ

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

مُسْتَفْعِلُنْ مُتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفعِلُنْ

[1]مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، تح: علي سليمان شبارة،ص759.

[2]أحمد سحنون، ديوان الشيخ أحمد سحنون، الدّيوان الأول،ص70.

[3]محمد أمين ضنّاوي، المعجم الميسر في القواعد و البلاغة و الإنشاء و العروض،ص246.

[4]ينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية،ص71.

[5]محمد العيد آل خليفة، ديوان محمد العيد آل خليفة،ص44.

9- المجتث:

و هو من البحور الشعريّة، و ميزانه:

<<مُسْتَفْعِ لُنْ فَاْعِلَاْتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ>>[1].و لكنّه لم يستعمل إلاّ مجزوءا، فهومجزوء وجوبا و وزنه هو: <<مُسْتَفْعِ لُنْ فَاْعِلَاْتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاْعِلَاْتُنْ>>[2]، يدخل على عروضه و ضربه (الخبن) فتصبح **(فَعِلَاْتُنْ)**،و يصيب ضربه (التّشعيث) فيصبح **(فَاْلَاْتُنْ)**، أما حشوه **(مُسْتَفْعِ لُنْ)** يدخلها زحاف (الخبن) فتصير **(مُتَفْعِ لُنْ)**، و يقول في ذلك: الشيخ السيّد محمد صالح خبشاش في قصيدته"الخيار الخيار":

إِنَّ الْأَصِيْلَ تَرَاْهُ يَوْمَ الْسِّبَاْقَ أَمَاْمَاْ[3]

إِنْنَ لْأَصِيْـلَ تَرَاْهُوْ يَوْمَ سْسِبَاْقَ أَمَاْمَاْ

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

مُسْتَفْعِ لُنْ فَعِلَاْتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَعِلَاْتُنْ

10-السريع:

يعدّ هذا البحر من البحور السباعيّة، و وزنه هو:

<<مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلَاْتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلَاْتُ و عروض هذا البحر لا تبقى صحيحة، فتستعمل:

- مَطْوِيَّة مَكْشُوفَة: فتصير مَفْعُلَاْ(/0//0) أو فَاْعِلُنْ.

- مَخْبُولَة مَكْشُوفَة: فتصيرفْعُلَاْ(///0) أو فَعِلُنْ.>>[4]، فعروضه تتغيّر على حسب التّشكيلة الموسيقية للبيت الشعري.

أما ضربه فتكون على أربع حالات:

---

[1] غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل،ص193.

[2] المرجع نفسه، ص 103.

[3] محمد الهادي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر،إعداد و تقديم: عبدالله حمادي، ص153.

[4] غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، ص145.

<<-مَطْوِيٌّ مَكْسُوف: فتصير مَفْعُلَاْ(/0//0) أو فَاْعِلُنْ.

- مَخْبُولٌ مَكْسُوف: فتصير مَعُلَاْ(///0) أو فَعِلُنْ.

- أَصْلَم: فيصير مَفْعُوْ(/0/0) أو فَعْلُنْ.

- مَطْوِيٌّ مَوقوف: فتصير مَفْعُلَاْت(/0//00) أو فَاْعِلَاْتْ.>>[1]فحتى ضرله لم تسلم من التّغييرات الشعريّة. يقول الشاعر أحمد سحنون:

إِنِّيْ لَفْيْ شَوْقٍ إِلَىْ قُبْلَةٍ	أَقْطِفُهَاْ مِنْ فَمِكَ الْسَّاْحِرِ[2]
إِنْنِيْ لَفْيْ شَوْقِنْ إِلَىْ قُبْلَتِنْ	أَقْطِفُهَاْ مِنْ فَمِكَ سْسَاْحِرِيْ
0//0/ 0//0/0/ 0//0/	0///0/ 0/ 0 /// 0/ 0//0/
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ	مُسْتَعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فَاْعِلُنْ

11- المتدارك:

أو المحدّث و هو بحر شعريّ خماسيّ، و ميزانه الأصلي هو:

<<فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ>>[3] ، تأتي العروض **(فَاْعِلُنْ)**، صحيحة، وقد يصيبها(الخبن)فتصير **(فَعِلُنْ)**، و(التّشعيت) فتصبح **(فَالُنْ)**، و كذلك الامر بالنسبة للضرب، أما الحشو فيطرأ عليه تغييرين هما (الخبن)، فتصبح **(فَعِلُنْ)** و(التّشعيت) فتصبح **(فَالُنْ)**[4]، و مثال ذلك قصيدة "تمقاد" للشاعر محمد الأخضر عبد القادر السائحي:

[1]غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل ، ص145.

[2]أحمد سحنون، ديوان الشيخ أحمد سحنون، الدّيوان الأول، ص300.

[3]غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل،ص212.

[4]ينظر: المرجع نفسه،ص214.

مَاْ أَنْتَ سِوَىْ ذِكْرَىْ أَلَمِ جَرَّ الْأَوْرَاْسُ إِلَىْ الْأَسْرِ[1]

مَاْ أَنْتَ سِوَىْ ذِكْرَىْ أَلَمِنْ جَرْرَ لْأَوْرَاْسُ إِلَىْ لْأَسْرِيْ

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

فَاْلُنْ فَعِلُنْ فَاْلُنْ فَعِلُنْ فَاْلُنْ فَاْلُنْ فَعِلُنْ فَاْلُنْ

12- الهزج:

هو من بين البحور الشعريّة السباعيّة، و وزنه هو:

<<مَفَاْعِيْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ>>[2]، تحدّث لهذه التّفعيلات تغييرات <<فعروضه واحدة صحيحة مَفَاْعِيْلُنْ (//0/0/0)أما ضربه فيأتي صحيحا مرة، و محذوفا أخرى، فتصير تفعيلته بعد حذف السبب الأخير منها مَفَاْعِيْ (//0/0) أو فَعُوْلُنْ، و قد يصيب العروض زحاف الكف لكنّه لا يكون ملزما فتصير مَفَاْعِيْلُنْ ← مَفَاْعِيْلْ>>[3]، مثال ذلك: يقول محمد العيد آل خليفة:

وَ أَوْدَىْ (مُصْطَفَىْ) الْمَوْتَ بِسَيْفٍ غَيْرَ هَزْهَاْزٍ[4]

وَ أَوْدَىْ (مُصْطَفَهْ) لْمَوْتَ بِسَيْفِنْ غَيْرَ هَزْهَاْزِنْ

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

مَفَاْعِيْلُنْ مَفَاْعِيْلُ مَفَاْعِيْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ

13- المديد:

وهو <<يحتلّ المرتبة الأخيرة في الشعر الجزائري المعاصر بواقع قصيدتين ثنتين بنسبة0.09%>>[1]، و هذا الاستعمال الضئيل لا يقتصر على الشعر الجزائري وحده و إنّما الشّعر

---

[1]محمد الأخضر عبد القادر السائحي، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، منشورات السائحي، الجزائر، ط1، 2007، ص528.

[2]مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة،ط1، 1998،ص101.

[3]غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل،ص111.

[4]محمد العيد آل خليفة، ديوان محمد العيد آل خليفة،ص426.

العربي عامة. و هو بحر مركب من الأجزاء الخماسية **(فَأْعِلُنْ)**و السباعيّة**(فَأْعِلُاتنْ)**، و ميزانه الأصلي هو:<<فَأْعِلَاْتُنْ فَأْعِلُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَأْعِلَاْتُنْ فَأْعِلُنْ فَاْعِلَاْتُنْ>>[2] ،يحتوي هذا البيت على ثلاث تفعيلات ممزوجة في الصدر و ثلاث أخرى في العجز، <<وعروض هذا البحر تأتي صحيحة **فَأْعِلَاْتُنْ** و محذوفة مرة **فَأْعِلُنْ** كما تأتي محذوفة مخبونة **فَعِلُنْ**>>[3] ، أما ضربه <<يأتي صحيحا **فَأْعِلَاْتُنْ** أو مقصورا **فَأْعِلَاْتْ** أو محذوفا مخبونا **فَعِلُنْ** أو مبتورا **فَأْعِلْ**>>[4]، يقول محمد العيد آل خليفة في قصيدته" حزب مصلح":

لَمْ يَدُمْ كَيْدٌ وَ لَمْ يَبْقَ ظُلْمٌ إِنَّ كَيْدَ الْظَّالْمِيْنَ ضَئِيْلٌ[5]

لَمْ يَدُمْ كَيْدُنْ وَ لَمْ يَبْقَ ظُلْمُنْ إِنْنَ كَيْدَ ظْظَالْمِيْنَ ضْضَئِيْلُنْ

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

فَأْعِلَاْتُنْ فَأْعِلُنْ فَأْعِلَاْتُنْ فَأْعِلَاْتُنْ فَأْعِلُنْ فَأْعِلَاْتُنْ

[1]حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري،ص153.

[2]غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل،ص54.

[3]المرجع نفسه،ص54.

[4]المرجع السابق،ص54.

[5]محمد العيد آل خليفة، ديوان محمد العيد آل خليفة،ص123.

ب- حديثاً:

تتغيّر التّفعيلة في شعر التّفعيلة من بيت لآخر عاكسة الواقع النّفسي للشاعر، و الدّلالات التّي يحملها نصّه، <<من خلال بناء تفاعل إيقاعي يربط بين النّص و دلالاته من جهة، و يربط خارجيا بين النص و قارئه من جهة ثانية، إنّه يعكس في واقع الأمر غياب حالة الاستقرار النفسي التي تضمن للنص عجينة التشكيل الأساسية>>[1]،فتأويلات القارئ تكثر بسبب ما يحمله النّص من إيحاءات يرمز لها بالتغيير الطارئ على مستوى إيقاع قصيدته.

انتقل الشعراء من إيقاع موسيقي واحد يجمع أبيات القصيدة إلى آخر متعدد يلائم تجربته الشعريّة حتى يصبح <<جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة و تفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعره و أحاسيسه المشتتة>>[2]، فتتداخل نفسيته مع كتاباته ليحدث إيقاعا متجددا على طول قصيدته يتوافق مع حالته الشعورية.

كما اختصّ شعر التّفعيلة مقارنة بالشعر التّقليدي بتقسيم البحور الشعريّة إلى قسمين: "بحور صافية": و هي تلك الّتي تقوم على تفعيلة واحدة و شملت كلّ من "الكامل، الهزج، الرجز، المتقارب، الخبب"، و أخرى "ممزوجة" تقوم على تفعيلتين التّفعيلة الأولى تتكرر حسب رغبة الشاعر و ينهي هذا التكرار بالتّفعيلة الثانية، و تمثلت هذه الأخيرة في"البحر السريع، و الوافر"[3].

---

[1]عبد القادر رابحي، النص و التقعيد دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر،ط1، 2003،ج2،ص110.

[2]عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار الفكر العربي، ط3،د.ت، ص63.

[3]ينظر: عبد الله محمد الغذامي، الصوت القديم الجديد(دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث)، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط،1987، ص52.

و بهذا التّحديد خطى باقي الشعراء خطوهم في هذا النّوع من الشعر بعد تحديد تفعيلاته الّتي يرد عليها.

فمثّل شعراء العرب نهج الشعراء الجزائريين منهجهم في الشعر الجزائري، لكن قد اختلف ترتيب البحور الشعريّة عن سابقتها- في الشعر التقليدي- لتأتي في الترتيب كالآتي:

1-المتقارب:

مثال ذلك يقول الشاعر أبو القاسم سعد الله في قصيدته: "الحالم":

أَ أَنْتَ الَّذِيْ كُنْتَ تَحْلُمُ بِالْمُسْتَحِيْلِ[1]

أَ أَنْتَ لْلَذِيْ كُنْتَ تَحْلُمُ بِلْمُسْتَحِيْلِيْ

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

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ فعُوْلُن فَعُوْلُنْ

2-الرمل:

أخذ الرمل حظا أكبر في الشعر الجزائري المعاصر<<فاحتل الرتبة الثانية بعد المتقارب>>[2]، يقول الشاعر محمد زتيلي في قصيدته الكتاب و النهر:

وَ كَمَوْجِ الْبَحْرِ وَ الْرَّمْلِ اِلْتَقَيْنَاْ[3]

وَ كَمَوْجِ لْبَحْرِ وَ رْرَمْلِ لْتَقَيْنَاْ

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

فَعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ

[1]أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر ديوان سعد الله، عالم المعرفة، الجزائر، د.ط، 2011،ص367.

[2]حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري،ص195.

[3]محمد زتيلي، الأعمال الشعرية الجزائرية، وزارة الثقافة، الجزائر، د.ط، 2007، ص24.

3-الرّجز:

جاء في المرتبة الثالثة في الشعر الجزائري المعاصر، و مثال ذلك قصيدة" تفضلي " لسليمان جوادي:

كُوْنِيْ بِقُرْبِيْ جَالِسَهْ[1]

كُوْنِيْ بِقُرْبِيْ جَالِسَهْ

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

مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ

4-المتدارك:

احتلّ المرتبة الرابعة في تصنيف الشعر الجزائري، يقول محمد بلقاسم خمار في قصيدته" يا قوم القمة":

أَدْعُوْكُمْ يَاْ قَوْمُ الْقِمَّةَ[2]

أَدْعُوْكُمْ يَاْ قَوْمُ لْقِمْمَتَاْ

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

فَاْلُنْ فَاْلُنْ فَاْلُنْ / فَاْعِل

5-الكامل:

على عكس الشعر التقليدي الذي تصدّر فيه البحر الكامل الطليعة، إلاّ أنّه في الشعر المعاصر<<تأخر إلى الرتبة الخامسة بقصائد عددها 79 بنسبة: 10.11% من مجموع التوجه إلى الحديث الخالص>>[3]، و من هنا يظهر التّفاوت في استعمال البحور الشعريّة بين الشعراء الجزائريين التّقليديين و المحدثين. يقول يوسف شقرة في قصيدته"نبض الكلام":

---

[1]سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة3 ، أغاني الزمن الهادئ، منشورات أرتيستيك، القبة، الجزائر،ط1، 2009، ص21.

[2]محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار،دار أطفالنا للنشر و التوزيع، د.ط، د.ت، ج2، ص258.

[3]حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري،ص217.

فَخُذِيْنِيْ جُرْحًا[1]

فَخُذِيْنِيْ جُرْحَنْ

0/0/ /0/0///

فَعِلَاْتُنْ فَعْلُنْ

6-الوافر:

جاء في المرتبة السادسة، يقول حمدي في قصيدته" كان غريبا على الخليج":

وَحِيْدًا

وَحِيْدَنْ

0/0//

مَفَاْعِيْ

جِبْتُ أَعْمَاْقَ الْخَلِيْجِ [2]

جِبْتُ أَعْمَاْقَ لْخَلِيْجِيْ

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

لُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ

7-الهزج:

احتلّ الهزج في الشّعر الجزائري التقليدي المرتبة قبل الأخيرة، أما في الشعر الحديث لم<<يختلف الأمر كثيرا في الحديث عنه في التقليدي، فقد ورد بأربع قصائد فقط بنسبة 0.51%>>[3]، و لم يقتصر هذا القصور على الشعر الجزائري فقط، بل توجد دول أخرى تستعمله باستحياء.

