وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة يحيى فارس المدية

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية وادابها

عنوان المذكرة

الخصائص الإيقاعية في القصيدة الشعبية قصيدة "فط القلب" لبلخيري محفوظ أنموذجا

مذكرة تخرج ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

من إعداد :

- فقير فاطمة الزهراء
- قبور صفاء

إشراف الأستاذ:

برادي علي

السنة الجامعية

2020-2019


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

شكر لله الذي لا إله الا هو الذي له الملك وله الحمد وهو على كل شيء قدير، على أن هدانا ووفقنا لإتمام هذا العمل، راجين أن يتم علينا نعمته، ويوفقنا لما يحبه ويرضاه.

ومن بعده تعالى نشكر من يسر لنا طريق العلم وفتح الأبواب أمامنا كي نسير قدما ونكون دائما في نفس مستوى هذا العطاء.

إلى الأستاذ المشرف "برادي علي" الذي لم يبخل علينا بنصائحه و معلوماته.

إلى من غرسوا فينا بذرة العلم وعلمونا أن نعطي قبل أن نأخذ أساتذتنا ومعلمينا الكرام.

إلى كل مؤمن تمنى لنا الخير، وحمل في قلبه بذرة الإخاء والحب.

-نقول لهم شكرا جميعا-

الإهداء

إلى من قال في حقهما الرحمن:«وقل ربي ارحمهما كما ربياني صغير».

أمي الغالية الكريمة ، أبي العزيز "نور الدين"

حفظهما الله وأطال في عمرهما لطالما سعا إلى أن لا أحتاج لشيء راجين من المولى عز وجل توفيقي في الدراسة.

إلى من عرفته عدة سنوات وكأنني لم ولن أعيش بدونه قط خطيبي "هيثم" كان خير سند ودفعني لمواصلة مسيرتي هذه وقف بجانبي في أشد الظروف حفظه الله راجية من المولى القدير أن يجعلني له نعم الزوجة المطيعة والودودة.

إلى مصدر فخري وقوتي اللذين شاركوني قلق وتوتر هذا العمل "رفيقة، "ريتاج"، "سيدعلي"، وأخي الحبيب "محمد" والكتكوت الصغير "محمد أمين" و "إكرام".

إلى كل الأحباب والأصدقاء إلى من رافقني في هذا العمل صديقتي: "فاطمة الزهراء"

إليكم جميعا أهدي ثمرة جهدي.

الطالبة صفاء قبور

الإهداء

أقدم ثمرة هذا الجهد

إلى أمي من ليس لي سواها إلى من وقفت إلى جانبي بدعواتها، إلى من قال فيها تبارك وتعالى: «الجنة تحت أقدام الأمهات» نبع الحنان... أمي الحبيبة التي أرجو رضاها.

إلى من تكبد عناء الشقاء من أجلي تعليمي أنا وإخوتي رمز العطاء... أبي العزيز "نصر الدين فقير".

إلى سندي وقوتي وملاذي بعد الله إخوتي:" تقي الدين" و "تسرين" والكتكوت "عبد الرحيم".

إلى أعمامي وعماتي، وخالاتي وأخوالي.

إلى جدي وجدتي الذين أعانوني بدعائهم وبركاتهم.

إلى من شاركني في انجاز هذا العمل صديقتي: صفاء قبور.

إلى كل صديقاتي: أمينة، أمال، حفصة، ياسمين، خديجة، فاطمة، خولة، صبرينة، يسرى، إيناس، مريم.

إلى كل من ساهم في إنجاز هذا العمل من قريب أو بعيد.

الطالبة فقير فاطمة الزهراء

مقدمة

احتاج الإنسان منذ الأزل إلى وسيلة للتواصل مع غيره، فاخترع مصطلحات وأطلقها على الأشياء التي يستعملها أو يشاهدها في حياته اليومية، ولكن هذا لم يكن مقنعا بالنسبة إليه، فلجأ إلى اختراع لغة يخاطب بها من حوله، وتنوعت هذه اللغات، وتعددت اللهجات داخلها، فكانت كل لهجة قائمة بذاتها، يحاول أفرادها الوصول بها إلى درجة عالية من الجمال الفني، فكان الأدب هو أحسن ناقل للمشاعر والأحاسيس.

يعد الأدب الشعبي علما مستقلا بذاته، يحتل مكانة هامة في الدراسات الفلكلورية، لأنه موروث ثقافي لا يمكن الاستغناء عن مظاهره، ويتضمن الخطاب الشفهي كموروث ثقافي، أشكالا من التعبير الشفهي المتكامل، الذي يشمل كل من الأمثال والحكاية الشعبية والألغاز والشعر الشعبي...إلخ. والتعرض لأحد أشكال التعبير والخطاب الشفهي يقودنا إلى استكشاف المظاهر والدلالات الثقافية والاجتماعية للمجتمع، بتناقضاته وتعقيداته. فالأدب الشعبي هو الذاكرة الحية والمشتركة للشعب، لأنه يتلقى المخلفات الثقافية شفهيا، ويتداولها جيلا بعد جيل، يحفظها في الذاكرة الجماعية، وهذا هو السبب الذي ضمن خلودها بين فئات المجتمع، فهو يعكس فلسفة وواقع المجتمع وثقافته الأصلية، باختلاف مستوياته الاجتماعية والدينية وغيرها.

ويعد الشعر الشعبي شكل من أشكال الأدب الشعبي، قائم بذاته له أصوله ومقوماته الفنية واللغوية والبلاغية، وهو وسيلة أعلام الأمة، يعكس واقعها على حقيقته، وهو صادر من نفس صادقة وعاطفة جيَاشة، وهو من نظم شعراء يعيشون آمال وآلام شعوبهم، وبعفوية يتداول الناس هذه الأشعار في مجالسهم مشافهة.

يعتبر الإيقاع من أهم خواص الشعر لأنه ينظم أصوات النص وألفاظه على نسق زمني أو بنية زمنية مما ينشأ الإحساس بالوزن واللذة والانفعال، إنه تخييل صوتي ينظم أصوات الخطاب، ويهندس التشكيلات الإيقاعية.

لذلك فإن دراسة الخصائص الإيقاعية لقصيدة ما، هو دراسة موسيقاها الداخلية والخارجية التي لكل منها ميزاتها الخاصة بها، وهذه الأخيرة تزيد القصيدة جمالا ورونقا ونغما في الأذن وانفعالا للنفس، وإثارة الأحاسيس والمشاعر.

هذا ما دفعنا إلى اختيار موضوع بحثنا المعنون ب: "الخصائص الإيقاعية في القصيدة الشعبية، قصيدة "فط القلب" لبلخيري محفوظ أنموذجا.

ولم يكن اختيارنا لهذا الموضوع عشوائيا، بل كانت له دوافع عديدة منها ذاتية وموضوعية، فأما الذاتية فتتمثل فيما يلي:

-الميل الكبير لفضاء الشعر الشعبي بكل ما يحمله من إبداع وسحر وجمال.

أما الدوافع الموضوعية فتتمثل فيما يلي:

-الحفاظ على الموروث الشعري الشعبي باعتباره يمثل عادات الشعوب وتقاليدهم وتاريخ حياتهم، والمساهمة ولو بالشيء القليل للدفع بالدراسات الشعبية وإثراء ثقافتنا الشعبية من خلال تناول مثل هذه الموضوعات.

أما الهدف من هذه الدراسة:

-تسليط الضوء على أهمية الإيقاع في بناء القصيدة ومدى تأثيره على البنية الصوتية والدلالية.

