الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة يحي فارس بالمدية

كلية الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

البنية الإيقاعية في شعر عادل عماري
ديوان "رماد السّنين" أنموذجا

مذكرة تخرّج لنيل شهادة ماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصّص: **أدب حديث و معاصر**

إعداد الطالبة:

يمينة رقيّة معتوق

إشراف الدكتورة:

فيروز بن رمضان

السّنة الجامعية :2022/2021

الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة يحي فارس بالمدية

كلّية الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

البنية الإيقاعية في شعر عادل عماري
ديوان "رماد السّنين" أنموذجا

مذكرة تخرّج لنيل شهادة ماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصّص: **أدب حديث و معاصر**

إعداد الطّالبة:

يمينة رقيّة معتوق

إشراف الدكتورة:

فيروز بن رمضان

السّنة الجامعية :2022/2021


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

اذا كان من الواجب الشكر فالشكر لله على منّه علينا بنعمه الفياضة، ونحمده بكرة وعشيا، نحمده كثيرا لجلال قدره وعظيم سلطانه وصدق بيانه، الذي هداني و وفقني في إنجاز هذا العمل المتواضع، كما نتوجه بالشكر لأهل الفضل، فمن لا يذكر لأولي الفضل فضلهم فهو جاحد، فنخص في هذا المقام أستاذتي الفاضلة و الكريمة الدكتورة بن رمضان فيروز، التي قبلت الأشراف على مذكرتي، فمهما شكرتها قليل رغم كل المعاناة التي واجهتها على الصعيد الشخصي، الا انها لم تبخل عليّ بتوجيهاتها

كنت يا أستاذتي شمعة مضيئة في الطريق الصعب و المظلم،

كنت فرحتي في الأيام القاسية

كنت أملي و سندي، كنت مثل الملاك الحامي.

من اول يوم دخولي الجامعة، كنت قدوتي و لازلت،

فشكرا لك.. شكرا من كل قلبي

اسعدتني، ساعدتني و ساندتني، كنت و لازلت تدعمينني نفسيا، كلماتك كلها طاقة إيجابية، وعند الاستماع لتوجيهاتك التي كانت ترن في أذني، أفرح من وقعها العميق وحرصك الشديد على المثابرة والجد، حفظك الله لأهلك واحبابك ولجميع من يحبونك

كما أتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى الأساتذة الكرام، اساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة الدكتور يحي فارس بالمدية، الذين لم يبخلوا عليّ بما امدهم الله من علم،

فألف شكر وتحية مع فائق الاحترام والتقدير.

إهداء

أمي حبيبتي، ها قد وصلت إلى حلمي رغم الصعاب والعراقيل، اتذكر دوما صوتك العذب الذي يرن في أذني: انت أملي انت شمعتي المضيئة التي ستعوضني ألم الليالي السوداء، أنت فخري و اعتزازي.

أبي الذي افتخر بي من اول يوم في مشواري الجامعي، أبي الذي طالما ردّد: ابنتي المعلمة مربية الأجيال، مفتخراً بي بين أصحابه.. ها قد وصلت يا اغلى ما أملك.

إخوتي وأخواتي: أبتي ميلود، قلبي أحمد، حبيبي حمزة، سندي عبد الحق، أمي الثانية سارة، وأغلى ما أملك بثينتي الغالية، نجحت بفضل كلامكم العميق.

أصدقائي، أحبابي، و رفيقاتي في الجامعة اللواتي تقاسمت الأيام معكن بحزنها وفرحها وجنونها و مشاكلها وأزماتها، كلا باسمها وصفتها، و أغلاهن صورية رفيقة دربي من أيام الثانوية، و رجاء و وسام و إسراء ورفيدة و كوثر و إكرام، ورفيقات الدراسة: أمينة وفاطمة الزهراء وعائشة ودينا وعقيلة.

قد حان الرحيل و وصلنا لنهاية المشوار الجامعي، على أمل أن نلتقي في المشوار المهني دون أن تفرقنا الأيام.

مـــــقـــــدمـــــة

حَفِل التّراث الأدبي الشعري العالمي بظواهر وقضايا تُرسي بأبعادها المختلفة تَفوُّق العقل في مجال الأدب، حيث يُعد الشعر على اختلاف توجهاته البنائية، فضاءً رؤيويا تتّسع فيه تقلبات الهاجس الذاتي للإنسان، وما يتناثر عنه من الحساسية النفسية والاجتماعية والتاريخية، لأنّ الشعر ضرب من ضروب الحس البشري المرهف، و منذ أن دبّ الإنسان على هذه الأرض، و هو مشحون بمجموعة من الأحاسيس والمشاعر والانفعالات النفسية، التي إنْ هي تفاعلت، أنتجت لنا مقطوعة ذات إيقاع ووزن تتناسب مع شحناته الذاتية، سواء حاصلة بينه و بين غيره، أو بينه وبين ذاته، أو بينه و بين والطبيعة أو الحياة، فمع اختلاف مواضيعها أو اختلاف علاقاتها المعقدة، إلا أنها شكلت صورة مشرقة وجسراً للعبور إلى الروح والذات و إثبات الهوية.

والدواوين الشعرية من أهم القطوف في تراثنا العربي وغيره من تراثات العالم، لِمَا لها من أثرٍ في ترسيخ جملة من فعاليات التواصل الثقافي والحضاري بين أفراد المجتمعات، وعليه فإنّ الشعر تعبير بالكلمة، و الكلمة لها موسيقى وايحاءات، حيث يكاد الشعر أن يفقد نكهة وجوده في حَمِيّة اللّغة والتواصل إنْ لم تتواجد فيه عناصر الموسيقى بكافة أشكالها، أي تلك التي تُنظّم الوحدات الصوتية، وتُهَندس التّشكيلات الإيقاعية، وتُوزّعها على حيّز موضوعي، وفرشٍ زمنيٍّ يَستفرغ الشّحنات العاطفية، والتّدفقات الشّعورية المُلوّنة بما يُصاحبها من أهازيج نفسية وروحية، وإثارةٍ تَصبِغ عوالمَ الفكر والخيال في خِضَمِّ التّدافعات الإيحائية والتّجربة الشعرية، وعليه فالتشكيل النّغمي الإيقاعي يُعتبر وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء الممتد في عوالم الشعر.

وموازاةً لهذه الدّفقة الشعورية، شَهِدَ الشّعر الجزائري المعاصر، نقلة نوعية من حيث تطوير أدائه، سواء في لغته ومضامينه وأسلوبه، حيث أصبحت لغته سهلة ومُبسّطة، ومضامينه متنوعة، وأسلوبه سلس عذب، عكس ما كان في سابق عهده، إذ لجأ الشعراء

المعاصرون إلى تناول قضايا الأمة الجزائرية اجتماعيا كانت أو سياسية أو ثقافية أو اقتصادية، فَعَبَّرَ الشّاعر من خلالها عن ذاته وأهوائه وتجربته الوجدانية، وعلاقته مع الآخرين من جهة، وعلاقته مع ذاته من جهة اخرى .

ومن بين الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين يحاولون مَنْحَ الشّعر عطاءً مُميزا لتَكُونَ الموسيقى نهرا مُتدفقا في أشعاره، الشاعر **عادل عماري**، إذ يُعتبر ديوانه من النّماذج الفَنيّة المُتاحة لدراسة الإيقاع والتّوغُل فيه، حيث استطاع بواسطة لسانه أن يُعبّر عن فئة معينة من المجتمع الجزائري، بكل روح وطنية، وذلك بترجمته لقضايا ومعاناة الشاب الجزائري، وما يُعانيه من ظلم وقهر وبطالة وغيرها من المآسي، في أسلوب سَلِسٍ وحماسةِ الشبابِ، مُفْصِحا عنها بتعابيرَ بليغةٍ وقوية، مع جودةٍ في المعاني، وظهر ذلك جَليّا في قصائده التي تناولناها بالدراسة، حيث عبّر عمّا يجول في خاطره وروحه، بحروف وكلماتٍ تُلامس القلب والوجدان و المشاعر، ليَضرب بذلك الوتر الحسّاس عند المتلقي .

و ما جعلني أنتقي موضوع البنية الايقاعية في "**ديوان رماد السّنين**" ، كثرةَ اطّلاعي على كتب الصّوتيات والإيقاع، و الإصدار الجديد للشاعر الذي جَذَبَ انتباهي، ومِن ثَمَّتَ جاءت فكرة اكتشاف خباياه الإيقاعية، والغوص في ثنايا ديوانٍ بِكْرٍ لم يُدرس من النّاحية العروضية، واكتشاف الموسيقى و البحور الخليلية التي تبنّاها، مع أنَّ أهمَّ سببٍ كان دافعا لهذه الدراسة، هو كُرهي الشّديد لمادة العروض وموسيقى الشعر، الذي سرعان ما بدأ يتلاشى مع تبسيط الأستاذة المشرفة لهذا العلم وجَعْلِهِ مادةً سهلة يستطيع أيَّ طالبٍ التّمكنَ منه و التحكّمَ فيه، بفضل توجيهاتها، واقتراحاتها بالخوض في الدّراسات العروضية دون خوف، لأنها كغيرها من الدراسات، فنال العروض جُلّ اهتمامي كمصطلح وعلم، إضافةً إلى تسليط الضّوء على أعمال بعض شعراءِ الوطن الفَتيّة الصّاعدة، الذين نتمنى لهم المزيد من العطاء.

وقد دفعنا أهمية هذا الموضوع لاختياره، و كمحور دراستنا الموسومة ب: "**البِنية الإيقاعية في شعر عادل عماري ديوان رماد السنين أنموذجا**"، حاولنا الإجابة عن الإشكالية التي محورها: ما أهمية الإيقاع في بناء القصيدة، و ما مدى تقارب البنى الإيقاعية في ديوان " رماد السنين" ؟

وتندرج تحت هذه الإشكالية، مجموعة من الأسئلة الفرعية منها:

- ما مفهوم الإيقاع و البِنية و الوزن؟
- ما هي عناصر الإيقاع الخارجي والداخلي في القصيدة؟ وما الآليات التي اعتمد عليها الشاعر في إبراز العناصر الإيقاعية في ديوانه؟

انطلاقا من هذه الإشكالية والتساؤلات الفرعية، نحاول الوصول إلى الهدف من وراء بحثنا والمتمثل في:

- تشجيع الشاعر المحلي والإشادة به ودعم الطّاقات المحلية.
- رغبتنا في إثراء المكتبة بالبحوث الخاصة بالشاعر عادل عماري وتشجيع الطلبة على خوض غمار الدراسات العروضية و التركيز على الشّخصيات المحلية.
- تسليط الضوء على الشعر المعاصر عموما، والذي يزخر بقيم جمالية ودلالية مما يجعله مادة صالحة للدراسة.

وفي سبيل الإجابة عن الإشكالية وهذه التساؤلات، اتبعنا المنهج الوصفي التحليلي، مستفيدين ممّا تُوفّرهُ الدراسة التحليلية من تركيب وتفكيك البنية الإيقاعية التي تشمل الموسيقى الداخلية إلى جانب الموسيقى الخارجية .

وجاء التقسيم عبارة عن مدخل وفصلين وخاتمة، تناولنا في مدخل الدراسة ماهية الإيقاع، فتطرقنا إلى تعريفه، ثم تحدثنا عن البنية وختمنا المدخل بالحديث عن الفرق بين الإيقاع والوزن.

ففي الفصل الأول، والذي كان نظريا، تناولنا فيه بحور الشعر العربي، و ما يطرأ عليها من تغيرات، كالزحافات و العلل، ثمّ تحدثنا عن الدوائر العروضية، و أضرب البحور الخليلية و أعاريضها، و ختمنا الفصل بالحديث عن القافية، و أنواعها و عيوبها.

أماً في الفصل الثاني، فقد طبقنا ما أتى ذكره في الفصل الأول على قصائد ديوان "**رماد السّنين**"، أين جسدنا الإيقاع الداخلي والخارجي فيها، فدرسنا وزنَها وقافيَتها، واستخرجنا البحور التي تنتمي إليها كل قصيدة، وما طرأ عليها من تغيرات في الوزن من حيث دخول زحافات وعلل عليها، كما درسنا قافيتها، وإيقاعها الداخلي، والمتمثل في بيان العناصر الطاغية على كل قصيدة، كالجناس و التكرار، و التصريع، و الحوار، والهمس والجهر والنبر والتنغي، والطباق و السّجع.

وختمنا البحث بمجموعة من النتائج التي توصّلنا إليها، والتي كانت بمثابة رد على التساؤلات التي طُرِحَت آنفا.

واعتمدنا في بحثنا هذا على جملة من الكتب و المراجع، و أهمها كتب تتعلق بالعروض و موسيقى الشعر، ومن بينها: كتاب موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع لشعبان صلاح، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية لمحمد بن فلاح المطيري، نظرية القافية لمصطفى حركات، وأيضاً استندنا إلى مراجع الإيقاع : الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية لمحمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الأعشى لبسمة نهى شاوش، البنية الايقاعية في الشعر المغاربي المعاصر لواكي راضية، فن الشعر قراءات في توقيعات الشكل ونفحات المضمون لطيّب بوقرط، إضافة إلى بعض الرسائل الجامعية: البنية الإيقاعية لقصيدة المجد ترنّح مولده لمفدي زكريا، إعداد الطالبتين: صليحة دحماني وحنان بن طلحة، تحت إشراف الدكتورة بن رمضان فيروز، جامعة المدية، البنية الإيقاعية

في ديوان ابن الأبار، إعداد الطالبة: ياسمينة لعور، تحت إشراف الدكتور لقمان شاكر، جامعة أم البواقي.

وأثناء البحث وجمع مادته، اعترضتني مجموعة من الصّعوبات التي عرقلت سبيل دراستي، من بينها:

-إصابتي بفيروس كوفيد 19، مما أبقاني طريحة الفراش لمدة من الزمن.

-صعوبة الحصول على المراجع التي اهتمت بهذا الموضوع، إذ لم نجد أي دراسة سابقة تطرقت لشعر عادل عماري، باعتبار الديوان إصدارا جديدا.

في الأخير، أتقدم بجزيل الشكر للأستاذة الفاضلة فيروز بن رمضان، التي ساعدتني بكل ما تملك من إمكانيات، كما نشكر أعضاء لجنة المناقشة التي تكبّدت عناء قراءة هذا البحث، ولا يفوتني أن أشكر كلّ من مدّ لنا يد العون، من قريب أو من بعيد، و أخصّ بالذكر الشاعر عادل عماري.

وأخيرا، نتمنى أننا وفقنا في دراستنا هذه، وأن نكون قد ألممنا ولو بالقليل، فإن أصبنا فمن الله، وإن أخطأنا فمن أنفسنا، والحمد لله رب العالمين.

الطالبة يمينة رقية معتوق

المدية: 01 جوان 2022

فصل تمهيدي

مفهوم الايقاع

يعتبر الشعر من أهمّ الأسلحة التي يُعبّر بها الشعراء عن أحاسيسهم وأحاسيس مجتمعهم، علما أنه يزخر بنظريات عديدة تقترب فيه الأفكار وتبتعد، فتتشعّب لتصل حد الاضطراب، ثم تلتقي عند محور واحد هو محور الوزن والموسيقى الشعرية، متأرجحا بين توالي وتعاقب مجموعة من الحركات والسواكن، وبين إيقاع النطق الحاصل من تفاعيل الخليل بن أحمد، واضع علم العروض الذي يهتم بضبط أوزانه، ويُعرف صحيحه من فاسده.

والإيقاع من أهم المصطلحات الأدبية التي تساهم في بناء القصيدة الشعرية، تعددت وتنوعت مفاهيمه حسب رأي كل الأدباء، وتضخمت وجهات نظر كل من العرب والغرب منهم القدامى والمحدثين، حتى أصبح موضوع اختلاف بينهم فنشأ عن ذلك توجهات متفرقة، وأدى ببعضهم للقول بأنه لا يمكن تحديد مفهوم عام ثابت للإيقاع ولا يمكن حصره حسب نظرية واحدة، لأنّ المصطلح كان "ملازما لعلم الموسيقى، ثم انتقل بعد ذلك ليكون ملازما للشعر و اللغة، حتى قيل إيقاع الشعر و إيقاع اللغة، وذلك لما لهما من جوانب وخصائص إيقاعية تربطهما بهذا العلم"[1]، وفي هذا الصدد يقول **هنري ميشونيك Henri Meschonnic** :"لا يمكن ولا يجب أن يكون هناك نظرية فريدة للإيقاع "[2]

ويقصد بذلك أن الإيقاع موضوعه شامل متكامل بالرغم من اختلاف الأدباء في تعريفه، إلا أنه لا توجد نظرية او قاعدة متكاملة يشترك فيها الادباء، لذا اعتبر الشعر المصدر المشترك بينهما، وكذلك طريقة تجلي الإيقاع في نفسية المتلقي، باعتباره الأداء الذي تخرج من خلاله اللغة المنجزة في شكلها المُوَقَّع إلى الوجود في أصناف الكلام

[1] رفيقة سياحوي، الإيقاع بين علم الموسيقى وعلم العروض، مجلة اللغة العربية، المجلد 22، العدد 50، 2020، ص 109.

[2] بسمة نهى شاوش، الإيقاع في شعر الأعشى، مركز النشر الجامعي، تونس ،2003، ص16.

المنوعة، "فالإيقاع الشعري هو العنصر الحاسم في شعرية القصيدة العربية، فهو يميّز الكلام الشعري عن الكلام النثري، في هذا السبيل هو ليس عنصرا مضافا إلى اللّغة، بل عنصر في اللّغة لا يمكن أن يتحقق إلاّ في داخل اللّغة والأوزان العروضية التي تكتسب طبيعتها وقيمتها من طبيعة اللّغة "[1].

ومعنى ذلك أنّ الإيقاع هو المصدر الأساسي الذي يميّز الكلام الشعري عن الكلام النثري، واللّغة هي الوسيلة الوحيدة ولها ارتباط وثيق بالإيقاع، فالتفاعيل المميزة داخل القصيدة تساعد المتلقي على فهم معانيها واستيعابها.

01-المفهوم اللغوي للإيقاع:

مأخوذ من الجذر الثلاثي "و.ق.ع" ، وقع على الشيء ومنه يقع وقعا ووقوعا، سقط: ووقع الشيء من يدي كذلك، وأوقعه غيره، ووقعت من كذا وعن كذا وقعا، ووقع المطر بالأرض، ولا يقال سقط هذا قول أهل اللغة :وأوقع به الدهر:سطا، و هو منه، والوقعة :الداهية والواقعة :النازلة من صروف الدهر، والواقعة: اسم من أسماء الله يوم القيامة، وقوله تعالى :"إذا وقعت الواقعة ليس لوقعتها كاذبة"[2]

وكذلك ورد الإيقاع في معجم" الرائد "بأنه إيقاع "و.ق.ع"، و اختلفت معانيه على النحو:

1 –" هو معنى أوقع .

2–هو اتفاق الأصوات و الألحان و توقعها في الغناء و العزف.

[1] بسمة نهى شاوش، الإيقاع في شعر الأعشى، ص 16

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة (و.ق.ع)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 260.

3-هو نقرات التي تتالي من الخفيف و ثقيل مصاحبة للنغم".[1]

وفي القاموس المحيط" إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان و يبينها"[2]

فالإيقاع إذن هو تلك الموسيقى الناتجة عن اتحاد الأصوات و تناغمها الموجود في الألحان و الأغاني، ولهذا فإن استيعاب مفهوم الإيقاع يجعلنا نتعرض إلى مفهومه الاصطلاحي بصفة مفصلة.

02- المفهوم الاصطلاحي للإيقاع:

"هو إحدى الخصائص الخطابية للشعر، إذ لا نخال ولا ينبغي لنا أن يكون أي كلام بارد فج شعراً" [3]

و يؤكد **ابن طباطبا** في كتابه (عيار الشعر) أنّ للشعر الموزون" إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه و اعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، و عذوبة اللفظ، فصفا مسموعه و معقوله من الكدر، ثم قبوله و اشتماله عليه، فإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها و هي: اعتدال الوزن، و صواب المعنى و حسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[4].

فالإيقاع هو تلك الألحان والموسيقى المرتبطة بالشعر الموزون التي تزيد من جودة النص الشعري، كما أنه ليس مرادفا لمصطلح الوزن فهو من أعم وأشمل لأن الوزن من أهم عناصره.

---

[1] عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة يمينة، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986، ص 9

[2] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (و، ق،ع)، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي مؤسسة، بيروت ط8، 2005، ص773.

[3] جبران مسعود، معجم الرائد، بيروت، لبنان، ط 8، 2001، ص 253-254

[4] محمد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، ط1، 2008، ص16.

لقد تعدد تعريف مصطلح" الإيقاع " بتعدد وجهات نظر النقاد لكل ناقد مفهومه الخاص به الذي ينطلق به من منهج معين، ولا يوجد له في الاصطلاح الفني تعريف جامع بينهم"[1]

03-مفهوم الإيقاع عند العرب:

نظرا لضرورة تحديد أي مصطلح في أية دراسة علمية وجب علينا في هذه الدراسة تحديد مفهوم مصطلح الإيقاع لأهميته في دراستنا، ومن ثمّت فإنه لتتبعنا تاريخ مصطلح الإيقاع، وجدنا أنّ المصطلح قد تطرق له الكثير من الفلاسفة و النقاد العرب منذ القدم إلى عصرنا هذا، من بينهم: "**الكندي**" و "**ابن رشد**" و"**الفارابي**" و "**ابن طباطبا**" و غيرهم من نقاد العرب.

فنجد "**سيبويه**" قد تحدث عن ظاهرة الإيقاع في قوله: "أما إذا ترنموا- أي العرب- فإنهم يلحقون الألف و الياء و الواو وما ينّون ومالا ينّون لأنهم أرادوا مدّ الصّوت، و إنمّا ألحقوا هذه المدّة في حروف الروي، لان الشعر وُضع للغناء و الترنمّ[2]، وهذا دليل على ظهور الإيقاع واهتمام النقاد به منذ القدم.

أما "**الكندي**" فقد حاول تحليل التفاعيل التي يتشكل منها الوزن الشعري على أساس موسيقي، يقول في هذا الصدد: "فالسبب نقرة وإمساك وهو حرفان متحرك و ساكن، مثل: هل /0، بل /0 ، قم /0، والوتد وتدان الأول نقرتان و إمساك وهو حرفان متحركان فساكن مثل: عتب //0 ،طرب //0 "[3].

---

[1] محمد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة ، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] الكندي، رسالة في خبر صناعة التأليف، تحقيق يوسف شوقي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ص111

كما يتحدث في موضوع آخر عن "أوزان الأقوال العددية" التي لها إيقاعات مشكلة لإيقاعات الألحان ، بمعنى أن الإيقاعات الثقيلة ، الممتدة في الزمن لحنا و شعراً، تُشاكل الشجن و الحزن، و الخفيفة المتقاربة تشاكل الطرب و شدة الحركة"[1]

ومن جهة أخرى نجد "**الفارابي**" يعرّف الشعر من خلال وزنه، فهو يذهب على أن الشعر يجب أن يكون مقترنا بالإيقاع، حيث يقول: "الألحان بمنزلة القصيدة و الشعر، فإن الحروف أول الأشياء التي منها تلتئم، ثم الأسباب ثم الأوتاد ثم المركبة عند الأوتاد و الأسباب ثم أجزاء المصاريع، ثم البيت، و كذلك الألحان، فإن التي تتألف منها ما هو أول، ومنها ما هو ثوان إلى أن ينتهي إلى الأشياء التي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة، و التي منزلتها من الألحان منزلة الحروف من الأشعار هي النغم"[2].

وعليه فإن "**الفارابي**" يدعو إلى أهمية الإيقاع واللحن في القصيدة، إذ يعتبرهما تسلسلا و ترابطا للحروف و الأسباب و الأوتاد، فاللحن له أهمية مثل البيت، والإيقاع مرتبط ببناء القصيدة، لأنه جزء مهم منها.

إضافة إلى هذه التعاريف، هناك من يرى "أن الإيقاع على فترات متساوية ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه، فهو يتأرجح بين ضربات القلب بانتظام، وبين وحدات التنفس بانتظام وبين النوم و اليقظة بانتظام وهكذا، وأحسب أن هذا الإيقاع الفطري هو ما يجعلنا نتوقعه في مدركاتنا و نستريح إذا وجدناه، و يصيبنا القلق إذا فقدناه" [3].

فالإيقاع إذن لا يتصف بالجمود، و إنما بالتتابع و الحركة و الحيوية، فهو في تغيّر مستمر من حركة إلى أخرى، وهذا يُعدّ ميزة له.

---

[1] الكندي، رسالة في خبر صناعة التأليف ، ص 112.

[2] زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد، دار الشروق، بيروت، ط2، 1982، ص22.

[3] عمر خليفة بن ادريس، البنية الايقاعية في شعر البحتري، دار الكتب الوطنية ببنغازي، ليبيا، ط1، 2003، ص21.

04-مفهوم الإيقاع عند الغرب:

لقد أثار مصطلح الإيقاع الكثير من تساؤلات النقاد الغرب حول ماهيته مثلما حدث عند العرب، فقد تحدث عنه العديد من النقاد الغربيين، فقد تحدث **تندال وسبنسر Tindall Waspencer** عن دور وأهمية الإيقاع والوزن في القصيدة الشعرية فقال: "انه يسيطر على جميع الحركات، ويقلب هذا الاضطراب إلى تموج منتظم"[1]، فهو نظام يسود القصيدة بما فيها من حركات، فهو يقوم بالسيطرة عليها و يربطها و يسلسلها لتعطينا لحنا موسيقيا يؤثر في قلوبنا، و يجعلنا نشعر بالراحة بعد سماعه.

أما عند "**برتيل مالمبرج Bertil Malmberg**"، فنجده يُحدده "بأنه تقسيم الحدث اللغوي إلى أزمنة منتظمة ذات علاقة متكررة وذات وظيفة وملمح جمالي"[2].

كما تحدث أيضا "**ريتشارد مونتاغيو Richard Montague**" على أنّ "الإيقاع يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار و التوقع"[3].

وعلى الرغم من أنّه بتحديد وظيفة الإيقاع الجمالية وتأثيراته الدلالية، فإنه يؤكد عنصر الإيقاع الذي يتحدد بالحركة و بتقسيم الوحدات اللغوية إلى أجزاء زمنية من ناحية و ضرورية انتظام الوحدات الصوتية بطريقة يتكرر حدوثها.

ومن جهة أخرى كانت اليونانية تستعمل الإيقاع "بمعنى الجريان أو التدفق " و المقصود به عامة هو التوتر المتتابع بين حالتي الصوت و الصمت، النور و الظلام، أو الحركة و السكون أو القوة أو الضعف...فهو يمثل العلاقة بين الجزء و الجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرك

---

[1] علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ط1، 2003، ص215.

[2] برتيل مالمبرج، علم الأصوات، ترجمة عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، مصر، د ط ، ص99.

[3] المرجع نفسه، ص 100.

ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني، ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع بإتباعه طريقة من ثلاث: التكرار أو التعاقب أو الترابط[1].

05-مفهوم البِنية:

لقد اختلف وتعدد مفهوم البنية باختلاف وتعدد المهتمين بها، فهي تنطوي في مفهومها على دلالة معمارية ترتد بالكلمة المذكورة إلى الفعل الثلاثي "بنى، يبني، بناء، بنية" وتلج الكلمة عند الاستعمال مجال البناء والتشييد، والتركيب والتكوين للدلالة على "الكيفية التي يشيد على نحوها هذا البناء أو ذاك"[2]، وما دامت كلمة "بنية" تحيل على كل ذي عناصر متماسكة، فإنها قد استعملت استعمالا خاصا في العلوم المختلفة، وباتت هذه اللفظة تتردد على كل لسان في كل مجال، حتى قيل: "إن كل شيء له بنية إلا أن يكون معدوم الشكل تمام[3]"

فالبنية إذن هي الكيفية التي تنتظم بها عناصر مجموعة ما، أي هي مجموعة من العناصر المتماثلة فيما بينها، بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى فمفهوم البنية ينظر إلى حدث في نسق من العلاقات له نظامه. وبالتالي هي الطريقة التي تترتب وتنتظم بها وحدات وأجزاء مجموعة ما، فلكل عنصر علاقة بباقي العناصر الأخرى، إذ أنها تمتاز بالترابط فيما بينها مكملة بعضها البعض.

06-الفرق بين الوزن و الإيقاع:

يعد الإيقاع وحدة النغمة التي تتكرر في الكلام، أو في البيت على شكل منتظم، أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتكون منها البيت باعتباره الوحدة الموسيقية للقصيدة وبالتالي

[1] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة، لبنان، ط2، 1984، ص71.

[2] عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات جامعة قار يونس، ط 1، 2003 ، ص 16

[3] المرجع نفسه، ص 17.

فإن لها علاقة تربطهما، فالإيقاع ليس هو الوزن، وهذا ما ذهب إليه **خالد سليمان**، حيث فرق بين الإيقاع والوزن، إذ يَعتبر "الوزن من رواسب الماضي، والإيقاع لغة تفهمها الحواس قبل الأذن"[1]، فهو ينفي الوزن، والقافية والمقاطع الصوتية وتكرار الأصوات، ولكنه لا يبعدها عن دائرة الإيقاع، وفي نفس الوقت لا تسمى إيقاعا، فهي تعد من العناصر المكونة له، أي أن الإيقاع يشملها لأنه يتعلق بالأحاسيس والمشاعر وتقوم عناصره بجعله أكثر تأثيرا على أذن المتلقي.

[1] خالد سليمان، الإيقاع في شعر خليل حاوي، مجلة أبحاث اليرموك (سلسلة الآداب واللغات)، المجلد 7، العدد 2، 1989، ص 21

الفصـــــــــــل الأول

ماهية علم العروض

يُعرف الشعر العموديّ بحفاظه وَالِتزامه العام بالوزن الشعريّ على البحور الستة عشر المعروفة في الشعر العربيّ، حيث أنّه يخضع لقانون أو قاعدة الإلتزام بالقافية الموحدة الّتي تحمل خصوصية إيقاعيّة تطرب لها الأذن، و لا يتم الإيقاع الشعريّ العموديّ فيها إلّا باستحضارها، كما لها دلالة خاصة وَهامة في شكلها وَ بنيتهَا، إضافة إلى ذلك كلّه، لها أثر نفسيّ في أحاسيس الشاعر وَ أثر حماسيّ فنيّ في نفسيّة المتلقي أو المستمع، فكثير من القصائد الشعرية العصماء سميت باسم قافيتها: مثل: نونية "ابن زيدون" وسينية البحتري[1]، و قبل أن نتحدث عن هذه الأوزان الإيقاعية التي لها الأثر البالغ في نفسية المتلقي، و بنيتها و إيقاعها، وجب علينا التعريف بالبيت الشعري الذي يحمل هذه البنية و الإيقاعات، وكذا التغيرات التي تطرأ عليه.

أولا الجانب العروضي:

01- مفهوم البيت الشعري:

هو الوحدة الشعرية التي تتألق القصيدة من تكرارها، ويتألف البيت من شطرين أولهما يسمى "الصدر" وثانيهما "العجز" مثال قول الشاعر:

كأن أخلاقك فيلطفها ورقة فيها نسيم الجماح

الصدر العروض العجز الضرب

1- العروض: وجمعهما أعاريض وهي التفصيلة الأخيرة من الصدر.

2- الضرب: وجمعهما ضروب وهي التفعيلية الأخيرة من العجز.

3- الحشو: تفعيلات البيت عدا العروض والضرب

مثال ما تقدم قول الشاعر:

العشق كالموت يأتي لا مرد له ما فيه للعاشق المسكين تدبير

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

1 الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث من الثورة إلى ما بعد الاستقلال، دار الأوطان، الجزائر، 2013، ص229.

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل[1]

الحشو العروض الحشو الضرب

02 - أنواع الأبيات الشعرية :

للأبيات الشعرية أنواع كثيرة فإذا استوفى البيت تفعيلاته كلها يقال له التام، وقد تحذف التفعيلة الأخيرة من كل شطر فيقال له المجزوء، وقد يحذف نصفه فيقال له المشطور، أو ثلثه فيقال له المنهوك، ويمكن تقسيم ألقاب الأبيات الشعرية إلى أربعة أقسام، من حيث العدد، ومن حيث الأجزاء، ومن حيث تسمية تلك الأجزاء، ومن حيث تسمية شطري البيت.

ويمكن تقسيم ألقاب الأبيات الشعرية إلى أربعة أقسام:

أولا :من حيث العدد :

أ- **اليتيم** : هو بيت الشعر الواحد الذي ينظمه الشاعر مفردا وحيدا.

ب- **النُّتْفَة** : هي البيتان ينظمهما الشاعر.

ج- **القطعة** : هي ما زاد على اثنين إلى ستة من أبيات الشعر.

د- **القصيدة** : هي مجموعة من الأبيات الشعرية تتكون من سبعة أبيات فأكثر.

ثانيا : من حيث الأجزاء :

* وينقسم البيت إلى أنواع[2]:

1- **الوافي:** هو ما سلم من الجزء والشطر والنّهك، ولكن به زحاف أو علّة:

وإذا أتتك مذمّتي من ناقص فَهْيَ الشهادة لي بأني كامل

1 غازي يَمُوْتُ، بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، ط2، 1997، ص 24.