[1]يوسف شقرة،المدارات، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، 2007، ص76.

[2]أحمد حمدي، انفجارات، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر،ط2، 1982،ص67.

[3]حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري،ص228.

الفصل الثاني:

"القافية و دورها في بناء و تفعيل إيقاع القصيدة"

2- 1 القافية عند المحدثين.

2-2 تنوع القوافي في شعر التّفعيلة.

2-3 دلالات تنوع القافية في شعر "خالد زكرياء".

2-4 تميّز شعر و قافية "خالد ز كرياء".

2-1 القافية عند المحدثين:

تكمن جمالية البيت الشعري الحديث في الكثير من العوامل من بينها النظام الذي تقوم عليه القصيدة، فقد كان قديما يقوم على وحدة القافية و الوزن مما جعله << إطار منظم من غير شك، و نظامه دقيق بلا جدال، و لكن كذلك نظام مباشر ظاهر للحواس>>[1]، فهو ثابث و جامد. لكن حديثا كسر هذا النظام و لم يعد قائما الإطار التقليدي، و أصبح البيت الشعري سطرا شعريا و هو << تركيبة موسيقية للكلام>>[2]، ممّا جعلها تشكل محورا و قافية جديدة له.

وقد جاء هذا التّحول في الشعر الحديث بعد<< محاولات شتّى لتفتيت الصورة الموسيقية التّقليدية للقصيدة. وقد انصبت معظم هذه المحاولات على الخروج من إطار وحدة البيت الموسيقية المتكررة في القصيدة كلّها، ومن القافية الّتي تلتزم في الأبيات كلّها من حيث هي صوت مفروض على الأبيات فرضا دون أن يكون له مبرر كافي في كلّ حالة.>> [3]، فالقافية المتعدّدة في شعر التّفعيلة جاءت لتحرير الشاعر من الالتزام بنوع واحد يشلّ إبداعه و يقيّده بقافيته الأولى.

جعلت القافية الموحدة الشعراء التقليديين يحسون <<بوطأة الموسيقى الشعرية على أنفسهم، أحسوا أنّ مشاعرهم و وجداناتهم لا يمكن حصرها في تلك البحور العروضية المرصودة و كلّ مشتقاتها، و أنّهم في حاجة- كما يعبّروا عن الموسيقى التّي تنغمها مشاعرهم المختلفة- إلى شيء من التدفق (...) إلى شيء من التعديل في الفلسفة الجمالية الّتي تستند على تلك القوالب الموسيقية القديمة.>>[4] فتعبير الشّاعر عما يختلجه و تصويره لواقعه بأحاسيسه المتدفقة كان هدفه الأساسي لذلك استعمل هذا النّوع الجديد ليطلق العنان لكلماته دون قيود.

---

[1] عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، ص81.

[2] المرجع نفسه، ص83.

[3] المرجع السابق،ص74.

[4] المرجع السابق نفسه، ص77.

تحرّر شعر التّفعيلة من الوزن و القافية لكن لم يلغهما، و إنّما << أباح لنفسه- و هذا حق لا مماراة فيه- أن يدخل تعديلا جوهريا عليها لكي يحقق بها الشاعر من نفسه و ذبذبات مشاعره و أعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه.>>[1]، ليكون شعره ترجمة له و لعصره و مواكبا لمشاعره و متماشيا معها.

بعد أن كانت القافية هي عبارة عن ما بين آخر ساكنين في البيت مع المتحرك الّذي قبل الساكن الأول على حسب العروضيين، أصبحت عبارة عن<<نهاية موسيقية للسطر الشعري>>[2]، و قد ارتبطت بالإيقاع الصوتي الّذي تخلّفه أثناء الوقع، و تحولت القصيدة الشعرية من -سطر شعري- تتحكم فيه قافية و تكون هناك نهاية محكمة للبيت -إلى الجملة الشعرية- حيث يكون ربط لا إرادي بين الأبيات الشعريّة <<إذ نكون منساقين مع الدّفقة الشعورية المتحكمة في بناء الجملة الشعرية حتى نهايتها دونما خضوع لنهاية عروضية أو دلالية.>>[3]، فبعد أن كانت القافية هي القيد للشاعر أصبح حرا ينظم دون حدود.

ففي شعر التّفعيلة أصبح الشّاعر يهتم بالموسيقى الداخلية للقصيدة و يستبدلها أحيانا بإيقاع الوزن الخارجي[4]، لتتحول وظيفة الشعر الأساسية إلى تهيئة نظاما و جوا و نسقا للألفاظ يسمح لها <<بأن تشع أكبر شحنتها من الصور و الظلال و الإيقاع و أن تناسق ظلالها و إيقاعاتها مع الجو الشعوري الذي تريد أن ترسمه>>[5]، إذ أنّ القافية لم تعد تلك الكلمة الّتي تأتي في آخر البيت الشعري بل أكثر من ذلك؛ أصبحت تحيل إلى الألفاظ الرنانة في البيت الشعري الّتي تعكس

[1] عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية،ص65.

[2] المرجع نفسه، ص67.

[3] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية1925- 1975، دار الغرب الاسلامي، ط2، 2006، ص237.

[4] المرجع نفسه، ص237.

[5] سيّد قطب، النّقد الأدبي أصوله و مناهجه، دار الشروق، بيروت، د.ط، د.ت، ص237.

إيقاعها ممّا تولّد نغمة موسيقية تميّز البيت الأول عن الثاني بوقع آسر يدّل على مكانة القافية في القصيدة و على حضورها لكن بصورة مختلفة أكثر تحرّرا.

تحوّلت القافية إلى <<كلمة لا يبحث عنها في قائمة من الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، و إنما هي كلمة <<ما>> من بين كلّ كلمات اللّغة، يستدعيها السياقان المعنوي و الموسيقي للسطر الشعري، لأنّها هي الكلمة الوحيدة الّتي تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النّفس الوقوف عندها.>>[1] فهي تخدم الشاعر و الشعر في آن واحد.

واجه شعر التّفعيلة عدّة مشاكل مثله مثل الشّعر العمودي فمن بينها مشكلة التّغيرات الّتي تطرأ على التّفعيلة أو ما نسميه ب(الزحافات و العلل)،حيث لم تكن هذه المشكلة الوحيدة الّتي واجهت الشعراء، و لم يكن الشاعر وحده من تُصْتَصْعَبُ عليه بعض القضايا و إنّما حتى القارئ كان يتعذر عليه أحيانا معرفة كيف ينهي سطره الشعري سواء بكلمة متحرّكة أو مقيّدة و هذا ما يؤذي به إلى فقدان التسلسل الموسيقي للقصيدة فيضطر للاعتماد على القافية و حركتها بالاعتماد على الحرف الّذي سبقها.

أصبح الشّاعر يعبّر عن موضوعه <<بمعاني الكلمات و خصائصها الصوتيّة أو الموسيقيّة، و القافية جزء من هذه الخصائص لا كلّها>>[2]، فكان هذا أسلوبه الجديد المعتمد، و بما أنّ القافية جزء من السّمات البارزة للشعر الجديد أصبح الشاعر ينوع فيها بين كلّ سطر و آخر أو بين كلّ سطرين <<على غير نظام محدد يأخذ به نفسه و إنّما يغير القافية فجأة حين يشاء من دون التزام بشكل معين و لا بمقاطع متساوية.>>[3]، حيث أصبحت تلائم دفقته الشعوريّة، و ترى

[1] عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، ص67.

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979،ص 114.

[3] نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر و مقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د.ط،2000، ص72.

"نازك الملائكة" أنّ القافية مهمة في الشعر الحر لأنّها بمثابة تعويض لذلك عدم التّوازي بين أسطر الشعر الحديث[1]، لذلك كان حضورها و لابدّ منه لكن مع لمسة التّجديد.

رأى بعض النّقاد أنّه <<ليست القافية إلاّ عدّة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة و تكرّرها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعريّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقع السامع ترددها، و يستمتع بمثل هذا التّردد الّذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة.>>[2]، فهي تعكس روح القصيدة و تلفت نظر القارئ إليها.

كما أنّ القافية في شعر التّفعيلة <<أصبحت أنسب وقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوي و الموسيقي و النفسي كما أدركها الشاعر. و سيتضح كذلك أنّ القافية بهذا المفهوم أصبحت تعتمد في المرتبة الأولى على الحاسة الموسيقية الكامنة في الألفاظ كأصوات لها دلالات عند الشاعر>>[3]، إذا ليست القافية فقط ذلك الإيقاع الموسيقي الخارجي و إنّما هي كذلك موسيقى داخلية تعطي نبرة من خلال تلك الألفاظ الموحيّة الّتي يستعملها الشاعر.

[1] ينظر: رمضان الصّباغ، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2013، ص197.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي المعاصر، ملتزم الطبع و النشر مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، ط2، 1952، ص244.

[3] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنيّة و طاقاتها الإبداعية، دار المعارف، الإسكندرية، ط2، 1983، ص244.

2-2 تنوع القوافي و أثرها في شعر التفعيلة:

تعدّدت القوافي في قصائد الشعراء المحدثين و شملت أنواع عدّة:

1/ القوافي الموحدّة:

وهي عندما يلتزم الشاعر على طول قصيدته بقافية واحدة تتكرّر، و مثال ذلك قصيدةّ "متسكعون في هامش التّاريخ" للشاعر "خالد زكرياء" يقول فيها :

كُلُّكُمْ تتَحَدَّثُوْنَ ...

وَ حَوْلَ صَنَمِ الْأَنْبَاْءِ تَحُوْمُوْنَ

تَجْتَرُوْنَ تَفَاْهَاْتِ الْحَيَاْةِ لَاْ تُفَكِرُوْن

لَاْ تَتَدَبَّرُوْنَ...

لَاْ تُنْتِجُوْنَ...

بَلْ تَسْتَهْلِكُوْنَ...

بِرَبِكُمْ أَلَاْ تَمِلُوْنَ ؟!

لِمْ أَرَاْكُمْ عَنْ مَكْنُوْنَاْتِ الْوُجُوْدِ غَاْفِلِيْنَ؟!

لِمَ أَرَاْكُمْ أَمَاْمَ مَرَاْفِئِ الْمَجَاْهِيْلِ وَجِلِيْنَ؟!

طَلَّقْتُمْ السَّفَرِ فَصِرْتُمْ قَوْمًا مَمْسُوْخِيْنَ

صِرْتُمْ أَلْعَاْبًا فِيْ أَيْدِيْ الْمُجْرِمِيْنَ

يَاْ أَيُّهَاْ الْشَّحَاْدُوْنَ فِيْ شَوَاْرِعِ الْتَّاْرِيْخِ الْحَزِيْنِ

لَنْ أَتَحَدَّثَ مَعَكُمْ إِلاَّ بِلُغَةِ الْرَّمْزِ وَ الْحَنِيْنِ

مَاْ أَجْدَىْ الْصَّمْتَ وَسَطَ التَّاْفِهِيْنَ !

مَاْ أَجْدَىْ الْسَّفَرِ فِيْ أَعْمَاْقِ عَيْشِكُمْ اللَّعِيْنِ!

فَفِيْ حَيَاْةِ الْتَّأْفِهِيْنَ عِبَرٌ لِلْمُتَدَبِّرِيْنَ...[1]

التزم الشّاعر في هذه القصيدة بقافية واحدة و لم يخرج عنها و التي كانت "حرف النون" (تتحدثون، تحومون، تفكرون، تتدبرون، تنتجون، تستهلكون، تملون، غافلين، وجلين، ممسوخين،...).

و ما يجدر الإشارة إليه أنّ الشاعر بعد استعماله التعدد في القوافي كنقطة جديدة في التّجديد فإنّه يصعب عليه أن يلتزم بالتوحد في القافية على طول القصيدة إلاّ نادرا، فهو يقع في ذلك التّغيير أحيانا لكن ليس بكثرة و دون أن يشعر بذلك.

2/القوافي المقطعية:

يرد فيها كلّ مقطع بقافية واحدة تتكرر، إلاّ أنّها تختلف عن القافية التي ترد في المقطع الثاني، و توجد بكثرة في القصائد الطوال الّتي تتعدد فيها المقاطع، و هذا النّظام أحدث من القديم، و استعمل الشاعر هذا النّوع من القوافي لتكسير نظام القافية الواحد و إعطاء نفس جديد للقافية و القصيدة معا <<و منهم من فعل ذلك مدركا أنّ دور القافية في الشعر أكثر أهمية و عمقا و غموضا من دورها الإيقاعي المباشر>>[2]، فهذا التّفكير أعمق من مجرد كسر رتابة القافية الواحدة، مثل قصيدة"صلاة تحت أقدام أمي!" للشاعر "خالد زكرياء":

فِيْ عَيْنَيْكِ يَخْتَزِلُ كَوْنُ الْأَكْوَاْنِ
حُضْنُكِ وَطَنُ الْأَوْطَاْنِ
بَسْمَتُكِ نَخْلَةُ فَاْتِحَةٌ ذِرَاْعَيْهَاْ لِكُلِّ جَوْعَاْنِ
تَتَدَلَىْ مِنَهَاْ أَعْذَاْقُ الْحَنَاْنِ

[1] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية،ص18.

[2] شهلة عليقي، مواقف النقد العربي من حركة الشعر الحر" الإرهاصات الأولى"، ص24.

قَلْبُكِ جَنَّةٌ وَارِفَةُ الْظِّلَالْ فِيْ فَيْفَاْءِ الْزَّمَاْنِ
وَ فِيْ مَرْجِ وَجْنَتَكِ أَلْهُوْ كَطِفْلٍ وَلْهَاْنٍ
أُعَاْنِقُ شَقَاْئِقَ الْنُّعْمَاْنِ!

***

وَ تَحْتَ أَنْوَاْرِ نُجُوْمِ حُبِّكِ
أَقْتَرِيْ بُلْدَاْنَ قَلْبِكِ
أُغَاْلِبُ مَقَاْمَاْتِ رُوْحِكِ
أَهْفُوْ إِلَىْ الْإِتِّحَاْدِ بِكِ!

***

قُبْلَةٌ عَلىْ جَبِيْنِ أُمِيْ
وُضُوْءُ قَلْبِيْ مِنْ أَحْزَاْنِيْ
هَاْهُوَ الْزَّهْرُ فِيْ أَرْجَاْءِ رُوْحِيْ
يَرُّشُ الْعِطْرَ عَلَىْ أَبْجَدِيَاْتِيْ! [1]

نجد الشاعر "خالد زكرياء" استعمل حرف "النون" في المقطع الأول منذ بدايته إلى نهايته(الأكوان، الأوطان، جوعان، الحنان، الزّمان ، ولهان، النّعمان)، أما المقطع الثاني فاعتمد على حرف "الكاف" (حبّك، قلبك، روحك، بك)، أما الثالث جاء على النّحو الآتي:(أمي، أحزاني، روحي، أبجدياتي)، و بالتالي كانت "الياء" سيّدة المقطع الثالث. و بهذا فقد اختصّ الشّاعر كلّ مقطع بقافية خاصة به.