-نفض غبار النسيان عن أبرز شعراء الشعر الشعبي الجزائري وقصائدهم.

-الاقتراب أكثر من الجوانب الإيقاعية الموجودة في قصيدة "بلخيري محفوظ" والتعرف عليه من خلال تسليط الضوء على قصيدته "فط القلب".

إن الإشكالية التي يقوم عليها هذا البحث هي: ما هي مميزات الإيقاع في الشعر الشعبي؟ ما هي أبرز الخصائص الإيقاعية الموجودة في قصيدة "فط القلب" لبلخيري محفوظ؟

ولقد حاولنا الإجابة عن هذه التساؤلات باعتمادنا على المنهج الوصفي التحليلي، مستفدين مما توفره الدراسة التحليلية من تركيب وتفكيك البنية الإيقاعية التي تشمل الإيقاع الخارجي، إلى جانب الإيقاع الداخلي. لقد اقتضت الدراسة أن يقسم البحث إلى مدخل وفصلين، فصل نظري والآخر تطبيقي.

فالمدخل تناولنا فيه ماهية الشعر الشعبي وإشكالية المصطلح، بالإضافة إلى نشأة الشعر الشعبي الجزائري.

وكان الفصل الأول تحت عنوان خصائص الإيقاع في الدراسة الأسلوبية، قسمناه إلى ثلاثة مباحث، المبحث الأول عبارة عن تعريف الإيقاع لغة واصطلاحا، والمبحث الثاني كان عنوانه الإيقاع الخارجي، والمبحث الثالث يتناول الإيقاع الداخلي.

أما الفصل الثاني فكان عبارة عن فصل تطبيقي تحت عنوان الخصائص الإيقاعية في قصيدة "فط القلب"، وقسمناه إلى مبحثين، المبحث الأول تطرقنا فيه إلى الإيقاع

الخارجي في قصيدة "فط القلب"، والمبحث الثاني تناولنا فيه الإيقاع الداخلي في قصيدة "فط القلب".

وأنهينا البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج المستخلصة من البحث.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مجموعة من المصادر والمراجع التي لها علاقة بموضوع بحثنا أهمها: التلي بن الشيخ، "دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1945)"، محمد المرزوقي، "الأدب الشعبي"، مصطفى حركات، "الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي"، بن علي محمد الصالح، "من روائع الشاعر علي عناد".

وبحثنا ككل البحوث لا يخلو من الصعوبات التي واجهتنا أثناء الدراسة منها: قلة المصادر والمراجع التي تخص الأدب الشعبي بصفة عامة، والشعر الشعبي بصفة خاصة. وخاصة بعد غلق جميع المرافق العمومية بما فيها المكتبات بسبب جائحة كورونا، بالإضافة إلى صعوبة المادة المدروسة من خلال اللهجة المحلية والتي تضمنت مفردات وتراكيب صعبة بالنسبة لنا، وخاصة لهجة البدو باعتبارها مختلفة عن لهجة حديثنا اليوم.

ولا يفوتني في النهاية إلا أن أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف "برادي علي"، وإلى كل من له علاقة من قريب أو بعيد بهذا البحث.

مدخل :

تاريخ الشعر الشعبي و تطوره

أولا:ماهية الشعر الشعبي وإشكالية المصطلح.

ثانيا:نشأة الشعر الشعبي الجزائري.

أولا: ماهية الشعر الشعبي وإشكالية المصطلح:

الأدب الشعبي هو التعبير الفطري الصادق عن أحلام الأمة وتطلعاتها وآمالها في الحياة، وأوضاعها المعاشة، فهو لسان حالها في كل الأحوال والأماكن. يتضمن أشكالا مختلفة منها الحكايات والأساطير والألغاز والأمثال والشعر.

ويعد الشعر الشعبي من أبرز الأساليب التعبيرية في الأدب الشعبي بل إنه ضرورة حتمية عند بعض المجتمعات باعتباره مرآة عاكسة لها، لما لها من البساطة في الطرح وبلاغة في الاقتناع.

يتكون الشعر الشعبي من كلمتين هما:

_الشعر: فالشعر هو أقدم الفنون الأدبية يعني في الأصل "علم" (شعرت به) بمعنى علمت به، ومن ثم يكون الشاعر بمثابة العالم"[1].

والشعر هو: "كل نص نتج عن نبض شعوري في قالب لغوي موسيقي سليم، وحرك خيالا في المتلقي"[2].

_الشعبي: الكلمة الثانية جاءت لتخصيص الكلمة الأولى، وحصرها في نطاق الشعب، وهي صفة مشتقة من الاسم الموصوف (الشعب)، وتحيل إلى مفهومين مختلفين:

أ_ مجموع الناس يشتركون في علامة ممثالة، الدين، الدولة، الأصل، الأرض.

ب_تفريق من الأمة المعبرة عن النقيض من الطبقات الأخرى، يتوافر الزيادة في أحد

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج04، مادة (شعر)، ص 409.

[2] أيمن اللبدي، في الشعرية والشاعرية، ج1، دار المعارف، (د ط)، 2003، ص 10.

الشقين الثروة، أو المعرفة.

وبالعودة إلى الشعر، فقد قالت العرب إنّ الشعر كلام موزون مقفّى، معبرا عن الأخيلة البديعية والصور المؤثرة البليغة.

أما ابن خلدون فعّرفه كالأتي: "هو كلام مفصّل قطعاً قطعاً متساوية في الوزن، متحدّة في الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من هذه المقطعات عندهم بيتا، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويا وقافية، ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة، وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه، حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تاما في بابه في مدح أو نسيب أو رثاء"[1].

بعد هذا التعريف البسيط للشعر، وتبيين مفهوم كلمة شعبي، نأتي إلى تعريف الشعر الشعبي، والتطرق إلى مختلف المفاهيم والتعاريف التي أوردها الباحثون والدارسين في هذا المجال.

أ-الشعر الشعبي:

يرى بعض الدارسين أن الشعر الشعبي ما ظهر إلا بعد أن فسدت اللغة العربية، ودخلها اللحن والتحريف، وانتشرت العامية انتشارا واسعا وابتعد الناس عن الفصحى، "إن الشعر الشعبي يطلق على كل كلام منظوم من بيئة شعبية بلهجة عامية، تضمنت

[1] ايمن اللبدي، في الشعرية والشاعرية، ص 08-09.

نصوصه التعبير عن وجدان الشعب وأمانيه، متوارثا جيل عن جيل عن طريق المشافهة، وقائله قد يكون أميا وقد يكون متعلما بصورة أو بأخرى مثل المتلقي أيضا"[1].

"أطلق الباحثون عدة تسميات على الشعر الشعبي، واختلفت باختلاف الإطلاق الذي شاع استعماله في البيئة، أو حسب اجتهاد الباحث واختياره لهذا المصطلح أو ذلك"[2].

حصر بعض الدارسين الشعر الشعبي في النوع الذي يجهل قائله، وهناك من ذهب إلى القول بأنه الشعر الملحون، ويخص في ذلك الشعر دون النثر، كما يذهب البعض إلى إطلاق مصطلح الزجل."على الشعر الشعبي في بيئة من البيئات، ولكنه لا ينطبق على شعر بيئة أخرى، لاختلاف الأوضاع الثقافية والسياسية، التي تؤثر في التعبير الشعبي"[3].