2 محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2004/1425 ص26.

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

مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن

مضمر سالم مضمر سالم مضمر

2- **المجزوء**: هو ما حذف جزءا عروضه وضربه:

قَيَّدَهُ الحبُّ كما قَيَّدَ راعِ حَمَلَا

مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن

3- **المشطور**: هو ما حذف أحد شطريه وبقي الشطر الآخر:

مؤتَمَنُ الغَيْبِ وفيُّ الذَّمَمْ.

مفتعلن مفتعلن فاعلن.

4- **المنهوك**: هو ما حذف من الرجز ثلثاه، وتبقى منه تفعيلتان، تفعيلة واحدة في كل شطر:

الرقص يبعث الطرب

هلمّ يا جن العرب

هلمّ رقصة اللهب

متفعلن متفعلن

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

ثالثا : من حيث تسمية أجزاء البيت :

أ- **الحشو**: هوكل جزء في البيت الشعري ما عدا العَروض والضرب.

ب- **العَروض** : آخر تفعيلة في الشطر الأول (المصراع الأول، أو الصدر). وجمعها أعاريض (إضافة إلى معناها الآخر الذي هواسم هذا العلم). وقد سميت عَروضا؛ لأنها تقع في وسط البيت، تشبيها بالعارضة التي تقع في وسط الخيمة.

ج- **الضرب** : هو آخر تفعيلة في الشطر الثاني (المصراع الثاني، أو العجز). وجمعه : أضرب وضروب وأضراب. وسمي ضربا لأن البيت الأول من القصيدة إذا بني على نوع من الضرب كان سائر القصيدة عليه، فصارت أواخر القصيدة متماثلة فسمي ضربا، كأنه أخذ من قولهم : أضراب : أي أمثال.

والرسم البياني التالي، يوضح لنا أجزاء البيت الشعري:

المصراع الاول/ الصدر		المصراع الثاني/ العجز	
الحشـــو	العَروض	الحشـــو	الضرب

رابعا : من حيث تسمية شطري البيت :

أ- **الشطر** : هوأحد طرفي البيت الشعري؛ إذ إن كل بيت من الشعر يتألف من شطرين . جمعه أشطر وشطور.

ب- **المِصْرَاع** : هونصف البيت، قيل : إن اشتقاق ذلك تشبيهٌ بمصراعي الباب. جمعه مصاريع.

ج- **الصدر**: هوالشطر الأول أوالمصراع الأول من البيت. (والصدر: أعلى مقدم كل شيء وأوله).

د- **العَجُز**: هوالشطر الثاني أوالمصراع الثاني من البيت نفسه. (والعجز : مؤخر الشيء)[1].

03- أقسام البيت وأسماء أجزائه :

يقال أنّ: "كل بيت يَنقسم إلى نصفين أو شطرين يسميان أيضا مصراعي البيت، والشطر الأول منهما أو المصراع الأول يسمى الصدر، والشطر الثاني أوالمصراع الثاني يسمى العجز، وتسمى التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول أو الصدر العروض، وهي مؤنثة، وتسمى

[1] ابو بكر الشنتريني، المعيار في أوزان الأشعار، تحقيق، محمد رضوان الداية، دار الملاح، دمشق، 1979، ص13.

التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني أو العجز الضرب، وما عدا العروض والضرب من أجزاء البيت يسمى الحشو"[1].

ويمكن تقسيم ألقاب أجزاء البيت إلى قسمين، يتمثلان في: ألقاب من حيث التغيير و من حيث عدم وجود التغيير[2].

ويمكن تقسيم ألقاب أجزاء البيت إلى قسمين، يتمثلان في: ألقاب من حيث التغيير ومن حيث عدم وجود التغيير[3].

أولا-ألقاب من حيث التغيير :

أ- **الابتداء:** هو اسم لكل جزء يعتل في أول البيت بعلة لا تكون في شيء من الحشو. كالخرم (اسم يطلق بالمعنى العام على حذف أول الوتد المجموع في أول شطر من البيت) لأنه يأتي أول البيت خاصة. وغالبا ما يكون في الطويل والمتقارب والوافر والهزج والمضارع. أما النصف الثاني فإن كان البيت مصرعا كان سبيله أول النصف الأول، وإن كان غير مصرع فإن بعضهم يجيز الخرم في أول النصف الثاني.

ب- **الاعتماد:** هو اسم للأسباب التي تزاحف اعتمادا على الوتد قبلها، أو بعدها.

ج- **الفصل:** هي في العروض كالغاية في الضرب. أي إذا خالفت العروض سائر أجزاء البيت بنقصان أو زيادة لازمة سمي فصلا. وإذا لم يدخلها ذلك التغيير سميت صحيحة كما هو الحال بالنسبة إلى (فاعلن/0//0 = فعلن ///0) العروض في البسيط حيث دخلها الخبن، وبه يلزم. ولو وقع في الحشو فإنه لا يلزم.

د- **الغاية:** هي في الضرب كالفصل في العروض. أي إذا خالف الضرب سائر أجزاء البيت بنقصان أو زيادة لازمة سميت غاية. كما هو الحال في (فاعلن /0//0 = فعلن ///0)

---

[1] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق، الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1994 ص 05.

[2] أبو بكر الشنتريتي، المعيار في أوزان الأشعار، ص13

3 المرجع نفسه، ص13.

الضرب الأول من البسيط، حيث دخله الخبن وبه يلزم. في حين أن الخبن إذا دخل الحشو لا يلزم.

هـ- **المزاحف:** كل جزء دخله الزحاف.

ثانيا-ألقاب من حيث عدم وقوع التغير:

أ- **السالم:** كل جزء سلم من الزحاف.

ب- **الصحيح:** العروض والضرب إذا سلما من الانتقاص وهو الحذف اللازم.

ج- **المُعرّى:** هو كل ضرب جاز أن تدخله زيادة (كالتذييل والتسبيغ والترفيل)، وسلم من هذه العلل أو الزيادة.

د- **الموفور:** هو كل جزء جاز أن يدخله الخرم وسلم منه. كما هو الحال في الطويل والوافر والمتقارب والهزج والمضارع.

هـ- **المُخَلَّع:** هو ضرب من البسيط عندما يكون مجزوء، والعروض والضرب مخبونان مقطوعان فتصبح **مُسْتَفْعِلُنْ** (مُتَفْعِلْ).

و- **المصرع:** هو البيت الذي ألحقت عروضه بضربه في زيادة أو نقصان، ولا يلتزم. وغالبا ما يكون في البيت الأول؛ وذلك ليدل على أن صاحبه مبتدئ إما قصة أو قصيدة.

ز- **المُقَفَّى:** هو البيت الذي وافقت عروضُه ضربَه في الوزن والروي دون لجوء إلى تغيير في العَروض[1].

ثالثا-من حيث تسمية أجزاء البيت:

أ- **الحشو:** هو كل جزء في البيت الشعري ما عدا العروض والضرب.

ب- **العَروض:** آخر تفعيلة في الشطر الأول (المصراع الأول، أو الصدر). وجمعها أعاريض (إضافة إلى معناها الآخر الذي هو اسم هذا العلم). وقد سميت عَروضا؛ لأنها تقع في وسط البيت، تشبيها بالعارضة التي تقع في وسط الخيمة.

1 أبو بكر الشنتريتي، المعيار في أوزان الأشعار، ص12.

ت- **الضرب:** هو آخر تفعيلة في الشطر الثاني (المصارع الثاني، أو العجز). وجمعه: أضرب وضروب وأضراب. وسمي ضربا لأن البيت الأول من القصيدة إذا بني على نوع من الضرب كان سائر القصيدة عليه، فصارت أواخر القصيدة متماثلة فسمي ضربا، كأنه أخذ من قولهم: أضراب: أي أمثال.

04-التفاعيل وتغيراتها:

وتسمى التفعيلات أجزاء البيت وأركانه، والتفعيلة هي مقطع صوتي يشبه المقطع الموسيقي في عدم ارتباط نهايته بنهاية الكلمة، "فالتفاعيل هي أجزاء البحور الستة عشر والتفاعيل الخماسية (فعولن، فاعلن)، والسباعية (مفاعيلن، مفاعلتن، مستفعلن، متفاعلن، فاعلاتن، مفعولات) ومن ضم هذه التفاعيل إلى بعضها البعض تنشأ البحور المعروفة، ولكن هذا الضم ليس عفويا بل ضم مخصوص، وهذه التفاعيل لا تبقى على حال أو صورة واحدة بل يعتريها التغير بالحذف أو الزيادة أو تسكين المتحرك منها"[1].

أ-الكتابة العروضية:

إذا كان للموسيقى عند كتابتها رموز خاصة يدل بها على الأنغام المختلفة، لأن العروض كذلك رموزًا خاصة به في الكتابة تخالف الكتابة الإملائية التي تكون على حسب قواعد الإملاء المتعارف عليها، وهذه الرموز العروضية يدّل بها على التفاعيل التي هي بمثابة أنغام الموسيقى المختلفة.

و الكتابة العروضية تقوم على أمرين أساسيين هما:

- ما ينطق يكتب
- ومالا ينطق لا يكتب

ولتحقيق هذين الأمرين عند الكتابة العروضية يستلزم زيادة بعض الأحرف لا تكتب إملائياً وفيما يلي تفصيل الأحرف التي تزداد أو تحذف في الكتابة العروضية.

1 أبو عبد الله أبي بكر الدماميني، العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدني، ط1، القاهرة، 1973، ص08.

1- **الحروف التي تزداد:** نزاد في العربية ستة أحرف:

1-إذا كان الحرف مشدداً فك الإدغام ورسم الحرف أو كتب مرتين، مرة ساكناً ومرة متحركاً نحو:

رقَّ، وعدَّ، وهزَّ فتكتب عروضيًا: رقْقَ، وعَدْدَ، وهَزْزَ.

2- إذا كان الحرف منونًا كتب التنوين نونا، نحو: جبل، شجر، أسد فتكتب عروضيا جَبَلُنْ، وأَسَدُنْ رفعاً ونصباً وجرًّا[1].

3- الألف في كلمات مثل: (لكن-هذا – هذه – هؤلاء) تكتب في الخط العروضي هكذا: لاكِنْ – هذا –هاذِهِي–هاءُلاءِ.

4- إشباع هاء الضمير ينتج عنه واو بعد الضمة وياء بعد الكسرة، فضربته تكتب: ضَرَبْتُهُو، ومررت به تكتب: مررت بهي.

هذا إذا لم تتصل الهاء في الكلام بساكن بعدها، فإن اتصلت بساكن اختفى حرف الإشباع السابق فتكتب (له الله) مثلا على هذه الصورة: لَهُ لْلاهُ وكذلك ينتقي الإشباع إذا سبقت هاء الضمير بساكن فمثل: (منه مالي) تكتب عروضيا كما تكتب إملائياً دون تغيير.

5- واو المدّ في بعض الأسماء مثل: داود، طاوس، تكتب عروضياً: داوُود، طاوُوس.

ومما يحذف من الكتابة العروضية وإن كان مثبتا في الرسم الإملائي:

1-(ال) الشمسية في مثل (والشمس)، (والنهار) تحذف فتكتب الكلمتان هكذا، شْشَمْسِ، ونْنَهَارِ.

2- حرف المدّ إذا وليه ساكن فمثل: فهموا الدّرس، اعبد الله، البس الثياب تكتب هكذا: فهمُ دْدَرس، أُعبد للاهَ، البس ثثياب وهكذا[2].

ب- التفاعيل:

1 عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1987، ص 13،14.

2 شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الإتّباع والابتداع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2005، ص12-13.

هي تلك الوحدة الموسيقية التي استخدمها العلماء ولبيان مكونات البحر، وتتكون التفعيلة من عدد من الحركات والسكنات، أو إن شئت فعل من عدد من المقاطع العروضية، والمقاطع العروضية المتداولة في كتب العروض هي:

1-السبب الخفيف: وهو ما تكون من متحرك فساكن كما في: من، عَن، كمْ.

2-السبب الثقيل: وهو ما تكون من متحركين مثل: لِمَ، بِمَ.

3-الوتد المجموع: وهو ما تكون من متحركين يليهما ساكن كما في: على، دعا، هدى.

4-الوتد المفروق: وهو ما تكون من متحركين بينهما ساكن مثل: بَيْنَ، سَوْفَ، عَدَّ.

5-الفاصلة الصغرى: وهي عبارة عن ثلاثة متحركات فساكن مثل: ضَرَبُوا، رَجُلٌ

6-الفاصلة الكبرى: وهي عبارة عن أربعة متحركات فساكن مثل: شجرة، سمكة[1].

05-الأسباب والأوتاد:

نختصر الطريق إلى هذه الأجزاء بذكر هذين البيتين:

جميع أجزاء العروض حاصلة من سبب ووتد وفاصلــة

يصاغ فيها كلـمات أحرف تجمعهن معلنات يوسف[2]

فالبيت الأول يذكر ثلاثة أجزاء، والبيت الثاني يذكر جزءً آخر، أما الأجزاء الثلاثة الأولى فهي:

أولا: الأسباب:

والسبب اصطلاحا حرفان، وهو سببان:

ألف: سبب خفيف: حرفان: متحرك قساكن ويرمز إليه ب /0 مثل: مَنْ، عَنْ، قد.

باء: سبب ثقيل: حرفن متحركان، يرمز إليهما ب:// مثل: لكَ، هوَ، بكَ.

ثانيا: الأوتاد:

1 شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الإتّباع والابتداع ، ص 14،15.

2 ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، ص62.

والوتد ثلاثة أحرف، وهو وتدان:

ألف: وتد مجموع: ثلاثة أحرف، متحركان فساكن، يرمز إليه ب //0، مثل: متى، إلى، على.

باء: وتد مفروق: ثلاثة أحرف، متحركان فساكن، يرمز إليه ب/0/، مثل: كيف، أين، بعد.

ثالثا: الفواصل:

والفاصلة أربعة أحرف أو خمسة، وهي حروف متحركة يليها ساكن، فإن كانت المتحركة ثلاثة، فالفاصلة صغيرة أو صغرى، ويرمز إليها بـ ///0، مثل: فعلوا حسنا، والتي تكتب عروضيا: فعلو حسنن ///0 ///0.

وإن كانت أربعة فساكن، فالفاصلة كبيرة أو كبرى، ويرمز إليها ب ////0،

مثل: كتبهم ////0.

أمّا الجزء الآخر الذي يذكره البيت الثاني، فيتعلق بالتفعيلات، وهي مأخوذة من حروف (لمعت سيوفنا)، أو (معلنات يوسف)، أي أن هذه التفاعيل لا تتجاوز هذه الحروف، وجُعلت هذه التفعيل في مجموعتين.

- **الأولى أصلية: تلك التي تبدأ بوتد، وهي:**

- فعولن= //0/0 وتتكون من وتد مجموه //0 +سبب خفيف /0.
- مفاعيلين= //0/0/0 وتتكون من وتد مجموع //0+ سببين خفيفين /0/0.
- مفاعلتن= //0///0 وتتكون من وتد مجموع //0 + فاصلة صغرى ///0 (سبب ثقيل //+ سبب خفيف /0).
- فا ع لاتن=/0/ /0 /0 /0 وتتكون من وتد مفروق /0/+ سببين خفيفين /0 /0.

- **الثانية الفرعية: تلك التي تبدأ بسبب، وهي:**

- فاعلن= /0 //0 وتتكون من سبب خفيف /0 + وتد مجموع //.
- فاعلتن=/0 //0 /0 وتتكون من سبب خفيف /0 + وتد مجموع //0 + سبب خفيف /0.
- مستفعلن = /0 /0 //0 وتتكون من سببين خفيفين /0 /0 + وتد مجموع //0.

- متفاعلن= ///0 //0 وتتكون من فاصلة صغرى ///0 (سبب ثقيل // + سبب خفيف /0) + وتد مجموع //0.
- مفعولات= /0/0/0/ وتتكون من سببين خفيفين /0 /0 + وتد مفروق /0/.
- مستفع لن = /0 /0/ /0 وتتكون من سبب خفيف /0+ وتد مفروق /0/ + سبب خفيف /0.

فالأحرف التي تتركب منها الأسباب والأوتاد والفواصل –كما رأينا– عشرة أحرف وهي: اللام/ الميم/ العين/ التاء/ السين/ الياء/ الواو/ الفاء/ النون/ الألف يجمعها قول (لمعت سيوفنا)، وهي أيضا مجموعة في قولهم:

"لَمْ /0، أَرَ //، عَلَى //0، ظَهْر /0/، جَبِلْنَ ///0، سَمَكَتُن ////0"[1].

فتركيبة أجزاء هذه التفاعيل دعت بعض الدارسين إلى توضيح مبدأ تركيبها وتحليلها، "فالجزءان الخماسيان يتكونان من سبب خفيف ووتد مجموع، بعده في أحدهما وقبله في الثاني، بينما تتركب ثلاثة من السباعية (مفاعلتن/متفاعلن) من وتد مجموع بعده فاصلة صغرى في أحدهما وقبله في الثاني، أما **مفعولات** فتتكون من سببين خفيفين بعدهما وتد مفروق، فإذا كانا بعده، فتلك (فاع لاتن)، وإذا كان أحدهما قبله والثاني بعده، فتلك (مستفع لن)، وهذان الجزءان هما اللذان يُرفعان إلى عشرة، أما في لفظهما فهي ثمانية حيث يشتركان في لفظهما مع (**مستفعلن)** و **(فاعلاتن)**"[2].

وفي هذا السياق يشرح إميل بديع يعقوب " الفرق بين **فاعلاتن وفاع لاتن**، بأنّ الأولى تتألف من سببين خفيفين، والفرق بين **مستفعلن ومستفع لن**، أنّ الأولى تتألف من سببين بينهما وتد مفروق، وهذا الفرق يستتبع فرقا أخر، فالفا مثلا التي هي الحرف الرابع في **مستفعلن** تُعتبر ثاني سبب، ولذلك جاز طيّها، فتصبح **مفاعلن**، لكنها تعتبر وسط وتد مفروق في

1 ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص62.

2 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1981، ج1، ص135.

مستفعلن، لا ثاني سبب، ولذلك جاز طيها، لأنّ الطّي زحاف، والزحاف خاص بالأسباب، ولا يدخل في الأوتاد"[1].

في حين أن مصطفى حركات يرى بأنها متساوية ففي النطق ويُميز بينها في التركيب فقط[2].

والتفاعيل صحيحة حتى يطرأ عليها تغيير ما، والتغيير هذا يلحق الأسباب والأوتاد، فإذا لحق السبب فقط سمي زحافا، وإذا لحق السبب والوتد سمي علة، والفرق بين الزحاف والعلة، هو أن الزحاف يختص بالأسباب، وإذا عرض لا يلزم، ويدخل الحشو والعروض والضرب، في حين ان العلة إذا عرضت تلزم، وتدخل الأسباب والأوتاد، ولا تدخل الحشو، بل تختص بالعروض والضرب.

06-الزحاف والعلة:

أ- الزحاف:

كل تغيير يتناول ثواني الأسباب، ويكون بتسكين المتحرك أو حذفه، أو حذف الساكن، ففي مثل **متفاعلن** يكون بتسكين التاء فتصير **متفاعلن** وتحول إلى **مستفعلن**، أو بحذفها فتصير **مفاعلن**، أو بتسكين التاء مع حذف الألف، فتصير **متْفعلن** وتحول إلى **مُفْتَعلن** وفي **فاعلن** يكون بحذف الألف فتصير **فعِلن**، وحكم الزحاف أنه إذا عرض في جزء من الأجزاء، لا يلزم في مقابلة من أبيات القصيدة فمثلاً تفعيلة فاعلن تكون في القصيدة الواحدة مرة تامة، وأخرى محذوفة الألف وكذلك السين والفاء من **مستفعلن** تحذفان أو إحداهما في بيت من القصيدة. وقد يكون الزحاف في التفعيلة مفردًا، وقد يكون مكررًا ويسمى حينئذ: (مزدوجا) فالمزدوج كحذف السين والفاء من **مستفعلن**.

والزحاف نوعان:

1 ايميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1991، ص198.

2مصطفى حركات، قواعد الشعر، دار الآفاق، الجزائر، ص13.

1- **مفرد أو بسيط:**

وذلك عندما لا يكون في التفيعلة سوى تغيير واحد وهو ثمانية أنواع

أ- **الخبن:** وهو حذف الثاني الساكن من الجزء، ويدخل التفعيلات الخمس التالية:

* " **مُسْتَفْعِلُنْ**" تصبح **مُتْفَعِلُنْ** وتنقل إلى"**مُفْتَعِلُنْ**" وذلك في البسيط، والرّجز، السَّريع، والمنسرح.
* "**فاعلن**"←**فَعِلُنْ** وذلك في الرمل، المديد، البسيط، الرّجز والمتدارك.
* **فاعِلاتُنْ**←**فَعِلَاتُنْ** وذلك في الرمل، المديد، الخفيف، المجتث.
* " **مُسْتَفْعِ لُنْ**" ←"**مُتَفْعِ لُنْ**" وذلك في الخفيف، المجتث.
* "**مَفْعُوْلَاْتُ**"←"**فَعُوْلَاْتُ**"، ذلك في السّريع، المنسرح، المقتضب.

ب- **الإضمار:** وهو تسكين الثاني المتحرّك من الجزء ولا يدخل إلّا تفعيلة وحدة هي "**متفاعلن**" ←**متْفاعلن** ←**مستفعلن** ولا يدخل إلّا بحرًا واحدًا هو الكامل.

ج- **الوقص:** وهو حذف الثاني المتحرّك من الجزء، ولا يدخل إلّا تفعيلة واحدة هي **متفاعلن**← "**مفاعلن**"، ولا يدخل إلّا بحرًا واحدًا هو الكامل.

د- **الطيّ:** وهو حذف الرابع الساكن من الجزء، ويدخل التفعيلتين التاليتين:

*"**مُسْتَفْعِلُنْ**" فتصبح مُسْتَعِلُنْ فتنتقل إلى "**مُفْتَعِلُنْ**" وذلك البسيط، السريع، المنسرح، الرجز والمقتضب.

*"**مَفْعُوْلَاتُ**" فتصبح "**مَفْعَلَاتُ**" وذلك في المنسرح، السَّريع، المقتضب[1].

هـ- **القبض:** وهو حذف الخامس الساكن **مفاعيلن**← **مفاعلن**.

و- **العقل:** وهو حذف الخامس المتحرك **مفاعلتن**← **مفاعتن**← **مفاعلن**.

ز- **العصب:** وهو تسكين الخامس المتحرك، **مفاعلتن**← **مُفَاْعَلْتُنْ**.

ح- **الكفّ:** وهو حذف السابع الساكن، **فاعلاتن** ←**فاعلات**.

1 ايميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، ص257.

ومما سبق يتضح بأنّ الزحاف لم يتناول من التفعيلة إلّا الحرف الثاني والرابع والخامس والسابع، لأنها تقع ثواني الأسباب والزحاف لا يلحق إلّا ثواني الأسباب. أما الحروف الأول والثالث والسادس فلا تقع ثواني أسباب ولذلك لم يصبها الزحاف[1].

2- **الزحافات المزدوج:**

سميَّ مزدوجًا الاجتماع نوعين من الزحاف المفرد في تفعيلة واحدة هو أربعة أنواع:

أ- **الخبل:** هو اجتماع الخبن مع الطيّ مثل **مُسْتفعِلُنْ** تحذف سينها وفاؤها فتصير **مُتَعِلُنْ** وتحول **فَعَلْتُنْ**، ومثل **مفعولات** تحذف فاؤها(ف) واوها فتصير **مُتَعِلات** تحول إلى فعلات، ولا يدخل الخبل غير هاتين التفعيلتين.

ب- **الخزل:** وهو اجتماع الإضمار مع الطيّ مثل **متفاعلن** تسكن تاؤه وتحذف ألفه فتصير **مُتْفَعِلُنْ** وتحول إلى "**مفْتَعِلُنْ**" ولا يدخل غيرها.

ج- **الشّكل:** وهو اجتماع الخبن والكفّ مثل **فاعلاتن** تحذف ألفها الأولى ونونها فتصير فعلات. "**مستفع لن**" تحذف سينها ونونها فتصير **متفع لُ**، ولايدخل غيرهما.

د- **النقص:** وهو اجتماع العصب مع الكف مثل **مفاعلتن** تسكن لامها وتحذف نونها فتصير "مفاعلْت" وتحول إلى "مفاعيل" وهو لا يدخل غيرها[2].

-فوائد الزحاف:

1-لا يدخل على التفعيلة الواحد أكثر من زحافين.

2-لا يتوالى في الشعر العربي خمسة أحرف متحرّكة.

3-لا يجور توالي أربعة أحرف متحركة في تفعيلتين متتاليتين[3].

---

1 محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991، ص126.

2 محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، تحقيق سعيد محمد اللّحام عالم الكتب، بيروت-لبنان، ط1، 1996، ص22.

3 محمود بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، منشورات جامعة الكويت، 2004 ص29،30.

- **جدول الزّحافات المفردة:**

الزحاف المفرد	تعريفه	التفعيلة التي يدخلها هذا الزّحاف	ما طرأ على التفعيلة بعد دخول الزّحاف	التفعيلة بعد نقلها إلى تفعيلة مستعملة	البحور التي يدخلها هذا الزّحاف
الإضمار	إسكان الثاني المتحرك	متفاعلن بتحريك التاء	مُتْفَاعلن بإسكان التاء	مستفعلن	الكامل
الخبن	حذف الثاني الساكن	مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن فاعلاتن مَفْعُوْلَاْتُ مُسْتَفْعِ لُنْ	متَفْعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلَاْتُنْ مَعُوْلَاْتُ مُتَفْعِ لُنْ	مفاعِلُنْ مفاعِيْلُ مفاعِلُنْ	المديد–البسيط الرمل–السريع المنسرح–المقتضب المجتث–المتدارك الرجز–الخفيف
الوقص	حذف الثاني المتحرك	متفاعلن	مفاعِلُنْ		الكامل
الطّيّ	حذف الرابع الساكن	مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلَاْتُ	مُسْتَعِلُنْ مَفْعُوْلَاْتُ	مفْتعِلُنْ فاعِلَاْتُ	البسيط–الرجز السريع–المنسرح المقتضب
العصب	إسكان الخامس المتحرك	مَفَاْعَلَتُنْ بتحريك اللام	مَفَاْعَلْتُنْ بإسكان اللام	مفاعيلن	الوافر
القبض	حذف الخامس الساكن	فعولن مفاعيلن	فعول مفاعلن		الطويل–الهزج المضارع–المتقارب
العقل	حذف الخامس المتحرك	مفاعَلَتُنْ	مُفَاْعَتُنْ	مفاعِلُنْ	الوافر
الكفّ	حذف السابع الساكن	مُسْتَفْعِ لُنْ فاعلاتن	مستفْعِل فاعلاتُ		الطويل–المديد الهزج–الرمل

		فاع لاتن مَفَاْعِيْلُنْ	فاع لاتُ مفاعيلُ		الخفيف–المضارع المجتث[1]

- **جدول الزّحافات المزدوجة أو المركبة:**[2]

الزحاف المركب	تعريفه	التفعيلة التي يدخلها هذا الزّحاف	ما طرأ على التفعيلة بعد دخول الزّحاف	التفعيلة بعد نقلها إلى تفعيلة مستعملة	البحور التي يدخلها هذا الزّحاف
الخبل	خبن+ طي	مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلَاْتُ	مُتَعِلُنْ مَعُلَاْتُ	فَعَلَتُنْ فَعِلَاْتُ	البسيط، الرجز السريع، المنسرح
الخزل[3]	إضمار + طي	متفاعِلُنْ	مسْتَعِلُنْ	مُفْتَعِلُنْ	الكامل
الشكل	خَبَنْ+ كَفْ	فاعلاتُن مُسْتَفْعِ لُنْ	فَعَلَاْتُ مُتَفْعِ لُ	مفاعِلُ	الخفيف، المديد الرمل، المجْتَثّ
النّقص	عَصَبْ+ كَفْ	مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاْعَلْتُ	مَفَاْعِيْلُ	الوافر

ب–العلــة:

تدخل على الأسباب والأوتاد، ومثالها في الأسباب حذف السبب في فعولن فتصير فعول وتحول إلـى فعل، ومثالها أيضًا في **مفاعلتن** حذف السبب الأخير منها مع تسكين اللام في السبب الذي قبله فتصبح **مفاعل** ⟵(تحول) **فعولن**.

1 محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، ص31.

2 المرجع نفسه ، ص32.

* زحاف الخزل هو اجتماع الخبن مع الطي: متفاعلن ⟵(إضمار) متفاعلن ⟵(نقل) مستفعلن ⟵(طي) مُسْتَعِلُنْ ⟵(نقل) مُفْتَعِلُنْ.

أما الأوتاد بزيادة ساكن على الوتد في **فاعلن** ←**فاعِلْتُنْ** ←**فاعلان**.

- إسكان آخر الوتد المفروق في **مفعولاتُ** فتصير **مفعولات** ←**مفعولان**، أو إسقاط هذا الحرف السابع فتصير **مفعولا** ←**مفعولن**.

ج-حكم العلل:

أنها لا تقع أصالة إلّا في العروض (آخر الشطر الأول) والضرب (آخر الشطر الثاني)، وأنها عرضت لزمن، فلا يباح للشاعر أن يتخلى عنها في بقية القصيدة[1].

* ونجد بأنّ العروضيون يربطون الزحاف بالتفعيلة ال بالبيت الشِّعريّ، لذلك جعلوا للبسيط، الرجز، المنسرح، السريع مثلا " **مُسْتَفْعِلُنْ**" وجعلوا للخفيف والمجتث تفعيلة خاصة هي "**مُسْتَفْعِ لُنْ**" التي تختلف عن الأولى في أنّها تتألف من سببين خفيفين (مس+ لن) + وتد مفروق "تَفْعِ".

"**مستفعلن**"← سببين خفيفين (مُسْ+ تَفْ) +وتد مجموع (عِلُنْ) يقع بعدها.

- الفاء هي الحرف الرابع في "**مُسْتَفْعِلُنْ**" تعتبر ثاني سبب ومن ثَمَّ جاز طَيُّهَا فتصبح تفعيلة "**مَفَاعِلُنْ**".
- وفي **مستفع لن** تعتبر لا ثاني سبب، ولذلك لا يجوز طيُّها وهذا الفرق يوضح لنا أنَّ العروضيون يعتبرون تفعيلة الخفيف والمجتث، مثلًا " مُسْتَفْعِلُنْ" لا "مُسْتَفْعِلُنْ"[2].

وتنقسم **العلل** إلى قسمين:

1-**علل الزيادة:** هي ثلاثة:

1 محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، ص18،19.

2 ايميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص254.

1-**الترفيل:** وهو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، مثاله: فاعلن يزاد عليها "تُنْ" فتصير

- المتداركمجزوء: فاعِلُنْتُنْ ⟵ (تحول) فاعلاتن
- مجزوء الكامل: متفاعلن متفاعِلُنْ تُنْ ⟵ (تحول) متفاعلاتن

2-التذييل: وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع مثل، **فاعلن** و**متفاعلن** و**مستفعلن** فتحول **فاعلان** و**متفاعلان** و**مستفعلان** بقلب نونها ألفًا وزيادة نون ساكنة بعدها. (مجزوء الكامل –مجزوء البسيط –مجزوء المتدارك)

3-التسبيغ: وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف مثل: **فاعلاتن** التي تحول إلى **فاعلاتان** وهو لا يدخل غيرها من التفاعيل (مجزوء الرمل).

2-علل الحذف أو النقصان: و هي تسعة:

1-الحذف: وهو اسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة مثل: **فعولن←فعو← فَعَلْ**، ومثل **فاعلاتن** تصير **فاعلا** وتحول إلى **فاعلن**. (الطويل–المديد –المتقارب – الرمل –الخفيف).

2-القطف: وهو اجتماع الحذف مع العصب (من أنواع الزحاف) مثل: **مفاعلتن** تحذف منها تن وتسكن لامها فتصير **مُفَأْعَلْ← فعولن** (بحر الوافر)

3-القطع: وهو حذف ساكن الوتد المجموع مع إسكان ما قبله مثل:

فاعلن ← فاعِلْ← فعْلُنْ أو تبقى على حالها، و**متفاعلن** تصير **متفاعلن**، **مستفعلن** تصير **مستفْعِلْ** (الكامل+ البسيط+ الرجز).

4-البتر: وهو يجمع بين الحذف والقطع، ففي: **فعولن** تحذف (لن) (هذا هو الحذف) تم تحذف الواو وتكن العين (وهذا هو القطع) فتصير **فع**، ومثلها أيضا **فاعلاتن** تصير **فاعل** ثم يتم نقلها إلى **فِعْلُنْ**. (المتقارب– المديد).

5-القصر: وهو حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان متحركة مثل: **فاعلاتن←فاعلاتْ**، مثل **فعولن ←فعولْ** (المديد – الرمل – المتقارب – الخفيف).

6-**الحذذ:** وهو حذف الوتد المجموع مثل **متفاعلن** تصير (متفا) وتحول إلى **فِعْلُنْ** (الكامل).