[1] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية،ص 122-123.

3/ القوافي المتتالية غير المتداخلة:

يعتمد الشاعر في هذا النّوع من القوافي على أكثر من قافية واحدة تواليا، حيث تتشابه في أكثر من سطر لكنّها تختلف في الأسطر الأخرى؛ حيث ينتقل الشاعر من قافية إلى أخرى متتابعة ثم يعود إلى قافية ثالثة و يمكنه العودة إلى قافيته الأولى إلى غاية إنهاء قصيدته متزامنا هذا مع دفقته الشعورية و إلى ما يريد تصويره، مثل قصيدة "باقات من روضات قلبي" لخالد زكرياء:

إِلَىْ رَبِّي
يَاْ بَسْمَةً شَاْعِرِيَّةً تُلَحِنُهَا الْطُّيُوْرُ
تَرْقُصُ عَلَىْ إِيْقَاْعِ جَمَالِهَاْ الْزُّهُوْرُ
تُمْطِرُ نَفَحَاْتِهَاْ عَلَىْ أَهْلِ الْقُبُوْرِ
فَتُسْكِرُ الْفَرَاْشَاْتِ بِجُهْدِ أَبْجَدِيَاْتِيْ
وَ أَنَاْ الْطِّفْلُ أُطَاْرِدُ سِرَّهَاْ الْبَهِيِّ
وَ هِيَ تَتَرَنَحُ فِيْ حُقُوْلِ الْمَعَاْنِيْ
إِلَى ْأمِيْ...
شُقُوْقُ رِجْلَيَّ أُمِّيْ
مِيْمٌ صَاْرَتِ لَنَاْ حِصْنًا بَعْدَ وَفَاْةِ أَبِيْ
أَنَاْ طِفْلٌ صَغِيْرٌ يَاْ أُمِّيْ...
صَدْرُكِ وَطَنِيْ
وَ عَيْنَاْكِ مَرْفَأُ أَسْفَاْرِيْ[1]

استمر "خالد زكرياء" في استعمال حرف"الياء" كقافية ثانية بعد حرف"الراء" إلى غاية وصوله إلى البيت الّذي يقول فيه:

فَالْطَرِيْقُ طَوِيْلٌ

[1]خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية،ص04.

اِنْفِضِ الْغُبَارَ وَ دَعِ الْعَوِيْلَ
مَاْ غَنِمَ إِلاَّ أَهْلُ الْصَّهِيْلِ
لَيْسَ هُنَاْكَ مِنْ وَصْلٍ
مَنْ مِنَّاْ يَسْتَطِيْعُ تَقْبِيْلَ ثَغْرِ الْقَمَرِ؟!
اِقْرَأْ وَ سَاْفِرْ...
اِرْتَقِ فِيْ مَقَاْمَاتِ الْرُوْحِ، لَاْ تَسْتَقِرْ...[1]

فقوافي الشاعر جاءت متوالية غير متداخلة فاستعمل في البداية حرف"الراء" (الطيور، الزهور، القبور)، ثمّ حرف "الياء"(أبجدياتي، البهي، المعاني، أمّي، أبي، أمّي، وطني، أسفاري)، فحرف"اللّام" (طويل، العويل، الصّهيل، وصل) ليعود من جديد إلى حرف "الراء" الذي استعمله في بداية قصيدته (القمر، سافر، لا تستقر)، لتكون القافية (ر ر ر،ي ي ي ي ي ي ي ي....، ل ل ل ل ، ر ر ر ....) مع عدم وجود أي تداخل بينها.

4/القوافي المنوعة المتداخلة :

تختلف القافية في البيت الأول عن الثاني في هذا الصنف من القافية لكنّ الشاعر يعيد استعمال قافيته الأولى في البيت الثالث ثمّ إلى الثاني و هكذا، فهو يمزج بين حرفين مختلفين في الأشطر، كما يمكن أن يكون البيتان اللذان في الوسط بقافية واحدة، مثل قصيدة "خالد زكرياء" التي يقول فيها:

فِيْ فَيَاْفِيْ عُيُوْنِهَاْ
يَتَيَمَمُ الْنُّسَاْكُ
مِنْ رِجْسِ الَأَشْوَاْكِ

[1] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص6.

وَ فِيْ مِحْرَابِ قَلْبِهَاْ

تَتَبَرَكُ الْرُؤَىْ بِدَهْشَةِ الْمَلَاْكِ! [1]

نلاحظ أنّ الشاعر بدأ قصيدته "بالهاء"(عيونها) ثمّ"الكاف" ، ف"الكاف" ثمّ" الهاء" ، ف"الكاف"، لتكون قافيته(ه، ك، ك، ه، ك) فجاءت قوافيه منوعة متداخلة.

5/ القوافي المتداخلة و غير المتداخلة:

تكون أحيانا متداخلة(القافية الأولى تختلف عن الثانية) و أحيانا أخرى تكون غير متداخلة (البيت الأول مثل البيت الثاني) و هذا في القصيدة الواحدة، مثل قصيدة" رسالة من طفل حالم!":

يَاْ أَيُّهَاْ الْظَّالِمُ الْمُسْتَبِدُ...

لَكَ ذَبَاْبَاْتٍ وَ جُيُوْشٌ وَ قَنَاْبِلْ...

وَ لِيْ دُمَىْ وَ عَرَاْئِسٌ وَ سَنَاْبِلٌ...

لَاْ تَهْزَأَنَّ بِلُعَبِيْ يَاْ غُرَاْبَ الْلَّيْلِ

فَاْللَّيْلُ مَهْمَاْ طَاْلَ...

تَمَزُّقِ أَكْفَاْنِهِ أَنَاْشِيْدِ الْأَمَلِ

بِأَلْعَاْبِيْ يَاْ مُغَفَل...

أَصْنَعُ سُلَمًا يَفْضِيْ إِلَىْ الْقَمَرِ

وَ بِفُرْشَاْتِيْ...

أَرْسُمُ الْبَسْمَةَ عَلَىْ ثَغْرِ الْعُمُرِ

وَ فِيْ حُضْنِ حُرُوْفِيْ

يَتَرَعْرَعْ أَقْوَىْ فَجْرٍ

سَيُحَطِمُ قُيُوْدَ الْقَهْرِ

[1] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية ، ص74.

سَيَشُقُ دُجَىْ الْمُسْتَعْمِرِ
فَنُغَنِيْ مَعَ الْطَّيْرِ
أَشْهَىْ أَهَازِيْجِ الْنَّصْرِ! [1]

في بداية القصيدة كانت القافية "متداخلة"(د ل)، ثمّ "غير متداخلة" (ل ل ل ل ل) ثمّ "متداخلة" (ر ي ر ي) ف"غير متداخلة" (ر ر ر ر ر).

و تنقسم القوافي المتداخلة إلى قسمين:

أ/ القوافي << ذات التداخل الجزئي المعزول: و ذلك حين تستقل كلّ وحدة بمجموعة قواف متداخلة فيما بينها و لكنها لا ترتبط بالوحدة المجاورة المتداخلة أيضا و إنما ينتهي تداخلها في نقطة ما>>[2]، أي لا وجود لأي اتّصال بين قوافي القصيدة حيث لا يعود الشاعر للقافية الّتي استعملها بداية. مثل قصيدة" البياض ورشة إنتاج الرؤى!":

وَ يَسْأَلُوْنَكَ عَنْ الْبَيَاْضِ قُلْ:
وَرْشَةٌ لِإِنْتَاْجِ الْسُؤَاْلِ
فَضَاْءٌ لِاقتِنَاصِ الْأَسْرَاْرِ
وُضُوْءٌ مِنْ آثَاْمِ الْتِّكْرَاْرِ
مَمْلَكَةٌ جَدِيْدَةٌ تَبْنِيْ الْإِنْسَاْنَ
لَيْسَ الْبَيَاْضُ بِمَكَاْنٍ مَهْجُوْرٍ بِلَاْ عُنْوَاْنٍ
الْبَيَاْضٌ غَيْثٌ يُبِيْدُ قَحْطَ الْنِّسْيَاْنِ
إِنْسَاْنٌ يَبْنِي لَنَاْ وَطَنُ الْأَوْطَاْنِ![3]

جاءت القافية (ل ل) (ر ر) (ن ن ن ن).

[1] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية ،ص29.
[2] نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر و مقالات أخرى، ص79.
[3] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص77.

ب/ القوافي <<ذات التّداخل الكلّي المترابط>>[1]: فتتداخل القوافي فيما بينها مثل <<ب أ أ ب ب أ د أ د د ب ر أ ب د ر ب د س ر س أ أ د س س د ع أ ع د ع د س س ع د أ>>[2]، و في هذه الحالة يكون الترابط بين أبيات القصيدة الّذي يؤذي إلى الانسجام، مثال هذا قصيدة "الدفاع عن شهريار في محكمة التاريخ!":

يَاْ حَضْرَةَ الْزَّمَاْنِ...
أَدْرِيْ أَنَّكَ شَاْهِدٌ عَلَىْ مَجَاْزِرِ شَهْرَيَاْرِ
أَدْرِيْ أَنَّكَ مَاْ زِلْتَ تَحْفَظُ أَنَاْتِ الْأَزْهَاْرِ
فِيْ كُلِّ الْعُصُوْرِ وَ الْأَمْصَاْرِ
أَدْرِيْ أَنَّكَ مَاْزِلْتَ شَاْهِدًا عَلَىْ جَرَاْئِمِ الْرِّجَاْلِ
وَ لَكِنِّيْ يَاْ حَضْرَةَ الْزَّمَاْنِ
جِئْتُكَ الْيَوْمُ مُدَاْفِعًا عَنْ شَهْرَيَاْرِ
أَيُّهَاْ الْحُضُوْرُ
جِئْتُكُمْ كَنَبِيٍّ يَنْبُذُ الْتِّكْرَاْرَ[3]

تداخلت القوافي و ارتبطت فيما بينها على طول القصيدة لتكون كالتالي: (ن ر ر ر ر ن ر ر ر ر ر ر ر ر ر ر ن ر ن ن ن ر ن ر ر ر ر ر ر ل ر ل ل ل ل ر ر).

6/ القوافي المجردة من الردف و التّأسيس:

أي أن تكون القصيدة خالية من حرفي الرّدف و التّأسيس، مثل قصيدة" سفر في بياض حكم جدي!":

[1] نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر و مقالات أخرى، ص79.
[2] المرجع نفسه، ص79.
[3] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص48.

قَالَ لِيْ جَدِّيْ!

أَ زَكِي...

هَاْكَ دُرَةٌ مِنْ دُرَرِيْ

خُذْ مِنَ الْمَاْضِيْ عِبْرَةٌ

وَ مِنَ الْحَاْضِرِ خِبْرَةٌ

وَ اْقْطِفْ مِنَ الْمُسْتَقْبَلِ أَبْهَىْ زَهْرَةٍ[1]

جَدِّيْ		أَ زَكِّي		مِنْ دُرَرِيْ		عِبْرَةٌ		خِبْرَةٌ		زَهْرَةٍ	
جَدْدِيْ 0/0/		أَ زَكْكِيْ 0/0//		مِنْ دُرَرِيْ 0/ ///0		عِبْرَتُنْ 0//0/		خِبْرَتُنْ 0//0/		زَهْرَتِنْ 0//0/	
الروي:	الوصل:	الروي:	الوصل:	الروي:	الوصل:	الروي:	الوصل:	الروي:	الوصل:	الروي:	الوصل:
الدال	الياء	الكاف	الياء	الراء	الياء	التاء	النون	التاء	النون	التاء	النون

جاءت هذه القوافي كلّها خالية من "ألف التأسيس" أو "حرف الردف".

7/القوافي الخافتة:

تتعلق بالقصائد الّتي تحتوي على الأشطر الطوال و<<تكون فيها القافية خافتة كل الخفوت لندرة ورودها لأن الأشطر تبلغ من الطول والامتداد حدّا لا تعود معه القافية ذات رنين يلفت السّمع إليه>>[2]، و يحدث هذا عندما يستطرد الشاعر.على سبيل المثال قصيدة"الذات نص سيمولوجي عجيب!":

بَيْنِيْ وَ بَيْنَ ذَاْتِيْ تَضَاْرِيْسٌ جَبَلِيَّةٌ لَيْسَ لَهَاْ بِدَاْيَاْتٌ

[1]خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص70.

[2]نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر و مقالات أخرى، ص88.

بَيْنِيْ وَ بَيْنَ ذَاْتِيْ حِوَاْرٌ أُنْطُوْلُوْجِيٌّ مُثْمِرُ الْدَّلَاْلَاْتِ
بَيْنِيْ وَ بَيْنَ ذَاْتِيْ ثُلُوْجٌ وَ أَعَاْصِيْرٌ وَ عَوَاْصِفٌ تَعْوِيْ
بَيْنِيْ وَ بَيْنَ ذَاْتِيْ نِجَاْدٌ وَ وِهَاْدٌ وَ فَيَاْفِيْ
بَيْنِيْ وَ بَيْنَ ذَاْتِيْ بِحَاْرٌ لَاْ تَنْتَهِيْ
وَ عَوَاْلِمٌ فِيْ عَلَاْمَاْتِهَاْ تَتَشَظَّىْ أَسْرَاْرِيْ[1]

8/ القوافي ما بين الفرعية و الأساسية:

يمزج الشاعر بين قواف أساسية(الّتي يعتمدها بكثرة)، و بين قواف فرعية، فمنها قصيدة" نحن فرقدان!"؛يقول فيها "خالد زكرياء":

لَنَاْ قَلْبُ فَرَاْشَةٍ خَفَاْقٍ
يَتَخَطَّىْ أَهْوَاْلَ لُظَىْ الْأَشْوَاْقِ
لَاْ، يَسْتَسْلِمُ لَا يَعْرِفُ طَعْمَ الْإِخْفَاْقِ
مَاْ نَحْنُ فِيْ هَذَا الْزَّمَاْنِ إِلاَّ غُرَبَاءٍ
ثُرْنَاْ نُحَطِمُ أَوْثَانَ الغَوْغَاءِ
نُحَرِّرُ السِّرَ مِن رِبْقَةِ الهَمَجِيَةِ العَمْيَاءِ
فَلَاْ حَيَاةَ لِمَنْ لَا يَعِيْشُوْنَ فِيْ الْحَيَاةِ غُرَبَاء
وَ لَاْ وُجُوْدَ وَ لَاْ بَقَاْءٍ
لِمَنْ لَمْ يَحْمِلَ جِنْسِيَةَ الْشُّعَرَاْءِ![2]

و بذلك تغذو (الهمزة) المناخ الأساسي لموسيقى القافية، أما(القاف) فهي القافية الفرعية لورودها في ثلاثة أشطر فقط(خَفَاْقٍ، الْأَشْوَاْق، الْإِخْفَاْقِ)، <<و ليس شرطا أن تكون القافية الأساس هي

[1] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص47.
[2] المصدر نفسه، ص116.