وقد تبنى "التلي بن الشيخ" تسمية الشعر الشعبي لأنها تتطابق مع مفهوم الطبقات الشعبية لهذا اللون من التعبير أكثر من غيره من المصطلحات الأخرى مثل الملحون والعامي والزجل، وبذلك فهو يختلف مع "المرزوقي" و"عبد الله الركيبي" في الرأي حيث يقول: "وبالرغم من أن الشعراء الشعبيين قد أطلقوا على الشعر تسميات مختلفة، فإننا نميل إلى الاعتقاد بأن تسمية الشعر الشعبي تتطابق مع مفهوم الطبقات الشعبية لهذا اللون من

---

[1] التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة من (1830إلى 1945)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (د ط)، 1983، ص 395.

[2] المرجع نفسه، ص 364.

[3] المرجع نفسه، ص 366.

التعبير أكثر من غيره من المصطلحات الأخرى، مثل الملحون، والعامي، والزجل..."[1]

ب-الشعر الملحون:

من بين المصطلحات التي جلبت اهتمام الباحثين مصطلح "الملحون"؛ لأنه أكثر شيوعا وشهرة، وقد عرّفه "المرزوقي" بقوله:"إنّ الشعر المللحون الذي نريد أن نتحدث عنه اليوم، فهو أعمّ من الشعر الشعبي، إذ يشمل كل شعر منظوم بالعامية، سواء معروف المؤلف أو مجهوله، وسواء دخل في حياة الشّعب فأصبح ملكا له، أو كان من شعر الخواص، وعليه فوصف الشعر بالملحون أولى من وصفه بالعامي، فهو من لحن يلحن في كلامه أي أنّه نطق بكلام عامّي أو بلغة عامّية غير معربة"[2].

فهو يرى بأن الشعر الملحون أعم من الشعر الشعبي، إذ يشتمل كل منظوم بالعامية سواء كان مجهول المؤلف أو معلومة، وسواء روي من الكتب أو المشافهة، وسواء شاع في حياة الشعب فأصبح ملكا للشعب أو كان من شعر الخواص.

ويفضل "عبد الله الركيبي" مصطلح الشعر الملحون دون غيره من المصطلحات التي استخدمها الباحثون مثل الشعر الشعبي أو العامي تماشيا مع ما شاع في البيئة الأدبية.

ج-الزجل:

اقترح الباحث المغربي "عباس الجراري" مصطلحا آخر غير مصطلح الشعبي

[1] التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة من (1830إلى 1945) ص 386.
[2] محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، الدار التونسية، تونس، ط5، 1967، ص 51.

والملحون، ليطلق على هذا الشعر بتسمية الزجل، وغايته بذلك توحيد المصطلح في الأقطار العربية عموما والمغاربية خاصة، نظرا إلى شيوع استعمال هذا النوع الشعري بهذه التسمية في معظم البلاد العربية. يقول في ذلك: "فإنّنا نفضّل إطلاق الزّجل على كلّ أنواع الشّعر الشّعبي المغربي وندعو إلى هذه التّسمية بدلا من أيّ تسميّة أخرى تطلق عليه مهما بلغت من الذيوع والانتشار"[1].

لكن الملاحظ أن هناك تباينا واختلافا في تسمية هذا النوع الشعري، فهناك من يطلق عليه تسمية: الحميني والمبيت والموشح والقصيد والأغنية...بالإضافة إلى أن "عبد الله الركيبي" يرى أن تسمية الزجل تدل على أنه تقليد شعبي للموشح، أو هو صورة منه، غير أنه كتب بلهجة عامية، متخذا شكل الموشح، كما أنه يتناول موضوعات تطرق الوشاحون إليها، فهو يخالف "عباس الجراري" في إطلاقه الزجل على الشعر الشعبي، ويميل إلى إطلاق مصطلح "الملحون" على الشعر؛ لأن التسمية بالنسبة له: "لا تتعارض كثيرا مع بقية المصطلحات، فهي وإن اختلفت معها في بعض ما ذكرنا فإنها تتفق معها في السمة الغالبة على هذا الشعر، وهي أن روحه ولغته عامية في معظمها، ولكنها تعد تسمية خاصة بالقياس إلى مصطلح "الشعر الشعبي" مثلا، الذي هو أعم وأشمل من المصطلحات الأخرى"[2].

---

[1] عباس الجراري، الزجل في المغرب "القصيدة"، مطبعة الأمنية، المغرب، ط1، 1970، ص 54.

[2] عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث (الشعر الديني الصوفي)، ج 1، دار الكتاب العربي، الجزائر، (د ط)، 2009، ص 364.

د-الشعر النبطي:

نبطي بفتح النون وكسر الفاء بعدها ياء مشدّدة، وهذه التسمية اختلف حولها الدارسون، ونتج عنها ثلاثة آراء، وهي:

1- أن تسمية الشعر النبطي بهذا الاسم ترجع للأنباط وهم جيل قدم من بلاد فارس من العرب المستغربة، ونزلوا بالبطائح بين العراقيين.

2-أن التسمية نسبة لوادي "نبطا" قرب المدينة المنورة وهو رأي يفتقر إلى الدليل وتنقصه الكفاية العلمية لذا فهو رأي غير مستقيم.

3-استنباط الشعر النبطي من الشعر العربي، هذا الرأي أكثر صوابا لأن العرب استنبطته من لهجاتهم المحلية المعبرة عن أدب القبيلة، "أما في القديم وبالذات في العصر الجاهلي فلم يحدث أن شذّ شاعر عن الجماعة ونظّم بلهجة قبيلة أشعاره، وأما في الحديث فإنه يعم في عصرنا بالجزيرة شعر نبطي ينظمه الشعراء في الجزيرة المختلفة: في الشمال والشرق والغرب والجنوب، وجميعه بلغة نبطية واحدة تخالف لغات القبائل أو قل لهجاتها المحلية" [1]. الواضح هو أن الشعراء النبطيين أصبح شعرهم بلهجة قبائلهم، ولكن أشعارهم كانت مفهومة عند كل القبائل الأخرى، "والطريف أن الناس هنا وهناك يفهمون عنهم ما يقولون"[2].

مهما اختلفت تسميات هذا النوع من الأدب الشعبي فإن التسمية الجامعة للمفهوم هو

[1] شوقي ضيف، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، دار المعارف، القاهرة ، ط2، (د ت)، ص09.

[2] المرجع نفسه، ص 09.

الشعر الشعبي سواء ما كان معروف المؤلف أو مجهوله، فالمهم هو أن يكون منتشرا وشائعا بين الطبقات الشعبية البسيطة وأن يكون معبرا عن مشاغل وهموم وآمال هذه الطبقات، كما يجب أن يكون موجها إليهم ومعتمدا على لغتهم متضمنا لاهتماماتهم، معالجا لهمومهم ومشاكلهم.

ثانيا:نشأة الشعر الشعبي الجزائري:

اختلف الباحثون حول نشأة القصيدة الشعبية في المغرب العربي عموما، والجزائر خصوصا، فهناك ثلاثة أصناف من الرأي:

أ-الشعر الشعبي قبل الفتح الإسلامي :

انقسمت الآراء حول وجود الشعر الشعبي الجزائري قبل الفتح الإسلامي، والهجرة الهلالية إلى ثلاثة أصناف:

1- يرى أصحاب الرأي الأول أن القصيدة الشعري الشعبية وجدت قبل الفتح الإسلامي، معتبرين أصولها منحدرة من الشعر الأوروبي والبربري القديم. ومن بين هؤلاء الباحثين "جوزيف ديسبارمي"، الذي يرى بأن :"الشعر المغربي بصفة عامة والشعر الجزائري على الوجه الخصوص إنما يستمد أصوله البعيدة من أشعار بربرية، وقبل احتلال الرومان

الجزائر"[1]، وهو الرأي الذي يسانده كذلك "ألبيرت قيمي" الذي قال: "إن الشعر كان موجودا دائما في الجزائر"[2].وبعض الباحثين يرجعون أول ظهور للشعر العامي في الجزائر إلى عصور قديمة، إلى أن تصل إلى العصر الجاهلي ممثلة في تلك "الأراجيز المنظومة بلهجات غير فصيحة في العصر الجاهلي" [3]. لكن هذا النوع لا ينطبق على الشعر الشعبي المعروف في الجزائر لأن هذه اللهجة تعتبر عند أهلها فصيحة لكن اللهجة العامية الموجودة في الجزائر هي لهجة غير معربة.