7-**الصَّلَمُ:** وهو حذف الوتد المفروق مثل **مفعولات←مَفْعُوْ** تحول **←فَعْلُنْ** (بحر السريع)

8-**الوقف:** وهو إسكان السابع المتحرك، مثل **مفعولاتُ** تصير **مفعولات←مَفْعُوْلَان** (السريع – المنسرح).

9-**الكشف:** وهو حذف السابع المتحرك كحذف تاء **مفعولات** فتصير **مفعولا** وتحول إلى **مَفْعُوْلُنْ**. (السريع – المنسرح).

وهناك علل جرت مجرى الزّحاف: وهي التي يجب على الشاعر التزمها، بل يجوز له تركها والرجوع إلى الأصل، وهي[1]:

1-**التشعيث:** هو حذف أحد مُتَحَرِكَيْ الوتد المجموع من وسط التفعيلة **فاعلن** و**فاعلاتن** فتتحول إلى **فالن** و **فاعلاتن، فالاتن**.

2-الحذف: (في العروض الأولى من المتقارب فقط).

3-الخَرْم: وهو حذف أوّل متحرّك من الوتد المجموع من أوّل البيت، فهو علَّة من حيث دخوله على الوتد، وزحاف من حيث عدم لزومه.

- **جدول علل الزيادة[2]:**

نوع العلة	تعريفها	التفعيلة قبلها	التفعيلة بعدها
1-الترفيل	زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع.	فاعلن متفاعلن	فاعلاتن متفاعلاتن

1 محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية ، ص29،30.

2محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، ص29.

2-التذييل	زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع.	فاعلن متفاعلن مستفعلن	فاعلان متفاعلان مستفعلان
3-التسييغ	زيادة حرف ساكن على ماآخره سبب خفيف	فأعِلَاْتُنْ	فَأْعلاتان

- **جدول علل النقصان(الحذف)[1]:**

نوع العلة	تعريفها	التفعيلة قبلها	التفعيلة بعدها
1-الحذف	إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء	مفاعيلن فاعلاتن	فعولن فاعلن
2-القطف	إسكان الخامس مع حذف السبب الخفيف	مفاعلتن	فعولن
3-القطع	حذف آخر الوتد المجموع مع إسكان م قبله	فاعلن متفاعلن	فعلن فعلاتن
4-البتر	حذف السبب الخفيف وآخر الوتد المجموع مع تسكين ما قبله	فعولن فاعلاتن	فِعْ، فِعْلُنْ
5-القصر	حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان متحركة	فعولن فاعلاتن	فَعُوْلُ فاعلان

1 محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية ، ص30.

6-الحذف	حذف الوتد المجموع	متفاعلن	فَعِلُنْ
7-الصلم	حذف الوتد المفروق	مفعولات	مفعولان
8-الكشف	إسقاط السابع المتحرك	مفعولات	مفعولن

نلخص ما تناولناه حول الزحاف والعلل في الجدول الآتي[1]:

التغيير	طبيعته	أنواعه
الزحاف	- يدخل على الأسباب فقط. - اختياري. - يدخل على الحشو وأحيانا على العروض والضرب.	إسكان //← /0 حذف /0 ←/ //←/
العلة	- تدخل على الأسباب والأوتاد. - لازمة. - تقتصر على العروض والضرب	1-حذف سبب أو وتد من نهاية التفعيلة. 2-قطع الوتد //0 ←/0. 3-إضافة ساكن إلى نهاية التفعيلة. 4-إضافة سبب في آخر التفعيلة.

07-الدوائر العروضية:

وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي خمس دوائر عروضية تنتظم كلّ دائرة على مجموعة من البحور الشعرية ما بين المهمل والمستعمل.

1 مصطفى حركات، اوزان الشعر، ص138.

01-دائرة المختلف: وفيها ثلاثة أبواب الطويل وَالمديد والبسيط[1]، وتشمل على خمسة أبحر، منها ثلاثة مستعملة ومنها اثنان مهملان "المستطيل وَالممتد"، وَسميت بهذا الاسم لتركبها من جزءين مختلفين خماسي وَسباعي[2].

02-دائرة المؤتلف: وَفيها ثلاثة أبحر اثنان منها مستعملات، وَواحدة مهمل، فالأول من المستعملين هو بحر الوافر وَالثاني الكامل، وَبحر مهمل على وزن **"فاعلاتُكَ"** وَهو المتوفر، وإنّما سمّيت بهذا الاسم لائتلاف أجزائها وَتماصلها لأنّ بحريها المستعملين مركبان من أجزاء سباعية، فتماثلت لذلك[3].

03-دائرة المجتلب: سمّيت دائرة المجتلب لأنّ كلّ جزء منها مجتلب الدائرة الأولى، فأمّا الهزج فمجتلب من السباعي الطويل وَالرّجز من السباعي البسيط وَالرّمل من سباعي المديد[4].

04-دائرة المشتبه: وَفيها ستة أبواب السريع وَالمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث[5]،وسمّيت بهذا الاسم لاشتباه أبحرها وَذلك لأنّ **مستفع لن** في الخفيف مفروقة الوتد وَكذا المجتث، وفي غيرهما مجموعة الوتد وَ**فاع لاتن** في المضارع مفروقة الوتد وفي غيره مجموعة وتسمّى أيضًا بدائرة المنسرح لأنّه أصل بحورها[6].

05-دائرة المتفق: وفيها على مذهب الخليل باب واحد وَهو المتقارب وسمّيت دائرة المتفق لاتفاق أجزاها الخماسية وانفكاك بعضها عن بعض[7].

---

1 أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، الجامع في العروض وَالقوافي، تح: زهير غازي زاهد، مؤسسة الثقافة الجامعية، د ط، د ت، ص95.

2الدماميني، العيون الغامزة على خَبَايا الرامزة، ص50.

3 المرجع نفسه ص50-52.

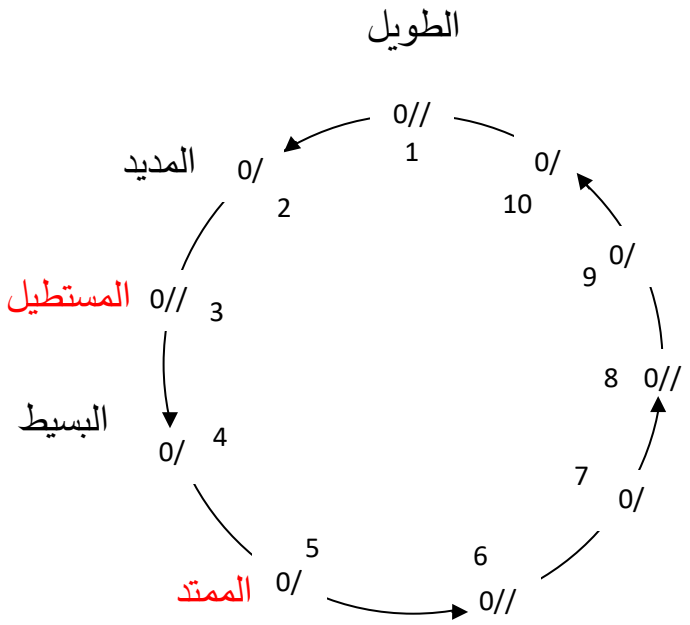
4 أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، الجامع في العروض وَالقوافي، ص248.

5المرجع نفسه، ص95.

6 محمد مصطفى أبو شوارب، علم العروض وَتطبيقاته، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، القاهرة، 2017، ص33.

7 أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي: الجامع في العروض وَالقوافي، ص95 وَ260.

أولا: دائرة المختلف(الطويل)[1]:



الطويل: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن 2X

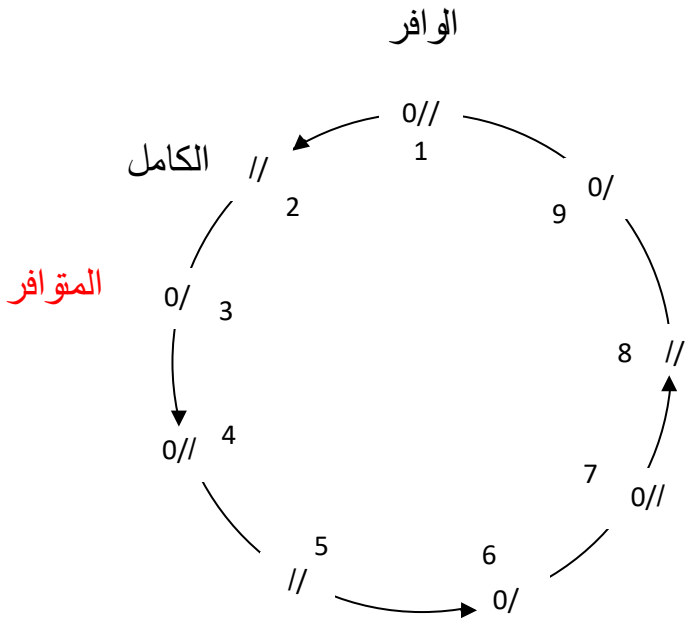
المديد: فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن 2X

المستطيل: مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن 2X

البسيط: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن 2X

الممتد: فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن 2X

ثانيا: دائرة المؤتلف (الوافر):



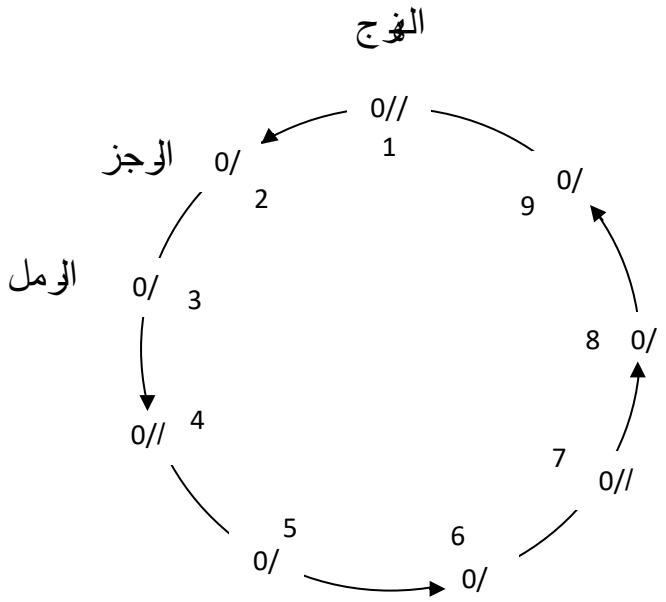
الوافر: مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن 2X

الكامل: متفاعلن متفاعلن متفاعلن 2X

المتوافر: فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك

[1] محمد مصطفى أبو شوارب، علم العروض وَتطبيقاته، ص35

ثالثا: دائرة المجتلب (الهزج)[1]:



الهزج: مفاعلين مفاعلين مفاعلين 2X

الرجز: مستفعلن مستفعلن مستفعلن 2X

الرمل: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن 2X

رابعا: دائرة المشتبه(السريع):

السريع: مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ 2X

المتئد: فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن 2X

المنسرد: مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن 2 X

المنسرح: مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن 2X

الخفيف: فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن 2X

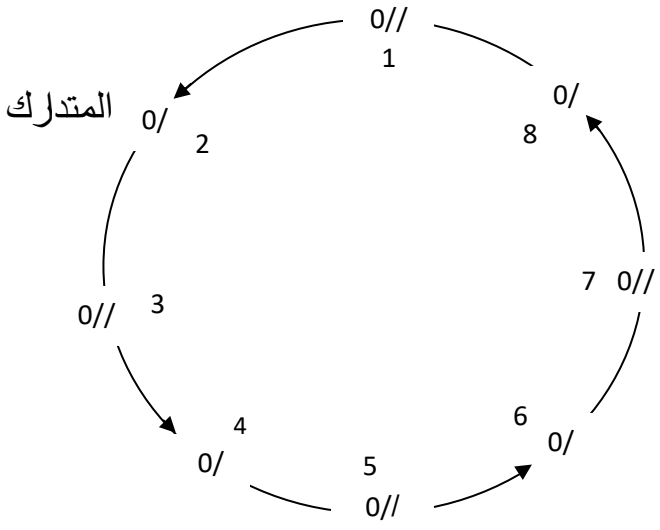
المضارع: مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلنX 2

المقتضب: مفعولات مستفعلن مستفعلنX 2

المجتث: مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن 2X

المطّرد: فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلنX 2

خامسا: دائرة المتّفق (المتقارب):



المتقارب: فعولن فعولن فعولن فعولن 2X

المتدارك: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن 2X

[1] محمد مصطفى أبو شوارب، علم العروض وَتطبيقاته، ص38

- **البحور الخليلية:**

بحر الطويل:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

بحر المديد:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

بحر البسيط:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

بحر الوافر:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

بحر الكامل:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

بحر الهزج:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

بحر الرجز:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

بحر الرمل:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

بحر السريع:

مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ

بحر المنسرح:

مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن

بحر الخفيف:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

بحر المضارع:

مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن

بحر المقتضب:

مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن

بحر المجتث:

مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن

بحر المتقارب:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

بحر المتدارك:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

08-الأوزان العروضية:

01-مفهوم الوزن:

أ-المفهوم اللّغوي: ورد تعريف الوزن في معجم لسان العرب فنجد:

وزن. الوزن، قال اللّيث: الوزن ثقل شيء بشيء مثله كأوزان الدّراهم، وزن الشيء وزنًا وزنةً.

ويقال في موضع آخر: وزن فُلَانُ الدّراهم وزنًا بالميزان وإذا كان فقد وزنه أيضًا، ويقال وزن الشيء إذا قدّره، وَزَنَ ثمر النَّخْلِ إذا خرصه.

والميزان: المقدار، وامرأة موزونة: قصيرة عاقلة، والوزنة: المَرْأةُ القصيرة، اللّيث: جارية موزونة فيها قِصَرُ.

وأوزان العرب: ما ثبت عليه أشعارها، واحدها وزن، قد وزن الشِّعر وزنًا فاتّزن كلّ ذلك عن أبي إسحاق.

والوزن: المثقال، والجمع أوزانٌ وقالوا درهَمٌ وزْنٌ، فوصفوه بالمصدر. والوزن الفِدْرَةُ من التّمر لا يكاد الرّجل يرفعها بيده، والوزين الحَنْظَلُ المَطْحُوْنُ وفي المحْكَمِ: الوزين حَبُّ الحِنْظَلِ المطحون يُبَلُ باللّين فيوكَلْ.

وَوَزْنٌ سبعة: لقَبُ، والوزن: نجم يَطْلَعُ قَبْلَ سهَيْلِ فَيَظُنُ إيَّاه[1].

أما عن القاموس المحيط فوردت معاني لفظة الوزن فيما يلي:

الوزن، كالوعد، يدّل على الثّقل والخفة، كالزّنة، وزنهُ فَيزِنُهُ وزنًا وزنة، والمثقال ج: أوزان، وقدرةُ من تَمْرٍ لا يكاد رجلٌ يرفَعُهَا، تكون في نصف جلّة من جلال هجَرَ.

ووزن الشعر فاتّزن. فهو أوزانُ من غيْرِهِ: أقوى، وأَمْكَنَ، وأوزنُ القوم: أوجَهُهُمْ.

وتوازنًا: إتِزنا[2].

ب-المفهوم الاصطلاحي:

يقرن في العروض كل بيت بوزنه، ووزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه: مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب والأوتاد.

وبنية الوزن شبهة إلى حدّ كبير ببنية اللّغة[3]... فكل لغة تتكون من وحدات صوتية هي الحروف، وهذه الحروف تجمع لتكون كلمات، والكلمات بإضافة بعضها لبعض تكون الجمل، والجمل بتجاورها تنشئ النصوص.

أصغر مكونات الوزن هي السواكن والمتحركات، وتجمع السواكن والمتحركات إلى أسباب وأوتاد، ومن هذه الأسباب والأوتاد تتكون التفاعيل، وتجاوز التفاعيل يعطينا وزن الشطر[4].

1 ابن منظور، لسان العرب، المجلد السادس، ص4829 مادة وزن.

2 الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص1238، مادة وزن.

3 مصطفى حركات، أوزان الشعر، ص07.

4 المرجع نفسه، ص18.

ج- **أضرب البحور الخليلية و أعاريضها:**

1- **بحر الطويل:** للطويل عروض واحدة مقبوضة (مفاعلُنْ 0//0//) وثلاثة أضرب، فضرب صحيح (مفاعيلن 0/0/0//)، وضرب مقبوض، ضرب محذوف[1].

2- **بحر المديد:** لبحر المديد ثلاث أعاريض وستة أضرب: عروض صحيحة (فاعلتن ولها ضرب واحد مثلها، وثانية محذوفة، ولها ثلاثة أضرب: ضرب مقصور (فاعلان ← 00//0/) (فَاْعِلَاْتُنْ ← 0/0//0/) (فاعَلان 00//0/) وضرب محذوف كالعروض وضرب

فَاْعِلَاْتُنْ ← فاعِلَاْ ← فاعل "القطع"

أبْتَرْ (فَعْلُنْ) وهو مركب من الحذف والقطع 0/0//0/ 0//0/ ,

, الحذف ,

وعروض الثالثة: محذوفة مخبون (فَعِلُنْ 0///) والثاني أبْتَرْ (فَعْلُنْ)[2]

3- **بحر البسيط:** للبسيط ثلاث أعاريض وستة أضرب، العروض الأولى: مخبونة (فَعِلُنْ) ولها ضربتان: صحيحة ولها ثلاث أضرب: الأولى مجزوء مُذّيل، والثاني مجزوء صحيح مثل العروض، والثالث مجزوء مقطوع. وعروض ثالثة، مجزوءة مقطوعة. ولها ضرب واحد مجزوء مقطوع مثلها[3].

4- **بحر الوافر:** للوافر: عروضان وثلاثة أضرب، عروض صحيحة والثانية معصوبة أما ضربة فالأول صحيح والثاني كذلك[4]. والثالث معصوب

5- **بحر الكامل:** للبحر الكامل ثلاث أعاريض وتسعة أضرب: عروض قامة صحيحة ولها ثلاث أضرب: تام صحيح مثلها، والثاني مقطوع، والثالث أخذ مُضْمَرْ، وعروض

---

1 ايميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص99.

2 محمد علي هاشمي، العروض الواضح وعلم القافية ص 82-83.

3المرجع نفسه، ص43.

4 غازي يموت، بحور الشعر العربي، ص 24.

ثالثة مجزوءة صحيحة، ولها أربعة أضرب: مجزوء مذبَّل والثاني مجزوء صحيح كالعروض والرابع: مجزوء مقطوع[1].

6- **بحر الهزج**: للبحر الهزج عروض واحدة صحيحة مجزوءة ولها ضربان: الأول: صحيح مثلها والثاني: محذوف[2].

7- **بحر الرجز**: للبحر الرجز: لبحر الرّجز أربع أعاريض وخمسة أضرب: عروض تامة صحيحة، ولها ضربان: الأول تام صحيح مثلها، والثاني مقطوع، وقد يصيب هذا الضرب المقطوع "الخبن"، والعروض الثانية: مجزوءة صحيحة ولها ضرب واحد مجزوء صحيح مثلها والعروض الثالثة صحيحة مشطورة، وهي عروض وضرب في وقت واحد والعروض الرابعة صحيحة منهوكة، فهي عروض وضرب في وقت واحد[3].

8- **بحر الرمل**: للبحر الرمل عروضين وستة أضرب: عروض محذوفة، ولها ثلاث أضرب الأول تام صحيح والثاني مقصور، وعروض ثانية: مجزوءة صحيحة ولها ثلاث أضرب الأول مجزوء مسَبَغ، والثالث مجزوء محذوف[4].

9- **بحر السريع**: للسريع أربعة أعاريض وستة أضرب: العروض الأولى مطوية مكشوفة ولها ثلاثة أضرب، الأولى: مطوية مكشوفة مثل العروض، الثانية مطوية موقوفة[5]. أما العروض الثانية: مخبولة مكشوفة، العروض الثالثة، مشطورة موقوفة، العروض الرابعة: مشطورة مكشوفة[6].

10- **بحر المنسرح**: لبحر المنسرح ثلاثة أعاريض وثلاث أضرب، الضرب الأولى مطوي والثانية مقطوع، أما العروض الثانية منهوكة موقوفة، العروض الثالثة منهوكة مكشوفة[7].

---

1 محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية وفنون الشعر، ص70، 71.

2 المرجع نفسه، ص102.

3 محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية وفنون الشعر، ص50.

4 المرجع نفسه ص89، 90.

5 محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية وفنون الشعر، ص 56.

6 محمود مصطفى، أهدي سبيل إلى علمي العروض والقافية ص 73-74-75.

7 اميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية ص 147.

11- **بحر الخفيف:** لبحر الخفيف ثلاث أعاريض وخمسة أضرب: عروض صحيحة ولها ضربان الأولى مثلها والثاني: محذوف وعروض ثانية محذوفة ولها ضرب واحد مثلها وعروض ثالثة مجزوءة صحيحة ولها ضربان مجزوء صحيح والثاني مجزوء مخبون مقصور[1].

12- **بحر المضارع:** للبحر المضارع عروض واحدة صحيحة ولها ضرب واحد صحيح مثلها[2].

13- **بحر المقتضب:** للبحر المقتضب عروضًا واحدة مطوية، أي أصابها الطّي، وهو حذف الرابع الساكن، ولها ضرب واحد مطوي مثلها[3].

14- **بحر المجتث:** وبحر المجتث له عروض واحدة مجزوءة، وضرب مثلها، فالعروض والضرب فاعلاتن ويجوز فيها حذف الثاني وقد تصير $\begin{pmatrix} \text{فاعلاتن} \\ 0/0//0/ \end{pmatrix}$، $\begin{pmatrix} \text{فالاتن} \\ 0/0/0/ \end{pmatrix}$ عندما يُقْطَعْ الوَتد المجموع[4].

15- **بحر المتقارب:** لبحر المتقارب عروضين وستة أضرب: العروض الأولى: صحيحة ولها أربعة أضرب: الأول: صحيح مثلها، والثاني مقصور، والثالث محذوف، والرابع أبْتَرْ[5].

16- **بحر المتدارك:** لهذا البحر عروضان وأربعة أضرب: العروض الأولى صحيحة وضربها كذلك، والعروض الثانية مجزوءة صحيحة ولها ثلاثة أضرب، ضرب الأول مجزوء مخبون مرَفّل، وضرب الثاني مجزوء مُذَيَّل[6].

---

1 محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص97.

2 المرجع نفسه، ص106.

3 محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص110.

4 مصطفى حركات، أوزان الشعر، ص138.

5محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص34، 35.

6 اميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ص117.

ثانيا: جانب القافية:

أ-القافية:

01-التعريف الاصطلاحي:

تعددت تعاريف القافية، واختلف العرضيون في شأنها، قال الخليل: "هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن" ويراها الأخفش: "آخر كلمة في البيت أجمع" وأيضا ثعلب وقطرب "يجعلان من حروف الروي قافية"[1].

إضافة إلى ذلك يرى القدماء أنّ "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى الشعر شعرًا حتى يكون له وزن وقافية".

وذكر السكاكي في مفتاح العلوم أنّ "الشعر موزون مقفى، وألغى بعضهم التقفية، وهي القَصْدُ إلى القافية ورعايتها، فإنّها لا تلزم الشعر، لكونه شعرًا، بل لأمر عارض، ككونه مصرعًا، أو قطعة، أو قصيدة، أو لاقتراح مقترح، وإلّا فليس للتقفية معنى غير انتهاء الموزون، وأنّه أمر لابد منه، جارٍ من الموزون مجرى كونه مَسْمُوعًا، ومؤلفًا"[2].

ونجد من المحدثين من يعرف القافية فالدكتور إبراهيم أنيس الذي يقول: "ليست القافية إلّا عدّة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكوّن جزءًا هامًا وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن"[3].

ولكن الدكتور عوني عبد الرؤوف يقول: "يثبت أن تكون القافية مقطعًا شديد الطول(/00) أي ممدد وهذا القول إن صح بعضه على الشعر القديم فلا يصح في الشعر الحرّ خصوصا"[4].

---

1 عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة ط1، 2003، ص105.

2 حنى عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين "دراسة نظرية وتطبيقيّة"، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1ن 1425ه/ 2005، ص09.

3 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص244.

4 عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص106/105.

أما الدكتور عبد الله الطيّب فله أحكام ذوقية على القوافي كأحكامه على الأوزان، فيها إحساس طيّب بموسيقى الشعر، ووراءها تتبع واسع لنماذجه، ولكن ذوقه الخاص يدخل في ذلك، لا تسْنِدُهُ نظرة موضوعية، فربما أطلق أحكامًا يخالفه فيه الكثيرون، كقوله باستهجان التمسيط، وأن القافية الموحدة الملتزمة هي أنسب شيء للشعر العربي، اعتمادًا على نماذج قليلة رديئة من الشعر المتعدد القوافي"[1].

02-حروف القافية:

حروف القافية ستة [2]وَهي: الرَّوي، وَالوصل، وَالخروج، وَالرّدف، وَالتأسيس وَالدخيل.

1- الرّوي:

هو الحروف الّذي تبنى عليه القصيدة، وَيتكرر في آخر أبياتها موصولًا إمّا باللين أو الهاء، أو ساكنًا، وَمن ذلك قول "عنترة بن شداد":

لا تصرميني يا عبيلُ وراجعي فيّ البصيرة نظرة المتّأمِلِ

فالرّوي في البيت هو حرف اللام، وَهو حرف متحرك متصل بالياء، وَقيل في علّة تسمية هذا الحرف بالرّوي: إنّ أصل روى في كلامهم –للجَمْع–وَالإتّصال وَالضّم، وَمنه الرّواء، وّهو الحبل الّذي يشدّ الأحمال وَالمتاع وَغير ذلك ليضمها، قال "الراجز":

إنّي إذّا ما القوم كانوا أنجية وَاِضطّرب القوم اِضطِّراب الأرْشِبَه

و حروف الرّوي كلّها تصلح لأن تكون رّويًّا، إلّا حروف الإطلاق وَهي الألف وَالواو وَالياء وَهي حروف ساكنة. فألف نحو قول "الأعشى":

بانت سعادُ وأَمسى حَبْلُها رابا وَأحدث النأي لي شوقًا وأوصابا

وَالواو نحو قول "المرقش الأصغر":

أمن رسم دارٍ ماء عينيك يسفح غدا من مقام أهله وَتروّح

1 شكري عيّاد، موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، ط2، نوفمبر 1978، ص106.

2 المرجع نفسه، ص 108

وَالياء نحو قول "المثقب العبدي":

إذا ما قمتُ أرجلها بليل تأوه آهة الرجل الحزين

وَعلّل علماء القافية عدم كون هذه الحروف وريًّا بأنّها زوائد ليست من نفس الكلمة، وَإنّها زيدت في القافية، لأنّها حروف مدٍّ ولين، وَالصوت يجري فيها وَالعرب من شأنهم أن يمدّوا أصواتهم ي أواخر الأبيات، وَيترنموا في الغناء وَالحداد وَالإنشاد.

ومن ألف الاطلاق أيضًا الألف الّتي تأتي للبيان الحركة، نحو ألف أنا وَالألف الّتي تقع بدلًا من النون الخفيفة، نحو قول "العجاج":

يحسبه الجاهل ما لم يعلما شيخا على كرسيّه معمّما

وَالألف الّتي تكون بدلًا من التنوين، نحو قول "متمم بن نُوَيرة":

وَما كان وقافًا إذّا الخيل أحجمت وَلا طائشًا عند اللّقاء مدفعا[1]

2- **<u>الوصل:</u>**

هو الحرف الّذي يأتي بعد حرف الرّوي المتحرك، من حرف مدٍّ أو هاء، سواء أكان حرف المد ناشئًا من إشباع حركة الرّوي، أو كان حرفًا، وَسواء أكانت الهاء ساكنة أم متحركة بالفتح أو الكسر أو الضم.

وَيكون الوصل بحروف المدّ وَالهاء، لأنّ الشعر للإنشاد وَالغناء وَالترنم وَالصوت يجري فيهنّ، لأنّ الألف وَالواو وَالياء هي حروف المدّ وَاللّين وَلولا خفاء في الهاء لم تجرِ مجراهنّ، وَلكن لخفائها وَهمسها جرى الصوت فيها، وَلا يجيزون واحدًا من هذه الحروف مع الآخر لئلا يختلف الصوت، لأنّ الصوت الّذي يجري في الواو غير الصوت الّذي يجري في الألف وَكذلك سائرها فحرف الوصل لا يختلف وَلا يقع معه غيره.

1 حسين عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء وَالمحدثين، ص،11-14

أ-حروف الوصل[1]:

- **الوصل بالألف:** يكون الوصل بالألف إمّا بإشباع حركة الرّوي ويكون ذلك خاصًا بالشعر، وَإمّا أن يكون الرّوي موصولا بالألف نحو: ماولاونا

أو الألف الأصلية في منى وَعلا وَسما وَمن ذلك قول "الأعشى":

ألا من مُبْلغٌ عني حريثًا مغلغلة أحان أم اِزدرانا الوصل هو(نا)

- **الوصل بالياء:** ياء الوصل: إمّا أن تكون ياء ناشئة عن إشباع كسرة الرّوي

أو ياء النّسب، أو ياء الضمير، أو ياء المنقوص، أو ياء الفعل وَمن ذلك قول "الأعشى":

إذ سامه حطّتي خسفٍ فقال له مهما تقيه فإنّي سامع حارِ

- **الوصل بالواو:** واو الوصل: إمّا أن تكون أصلية، أو واو الضمير، أو أن تكون واوًا ناشئة من اشباع ضمّة الرّوي وَمن ذلك قول "الأعشر":

لمّا ألتقينا كشفنا عن جماجمنا ليعلموا أنّنا بكرٌ فينصرفوا

وَتعتبر هذه التغيرات ضرورات شعرية مقبولة خاصة القافية.

- **الوصل بالهاء:** قد يوصل الرّوي بالهاء الساكنة، أو بالهاء المتحركة بالفتح، أو الكسر، أو الضمّ:

- **الوصل بالهاء الساكنة:** يقول "الأعشر":

وَلقد طرقت الحيّ بعد النّوم تنبحني كِلَابُه

وقد تكون أيضًا في الأصل تاء التأنيث الساكنة مثل قول "الأعشر":

لسنا نقاتل بالعِصيّ وَلا نرمِي بالحجارهْ

- **الوصل بالهاء المتحركة بالفتح:** تقول "الخنساء":

ألا لعينك أم مّالها وَقد أخصل الدّمع سرْبَالَهَا

- **الوصل بالهاء المتحرّكة بالضم:** يقول "بشار بن برد":

[1] حسين عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء وَالمحدثين ، ص19 إلى 23.

إنّ المحب تلين شوكته يومًا إذّا ما عزّ صاحبُهُ

- **<u>الوصل بالهاء المتحركة بالكسر</u>**: يقول "المتنبي":

أَأُحبّه وَأحبّ فيه ملامةٌ إنّ الملامة فيه من أعدائه[1]

<u>3- الخَروج:</u>

هو حرف المدّ الناشئ عن إشباع حركة هاء الوصل، وَلهذا لا يكون إلّا في القوافي الموصولة بالهاء المتحركة بالفتح أو الضم أو الكسر.

وسميت خَروجًا لبروزة وَتجاوزه للوصل التابع للروي، وَلأنّه خرج به من البيت، **الخروج بالألف** كقول "الأعشر":

عقدت كندة عادةً فاصبر لها اِغفر لجاهلها ورقّ سجالها

فاللام هو الرُّوي، وَالهاء: وصل، وَالألف: خروج

- **وَخروج بالياء**: كقول "أبي تمّام":

فتى جعل المعروف من دون عرضه سريعًا إلى المتاح قبل عداته

فالتاء روي وَالهاء وصل، وَالياء الناشئة من إشباع كسرة هاء الوصل: خروج.

- **وَخروج بالواو**: كقول "ربيعة الرقي":

اِعتاد قلبك من حبيبك عيدة شوق عراك فأنت عنه تذودُهْ

فالدال روي وَالهاء وصل وَالواو الناشئة من إشباع ضمة هاء الوصل: حذفٌ[2]

<u>04-الردف:</u>

عبارة عن حرف مدّ وَلين قبل الرّوي، فإذّا كان الردف ألف كانت لازمة، وَلا يجوز سقوطها، أو إبدالها بالواو أو الياء، أمّا الردف بالواو وَالياء، فيجوز أن تكون قافية القصيدة الواحدة مردوفة في بعض الأبيات بالواو، وَفي البعض الآخر بالياء دون التزام في العدد أو الترتيب فالواو وَالياء يجوز اجتماعهما في القصيدة الواحدة حسبما يريد الشاعر، دون التزام

1 حسين عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين، ص19 إلى 23.

2 المرجع نفسه، ص25.

ترتيب خاص أو عدد معين من القوافي المردوفة بالواو، أو القوافي المردوفة بالياء، كما يجوز أن تكون القصيدة كلّها مردوفة بالواو أو مردوفة بالياء.