الأكثر عددا في القصيدة، إذ ما يكفي أن تكون القافية ظاهرة النغم، موزعة في القصيدة توزيعا سليما>>[1]، فالموسيقى الصوتيّة أساس القافية.

9/القوافي المقيّدة:

تتنوّع القافية في الشعر فإمّا تكون (مقيّدة أو مطلقة) لكن في شعر التّفعيلة << مال الشعر بشكل عام إلى القوافي الساكنة>>[2]، و قد أفاد تسكين قوافي الشعر في<<التّخلص من الضرورات النّحويّة الّتي يستدعيها إثبات الحركة>>[3]، و هذا غير محبّذ بكثرة لأنه يفقد القصيدة ذلك التّنوع بين الحركة و السكون، و قد كان دافعهم من هذا الوقف المفاجئ الفصل بين البيت الأول و الثاني، مثل قصيدة" في رأس الجبل عمائم و همم":

قُمْ

اِمْشِ لا تَسْتَسْلِمْ

اُنظُرْ إلَى الْقِمم

عَلَى رَأْسِهَا شِيبٌ وَ غِيَمْ

و لَكِنَّهَا وَاقِفَة لَا تَنْهزِمْ

ترَاهَا ثَابِتَةٌ لَاْ تَتَقَدَّمْ

و لَكِنَّهَا تُلْهِمُ جَمِيْعَ الْأُمَمْ

أنَّ الْسَّفَرَ يَشْحُذُ الْهِمَمْ![4]

فالشاعر استعمل قافية مقيّدة(ساكنة) في (قُمْ، لا تَسْتَسْلِمْ، غِيَم، لَا تَنْهزِمْ، لَاْ تَتَقَدَّمْ).

[1]يوسف الصّائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1957، دراسة نقدية، اتحاد العرب، دمشق، د.ط، 2006، ص207.

[2]المرجع نفسه، ص207.

[3]المرجع السابق،ص 207.

[4]خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص113.

و على عكس الشعراء الّذين اعتمدوا على السكون؛ فهناك من لوّن قوافيهم بالحركة و السكون؛ وشمل هذا القصائد الّتي تتعدّد الأصوات و تتنوّع الأجواء فيها[1]، مثل قصيدة" خالد زكرياء":

أَهْلًا وَ سَهْلًا يَاْ مَطَرُ
أَنَاْ طِفْلٌ صَغِيْرٌ لَمْ يَكْبُرْ
عجِّلْ يَاْ مَطَرُ
الْغُبَاْرُ يَغْزُوْ وَ عُيُوْنَ قَلْبٍ لَمْ يَتَحَرَرْ
حُرُوْفِيْ شَعْتَاْءٌ تَبْغِيْ الْطُّهرَ
اِنْتَقِضَ وُضُوْءُهَاْ الْأَكْبَرُ
لمْ تُصَلِ صَلَاْةَ الْسِرِ![2]

مزج الشّاعر بين (الحركة) و (السكون) في كلّ من (مَطَرُ، يَكْبُرْ، مَطَرُ، يَتَحَرَرْ، الْطُّهرَ، الْأَكْبَرُ، الْسِّر.)، و نجد في شعر التّفعيلة بالرغم من طغيان القافية المقيّدة على القصيدة إلاّ أنّ <<أكثر الحركات الّتي استعملوها عادة هي حركة الكسر و أقل منها هي حركة الضم و الأقل هو الفتح>>[3]، فهذا التعدّد في الاستعمال تماشى و بشكل خاص مع نفسية الشاعر و الموضوع الّذي تناوله.

10/القوافي الداخلية:

تعلّقت القافية في أذهاننا بالموسيقى الخارجية للقصيدة فهي جزء من شكلها بحسب منظورنا، إلاّ أنّ الشعراء و النّقاد انتبهوا إلى << ضرب من القافية أسموه القافية الداخلية معبّرين

[1]ينظر :يوسف الصّائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1957، دراسة نقدية، ص208
[2]خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص95.
[3] يوسف الصّائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1957، دراسة نقدية، ص208.

بذلك عن تردد القافية و لكن داخل حشو السطر الشعريّ>>[1]، و مثال ذلك قصيدة" ما أشبهني بسنمار" "لخالد زكرياء" :

رُشِيْ عَلَىْ عُمْرِيْ الْعُطُوْرَ
يأْ اِمْرَأَةً قَادِمَةً مِنْ أَرْضٍ طَهُوْرٍ
كفَرَاْشَةٍ تَجُوْبِيْنَ الْحُقُوْلَ
تتَرَاْقَصِيْنَ عَلَىْ عَتَبَاتِ قَلْبٍ مَكْلُوْمِ
تلاعَبَتْ بِأَوْرَاْقِهِ الْصَّفْرَاْءُ الْسُنُوْنَ
كَشَيْخٍ هَرِمٍ...
يَتَكِئُ عَلَىْ عَصَاْ الْمجْهُوْلِ
فمَتَىْ بَرِيْقُكِ يُزِيْخُ مضاض الْهُمُوْمِ؟
يَاْ اِمْرَأَةً آَتِيَّةً مِنْ زَمَنٍ مَجْهُوْلٍ
سرْتُ... وَ سَأَبْقَىْ أَسِيرُ...
أَسْأَلُ نَفْسِيْ...
إِلَىْ أَيْنَ أَسِيْرُ؟
زَاْدِي قَلِيْلٌ
وَ سِرُكَ جَلِيْلٌ
وَ الْطَّرِيْقُ طَوِيْلٌ
وَ الْوُصُوْلُ مُسْتَحِيْلٌ[2]

تحتوي القصيدة على نغمة موسيقية يحسّ بها القارئ وهو يردّد ألفاظها دون اللّجوء إلى إيقاعها الخارجي.

[1] يوسف الصّائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1957، دراسة نقدية، ص 208.
[2] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص59.

2-3 دلالات تنوع القافية قي شعر خالد زكرياء:

يختلف أثر كلّ قافية عن الأخرى على حسب (الموضوع، الغاية، نفسية الشاعر ،...).

1- "فالقافية الموّحدة" توحد القصيدة شكلا و مضمونا و<< تصبح وسيلة لخلق وحدة في القصيدة كلّها، فهي تلم شتات الجو بالنغم العالي الّذي تحدثه>>[1]، فتربط الأشطر فيما بينها من جهة <<و تساعد على اختتام القصيدة>>[2] من جهة أخرى؛ فتجعل القارئ يتابع و يركز في معاني و ألفاظ القصيدة و تذكره بالأشطر السابقة.

ترى "نازك الملائكة" بأّنّ تواجد القافية <<ولو جزئيا يفيد الشاعر حقا>>[3]، و هذا الأمر سلاح ذو حدين فمن تجعله يعي كلّ ما يكتب و يدقق في كلّ الأمور، و من جهة أخرى تجبره على أن يلتزم بها سواء على طول القصيدة و أحيان أخرى في جزء منها وهذا يحدث نادرا.
و من بين القصائد التي تناول فيها "خالد زكرياء" القافية الموحدة و احتوت على دلالات عدّة قصيدته "اصنع الفلك بالحروف": يقول فيها:

بَنِيْ لَاْ تَنُوْحْ
تعَلَّمْ كَيْفَ تَبُوْحُ
طهِرْ بِنَارِ الْحُرُوْف الْرُوْح
سَافِرْ مِثْلَ نُوْحٍ
هاْ أَنَذَاْ أُبْصِرُ زَهْرًا يَطلُّ مِنَ الْقُرُوْحِ! [4]

[1] نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر و مقالات أخرى، ص 102.
[2] المرجع نفسه، ص102.
[3] المرجع السابق،ص114.
[4] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص94.

دعا الشاعر في هذه القصيدة إلى التّفاؤل و الأمل و المثابرة و مواجهة الحياة والتّعلم منها، كما أنّ "حرف الحاء" في هذه القصيدة بعث نغمة موسيقية مملوءة بالطاقة أبرزت أفكار الشاعر و مشاعره؛ إضافة إلى ذلك فقد كانت القافية موحدة تحمل موضوعا واحدا.

2- أما "القافية المقطعية" في القصيدة لها جو خاص بها فهي تخضع <<للحالة النفسيّة للشاعر، أو السياق العام للنّص الشعري، و يتم الانتقال من مقطع شعري إلى مقطع آخر، لنقل فكرة ما، أو رأي مكمل، دون الخروج عن السياق العام، أو الهدف الّذي يرجوه الشاعر من النّص، و هذا الانتقال يؤذي إلى تكثف الصورة الشعريّة، و تنويع الإيقاع الشعري، و هو ما يغني النّص من جهة، و يفيد القارئ من جهة أخرى لأن الشاعر قد ابتعد عن السطحية و القوالب الجاهزة>>[1]، فالقافية المتغيّرة من مقطع إلى آخر تحيل إلى معنى واحد لكن بنغمة موسيقية أكثر تنوع إيقاعا مثل قصيدة "صلاة تحت أقدام أمي"، جاءت في ثلاثة عشر مقطعا؛ أول مقطع كان بقافية "النون" (الأكوان، الأوطان، جوعان، الحنان، الزمان، الولهان، النعمان) أما الثاني "الكاف"(حبّك، قلبك، روحك، بك)، فالثالث جاء بقافية"الياء"(أمّي، أحزاني، روحي، أبجدياتي)، فالرابع بقافية"الدال"(الخلد، الجهاد)، إلى أن أنهى مقاطع قصيدته.

و الملاحظ هنا أنّه بالرغم من تعدد القوافي إلاّ أنّ أبيات القصيدة جاءت بموضوع واحد المتمثل في حديثه عن أمّه و فضلها عليه، و حبّه الكبير لها و أكثر شطر وضّح فيه هذا في قوله:

وَ لَوْلَاْ دِيْنُ رَبِّيْ يَسْكُنُ قَلْبِيْ

لَكَاْنَ حُبُّكِ دِيْنِيْ وَ مَذْهَبِيْ![2]

[1]خرفي محمد الصّالح، التحولات النصيّة و المتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، مج ب، ع28، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر،2007، ص81.

[2]خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص125.

يتغنّى الشاعر في كلّ مقطع بوصف أمه أكثر فأكثر و يكثر من مشاعره مثلا حين قال:

قُبْلَةٌ عَلَىْ جَبِيْنِ أُمِّيْ
وُضُوْءُ قَلْبِيْ مِنْ أَحْزَانِيْ
هَاْهُوَ الْزَّهْرُ فِيْ أَرْجَاْء رُوْحِيْ
يَرُشُ الْعِطْرَ عَلَىْ أَبْجَدِيَاْتِيْ!

***

أُمِّيْ
أَنْتِ جَنَّةِ الْخُلُدِ
وَ فِيْ تَجَاْعِيْدِكِ نَزَلَتْ آيَاتُ الْجِهَاْدِ![1]

استعمل الشاعر من المقطع الأول إلى الثاني صورا شعريّة تحيل إلى تعظيمه لأمه و مكانتها الكبيرة عنده.

إضافة إلى أنّ المقاطع جاءت تحمل نغمة موسيقية متغيّرة مقارنة مع المقطع الّذي يسبقها ممّا دعا إلى وجود تنوّع في دلالات القصيدة ممّا ساهم في<<ثبات النّص الشعري>>[2]، كما أنّ الروي المتغيّر كان سببا في الإحساس بوجود تلوين إيقاعي يبرز قدرة الشاعر الإبداعية في خلق معاني رنّانة تجعل القارئ منغمسا في ألفاظ القصيدة و إيقاعاتها.

3- القوافي المتتالية غير المتداخلة في القصيدة تقوم <<بكسر الرتابة الموسيقية>>[3]، من خلال تعدد الأصوات بين كلّ سطرين شعريين، فمثلا في قصيدة "باقات من روضات قلبي" جاءت هذه القصيدة عبارة عن إهداء عبّر فيه الشاعر عن كلّ مختلجاته، فبعث مجموعة من الرسائل إلى

[1] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص123.

[2] خرفي محمد الصّالح، التحولات النصيّة و المتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر، ص80.

[3] نجاة سليماني، القافية و أثرها الإيقاعي في الشعر الجزائري المعاصر، جسور المعرفة، مج04، ع02 (14)، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، 2018م/1439هـ، ص165.

عدّة شخصيات من بينهم(والده و والدته) ليفصح فيها عن حبّه الكبير لهما و مكانتهما الكبيرة و حضورهما القوي في حياته، كما تحدّث عن تعبهما و كدّهما من أجله، مثال ما جاء في قوله:

إِلَى ْ أُمِيْ...

شُقُوْقُ رِجْلَيَّ أُمِّيْ

مِيْمٌ صَارَتِ لَنَاْ حِصْنًا بَعْدَ وَفَاْةِ أَبِيْ[1]

إضافة إلى والده سنده في الحياة الّذي توفي و ترك لأمه تولّي زمام الأمور، في قوله:

وَ اِخْتَلَسَ الْمَوْتُ رُوْحَ أَبِيْ

وَ هَوَيْتُ كَنُقْطَةِ الْبَاْءِ مِنْ صَدْرِ أَبِيْ

وَ كَاْنَتْ هَمْزَةُ أَبِيْ نَخْلَةً تُعَاْنِقُ أُمِّيْ

فَيَيْنَعُ الْظِّلُ فِي دُرُوبِ قَلْبِي

يُبِيْدُ قَيْظَ آلَاْمِيْ

يَرْسُمُ لِيْ الْطَّرِيقَ نَحْوَ رَبِّيْ[2]

نرى الشاعر قد فكّك لفظة "أبي" إلى حروف ليشكل منها صورة شعرية، مثل قوله:

وَ هَوَيْتُ كَنُقْطَةِ الْبَاْءِ مِنْ صَدْرِ أَبِيْ[3]

يعني الشاعر بهذا أنّه قد فقد ذلك الصّدر الحنون الذي كان يلجأ إليه فهوى و تلاشى كنقطة حرف الباء الّتي توجد لوحدها في أسفل الحرف دون أنيس.

أمّا الهمزة دلّت على التّلاحم الّذي كان بين والديه حينما قال:

وَ كَاْنَتْ هَمْزَةُ أَبِيْ نَخْلَةً تُعَاْنِقُ أُمِّيْ[4]

---

[1] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص04.

[2] المصدر نفسه،ص04-05.

[3] المصدر السابق، ص05.

[4] المصدر السابق نفسه، ص04.

لينتقل بعدها ليعبّر عن قلبه و ما يدور فيه و كيف هو مملوء بالأسرار و المكنونات، و هذا ما جاء في قوله:

إِلَىْ قَلْبِيْ...

يَاْ مَعْبَدَ حُرُوْفِيْ

إِلَيْكَ تَحُجُّ أَفْوَاْجَ أَسْئِلَتِيْ[1]

فتتجسد القافية المتتالية غير المتداخلة قي القصيدة برابط واحد يجمعها منذ بدايتها إلى نهايتها، إضافة إلى وجود تلك النّغمة الموسيقيّة المتغيّرة لكسر تلك الرتابة المعتادة و خاصة في القصيدة الموحدة.