2- يرى الفريق الثاني وعلى رأسهم "عبد الله الركيبي" أن الشعر الشعبي كان موجودا "مع الفتح الإسلامي ثم انتشر بصورة قوية واضحة بعد مجيء الهلاليين" [4]. ولكنه اندثر بعد الفتح الإسلامي، لأنه يتنافى مع المعتقد الجديد، الذي يحمل ثقافة جديدة، والمجتمع الجديد الذي ينشده الإسلام.

3- يرى أصحاب هذا الرأي الثالث فهم يذهبون إلى أن الشعر الشعبي ظهر في الجزائر مع الزحفة الهلالية على الجزائر، وتعريبهم للمنطقة المغاربية.

---

[1] العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج 1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ط)، 1989، ص 32-33.

[2] المرجع نفسه، ص 33.

[3] محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، ص 52.

[4] عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 366.

ب- أثر الهجرة الهلالية في نشأة الشعر الشعبي:

يذهب "المرزوقي" إلى أن الشعر الشعبي قد ظهر في الأقطار المغاربية مباشرة بعد استقرار بني هلال وسليم في شمال إفريقيا، يقول: "لم يترك لنا التاريخ أي أثر لشعر منظوم باللغة الدارجة (الشعر الشعبي) قبل منتصف القرن الخامس الهجري، أي قبل الزحفة الهلالية سنة 443 هجرية ودخول الهلاليين إلى المغرب العربي كان له أثر كبير في الحياة الثقافية والفكرية في المغرب العربي" [1]. وهذا ما يؤكده "التلي بن الشيخ" في قوله:"والراجح أن العامل الذي كان له الأثر الكبير في ظهور الشعر الشعبي هو هجرة القبائل الهلالية في منتصف القرن الخامس الهجري، بحيث يمكن القول بأن دور الهلاليين –بالإضافة إلى أنهم قاموا بدور كبير في تعريب الجزائر- فقد أسهموا في بلورة الشعر الشعبي"[2].ويضيف "التلي بن الشيخ" في ذلك بقوله: "أن قبائل بني هلال كانت خليطا من القبائل العربية ذات اللهجات المختلفة، وهو ما ساعد سكان افريقية على تقليد هذه اللهجات وإتقانها باعتبارها لهجات لا تتطلب معرفة الكتابة مثل اللغة العربية" [3]. ونظم الأشعار على منوالها، كما شجع الجو الديني السائد في القبائل الهلالية وفتور الحماس الديني إلى استرجاع الماضي ونظم الشعر الشعبي من جديد، ويستشهد "المرزوقي" فيما قاله بوجود أول نص وصل إلينا من الشعر الشعبي والذي مطلعه:

---

[1] محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، ص 57.

[2] التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة من (1830إلى 1945)، ص 392.

[3] التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ط)، 1990، ص 25.

غربوك الجمال يا حفصة من بلد بعيد

من سجلماسة ومن قفصة وبلاد الجريد"[1].

ويعقب "التلي بن الشيخ" على هذا قائلا: "إن المرزوقي يحدد ظهور الشعر الشعبي إلى منتصف القرن الخامس الهجري، ولم يورد نصوصا من الشعر تدعم تحديد هذا التاريخ فقد اكتفى بمطلع واحد يرجع إلى العهد الحفصي، أي بعد قرنين من تاريخ دخول بني هلال وسليم إلى المغرب العربي"[2]، ولهذا يمكن القول بأن تطور الظروف الاجتماعية والسياسية وما أدخله الهلاليون من لهجات غير معربة كان من بين العوامل المساعدة على عودة وانبعاث الشعر الشعبي، مثلما كان عليه قبل الفتح الإسلامي، بمعنى أن الشعر الشعبي كان موجودا ثم اندثر بعد الفتح الإسلامي، ليبعث من جديد مع الهجرة الهلالية.

ج- التأثير الأندلسي في الشعر الشعبي:

يذهب التلي في اعتقاده إلى أنه كان للهجرة الأندلسية أثر في انبعاث الحركة الشعرية في الأقطار المغاربية عموما وفي الجزائر خصوصا، رغم افتقاده للأدلة التاريخية على هذا الاعتقاد، ويرجع رأيه نظرا لوجود ظاهرتين ثقافيتين كان لهما الأثر الجلي في الفكر الجزائري:

[1] التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري ، ص 26.

[2] المرجع نفسه، ص 26.

_ابتكار أهل الأندلس الزجل كشكل شعبي للموشح، "وقد اشترطوا في نظمه بلهجة عامية، خالية من قواعد الإعراب، وهو ما سهل على الشاعر الشعبي تقليد الزجل والنظم على منواله"[1]. ولا يزال تأثير الزجل منتشرا في الثقافة الجزائرية، خاصة الثقافة الغنائية، حيث لازالت الفرق الموسيقية الأندلسية منتشرة في ربوع الجزائر، خاصة وأن الأغنية الموسيقية كثيرا ما خدمت الشعر الشعبي خدمات جليلة، أتاحت انتشار هذا الشعر وحافظت عليه من الضياع.

-"لقد كان من بين مهاجري الأندلس علماء وأدباء كان لهم دور هام في نقل الثقافة والأدب من الأندلس إلى افريقيا، والملاحظ أن هؤلاء المهاجرين لم يدخلوا البلاد محاربين يريدون الوصول على الحكم، كما هو شأن بني هلال، وإنما جاؤوا فرارا من الظلم والاضطهاد، بعد سقوط الأندلس، ولهذا فإن تأثير هؤلاء المهاجرين الأندلسيين في الحياة الثقافية والأدبية لم يقم على الإكراه والقهر والحروب كما فعل بنو هلال"[2].

لهذا فقد بقي تأثير مهاجري الأندلس إلى يومنا هذا، بينما أفل أثر الهلاليين.

[1] التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ص 26.

[2] المرجع نفسه، ص 27.

الفصل الأول:

خصائص الإيقاع في الدراسة الأسلوبية

المبحث الأول: الإيقاع بين اللغة و الاصطلاح

المبحث الثاني: الإيقاع الخارجي

المبحث الثالث: الإيقاع الداخلي

المبحث الأول: الإيقاع بين اللغة و الاصطلاح:

المطلب الأول: المفهوم اللغوي

قام العديد من اللّغويين العرب القدامى بتعريف كلمة "الإيقاع" ومن بينهم "ابن منظور" في معجمه "لسان العرب"، يقول: "والإيقاع: من إيقاع اللحن و الغِناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل، رحمه الله، كتابًا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"[1].

من خلال ما ذكره "ابن منظور" في تعريفه نفهم أنه يرى أن مصدر الإيقاع هو اللحن والغناء، كما يعمل على إبرازها وإظهارها.

ويتفق "الفيروز آبادي" كذلك في الرأي مع "ابن منظور" اتجاه نظرته إلى الإيقاع، يقول: " والإيقاع إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يُوقع الألحان ويَبْنيهَا"[2].