- **القوافي المردوفة بالألف:** كقول مروان بن أبي حفصة في رثاء معن بن زائدة الشيباني:

أصاب الموت يوم أصاب معنًا من الأحياء أكرمهم فِقالا

فاللام روي وَالألف قبلها ردف وَالألف بعدها: وصل.

- **القوافي المردوفة بالواو وَالياء** من مثل قول "الأصبع العدواني":

أنّي أبرُّ أبيّ ذو محافظة وَابن أبيّ أبرٍّ من أبيينِ

وقد يجيء الرِّدف من كلمة، وَالروي من كلمة أخرى هي مضمر نحو قول "الأعشى":

ألّا من مبلغ عنّي حريتا مغلغلة أحان أم اِزدرانا

فالردف هو اِزدرى وَنا (نون الضمير).

05-الدخيل:

هو الحرف المتحرك الّذي يفصل بين ألف التأسيس وَحرف الرّوي، وَهذا الحرف لا يلزم أن يكون حرفًا معينًا يتكرر كلّ مرّة في القافية، بل يلزم في القافية أن يكون هناك حرف ما بين ألف التأسيس وَحرف الرّوي، يقول: "عمر بن أبي ربيعة":

وَما ظبية من ظباء الأراك تقرو دماث الرّبى عاشبا

وَهنا الرّوي هو الباء وَالألف بعد الياء الوصل، وَالحرف الّذي قبل الياء دخيل وَالألف قبل هذا الحرف تأسيس[1].

06-التأسيس:

هو الألف الّتي تسبق الرّوي وَيكون بينها وَبين الرّوي حرف واحد على أن تكون هذه الألف من الكلمة نفسها الّتي يوجد بها حرف الرّوي ففي قول الشاعر:

1 محمد حماسة عبد اللّطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999م، ص207.

تذكَّرت من يبكي عليّ فلم أجد سوى السّيف وَالرمح الرُّدينيّ باكيا

نجد الروي هو الياء وَقبل الياء حرف الكاف، قبلها الألف، هذه الألف هِي "التأسيس" وَأمّا الألف الّتي بعد الياء فهي الوصل[1].

03-حركات القافية:

يراد بحركات القافية أمران:

أ-حركات الحروف السابقة على حروف المدّ في القافية.

ب-حركات الحروف الصحيحة في القافية.

وهي حركات إذ أتى بها الشاعر في أول القصيدة على صورة معينة، وجب عليه أن يلتزمها فيما يتلو من أبيات، وإلّا سقط طفي مآخذ عدّدها العلماء.

حركات القافية إذن مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بحروف القافية في الغالب، لذا تتفق حركات القافية مع حروفها في العدد، فهي ست مثلها، وهي على حسب ترتيبها كما يلي:

01-الرّس:

فتحة ما قبل ألف التأسيس، كفتحة الشين في كلمة: شامل، فالألف تأسيس، وفتحة الشين رس، وذهب بعض علماء العروض إلى أنَّ الرّس لا حاجة إلى ذكره، لما يلزم الألف من الفتحة مطلقًا.

02-الحَذْو:

فتحة الحرف الذي قبل الردف أو ضمته أو كسرته، كفتحة اللام في كلمة سلّام، الألف قبل الروي: ردف: وفتحة اللام قبلها: حذو.

03-الإشباع:

حركة الدخيل، الذي بين ألف التأسيس والروي، ككسرة الهمزة من وَائِلِ.

1محمد حماسة عبد اللّطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية ، ص204.

04-التوجيه:

حركة ما قبل الروي المقيد، كفتحة اللام من فَلَقَ، وقيل التوجيه في المقيد والمطلق، وهو من المطلق كفتحة اللام في مثل (سَلَكوا).

05-المجرى:

حركة الروي المطلق، فتحة أو كسرة أو ضمة، كفتحة الباء من: ثَأْبَا، وضمة القاف من: رِفَأْقُهُ.

06-النفاذ:

حركة هاء الوصل المتحركة، فتحة أو كسرة أو ضمة، كفتحة الهاء من كِتَأْبَهَا، ولا يكون النفاذ إلّا في الوصل الظاهر أما الوصل بالإشباع فلا حركة له.

ونجد بعض القوافي تشمل على أكبر قدر من حروف القافية وحركاتها:

وذلك قول الشاعر:

يُوْشِكُ مَنْ فرَّ مِنْ مَنِيّتِهِ فِيْ بَعْضِ غِرَّاتِهِ يُوَافِقُهَاْ.

فالألف: تأسيس وفتحة الواو التي قبله: رسّ، والفاء: دخيل، وكسرتها: إشباع، والقاف: روي، وضمتها: مجرى، والهاء: وصل، وفتحتها: نفاذ، والألف الأخيرة: خروج[1].

04- ألقاب القافية:

نظرًا لوجود تعريفات متباينة للقافية، غير أنّ التعريف الأدق والأكثر تداولًا هو تعريف الخليل:" القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"، وهو التعريف المتفق عليه بين أهل العروض وسائر النقاد.

1 عبد العزيز بنوي، العروض التعليمي، مكتبة المنار الإسلامية، ط2، 1421هـ/ 2000م، ص312/311.

وتأسيسًا على هذا يكون للقافية، بالنظر إلى عدد الأحرف المحصورة بين آخر ساكنين في البيت، خمسة أنواع:

- **المترادف:** وهي التي لا يفصل بين ساكنيها متحرك واحد كقوله:

خَلَّفْتُ غاشية الخُنُوْعِ ورائِيْ وأتَيْتُ أقِيْسُ جَمْرَةَ الشُّهَدَاْءِ (/00)

- **المتواتر:** وهي التي يفصل بين ساكنيها متحرك وسميّ المتواتر كذلك، لأنَّ المتحرك قد وليه الساكن، ولم يكن فيه من توالي الحركات ما غيره، ومن ذلك قول غريفة العبسي:

تَقُوْلُ سليمِي ما لجِسْمِكَ شاحِبًا كأنَّكَ يحميك الشَّرابَ طبيب (/0/0)

فقلت ولم أعْرَ الجوابَ ولم أُلْعِ وللدَّهْرِ في صمّ السَّلامِ نصِيْبُ (/0/0)

- **المتدارك:** وهي التي تفصل بين ساكنيها متحركات، كقوله:

مجَّدْتُ فِيْكَ مشاعرًا ومواهبا وقَضَيْتُ فرصًا لِلْنَوَاْبغِ وَاْجِبًا (/0//0)

- **المتراكب:** وهي التي يفصل بين ساكنيها ثلاث متحركات، كقوله:

أرح ركابَك من أين عثَرِ كفاك جِيْلَاْنِ مَحْمُوْلًا عَلَى خَطَر(/0///0)[1]

- **المتكاوس:** كل قافية توالت فيها أربع حركات بين آخر ساكنين، وهذا أكثر ما يجتمع في القافية ويكثر ذلك في الرجز، مثل قول الحطيئة:

الشِّعرُ صَعْبٌ وطويلٌ سُلَّمُهْ

إذا ارْتَقَى فِيْهِ الّذي لَا يَعْلَمُهْ

زَلَّتْ بِهِ إلى الحَضِيْضِ قَدَمُهْ (/0////0)[2].

1 مقداد محمد شكر قاسم: البنية الايقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2010، ص130.

2 حسني عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين "دراسة نظرية وتطبيقية"، ص42.

05-أنواع القوافي:

أ-القوافي المطلقة:

1) **قوافي مطلقة مؤسسة موصولة بالهاء**: وتنقسم إلى:

أ- **قوافي مطلقة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة:** ومن ذلك قول أبي تمام:

إذا المرء لم يَسْتَخْفِيْ الحزم نَفْسَهُ فَذرْوَته للحادثاتِ وغارِبُهْ

أعاذلتي ما أخْشَنَ اللَيْلَ مَرْكَبًا وأَخْشَنُ منه في الملمَّات رَاْكِبُهْ

فالباء: روي وهي متحركة بالضّم، وموصولة بالهاء الساكنة، وقبل الرّوي حرف هو الدخيل، وقبل الدخيل ألف التأسيس.

ب- **قوافي مطلقة مؤسسة موصولة بالهاء المتحركة بالفتح:** ومن ذلك قول عدى بن زايد العبادي:

ماذا تَرجَى النفوسُ من طلب الخَير وحبُّ الحياةِ كاذِبْهَا

تظنُّ أو لَّن يصْبَهَاْ عَنَتُ الدَّهر وَرَيبُ المنون كَاْرِبُهَاْ[1]

فالقافية مطلقة، حيث الرّوي، وهو الباء، متحرك بالضم، وموصول بالهاء المتحركة بالفتحة التي مدّت فصارت خروجًا بالألف، وقبل الروي الدخيل، وقبل الدخيل ألف التأسيس، وكما يلي:

دخيل وصل

↓ ↓

كـاذبـها←خروج

↓ ↓

ألف التأسيس روي

[1] حسني عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين، دراسة نظرية وتطبيقية ص 51

ج- **قوافي مطلقة مؤسسة موصولة بالهاء المتحركة بالضم:** ومن ذلك قول بشار:

إن المحبَّ تلين شوْكَتُهُ يومًا إذا ماعزَّ صاحِبُهُ

فَلَهُ عَلَيَّ إن تَجْنُبْنِي ما عِشْتُ أنيّ لا أجانِبُهُ

فالألف ألف التأسيس في صاحبه، أُجانبه وبعد الألف حرف الدخيل، وهو الحاء، النون، ثم حرف الرّوي وهو الباء، والرَّوي متحرك الضم وموصول بالهاء المتحركة بالضم.

2) **قواف مطلقة مؤسسة موصولة باللّين:** وتنقسم إلى ثلاث أنواع:

أ-**قوافي مطلقة مؤسسة موصولة بالألف:** ومن ذلك قول النابغة الذبياني:

كَتَمْتَكَ ليلًا بالجَمُومِينَ ساهرًا وهمَّنِي: همًّا مُسْتَكِنًّا وظاهـرًا

أُحادِيْثُ نفسِ تَشْتَكِيْ ما يُرِيْبُهَا وَوِرءَ هُمُوْمٍ لم يَجِدْنَ مصادرًا

فالألف: تأسيس، وما بعدها: دخيل، والرَّاء: روي، وهو موصول بالألف الناشئة عن إشباع فتحته.

ب-**قوافي مطلقة مؤسسة موصولة بالواو:** ومن ذلك قول النابغة الذبياني

فإن كنت لذو الظَّعْنِ عنّي مُكَذَّبٌ ولا حَلِفِي على البَرَاءَةِ نافِعٌ

ولا أنا مأمونٌ بشـيء أقُوْلُهُ وأنْتَ بأمرٍ لا مَحَالَةَ وَاْقِـعُ[1]

فالألف تأسيس، وما بعدها: دخيل، والعين: روي، وهو موصول بالواو والناشئة عن إشباع الضمة.

ج- **قوافي مطلقة مجرّدة من الردف والتأسيس موصولة بالهاء:** وتنقسم إلى:

1) **قوافي مطلقة مجرّدة من الرّدف والتأسيس موصولة بالهاء الساكنة:**

ومن ذلك قول طرفة بن العبد:

أَشْجَاكَ الرّبع أم قِدَمُهُ أَمْ رَمَادٌ دارِسٌ حُمَمُـهْ

لا أرى إلَّا النّعامَ به كالإماءِ أشْـرَفَتَ حُـزَمُهْ

[1] حسني عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين، دراسة نظرية وتطبيقية ص 54.

لِلْفَتَى عَقْلٌ يعيش بِهِ حَيْثُ تَهْدي ساقَةٌ قَدَمُهْ

فالميم روي وهو متحرك بالضمة وموصول بالهاء الساكنة.

2) **<u>قوافي مطلقة مجرّدة من الرّدف والتأسيس موصولة بالهاء المتحركة بالفتح</u>**: ومن ذلك قول ديك الجن في رثاء زوجته التي قتلها بسبب تهمة كاذبة:

يَاْ طَلعَةً طَلعَ الحمامُ عليها وجنى لها ثَمْرَ الرَّدى بِيَدَيْهَا

روّيت من دَمِها الثرى ولطالمَا روّى الهوى شَفَتَيَّ من شفتيها

ما كان فتيلها لأنّي لم أَكُنْ أبكي إذا سَقَطَ الغبارُ عَلَيْهَاْ

لكن ظنَنْتُ على العيون بحُسْنِهَا وأَنِفْتُ من نَظَرِ الحسود إلِيْهَاْ

فالياء روي، والهاء وصل وقدمت بالفتح

3) **<u>قوافي مطلقة مجرّدة من الرّدف والتأسيس موصولة بالهاء المتحركة بالضم:</u>** ومن ذلك قول وضاح اليمني:

ما بَاْلُ عَيْنِكَ لَا تَنَاْمُ كأنَّما طَلَبَ الطبِيْبُ بها قذى فَأَضَلَّهُ

بَلْ ما لِقَلْبِكَ لا يَزَاْلُ كأنَّهُ نَشَوانُ أَنْهَلَهُ النَّدِيمُ وعَلَّهُ

فاللام روي، والهاء وصل وقدمت ضمة الهاء فصارت خروجًا بالواو.

4) **<u>قوافي مطلقة مجرّدة من الرّدف والتأسيس موصولة بالهاء المتحركة بالكسر</u>**: ومن ذلك قول ربيعة الرقى:

أليس الزّمان كما قَدْ عَلِمْتَ فمالك تَجْزَعُ مِنْ حرفِهِ

وعندك علمٌ به ثاقبٌ وعين تدلُّ على وصفِهِ[1]

نجد في هذه الأبيات أنّ: الفاء هي حرف الروي وهي موصولة بالهاء التي مدت كسرتها فصارت خروجًا.

3) **<u>قوافي مطلقة مجددة من الرّدف والتأسيس وموصولة باللّين</u>**: وتنقسم إلى:

[1] حسني عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين، دراسة نظرية وتطبيقية ص 56.

1) قوافي مطلقة مجرّدة من الرّدف والتأسيس وموصولة بالألف:

ومن ذلك قول عمرو بن شأس الأسدي:

ألا أيُّهَاْ المرءُ الذي ليْسَ مُنْصِتًا ولا قَائِلا إن قال حقًّا ولا عَدلًا

إذ قلت فاعلم ما تقول ولا تكنْ كح اطِبِ ليلِ يَجْمَعُ الدَّقَ والجزلَا

في هذه الأبيات وردت اللّام حرف روي وهو موصول بالألف الناشئة عن إشباع الفتحة.

2) قوافي مطلقة مجرّدة من الرّدف والتأسيس موصولة بالواو:

ومن ذلك قول عمرو بن شأس:

نحن الذين لِحِلْمِنَا فَضَلُ قدمًا وعِنْدَ خطيبِنا فَصَلُ

وإذا نطاوِعُ أَمر سادَتِنَالم يُرْدِنَا عجْزٌ ولا بُخْلُ

ولنا قوارسُ يركُبُون لنَا في الرَّوعِ لا ميلٌ ولا عُزْلُ

فهنا تبين بأنَّ الرويُّ هو اللام وهو موصول بالواو الناشئة عن إشباع الضمة.

3) **قوافي مطلقة مجرّدة من الرّدف والتأسيس موصولة بالياء:** ومن ذلك قول عنترة بن شداد:

يَدْعُونَ عنترَ والرِّماحُ كأنّها أَشْطَانُ بئرٍ في لِبانِ الأدْهَمِ

ما زلتُ أَرْمِيهِم بِثَغْرة نَحْرِهِ ولبَانِهِ حتى تسْرَبَلَ بالدَّمِ

نستخلص من هذه الأبيات بأنّ الروي هو الميم، وهو الموصول بالياء الناشئة عن إشباع الكسرة[1].

ب-القوافي المقيدة:

تنقسم القوافي المقيدة إلى قواف مؤسسة، وقواف مردوفة وقواف مجردة من الردف والتأسيس

1) **القوافي المقيدة المؤسسة:** ومن ذلك قول الأعشر:

1 حسني عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين، دراسة نظرية وتطبيقية ص 57.

أهل القبابِ الحمرِ والنِّعمِ المؤبَّلِ والقَنَابِلُ

كـمْ فِيهمُ مِنْ شَطَبَةَ ومقلَّصٍ نَهْدِ المراكِلِ

صَخْمِ الجزارةِ سابحٍ عَبْلٍ يصمَّر بالأصَائِلِ

نجد في هذه الأبيات الروي والمتمثل في اللام وقبله الدخيل، فألف التأسيس، وكذلك الروي ساكن لا وصل له بالهاء أو باللين، فالقافية مقيدة مؤسسة.

2) **القوافي المقيدة المردوفة:** القافية المقيدة المردوفة كل قافية جاء رويُّها ساكنًا وقبله حرف مدٍّ هو الردف وتنقم إلى:

***قوافي مقيدة مردوفة بالألف**، نحو قول عمرو بن شاس الأسدي:

تذكرت ليلى لات حين ادراكها وقد حنى الأصلابُ خَلَّ بتضلال

وما بيضةٌ بات الظليْمُ يحفُّها إلى جُؤْجُؤٍ جافٍ بميثاء مِحْلالِ

نجد في هذه الأبيات أنّ الروي هو حرف اللام وهو ساكنْ.

***قوافي مقيدة مردوفة بالياء والواو:** ومن ذلك قول طرفة بن العبد:

من عائدي الليلة أم من نّصيحْ بتُّ بنصيبٍ، فالفؤادِ قريح

تَضْحَكْ عن مثِّل الأقاحي حوى من ديمة سَكَبِ ماءٍ دَلُوحْ

فالحاء روي، وهو ساكن، وقبله الردف فقد ورد ياء في البيت الأول وواوًا في البيت الثاني.

***القوافي المقيدة المجردة من الردف والتأسيس:** وهي قافية يكون رويها ساكن، ولا ردف ولا تأسيس لها.

ومن ذلك قول الأعشر:

خَالَطَ القَلْبَ هُمُوْمٌ وحَزن وادِّكار بَعْدَمَاْ كان اطْمَأَنْ

فَهْوَ مَشْغُوفٌ بِغَيْرِهِ هَائِمٌ يَرْعوِي حينًا، وَأَحْيَانًا يَحِنْ

وهذه الأبيات نجد بأنّ النّون: روي، وهو ساكن[1].

1حسني عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين "دراسة نظرية وتطبيقية"، ص70.

07-عيوب القافية:

اهتم العروضيون بحروف القافية وحركاتها ليبينوا أنّ هذه الحروف وَهذه الحركات ضرورية في بناء القصيدة، يلتزم بها الشاعر إذّا بدأ قصيدته بها، فالقصيدة التي يبدأ بيتها الأول بقافية مردفة أو مؤسسة على الشاعر أن يستمر في جميع أبياتها بما بدأ به، فلا يصح أن يأتي بيت غير مردف بعد ذلك في القصيدة نفسها، إذا بدأت بقافية مردفة، وَلا يصح أن يأتي بيت غير مؤسس إذّا بدأت القصيدة بقافية مؤسسة يقول "الحارث بن حنزة اليشكري":

آذنتنا ببينها أسماء رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ منه الثواءُ

في هذا المطلع الهمزة هي الروي وَفيها وصل وَهو الإشباع الناتج عن ضمته الهمزة وضمة الهمزة هي المجرى، وَقبل الهمزة ردف، فإذّا حدث إخلال بما يجب أن يلتزم به، كان ذلك عيبًا غير مقبول، ومن هنا نجد ما عيب من القافية، هو ما حدث فيها من إخلال بما يجب الالتزام به سوء أكان ذلك في حروف القافية أم في حركاتها وَقد كان الشعراء يلتزمون بهذا النظام الّذي أقرته تقاليد القصيدة العربّية بل إنّ بعضهم كان يزيد فيلزم نفسه بما لا يلزم.

كما فعل "كثير عزة":

خليليّ هذا ربع عزة فاعقلا قل وصيكما ثمَّ ابكيا حيث حلّتِ

وَما كنت أدري قبل عزة ما البكا وَلا موجعات القلب حتّى تولّتِ

وَما أنصفت أمّا النساء فيغّضْن إلينا وَأما بالنوال فضنّتِ[1]

والرّوي هو التاء المكسورة، وقد ألزم بلام قبل التاء في البيتين الأول وَالثاني وَلم يأت بها في البيت الثالث وَلكنّه يعود فيلزم نفسه باللام قبل التاء في باقي أبيات قصيدته ليكسبها جرسًا صوتيًا عذبًا يقول:

وَوَالله ما قرّبتُ إلا تباعدت بصرْم، وَلا أكثرت إلا اِستقلّتِ

وَنجد أيضًا التزام الراء قبل التاء المكسورة عند "الحطيئة" يقول:

[1] محمد حماسة عبد اللّطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 227-228.

أشتاقك ليلى في اللمام وَما جزتْ لِما أزهقت يوم اِلتقينا وَضرّتِ

وَهكذا نجد الشعراء يحاولون أن يحافظوا على حكم القافية وَيراعون ما تجب مراعاته وَيزيد بعضهم على ما يجب الالتزام به وَلكن هناك إلى جانب هذا بعض عيوب القافية نذكر منها:

1) **الإقواء:**

هو اختلاف المجرى، وَهو حركة الروي، بكسر وَضم، بأن يأتي الرّوي في أحد أبيات القصيدة مضمومًا مع أنّ الروي مكسور أو العكس، يقول "النابغة":

أمنِ آل ميّة رائحٌ او معتَدِ عجلان ذا زاد وَغير مزوّدِ (الروي مكسور)

ويقول "عبدة بن يطيب":

هل حبل خوته بعد الهجر موصول ام أنت عنها بعيد الدار مشغولُ (الروي مضموم)[1]

2) **الإصراف:**

وَيسمّى كذلك الإسراف، هو اختلاف المجرى بفتح وَغيره، وَهذا في العيب أشد من الإقواء لتباعد ما بين الألف وَغيرها وَالألف هنا ناشئة عن إشباع الفتحة، وَكان الإقواء مغتفرًا لقرب ما بين الكسر وَالضم وَلتبادل الواو وَالياء ردفين وَالضمة من الواو وَالكسرة من الياء يقول قائل:

لا تنكحنّ عجوزًا أو مطلقة وَلا يسوقنّها في حبلك القدرُ

فإن أتوك وَقالوا: إنّها نَصَفٌ فإنّ أطيب نصفيها الّذي غيرَا

3) **الإكفاء:**

هو اختلاف حرف الروي في قصيدة واحدة وَأكثر ما يقع في ذلك في الحروف المتقاربة المخارج، مثل قول "الراجز":

قُبّحت مِن سالفةٍ وَمن صُدُغْ كأنَّها كشية ضبٍ في صُقُعِ

وهنا جمع بين الغين والعين.

1 محمد حماسة عبد اللّطيف، البناء العروضي للقصيدة العربيّة، ص 230-231.

4) **الإيطاء:**

أن تتكرر القافية في قصيدة واحدة بمعنى واحد، كأن تأتي في القافية كلمة ((الشجر)) وَيعدها في البيت التالي كلمة ((الشجر)) بالمعنى نفسه، فإن كانت بعينين لم يكن إيطاء، وَكان "الخليل بن أحمد" يرى أنّ كلّ كلمة وقعت موقع القافية وَأعيد لفظها قافية بيت آخر، وَكانت العوامل تقع عليها اِتفق معناهما أو اِختلف، فهو إيطاء مثل "ثغر)) الغم وَ((ثغر)) الحرب.

وَقول الشاعر:

قامت تهادي طفلة حلّلت هودجهَا بالرقم والعقْـلِ(الوشي)

تقتني بالألفاظ أهل النــهر وَتستبي بالغُنج ذا العَقْلِ (الحجن)

وإذّا كانت الكلمة اِسمًا نحو: "ذهب" وَفعلا: " ذَهَبَ" فلا يجعله الخليل إيطاء لأن العوامل لا تقع عليهما من طريق واحد، وَأمّا غير الخليل من العروضيين فإنّهم يرون أنّ المعنى إذّا اِختلف مع اتفاق اللّفظ فلا يكون إيطاء، وَإن وقفت عليهما العوامل فإيطاء.

كقول "النابغة":

أو أضع البيت في خرقاء مظلمة تقيد العير لا يسري بها السّاري

لا يخفض الرزّ عن أرض ألمّ بها وَلا يضلّ على مصباحه السّاري

وَإذّا قرب الإيطاء كان قبيحا، وإذّا تباعد لم يكن كذلك وَجاز، فإذّا فصل بين اللّفظين سبعة أبيات فأكثر لم يعد إيطاء، وَإذّا كان أقل من ذلك عد إيطاء

مثل قول "الأخطل":

أيها الأغنياء إنّ غناكم شيدته سواعد الفقراءِ

القصور الّتي تقيمون فيها من بناها لكم سوى الفقراء [1]

وَإن اِختلف معنى الكلمتين فإنّ الذوق يقبله وَلا يعدّ ذلك من الإيطاء.

[1] محمد حماسة عبد اللّطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 235-236.

وَكذلك إذّا اِختلفت الكلمتان بالتعريف وَالتذكير، فلا يعدّ من الإيطاء، كقول "عباس بن الأصنف":

يا دار إنّ غزالا فيك يرّح بي ... لله درك ما تحوين يا دارُ

الدار تملكني ويْحي وَصاحبها ... قلبي، مليكان ربّ الدارِ وَالدارُ[1]

5) **التضمين:**

هو أن تتعلق الكلمة الأخيرة في البيت، وهي الّتي تشمل على القافية بأول ما في البيت التالي: كقول "النابغة":

وَهم وردوا الجفار على تميم ... وَهم أصحاب يوم عكاظ إني

شهدت لهم موارد صادقات ... شهدن لهم بصدق الود مـني

6) **السناد**[2]**:**

معنى السند هو المخالفة وَقد سبق أنّ الحروف الّتي تلزم في القافية مع الروي هي الردف وَالتأسيس وَالحركات الّتي تلزم مع المجرى هي الإشباع وَالحذف وَالتوجيه، فإذّا اِختلف في القافية من هذه شيء، سمّي سنادًا، وَلذلك هناك سناد الردف وَسناد التأسيس وَسناد الحذو وَسناد الإشباع وسناد التوجيه.

1- سناد الردف:

إذّا جاء قوافي القصيدة الواحدة قافية مردفة وَقافية مجرّدة من الردف عدّ هذا عيبا وَمن سناد الردف قول "شوقي يخاطب غاندي":

سلام كلّما صلّيت عريانًا وَفي اللّبدِ ... وَفي زاوية السجن وَفي سلسلة القيد

2-**سناد التأسيس:**

من عيوب القافية أن يجمع في القصيدة واحدة بين قافية مؤسسة وَأخرى غير مؤسسة، كما في أرجوزة "العجاج" يقول:

---

1 محمد حماسة عبد اللّطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 238-239.

2 حسني عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين "دراسة نظرية وتطبيقية"، ص 241.

يا دار سلمى يا اسلمي ثم اسلمي فخَنْدَفَ هامة هذا العالم

وفي هذين البيتين نجد القافية في البيت الأول غير مؤسسة وفي البيت الثاني مؤسسة.

3-سناد الإشباع:

وَيكون مرتبط بالدخيل وَغالبا ما تكون حركته الكسرة، فإذّا جاء بحركة غيرها عدّ ذلك عيبًا وَمن سناد الإشباع قول الشاعر:

وَكم قد رأينا من قتيل لخلَّةٍ بسهم التجني أو بسهم التقاطُع

وفيها جاءت الطاء مضمومة وَهي الدخيل.

4-سناد الحذو:

إذّا جاءت الفتحة قبله فإنّها تؤدي إلى أن تنطلق الواو أو الياء حروف بين ولا تكون مدًّا، وهذا هو العيب بحقول: "أمية بن أبي الصلت":

تخبرك القبائل من معدٍّ إذا عدّو السعاية أوّلينا

بأنا النازيون بكلّ ثغر وَأنا الضاربون إذّا إلتقينا

05-سناد التوجيه:

وَفيه إذّا إختلفت الحركة عدّ عيبًا من مثل قول امرئ القيس:

فلمّا دنوت تسدّيتُهَا فثوبًا لبست وثوبًا أجرْ

وَلم يرنا كالئ كـاشحٌ ولم يفش منا لدى البيت سِرْ

وقد رابني قولها ياهناهُ وَيحك ألحقت شرًّا بشَرْ[1]

1 محمد حماسة عبد اللّطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص244-245

الفصـــــــل الثانـــــــــي

البنية الإيقاعية في شعر عادل عماري

إن الشعر هو أساس التجارب الحيّة، وعاكس لكل تجربة ومناسبة قائمة سواء أكانت نابعة من روح الشاعر أم من رؤية وخلفية، فأشكاله وأنواعه تعددت، حتّى وإن اختلفت، تبقى رسالته قائمة على نتيجة إثارة المتلقي ولفت الانتباه وتوجيه نصيحة إليه للإفادة والاستفادة، كما الشعر العمودي قائم على نظام الشطرين: الصدر والعجز، وتنوع المضامين وتعدّدها.

يعتبر "**قدامة ابن جعفر**" أول من عرف الشعر تعريفا اصطلاحيا على " أنه قول موزون مقفى يدل على معنى، فقولنا قول: دال على معنى أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا: موزون: يفصله مما ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون وقولنا مقفى: فصل بين ماله من الكلام الموزون قواف، وبين مالا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا يدل على معنى: يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة ومعنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى"[1]

إن الناظر المتأمل للتعريف يرى بأنه حوى القول والوزن والقافية والمعنى، وهي أمور مفصلية حقا في مفهوم الشعر، كما يتبن من خلال التعريف أيضا، أن الشعر والموسيقى متلازمان فلا يذكر الشعر دون أن تستدعي ضمنيا موسيقاه لأنه أكد على الظاهرة الصوتية الوزن والقافة بنفس تأكيده على الظاهرة التعبيرية اللفظ والمعنى، كما أنه عزز مكانة الموسيقى من خلال وصف الشعر أولا وقبل كل شيء بالموزون والمقفى قبل وصفه بالدال على معنى، فترتيب "**قدامة ابن جعفر**" لعناصر الشعر في تعريفه لم يكن مجرد ترتيب عادي أو جاء صدفة إنما جاء من خلال معرفته بالشعر.

والشعر حسب "**السّجلماسي**" هو" الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، بمعنى كونها موزونة: أن يكون لها عدد إيقاعي"[2]، كما اعتبر أيضا "التعبير

[1] قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، كتاب إلكتروني، ص 64

[2] رفيقة سياحوي، الإيقاع بين علم الموسيقى وعلم العروض، ص 113

باللّغة البشرية، والإيقاع هو أساس المعنى الغامض، بمعنى ذلك أنّ شرط الشعر ينبع من اكساب لغته إيقاعاً متميزاً.[1]

والمقصود بذلك أنّ الشعر هو الكلام المعبر عن تجارب شاعر، إمّا أنّها تجارب حقيقية أو تجارب من الواقع يرصدها في قالب شعري. والإيقاع هو الذي يوضح معناه الغامض ويفهمه ويضعه في متناول القارئ، بترتيب أجزاء الكلام بحيث يقابل بعضها البعض الآخر في كل شطر من البيت.

يرتبط الشعر بالعاطفة والوجدان، وهو فن جميل في تخير الألفاظ ومن خلال تركيب كلماته، وتتابع مقاطعه وحسن انسجامها، بحيث تخضع لتكرار بعضها فتسمعه الأذن موسيقى ونغماً منتظما، ونظراً لأنّ الموسيقى من أبرز ميزات الشعر لما تشمل عليه من الأوزان والقوافي، يرى أرسطو أنّ الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى سببين: غريزة المحاكاة أو التقليد، والموسيقى أو الإحساس بالنغم، حيث يرى بعض النقاد في العصور المتأخرة بأنّ الشعر عبارة عن صورة وأخيلة موجودة في ذهن الإنسان يعبر بها، ولا تمت بصلة للواقع، وحينا آخر يرونها بالعاطفة والانفعال النفسي أي يربطون الشعر بالمشاعر والأحاسيس، لكي تولد انفعالاً أو تحرك مشاعر المتلقي ليتفاعل معها[2].

ويرجح بعضهم على أنّ الشعر لا يتوقف على الوزن وحده، بل على الوزن و أسلوب الشاعر في الافصاح عن إحساسه. وهناك من يذهب للقول بأنّ الشعر استشراف المستقبل أي هو الكلام أو التعبير عن حصولها، فنجد أغراض الشعر قد تعددت و تنوعّت بحسب حاجة الشعراء إليها، وما يناسبهم، و أيضا حسب حاجة الموضوع ومتطلباته ومقتضياته، فمنهم من

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2001،ص06.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقي الشعر، ص12-13.

يفخر في معرض البطولات و يمدح في مقام الأمراء ، ومنهم من يرثي المماليك أو الموتى، ومنهم أيضا من يعتب على الأصدقاء و المحبين، كقصيدة سعيد بن حميد التي مطلعها:

"أقلّل عتابك فالبقاء قليل والدّهر يعدل تارة و يميلُ "[1]

1- الإيقاع الخارجي و الإيقاع الداخلي في الديوان:

يعتبر الإيقاع شيئا عير ملموس لا يمكن ملاحظته مجسدا في النص، بل نستشعر وجوده برهافة إحساسنا، لأنه الحركة الداخلية التي تتنامى فاعليتها بفضل الأوزان، وهو الرابط الذي يصل المتلقي بالنص ويشترك في فاعليته مع الإيقاع الموسيقي، فقد كان لهذا الأخير دورا فعالا في فهمنا للإيقاع الشعري، لكن دون ضوابط فلكل مجاله وعناصره.