4-القوافي المنوعة المتداخلة: نوّع الشّاعر في قصيدته "حبّك عبادة" في القافية فتداخلت و امتزجت فيما بينها ممّا خلّف أثرا على القصيدة، و هذا ما نجده في قوله:

فِيْ فَيَاْفِيْ عُيُوْنِهَاْ

يَتَيَمَمُ الْنُّسَاْكُ

مِنْ رِجْسِ الَأَشْوَاْكِ

وَ فِيْ مِحْرَاْبِ قَلْبِهَاْ

تَتَبَرَكُ الْرُؤَىْ بِدَهْشَةِ الْمَلَاْكِ![2]

إنّ هذه القوافي المتغيّرة ساهمت <<في نقل الشحنة الشعورية من الشّاعر إلى المتلقي. و ذلك بنقله من حالة إلى حالة ومن نغم و إيقاع إلى نغم و إيقاع آخر. و هذا يجعل المتلقي في حالة حضور دائم مع النّص و لا يغادره إلى غيره>>[3]، ممّا أبرز الإيقاع الموسيقي المؤثر، إضافة إلى الاستناد على المعجم الصوفي (يتيمم، النّساك، محراب، قلبها، تتبرك، الرؤى، الملاك)، تدلّ هذه الألفاظ

[1]خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية ، ص05.

[2]المصدر نفسه، ص74.

[3]محمد علوان سلمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقيّة على دواوين فاروق شوشة- إبراهيم أبو ستة- حسن طلب- رفعت سلام، دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، كفر الشيخ، دسوق، ط1، 2008، ص186.

على أنّه يخاطب الأنثى و خاصة عند العودة إلى العنوان؛ لكن لو تمعنّا نرى أنّ هذه الألفاظ الصوفيّة المؤثرة الّتي تلمس الجوارح تذكرنا بأمور إلهية أخرى و المعروف عن الشعر الصوفي أنّه يظهر للوهلة الأولى و كأنّه شعر الغزل و لكن المقصود و المعنى معاكس لهذا.

5–قوافي متداخلة وغير متداخلة: نوّع الشّاعر" خالد زكرياء" في القافية فجعلها أحيانا تتداخل و أخرى غير ذلك، فهذا النّوع من القوافي أضفى لمسة إيقاعيّة و شعريّة معاصرة للقصيدة، و بالتالي فقد كان لهذا التّنوع أثر على القصيدة مثل قصيدة"رسالة من طفل حالم"، فقد عكست هذه القصيدة قصّة و واقع شعب مستعمَر في صورة طفل يحلم و يتأمل إلى غدٍ أفضل متمنيا الاستيقاظ و طلوع فجر جديد ألا وهو (الاستقلال)، فاستعمل عدّة ألفاظ تدلّ على الاستعمار (قنابل، الظّالم، المستبّد، غراب اللّيل ، المستعمر) لتقابل هذه الكلمات ألفاظ توحي با"لأمل و شروق شمس الحريّة"، في قوله:

فَاللَّيْلُ مَهْمَاْ طَاْلَ...

تَمَزَّقِ أَكْفَاْنِهِ أَنَاْشِيْدِ الْأَمَلِ[1]

فاللّيل معروف عنه أنّه يحيل الاستعمار و ظلامه يدلّ على سواد قلوب المستعمر الظالم، و على الطغيان و الظلم، لكنّ الأمل يبقى موجودا و سيأتي ما سيجعل ذلك اللّيل ينقشع، فهذه القصيدة تحدّثت عن الاستعمار لكن حملت رسائل التّفاؤل و الأمل أكثر من أي شيء آخر في قوله:

بِأَلْعَاْبِيْ يَاْ مُغَفَل...

أَصْنَعُ سُلَمًا يَفْضِيْ إِلَىْ الْقَمَرِ

وَ بِفُرْشَاْتِيْ...

أَرْسُمُ الْبَسْمَةَ عَلَىْ ثَغْرِ الْعُمُرِ

وَ فِيْ حُضْنِ حُرُوْفِيْ

يَتَرَعْرَعْ أَقْوَىْ فَجْرٍ

[1]خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص29.

سَيُحَطِمُ قُيُوْدَ الْقَهْرِ

سَيَشُقُ دُجَىْ الْمُسْتَعْمِرِ

فَنُغَنِيْ مَعَ الْطَّيْرِ

أَشْهَىْ أَهَازِيْجِ النَّصْرِ![1]

فالفجر يحيل إلى الاستقلال و الحريّة، و السنابل تدلّ على القوة و الشموخ بالإضافة إلى الألفاظ المباشرة (أهازيج النّصر). فتغيّر القافية هنا شمل موضوعا واحدا وهو الطموح إلى الحريّة و الاستقلال إضافة إلى تلك النغمة الموسيقيّة المتغيّرة كلّ مرة تجعل القارئ يسترجع قافية الأبيات السابقة عندما يعود إلى القافية الأولى.

6- قوافي مجردة من الردف والتأسيس: ابتعد الشاعر"خالد زكرياء" في قصيدته "سفر في بياض حكم جدي!" عن استعماله الردف و التأسيس.

فهذه القصيدة جاءت عبارة عن مجموعة من الحكم و العبر و النّصائح الّتي استقاها الشّاعر عن جدّه، فالأكيد أنّ الجدّ عاش مجموعة من التّجارب الحياتيّة فاستفاد منها و أراد أن يفيد حفيده كذلك، ليتفادى الكثير من الصّعوبات و يتجاوز المطبّات حتّى تكون حياته أكثر يسرا. و هذا ما تجلّى في قوله:

قَالَ لِيْ جَدِّيْ:

أَ زَكِي...

هَاْكَ دُرَةٌ مِنْ دُرَرِيْ

خُذْ مِنَ الْمَاْضِيْ عِبْرَةٌ

وَ مِنَ الْحَاْضِرِ خِبْرَةٌ

وَ اْقْطِفْ مِنَ الْمُسْتَقْبَلِ أَبْهَىْ زَهْرَةٍ! [1]

[1]خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص 29.

هذه الحكم عبارة عن درر كما جاء في القصيدة بمعنى كنوز و جواهر و ماسة، ليس كلّ شخص يحضى بها. و استعمل الشاعر في هذه القصيدة لسان جدّه فلم يتحدث الشاعر إلاّ في السطر الأول، أما الأبيات المتبقيّة فكان جدّه هو المتكلم و الواعظ، النّاصح، لذلك استعمل فعل الأمر (هاك، خذ، اقطف).

كما تطرّقنا سابقا" فألف التّأسيس و حرف الردف" لا يمكن أن يلتقيا مع بعضها البعض في قافية واحدة، و يجتمعا معا لأنّهما عبارة عن حرفا مدّ، و المدّ يساعد على طول النّفس، و طول الحالة النّفسية للشاعر، و دوامه فيها لكنّ الشاعر هنا تكلّم بلسان جدّه لذلك لم يعبّر عن حالته النفسيّة.

7- قوافي خافتة: استعمل الشاعر أحيانا الأشطر الطوال وهذا الأمر سبب خفوتا في القافية، إلاّ أنّه بالرغم من ذلك تلعب هذه القوافي الخافتة دورا في القصيدة مثلا قصيدة" الذّات نص سيمولوجي عجيب!" أشطرها طويلة إلاّ أنّها تحمل كلّ التّعابير و الإيحاءات الّتي تعرّف بشخصية الشّاعر القويّة، في قوله:

كَيْفَ الْوُصُوْلُ إِلَىْ قَلْبِيْ؟!
مَاْ أَكْثَرَ دَهَاْلِيْزَ قَلْبِيْ!
مَاْ أَقْسَىْ تَضَاْرِيْسُ قَلْبِيْ![2]

كما تحيل هذه القصيدة إلى كيف يراجع الشاعر نفسه دائما فيعيش حوار داخلي مع نفسه،في قوله: بَيْنِيْ وَ بَيْنَ ذَاْتِيْ حِوَاْرٌ أُنْطُوْلُوْجِيٌّ مُثْمِرُ الْدَّلَاْلَاْتِ [3]

[1]خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص70.

[2]المصدر نفسه، ص47.

[3]المصدر السابق، ص47.

لكن الملاحظ كذلك في هذه الأبيات الشعريّة أنّه حتّى الشّاعر لا يعرف نفسه جيّدا و كأنّ بينه و بين ذاته عقبات، ممّا يدلّ على أنّ حالته النفسيّة تتغير دائما، و هناك ثغرة و فراغ شاسع جدا بشساعة الصّحراء لا يعلم كيف يسيطر فيه على نفسه، و هذا ما دلّت عليه الأبيات الآتية:

بَيْنِيْ وَ بَيْنَ ذَاْتِيْ ثُلُوْجٌ وَ أَعَاْصِيْرٌ وَ عَوَاْصِفٌ تَذْوِيْ

بَيْنِيْ وَ بَيْنَ ذَاْتِيْ نِجَاْدٌ وَ نِهَاْدٌ وَ فَيَاْفِيْ

بَيْنِيْ وَ بَيْنَ ذَاْتِيْ بِحَاْرٌ لَاْ تَنْتَهِيْ

وَ عَوَاْلِمٌ فِيْ عَلَاْمَاْتِهَاْ تَتَشَظَّىْ أَسْرَاْرِيْ[1]

ففي آخر بيت من هذه الأشطر يتضح أنّ الشاعر شخص كثوم لا يبوح بأسراره لأيّ كان، فصندوق أسراره يكمن في ذاته و قلبه.

و ما يجدر الإشارة إليه أنّ خفوت القافية في القصيدة لا يلغي القافية و يقلل من أثرها فما دامت الدلالات و الإيحاءات التي يستعملها الشاعر قويّة لا تتأثر القافية و لا تضمحل و إنّما تبرز أكثر فأكثر.

8- قوافي ما بين الفرعية و الأساسية: يتماشى الموضوع الرئيسي للقصيدة مع القافية الأساسية و الأكثر استعمالا، و لكن دائما ما يكون ربط بين القافية الأساسية و الفرعية في الموضوع، فهذه الأخيرة تأتي لإتمام معنى الأولى و تنهي الموضوع. فقصيدة "نحن فرقدان " دليل واضح على ذلك:

حيث تحدّث عن الشّاعر و دوره في المجتمع و شخصيته كذلك فقال:

لَنَاْ قَلْبُ فَرَاْشَةٍ خَفَاْقٍ

يَتَخَطَّىْ أَهْوَاْلَ لُظَىْ الْأَشْوَاْقِ

لَاْ، يَسْتَسْلِمُ لَا يَعْرِفُ طَعْمَ الْإِخْفَاْقِ[1]

[1]خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية ، ص47.

فالشاعر أكثر حساسية و تأثر لذلك شبّه قلبهم الحسّاس بالفراشة الّتي تتأثر بأي عامل و أيّ شيء يلمسها؛ لكن بالرغم من ذلك إلاّ أنّهم لا يستسلمون فهم مجاهدون و يتحدّثون عن أيّ أمر يحزّ في أنفسهم حتّى و لو سيعانون بعد ذلك، فهم لسان المجتمع و قلمهم يعدّ المرآة العاكسة للواقع فيرفضون أيّ ظلم أو استبداد كان، و هذا ما جاء في قوله:

ثُرْنَاْ نُحَطِمُ أَوْثَانَ الغَوْغَاءِ
نُحَرّرُ السِرَ مِن رِبْقَةِ الهَمَجِيَةِ العَمْيَاءِ
فَلَاْ حَيَاةَ لِمَنْ لَا يَعِيْشُوْنَ فِيْ الْحَيَاةِ غُرَبَاء
وَ لَاْ وُجُوْدَ وَ لَاْ بَقَاْءٍ
لِمَنْ لَمْ يَحْمِلَ جِنْسِيَةَ الْشُّعَرَاْءِ![2]

فلا سرّ يبقى مدفونا يغطّي عليه الظّلم.

9- قوافي مقيّدة: تعدّ قصيدة" في رأس الجبل عمائم و همم"من بين القصائد الّتي استعمل فيها الشاعر حرف الروي الساكن، و هذا يرجع إلى الحالة النّفسيّة فالشاعر هنا في موقف الواعظ، النّاصح؛ فهو يحث على المثابرة و العمل وتحدّي الصّعاب و عدم الرضوخ و الانكسار و مواجهة المطبّات؛ و هذا ما جاء في قوله:

اِمْشِ لا تَسْتَسْلِمْ
اُنظُرْ إِلَى الْقِمم
عَلَى رَأْسِهَا شِيبٌ وَ غِيَمْ
و لَكِنَّهَا وَاقفَة لَا تَنْهزِمْ
تَرَاهَا ثَابِتَةٌ لَاْ تَتَقَدَّمْ

[1]خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص116.
[2]المصدر نفسه، ص116.

و لَكِنَّهَا تُلْهِمُ جَمِيْعَ الْأُمَمْ

أنَّ الْسَّفَرَ يَشْحُذُ الْهِمَمْ![1]

ففي هذه القصيدة رسالة موجهة للشباب بالسير نحو تحقيق أهدافهم و إن عجزوا عن ذلك فيمكنهم السفر من أجل حياة أفضل، و اكتساب طاقة ايجابية جديدة للتّمكن من المواصلة و السيّر قدما.

10- القوافي الداخلية: لم يكتف الشاعر "خالد زكرياء" بالقافية الخارجية ذات الموسيقى الرنّانة الواضحة، و إنّما تجاوز ذلك و نحا نحو" القافية الداخلية" و الّتي يكمن أثرها في تلك الموسيقى الموجودة داخل السطر الشعري فيحسّ بها القارئ دون وضوحها بطريقة مباشرة، و من بين القصائد الّتي تحوي على هذا النّوع الجديد من القافية قصيدة" ما أشبهني بسنمار!"، ففي أبياتها يحسّ المتلقي بإيقاع رنّان مختلف و ذلك قبل أن ينهي سطره الشعري، و هذا الوقع تخلّفه الألفاظ الّتي يستعملها الشاعر فتكون بديلة عن الإيقاع الخارجي الموسيقي، في قوله:

رُشِيْ عَلَىْ عُمْرِيْ الْعُطُوْرَ

يأ اِمْرَأَةً قَادِمَةً مِنْ أَرْضٍ طَهُوْرٍ

كفَرَاْشَةٍ تَجُوْبِيْنَ الْحُقُوْلَ[2]

استعمل الشاعر ألفاظا ذات نغمة موسيقيّة إيحائية، موجها كلامه إلى تلك المرأة الّتي تحاول أسر قلبه الذي هرم بمرور السنين؛ و الّذي يصعب إخضاعه، كما أنّ الشّاعر دوما يستعمل عقله من أجل السيطرة على مشاعره و التّحكم فيها حتّى لا ينجر تحت أهواء الدنيا، و هذا ما اتّضح من خلال قوله:

[1] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص113.

[2] المصدر نفسه،ص59.