أما الخليل بن أحمد الفراهيدي فلم يذكر الإيقاع في معجمه صراحة، وإنما ذكر أقرب ما يحيل إليه،"وهو وقع المطر، ووقع حوافر الدابَّة يعني:ما يُسْمعُ من وقعِه"[3].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج 8، مادة (وقع) ص 408.

[2] الفيروز آباد ي، قاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي، زكرياء جابر أحمد، مج 1، دار الحديث، القاهرة، (د ط)، 1429_2008، ص1773.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: مهدي المخزومي،إبراهيم السامرائي، مج 2، دار النشر بغداد، (د ط)، 1981، ص176.

أما عند المحدثين فنجد مفهوم الإيقاع لا يختلف كثيرا عن ما جاء به القدامى، ففي "المنجد" نجد "الإيقاع (مص):اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"[1].

نفهم من هذا التعريف أن الإيقاع هو ذلك التناسق الناجم عن اتفاق الأصوات وتوافقها فيما بينها.

المطلب الثاني: المفهوم الاصطلاحي

تعددت تعاريف الإيقاع حسب ثقافة المعرّف وخبرته، ونجد مصطلح الإيقاع عند"ابن طباطبا" في كتابه "عيار الشعر" يقول:"وللشعر الموزون إيق اعٌ يطربُ الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر صحةُ المعنى، وعذوبةُ اللفظ، فصفا مسموعهُ، و معقوله من الكدر، ثم قبوله له واشتماله عليه،وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[2].

لقد جمع ابن طباطبا في نصه هذا، بين الوزن والإيقاع وجعلها نتيجة لتكامل أجزاء القصيدة، من حسن اللفظ وصواب المعنى، كما ارتبط الإيقاع عند ابن طباطبا بالشعر الموزون فقط دون أن يتعداه إلى غير ذلك، فهو مقياس لجودة الشعر، كما يعد مصدرا

---

[1] لويس معلوف، المنجد في اللغة الأعلام، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط19، ص914.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العامية، لبنان، ط 2، 2005، ص19.

من مصادر الطرب والارتياح، فهو بذلك الأثر الجميل لوقع الحركات والسكنات في النفس"[1].

وتعرض القرطاجني للإيقاع في حديثه عن العروض، فهو "ميزان الشعر" ولم يستخدم مصطلح "الإيقاع" في المنهاج صراحة، لكنه تناول الشيء المتداول المعروف في أوساط الموسيقيين والعروضيين والشعراء والنقاد؛ ولذا وجدناه يربط بين الإيقاع والتحسين في الكلام. فيقول:"لشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها. اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي؛ لأن في ذلك مناسبة زائدة.

ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، ونياطتهم حرف الترنم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها؛ لأن في ذلك تحسينا للكلم بجريان الصوت في نهاياتها. ولأن للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجدادا لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال"[2].

---

[1] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2008، ص19.

[2] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص 20. نقلا عن القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس.

وعلى هذا فالإيقاع عند"القرطاجني" هو ذلك الأثر النفسي الناتج عن التحسين في الكلام، فالإيقاع يورث اللذة، واللذة لا تحقق من الفوضى، بل من انسجام الكلام وتناسقه داخل النص الشعري.

كما يؤكد "القرطاجني" على أهمية عنصر الزمن في الشعر، محددا هذا العنصر بالنظر إلى أصوات الكلمات وتوافقها توافقا زمنيا يضاهي صورة الوزن العروضي الذي يمثله تعاقب الحركة والسكون.

نلاحظ مما سبق أن الباحثين القدامى قاموا بالخلط بين الوزن والإيقاع إلى درجة أنهم عندما يعرفون الإيقاع تجدهم يعرفون الوزن. وهذه الإشكالية دفعت الباحثين المحدثين إلى محاولة الفصل بينهما. [1] ومن هنا كانت محاولة "محمد مندور" حين استهدف وضع تفرقة أساسية بين الوزن والإيقاع، حيث قال:"أما الكم(الوزن) فقصد به هنا كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما، وكل أنواع الشعر لا بد أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات، وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا، وقد تكون متجاوبة كالطويل،حيث يساوى التفعيل الأول التفعيل الثالث والتفعيل الثاني التفعيل الرابع وهكذا.أما الإيقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة"[2].

---

[1] ينظر محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة ،ص22.

[2] المرجع نفسه، ص22.

ويستدرك قائلا:"ولكن هذا الكم الذي يسمى في الموسيقى mesure لا يكفي لكي نحس بمفاصل الشعر. فلا بد من أن يضاف إليه الإيقاع المسمى rythme"[1].

وقد عرف الإيقاع محددا دوره بدقة قائلا: "هو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما، على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة. فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات"[2].

وأن الإيقاع يتولد في الشعر العربي "من تردد ارتكاز يقع على مقطع طويل في كل تفعيل ويعود على مسافات زمنية محددة النسب، وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن"[3].

نستشف من هذا أن مندور يعتبر من المترددّين في قبول الرأي القائل أنَّ الأساس الكمّي هو الأساس الوحيد الذي تتكئ عليه البنية العروضية للشعر العربي، إلى أن يخلص في دراسته أنّ "الشعر العربي يجمع بين الكم والارتكاز وربما كان هذا سبب تعقد أوزانه"[4].

---

[1] محمد مندور، في الميزان الجديد، مطبعة كوتيب، تونس، ط1، 1988، ص257.

[2] المرجع نفسه، ص 257.

[3] المرجع نفسه، ص 265.

[4] المرجع نفسه، ص 264.

كما نجد "شكري عياد" قد خلص في تعريفه للإيقاع إلى أن الوزن يتضمن الإيقاع أيضا، وأن المصطلحين لا يفهم أحدهما دون الآخر"[1].

ولكن في الوقت نفسه، ليس الإيقاع مجرد تلوين صوتي، وإنما هو فاعلية مؤثرة في بنية القصيدة.

ثم حاول التفريق بين الإيقاع الشعري والايقاع الموسيقي على أساس النبر. "فالنبر في الإيقاع الموسيقي يلعب دورا رئيسيا لأن الموسيقى أكثر ارتباطا بحركة الجسم كالرقص وغيره من الشعر، فمن الطبيعي أن تحتفظ بالأساس الفيزيولوجي لهذه الحركة وهو تتباع الحركات القوية والضعيفة بنضام، وبما أن هذا التتابع يتضمن عنصر الزمن، فإن انتضام النسب الزمنية بين الحركات يصبح ضروريا أيضا، كانتضام النبر، أما الإيقاع الشعري فإنه يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر"[2].

أما "خالدة سعيد" فقد أعطت تعريفا للإيقاع انطلاقا من روح العصر، لأنها تعتبر الأوزان الشعرية رواسب الماضي فتقول: "ما الإيقاع؟ فتجيب: إنه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان. الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها. وإنما يفهمها قبل الأذن الحواس، الوعي الحاضر والغائب لهذه اللغة علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية تستحضرها الأجواء، والأجواء تبعثها وتقول: الإيقاع ليس مجرد تكرار

---

[1] شكري عياد، موسيقى الشعر، دار المعرفة، القاهرة، ط2، نوفمبر 1978، ص62.

[2] المرجع نفسه، ص 62-63.

الأصوات. أوزان تكرارا يتناوب تناوبا معينا. وليس عددا من المقاطع اثني عشرية مزدوجة، أو خماسية مفردة. وليس القوافي تكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قرارا"[1].