ويقوم الإيقاع الشعري عند **إبراهيم أنيس** "على ركيزتين أساسيتين هما:

- انسجام المقاطع وتواليها.

- مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة عند الإنشاد (التنغيم أو التنعيم)

فإذا توفرت هاتان الركيزتان، استطاع النص الشعري السيطرة على المتلقي، فتتملكه مشاعر الحزن حينا والبهجة حينا آخر، والحماس أحيانا، ويصبح أسيرا لمعاني النص"[2]، فالكمال الموسيقى في نظر **إبراهيم أنيس** هو في توالي المقاطع والنغمات بالإضافة إلى إبداع المخيلة الشعرية، وذهب **عز الدين إسماعيل** إلى أنّ "الإيقاع غير الوزن، وكثيرا ما يتعارض الإيقاع والوزن، بحيث يضطر الوزن إلى كثير من التغيرات، وقليل من الشعر هو الذي يخرج على صوره الوزن والأمثلة كثيرة، على أن أكثر الأدبيات الشعرية امتلاء بالمعنى، وأكثرها

[1] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط1، 1974، ص71.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1996، ص 211.

حيوية هي تلك التي تتوازى فيها حركات الإيقاع الموحية مع الحركات العلمية، وليس كل ارتباط بين الألفاظ يصنع شعرا يحقق كل الإمكانيات الشعرية للغة، ما لم يكن إيقاعيا[1].

يتعلق الإيقاع الخارجي بالبِنية الخارجية للنص الشعري، أي أنه" الانتقال المنظم بين الحروف ذات الفواصل والوقفات التي تقع بين حدود الكلمات أو الألفاظ، وفي نهاية الأشطر والأبيات، فيكون بذلك للحرف إيقاع و للمقطع إيقاع، و للنبر و التنغيم إيقاع كذلك، فتندرج كل هذه الصور الإيقاعية ضمن الإيقاع الصوتي و الإيقاع الصّيغي و الإيقاع التراكيبي، ليصبح النص الشعري بأكمله إيقاعا"[2].

أما الإيقاع الداخلي، فيتعلق بالبنية الداخلية للنص الشعري، "فالهمسات الداخلية للنص الشعري لا تقلّ أهمية عن المعزوفة التي تُوقّعها الأوزان والقوافي في تشكيل موسيقى الشعر، و دور الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع عن التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينا، أو بين الكلمات بعضها وبعض، و هذا النوع من الموسيقى اللغوية لا يمكن فصله عن ألوان الموسيقى الأخرى للعمل الشعري، في اكتمال الإيقاع الذي يسيطر على الشاعر في تشكيل العمل الشعري"[3]، فيسيطر الشاعر بدوره على الكلمات ليشكل بها العمل، إذ أنّ هنالك موسيقى داخلية أو إيقاع هامس يُساند الإيقاع الظاهر للأوزان والقوافي، مصدره ما تحمله الكلمة في تأليفها من صدى وواع حسن، " فقد كان البحث في الظواهر البديعية على مر العصور، يقوم على أساس الاعتقاد الراسخ أنها مجرد زينه طارئة وزخرف بهدف التحسين والتنسيق، إلا أن الفعالية الإيقاعية لهذه الظواهر ليست بسيطة أو عَرضية، بل هي ركن هام

[1] – عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص ص 305-306.

[2] رفيقة سياحوي، الإيقاع بين علم الموسيقى وعلم العروض، ص 116.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 212.

في بناء العمل الفني بوصفه كلا متكاملا، فلاريب أن دورها الإيقاعي له شأن كبير، لأنه أبرز خصائصها الفنية"[1].

تعدُّ الموسيقى الشعرية منظومة من الأصوات والحروف وتتكون من حركة وسكون ومنها تتولد عناصر الوزن والقافية، ونظراً لطبيعة المكانة التي يحتلانها داخل القصيدة، فهما يتركان نغمة غنائية للقصيدة التي تعطي للقصيدة قيمة شعرية تبعدها عن النثر لما تتخلله من انسجام وإيقاع. وكان اهتمام النقاد من خلال دراستهم للخطاب الشعري لعنصرين هامين في بناء القصيدة وهما: **الوزن، القافية.**

وعليه فالموسيقى الشعرية هي ليست وزناً وقافية، بل صورة تعبر عن نفسية الشاعر وما يجول في باطنه أو انعكاس لتجربته التي يود إيصالها من خلال القصيدة.

وهناك من أنكر في هذا الجانب الشاعر المهجري **إيليا أبو ماضي**، حيث قال في دعوته التجديدية على بحر الرمل :

لستُ منّي إن حَسبْتَ الشّعْرَ ألفاظاً ووزناً[2]

ونجد في هذا المحور من انصبّ اهتمامهم حول الموسيقى الداخلية، وكان ارتباطهم بالوزن ارتباطاً وثيقا وآخرون توجهوا إلى العناية بالموسيقى الداخلية وأعلنوا التخلي عن الموسيقى الخارجية، "**الوزن و القافية**" لأنّها في رأيهم تعيق عملية الابداع، حيث يكون الشاعر مقيداً بضوابط تدفعه للحفاظ على نمط القصيدة وتعجزه عن إنشائها وفق محض إرادته التي تتماشى وفق أحكام شعرية متوازنة، إضافة إلى ذلك أنّها تحد من قدرة الشاعر على التعبير عن جلّ أفكاره وأحاسيسه وفق ما يريده هو، لذلك يجدها عائقا أمامه لاستخدامها

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ، ص 214.

[2] أحمد بزيو، الإيقاع الموسيقي في الشعر الثوري، مفدي زكريا. أنموذجا. أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 2016-2017، ص35.

كوسيلة يقوم عليها لإخراج جلّ المكنونات الداخلية والتعبير بطلاقة وحرية تفتح له المجال لإخراج ما في خاطره وأعماقه النفسية.

وترتبط **الموسيقى الخارجية** بعنصرين هامين هما: **أولهما الأصوات** بمعناها الواسع "الوزن ،القافية" اللّذان يتخللانهما تقسيم المقاطع والتفاعيل التّي تبنى عليها القصيدة من خلال نظامها المتفق عليه، فالمقاطع الصوتية عبارة عن مجموع الأصوات المكونة للتفعيلة إن تنوعت أو كانت تفعيلة ثابتة لكن مزاحفة فقط، أما الثاني فما يتعلق بالإيقاع وهو الإنشاد، ونقصد به طريقة تقديم الشاعر للقصيدة والقائها، وهو عنصر مرتبط ارتباطا أساسياً بالشاعر، و وضعيته وطريقة توصيل الفكرة ومراعاة حال المخاطب ويستند في ذلك إلى طبيعة القارئ وكيفية تقديم الشاعر، بمعنى مراعاة" **المقام**".

لكن نجد معظم النقاد يميلون إلى العنصر الأول باعتباره العنصر البارز في القصيدة إضافة إلى ذلك أنّه عنصر داخل النص موغل في القصيدة حتّى وإنّه غير ظاهر، إلا أنه يساهم في تشكيل القصيدة، فهو متعلق بالأصوات. أما العنصر الثاني "**الإنشاد**"، فلا يلتفتون إليه إلاّ إلماماً، على الرغم من دوره الفعال في تشكيل الإيقاع، ويرجع إلى صعوبة تحديد طريقة معينة لإنشاد الشعر، فالشعراء يختلفون في طريقة أدائه كل حسب وجهته الخاصة، والشعراء أيضاً لم يسجلوا لنا أقل إشارة توحينا إلى طريقة أداء الشعر وكيفية إلقائه لذا نجده متباينا من شاعر إلى آخر.[1]

يعتبر ديوان" **رماد السّنين**" للشاعر "**عادل عماري**"، نموذجا رائعا للتطبيق، فهو يضم عددا لا بأس به من البحور الخليلية، ولكل بحر من هذه البحور إيقاعه الخاص به، مستعينا بالجوازات الشعرية من زحافات وعلل لتحقيق التعادل الإيقاعي.

[1]محمد بن يحي، دلالة الخطاب الشعري المعاصر، مقاربة سميو أسلوبية في قصيدة مع جريدة لنزار قباني، مجلة الأثر، جامعة الشهيد حمة لخضر، الوادي، الجزائر ، ص2. – بتصرف–

أ- دلالة العنوان :

يعدُّ العنوان المفتاح الرئيس لأيّ عمل أدبي، فعادة ما يكون مُضمنا للنص الأصلي وبه يفتح المجال لفهم واستيعاب محتوى النص، باعتباره نصا مطابقا وموازيا له حينا، بينما يكون بعيدا كل البعد عن النص حينا آخر، ولا تتكرر كلماته نفسها، أو رمزا منها داخل النص، لذلك "حُظي العنوان في أُطروحات السّميائيين باهتمام خاص، فهو نص، وما باقي المقاطع إلاّ تفرعات نصية تتبع من العنوان الأم ، أي أنّ النص تفصيل للعنوان وبذلك يمكن عدّ العنوان نصاً موازيا يختصر النص ويرتبط ارتباطاً عمودياً".[1]

لقد أولت الدراسات المعاصرة أهمية كبيرة للعنوان مستدركةً الإجحاف الحاصل في مسألة العنونة كنص موازي، وتكمن هذه الأهمية، في كونه له القدرة على فك لغز النص وجعله بؤرة أساسية، وذلك بالانطلاق من فرضية كونه عنصراً ضرورياً وليس ثانوياً، بحيث يعتبر البوابة التي يلج بها القارئ والناقد إلى أعماق النص، للبحث في أغواره، ضف إلى ذلك أنّه بمثابة نافذة تطل على المعنى الدلالي للنص.

إنَّ العنوان هنا هو الركيزة الأساسية للدخول إلى عالم النص، ولذلك يعدُ بمثابة "الرأس من الجسد الذي يملك فيه معظم حواسه ليفقه الإنسان وما حوله ويستدل على الموجودات"[2].

لقد وسم" **عادل عماري**" ديوانه: **رماد السّنين**، وحضور رماد السنوات العجاف في ديوانه، يمثل تصويرا لحال البلاد المنهوبةِ خيراتُها من المستعمر و الخائنين، وللذّات الإنسانية المُعذبة في الوجود، لأنها تحترق وتتمزق وسط تلك المعاناة، لتصير الأيام الخوالي رمادا، ثم تنبعث وتنبثق وسط هذا الركام من جديد، في نصوص الديوان الشعرية، لتُلملم الكتابة تمزقات الذات الإنسانية في نصوص متجددة، تجمع بين الحياة والموت، و يعقب الموت بعد الاحتراق

[1] محمد بن يحي، مجلة الأثر، دلالة الإيقاع في الخطاب الشعري المعاصر، مقاربة سميو أسلوبية في قصيدة مع جريدة لنزار قباني، جامعة الشهيد حمّة لخضر الوادي، العدد24، مارس 2016، ص 03.

[2] بعار عقيلة، سميائية العنوان لرواية الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي، مذكرة ماستر، أدب جزائري، جامعة بجاية،2013-2014، ص35.34.

حياة جديدة، و ولادة أخرى، معبرة بذلك على الإصرار والتحدي، فالموت ليس نهاية المطاف، بل بداية جديدة بطاقات وشحنات تمكن الذات من الصمود والمواجهة.

وسرعان ما تنزوي شحنتا الحزن والرومانسيّة المشبعة لهذا العنوان، لتظهر دوّامة المقاصد والدلالات التي يرمي إليها، فهل قصائد هذا الديوان هي رماد ما احترق من عمر شاعرنا في مسار حياته الشخصية، وهي سنون عجاف فاقت العشر سنوات أو يزيد من عمره، أم إنّ المعنى المراد هو أنّ هذه الحقبة المظلمة في حياته وحياة بلاده، لم تكن هزيمةُ ألمِها ووحشتها مُمكنة لولا أنْ أحرَقها حبٌّ بجمرِ روحهِ المتشجرة بنار الشّعر، وأنّ رمادها الذي أزهر قصائد تكتظّ بنداءاتها وغضبها وحزنها وابتهالاتها، سيُبقي على جمر الخيانة والرفض مستعراً ومتوهجاً!

لقد تردد صدى هذا العنوان في مضمون القصائد مُعرّفة ليختص بصفة إنسانية أو قيمة اجتماعية ضرورية في الحياة، فورد مضمون الرماد في **إحدى وثلاثين** قصيدة، وهي معانٍ استخدمها الشاعر لتكون كنموذج أمام القارئ أو متلقي القصيدة، ليُذكّر بخيرات بلاده المنهوبة و يُحذّر من كيد الخائنين تارة، وليعبّر عن صدق المشاعر ووفائها لبلاده و لمن ليسوا أهلا لها تارة أخرى.

فعنوان القصيدة مُكوّن من عشر أصوات، أي أنه مُكوّن من تفعيلتين عروضيتين هما **(فعولن//0/0 فعولن//0/0)**، والتفعيلة هي من بحر **المتقارب**، الذي طغى على معظم قصائد ديوانه.

ب-الإيقاع الخارجي في قصائد ديوان "رماد السّنين":

نظرا لكون الوزن خاصية تمييز الشعر عن غيره من الكلام، وانطلاقا مما عُرض سابقا في الفصل النظري، سيتم في هذا الفصل التطبيقي رصد بحور قصائد الديوان ووزنها، وأهم

التغيرات التي طرأت عليها من زحافات وعلل، إضافة إلى القافية، من خلال دراسة حروفها وحركات حروفها وعيوبها وأنواعها، لتتمكن في الأخير من الإلمام بجلّ التغيرات وزنا وقافية.

01- قصيدة الشاعر المصلوب:[1] (بحر الطويل)

- ببالي كلام في حلالٍ أغازلهْ ويهفو ضميري إذْ صَمتُّم أقاولهْ
بِبَالي كلامُنْ في حَلالِنْ أغازلهْ ويهفُو ضميري إذْ صَمَتْتُمْ أقاوِلُهْ
0//0// 0/0// 0/ 0/0// 0/0// 0//0// 0/0// / 0/ 0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
- فـيـا قـومُ ما أشقى أديبًا بداركمْ يموت أسيرا أو يَشيبُ يُشاكلهْ
فيا قوم ما أشقى أديبنْ بداركمْ يموتُ أسيرنْ أوْ يشيبُ يُشاكلهْ
0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0// /0// 0/0/0// /0// 0//0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن

لقد دخل على بيتيْ قصيدة **الشاعر المصلوب** زحاف **القبض** وهو حذف الخامس الساكن، فنُقلت التفعيلة من فعولن //0/0 إلى فعولُ //0/، وتغيّرت تفعيلة مفاعيلن //0/0/0 لتصبح مفاعلن //0//0.

02-قصيدة "رحاب الغضب"[2]: (بحر المتقارب)

- أثرتَ شعورا وخِلْتَ فتاكْ زرعتَ يقينا بقلبٍ شكاكْ
أثرْت شعورنْ وخلْت فَتَاكْ زَرَعْتَ يقينَنْ بقلبنْ شكاكْ
0// 0/0// 0/0// /0// /0// 0/0// 0/0// /0//
فعولً فعولن فعولُ فعلْ فعولُ فعولن فعولن فعلْ
- حَلِمْتَ رضيعا يُبِيدُ جنودا فثُرْتَ بفجرٍ تُغِيرُ يَدَاكْ

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، دار الخيال لنشر والتوزيع، برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2019، ص7.

[2] الديوان نفسه، ص 10.

حَلِمْتِ رضيعنْ يُبيدُ جنودنْ فثرْتِ بفجرنْ تُغيرُ يدكْ

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

فعولُ فعولن فعولُ فعولن فعولُ فعولن فعولُ فعلْ

لقد دخل على بيتيْ قصيدة **رحاب الغضب** زحاف **القبض** وهو حذف الخامس الساكن، فنُقلت التفعيلة من فعولن //0/0 إلى فعولُ //0/، كما دخلت علة **الحذف**، وهي حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة، على تفعيلة فعولن //0/0، فأصبحتْ فَعَلْ //0.

03-قصيدة "مُكابرة"[1]: (بحر المتقارب)

- أضأتِ ببالي شُموعَ الخواطرْ فجئتُ أُبَاهي عِدَاكِ المنابِرْ

أضأْتِ ببالي شموعَ لْخَواطِرْ فجئتُ أُباهي عِدَاكِ لْمَنَابِري

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

فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولن

- وأُلقِي كلامي فصيحَ القوافِي وأُهدِي بلادي جميلَ المشاعرْ

وأُلقي كلامي فصيحَ لْقوافيْ وأُهدي بلادي جميلَ لْمشاعرْ

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

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

لقد دخل على بيتيْ قصيدة **مُكابرة** زحاف **القبض** وهو حذف الخامس الساكن، فنُقلت التفعيلة من فعولن //0/0 إلى فعولُ //0/ .

04-قصيدة "موطني"[2]: (بحر البسيط)

- قد جئتكمْ شاعرا أشكو لكم شَكْوَهْ إنْ منبرٌ أبكمٌ، أَتلو لكمْ تلوا

قَدْ جئْتُكمْ شاعرنْ أشكُو لكمْ شَكْوَهْ إنْ مِنْبَرنْ أبْكمنْ أتلُو لكمْ تَلْوَا

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلُنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعْلُنْ

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، ص 13.

[2] الديوان نفسه، ص 16.

- بِي حُلْمُهُ، بانَ لي أُمْلي لَكَمْ سَامِرًا ذكرى أبي أَقْسَمَتْ أنْ هاهُنا يُرْوَى
بِي حلْمُهُو بان لي أُمْلي لَكَمْ سامرنْ ذِكْرى أبي أَقْسَمَتْ أَنْ ها هُنا يُرْوَى
0//0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعْلُنْ

لقد دخل على بيتيْ قصيدة **موطني** علة **القطع** وهي حذف آخر الوتد المجموع و تسكين مابقي، فنُقلت التفعيلة من فعولن //0/0 إلى فَعْلُنْ /0/0.

06-قصيدة "سأفديك"[1]:(بحر المتقارب)

- سأفديكَ دومًا لأنْ لا تَلُوعْ ودَعْ لي بُنَيَّ الأسَى إذْ أجُوعْ
سأَفْديكَ دوْمنْ لِأَنْ لا تَلُوعْ وَ دَعْ لِي بُنَيْيَ لْأسىْ إِذْ أجُوعْ
00// 0/0// 0/0// 0/0// //0/ //0/ //0/ //00
فعولن فعولن فعولن فعولْ فعولن فعولن فعولن فعولْ
- سأفديكَ إنّي ألِفْتُ الرّزَايا وقُوتِي هُيامٌ أبَى لِي الوقوُعْ
سأفْديكَ إنْنِي أَلِفْتُ رْرَزايا وَ قُوتِي هُيامُنْ أبَىْ لِ لْوُقُوعْ
0/0// 0/0// 0/0// //0/ //0/ //0/ //0/ //00
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولْ

لقد دخل على بيتيْ قصيدة **سأفديكَ** علة **القصر**، وهي حذف آخر السبب الخفيف و تسكين مابقي، فنُقلت التفعيلة من فعولن //0/0 إلى فعولْ //00.

06-قصيدة "يومكم المنتظر"[2]: (بحر المتقارب)

- على أُمّتي يومُ نصرٍ سيأتي
على أُمْمَتي يومُ نَصْرِنْ سيأتِي
0/0// 0/0// 0/0// //0/ //0/
فعولن فعولن فعولن فعولن

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، ص 19.

[2] الديوان نفسه ، ص 22.

- لذا يُخبرُ النّاس شِعرٌ بِبيْتِ

لذا يُخبرُ نْنَاس شِعرنْ ببيْتي

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

فعولن فعولن فعولن فعولن

- يقولُ لهم أنّ وعدًا تَوَالَى

يقولُ لهمْ أنْنَ وعدنْ توالى

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

فعولُ فعولن فعولن فعولن

لقد دخل على أبيات قصيدة **يومكم المنتظر** زحاف **القبض** وهو حذف الخامس الساكن، فنُقلت التفعيلة من فعولن //0/0 إلى فعولُ //0/.

07-قصيدة "الخائنون"[1]: (بحر الكامل)

- ها جِئتُ أُفْشِي ذِي الأيادِي سِرَّهَا إنّي لَمُبْدٍ في تَحَدٍّ مَكْرَهَا

هَا جئْتُ أُفْشِي ذِ لْلأيادي سرْرها إنْني لَمُبْدِنْ في تَحدْدنْ مَكْرها

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

- كمْ أسْلَمَتْ في شَكّنَا كمْ آمَنَتْ واليومَ ها تُبْدِي جَلِيًّا كُفْرَهَا

كمْ أسْلَمَتْ في شكْكِنا كمْ امنتْ و لْيومَ ها تُبدي جليْينْ كُفْرها

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

لقد دخل على بيتيْ قصيدة **الخائنون** زحاف **الإضمار**، وهو تسكين الثاني المتحرك، فنُقلت التفعيلة من مُتَفاعلن ///0//0 إلى مُتْفاعلُن /0//0/0.

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 10.

08-قصيدة "الخائنون2" [1]: (بحر الكامل)

- تبّتْ يدَ الوالي لِمَا أفْتى وتَبْ

تبْبَتْ يدَ لْوالي لِمَا أفْتَى وَتَبْ

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

- تبت يدٌ خانتْ ليَرْضَى من كذب

تبْبَتْ يدُنْ خانَتْ لِيَرْضَى مَنْ كَذَبْ

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

متْفاعلن متْفاعل متْفاعلن

- ذا مَجْلِسٌ يَغْتَالُكِ يَا أُمّنَا

ذا مَجْلِسُنْ يَغْتَالُكِي يَا أُمْمَنَا

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

لقد دخل على أبيات قصيدة **الخائنون02** زحاف **الإضمار**، وهو تسكين الثاني المتحرك، فنُقلت التفعيلة من متَفاعلن ///0//0 إلى مُتْفاعلُن /0//0/0.

09- قصيدة "الخائنون3"[2]: (بحر الكامل)

- أَبْصِرْ إذا عَبْدٌ تَرقَّى قَيْصَرَا

أَبَصِرْ إذَا عَبْدُنْ تَرَقْقَى قَيْصَرَاْ

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

- هلْ مثلمَا قوْمًا تَوَلَّى عنْترا؟

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، ص 24.

[2] الديوان نفسه ، ص 26.

هل مثلما قوْمَنْ تَوَلْلَىْ عَنْتَرَاْ

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

- أبصرْ أبِي وجْهًا لِمَوْلانا فَشَى

أبْصِرْ أبِي وَجْهَنْ لِمَوْلاَنَا فَشَى

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

لقد دخل على أبيات قصيدة **الخائنون03** زحاف **الإضمار**، وهو تسكين الثاني المتحرك، فنُقلت التفعيلة من متَفاعلن ///0//0 إلى مُتْفاعلُن /0//0/0.

10- قصيدة "الخائنون 4"[1]: (بحر الكامل)

- قدْ هِمْتُ في رسْم الغوانِي لوْلا

قَدْ هِمْتُ في رَسْمِ لْغَوَانِي لَوْلاَ

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلْ

- طفلٌ ينادي أهلَ بيتٍ كلاّ

طِفْلُن يُنادِي أَهْلَ بَيْتِنْ كَلْلاَ

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلْ

- والصّوتُ أعْلى لو يبالي راحلٌ

وصْصَوْتُ أَعْلَى لَوْ يُبَالِي رَاحِلُنْ

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 27.

لقد دخل على أبيات قصيدة **الخائنون04** زحاف **الإضمار**، وهو تسكين الثاني المتحرك، فنُقلت التفعيلة من متَفاعلن ///0//0 إلى مُتْفاعلُن /0//0/0، كما دخلت علة **القطع** وهي حذف آخر الوتد المجموع و تسكين ما بقي، مع زحاف **الإضمار** لتتحول تفعيلة مُتَفاعلن ///0//0، إلى تفعيلة متْفاعلْ /0/0/0.

11- قصيدة "الخائنون 5"[1]: (بحر الكامل)

- ما بالُ قومٍ يُجْهِرُون الزّنْدَقَهْ؟ قولٌ على وِسْعِ الأماني ضَيّقَ
مَا بالُ قَوْمِنْ يُجْهرونَ زْزَنْدَقَهْ قَوْلُنْ على وِسْعِ لْأمَانيْ ضَيْيَقَا
0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/
متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن
- عبدُ العزيزِ المُبْتَلَى في طِفْلِهِ في جِسْمِهِ في حُكْمِه مَا نافَقَ
عبْد لْعزِيزِ لْمُبْتَلَى في طِفْلِهِي في جِسْمِهِي في حُكْمِهِي ما نَافَقَا
0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/
متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

لقد دخل على بيتيْ قصيدة **الخائنون05** زحاف **الإضمار**، وهو تسكين الثاني المتحرك، فنُقلت التفعيلة من متَفاعلن ///0//0 إلى مُتْفاعلُن /0//0/0.

12- قصيدة أنا الشوق"[2]: (بحر المتقارب)

- كمَا لمْ أَظُنْ أَشْعَلَتْهُ بِبَالِي ليبْقَى بِقَلْبِي سَعِيرُ وِصَالِي
كمَا لمْ أظُنْ أَشْعَلَتْهُو بِبَالِيْ لِيَبْقى بِقَلْبي سَعِيرُ وِصَالِيْ
0/0// 0/0// 0/0// 0/0// //0/0 //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
- فقلتُ لنفْسي شُكُوكٌ وتَاهَتْ فهلْ لي يَمِينٌ يَكُونُ شَمَالِي؟

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، ص 28.

[2] الديوان نفسه ، ص 32.

فقُلْتُ لِنَفْسِي شُكُوكُنْ وَتَاهَتْ فَهَلْ لي يَمِينُنْ يَكُونُ شَمالِيْ

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

فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولُ فعولن

لقد دخل على بيتيْ قصيدة **أنا الشّوقُ** زحاف **القبض**، وهو حذف الخامس الساكن، فنُقلت التفعيلة من فعولن //0/0 إلى فعولُ //0/.

13-قصيدة أريج البوح"[1]: (بحر الكامل)

- رسَمَ اليَرَاعُ وِصَالَنَا تِشْرِينَا ومَحَا ظلالَ شُكُوكِنا تُضْنِينا

رسمَ لْيراعُ وِصَالنَا تِشْرينا وَمحَا ظِلالَ شكُوكِنَا تُضْنِينَا

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

متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلْ متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلْ

- قدْ كان في أقدارنا هَدَرٌ واليومَ يا مَحبُوبتي تُرْضِيا

قَدْ كانَ فِي أقْدارنا هَدَرُنْ ولْيوْمَ يا مَحْبوبتِي تُرْضِينَا

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

متْفاعلن متْفاعلن مُتَفا متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلْ

لقد دخل على بيتيْ قصيدة **أريج البوح** زحاف **الإضمار** وهو تسكين الثاني المتحرك، فنُقِلت التفعيلة من متَفاعلن ///0//0 إلى مُتْفاعلُن /0//0/0، كما دخلت علة **القطع** وهي حذف آخر الوتد المجموع و تسكين ما بقي، مع زحاف **الإضمار** لتتحول تفعيلة مُتفاعلن ///0//0، إلى تفعيلة متْفاعلْ /0/0/0، و أيضا دخلت علة **الحذذ** وهي حذف كل الوتد المجموع من آخر التفعيلة، لتتحول تفعيلة مُتفاعلن ///0//0، إلى تفعيلة مُتَفا ///0.

14- قصيدة "مرثية عاشق"[2]: (بحر الكامل)

- يا حُلْوَتِي كمْ كَانَ ذا يَسْرِي بِنَا حتَّى أتَى زمنُ الشَّقَى يُلْهِينَا

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، ص 34.

[2] الديوان نفسه ، ص 35.

يَا حُلْوَتِي كمْ كان ذَا يَسْري بِنا حَتْتَى أتى زمنُ شْشَقى يُلْهِينا

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلْ

- جئتِ الهوى من حَولِهَا أحْداقَكِ هَوْلُ الفراقِ وبعضُ ما تُخْفِينَا

جِئتِ لْهَوَىْ مِنْ حوْلها أحْداقَكْ هَوْلُ لْفراقِ وبَعْضُ ما تُخْفينَا

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلْ متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلْ

لقد دخل على بيتيْ قصيدة **مرثية عاشق** زحاف **الإضمار**، وهو تسكين الثاني المتحرك، فنُقِلت التفعيلة من مُتَفاعلن ///0//0 إلى مُتْفاعلُن /0//0/0، كما دخلت علة **القطع**، وهي حذف آخر الوتد المجموع و تسكين ما بقي، مع زحاف **الإضمار** لتتحوّل تفعيلة مُتفاعلن ///0//0، إلى تفعيلة متْفاعلْ /0/0/0.

15- قصيدة "وفاء"[1]: (بحر الطويل)

- أبيت لا نوم يجود لأنساه

أبِيتُ لا نَوْمَ يَجُودُ لِأنْسَاهُو

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

فعولُ فاعيلُ فعولُ مفاعيلن

- فشوقي يسار القلب جاب ويمناه

فشوقي يَسَارُ لْقلبِ جَابَ و يُمْنَاهُو

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

فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعيلن

- حبيبٌ ووجْهي بات يَكْتُمُ تَبْتِيلِي

حَبِيبُنْ وَوَجْهِي بَات يَكْتُمُ تَبْتِيلي

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 40.

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

فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعيلن

لقد دخل على أبيات قصيدة **وفاء** زحاف **القبض**، وهو حذف الخامس الساكن، فنُقِلت التفعيلة من فعولن //0/0 إلى فعولُ //0/، كما دخلت علة **الخرم** وهي حذف أول الوتد المجموع من التفعيلة، مع زحاف **الكف** الذي هو حذف الساكن السابع من التفعيلة، لتتحول تفعيلة مفاعيلن //0/0/0، إلى تفعيلة فاعيلُ /0/0/.

16-قصيدة "طلاسم الوفاء"[1](بحر المنسرح)

- لكِ في الحُروف ترتيلُ عيناكِ لكِ مِنْبرٌ للشّعر يَرْعَاكِ

لكْ فِ لْحروفِ تَرْتِيلُ عَيْنَاكي لكْ مِنْبَرُنْ لِشْشِعْر يَرْعَاكِي

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

مستفعلن معولاتُ مستفعل متفعلن عولاتُ مستفعل

- لكِ شاعرٌ شَغَلَتْهُ دَمْعَتُكِ فالشّعرُ ما يَلقاهُ سَلوَاكِ

لَكِي شَاعِرُنْ شَغَلَتْهُ دَمْعَتُّكي فشْشِعْرُ مَا يَلْقاهُ سَلْوَاكي

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

متفعلن معلاتُ مستعلن مستفعلن عولات مستفعل

لقد دخل على بيتيْ قصيدة **طلاسم الوفاء** زحاف **الخبن** وهو حذف الثاني الساكن، فنُقلت التفعيلة من مفعولاتُ /0/0/0/ إلى معولاتُ //0/0/، ودخلها **زحاف مزدوج** هو زحاف **الخبل (الخبن+ الطيّ)**، وهو حذف الثاني الساكن مع الرابع الساكن من التفعيلة، لتُصبح مفعولاتُ /0/0/0/ معلاتُ ///0/، وتغيّرت تفعيلة مستفعلن /0/0//0 لتصبح مستفعل /0/0/0، بسبب دخول علة **القطع**، وهي حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما بقي، وأيضا دخل زحاف الخبن، وهو حذف الثاني الساكن من التفعيلة، على تفعيلة مستفعلن /0/0//0 لتُصبح متفعلن //0//0.

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 41.

17-قصيدة رجاء"[1]: (بحر المتقارب)

- أتتني عيونُ الهُيامِ تهيمُ

أَتَتْنِي عُيُونُ لْهُيَام تَهِيمُو

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

فعولن فعولن فعولُ فعولن

- عجبتُ فقالتْ عِنَادٌ سَقِيمُ

عجبْتُ فَقالَتْ عِنَادُنْ سَقِيمُو

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

فعول فعولن فعولن فعولن

- أتَيْنا دِيَارَكَ بِالوُدِّ نَبغِي

أتيْنا دِيَارَكَ بِلْوُدْدِ نَبْغِي

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

فعولن فعول فعولن فعولن

لقد دخل على أبيات قصيدة **رجاء** زحاف **القبض**، وهو حذف الخامس الساكن، فنُقلت التفعيلة من فعولن //0/0 إلى فعولُ //0/.

18-قصيدة "اعتذار"[2] (بحر المتقارب)

- لليلٍ قَبِلتُ الوفاءَ اخْتبَارا

لِلَيْلنْ قبِلْتُ لْوفاءَ خْتبارا

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

فعولن فعولن فعولن فعولن

- رجوتُ حروفي تُجيدُ صَنيعًا

أَثَرْتُ شُجُوني وجُدْنَا القَرَارَ

أَثَرْتُ شُجُوني وَجُدْنَ لْقرارا

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

فعولُ فعولن فعولن فعولن

إذَا مَا ربِحْتُ فنَايٌ ونارَ

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 44

[2] الديوان نفسه، ص 45.