يَاْ اِمْرَأَةً آتِيَّةً مِنْ زَمَنٍ مَجْهُوْلِ
سرْتُ... وَ سَأَبْقَىْ أَسِيرُ...
أَسْأَلُ نَفْسِيْ...
إِلَىْ أَيْنَ أَسِيْرُ؟!
زَاْدِي قَلِيْلٌ
وَ سِرُكَ جَلِيْلٌ
وَ الْطَّرِيْقُ طَوِيْلٌ
وَ الْوُصُوْلُ مُسْتَحِيْلٌ[1]

2-4 تميّز شعر و قافية خالد زكرياء بين أقرانه من الشعراء:

نحى الشاعر"خالد زكرياء" في شعره منحى التّجديد في القصيدة، فكان شعر التّفعيلة منهجه لسيلان قلمه بما يجول في خاطره، و هذا ما اشترك فيه مع مختلف الشعراء من عصره. لكن تميّز شعره بقافية مغايرة لما ورد عند أقرانه.

أ- القافية الموحدة:

[1] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص59.

نجده استعمل مثلا القافية الموحدة في "مجموعته الشعريّة الرابية" بكثرة وهذا الأمر لا نجده عند الكثير من الشعراء المعاصرين، و بالرغم من أنّ "خالد زكرياء" كانت قصائده من شعر التّفعيلة إلاّ أنّه لم يتخل عن القافية الواحدة و استعملها في الكثير من الأحيان –إن لم نقل في جلّ مجموعته الشعريّة– فنجد مثلا كلّ من قصيدة(مفارقة شعريّة!، أتحزن ربّة البسمة؟!،قبلني لتزهر أحزاني!، استح يا مطر!، دعوة خاصة إلى المطر!، اصنع الفلك بالحروف!، حافظ على كتاب الكون!، له الحب دين!، إلى عينيك أهاجر!، يسقط المطر شوقا إليك!، طقوس في أغوار الحروف!، متى تشرق شموس الحروف!، في قلبها طفلة لم تكبر!، أسئلة الحبّ!،...) وغيرها من القصائد الشعريّة، فمثلا قصيدة"في ذاتك تتوالد الأسرار!" يقول فيها:

فِيْ مَدْرَسَةِ الْهُمُوْمِ
تَعَلَّمْتُ كَيْفَ أَسْقُطُ وَ أَقُوْمُ
لَيْسَ لِيْ إلاَّ حُضْنِ ذَاْتِيْ الْرَؤُوْمْ!
أَيُّهَاْ الْمَلْكُوْم...
فِيْ سَمَاْءِ ذَاْتِكِ نُجُوْمُ
تُنِيْرُ لَكَ دُرُوْبُ الْهُمُوْمِ![1]

جاءت القصيدة بقافية واحدة، و موضوع واحد يعرّف فيه الشّاعر بذات الإنسان الّذي بإمكانه أن يعتمد على نفسه فذاته تخبئ له الكثير من الأسرار الّتي هي عبارة عن طاقة إيجابية و قوى خفيّة و همّة تحمل كلّ معاني النّجاح و تساعده على المشي قدما دون اللّجوء إلى أحد؛ فالذات الملجأ الوحيد لتجاوز مطبات الحياة، فهذه بالتحديد شخصيّة الإنسان العصامي.

ب– الاقتباس:

[1] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص89.

اقتبس الشّاعر من القرآن الكريم ، لكن بصورة محتشمة مثلما جاء في قصيدة" أسئلة الحبّ!" الّتي يقول فيها:

هُوَ الْحُبُّ إِذَاْ زُلْزِلَ زِلْزَاْلَهُ
وَقَاْلَ الْإِنْسَاْنُ: مَاْلَهُ؟
يَوْمَئِذٍ يُحَدِّثُ أَخْبَاْرَهُ
بِأَنَّ رَبَّهُ أَوْحَىْ لَهُ
أَنْ حَيِّرْ الْإِنْسَاْنَ وَ ذَرْهُ يَسْأَلُ: مَاْلَهُ؟![1]

يتضح هنا أنّ النّص مقتبس من "القرآن الكريم" و بالتّحديد من "سورة الزلزال"، قال الله تعالى: (إِذَاْ زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَاْلَهَاْ1 وَ أَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَاْلَهَاْ2 وَ قَاْلَ الْإِنْسَاْنُ مَاْلَهَاْ3 يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَاْرَهَاْ4 بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَىْ لَهَاْ5)[2] فأبياته الشعريّة في القصيدة كلّها كانت اقتباسا من الآيات الخمس الأولى من سورة الزلزال.

و عنون كذلك قصيدته "لا أعبد ما تعبدون" سبهذا العنوان المقتبس من"سورة الكافرون" في قوله تعالى:(قُلْ يَاْ أَيُّهَاْ الْكَاْفِرُوْنَ1 لَاْ أَعْبُدُ مَاْ تَعْبُدُوْنَ2)[3] فأخذ الاقتباس من الآية الثانية.

ت- التّناص:

1-ورد في قصيدة "سيوف متغنجات" في قوله:

وَ صَحَاْئِفُنَاْ مُتَلَوِّنَاْتٌ
وَ صَفَاْئِحُنَاْ مُتَلَوِيَّاْتٌ[4]

تناص مع الشاعر" أبي تمام" في قوله:

بِيْضُ الْصَّفَاْئِحِ لِأُسُوْدُ الْصَّحَاْئِفِ فِي مُتُوْنِهِنَّ جَلَاْءُ الْشَّكِ وَ الْرَيْبِ[1]

---

[1] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص90.

[2] سورة الزلزال، الآية[1-5] ، ورش عن نافع.

[3] سورة الكافرون، الآية[1-3]، ورش عن نافع.

[4] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص45.

2-عطفا على قصيدة "بكاء على أطلال الجسد" استهلّها الشّاعر بقوله:

قِفَاْ نَبْكِ...[2]

والّتي تعود أبياتها إلى معلّقة "امرئ القيس":

قِفَاْ نَبْكِ مِنْ ذِكْرَىْ حَبِيْبٍ وَ مَنْزِلِ بِسِقْطِ الّلِوَىْ بَيْنَ الْدَّخُوْلِ وَ حَوْمَلِ[3]

ث- المعجم الدّيني:

تشبعت قصائد"خالد زكرياء" في مجموعته الشعريّة "الرابية" من المعجم الدّيني و الألفاظ الصوفيّة حيث نجده استعمل العديد من الألفاظ مثل:(يتّعبد، المتطّهرون، الناسكين، حيّ على الفلاح، معبد، ربّ، الروح، الجنّة، كعبة، الرّحمن، تطهر، عبر، المتدبرين، الأكفان، راهبة، العبيد، الحداد، العزّة، المجيد، صلاة، صلاة الاستسقاء، تصلّي، أتوضأ، ربّ السماوات، رؤى، الذّات، الربّ المجيد، يوم الوعيد، نبوءة، المتبتلين، الله، عقيدة، آذان، أرض الطّهر، زمزم، تسبح، تسجد، صلاة الفجر، أركع، الملاك، التّأويلات، متصوّف، التّقى، القرآن الكريم، يفقهون، زكيا، نبيا، قبلة، الوضوء الأكبر، تتبرك، آيات، إمام، الإله) و هذا ما نجده في قوله:

لَاْ يَتَعَبَّدُ فِيْهِ إِلَّاْ الْمُتَطَهِرُوْنْ

فَلِمَ أَرَاْكَ فِيْ أَوْحَاْلِ الْدُّنْيَاْ مِنَ الْتَّائِهِيْنَ؟![4]

فمختلف أبيات قصائده فيها أثر القرآن الكريم و الدّين الإسلامي لذلك استعمل المعجم الشعري الدّيني، وهذا ما تجلّى في قصيدته الآتية:

وَ أَلَذُّ الْحُبِّ حُبُّ الْإِلَهِ

---

[1]حبيب بن أوس الطّائي، ديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطّائي، قدّم له: عبد الحميد يونس، و عبد الفتاح مصطفى، مكتبة محمد علي صبيح و أولاده، مصر، د.ط، د.ت، ص13.

[2]خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص54.

[3]امرئ القيس، ديوان امرئ القيس، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، شرح: حسن السندولي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004م/1425هـ، ص110.

[4]خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص16.

وَ أَمَرُّ الْحُبِّ الْتَّعَلُقُ بِالْحِسَانِ

اللهُ...اللهُ...اللهُ

عَبْدُكَ الْضَّعِيْفُ أَمَامَ أَعْتَابِكَ يَنُوْحُ

عَلَىْ سَفِيْنَةِ الْحُبِّ هَاْجَرَ إِلَيْكَ مِثْلَ نُوْحٍ

لك فَقَطْ يُجَابِهُ مَقَاْمَاْتِ الْرُّوْحِ

يَقِفُ كَمُوْسَىْ عَلَىْ قِمَّةِ وَجْدِهِ ثُمَّ يَبُوْحُ

اللهُ...اللهُ...اللهُ[1]

ج- الرّمز:

استعمل الشاعر"خالد زكرياء" الرمز بأنواعه في قصائده:

أ/ الرمز الدّيني: 1- يقول الشاعر:

لك فَقَطْ يُجَابِهُ مَقَاْمَاْتِ الْرُّوْحِ

يَقِفُ كَمُوْسَىْ عَلَىْ قِمَّةِ وَجْدِهِ ثُمَّ يَبُوْحُ

اللهُ...اللهُ...اللهُ[2]

فاستخدم لفظة "موسى عليه السلام" كرمز في قصيدته.

2- كذلك النّبي "نوح عليه السلام" في قوله:

عَبْدُكَ الْضَّعِيْفُ أَمَامَ أَعْتَابِكَ يَنُوْحُ

عَلَىْ سَفِيْنَةِ الْحُبِّ هَاْجَرَ إِلَيْكَ مِثْلَ نُوْحٍ[3]

يستحضر الشاعر شخصية "نوح عليه السلام" الّذي ركب مع من آمن من قومه بالله في السّفينة الّتي نجوا فيها من الطوفان ليربط بينه و بين المؤمنين.

---

[1]خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص62.

[2]المصدر نفسه، ص62.

[3]المصدر السابق ، ص62.

3- أيضا النبي" يونس عليه السلام" الّذي نجا من بطن الحوت بإذن الله، يقول "خالد زكرياء":

سَأَصْمُتَ كَيُوْنُسَ فِيْ بَطْنِ الْحُوْتِ[1]

4- دون أن ينسى ذكر الصّحابة رضي الله عنهم مثل الصّحابي "عمر بن الخطاب رضي الله عنه و خالد بن الوليد"، في قوله:

وَ لَكِنْ وَاْ حَسْرَتَاْهْ...

لَاْ خَاْلِدَ... وَ لَاْ عُمَرَ...[2]

ف"عمر بن الخطاب رضي الله عنه"رمز العدل، لكنّ العدل أيامنا هذه يكاد ينعدم لذلك نفى الشّاعر وجود العدل.

أيضا"خالد بن الوليد رضي الله عنه" سيف الله المسلول.

ب/- الرّمز التّاريخي:

1- تحدّث عن"القائد جلال الدّين الرومي الصنديد" و استعمله للدلالة على تمكنّه في الأدب و الدّين و القوة والجمع بينهم لتولي أمور رعيته، يقول "خالد زكرياء":

يَهُدُّ بِزِمَاْمِهِ مَمْلَكَةَ الْعَبِيْدِ

وَ الْقَاْئِدُ جَلَاْلُ الْدِّيْنِ الْرُوْمِيْ الْصِّنْدِيْدِ[3]

2- "التّتار": في قوله:

إِلَىْ مَتَى الْغَفْلَةُ وَ جُنْدُ الْتَّتَاْرِ يَدُوْسُ أَزْهَاْرَ جَسَدِكَ الْمِسْكِينَ؟[4]

فلفظتي"جند التتار" دلالة على الاغتصاب و العنف والاستبداد".

ت/- الرّمز الأدبي:

---

[1]خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية ، ص117.

[2]المصدر نفسه ، ص44.

[3]المصدر السابق ، ص33.

[4]المصدر السابق نفسه، ص51.

1- "نزار قباني": يقول الشاعر:

لَوْ كَانَ لِيْ وَلَدٌ سَأُسَمِيْهِ نِزَارٌ

سَأُعَلِّمُهُ كَيْفَ يَحْتَرِمُ الْأَزْهَارَ

كَيْفَ لَاْ يَنَاْمُ إِلاَّ فِيْ حُضْنِ الَأَشْعَارِ[1]

استعمل "نزار" باعتباره شخصيّة أدبيّة حديثة من نوابغ الشعر العربي الحدّيث، حيث يعدّه الشاعر الأب الروحي له.

2-"امرئ القيس" :استعاره الشّاعر للدلالة على البكاء في قوله:

مَاْ لِيْ أَرَىْ اِمْرُأُ الْقَيْسَ يَبْكِيْ عَلَىْ أَطْلَاْلِ ثَغْرِكِ الْمَهْجُوْرُ؟![2]

يقول امرئ القيس:

قِفَاْ نَبْكِ مِنْ ذِكْرَىْ حَبِيْبٍ وَ مَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَىْ بَيْنَ الدَّخُوْلِ وَ حَوْمَلِ[3]

3-أما الشاعرة(خنساء) المعروفة بمراثيها و خاصة في رثاء أخيها"صقر"حيث بكت أخوها الّذي قتل بأشعارها فيقول عنها" خالد زكرياء":

لَاْ تَتَعَجَبْ إِذَاْ أَبْصَرْتَ الْخَنْسَاْءِ تَغْزِلُ الْحُرُوْفُ أَكْفَاْنَاْ[4]

ث/- الرمز الأسطوري: يقول الشاعر:

شَهْرَيَاْرْ طِفْلٌ لَمْ يَكْبُرْ

يَعْشَقُ كُلُّ اِمْرَأَة تَصْطَاْدُ قَلْبَهُ بِسِهَاْمِ الْسُؤَاْلِ

لِمَاْذَاْ فِيْ قَلْبِ شَهْرَزَاْدْ تَنْسُكُ شَهْرَيَاْرْ؟[5]!

[1] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية ، ص85.

[2] المصدر نفسه، ص17.

[3] امرئ القيس، ديوان امرئ القيس، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، شرح: حسن السندولي، ص110.

[4] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص22.

[5] المصدر نفسه، ص49.

"شهرزاد" تدلّ على تلك المرأة الحذقة و الذكيّة الّتي استطاعت أن تسيطر على غضب الرجل الّذي تزوجته (شهريار) بعد أن قتل كلّ امرأة تزّوجها.