[1] عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 85.

المبحث الثاني: الإيقاع الخارجي

المطلب الأول: الوزن

لغة:

جاء في لسان العرب: "الوزن: وزن الثَّقَلِ والخِفّةِ، الوزنُ: ثَقَلُ شيء بشيء مثله كأوزان الدراهم، ومثله الرّزنُ، وَزَنَ الشيءَ وَزنًا وزِنَةً، أوزانُ العرب: ما بَنَتْ عليه أشعارها، واحدها وَزنٌ، وقد وَزَنَ الشِّعرَ وَزنًا فاتّزَنَ"[1].

يقال: "وزن يزن وزنًا، وزنة الشيء: زان ثقله، وخفته، وامتحنه بما يعادله ليعرف وزنه. يقال: هذا يزن رطلا، وله الدراهم وغيرها. والشعر: قطعه أو نظمه موافقا للميزان"[2].

ويعرف الفراهيدي الوزن بأنه: "ثقل شَيءٍ بشَيْءٍ مثله، كأوْزانِ الدّراهم، ويقال: وزن الشيء إذا قدرّه، ووزن ثَمَر النّخل إذا خَرَصه"[3].

اصطلاحا:

يعد الوزن ظاهرة يتفرد بها الشعر، باعتباره الموسيقى الخارجية للقصيدة. وقد اعتبر "ابن رشيق القيرواني" الوزن بأنه: "أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج 13، مادة (وزن) ص 446-448.

[2] لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، ص 899.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، مج7، ص 386.

مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[1].

فهو ركن أساسي في الشعر يتضمن القافية، فلا وزن بلا قافية.

وهو "الروح التي تكهرب المادة الأدبية، وتصيرها شعرا، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية، بالمعنى الحق، إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى، ونبض في عروقها الوزن"[2].

أما "محمد غنيمي هلال" فيقول عن الوزن بأنه : "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت.وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"[3].

يتحقق الوزن من خلال كم التفاعيل التي يتشكل منها البيت، وهناك من فرق بين وزن البيت ، ووزن الشعر، وهذا ما ذهب إليه معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، حيث يرى أنّ: "وزن البيت هو تقطيعه، ووزن الشعر هو مجموعة من الأنماط الإيقاعية للكلام المنظوم التي تتألف من تتابع معين لمقاطع الكلمات، أو التي تشمل على عدد ما من تلك المقاطع اللغوية ، ومن هذه التفعيلات تتكون البحور الشعرية"[4].

---

[1] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده، تح: محمد يحي الدين عبد الحميد، ج 1، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص 134.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1952، ص 193.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، 1997، ص 436.

[4] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 433.

المطلب الثاني: القافية

لغة:

جاء في لسان العرب أن أبو عبيد قال: "يعني بالقافية القفا، ويقولون القفنُ في موضوع القَفا، وقال: هي قَافيةُ الرأس. وقافية كل شيء: آخره، ومنه قافية بيت الشّعر"[1].

وجاء في كتاب العين للفراهيدي: "وسميت قافية الشعر قافية، لأنها تقفو البيت، وهي خلف البيت كلّه"[2].

وحسب المنجد في اللغة والأعلام القافية: "جمع قوافٍ: وراء العنق، آخر كلمة في البيت. أو هي من آخر حرف ساكن فيه إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن، وقد قيل لها ذلك لأن بعضها يتبع أثر بعض، ومن كل شيء آخره، يقال: أتيته على قافية الشيء: أي على أثره"[3].

اصطلاحا:

اختلف العلماء في تعريف القافية، ولهم فيها عدة آراء.

قال الخليل بن أحمد الفراهيدي: "القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن. والقافية على هذا المذهب، وهو

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج15، مادة (قفا) ص 193.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، مج5، ص 222.

[3] لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، ص 647.

الصحيح تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين"[1].

قال الأخفش: القافية آخر كلمة من البيت، واستدل على صحة ذلك بأنه لو قال لك إنسان: أكتب لي قوافي قصيدة لكتبت له كلمات نحو: كتاب، ولعاب، وركاب، وصحاب...إلخ"[2].

يقول "ابن رشيق" "ورأي الخليل عندي أصوب، وميزانه أرجح، لأن الأخفش إن كان إنما فر من جعله القافية بعض الكلمة دون بعضها فقد نجد من القوافي ما يكون فيها حرف الروي وحده القافية على رأيه، فإن وزن معه ما قبله فأقامهما مقام كلمة من الكلمات التي عدها قوافي كان قد شرك في القافية بعض كلمة أخرى مما قبلها، فإذا جاز أن يشترك في القافية كلمتان لم يمتنع أن تكون القافية بعض كلمة"[3].

يقول "إبراهيم أنيس": ليست القافية إلا عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكوّن جزءًا هامًا من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة"[4].

أ_القافية بحسب حركاتها التي تفصل بين ساكنيها اللذين يؤلفان حدّيها، خمسة أنواع هي:

---

[1] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده، ص 88.

[2] المرجع نفسه، ص 88.

[3] المرجع نفسه، ص 89.

[4] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة مصر، ط2، 1952، ص244.

_ **قافية المتواكس:** هي القافية التي يفصل بين ساكنيها أربعة متحركات.

_ **قافية المتراكب:** هي القافية التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات.

_ **قافية المتدارك:** هي القافية التي يفصل بين ساكنيها متحركان.

_ **قافية المتواتر:** هي القافية التي يفصل بين بين ساكنيها متحرك واحد.

_ **قافية المترادف:** وهي التي لا يفصل بين ساكنيها فاصل"[1].

ب_أما القافية بحسب حروفها نوعان:

_ **قافية مطلقة:** وهي متحركة الروي.

_ **قافية مقيدة:** وهي ساكنة الروي.

المطلب الثالث: الروي

لغة:

قال الأخفش: الروي الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويلزم في كل بيت منها في موضع واحد"[2].

وهو "حرف القافية"[3].

"والروي هو حرف القافية. وسحَابةٌ عَظيمةُ القَطْر. والشّرب التّامُ"[1].

---

[1] عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 1997، ص 178-180.

[2] ابن منظور،لسان العرب، مج14، مادة (روي) ص 349.

[3] الفيروز آبادي، قاموس المحيط، ص 686.

اصطلاحا:

هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال: قصيدة رائية أو دالية أو سينية ويلزم في آخر كل بيت منها، ولا بد لكل شعر قل أو كثر من روي"[2].

المطلب الرابع: التنغيم

لغة:

جاء في لسان العرب "لابن منظور": "نغم: النغمة: جرس الكلام وحسن الصوت في القراءة وغيرها، وهو حسن النغمة والجمع نَغمُ"[3].

اصطلاحا:

"هو موسيقى الكلام فالكلام عند إلقائه تكسوه ألوان موسيقية لا تختلف عن الموسيقى إلا في درجة التواؤم والتوافق بين النغمات الداخلية التي تصنع كلام متناغم الوحدات والجنبات. وتظهر موسيقى الكلام في صورة ارتفاعات وانخفاضات أو تنويعات صوتية. او ما نسميها نغمات الكلام"[4].

والتنغيم نوعان: نغمة هابطة و نغمة صاعدة.

---

[1] لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، ص 289.

[2] عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 37.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مج12، مادة (نغم)، ص 590.

[4] كمال بشر، علم الأصوات، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، 2000، ص 533.