رجَوْتُ حُروفِي تُجِيدُ صَنِيعنْ إذَا ما رَبِحْتُ فَنايُنْ ونَارا

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

فعولُ فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولن

لقد دخل على بيتيْ قصيدة **اعتذار** زحاف **القبض**، وهو حذف الخامس الساكن، فنُقلت التفعيلة من فعولن //0/0 إلى فعولُ //0/.

19- قصيدة "الخاتم"[1]: (بحر المتقارب)

- قدمت إليك لألقي سلامي

قَدِمْتُ إِلَيْكَ لأُلْقِي سَلامِي

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

فعولُ فعولُ فعولن فعولن

- فكم ذا كتمت وربّي كلامي

فكَمْ ذَا كَتَمْتُ وَرَبِّي كَلاَمِي

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

فعولن فعولُ فعولن فعولن

- وآنتْ تفاسيرُ نومي العليل..

واَانَتْ تَفَاسِيرُ نَوْمِ لْعَلِيلِي....

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

فعولن فعولن فعولن فعولن

لقد دخل على أبيات قصيدة **الخاتم**، زحاف **القبض**، وهو حذف الخامس الساكن، فنُقلت التفعيلة من فعولن //0/0 إلى فعولُ //0/.

20- قصيدة "حديث العيون"[2]: (بحر المتقارب)

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، ص 47.

[2] الديوان نفسه ، ص 48.

- بعينيك أبصرت ما لم يروه

بِعَيْنَيْكِ أَبْصَرْتُ مَا لَمْ يَرَوْهُو

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

فعولن فعولن فعولن فعولن

- بعينيك دمع تجلّى هياما

بِعَيْنَيْكِ دَمْعُنْ تَجَلْلَى هُيَامَا

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

فعولن فعولن فعولن فعولن

- بعينيك شعرٌ إذا لم أقله

بِعَيْنَيْكِ شِعْرُنْ إذا لَمْ أَقُلْهُو

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

فعولن فعولن فعولن فعولن

لقد جاءت أبيات قصيدة **حديث العيون** خالية من التغيرات، سواء أكانت زحافا أم علةً.

21- قصيدة الوشم"[1]: (بحر المتقارب)

- وقفت أناجي ليحبو هوايا

وقَفْتُ أُناجِي لِيَحْبُو هَوَايَا

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

فعولُ فعولن فعولن فعولن

- بديع الشّجون من الشّدو نايا

بَدِيعُ شْشُجُونِ مِن شْشَدْوِ نَايَا

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

فعولن فعولُ فعولن فعولن

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 49.

- وقفت أجابه حسنا تدلى

وقَفْتَ أُجَابِهُو حُسْنَنْ تَدَلْلَى

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

فعول فعولن عُولن فعولن

لقد دخل على أبيات قصيدة **الوشم** زحاف **القبض** وهو حذف الخامس الساكن، فنُقلت التفعيلة من فعولن //0/0 إلى فعولُ //0/، كما دخلت علة **الخرم**، وهي حذف أول متحرك في الوتد المجموع، على تفعيلة فعولن //0/0 فأصبحت عُولن /0/0.

22- قصيدة "أُمنية القلب"[1]: (بحر المتقارب)

- أشَاعِر يناديك سرًّا فؤادي

أشَاعِرْ يُنَادِيكَ سِرْرَنْ فُؤادِي

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

فعولن فعولن فعولن فعولن

- ودمعي بجهر المعاني ينادي

وَدَمْعِي بِجَهْرِ لْمَعَانِي يُنادِي

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

فعولن فعولن فعولن فعولن

- فيرنو كلامٌ نسيت وقلته

فَيَرْنُو كَلاَمُنْ نَسَيْتَ وَقُلْتَهْ

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

فعولن فعولن فعولُ فعولن

لقد دخل على أبيات قصيدة **أمنية القلب** زحاف **القبض**، وهو حذف الخامس الساكن، فنُقلت التفعيلة من فعولن //0/0 إلى فعولُ //0/.

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، ص 50.

23- قصيدة "الخيانة"[1] (بحر المتقارب)

- رجتني عيون الهيام أقيم

رجَتْنِي عُيُونُ لْهُيَامِ أُقِيمُو

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

فعولن فعولن فعولُ فعولن

- عجبت فقالت فكن لي رحيم

عَجِبْتُ فَقَالَتْ فَكُنْ لِي رَحِيمُو

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

فعول فعولن فعولن فعولن

- فرحنا أصاحب نرثي فؤادا

فَرِحْنا أَصَاحِبُ نُرْثِي فُؤادَا

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

فعولن فعولُ فعولن فعولن

لقد دخل على أبيات قصيدة **الخيانة** زحاف **القبض**، وهو حذف الخامس الساكن، فنُقِلت التفعيلة من فعولن //0/0 إلى فعولُ //0/.

24- قصيدة "محاولة فاشلة"[2] (بحر الكامل)

- خاصمتني... أحرقتها أوراقي

خاصَمْتِنِي.. أَحْرَقْتِهَا أَوْرَاقِي

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلْ

- خلت الردى ما اخمدت أشواقي

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 51.

[2] الديوان نفسه، ص 52.

خِلْتِ رْرَدَى مَا أُخْمِدَتْ أَشْوَاقِي

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلْ

- لا كنت شيئا ... أنّ من أحداقك

لاَ كُنْتِ شَيْئَنْ..أَنْنَ مَنْ أَحْدَاقُكِي

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

لقد دخل على بيتيْ قصيدة **محاولة فاشلة** زحاف **الإضمار**، وهو تسكين الثاني المتحرك، فنُقِلت التفعيلة من مُتَفاعلن ///0//0 إلى مُتْفاعلُن /0//0/0، كما دخلت علة **القطع** وهي حذف آخر الوتد المجموع و تسكين ما بقي، مع زحاف **الإضمار** لتتحول تفعيلة مُتفاعلن ///0//0، إلى تفعيلة متْفاعلْ /0/0/0.

25-قصيدة "همس"[1] (بحر المتقارب)

- وقالت أذبني بشعرٍ يطول — بسمت شفاهي وجئت أقول

و قَالتْ أَذِبْنِي بِشِعْرِنْ يَطُولُ — بَسَمْتُ شِفاهِي و جِئْتُ أقولُو

0/0// 0/0// 0/0// 0/0// — 0/0// /0// 0/0// /0//

فعولن فعولن فعولن فعولن — فعولُ فعولن فعولُ فعولن

- أراك ألفت غيابي حنينا — شرود اللّيالي علينا دليل

أراكِ أَلِفْتِ غيابِي حَنِينَنْ — شُرودُ لْلَيَالِي عَلَيْنا دَلِيلُو

0/0// 0/0// /0// /0// — 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

فعولُ فعولُ فعولن فعولن — فعولن فعولن فعولن فعولن

لقد دخل على بيتيْ قصيدة **همس** زحاف **القبض**، وهو حذف الخامس الساكن، فنُقلت التفعيلة من فعولن //0/0 إلى فعولُ //0/.

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، ص 53.

26- قصيدة "الشاعر"[1]: (بحر الطويل)

- سلامٌ على دار البديعِ ومرحبا

سَلاَمُنْ عَلَى دَارِ لْبَدِيعِ وَمَرْحَبَا

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

فعولن مفاعلن فعولُ مفاعلن

- بشعرٍ يضاهي في التّرفّعِ كوكبَا

بِشِعْرِنْ يُضَاهِي فِ تْتَرَفْفُعِ كَوْكَبَا

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

- أتيت تباهي لوعة الحرف منبرا

أَتَيْتَ تُبَاهِي لَوْعَةَ لْحَرْفِ مِنْبَرَنْ

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

فعولُ مفاعلين فعولن مفاعلن

لقد دخل على أبيات قصيدة **الشاعر** زحاف **القبض**، وهو حذف الخامس الساكن، فنُقلت التفعيلة من فعولن //0/0 إلى فعولُ //0/، وتغيّرت تفعيلة مفاعيلن //0/0/0 لتصبح مفاعلن .0//0//

27- قصيدة مابيننا يا أمّي"[2]: (بحر الكامل)

- عاش الهوى ما بيننا ما أقبره

عاشَ لْهوى مَا بَيْننَا مَا أَقْبَرَهْ

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

لا يخلف القلب الصّدى إذا أنشره

لاَ يُخْلِفُ لْقلْبُ صْصَدى إذْ أَنْشَرَهْ

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 54.

[2] الديوان نفسه، ص 55.

- يا رعشة الحرف المقفى أدمعًا ذاك الهوى في غيبتي ما أحضره

يَا رَعْشةَ لْحَرْفِ لْمُقَفْفَى أَدْمُعَنْ ذاكَ لْهوى فِي غَيْبَتِي مَا أَحْضَرَهْ

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

لقد دخل على بيتيْ قصيدة **ما بيننا يا أمّي** زحاف **الإضمار** وهو تسكين الثاني المتحرك، فنُقِلت التفعيلة من مُتَفاعلن ///0//0 إلى مُتْفاعلُن /0//0//0.

28- قصيدة فراق المخيم" [1]: (بحر المتقارب)

- علا القدر فينا فلمّا التقينا ترى الحبّ ينمو حنينا حنينا

عَلَ لْقَدْرُ فِينا فَلَمْمَ لْتَقَيْنَا تَرَ لْحُبْبَ يَنْمُو حَنِينَا حَنِينَا

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

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

- وعشنا كأنّا سنحيَ جميعًا من الدّهر دهرًا يُطيلُ السّنينا

وَ عِشْنَا كَأَنْنَا سَنَحْيَ جَميعَنْ مِنَ دْدَهْرِ دَهْرَنْ يُطِيلُ سْسِنِينَا

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

فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

لقد دخل على بيتيْ قصيدة **فراق المخيّم** زحاف **القبض**، وهو حذف الخامس الساكن، فنُقلت التفعيلة من فعولن //0/0 إلى فعولُ //0/.

29- قصيدة لقاء"[2]: (بحر المتقارب)

- قدمت إليك كسير الأماني

قَدِمْتُ إليكِ كَسِيرَ لْأماني

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

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، ص 59.

[2] الديوان نفسه ، ص 61.

فعولُ فعولُ فعولن فعولن

- قدمت وقلبي عليلٌ شجاني

قَدِمْتُ وقلبي عَلِيلُنْ شَجَانِي

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

فعولُ فعولن فعولن فعولن

- وخلت قصيدا يفيد دواء

وخِلْتُ قَصِيدَنْ يُفِيدُ دَواءَنْ

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

فعولُ فعولن فعولُ فعولن

لقد دخل على أبيات قصيدة **لقاء** زحاف **القبض**، وهو حذف الخامس الساكن، فنُقلت التفعيلة من فعولن //0/0 إلى فعولُ //0/.

30- قصيدة "أضغاث أحلام"[1]: (بحر الكامل)

- قد نمتني أسقي شرابًا تترى — والروم حولي قد أقاموا قصرا

قَدْ نِمْتُنِي أُسْقي شرابَنْ تَتْرَى — و رْرُومُ حَوْلي قَدْ أقَامُو قَصْرَا

0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ — 0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

مثْفاعلن مثْفاعلن مثْفاعلْ — مثْفاعلن مثْفاعلن مثْفاعلْ

- كان المدى ركنًا وفيه اشتقت لي — بين الورى أبصرت أمّي بدرا

كَانَ لْمَدَى رُكْنَنْ وفِيهِ شْتَقْتِ لي — بَيْنَ لْوَرَى أَبْصَرْتُ أُمْمِي بَدْرَا

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ — 0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

مثْفاعلن مثْفاعلن مثْفاعلن — مثْفاعلن مثْفاعلن مثْفاعلْ

لقد دخل على بيتيْ قصيدة **أضغاث أحلام** زحاف **الإضمار**، وهو تسكين الثاني المتحرك، فنُقلت التفعيلة من متَفاعلن ///0//0 إلى مُتْفاعلُن /0//0/0، كما دخلت علة **القطع**، وهي

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 62.

حذف آخر الوتد المجموع و تسكين ما بقي، مع زحاف **الإضمار**، لتتحول تفعيلة مُتَفاعلن ///0//0، إلى تفعيلة متْفاعلْ /0/0/0.

31- قصيدة الشمعة"[1]: (بحر الكامل)

- يا شمعةً يا دمعةً كم تنزفُ

يا شَمْعَتَنْ يَا دَمْعَتَنْ كَمْ تَتْزِفُو

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

- كم ترتضي أن تُبتلى كي تعزفوا

كَمْ تَرْتَضِي أَنْ تُبْتَلَى كَيْ تَعْزِفُو

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

- في موتها تختار سرد حكايةٍ

فِي مَوْتِهَا تَخْتَارُ سَرْدَ حِكَايَتِنْ

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

متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن

لقد دخل على أبيات قصيدة **شمعة** زحاف **الإضمار**، وهو تسكين الثاني المتحرك، فنُقلت التفعيلة من متَفاعلن ///0//0 إلى مُتْفاعلُن /0//0/0.

وبعد التقطيع العروضي للبيتين الأوّلين من كل قصيدة من قصائد الديوان، ارتأينا أن نُسجل نوع القصائد مع بحورها وقافيتها في الجدول أدناه:

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 65.

الجدول رقم 01				
الرقم	النمط الايقاعي	عنوان القصيدة	البحر	الروي
01	قصيدة عمودية	الشاعر المصلوب	الطويل	الهاء
02	قصيدة عمودية	رحاب الغصب	المتقارب	الكاف
03	قصيدة عمودية	مكابرة	المتقارب	الراء
04	قصيدة عمودية	موطني	البسيط	الهاء
05	قصيدة عمودية	سأفديك	المتقارب	العين
06	قصيدة التفعيلة	يومكم المنتظر	المتقارب	التاء
07	قصيدة عمودية	الخائنون	الكامل	الهاء
08	قصيدة التفعيلة	الخائنون "02"	الكامل	الباء
09	قصيدة التفعيلة	الخائنون "03"	الكامل	الراء
10	قصيدة التفعيلة	الخائنون "04"	الكامل	اللام
11	قصيدة عمودية	الخائنون "05"	الكامل	القاف
12	قصيدة عمودية	أنا الشوق	المتقارب	الياء
13	قصيدة عمودية	أريج البوح	الكامل	متأرجحة بين الياء والنون
14	قصيدة عمودية	مرثية عاشق	الكامل	النون
15	قصيدة التفعيلة	وفاء	الطويل	متأرجحة بين الهاء و الياء
16	قصيدة عمودية	طلاسم الوفاء	المنسرح	الكاف
17	قصيدة التفعيلة	رجاء	المتقارب	متأرجحة بين الميم و الياء
18	قصيدة عمودية	اعتذار	المتقارب	الراء

19	قصيدة التفعيلة	الخاتم	المتقارب	متأرجحة بين الياء و اللام
20	قصيدة التفعيلة	حديث العيون	المتقارب	متأرجحة بين الهاء و الميم
21	قصيدة التفعيلة	الوشم	المتقارب	الياء
22	قصيدة التفعيلة	أمنية قلب	المتقارب	متأرجحة بين الياء و الهاء
23	قصيدة التفعيلة	الخيانة	المتقارب	الميم
24	قصيدة التفعيلة	محاولة فاشلة	الكامل	متأرجحة بين الياء و الكاف
25	قصيدة عمودية	همس	المتقارب	اللام
26	قصيدة التفعيلة	الشاعر	الطويل	الباء
27	قصيدة عمودية	ما بيننا يا أمي	الكامل	الهاء
28	قصيدة عمودية	فراق المخيم	المتقارب	النون
29	قصيدة التفعيلة	لقاء	المتقارب	الياء
30	قصيدة عمودية	أضغاث أحلام	الكامل	الراء
31	قصيدة التفعيلة	الشمعة	الكامل	الفاء

فمن خلال الجدول رقم 01، نكتشف أن الشاعر **عادل عماري**، نوّع بين القوافي و بين البحور الخليلية في قصائد ديوانه، إلاّ أنّه استعمل **بحر المتقارب** أكثر من غيره من البحور، ثم يليه **بحر الكامل**، كما طرأت على قصائده مجموعة لا بأس بها من التغيّرات التي تساعد على استقامة الوزن، وخاصة في قصيدة **طلاسم الوفاء**[1]، تمثّلت في الزحافات والعلل، التي وجدناها أثناء التقطيع العروضي لكامل أبيات القصائد، نُحصيها في الجدول أدناه:

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 41.

الجدول رقم 02			
الرقم	عنوان القصيدة	الزحافات	العلل
01	قصيدة الشاعر المصلوب "بحر الطويل"	– زحاف القبض: مَفَاعِيلُن ← مَفَاعِلُنْ (0//0//) (0/0/0//) – زحاف القبض: فَعُولُنْ ← فَعُوْلُ حذف الخامس الساكن من التفعيلة	
02	قصيدة رحاب الغضب " بحر المتقارب"	زحاف القبض: فَعُولُن ← فَعُولُ (/0//) (0/0//) حذف الخامس الساكن من التفعيلة	علة الحذف: فَعُولُنْ ← فَعُوْ (0//) (0/0//) حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة
03	قصيدة مُكابرة "بحر المتقارب"	زحاف القبض: فَعُولُنْ ←فَعُوْلُ (/0//) (0/0//) حذف الخامس الساكن من التفعيلة	
04	قصيدة موطني "بحر البسيط"	زحاف الخبن: فَاعِلُنْ ←فعِلن (0///) (0//0/) حذف الثاني الساكن من التفعيلة	علة القطع: مُسْتَفْعِلُنْ ← مُسْتَفْعِلْ (0/0/0/) (0//0/0/) حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما بقي فَاعِلُنْ ← فَاعِلْ (0/0/) (0//0/)
05	قصيدة سأفديك "بحر المتقارب"	زحاف القبض: فَعُولُنْ ←فَعُولُ (/0//) (0/0//) حذف الخامس الساكن من التفعيلة	علة القصر: فَعُولُنْ ← فَعُولْ (00//) (0/0//) حذف آخر السبب الخفيف و تسكين ما بقي
06	قصيدة يومكم المنتظر "بحر المتقارب"	زحاف القبض: فَعُولُنْ ← فَعُولُ (/0//) (0/0//) حذف الخامس الساكن من التفعيلة	

07	قصيدة الخائنون "بحر الكامل"	زحاف الإضمار: مُتَفاعلن← مُتْفاعِلُنْ (0//0///) (0//0/0/) تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة	متَفاعلن بعد الإضمار تصبح متْفاعلن، وبعد دخول علة القطع تُصبح: متفاعلن ← متْفاعلْ (0//0/0/) (0/0/0/) والقطع هو: حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما بقي
08	قصيدة الخائنون 02 "بحر الكامل"	زحاف الإضمار: مُتَفَاعِلُنْ ← مُتَفَاعِلُنْ (0//0//) (0//0/0/) تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة	
09	قصيدة الخائنون 03 "بحر الكامل	زحاف الإضمار: مُتَفَاعلُنْ ← مُتْفاعلن (0//0///) (0//0/0/) تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة	
10	قصيدة الخائنون 04 "بحر الكامل"	زحاف الإضمار: مُتَفَاعلُنْ ← مُتْفاعلن (0//0///) (0//0/0/) تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة	متَفاعلن بعد الإضمار تصبح متْفاعلن، وبعد دخول علة القطع تُصبح: متفاعلن ← متْفاعلْ (0//0/0/) (0/0/0/) والقطع هو: حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما بقي
11	قصيدة الخائنون 05 "بحر الكامل"	زحاف الإضمار: مُتَفَاعِلُنْ ← مُتْفَاعِلُنْ (0//0///) (0//0/0/) تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة	
12	قصيدة أنا الشوق "بحر المتقارب"	زحاف القبض: فَعُولُنْ ←فَعُوْلُ (0/0//) (/0//) حذف الخامس الساكن من التفعيلة	
13	قصيدة أريح البوح "بحر الكامل	زحاف الإضمار: مُتَفَاعِلُنْ ← مُتْفَاعِلُنْ (0//0///) (0//0/0/) تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة	متَفاعلن بعد الإضمار تصبح متْفاعلن، وبعد دخول علة القطع تُصبح: متفاعلن ← متْفاعلْ (0//0/0/) (0/0/0/)

			والقطع هو: حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما بقي متفاعلن بعد علة الحذذ تصبح متفا (0///) (0//0///)
14	قصيدة مرتبة عاشق "بحر الكامل	زحاف الإضمار: مُتَفَاعِلُنْ ← مُتْفَاعِلُنْ (0//0///) (0//0/0/) تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة	متَفاعلن بعد الإضمار تصبح متْفاعلن، وبعد دخول علة القطع تُصبح: متفاعلن ← متْفاعلْ (0//0/0/) (0/0/0/) والقطع هو: حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما بقي
15	قصيدة وفاء "الطويل"	زحاف القبض: فَعُوْلُنْ ←فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ ← مَفَاْعِلُنْ حذف الخامس الساكن من التفعيلة زحاف الكف: مَفَاعِيلنْ ←فاعيلُ حذف السابع الساكن من التفعيلة	علة الخرم: مفاعيلن ← فَاعِيلُنْ (0//0///) (0//0/0/) حذف أول متحرك من الوتد المجموع.
16	قصيدة طلاسم الوفاء "بحر المنسرح"	زحاف الخبن: مُستَفَعِلُنْ ← مُتَفْعِلُنْ (0//0/0/) (0//0//) حذف الثاني الساكن من التفعيلة زحاف الخبل: مفعولاتُ ← معُلاتُ (/0///) (/0/0/0/) زحاف الخبل (الخبن + الطي): حذف الثاني الساكن و الرابع الساكن من التفعيلة	علة القطع: مستفعلن ←مستفعلْ (0//0/0/) (0/0/0/) والقطع هو: حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما بقي
17	قصيدة رجاء 'بحر المتقارب"	زحاف القبض: فَعُوْلُنْ ← فَعُوْلُ (/0//) (0/0//) حذف الخامس الساكن	
18	قصيدة اعتذار " بحر المتقارب"	زحاف القبض: فَعُوْلُنْ ← فَعُوْلُ (/0//) (0/0//) حذف الخامس الساكن من التفعيلة	علة القصر: فَعُوْلُنْ ← فَعُوْلْ (00//) (0/0//) حذف آخر السبب الخفيف من التفعيلة و تسكين ما بقي

19	قصيدة خاتم "بحر المتقارب"	زحاف القبض: فَعُوْلُنْ ← فَعُوْلُ (/0//) (0/0//) حذف الخامس الساكن من التفعيلة	
20	قصيدة حدبت العيون " بحر المتقارب"	زحاف القبض: فَعُوْلُنْ ← فَعُوْلُ (/0//) (0/0//) حذف الخامس الساكن من التفعيلة	
21	قصيدة الوشم " بحر المتقارب"	زحاف القبض: فَعُوْلُنْ ← فَعُوْلُ (/0//) (0/0//) حذف الخامس الساكن من التفعيلة	علة الخرم: مفاعيلن ← فَاعِيلُنْ (0//0/0/) (0//0///) حذف أول متحرك من الوتد المجموع.
22	قصيدة أمنية قلب " بحر المتقارب"	زحاف القبض: فَعُوْلُنْ ← فَعُوْلُ (/0//) (0/0//) حذف الخامس الساكن من التفعيلة	
23	قصيدة الخيانة "بحر المتقارب"	زحاف القبض: فَعُوْلُنْ ← فَعُوْلُ (/0//) (0/0//) حذف الخامس الساكن من التفعيلة	
24	قصيدة محاولة فاشلة "بحر الكامل"	زحاف الإضمار: مُتَفَاعِلُنْ ← مُتْفَاعِلُنْ (0//0/0/) (0//0///) تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة	على القطع: مُسْتَفْعِلُنْ← مُسْتَفْعِلْ (0/0/0/) (0//0/0/) حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما بقي.
25	قصيدة همس " بحر المتقارب"	زحاف القبض: فَعُولُنْ ← فَعُوْلُ (/0//) (0/0//) حذف الخامس الساكن من التفعيلة	
26	قصيدة الشاعر "بحر الطويل"	زحاف القبض: فَعُولُنْ ← فَعُولُ (/0//) (0/0//) حذف الخامس الساكن من التفعيلة	
27	قصيدة ما بيننا يا أمي	زحاف الإضمار: مُتَفَاعِلُنْ ← مُتْفَاعِلُنْ (0//0/0/) (0//0///)	

	"بحر الكامل"	تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة	
28	قصيدة فراق المخيم " بحر المتقارب"	زحاف القبض: فَعُولُنْ ← فَعُوْلُ (0/0//) (/0//) حذف الخامس الساكن من التفعيلة	
29	قصيدة لقاء "بحر المتقارب"	زحاف القبض: فَعُولُنْ ← فَعُوْلُ (0/0//) (/0//) حذف الخامس الساكن من التفعيلة	
30	قصيدة أضغاث أحلام "بحر الكامل"	زحاف الإضمار: مُتَفَاعِلُنْ ← مُتْفَاعِلُنْ (0//0///) (0//0/0/) تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة	متَفاعلن بعد الإضمار تصبح متْفاعلن، وبعد دخول علة القطع تُصبح: متفاعلن ← متْفاعلْ (0//0/0/) (0/0/0/) والقطع هو: حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما بقي
31	قصيدة الشمعة "بحر الكامل"	زحاف الإضمار: مُتَفَاعِلُنْ ← مُتْفَاعِلُن (0//0///) (0//0/0/) تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة	

نستخلص من الجدول رقم 02، أنّ التغيرات التي طرأت على تفاعيل قصائد الشاعر **عادل عماري**، هي عدد لا بأس به من الزحافات والعلل، التي ساهمت في استقامة وزن قصائده، خاصة أنها لم تكن بالقدر المبالغ فيه، والذي يؤدي إلى الدخول في خانة العيوب التي تُقلّل من مستوى القصائد، فقد جمع بين الزحافات والعلل، والزحاف المزدوج والعلل الجارية مجرى الزحاف، بنسب ضئيلة.

أما من ناحية استعمال الشاعر **عادل عماري** لبعض البحور الخليلية، فقد حضيَ بحر المتقارب بالمرتبة الأولى من حيث الاستعمال، ثم يليه بحر الكامل، ثم الطويل فالبسيط و المنسرح، وهذا ما يوضّحه الجدول أدناه بالنسبة لنسب البحور في ديوان "**رماد السّنين**"[1]:

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص ص7-65.

الرقم	البحر	عدد القصائد	نِسب عدد بحور القصائد في ديوان رماد السنين
01	المتقارب	15 قصيدة	50%
02	الكامل	10 قصائد	33%
03	الطويل	3 قصائد	10%
04	البسيط	قصيدة واحدة	3%
05	المنسرح	قصيدة واحدة	3%

فمن خلال الجدول رقم 03، نلاحظ حرص الشاعر **عادل عماري** على "مسألة التناسب والتناسق بين البحور الخليلية والعناصر الموسيقية الخارجية لها، إذ تحتوي على دلالات تساهم في تشكيل النص الشعري فنيا و معرفيا"[1]، فحُددت عدد القصائد الموزونة في ديوان "**رماد السنين**" بإحدى و ثلاثين قصيدة، اعتمد فيها على **البنية الإيقاعية النقية، حيث** استمد عناصر وجوده من الذات و الطبيعة و بالأخص التجربة الشعورية التي مرّ بها، واقتصر على استعمال بحر واحد في قصيدته بأكملها، ولم نجد له **بنية إيقاعية الممزوجة**، حيث لم يمزج بين البحور في قصيدة واحدة.

أ- التفعيلة:

ينبني الإيقاع الخارجي للقصيدة على أساس التفعيلة فهي العنصر المتحكم في تشكيل الموسيقى الخارجية وتغيير منحاها[2]، والملاحظ على نصوص الشاعر في ديوانه أنها لم

[1] فن الشعر، قراءات في توقيعات الشكل ونفحات المضمون، تقديم الاستاذ طيب بوقرط، تأليف مجموعة من الباحثين الاكاديميين، دار الفا للنشر، ط1، قسنطينة، الجزائر، قسنطينة ، 2019 ، ص 129.

[2] راضية واكي، ا لبنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر، دار البصمات ط1، الجزائر، 2005، ص 246.

تخرج عن التفعيلات السّت: فعولن، مفاعيلن، متفاعلن، مستفعلن، فاعلن، مفعولاتُ، أحصيناها في الجدول أدناه:

الجدول رقم 04

عنوان القصيدة	التفعيلة
01-الشاعر المصلوب	فعولن+ مفاعيلن
02-رحاب الغصب	فعولن
03-مكابرة	فعولن
04-موطني	مستفعلن+ فاعلن
05-سأفديك	فعولن
06-يومكم المنتظر	فعولن
07-الخائنون	متفاعلن
08-الخائنون 02	متفاعلن
09-الخائنون 03	متفاعلن
10-الخائنون 04	متفاعلن
11-الخائنون 05	متفاعلن
12-أنا الشوق	فعولن
13-أريح البوح	متفاعلن
14-طلاسم الوفاء	مستفعلن + مفعولاتُ
15-مرتبة عاشق	متفاعلن
16-وفاء	فعولن+ مفاعيلن

17-رجاء	فعولن
18-اعتذار	فعولن
19-خاتم	فعولن
20-حديث العيون	فعولن
21-الوشم	فعولن
22-أمنية قلب	فعولن
23-الخيانة	فعولن
24-محاولة فاشلة	متفاعلن
25-همس	فعولن
26-الشاعر	فعولن+ مفاعيلن
27-ما بيننا يا أمي	متفاعلن
28-فراق المخيم	فعولن
29-لقاء	فعولن
30-أضغاث أحلام	متفاعلن
31-الشمعة	متفاعلن

ب- القافية:

تعد القافية عنصرا مهما في عملية النظم الشعري، فهي بمثابة "علامة وقف تمنح القارئ فرصة لالتقاط أنفاسه وإكمال القصيدة من دون كلل أو ملل، كما أنها تسهم في تبليغ المعنى، ولها وقع مميز على الأذن باعتبار أن آخر الكلام يشد الانتباه والتركيز عليه، وتساعد على

تحقيق الموسيقى والتبليغ معا، فهي الركن الأساسي في عمليتي الصياغة الشعرية ونباتها الإيقاعي وكيفية تلقيها من خلال تعدد الأصوات وتكرارها في أواخر الأبيات، مكونة بفواصل موسيقية وعلامات نغمية منظمة ومنسقة في شكل ايقاع يحدث تطريبا في النفس"[1].

فالقافية أهم عنصر توازني في الإيقاع، وبالتالي أهم عنصر في الموازنات الصوتية، فهي "تعتبر السمة البارزة في الفي القصيدة الفصيحة أو الملحون، وهي التي تتفاعل مع المواقع النظمية وترتب التناسق النغمي داخل البيت الشعري"[2].

ومن خلال إحصائنا لصور القافية في نصوص ديوان "رماد السنين"، ارتأينا أن نسجّلها في الجدول الآتي:

الجدول رقم 05

عنوان النص ونوعه	القافية والروي (البيت الأول من القصيدة)	نوع القافية	لقب القافية
الشاعر المصلوب قصيدة عمودية	قاولُهْ (أقاوله) 0//0/ حرف الروي: اللام	0///0/ ضمة اللام (مطلقة) حركة الروي متحركة	0///0/ المتواترة
رحاب الغضب قصيدة عمودية	بِنْ شككَ (قلبٍ شككْ) 0//0/ حرف الروي: الكاف	0//0/ سكون الكاف(مقيدة) حركة الروي ساكنة	0//0/ المتواترة
مكابرة قصيدة عمودية	نابِرْ (المنابر) 0/0/ حرف الروي: الراء	0/0/ سكون الراء(مقيدة) حركة الروي ساكنة	0/0/ المتواترة
موطني قصيدة عمودية	تَلْوَا (تلوا) 0/0/	0/0/ فتحة الواو(مطلقة)	0/0/ المتواترة

[1] راضية واكي، البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر، ص 400

[2] فن الشعر، قراءات في توقيعات الشكل ونفحات المضمون، ص 131.