ح- دلالات الحروف الأكثر استعمالا في قصائده:

1- **دلالة حرف الراء:** هو صوت جهوريّ مكرّر <<و يسمع هذا الصّوت على صورة سلسلة من الانحباسات و الانفجارات>>[1]، و هو صوت انفجاري رخو مهموس[2]، و قد تكرّر هذا الحرف في العديد من القصائد و أكثر حرف تداوله الشاعر، مثل قوله:

وَ جُيُوشَ الْمُعْتَصِمِ لَمْ يَعُدْ لَهَاْ أَثَر

وَ سَيْفُ عَلِيْ غَاْبَ وَ اِنْدَثَرْ

وَطَنِيْنُ الْعَنْتَرِيَاْتِ حَضَرْ

فَلَاْ نَفْعًا وَلَاْ ضَرَر

وَ لَاْ زِلْزَاْلاً يَحْمِلُ بِشَاْرَةَ الْخَبَر

يَكْسِرُ أَرْجُلَ كُفَاْرٍ

مَاْ تَرَكُوْا زُهُوْرَ بِلَادِي تَتَبَخَر

مَاْ تَرَكُوا شُمُوسَ بِلَاْدِيْ تُرَاقِصُ الْزُّهْرَ

ما تركوا بلابل وطني تغني في عرس ميلاد العمر

مَاْ تَرَكُوْا شَهْرَزَاْدِيْ تَتَكِئُ عَلَىْ جَفَنِ الْسَّمَرِ

تَضْرِبُ بِحُرُوْفِهَاْ عَلِى أَوْتَاْرِ الْقَمَرِ

مَاْ تَرَكُوْا أَطْفَاْلِيْ الْصِغَاْرِ

عَلَى شُطْآنِ أَنَاْشِيْدِهِم يُلَوِّحُونَ لِلْسِرِّ

[1] عبد الرحمن أيوب، أصوات اللغة، مطبعة الكيلاني، القاهرة،ط2، 1968، ص204.

[2] ينظر :المرجع نفسه، ص212.

وَ فِيْ مَدْرَسَةِ دَهْشَتِهِمْ يَتَعَلَمُوْنَ فَنَّ الْسَّفَرَ[1]

فحرف الراء هو الطّاغي في هذه القصيدة، و استعمله الشاعر للدلالة على الظلم و الاستبداد و الشرّ المسلّط على الشعب البسيط، فليس هناك من يدافع عنه و ينظر لتلك البراءة الّتي سلبت منها أبسط حقوقها، فالراء كان له إيقاع خاص منخفض لأنّه دلّ على معاني الطّغيان و التّحرر.

2- دلالة حرف ياء المخاطب: هو من بين الأصوات المجهورة المنفتحة و قد استعمله الشاعر "خالد زكرياء" في الكثير من القصائد، من بينها قوله:

كَأْنَ جَدِّيْ...
يَنْسُجُ لِيْ مِنْ رُؤَىْ الْلَّيَاْلِيْ
حِكَاْيَاْتٌ تَرْسُمُ الْبَسْمَةَ عَلَىْ مَحْيَاْ قَلْبِيْ
تزِيْحُ الْأَشْوَاْكَ عَنْ طَرِيْقِيْ إِلَىْ رَبِّيْ
كَأْنَ جَدِّيْ...
وَ صَاْرَ حَرفِيْ...
سِرٌّ مِيْلَاْدِيْ
عَلَّمَنِيْ جَدِّيْ مُنْذُ صِغَرِي
أَنَّ الْحِكَاْيَةَ وَطَنِيْ
إِلَىْ سُدْرَتِهَاْ تُهَاْجِرُ حُرُوْفِيْ![2]

يتحدّث الشاعر في هذه القصيدة عن ذكرياته مع جدّه فاستعمل ياء المتكلّم الّتي تعود عليه(أنا) لسرد ذكرياته، كما تدلّ الياء كذلك على الانفعال و عدم البوح بالمشاعر،حيث نرى أنّ الشّاعر في

[1] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص30.
[2] المصدر نفسه ، ص69.

أغلب قصائده لا يتحدّث عن مشاعره أبدا و إن فعل ذلك فتكون عبارة عن إيحاءات و رسائل و فقط ، لا يقصد بها مشاعره الفعليّة إلاّ نادرا.

3/- **دلالة حرف النون:** هو<<الصوت اللّثوي الأنفي المجهور>>[1]، و معروف على هذا الحرف أنّه يستعمل للدلالة على القسوة و الحزن و البكاء و الألم، و هذا ما تجسّد في قصيدة "إلى عينيك أهاجر!":

فِيْ بِلَاْدِ الْلُّصُوْصِ وَ الْهَوَاْنِ
بَقَتْ لِيْ عَيْنَاْكَ وَطَنُ الْأَوْطَاْنِ
هَاْ أَنَذَاْ أَفِرُّ إِلَيْهَاْ مِنْ ظُلُمَاْتِ الْنِّسْيَاْنِ
هَاْ أَنَذَاْ أَتَطَهَرُ بِجَمَاْلِهَاْ مِنْ نَزَغَاْتِ الْشَّيْطَّاْنِ
هَاْ أَنَذَاْ أُصَلِّيْ أَمَاْمَ عَتَبَاْتِهَاْ صَلَاْةَ الْوَلْهَاْنِ
أَبْكِيْ... أَصْرُخُ... أَبْحَثُ عَنِ الأَمَاْنِ
أَرْفَعُ يَدَيَّ وَ أَدْعُوْ دُعَاْءَ الْظَّمْآنِ
لِتُمْطِرَ عَيْنَيْهَاْ وَيَحْيَاْ الْإِنْسَاْنُ! [2]

فهنا تعبير واضح عن الألم و الحزن و المأساة الّتي يعيشها الشاعر بسبب وطنه المسلوب منه الّذي فقد فيه طعم الحياة بسبب الأيدي المبسوطة لنهبه و تدميره.

4/- دلالة حرف التاء: من الأصوات اللّثوية الانفجارية المهموسة، و هو صوت يجهد النّفس، و من بين الحروف الّتي تحمل معنى الألم و المعاناة مثل قصيدة:"صلاة في حذر الزهور!" ،يقول الشاعر خالد زكرياء:

حَيْرَةٌ تَفْضِيْ إِلَىْ حَيْرَةٍ
وَ أَنَاْ الْصَّرِيْعُ فِيْ هَذِهِ الْمِحْنَةِ

[1] عبد الرحمن أيوب، أصوات اللغة، ص203.

[2] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص93.

أُفَتِشُ فِيْ خِذْرِ الْزّهْرَةِ
عَن خَيْط البَسْمَةِ
أَحْمِلُ حُرُوفِي وَ أَنَاْ أَجُرُّ أَذْيَالَ الْخَيْبَةِ
وَ فِيْ قَلْبِي تَتَزَاْحَمُ الْأَسْئِلَةُ![1]

فالتاء في هذه الكلمات (حيرة، المحنة، الغيبة، الأسئلة) كلّها تدلّ على ألم نفسي يعيشه الشاعر و معاناة داخليّة فهو يبحث عن بسمة و أمل بسيط يرفع معنوياته،لأنّ حياته أصبحت غامضة، مبهمة، تحيط بها الأسئلة، كما يوحي هذا الحرف كذلك بالتّعب.

5/- دلالة حرف الميم: تختلف حدّة حرف الميم بين القوة و الضعف و هذا راجع إلى نفسية الشاعر، وهو<<صوت أنفيّ شفويّ ثنائي مجهور>>[2]، وقد اعتمده الشاعر في قصيدته:" في ذاتك تتوالد الأسرار!":

فِيْ مَدْرَسَةِ الْهُمُوْمِ
تَعَلَّمْتُ كَيْفَ أَسْقُطُ وَ أَقُوْمُ
لَيْسَ لِيْ إلاَّ حُضْنِ ذَاْتِيْ الْرَؤُوْمْ!
أَيُّهَاْ الْمَلْكُوْم...
فِيْ سَمَاْءِ ذَاْتِكِ نُجُوْمُ
تُنِيْرُ لَكَ دُرُوْبُ الْهُمُوْمِ![3]

تحمل هذه القصيدة شحنات مختلفة، فنفسية الشاعر متغيرة ما بين بداية القصيدة و نهايتها، حيث يقدّم الشاعر رسالة للمتلقي الّذي بإمكانه أن يقف بعد أن يسقط و لوحده دون أن يستند على أحد،

[1] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص98.
[2] عبد الرحمن أيوب، أصوات اللغة، ص199.
[3] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص89.

فالشاعر تعلّم من الحياة الّتي كانت مليئة بالمطبات ، و هذا ما أوضحه في بداية القصيدة بأنّ الحياة ليست بالسهلة؛ لكن يمكن للإنسان أن يستدرك أموره و يعتبر من زلاته و صعاب الدّنيا باللّجوء إلى ذاته.

6/- دلالة حرف الكاف: و هو من<<الأصوات الانفجارية الرخوة المهموسة>>[1]، و هو من بين الحروف الّتي استعملها الشاعر في ديوانه مثل قصيدة" صرخة زهرة!":

سَأَلْتُهَاْ : أَيَّتُهَاْ الْزَّهْرَةُ مَاْ يُبْكِيْكِ؟

وَ الْنَّخْلُ مُتَنَسِكٌ فِيْ مِحْرَاْبِ رَحِيْقِكِ

يُصَلِّيْ لَكِ... شَوْقًا إِلَيْكِ

قَاْلَتِ: أَنَاْ زَهْرَةٌ بِلَاْ أَشْوَاْكٍ

كُلُّ مَنْ يَمُرُ بِيْ يَقُوْلُ لِيْ: أَهْوَاْكِ

ثُمَّ يَسْرِقُ رَحِيْقِيْ وَ يَرْمِيْنِيْ بِسَهْمِ أَنْسَاْكِ[2]!

دلّت الكاف على الخضوع و الانكسار و الضعف و الألم، و الزّهرة هنا لا تمثل النّبات و إنّما فئة من النّاس أو نقول تلك "الأنثى" التي يحيط بها مجموعة من البشر الانتهازيين يسلبون آمالها و طاقاتها ثمّ يتركونها في نصف الطّريق بعد أن يأخذوا ما كانوا يسعون لأجله.

[1] عبد الرحمن أيوب، أصوات اللغة، ص189.

[2] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص69.

خاتمة

خاتمة

و في ختام هذا البحث توصلنا إلى مجموعة من النتائج جاءت كما يلي:

- تولّد شعر التّفعيلة عن طريق جهود المحدّثين و العوامل الّتي أحاطت بهم من نكسات عربيّة، و الثورة الإصلاحيّة التي طوّرت مختلف المجالات من بينها الأدبيّ فاشتدّت رغبة الشعراء في التّجديد و الإتيان بما يتلاءم و واقعهم و نفسيتهم، لتكون ثمرة مثابرتهم شعر التّفعيلة.

- امتاز شعر التّفعيلة بإيقاع خاص على الّصّعيدين العربي و الجزائري، فتلك النّغمة الموسيقيّة الّتي تحدّث في آخر كلّ شطر لها مميّزات و دلالات عدّة لذلك لا يمكن الاستغناء عنه.

- عرُف الإيقاع بموسيقاه الخارجيّة المتعلّقة بالوزن و القافية، و هذه الموسيقى لا مفرّ منها فلا بدّ من حضورها في أيّة قصيدة، أمّا (التّكرار، و الجناس،و الطباق، و السجع،...) فهي إيقاعات متغيّرة يمكن حضورها أو غيابها دون تأثير.

- تعدّ موسيقى شعر التّفعيلة الخاصيّة المميّزة له إلاّ أنّها لم تتخلّ عن ركائزها الأساسية المتمثلة في كلّ من (حرف الروي، الوصل، الخروج، الردف، التأسيس، الدّخيل)، و لكلّ حرف حركة فللقافية المتحرّكة خمسة حركات(المجرى، النّفاذ، الرّس، الإشباع، الحذو)، أمّا السّاكنة فحركة واحدة لحرف الرويّ الساكن (التّوجيه).

- تنقسم القافية إلى أنواع وكلّ نوع لأصناف: فالقافية المطلقة تضم ستة أصناف؛ و المقيّدة ثلاثة.

- لكلّ قافية حدّ يميزها عن الأخرى و قد جمعت في خمسة أضرب(المتكاوس، المتراكب، المتدارك، المتواتر، المرادف).

- لم تسلم القافية من العيوب فهناك سبعة يمكن للشاعر أن يقع فيها إذا أخلّ بالنّظام الإيقاعي لقصيدته.

- اختلفت بحور الشعر الجزائري التّقليدي عن المحدّثة فالأولى جاءت في ثلاثة عشر بحرا و الثانية سبعة بحور.

- طرأ اختلاف بين قافية شعر التفعيلة و الشعر التقليدي بداية من المفهوم إلى غاية التّنوع في القصيدة الواحدة لذلك عدّت سمّة شعر التّفعيلة.

- احتوت القافيّة في شعر التفعيلة على عشرة أنواع متمثلة في:(الموحدّة، المقطعيّة،المتتالية، غير المتداخلة، المنوعة المتداخلة، المتداخلة وغير المتداخلة، المجردّة من الرّدف و التّأسيس، الخافتة، ما بين الفرعيّة و الأساسيّة، المقيّدة، الداخليّة).

- تعدّدت دلالة و أثر كلّ قافية مقارنة بنوع آخر وهذا راجع لعدّة عوامل تتحكم في ذلك إمّا عامل نفسي، أو سياسي، أو اجتماعي، فلكلّ موضوع أثره الخاص به، بالعودة إلى نفسيّة الشّاعر.

- و من الشعراء الجزائريين المعاصرين الّذين استعملوا القوافي المتغيّرة في شعرهم(شعر التّفعيلة) الشاعر"خالد زكرياء"، فقد ضمّت قصائده مزيجا من القوافي، و كان لكلّ نوع من القافية أثر خاص.

- تميّز شعر وقافية الشاعر "خالد زكرياء" عن أقرانه من الشعراء، فاستعمل الاقتباس من القرآن الكريم، و التّناص مع الشعراء القدماء أمثال" امرئ القيس" ، و اعتمد على المعجم الديني بكثرة في مختلف قصائده ممّا أحال على تشبعه بالثقافة الإسلاميّة، واتّسم شعره بالقوافي الموحدّة في العديد من القصائد بالرغم من أنّه نظم قصائده على شعر التفعيلة، فبرزت له ستة حروف الأكثر اعتمادا و تكررا في المجموعة الشعريّة"الرابية"وهي(الراء، التاء، ياء المخاطب، النون، الميم، الكاف.) ولكلّ قافية وقعها الخاص بها. أمّا الرمز فاستعان بعدّة أنواع (رمز ديني: موس عليه السلام)، (تاريخي: القائد جلال الدّين الرومي)، (أدبي: نزار قباني)، (أسطوري: شهرزاد و شهريار).

نسأل الله العليّ العظيم التوفيق و السداد و المنفعة.

الملحق

ملحق

التّعريف بالشاعر الجزائري"خالد زكرياء":

يعدّ الشاعر الجزائري<< خالد زكرياء أستاذ وكاتب جزائري .من مواليد15 /04/ 1990بمدينة شلغوم العيد، الجزائر .يهتمُ بالكتابةِ في النَّقدِ ومختلفِ الأجناس الأدبيةِ؛ كالشعرِ، والقصةِ القصيرةِ جدّا من بينِ مشاريعه الإبداعية القادمةِ :على كعبة القلب ومضاتٌ معلَّقة>>[1].

أعماله الشعريّة:

*وضوء الروح بوضوء البوح حين يزهر الجرح: أبريل2018.