أ_ النغمة الهابطة tone felling: وسميت كذلك للاتصاف بالهبوط في نهايتها على الرغم مما قد تنتظمه من تلوينات جزئية داخلية فمن أمثلتها الجمل التقريرية والتامة وذات المعنى الكامل الغير معلق، والجمل الاستفهامية بالأدوات الخاصة"[1].

ب_ النغمة الصاعدة tone singri: سميت كذلك لصعودها في نهايتها، بالرغم من تنوع أمثلتها الجزئية الداخلية كالجمل الاستفهامية التي تستوجب الإجابة بنعم أو لا والجمل المعلقة وتعني بها الكلام غير التام لارتباطه بما بعده"[2].

[1] كمال بشر، علم الأصوات ، ص 534.

[2] المرجع نفسه، ص 536.

المبحث الثالث: الإيقاع الداخلي

المطلب الأول: التكرار

لغة:

التكرار من الكَرّ: الرجوع. يقال: كَرّه وكَرّ بنفسه، يتعدّى ولا يتعدّى، والكَرُّ: مصدر كَرّ عليه يَكُرُّ كرًّا وكُروراً وتَكْراراً: عطف وكر عنه: رجع، وكرّ على العدوّ، يَكُرُّ؛ ورجل كَرَّار ومِكَرّ، وكذلك الفرس. وكَرَّر الشيء وكَرْكَره: أعاده مرة بعد أخرى. والكَرّةُ: المرة والجمع الكَرَّات، والكَرُّ: الرجوع على الشيء. ومنه التّكْرارُ"[1].

كما عرفه الفيروز آباد ي بقوله: "التكرار من كرّ عليه كرًّا وكُرورًا وتكرارًا. وكرره أعاده مرّة بعد أخرى"[2].

وورد في قاموس المنجد في اللغة: "كرّر تكرارًا وتكريرًا وتكرَّة الشيء: أعاده مرة بعد أخرى أو مرارًا كثيرة"[3].

اصطلاحا:

عرفه "مجدي وهبة" في معجم المصطلحات العربية بأنه: "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج 5، مادة (كرر) ص، 135.

[2] الفيروز آبادي، قاموس المحيط، ص 1406.

[3] لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، ص 678.

الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر، وسرّ نجاح الكثير من المحسنات البديعية"[1].

كما عرفه "ابن رشيق" بقوله: "وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه. ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب"[2].

أما المحدثون ومنهم "نازك الملائكة" فقد تناولته في كتابها قضايا الشعر المعاصر، وعبرت عنه بأنه: "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايتها بسواها. وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"[3].

المطلب الثاني: الطباق

يعد الطباق من بين المحسنات البديعية المعنوية، يسمى الطباق، التضاد، التطبيق.

---

[1] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 117_118.

[2] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده، ص 256.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 242.

لغة:

"أطبقه فتطبق، والطبق أيضا من كل شيء: ما ساواه، وقد طابقه مطابقة وطباقا"[1].

أن يضع البعير رجله موضع يدهن فإذا فعل ذلك قيل: طابق البعير. وقال الاصمعي: "المطابقة أصلها وضع الرجل موضع اليد في مشي ذوات الأربع"[2].

اصطلاحا:

يقصد به الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في كلام أو بيت شعري. كالجمع بين اسمين متضادين من مثل: النهار والليل، والبياض والسواد، والحسن والقبح، والشجاعة والجبن، وكالجمع بين فعلين متضادين مثل: يظهر ويبطن، وسعيد ويشقى، ويعز ويذل، ويحي ويميت. وكذلك الجمع بين حرفين متضادين"[3].

_أنواع المطابقة:

أ_ طباق إيجاب: وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا، نحو قول الشاعر:

حلو الشمائل وهو مر باسل يحمي الذمار صبيحة الإرهاق

ب_ طباق السلب: وهو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا بحيث يجمع بين فعلين من مصدر واحد أحدهما مثبت والآخر منفي.[4]

---

[1] الفيروز آبادي، قاموس المحيط، ص 991.

[2] عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، (د ط) ص 76.

[3] المرجع نفسه، ص 77.

[4] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح: حسن حمد، دار الجيل، بيروت، (د ط)، 2002، ص 221.

المطلب الثالث: الجناس

الجناس من فنون البديع اللفظية. ومن أوائل من فطنوا إليه "عبد الله بن المعتز" ويعرفه في قوله: "التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[1].

فمفهوم الجناس عند "ابن المعتز" مقصور كما نرى على تشابه الكلمات في تأليف حروفها، من غير إفصاح عما إذا هذا التشابه يمتد إلى معاني الكلمات المتشابهة الحروف أم لا.

ولكن لعل فيما ذكره من تعريف الخليل بن أحمد للجنس ما يوضح هذا الأمر. قال الخليل: "الجنس لكل ضرب من الناس والطير والعروض والنحو، فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشق منها"[2].

والواقع أن الجناس من أكثر فنون البديع التي تصرف فيها العلماء من أرباب هذه الصناعة، فقد ألفوا فيه كتبا شتى، وجعلوه أبوابا متعددة واختلفوا في ذلك، وأدخلوا بعض تلك الأبواب في بعض. ومن هؤلاء ابن المعتز السابق الذكر، وقدامه بن جعفر والقاضي الجرجاني والحاتمي وغيرهم.

---

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 195.

[2] المرجع نفسه، ص 195.

ومن العلماء من يسمي هذا الفن من البديع اللفظي تجنيسا، ومن يسميه مجانسا، ومن يسميه جناسا، أسماء مختلفة والمسمى واحد. وسبب هذه التسمية راجع إلى أن حروف ألفاضه يكون تركيبها من جنس واحد.

التجنيس أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها على حسب ما ألف "الأصمعي" كتاب "الأجناس" فمنه من تكون الكلمة تجانس الأخرى لفظا واشتقاق معنى[1].

وعلى هذا فالجناس هو: تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى. وهذان اللفظان المتشابهان نطق المختلفان معنى يسميان (ركني الجناس). ولا يشترط في الجناس تشابه جميع الحروف. بل يكتفي في التشابه ما يعرف به المجانسة.

_أقسام الجناس:

أ_ الجناس التام: هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها. وهذا هو أكمل أنواع الجناس إبداعا وأسماها رتبة"[2].

ب_ الجناس غير التام: وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة: نوع الحروف، وشكلها ، وعددها ، وترتيبها.

---

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين للكتابة والشعر، تح. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان2008، ص 253.

[2] عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص 197.

الفصل الثاني:

الخصائص الإيقاعية في قصيدة "فط القلب".

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي في قصيدة "فط القلب

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي في قصيدة "فط القلب

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي في قصيدة "فط القلب

المطلب الأول: الوزن

قد يصادف الباحث مشكلا حين يتحدث عن أوزان الشعر الشعبي، فرغم اجتهاد القدامى إلا أن موضوع الأوزان ظل غامضا ومبهما، لأن مجال البحث لا يزال جديدا يتطلب من الباحث الصبر وطول النفس، يقول أبو حجة الحموي أنّ: "فنّ الزّجل لم تزل أوزانه إلى عصرنا هذا متجّدة، ولكنّها غير جائزة في الشّعر لخروجها عن البحور المعهودة، ومخالفة كلّ شطر من البيت الآخر في القصر والطّول والقافية، وبناء البيت الواحد على عدّة أوزان وقواف..." [1].

واختلف الأمر عند المحدثين الذين اجتهدوا وأكثروا البحث والدراسة في هذا المجال، وأهم دراسة في ميدان عروض الشعر نذكر رسالة عبد العزيز المقالح والموسومة "شعر العامية في اليمن" ولكن لم تكن الدراسة معمقة بل مجرد ذكر لأشكال القصيدة العامية اليمنية، ولم يذكر أنواع البحور الشعرية الشعبية.