	حرف الروي: الواو	حركة الروي متحركة	
سأفديك قصيدة عمودية	جوعْ (أجُوعْ) 00/ حرف الروي: العين	00/ سكون العين (مقيدة) حركة الروي ساكنة	00/ المترادفة
يومكم المنتظر قصيدة التفعيلة	يأْتِيْ (سيأتي) 0/0/ – التاء – اللام قافية مزدوجة الروي	0/0/ كسرة التاء(مطلقة) حركة الروي متحركة	0/0/ المتواترة
الخائنون قصيدة عمودية	مَكْرَهَا (مكرها) 0//0/ – الراء – الهاء قافية مزدوجة الروي	0//0/ فتحة الراء(مطلقة) حركة الروي متحركة	0//0/ المتدارکة
الخائنون02 قصيدة التفعيلة	مَنْ كَذَبْ (من كذب) 0//0/ - الباء - النون قافية مزدوجة الروي	0//0/ سكون الباء(مقيدة) حركة الروي ساكنة	0//0/ المتدارکة
الخائنون03 قصيدة التفعيلة	قَيْصَرَا (قيصرا) 0//0/ - الراء - الشين قافية مزدوجة الروي	0//0/ فتحة الراء(مطلقة) حركة الروي متحركة	0//0/ المتدارکة
الخائنون04 قصيدة التفعيلة	لَوْلَا (لولا) 0/0/ - اللام	0/0/ فتحة اللام(مطلقة) حركة الروي متحركة	0/0/ المتواترة
الخائنون05 قصيدة عمودية	ضَيْيقَا (ضيَّقَ) 0//0/ - القاف	0//0/ فتحة القاف(مطلقة) حركة الروي متحركة	0//0/ المتدارکة

أنا الشوق قصيدة عمودية	صَالِي (وِصالي) 0/0/ - اللام	0/0/ كسرة اللام(مطلقة) حركة الروي متحركة	0/0/ المتواترة
أريج البوح قصيدة عمودية	نِينَا (تُضنينا) 0/0/ - النون	0/0/ فتحة النون(مطلقة) حركة الروي متحركة	0/0/ المتواترة
مرثية عاشق قصيدة عمودية	هِينَا (يُلهينا) 0/0/ النون	0/0/ فتحة النو(مطلقة) حركة الروي متحركة	0/0/ المتواترة
وفاء قصيدة التفعيلة	سَاهُو (لِأنساهُ) 0/0/ الهاء، اللام: قافية مزدوجة الروي	0/0/ ضمة الهاء(مطلقة) حركة الروي متحركة	0/0/ المتواترة
طلاسم الوفاء قصيدة عمودية	عَاكِي (يرعاكِ) 0/0/ الكاف	0/0/ كسرة الكاف(مطلقة) حركة الروي متحركة	0/0/ المتواترة
رجاء قصيدة التفعيلة	هِيمُو (تَهيمُ) 0/0// - الميم، - الغين: قافية مزدوجة الروي	0/0/ ضمة الميم(مطلقة) حركة الروي متحركة	0/0/ المتواترة
اعتذار قصيدة عمودية	رَارَا (القرارَ) 0/0/ - الراء	0/0/ فتحة الراء(مطلقة) حركة الروي متحركة	0/0/ المتواترة
الخاتم قصيدة التفعيلة	لامِي (سَلامي) 0/0/ - الميم، - اللام: قافية مزدوجة الروي	0/0/ كسرة الميم(مطلقة) حركة الروي متحركة	0/0/ المتواترة

حديث العيون قصيدة التفعيلة	رَوْهُو (يَرَوْهُ) 0/0/ - الميم - الهاء قافية مزدوجة الروي	0/0/ ضمة الهاء(مطلقة) حركة الروي متحركة	0/0/ المتواترة
الوشم قصيدة التفعيلة	وايَا (هَوايا) 0/0/ - الياء - اللام قافية مزدوجة الروي	0/0/ فتحة الياء(مطلقة) حركة الروي متحركة	0/0/ المتواترة
أمنية قلب قصيدة التفعيلة	وَادِي (فؤادي) 0/0/ - الدال - التاء قافية مزدوجة الروي	0/0/ كسرة الدال(مطلقة) حركة الروي متحركة	0/0/ المتواترة
الخيانة قصيدة التفعيلة	قيمُو (أُقيمُ) 0/0/ - الميم - الدال قافية مزدوجة الروي	0/0/ ضمة الميم(مطلقة) حركة الروي متحركة	0/0/ المتواترة
محاولة فاشلة قصيدة التفعيلة	رَاقِي (أوراقي) 0/0/ - الياء - الكاف قافية مزدوجة الروي	0/0/ كسرة القاف(مطلقة) حركة الروي متحركة	0/0/ المتواترة
همس قصيدة عمودية	قولُو (أقولُ) 0/0/ - اللام	0/0/ ضمة اللام(مطلقة) حركة الروي متحركة	0/0/ المتواترة
الشاعر قصيدة التفعيلة	مرحبا (مرحبا) 0//0/ - الباء - الراء قافية مزدوجة الروي	0//0/ فتحة الباء(مطلقة) حركة الروي متحركة	0/0/ المتداركة

ما بيننا يا أمي قصيدة عمودية	أنشرهْ (أنْشَرَهْ) 0//0/ - الراء	0//0/ ضمة الراء(مطلقة) حركة الروي متحركة	0//0/ المتداركة
فراق المخيم قصيدة عمودية	نينا (حَنينا) 0/0/ - النون	0/0/ فتحة النون(مطلقة) حركة الروي متحركة	0/0/ المتواترة
لقاء قصيدة التفعيلة	مَانِي (الأماني) 0/0/ - النون - الهمزة قافية مزدوجة الروي	0/0/ كسرة النون(مطلقة) حركة الروي متحركة	0/0/ المتواترة
أضغاث أحلام قصيدة عمودية	قصرا (قصرا) 0/0/ - الراء	0/0/ فتحة الراء(مطلقة) حركة الروي متحركة	0/0/ المتواترة
الشمعة قصيدة التفعيلة	تنزفو (تنْزِفُ) 0//0/ - الفاء - التاء قافية مزدوجة الروي	0//0/ مطلقة حركة الروي متحركة	0//0/ المتداركة

فمن خلال الجدول رقم 05، نلاحظ أنّ القصائد كلها جاءت بقوافي متنوعة بين القيد و الإطلاق، لتفوز **القافية المُطلقة** بأكثر استعمال، كما تنوعت ألقاب القافية في هذا الديوان، لتظهر في أسمائها الخمس، في نهايات قصائده، وتنال القافية **المتواترة** الحظ الأكبر من باقي ألقاب القوافي، ثم تليها **المتداركة.**

ب-الإيقاع الداخلي في قصائد ديوان "رماد السّنين":

مع أن العرب ميزوا بين "الإيقاع" و"النظم" منذ عصر الخليل بن أحمد الفراهيدي، إلا أن ثمة من يرى أن الإيقاع ليس شيئاً آخر سوى نظم التفعيلات في البيت الواحد؛ أو الانتقال من

نظم الأبيات والبحور إلى شعر التفعيلة، بما يتيح له حرية أوسع في حركة تنظيم التفعيلات – الشيء الذي لم يعد يجهله مهتمٌ بالشعر.

غير أن الإيقاع هو نوع من الانزياح في الخطاب، ينقله من المستوى النثري إلى المستوى الشعري، وهذا الانزياح يختص بالكيفية التي تُرتّب بها الأصوات في النص، فالشعرية لا تتحقق دون الإيقاع[1]، لذا أجمع بعض النقاد على تحديد ثلاث مستويات نوعية للإيقاع تتمثل فيما يلي:

1. **المستوى الأول:** يعتمد الإيقاع فيه على نظام المقاطع؛ ويدعى بالإيقاع الكمِّي.
2. **المستوى الثاني:** وهو الإيقاع الكيفي، كون الإيقاع يقوم على النَّبْر في الجُمَل، وربما في الكلمة الواحدة.
3. **المستوى الثالث:** وهو متعلق بالتنغيم، يعتمد على أصوات الجُمَل، من صعود وانحدار وما شابه.

و هذا ما سنحاول التوسع فيه، لأنها تتعلق بما نسميه "الإيقاع الخارجي" للقصائد، فالإيقاع الداخلي هو القالب الحقيقي، والإناء الذي يضع فيه الشاعر جمالياته ويرتبها حسب المضمون، وهو الذي يمنح القصيدة التأثير في العقل الباطن للمتلقي، لكن هذا الإيقاع لا ينفصل عن إيقاعه الخارجي المتمثل في الشكل، فهو يتناغم مع الجرس الموسيقي الذي يصدر عن الوزن والتفعيلة، وهناك حروف راقصة في النثر تدعو القارئ إلى التوقف عند دهشتها، وخير ما نستهل به جماليات قصائد ديوان "**رماد السنين**"، التكرار.

أ- <u>التكرار:</u>

يعدُّ التكرار سمة في تعاملاتنا اليومية، فعند تكرارنا لجملة ما تسهم في شكل العديد من الجمل المكررة، لتُحدث للنص نوعاً من الجمال، يتجدد من حين لآخر، كما أنَّه يُضفي على

[1] هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، بنية التكرار عند البياتي نموذجا، مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، العدد 1+2، 2014، ص 92

القصيدة جمالاً موسيقياً، إذ يعتبر إحدى الوسائل البلاغية والأسلوبية التي تساهم في التعبير والكشف عماَّ وراء النص من أغوار.

ويقصد به إعادة المفردة نفسها، تحمل نفس الصياغة أو تختلف، تساهم في إيقاع الشعر، و تُكسب القصيدة نغمة إيحائية تجذب القارئ، مما يجعله يحس بمتعة جمالية، تؤدي إلى الانفعال معها، خاصة التكرار البديعي، لأنّ تكرار اللَّفظة الواحدة بلفظها ومعناها، يؤدي إلى تحقيقٍ معنويٍ كالتوكيد أو الوعيد أو التوبيخ أو الإنكار[1]. فالتكرار إذن، ظاهرة أسلوبية في النص الأدبي، حاول البلاغيون العرب منذ القديم، أن يدرسوها من خلال الشواهد الشعرية و النثرية، فتحدثوا عن فوائدها وأثارها.

ونجمل فيما يلي، أشكال التكرار التي اعتمدها الشاعر **عادل عماري** في ديوان " **رماد السّنين**"، بهدف إثراء الموضوع والتعبير عن رسالته، وما يريد إيصاله إلى القارئ حول النعيم الذي وجب أن يكون في البلاد، والخيرات المنهوبة من الخائنين، و تجربته العاطفية "الفاشلة" بسبب الخيانة و الجحود.

1-تكرار الاسم:

ومن أمثلة ما جاء في الديوان، كلمة **الخائنون**[2]، فيُعيدها في محور **القصيدة الملحمية** من الديوان **خمس** مرات، و **الخيانة** هي صفة مذمومة تبناها الشاعر في قصائده، لكي تُعبّر عن فظاعة الأحاسيس و وجعها، و ألم القلب بسبب الخيانة التي تعرّض لها الوطن و قلبه ، فكسرت صَرْحَ المشاعر الجميلة والحب الكبير اللذان شغفا حبّ حياته، و تكررت الكلمة ذاتها، كعنوان رئيس لبعض قصائد ديوانه، في خمس مواطن[3]، وفيها يُفشي ضمنيا أسرار قلبه المكلوم،

[1] سمراء مكي، جماليات التكرار في القصيدة العربية المعاصرة، أحمد مطر أنموذجاً، مذكرة ماستر، مناهج نقدية، 2016-2017، ص14.

[2] عادل عماري، ديوان رماد السنين، من الصفحة 07 إلى الصفحة 28.

[3] الديوان نفسه، من الصفحة 23 إلى الصفحة 28

تارة عن حال البلاد، بعدما نُهبت خيراتها و تارة عن حال قلبه بعد كُسرت مشاعره، فنجده يبكي حال الجزائر رغم صمودها بعد غدر الخائنين، حيث يقول[1]:

فهلْ يا فِرنسا سَنَنْسَى شهيدا تحدّى عنيدا وعَشَ يُكابرْ

وكم من صغيرٍ تربّى يتيما ببرد الليالي بكته السّتائرْ

ففي هذه القصيدة (قصيدة مُكـابرة)، يبيّن لنا على عظمة المقاومة وصمود الجزائر في وجه فرنسا إبان الثورة، ويدعو لصمود الشعب رغم المآل الذي آلت إليه الآن بسبب الخائنين.

كما نجده يبكي حال قلبه المحطم، حيث يقول[2]:

لماذا عيونٌ في فراقِ تيتّمَتْ ويعجز كفلا عهدُ وصلٍ حيَالَها

لماذا لماذا واهتديتُ لدقّةٍ على كتفي شخصٌ عليّ أمَالَهَا

وجدتُ الهوى نفسُ الهوى أحاط بي لمحتُ التّمنّي دمعتين أسَالَهَا

ففي هذه القصيدة (مرثية عاشق)، يبكي صدق مشاعره التي أهداها لشخص لم يُقدرها حقّ قدرها.

2-**تكرار الجملة نفسها:**

وهو وارد بين أشطر بعض قصائد الديوان، وهذا ليؤكد على أنَّ شعره مطابق لأحاسيسه، إماً بتكرار الكلمات أو الجمل نفسها أو معانيها، و ليبيَّن مدى التلاحم الذي تُضفيه على القصيدة، والجمال الذي يعطيه هذا التكرار لها، بغض النظر عن أهميته الكبرى داخل القصيدة من دلالات نفسية وفنية.

وجاء أيضاً في" تكرار الاسم، تكرار كلمة **فرنسا**، فنجدها في **قصيدة مُكابرة**، قد تكررت ستّ مرات، يقول الشاعر[3]:

---

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، ص 14.

[2] الديوان نفسه ، ص 38.

[3] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 13

أجل يا فرنسا علِمنا لدهرٍ دماءٌ أريقتْ وهول مجازرْ
كفى يا فرنسا كتمنا جراحا بكم ذا قتيلٍ أبَدْتِ الحناجرْ

يوضح الشاعر في هذه الأبيات الالام التي تجرعها الشعب جراء الاستعمار، وما سببه الاستعمار من قتل و تشريد للعائلات.

كما نجد تكرار كلمة **لماذا** في قصيدة **مرثية عاشق** 08 مرات، مثلما جاء في الشطرين الاول والثاني أين يقول الشاعر[1]:

لماذا ذبول الاقحوان بدربنا لماذا قتلنا للورود جمالها؟

يقصد الشاعر بالتساؤل في هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة، عن الأسباب التي أدت إلى الفراق بعد الحب، و الوجع بعد الفرح، فمزج بين الأولى والثانية، مركزاً على إبراز التكرار، و ليست التساؤل الذي أفنى العلاقة، مما يجعل المتلقي أو القارئ لماّ يدرس تلك الكلمتين من ناحية القراءة، يفهم المعنى بالتكرار الذي أضفى عليها تلك الحالة الجمالية والإيحاءات المختلفة.

وأيضاً ورد تكرار لجملة **ذاك الهوى**، وتمثل في قصيدة **ما بيننا يا أمّي**، حيث يقول[2]:

ذاك الهوى يهفو لنا إمّا غدت نار المسا رَكمٌ فشا ما أغبرهْ
ذاك الهوى كم أورقت أكتافنا غصن دنى كي نهتدي أن نهجره
ذاك الهوى كم أُجبر الباكي فداً رفقا بنا لم يستعر من أجبرهْ

3-تكرار الحروف:

ورد تكرار حرف الواو بشكل كبير في عدّة مواضع وأبيات في الديوان، نذكر أهم ماورد منه في قصيدة **فراق المخيم**[3]:

---

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 38.
[2] الديوان نفسه، ص 55.
[3] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 59.

وكم ذا صباحا صدحنا نشيدا بهيّ المعاني بنات بنينا
وكم ذا مساء سمرنا نسلّي نميل سرورا يسارا يمينا
ويوم الرحيل منحناه حزنا كما لو وفاةً تجلّت يقينا

استخدم الشاعر **عادل عماري** حرف الربط، للربط بين جمله في البداية و النهاية، فنجده قد طغى على القصائد بشكل كبير، إذ يبلغ عدد تكرار حرف الواو 112 مرة في مجمل ديوان "**رماد السّنين**"، ومنها ما تكرر فيها الواو أكثر من المرة، كما في الأبيات التي وضحناها، حيث تكررت الواو ثلاث مرات، وذلك لجعل الأبيات مشتركة فيما بينها، لتولد بذلك انسجاما نصياً بين المفردات، وتساهم في البوح عما يريد الشاعر الإفصاح عنه، من خلال المكنونات الداخلية التي في نفسيته، حتى تكون رسالته أو الكلام الذي يوجهه بالغ المعنى و قويّ الصدى، إضافة إلى ذلك، تكررت في هذا الديوان كلمة **لا** وهي حرف لنفي الجنس مبني على السكون، فكررها الشاعر **عادل عماري** مثلا 11 مرة في قصيدة **أضغاث أحلام**، حيث يقول[1]:

لا ظامئ يدلي فتمسي دلوه لن يهتفوا هذا غلام بشرى
لا عير تمضي إذ عبيدا تشترى لا مكرم يأتيك حكما أجرا
لا حنطة ترضي بها إن أقحطوا والسجن ما همت الفيافي بذرا

استخدم الشاعر **لا النافية** ليستدل بعدم صدق الأحلام، كما يركز على قصة سيدنا يوسف عليه السلام التي تحققت نبوءته، فيجسد دلالاتها عكس القصة، وبأنّ هذه الرؤى هي مجرد أضغاث أحلام، فجاء استخدام الشاعر لهذه الحروف حتى يبين مالها من قيمة دلالية.

و تكررت الحروف المهموسة و المجهورة في الديوان، ليُبين الشاعر قيمة الألم والحسرة التي انتابته هو وبلاده إبان الثورة المباركة، و ما ينتابه الآن في حياته اليومية التي يُعايشها، فرغم خروج المستعمر و استقلال البلاد، إلا أن بلاده لا تزال تحت وطأة الأوغاد الخائنين،

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، ص 64.

وما يكابده من وجع نتج عن فراقه عن محبوبته، ويتضح هذا من خلال ما جاء في قصيدة **محاولة فاشلة**، حيث يقول[1]:

أتلو حروفا منهما مستبسما
أعلنت جهرا في الهوى إخفاقي

نجد الشاعر قد كرر **حرف الألف** في المفردات التالية: حروفا، منهما، مستبسما وجهرا، لإبراز مدى الألم والحسرة اللذان يختلجانه، و ينتقل ليبن مدى أهمية الألف التي تساعد الكلمة، في إخراج نفس عميق، و الألف هي حرف ساعد الشاعر في المد و إخراج المكتوم من الكلام. كما نلمح أيضاً تكرار الأصوات كتكرار **صوت النون** –مثلا– في قصيدة **أريج البوح**، حيث يقول[2]:

رسم اليراع وصالنا تشرينا ومحا ظلال شكوكنا تضنينا
قد كان في أقدارنا هدرٌ واليوم يا محبوبتي ترضينا

فنجده يكرر حرف **النون** الذي هو حرف مجهور، ويقرنه بحرف **الألف**، ليُخْرِجَ بَوْحَهُ دون انفجار أو احتكاك عند مخرج الصوت، ويقصد الشاعر من تكراره هذا، تبيان قيمة الإنسان، فعندما يكبر تظهر ندامته على التفريط في بعض الأفعال التي قام بها في شبابه، فيرجو من الله الغفران على لحظات الطيش و التمرد التي كان يعيشها، فيبين عمر الشباب وما يفعل به، وما يطرأ عليه من تغيير في النضج.

إضافة إلى ذلك نجد تضعيف الحروف، حيث امتازت بعض قصائد هذا الديوان في نهاية كل قافية بالتضعيف، أو الحرف المشدد، ومن بين القصائد التي جاءت فيها الكلمات

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 52.
[2] الديوان نفسه، ص 34.

المشددة، قصيدة **الخائنون5**، حيث نجد فيها الكثير من الكلمات المشددة في نهاية الأشطر، يقول الشاعر[1]:

قلنا فهل من راشدٍ أبْدَى لنا وِدّا تجلّى أحرفا أو صفّقَ
إنْ أعجب المعنى أبي لن أدّعي فالشّعر يا أنذالُ من قد فرّقَ
الطّفل إنّي كُنتُه من ها هنا لا تعجبوا إن صدقكم ما صدّقَ

كما استعمل تكرار الاستفهام في الديوان، مثل ما جاء في قصيدة **رجـاء**، حيث يقول[2]:

أيحْيا قتيلٌ؟ وأين النّعيمُ؟

ب – الجناس:

يعتبر الخليل بن أحمد، التجنيس ضرب من الناس والطير والعروض والنحو، فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ما يشتق منه، و يقصد بذلك "أنّ الجناس إماً أن يكون كلمتان متماثلتان، أو نفس الكلمة مع اختلاف في المعنى أو أن تكون مشتقة منها، بمعنى أن يكون الجناس اسم يستطيع اشتقاق فعله وهكذا، أو أن يرتبط التجانس من حيث الحروف، فالجناس عند ابن المعتز مرتبط بالتبعية، أي تتابع الكلمات المتجانسة سواء كان عندها نفس المعنى أم لا، وعند الخليل مرتبط بالأصالة، اي أنه يعتمد على اشتقاق الكلمة من بعضها البعض"[3] .

ينقسم الجناس الى قسمين: تام وغير تام، فالجناس التام هو ما اتفق فيه اللّفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف وأعدادها وهيئتها الحاصلة ممن الحركات والسكنات وترتيبها

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 29.
[2] الديوان نفسه، ص 44.
[3] عبد العزيز عتيق، البلاغة العربية، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، دط، دت، ص 195-205.

فمن أقسامه نجد الجناس التام وهذا النوع من الجناس ينقسم بدوره إلى ثلاثة اقسام هي المماثل والمستوفي بفتح الفاء وجناس التركيب.

- **الجناس المماثل:** وهو ما كان ركناه أي لفظاه من نوع واحد من أنواع الكلمة بمعنى أن يكون اسمين وفعلين او حرفين .
- **الجناس المستوفى:** وهو ما كان ركناه أي لفظاه من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة بأن يكون إحداهما أسماً والأخر فعلا ، او بأن يكون احدهما حرفا والأخر اسما او فعلا .
- **جناس التركيب:** وهو ما كان أحد ركنيه كلمة واحدة والأخرى مركبة من كلمتين وهذا الجناس ثلاث أضرب تأتي على النحو التالي: المتشابه والمفروق، وهناك جناس غير تام وينقسم الى جناس مضارع وجناس لاحق وجناس ناقص[1] .

و في ديوان" **رماد السنين**"، استعمل الشاعر **عادل عماري** الجناس، في عدة قصائد ، نذكر منها على على سبيل المثال، قوله في قصيدة **الخاتم**، أين يقول[2]:

تَهيمُ بها أم تهيمُ لديها

فالجناس وارد بين كلمة **تهيمُ** الاولى و**تهيمُ** الثانية، فهما كلمتان من نفس الجنس لكنهما تختلفان في المعنى، أي أنهما من الجناس المماثل، ف **تهيمُ** الاولى تعني الحب و الهيام، وهو متعلق بزمن معين أو فترة من فترات معينة، أما **تهيمُ** المتواجدة في الشطر الثاني، فتتعلق بالسفر إليها، فدلالته أن يلجأ الشاعر إلى ذلك ليس لأجل التكرار، وإنّما من أجل إيضاح المعنى أو التعليل، باستعمال المرادفات وبيان معاني الكلمات، التي لم يستعملها استعمالا عشوائياً، بل من أجل لفت انتباه القارئ لمثل ذلك التكرار، وكانَّه يحيط بنفس المعني فيجعله

[1] عبد العزيز عتيق ، البلاغة العربية ، علم البديع، ص 195-205.

[2] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 47.

يفكر في فهم المعنى الأصلي. أماَّ الجناس الوارد في قصيدة **همس**، بين مفردة **القتيلَ** في قوله[1]:

كأنّا نُخبّي شعورا جميلا هواكِ القتيلَ..حيائي القتيلُ

فيقصد بها الشاعر حبها المدمر والقاتل، فيما تعلق بالمفردة الأولى، أماَّ **القتيلُ** الثانية، فهي الألم الناتج عن المنع، وهذا ناتج عن حيائه واحتشامه، لذلك نجد الشاعر يجسد كل معاني الأخلاق الحميدة في معاني مفرداته، فلجأ إلى استخدامها من أجل التوضيح للقارئ معنى ذلك، ولأجل حل الغموض بين الكلمات المتشابهة لفظاً والمختلفة معنىً، و هذا هو الجناس المماثل.

و ورد الجناس أيضا في قصيدة **ما بيننا يا أمّي**، أين يقول[2]:

رفقا بنا أخفى هوًى في كُحلها لمّا هوى دمع الجفا ما أعبرهْ

يقصد الشاعر **بالهوى** الأولى، الحب و العشق للمحبوب، أماَّ **الهوى** الثانية، فهي سقوط الدمع والعَبَرات، وهذا الجناس المماثل الذي استعمله الشاعر **عادل عماري**، ليبرز مدى تعلّقه بمحبوبته.

أماَّ الجناس الوارد في قصيدة **فراق المخيم**[3]:

أنهجر ما قد بنيناه حلوا أيرضى الفراق وما قد رضينا؟

فالمقصود منه في كلمتي" **يرضى، رضينا** " أن الكلمة الأولى جاءت على نحو فعل مضارع مقترن للدلالة على سؤال لوضوح المعنى لدى القارئ وتفاعله معه، أما **رضينا** الثانية، فهي فعل ماضٍ، فحرف الياء زائد بينهما، وهذا النوع من الجناس يسمى الجناس المستوفي.

---

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 53.

[2] الديوان نفسه، ص 55.

[3] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 60.

أماَّ الجناس الوارد في قصيدة **وفاء**[1]:

غدا إن لقيتني قتيلا بلا موتي
فشوقي لعينيك إذا متّ لقتلاه

فهو جناس ناقص، حصل بين كلمتي **قتيلاً وقتلاه**، و مثله في قصيدة **اعتذار** بين كلمة **بالي** و **يبالي**، أين يقول الشاعر[2]:

غفوتُ اللّقاء و بالي يُبالي فقلت و قال كرهتُ الحوارا

إنّ لجوء الشاعر **عادل عماري** إلى توظيف الجناس له ميزة خاصة في خلق موسيقي داخلية تعبِّر عن فعل الألفاظ التي تجانست فيما بينها، فتساهم الألفاظ في خلق جوَّ موسيقي يتلاءم والبيت، ويتناسق مع مضمونه، و يفتح المجال للقارئ حتى يفهم معناه، ونفس الشيء كان بين كلمتي **الشموع ، والشّروع، وغيرها كثير في الديوان**، يقول الشاعر[3]:

سأفديك دأبي علا في الفعال إلى أن يذوب الهوى كالشّموعْ
وكم سوف يبقى الرغيف جوابي إذا ما سألت لقومي الشّروعْ

فبتغييره للحروف بين كلمات قصيدة **سأفديك**، أضاف نغما موسيقيا من خلال تبادل الأحرف أو تغييرها، وذلك لخلق انسجام موسيقي يتولد عنه تأثير القارئ أو التفاعل معه، من خلال الكلمات المنسجمة داخل النّص.

ج- التصريع:

جاء في قاموس العمدة اشتقاق كلمة التصريع من مصراعي الباب، وكذلك قيل لنصف البيت مصراع كأنه باب القصيدة ومدخلها وقيل: بل هو من الصرعين وهما طرفا النَّهار، وقال قوم :الصرع المثل وسبب التصريع مبادرة ، الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنَّه

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 40.
[2] الديوان نفسه، ص 45.
[3] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 19.

أخذ في كلام موزون غير منثور ولذلك وقع في أول الكلام الشعر ، وربما صرع الشاعر في غير الابتداء ، ولذلك إذا خرج من قصة ومن وصف إلى وصف، ويأتي التصريع إخبارا بذلك وتنبيهاً عليه[1]، ومثال ذلك ما وجدناه في قصائد الديوان، نذكر من القصائد على سبيل المثال، ما جاء في قصيدة **الشاعر المصلوب**، حيث يقول الشاعر[2]:

ببالي كلامٌ في حلالٍ أغازلهْ ويهفو ضميري إذ صمتّم أقاولهْ

وأيضا قوله في قصيدة **رحاب الغضب**[3]:

أثرت شعورا وخلت فتكْ زرعت يقينا بقلبِ شككْ

وقوله أيضا في قصيدة **مكابرة**[4]:

أضأت ببالي شموع الخواطر فجئت أباهي عداك المنابر

وأيضا قوله في قصيدة **أنا الشوق**[5]:

كما لم أظن أشعلته ببالي ليبقى بقلبي سعير وِصالي

تمثل **التصريع** من خلال الأبيات الأولى لكل قصيدة، في كلمتين هما: "**أغازله** و **أقاوله**"، " **فَتَكْ** و **شَكَكْ**"،" **الخواطر** و **المنابر**"، " **ببالي** و **وصالي**"، فهذا النوع من المحسن البديعي، يُكسب القصيدة نغما موسيقيا تطرب له الأذن، وترتاح له النفس، فالقارئ أو المتلقي عندما يقرأ القصيدة أو يتمعن في معانيها، يُحس بالانسجام، فيرتب ألفاظها، خاصة إذا تلاءم صوت الشاعر في قراءة القصيدة بشكل واضح، فإنَّ المتلقي يتفاعل مع هذه القصيدة، ليستوعب

[1] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص232-233

[2] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 07

[3] الديوان نفسه، ص 10.

[4] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 13.

[5] الديوان نفسه، ص 32.

معانيها، ويفهمها حتى وإن استصعب عليه الأمر، فإنَّ الفكرة تتكون من خلال القراءة المتأنية التي تتوافر حيناً بعد حين، فيقف المتلقي بأذن صاغية لسماع القصيدة، وما تحدثه القصيدة من إحساس ملتهب يُهيئ القارئ للتلذذ بسماعها.

د- الحوار:

الحوار مهارة لغوية فطر عليها الإنسان ولا يستطيع أن يمارس حياته من دونها، وهو شكل من أشكال التواصل بين جميع البشر، لأنه كلام واعٍ حيث يحمل كلَّ متحاور مجموعة من الأفكار يسعى لإيصالها للطرف الثاني، ولا يمكن أن نسمي تواصل الحيوانات حواراً ، لأنَّه صفة غريزية آلية برمجها الله سبحانه وتعالى فيها .

ويعرفه عبد المالك مرتاض بأنَّه:" اللُّغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة واللّغة السردية، ويجري الحوار بين شخصية وشخصية، كما يصطلح على الحوار أيضاً، بأنَّه أسلوب من أساليب القص، مثل الوصف والسرد"[1].

لقد وظف الشاعر **عادل عماري** في ديوانه **رماد السنين**، مصطلح الحوار، و خصوصا ما كان في أبيات قصيدة **مرثية عاشق**، حيث يقول[2]:

يا حلوتي كم كان ذا يسري بنا حتى أتى زمن الشّقى يلهينا

وقصيدة **طلاسم الوفاء**، حيث يقول[3]:

يا حلوتي لا تعربي أبدا فهم القضاء فصول فتواكِ

[1] أحمد الزاوي، بنية اللّغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أطروحة دكتوراه، جامعة أحمد بن بلة، وهران،2014-2015، ص 14-15.

[2] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص35.

[3] الديوان نفسه، ص 42.

وفي قصيدة **رجاء**[1]:

أتتني عيون الهيام تهيم
عجبت فقالت: عناد سقيم
أتينا ديارك بالود نبغي
أنا وفؤادي لديكم نقيم
فقلت وفائي قتيل الزمان

والحوار في مجمله هنا، مصطلح يدل على حرية الفرد باستخدام الحجج و البراهين والأدلة التي تبرز وجهات النظر، إضافة إلى ذلك، يدل على تعزيز الصورة الفنية ذات الطابع السمعي، كما أنَّ مبدع النص من خلاله يصل إلى فكر المتلقي و وعيه.

هـ- الجهر و الهمس:

01- **الجهر:**

انَّ انقباض فتحة المزمار وانبساطها، عملية يقوم بها المرء أثناء حديثه، دون ان يشعر بها في معظم الأحيان، وحين تنقبض فتحة المزمار، يقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر، فتضيق فتحة المزمار ولكنها تضل تسمح بمرور النفس خلالها، فإذا اندفع الهواء خلال الوترين، وهما في هذا الوضع يهتزان اهتزازا منتظما ويحدثان صوتاً موسيقيا، تختلف درجته حسب عدد هذه الهزات أو الذبذبات الثانية، كما تختلف شدته أو علُّوه حسب ساعة الاهتزازة الواحدة، وتسمى هذه العملية بالجهر، ومنه فالصوت المجهور هو الصوت الذي يهتز معه الوتران الصوتيان. والاصوات المجهورة في اللُّغة العربية 13صوتاً: (ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع ،غ ،ل، م ،ن)[2].

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص35.

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، ص21-22.

والقصد من وراء ماقلناه، انَّه أثناء الخروج بالصوت المجهور يمر جزء من الهواء عبر الأحبال الصوتية، مما يسمح لها بالاهتزاز، فتتمظهر لنا صفة الصوت إما بالقوة أو الضعف.

إنّ تواتر عدد معين من الحروف يستطيع أن يشكل موسيقى داخلية في النص، تنحى منحى دلالياً معينًا، وذلك حسب طبيعة الحروف المجهورة، وسنذكر بعض الكلمات الحاملة لهذه الأصوات، والمتواجدة في ديوان **رماد السنين** للشاعر **عادل عماري**، مثل ما جاء في قصيدة **شمعة**، حيث يقول[1]:

يا شمعة يا دمعة كم تنزف
كم ترتضي أن تبتلى كي تعزف
في موتها تختار سرد حكاية
لكن فداك لهم سدى لم يعرفوا

فالصوت المجهور المتمثل في الكلمات: "**دمعة، شمعة، ترتضي، تنزف**"، تمثّل في حرف **الميم**، وهو "صوت مجهور لا هو بالشديد ولا بالرخو، بل هو ينتمي لما يسمى بالأصوات المتوسطة، أما حرف **الدال**، فهو صوت شديد مجهور، وحرف **الراء**، صوت مجهور مكرر"[2]، وقد تكرر في المقطوعة حرف **الميم** ثلاث مرات، وحرف **الدال** أربع مرات، وحرف **الراء** ثلاث مرات. وجاء تكرار حرفي **النون** و**الضاد** في كلمة "**ترتضي**"، **فالنون** صوت مجهور متوسط بين الشَّدة والرخاوة، أما حرف **الضاد**، فهو صوت شديد مجهور"[3].