*ومضات معلقة على كعبة القلب.

*على أفنان الروح طفل يؤذن!

التّعريف بالمجموعة الشعريّة الأولى:

جمع الشّاعر" خالد زكرياء" في هذه المجموعة أعماله الشعريّة الثلاثة؛ بداية من ديوانه (وضوء الروح بوضوء البوح حين يزهر الجرح) و قبل أن يشرع في قصائده مهدّ لكلّ ديوان بمقدّمة أو فاتحة ؛ فعنون أوّل مقدّمة ب:" الشّاعر يعلّمنا المشي بين الأشواك" فلخص فيها مضمون ديوانه الأوّل، و احتوى هذا الدّيوان على (33 قصيدة)، وقد تحدّث في مقدمته عن مختلف المواضيع الّتي طرحها بداية من الشّاعر الّذي يعدّه صوت المجتمع فلا تتحكم فيه لا عروض ولا خلفيات أخرى فهو<<ليس كاراكوزا يؤذي حركات بهلوانيّة عللى إيقاع القوافي و الأوزان>>[2]، فإذا أفصح الشاعر بصراحة عن واقعه سيكون قد تطهر من آثام المجتمع و الواقع، كما استعمل الطفل في قصائده كوسيلة للتعبير عن واقع المجتمع إبان الاستعمار و ما يعانيه الأطفال على وجه الخصوص، دون أن ينسى الحديث عن المرأة والحفاظ عليها و معرفة الولوج إلى عالمها دون إحداث خدوش.

[1] خالد زكرياء، وضوء الروح بوضوء البوح حين يزهر الجرح، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، ط1،أبريل2018، ص90.

[2] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص9.

أمّا ديوانه الثاني(ومضات معلقة على كعبة القلب) وسمى مقدمته ب"بوح ذات مسافرة" جمع فيه (96 قصيدة)؛ فتحدّث فيه عن العالم الجديد الّذي يكتشفه الإنسان من طبيعة، و حتّى بداية معرفته لذاته، وما تخبؤه له الحياة من تحدّيات وصعوبات ليلمّ هنا بنصائح جدّه و يقدّمها في منظومات شعريّة . عطفا على العلاقات الاجتماعية و ما تحمله من مودة ورحمة و حبّ و احترام و أخذ وعطاء.

يعدّ الشاعر هذا الديوان من أحبّ الأعمال إلى قلبه<<صدّقوني إن بحت لكم بهذا السر، إنّي وقعت في غرام هذه الومضات الشعريّة بالرغم من أنّي كاتبها>>[1]، فالشاعر بعد أن ينهي نظمه للأبيات يعود إليها بصفته قارئ.

لينهي مجموعته الشعريّة الرابية بديوانه(على أفنان الروح طفل يؤذن!) الّذي ضمّ (72قصيدة) و عنونّ مقدمته ب" فاتحة الغواية و الدّهشة" تكلّم هنا عن معاناته بعد إنهائه لكلّ عمل إبداعي له فيحسّ بالشوق و الفضول من ردّة المتلقي ليكون دواءه بالعودة إلى ما كتب و قراءته، فحتّى قصائد هذا الدّيوان جاءت تعبّر عن ذلك فقد أكثر من استعمال(حروف، ورق، اللغة، الشعر، أسئلة،...).

ختم مجموعته الشعريّة" الرابية" بشكوى عنوّنها ب:" فاتحة النّهاية: شكوى مستعجلة إلى رئيس جمهورية الشعر نزار قباني"؛ يشكو الشاعر" خالد زكرياء" حال الشعر و الشعراء و ما آل إليه الشعر الّذي أصبح عبارة عن مجموعة من الكلمات لا تحمل أيّ معاني نابعة من القلب أو دالة ، و لا يصوّر المجتمع.

جاءت هذه المجموعة الشعريّة مقسمة إلى أجنحة :

*جناح أول:وضوء الروح بوضوء البوح حين يزهر الجرح.

*جناح ثان: ومضات معلقة على كعبة القلب.

*جناح ثالث: على أفنان الروح طفل يؤذن!.

[1] خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، ص67.

* استصعب علينا العثور على معلومات عن الشاعر، و تعذّر علينا التّواصل معه بالرغم من مراسلة داري النشر اللّتان أصدرا عنهما ديوانيه لذلك لم تكن لدينا معلومات كثيرة عنه ما عدا تعريفه.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم:

1. سورة الزلزال، رواية ورش.
2. سورة الكافرون، رواية ورش.

المصادر:

1. أحمد الغوالمي، ديوان أحمد الغوالمي ، تحقيق و تقديم: عبد الله حمادي، وزارة الثقافة مديرية الفنون و الآداب، الجزائر، ط2،.2005
2. أحمد بن التريكي، الملقب ابن زنقلي، ديوان أحمد بن التريكي الملقب ابن زنقلي، جمع وتحقيق: عبد الحق زريوح، دار ابن خلدون للنشر و التوزيع، تلمسان، الجزائر، د.ط، د.ت.
3. أحمد حمدي، انفجارات، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر ،ط2، 1982.
4. أحمد سحنون، ديوان الشيخ أحمد سحنون، الدّيوان الأول، منشورات الحبر، الجزائر، ط2، 2007.
5. أحمد عروة، ذكرى و بشرى من وحي الثورة الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر ،د.ط، 2007.
6. امرئ القيس، ديوان امرئ القيس، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، شرح: حسن السندولي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004م/1425هـ.
7. الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، شرح وتحقيق: ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة و النشر، دمشق، د.ط، د.ت.
8. حبيب بن أوس الطّائي، ديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطّائي، قدّم له: عبد الحميد يونس، و عبد الفتاح مصطفى، مكتبة محمد علي صبيح و أولاده، مصر، د.ط، د.ت.
9. حسن محمود جواد الجزائري، ديوان البدور، دار العارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط2،.2019
10. خالد زكرياء، المجموعة الشعرية الأولى، الرابية، دار ابن بطوطة للنشر و التّوزيع، عمان، الأردن، د.ط، د.ت.

11. خالد زكرياء، وضوء الروح بوضوء البوح حين يزهر الجرح، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، ط1،أبريل2018.

12. سليمان العيسى، ديوان الجزائر 1954-1984، مطبوعات المركز الوطني لتوثيق الصحافة والإعلام، الجزائر، د.ط، 1993.

13. سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة3 ، أغاني الزمن الهادئ، منشورات أرتيستيك، القبة، الجزائر،ط1، 2009.

14. صالح خباشة، الروابي الحمر، منشورات أرتيستيك، القبة، الجزائر، ط2007،2.

15. طاهر توات، ابن خميس التلمساني حياته و شعره، الملكية للطباعة و النشر والتوزيع، الحراش، الجزائر، ط1، 2007.

16. أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر ديوان سعد الله، عالم المعرفة، الجزائر، د.ط، 2011.

17. عبد العالي رزاقي، الحبّ في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر و التّوزيع، الجزائر، د.ط، 1994.

18. لزهر دخان، أعيدي الطفلة، حروف منثورة للنشر الإلكتروني، ط1، 2015.

19. محمد الأخضر عبد القادر السائحي، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، منشورات السائحي، الجزائر، ط2007،1.

20. محمد الشبوكي، ذوب القلب، الأعمال الشعرية الكاملة، صدر هذا الكتاب من وزارة الثقافة العربية،د.ط، 2007، الجزائر.

21. محمد العيد آل خليفة، ديوان محمد العيد آل خليفة، دار هدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، د.ط، 2010، ج1.

22. محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار،دار أطفالنا للنشر و التوزيع، د.ط، د.ت، ج2.

23. محمد زتيلي، الأعمال الشعرية الجزائرية، وزارة الثقافة، الجزائر،د.ط، 2007.

24. ابن مسايب، جمع وتحقيق: محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان، الجزائر، د.ط، 2001.

25. مفدي زكرياء ابن تومرت، اللّهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، د.ط، 2007.

26. مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلّم، وقصائد أخرى،جمعه وحققه: مصطفى بن الحاج بكير حمّودة، موفم للنشر،د.ط، د.ت.

27. مفدي زكرياء، تحت ظلال الزيتون، موفم للنشر، بالتعاون مع مؤسسة مفدي زكرياء، طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعة، الرغاية، الجزائر، د.ط، 2007.

28. يوسف شقرة،المدارات، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، 2007.

المراجع بالعربية:

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي المعاصر، ملتزم الطبع و النشر مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، ط2،1952 .

2. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة ، بيروت ،لبنان، ط3، 1979.

3. جميل صليبيا، المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية و الانكليزية و اللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د.ط، 1982، ج1.

4. حسن فتح الباب، شاعر و ثورة، قراءة في ديوان الزمن الأخضر للدكتور أبو القاسم سعد الله رائد الشعر الحر في الشعر الجزائر، دار المعارف للطباعة واالنشر، سوسة، تونس، د.ط، د.ت.

5. حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،د.ط، 2003.

6. الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994.

7. عبد الرحمن أيوب، أصوات اللغة، مطبعة الكيلاني، القاهرة،ط2، 1968.

8. عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989.

9. رمضان الصّباغ، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2013.

10. رمضان الصّباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية ، دار الوفاء، مصر، ط1،د.ت.

11. رينيه وليك، آوستن و آرن، نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، د.ط، 1992م/1412هـ.

12. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنيّة و طاقاتها الإبداعية، دار المعارف، الإسكندرية، ط2، 1983.

13. السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح:حسن عبد الجليل يوسف،مكتبة الآداب ، القاهرة، ط1،.1997

14. سيّد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علميّة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر ،د.ط، 1993.

15. سيّد قطب، النّقد الأدبي أصوله و مناهجه، دار الشروق، بيروت، د.ط، د.ت.

16. شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، د.ت.

17. ابن الفرخان، الوافي في القوافي، تح: عمر خلوف، دار الكتب الوطنية، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2010.

18. عبد القادر رابحي، النص و التقعيد دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر ،ط1، 2003،ج2.

19. القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله ،القوافي، تح: محمد عوني عبد الرؤوف، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط2،2003 .

20. طه حسين، من أدبنا المعاصر، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

21. عامر رضا، الشعر العربي الحديث و المعاصر، سلسلة المحاضرات العلميّة، مركز جيل البحث العلمي، لبنان، طرابلس، أغسطس، 2016.

22. عزالدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عروض و تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1992.

23. عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار الفكر العربي، ط3،د.ت.

24. عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1987.

25. غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان،ط2، 1996.

26. كمال أبو ذيب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل و مقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم الملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1974.

27. عبد المالك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، دار هومة للطباعة و النشر، الجزائر، د.ط، 2003.

28. محمد الهادي الزاهري السنوسي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، إعداد و تقديم: عبد الله حمادي، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط2، 2007، ج2.

29. محمد الهادي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، المطبعة التونسية، تونس، د.ط، 1926، ج1.

30. محمد أمين ضنّاوي، المعجم الميسر في القواعد و البلاغة و الإنشاء و العروض،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1999،1.

31. محمد بن رمضان شاوش التلمساني، الدّر الوقّاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي(200هـ- 296هـ)، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر،د.ط، د.ت.

32. محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تق: سعد بن عبد العزيز مصلوح، عبد اللطيف بن محمد الخطيب، مكتبة أهل الإثراء، الكويت، ط1، 2004.

33. محمد زهار، الصالح قسيس، من وظائف الصوت و جمالية الإيقاع في النص الشعري الجزائري، نماذج من قصيدة"فتاة الطهر "لسعد مردف، جامعة المسيلة، جامعة العناصر، د.ت.

34. محمد علوان سلمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقيّة على دواوين فاروق شوشة– إبراهيم أبو ستة– حسن طلب– رفعت سلام، دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، كفر الشيخ، دسوق، ط1، 2008.

35. محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991.

36. محمد فاخوري، موسيقا الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب، حلب، 1416– 1996م.

37. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية1925– 1975، دار الغرب الاسلامي، ط2، 2006.

38. محمد ناصر، رمضان حمود حياته وآثاره، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،ط2، 1985.

39. مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، تح: علي سليمان شبارة، مؤسسة الرسالة ناشرون، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

40. مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة،ط1998،1.

41. نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر و مقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د.ط،2000.

42. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النّهضة، حلب، سوريا، 1967.

43. نعمان عبد السميع متولي، إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر، دار العلم و الإيمان للنشر و التّوزيع، دسوق،ط1، 2013.

44. عبد الله محمد الغذامي، الصوت القديم الجديد(دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث)، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط،1987.

45. يوسف الصّائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1957، دراسة نقدية، اتحاد العرب، دمشق، د.ط، 2006.

المراجع المترجمة:

1. إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه و نتذوقه، تر: محمد إبراهيم السوس، منشورات مكتبة متيمنة، بيروت، د.ط، 1961.

2. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر و تق و تح: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1995.

الدوريات و المجلات:

1. خرفي محمد الصّالح، التحولات النصيّة و المتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، مج ب، ع28، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر،2007.

2. نجاة سليماني، القافية و أثرها الإيقاعي في الشعر الجزائري المعاصر، جسور المعرفة، مج04، ع02 (14)، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، 2018م/1439هـ.

3. نور محمد، الإنزياح الإيقاعي في شعر مصطفى الغماري، ديوان أسرار الغربة نموذجا، مجلة الذاكرة، ع2، الجنوب الشرقي الجزائري، يناير2017.

المذكرات:

1. شهلة عليقي، مواقف النقد العربي من حركة الشعر الحر" الإرهاصات الأولى"، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستير في ميدان اللغة و الأدب العربي، كلية الآداب و اللّغات جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2014-2015.

الفهرس

فهرس

شكر و تقدير .....

إهـداء .....ب

مقدمة ..... أ – ت

مدخل " شعر التفعيلة و الإيقاع الشعري "..... 2

1- مفهوم شعر التفعيلة:..... 2

2-الدوافع: 4

3- مفهوم الإيقاع بين اللّغة و الاصطلاح:..... 6

4- أنواع الإيقاع الشعري:..... 9

5- عناصر الإيقاع الشعري: 12

الفصل الأول: 15

"القافية بين الماهيّة و التّشكلات" 15

1.1 مفهوم القافية:.....16

1-2 حروف القافية: 19

1-3 حركات القافية:.....28

1-4 أنواع القافية:.....32

1-5 حدود القافية:.....36

1-6 عيوب القافية:.....39

1-7 تفعيلات بحور الشعر الجزائري:.....45

الفصل الثاني: 61
"القافية و دورها في بناء و تفعيل إيقاع القصيدة" 61
2-1 القافية عند المحدثين: 62
2-2 تنوع القوافي و أثرها في شعر التفعيلة: 66
2-3 دلالات تنوع القافية قي شعر خالد زكرياء: 79
2-4 تميّز شعر و قافية خالد زكرياء بين أقرانه من الشعراء: 90
خاتمة 103
ملحق 107
قائمة المصادر و المراجع 110
فهرس 118