و تكرر أيضاً حرف **الراء** في قصيدة **الشاعر** 07 مرات، و مثله حرف **العين** سبع مرات، وحرف العين، الذي هو صوت مجهور مخرجه من وسط الحلق[4] و قد تكرروا كلهم في القصيدة

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص65.
[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، ص48
[3] المرجع نفسه، ص 51.
[4] إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، ص50.

أين يقول[1]:

سلام على دار البديع ومرحبا
بشعر يضاهي في الترفع كوكبا
أتيت تباهي لوعة الحرف منبرا
وفيك هيام في المداد تشعّبا
ستبقى جميلا في عيونٍ أشاعرا
تباكي شتاتا في التوحد معربا

وفي قصيدة **أمنية قلب**، تكرر حرف **الباء** ثلاث مرات، وهو صوت شديد مجهور[2]، وحرف **الدال** ثلاث عشرة مرة، يقول الشاعر[3]:

أشاعر يناديك سرا فؤادي
ودمعي بجهر المعاني ينادي
فيرنو كلام نسيت وقلته
أأنت الذي قد عقدت ودادي؟
فقلت من الليل أهدي قصيدي
لأنزف شعرا وجرحي سهادي
فقل لي كلاما يبيد العذاب
كقول زهير أبانت سعادي؟

إنّ هذه الأصوات المجهورة عند الشاعر، تعبِّر عن صدى مناداته، ومعاناته، والمطالبة بوعي الشباب للمحافظة على الوطن، وصون المشاعر من الكسر، و كذلك تنبيه الشباب لأخذ الحيطة والحذر لمواجهة متاعب الدنيا، وتوعيتهم لكي يزدادوا حرصا وخوفا على مشاعرهم من العبث فيها.

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص54.
[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص74
[3] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص50.

02-الهمس:

يعتبر الهمس من مظاهر الإيقاع الموسيقي كالجهر تماما، وتتجلى هذه الأصوات في ديوان **رماد السّنين** من خلال بعض الكلمات التي وظفها الشاعر **عادل عماري** في قصائده، والتي نختار منها قصيدة **ما بيننا يا أمي**، حيث توفرت كلماتها على الكثير من الأصوات المهموسة، يقول الشاعر[1]:

عاش الهوى ما بيننا ما أقبره لا يخلف القلب الصدى إذ أنشره
يا رعشة الحرف المقفى أدمعا ذاك الهوى في غيبتي ما أحضره
ذاك الهوى يهفو لنا إمّا غدت نار المسا ركم فشا ما أغبره

فالصوت المهموس في كلمة **عاش** تمثل في حرف **الشين**، وهو صوت رخو مهموس[2]، تكرر 23 مرة في أبيات القصيدة كلها، وفي كلمة **القلب** تمثل الصوت المهموس في حرف **القاف**، وهو صوت شديد مفخم، وفي الأصل، هو صوت مجهور أصابه التهميش في معظم الألسنة، وقد تكرر 26 مرة في أبيات القصيدة كلها، أما حرف **السين**، فهو صوت رخو مهموس[3]، تكرر 16 مرة، وحرف **التاء** هو صوت شديد مهموس[4]، تكرر 33 مرة.

تُعبر هذه الأصوات المهموسة عند الشاعر **عادل عماري** عن مدى معاناة الشعب الجزائري واضطهاده من طرف المحتل، وضعها الشاعر في هذه المرحلة لأنّه لا يستطيع التعبير إلاّ بالأصوات المهموسة، لكي يبيّن مدى ألمه وصرخته الموجعة تجاه وطنه الأم وحاله و الشباب أقرانه.

وكما رأينا، فالشاعر **عادل عماري** اعتمد على مجموعة من حروف الروي، منها المهموسة ومنها المجهورة، وكان له استعمال أكثر لحرف "الميم، اللام، النون، الباء، الراء،

---

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص55.

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص67

[3] المرجع نفسه ، ص67.

[4] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ، ص 63.

الكاف"، كما استعان ببعض الحروف القليلة الورود، وهي الهمزة والدال، الهاء، العين، الواو، التاء، الفاء، والقاف، وسنحاول حصرها في الجدول أدناه:

الجدول رقم 06		
الروي	**نوعه**	**عدد القصائد**
القاف	مهموسة	01
الميم	مجهورة	04
النون	مجهورة	04
الفاء	مهموسة	02
الياء	مجهورة	02
الراء	مجهورة	06
الباء	مجهورة	02
اللام	مجهورة	03
التاء	مهموسة	01
الواو	مجهورة	01
الكاف	مهموسة	02
العين	مجهورة	01
الهاء	مهموسة	01
الدال	مجهورة	01

من الخلال الجدول رقم 06، نلاحظ هيمنة الحروف المجهورة على الحروف المهموسة في ديوان **رماد السنين**.

و- النبر والتنغيم:

01-النبر:

إنَّ مصطلح النبر في المفهوم العام يدل على الإبراز، وفي الدراسة اللّسانية بعامة، والصوتية بخاصة يعني إبراز أحد مقاطع الكلمة عند النطق بها"[1]، وهو أيضاً "نشاط في جميع

[1] سعاد بسناسي، مصطلح النبر في الدرس اللِّساني العربي بين الموجود والمفقود، مجلة التعليمية، المجلد الثالث، العدد 08، 2016، ص86

أعضاء النطق في وقت واحد، فعند النطق بمقطع منبور، نلحظ أنّ جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط، إذ تنشط عضلات الرئتين نشاطاً كبيراً، كما تقوى حركات الوترين الصوتيين، ويقتربان أحدهما من الآخر ليسمحا بتسرب أقل مقدار من الهواء، فتعظم لذلك سعة الذبذبات، ويترتب عليه أن يصبح الصوت عالياً واضحاً في السمع هذا في حالة الأصوات المجهورة، أمّا مع الأصوات المهموسة فيبتعد الوتران الصوتيان أحدهما عن الأخر أكثر من ابتعادهما مع الصوت عبر المنبور وبذلك يتسرب مقدار أكبر من الهواء"[1].

و إذا ما جئنا للحديث عن النبر الموجود في ديوان **رماد السنين**، فإننا نجده متمثلا في قصيدة **الخائنون5**، حيث يقول الشاعر[2]:

ما بال قوم يجهرون الزندقه؟ قول على وِسع الأماني ضيّق

فالنبر في **ما**، في جملة "**ما بال**"، وهي بداية الكلمة، وأيضاً النبر موجود في كلمة **فازدان**، و المتمثل في" **فَازْ**" الواقع في نفس القصيدة، حيث يقول[3]:

يا من منحتم للنفاق الأنجم فازدان كيد بذر طيب أحرق

أما في قصيدة **ما بيننا يا أمي**، فالنبر في كلمة **وارتد**، هو" **وِارْ**"، في قول الشاعر[4]:

ها قد تلاشى طيرنا في أفقه وارتدّ يحنو من بورد كبّره

02-التنغيم:

يعتبر التنغيم من الفونيمات فوق التركيبية أو الإضافية، التي تصاحب نطقنا للكلمات والجمل، ويعني المصطلح الارتفاع أو الانخفاض في طبقة أو درجة الصوت، ويرتبط هذا

[1] إبراهيم أميس، الأصوات اللُّغوية ، ص97-98.

[2] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص28.

[3] الديوان نفسه، ص 29.

[4] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، ص 57.

الارتفاع والانخفاض بتذبذب الوترين الصوتيين اللّذين يحدثان النّغم والموسيقية، أي أنّ" التنغيم بهذا المفهوم يدل على العنصر الموسيقي في نظام اللّغة[1].

فالتنغيم المتواجد في القصيدة، تمثل في جملة الاستفهام، وهو ما جاء في قصيدة **فراق المخيم**، أين يقول الشاعر[2]:

أنهجر ما قد بنيناه حلوا؟ أيرضى الفراق وما قد رضينا؟

وفي قصيدة **الخائنون4**، حيث يتساءل الشاعر[3]:

هل يا ترى عزم الفتى من طيشه؟
أم ناهد ينسي أميرا عدلا؟

وفي قصيدة **أنا الشوق** حيث يقول[4]:

فقلت لنفسي شكوك وتاهت فهل لي يمين يكون شمالي؟

ففي شطر **فهل لي يمين يكون شمالي؟** فالغرض من الاستفهام بيان مدى الحيرة والدهشة اللذان ينتابان الشاعر حول مسألة توالي الأحداث، فالتنغيم المتواجد في هذا الشطر ليس غرضه الإجابة عن السؤال بنعم وإنَّما غرضه من ذلك هو كيفية إيجاد وسيلة مثلى للوصول إلى مبتغى النفس، أما في الشطر: **أيرضى الفراق وما قد رضينا ؟** فالتنغيم الموجود في هذا الشطر مثلما الأشطر الأخرى، ليس غرضه الإجابة العادية عن السؤال وإنما أخذ الوضعية القائمة على هذا السؤال، وهي قيمة الجمال أو الافتتان بالشيء.

[1] سهل ليلى، مجلة التنغيم وأثره في اختلاف المعنى ودلالة السياق، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد السابع، جوان 2010، ص02.

[2] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 60.

[3] الديوان نفسه، ص 27.

[4] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 32.

ز- الطباق:

هو ما يعرف بالتضاد، وفي الاصطلاح اللُّغوي: هو المطابقة والتطبيق والتكافؤ، وهو أن يأتى بالشيء وضده في الكلام. والتضاد يطلق اللَّفظ الواحد معنى وضده هو فرع من المشترك اللَّفظي أي اللَّفظ الذي له أكثر من دلالة.[1]

استعمل الشاعر **عادل عماري** أسلوب التضاد، واتخذه سبيلاً للتعبير عماً في داخله، فالتضاد يهدف إلى إضفاء مساحة من الجمال ليشعر القارئ بخلق لمسة من الأريحية في نفسه، و المثير للاهتمام أنَّك ترى في القصيدة الكلمتين المتضادتين، وهذا ما اتضح في قول الشاعر في قصيدة **مُـكابرة**[2]:

فآوى لأمّ حنون يبوح ويرسي بترب أبيه الضفائر

فالطباق الحاصل بين الكلمتين في الشطر الاول والثاني، هو طباق الإيجاب، تجسّد في الكلمتين: **الأم و الأب**، ليُسهم في بناء القصيدة، وإيصال الفكرة للقارئ، وتقوية المعنى المراد.

وكذلك ورد طباق (يسار، يمناه) في قصيدة **وفاء**، حيث يقول الشاعر[3]:

أبيت لا نوم يجود لأنساه

فشوقي يسار القلب جاب و يمناه

ليقوي المبنى ويصل إلى المعنى المراد دون تقصير، وتوضيح الفكرة أمام المتلقي، ونفس الطباق (صباح، مساء)، (يسار، يمينا) في قصيدة **فراق المخيم**، حيث يقول[4]:

وكم ذا صباحا صدحنا نشيدا بهي المعاني بنات بنينا

وكم ذا مساء سمرنا نسلّي نميل سرورا يسارا يمينا

---

[1] يمينة فلاق عريوات، مجلة اللغة الوظيفية أسلوبية التضاد في شعر مفدي زكريا، ديوان اللهب المقدس أنموذجاً، العدد06، جامعة الشلف، ص263.

[2] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 14.

[3] الديوان نفسه ، ص 40.

[4] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، ص 59.

ح- السجع:

إنَّ مصطلح السجع من أقدم المصطلحات في علم البديع، حتى أنَّه ورد في أغلب الأيات من سور القرآن الكريم، وهو وصف لإيقاع متردد في كلمتين مفردتين غير داخليتين، في تركيب ظاهرة صوتية إيقاعية[1] .

لقد أورد الشاعر **عادل عماري** بعضا من السجع في قصيدة **مُـكابرة**، أين يقول[2]:

أضأت ببالي شموع الخواطر فجئت أباهي عداك المنابر

في هذا البيت، تمثل السجع في حرف **الراء**، وهو الحرف الأخير في صدر البيت وعجزه.

أما في قصيدة **سأفديك**، فقد ورد أيضا متمثلا في حرف العين، يقول الشاعر[3]:

سأفديك دوما لأن لا تلوع و دَعْ لي بنيّ الأسى إذ أجوع

كما ورد أيضا في قصيدة **الخائنون**، حيث يقول[4]:

ها جئت أفشي ذي الأيادي سرّها إنّي لَمُبْدٍ في تحدٍّ مكرها

في هذا البيت، تمثل السجع في حرف **الهاء**، أما في قصيدة **أريج البوح**، فقد ورد أيضا متمثلا في حرف **النون**، يقول الشاعر[5]:

رسم اليراع وصالنا تشرينا ومحا ظلال شكوكنا تضنينا

ومهمة السجع تكمن في إضفاء الإيقاع الموسيقي الصوتي على أبيات القصائد، فيُحدث نغمة رنانة وجرس موسيقي تطرب له الأذن الصاغية، ممّا يجعل المتلقي يتفاعل مع النص الشعري ، وعلى نفسية القارئ فلا يمل من الاستماع.

---

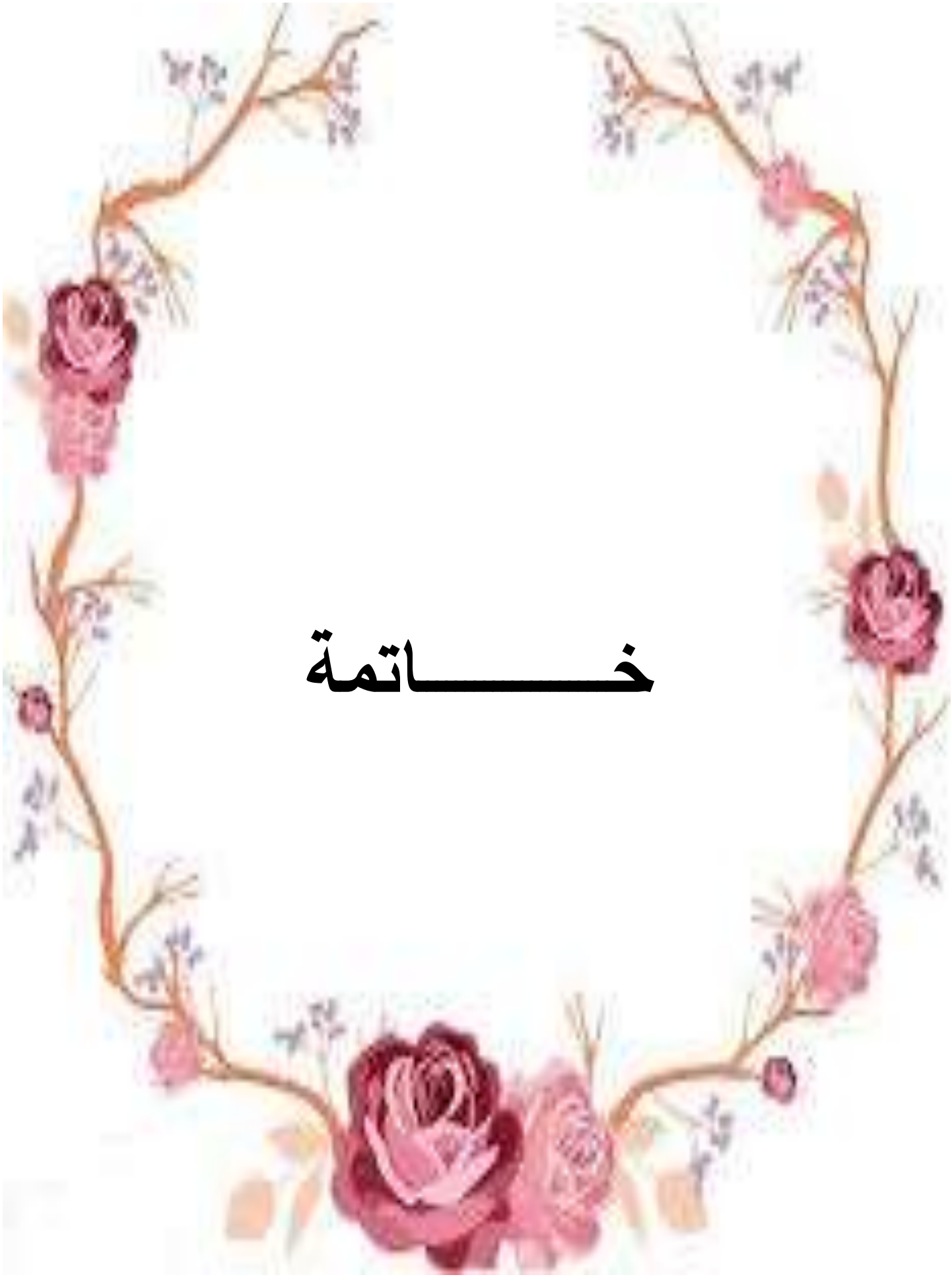
[1] حورية قادري، مجلة التلقي والإيقاع الصوتي عند الدارسين العرب، جامعة بشار، العدد22، 2005، ص278-279.

[2] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 13.

[3] الديوان نفسه ، ص 19.

[4] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 23.

[5] الديوان نفسه ، ص 34.



خـــــــاتمة

من خلال دراستنا للبنية الايقاعية في ديوان رماد السنين للشاعر عادل عماري، توصلنا إلى جملة من النتائج نستخلص منها:

- كان الإيقاع من بين المصطلحات التي لها أثر واضح على القصائد و المتلقي، لما يمتاز به من نغمات موسيقية تؤثر على القارئ عند قراءته لقصيدة ما، بالرغم من شمولية الإيقاع، إلاّ أنّ دوره كان بارزا في قصائد الديوان التي أثرت على السامع و المتلقي، بسبب تنوع النغمات الموسيقية فيه.
- ظهر على مستوى البنية الموسيقية الخارجية لإيقاع قصائد الديوان، عدة ميزات تمثلت في تنوّع الوزن والقافية و الروي.
- حاول الشاعر في ديوانه رماد السنين الممازجة بين أجناس القصيدة واختلافاتها وهو بهذا يطلق لفعل الحرف قدرته على استنباط أدوات المتخيل لدى القارئ.
- التزم الشاعر على القافية الموحدة في القصائد العمودية، أما قصائد التفعيلة، فقد جعلها ثنائية الروي، لتكون أكثر تعبيرا و إيحاءً، خاصة في الجانب الدلالي و الصوتي.
- نوّع الشاعر في استعمال البحور من أجل استقامة الأنغام الموسيقية، التي تطرب في مسامع المتلقي، خاصة فيما تعلق بشعر التفعيلة، و تسمّى هذه الظاهرة في علم العروض بالضرورة الشعرية.
- اعتمد الشاعر عادل عماري في معظم قصائد ديوانه على بحرين اثنين هما: المتقارب و الكامل.
- كما نوع الشاعر في القافية و رويّها، لإنتاج رنّات موسيقية تأسر أذن المتلقي و تُضفي عليها نوعا من الجمالية.
- نسج الشاعر عادل عماري قصائده على الأوزان الصافية، بينما نوع في حرف الروي في قصائد التفعيلة لكسر رتابة الأوزان.

- دخل على تفعيلات القصائد عدة تغيرات منها: زحاف الإضمار و زحاف الخبن، و زحاف الكف، مع وجود علل نذكر منها: علة القطع و علة القصر وعلة الحذذ، وعلة الخرم في بعض تفعيلات الأبيات.
- استعمل الشاعر بعض المحسنات البديعية و اللفظية و المعنوية التي توافرت في قصائد الديوان، فعمد إلى التكرار الذي أحدث تنوعا موسيقيا ارتبط بالحالة النفسية، و أكد في نفس القارئ المعنى المقصود.
- كما وظف الشاعر المحسنات البديعية بصورة تتناسب مع موضوع القصائد، موفرا لها إيقاعا غنيا وجرسا متقاربا.
- إنّ ديوان رماد السنين هو بمثابة مرآة عاكسة لنفسية الشاعر، فالقارئ لشعره يستشفّ أحاسيسه وعواطفه.

و لا يمكن أن تكون هذه النتائج المذكورة نهائية، إذ ربما ستكون تمهيدا لدراسات أخرى قادمة، خاصة و أن الديوان إصدار جديد، فمهما أحصينا أو تناولنا الإيقاع، وموسيقاه الداخلية و الخارجية، لن نستوفي الكمّ الهائل الذي قيل عنهما، أو نوافق بين النظريات و الآراء المتضاربة فيهما، فحسبنا أنّا اجتهدنا بالنزر القليل، وما توفيقنا إلا بالله، عليه توكّلنا و إليه نُنيب.

قائمة المصادر والمراجع

01- قائمة المصادر:

1. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1981، ج1.

2. ابن منظور، لسان العرب، مادة (و.ق.ع)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

3. ابو بكر الشنتريني، المعيار في أوزان الأشعار، تحقيق، محمد رضوان الداية، دار الملاح، دمشق، 1979.

4. أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، الجامع في العروض وَالقوافي، تحقيق زهير غازي زاهد، مؤسسة الثقافة الجامعية، د ط، د ت.

5. أبو عبد الله أبي بكر الدماميني، العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدني، ط1، القاهرة، 1973.

6. ألفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (و، ق،ع)، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي مؤسسة، بيروت ط8، 2005.

7. الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق، الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1994.

8. عادل عماري، ديوان رماد السنين، دار الخيال لنشر والتوزيع، برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2019.

9. قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، كتاب إلكتروني.

10.الكندي، رسالة في خبر صناعة التأليف، تحقيق يوسف شوقي، دار الكتب المصرية، القاهرة.

11.ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، دار صادر، بيروت، د ط، د ت.

02-قائمة المراجع:

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1996.
2. جنى عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين "دراسة نظرية وتطبيقيَّة"، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.
3. راضية واكي، ا لبنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر، دار البصمات ط1، الجزائر، 2005.
4. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة و النشر والتوزيع، الإسكندرية، 2002.
5. زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد، دار الشروق، بيروت، ط2، 1982.
6. شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الإتّباع والابتداع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، فيفري 2005.
7. شكري عيّاد، موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، ط2، نوفمبر 1978.
8. الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث من الثورة إلى ما بعد الاستقلال، دار الأوطان، الجزائر، 2013.
9. طيب بوقرط، فن الشعر، قراءات في توقيعات الشكل ونفحات المضمون، دار الفا للنشر، ط1، قسنطينة، الجزائر، قسنطينة ، 2019.

10.عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة ط1، 2003.

11.عبد العزيز بنوي، العروض التعليمي، مكتبة المنار الإسلامية، ط2، 2000.

12.عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1987.

13.عبد العزيز عتيق، البلاغة العربية، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، دط، دت.

14.عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة يمينة، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986.

15.عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.

16.عمر خليفة بن ادريس، البنية الايقاعية في شعر البحتري، دار الكتب الوطنية ببنغازي، ليبيا، ط1، 2003.

17.علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ط1،2006.

18.غازي يَمُوْتُ، بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، ط2، 1997.

19.كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط1، 1974

20.محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2004/1425 .

21.محمد حماسة عبد اللّطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999م، ص207.

22.محمد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، ط1، 2008.

23.محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2001.

24.محمد مصطفى أبو شوارب، علم العروض وَتطبيقاته، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، القاهرة، 2017.

25.محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991.

26.محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، تحقيق سعيد محمد اللّحام عالم الكتب، بيروت–لبنان، ط1، 1996.

27.مصطفى حركات، قواعد الشعر، دار الآفاق، الجزائر.

28.مقداد محمد شكر قاسم: البنية الايقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2010.

03–قائمة المعاجم:

1. ايميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1991.
2. جبران مسعود، معجم الرائد، بيروت، لبنان، ط 8، 2001.

3. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة، لبنان، ط2، 1984.

04-قائمة المجلات:

1. بسمة نهى شاوش، الإيقاع في شعر الأعشى، مركز النشر الجامعي، تونس، 2003.
2. حورية قادري، مجلة التلقي والإيقاع الصوتي عند الدارسين العرب، جامعة بشار، العدد22، 2005.
3. خالد سليمان، الإيقاع في شعر خليل حاوي، مجلة أبحاث اليرموك (سلسلة الآداب واللغات)، المجلد 7، العدد 2، 1989.
4. رفيقة سياحوي، الإيقاع بين علم الموسيقى وعلم العروض، مجلة اللغة العربية، المجلد 22، العدد 50، 2020.
5. سعاد بسناسي، مصطلح النبر في الدرس اللِّساني العربي بين الموجود والمفقود، مجلة التعليمية، المجلد الثالث، العدد 08، 2016.
6. ليلى سهل، مجلة التنغيم وأثره في اختلاف المعنى ودلالة السياق، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد السابع، جوان 2010.
7. محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، منشورات جامعة الكويت، 2004.
8. محمد بن يحي، دلالة الخطاب الشعري المعاصر، مقاربة سميو أسلوبية في قصيدة مع جريدة لنزار قباني، مجلة الأثر، جامعة الشهيد حمة لخضر، الوادي، الجزائر.

9. محمد بن يحي، مجلة الأثر، دلالة الإيقاع في الخطاب الشعري المعاصر، مقاربة سميو أسلوبية في قصيدة مع جريدة لنزار قباني، جامعة الشهيد حمّة لخضر الوادي، العدد24، مارس 2016.

10. هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، بنية التكرار عند البياتي نموذجا، مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، العدد 1+2، 2014.

11. يمينة فلاق عريوات، مجلة اللغة الوظيفية أسلوبية التضاد في شعر مفدي زكريا، ديوان اللهب المقدس أنموذجاً، العدد06، جامعة الشلف.

05-قائمة الرسائل الجامعية:

1. أحمد الزاوي، بنية اللّغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أطروحة دكتوراه، جامعة أحمد بن بلة، وهران،2014-2015.

2. سمراء مكي، جماليات التكرار في القصيدة العربية المعاصرة، أحمد مطر أنموذجاً، مذكرة ماستر، مناهج نقدية، 2016-2017.

3. عقيلة بعار، سميائية العنوان لرواية الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي، مذكرة ماستر، أدب جزائري، جامعة بجاية،2013-2014.

مـــــلحـق

01-نبذة عن حياة الشّعار عادل عماري:

الشاعر من مواليد 01 جانفي 1987، ببجاية، نشأ بقرية الصنادلة بلدية ذراع القائد دائرة خراطة ولاية بجاية، في عائلة تتكون من 10 أفراد: الأب والأم و5 بنات و3 ذكور، وهو أكبر إخوانه، عاشوا الفقر و ويلات العشرية السوداء كحال كل الجزائريين إلاّ أنه كان من المتفوقين في دراسته.

02-المؤهلات العلمية و الشهادات المتصل عليها :

- تحصل على شهادة البكالوريا سنة جوان 2009 بتقدير مقبول ب ثانوية متقنة خراطة تخصص تقنيات محاسبة.
- تحصل ايضا على شهادة الليسانس في التربية البدنية و الرياضة في جوان 2012 ب جامعة الجزائر 03 ب معهد التربية البدنية و الرياضية .تخصص الكرة الطائرة وتخصص فردي السباحة.
- شهادة محترفي فنيات التحرير الصحفي فيفري 2012 بمركز جمعية الكلمة للثقافة والإعلام ب بني مسوس الجزائر العاصمة.
- شهادة منشط بمراكز الشباب لقضاء العطلة والترفيه مارس2019 ب وزارة الشباب الجزائرية و الرياضة بمركز نشاطات مصلحة الشباب.
- شهادة ماستر في تخصص علوم التقنيات للأنشطة البدنية والرياضية جوان 2016 ب جامعة الجزائر03، معهد علوم التقنيات للأنشطة البدنية و الرياضية، تخصص النشاط البدني الرياضي المدرسي.
- شهادة فنان محترف تخرج من نادي اليوتيوب للفنون و الآداب آخيا، من مركز منظمة اليونيسكو، تخصص الشعر العربي العمودي الفصيح.
- بطاقة فنان من وزارة الثقافة الجزائرية سبتمبر 2019، تخصص شاعر، تخرج من مركز المجلس الوطني للفنون و الآداب.

كما شارك في عدة حصص تنشيطية، ومهرجانات تدريبية ودورات تكوينية من بينها:

- برنامج السابع للحركة الجمعية الوقائية، بتاريخ 25 سبتمبر إلى 29 من نفس الشهر 2011 بدار الثقافة بولاية بجاية ذات محتوى، محاضرات ورشات خرجات سياحة ومعرض.

- ❖ مهرجان الشاطئ الشعري من 07الى 12جويلية 2012 في مدينة القل، سكيكدة، ذات محتوى، مسابقة، خرجات شعرية، ومحاضرات.
- ❖ المنتدى الوطني للإعلام والاتصالات 24الى 29ماي 2012 بمخيم سيدي فرج الدولي، ذات محتوى، خرجات ميدانية، ورشات، دراسة تكونية.
- ❖ المهرجان العربي للشعر العمودي من 04الى06اوت 2017 بتونس المنستير، ذات محتوى شعري، مسابقة الشعر العمودي الفصيح.
- ❖ مهرجان عكاظ للإبداع الأدبي سنه 2019 ب ماسة المغرب سوس، بقفصة، كمشارك

<u>كما شارك في عدة حصص تلفزيونية وإذاعية منها:</u>

- ❖ حصة نبض القلم، أفريل 2008، القناة الإذاعة الجزائرية، تنشيط أمسية شعرية.
- ❖ حصة رياض المبدعين، مارس 2011، إذاعة القرآن الكريم، ضيف الحصة.
- ❖ حصة ألوان،20فيفري 2013، إذاعة تندوف، إلقاء شعري.
- ❖ حصة إذاعية، ديسمبر 2015، إذاعة تبس الجهوية، مشاركة بالشعر الفصيح.
- ❖ حصة مفيد مختصر،24افريل 2018، إذاعة سطيف الجهوية، ضيف حصة.
- ❖ حصة شاعر الجزائر، بتاريخ 06/05/04/أوت 2017، قناة الشروق الفضائية، مشارك بالشعر الفصيح.
- ❖ حوار صحفي، 2011، جريدة المساء، التعريف بثقافة بجاية.

<u>كما شارك في الجمعيات و اللجان، نذكر منها:</u>

- ❖ الكشافة الأسلامية الجزائرية فوج "محمد بوراس"، قائد مكلف بالإعلام والاتصال.
- ❖ جمعية الكلمة و الثقافة و الإعلام، عضو في نادي صحفي الغد.
- ❖ جمعية الجاحظية، عضو في نادي الشعر.
- ❖ الجمعية الثقافية "اكتشاف وترقية المواهب " ذراع القايد، أمين عام للجمعية.
- ❖ الإتحاد العام للكتاب الجزائريين، فرع ولاية بجاية، عضو.
- ❖ جمعية نشاطات شباب الصنادلة، رئيس نادي الشعر، رئيس لجنة الاعلام والاتصال.

03-قصائد ديوان رماد السنين:

الرقم	عنوان القصيدة
01	الشاعر المصلوب
02	رحاب الغضب
03	مكابرة
04	موطني
05	سأفديك
06	يومكم المنتظر
07	الخائنون
08	الخائنون2
09	الخائنون3
10	الخائنون4
11	الخائنون5
12	أنا الشوق
13	أريج البوح
14	مرثية عاشق
15	وفاء
16	طلاسم وفاء
17	رجاء
18	اعتذار
19	الخاتم
20	حديث العيون
21	الوشم
22	امنية قلب
23	الخيانة

24	همس
25	الشاعر
26	مابيننا يا أمي
27	فراق المخيم
28	لقاء
29	اضغات احلام
30	الشمعة

فهرس الموضوعات

مقدمة..... أ
مدخل 12
مفهوم اللغوي للإيقاع..... 13
مفهوم الاصطلاحي للإيقاع..... 14
مفهوم الإيقاع عند العرب 15
مفهوم الإيقاع عند الغرب..... 17
مفهوم البنية 18
الفرق بين الوزن و الإيقاع 18
الفصل الأول: الأوزان العروضية بين البنية والإيقاع..... 21
مفهوم البيت الشعري..... 21
أنواع الأبيات الشعرية..... 22
أقسام البيت وأسماء أجزائه..... 25
التفاعيل وتغيراتها..... 27
الكتابة العروضية..... 27
الأسباب والأوتاد..... 29
الزحاف و العلة..... 32
الزحاف..... 32
العلة..... 36
الدوائر العروضية 41
الأوزان العروضية..... 46
أضرب البحور الخليلية وأعاريضها..... 48
القافية 51
حروف القافية 52
حركات القافية..... 57
ألقاب القافية 58

أنواع القوافي..... 60
عيوب القافية..... 65
الفصل الثاني: البنية الإيقاعية في شعر عادل عماري 70
الإيقاع الخارجي والداخلي في الديوان..... 73
دلالة العنوان..... 77
الإيقاع الخارجي في قصائد ديوان رماد السنين..... 78
التفعيلة 106
القافية..... 108
الإيقاع الداخلي في قصائد ديوان رماد السنين..... 113
التكرار 114
الجناس..... 120
التصريع..... 123
الحوار..... 125
الجهر والهمس..... 126
النبر والتنغيم..... 130
الطباق..... 133
السجع..... 134
خاتمة..... 136
فهرس المصادر و المراجع..... 139
ملحق..... 146
فهرس الموضوعات..... 151