ونجد محاولة جادة التي تحدث عنها عباس الجراري في رسالته الموسومة "القصيدة الزجل في المغرب" حين أكد بوجود أوزان تختلف عن بحور الخليل يقول في ذلك: "حقا أن الزجالين –سواء في المغرب أو غيره– نظموا أشعارهم على أوزان لا نجد لها مثيلا في

[1] أبو بكر حجة الحموي، بلوغ الأمل في فن الزجل، تح: رضا محسن القريشي،وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق،(د ط)، 1974م، ص 100-101.

العروض العربي الذي حدده الخليل"[1].

"يبدو أن القصيدة الشعرية الشعبية لم يكن لها الحظ الذي كان للقصيدة المدرسية (الرسمية) بالنسبة إلى فحص أوزانها، ذلك لأن الاهتمامات المبكرة التي أولاها أصحابها لهذه القصيدة لم تكن شاملة...ومن الدارسين من نظر إلى حركات هذه الأشعار على أنها أساس الأوزان في القصيدة الزجلية. ومنهم من حاول ضبط أوزانها عروضيا على الطريقة الخليلية، ومنهم من تجاوز كل ذلك وادعى أن هذه الأشعار لا وزن لها وبعبارة أدق لا تخضع لبحور الخليل، فضلا عن الذاهبين إلى القول بأن أوزان هذه الأشعار أعجمية وفدت إلى المجتمع العربي عن طريق: (الفرس) و (اسبانيا)" [2].

كان هذا الرأي للعربي دحو الذي أنكر وزن القصيدة الملحونة بميزان الخليل، ورأى أن الأذن تبقى هي المقياس الأساسي لتقويم وزن هذه النصوص عند الشعراء، وعند المهتمين والمتتبعين.

ويعلل عبد الله الركيبي أسباب ذلك بأنه "من الصعب أن نذكر بحورا محدودة لهذا الشعر بسبب كثرته وتنوع قصائده وانتشاره بين العامة في بيئات متعددة وبلهجات مختلفة من الصعب حصرها إلا بدراسة مستفيضة منظمة لكل ما يتصل بهذا الشعر من شتى النواحي"[3].

---

[1] عباس الجراري، القصيدة الزجل في المغرب، ص 131.

[2] العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، ص 246.

[3] عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 490.

أما الدراسة التي فصلت وأزالت الغموض عن عروض الشعر الملحون في الجزائر، مقام به الدكتور مصطفى حركات، حيث قرر أن "التحويلات التي تقود من وزن الشعر الفصيح إلى وزن الشعر الشعبي، ناتجة عن التحويلات التي تقود من الفصحى إلى العامية...أي أن الشعر الشعبي يحدث للأوزان الخليلية ما تحدثه العامية للفصحى. ويقع هذا التغيير على مستويات مختلفة انطلاقا من الحرف والحركة حتى البحر"[1].

أ-أقسام الشعر الشعبي (الملحون):

-**الشعر البيني:** "هو الذي يهمل حركات الإعراب ولكن يحافظ بصفة عامة على إيقاع العربية الفصحى"[2]. وسمي هذا القسم بالشعر البيني لوقوعه بين الفصحى والعامي من ناحية اللغة أولا والوزن ثانيا.

-**الشعر الملحون:** "وهو ما جاء على إيقاع العامية لا يتجاور فيه المتحركان إلا لماما وتقصى بصفة شبه تامة منه المقاطع القصيرة"[3].

أي لا يلتقي فيه متحركان -عكس الفصيح الذي لا يلتقي فيه ساكنان-، ويخالف الفصيح أيضا في الإعراب والصرف والمعجم.

ب-أصناف الملحون:

يصنف الشعر الملحون من الجانب العروضي حسب المستويات التي تفصل بين الشطر والقصيدة. وعلى هذا الأساس فالملحون يصنف إلى صنفين رئيسيين:

[1] مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، دار الأفاق، الجزائر، (د ط)،2007، ص 28

[2] المرجع نفسه، ص 17.

[3] المرجع نفسه، ص 17.

-الشعر الذي تكون الأبيات فيه متماثلة: مكونة من شطرين من القصائد، حيث إطلاق على هذا النوع بتسمية الملحون نسبة إلى القصيدة العمودية القديمة.

-الشعر المبني على الفقرات: هو الشعر المنظوم على شكل رباعي الأبيات أو سداسي...

ويمكن أن نصنف الشعر الملحون أيضا "حسب الأوزان وهذا التصنيف حسب مصطفى حركات "هام جدا لأنه أساس كل عروض، وغيابه في النظريات لا يعني غيابه من ملكة الشعراء..." [1].

ج-المقاطع في الشعر الملحون:

يختلف الشعر الشعبي عن الشعر الفصيح في اللغة، كما يختلف معه في الأوزان رغم تشابه في بعض التفعيلات، أما اختلاف العروضي يمكن في المقاطع، فيقاس الشعر الفصيح بمتحرك وساكن ولا يقبل التقاء ساكنين.

أما مقاطع الشعر الشعبي فهي نوعان:

-المقطع الطويل: وهو متحرك متبوع بساكن (/0) وهو السبب ويرمز له بالحرف(س).

-المقطع الطويل الممدود: وهو متحرك متبوع بساكنين (/00) وهو الوتد ويرمز له بالحرف (ط).

[1] مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص 19.

حاول "مصطفى حركات" التأسيس للشعر الملحون بوضع أوزان خاصة به. إذا جئنا إلى دراسة قصيدة "قط القلب" فيما يخص الوزن، ومن خلال تقطيعنا لبعض أبيات القصيدة، وجدناها تنتمي إلى الوزن "البدوي".

-وزن البدوي:

1-تعريفه:

"هو كل وزن ممدود في خامسة، وقد يكون تاما أو مجزوءا. وسميناه بهذا الاسم لأنه اشتهر عند أهل البادية حتى أصبح الوزن الرئيسي في بعض النواحي. والوزن الذي يبنى عليه هو:

مفعولن فِعْلان مفعولن فعلان مفعولن فعلانْ مفعولن فِعْلان [1]

(س س س) (س ط) (س س س) (س ط) (س س س) (س ط) (س س س) (س ط)

2-البدوي العشري الشطرين:

البدوي ذو العشرة مقاطع أكثر النماذج استعمالا وله أربعة أضرب حسب نوع القافية والمد الوارد في آخر الشطر. وهذه النماذج تكتب كما يلي:

1 -مفعولن فِعْلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فِعْلان

2 -مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فعلان مفعولن فِعْلن

3 -مفعولن فعلان مفعولن فعْلن مفعولن فعلان مفعولن فعلان

4 -مفعولن فعلان مفعولن فعْلن مفعولن فعلان مفعولن فِعْلن

[1] مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص 91.

وإذا عبر على هذه الأنواع بواسطة العروض الخليلي فإنه بالإمكان القول بأن البدوي البسيط له عروضان وضربان.

وقد استخدم الشاعر "بلخيري محفوظ" في قصيدته "فط القلب" النموذج الثالث.ونأتي لتقطيع بعض أبيات القصيدة مثلا:

-البيت الأول:

فط القلب من الفريسة يا سعد يا مهبلني جيت للمرسم عانيه

فطْ طَل قاْ	لَب مَلْفْ	ري سة يا	سا عد	يم هبْ بَل	لي جِيْتْ	لل مر سم	عا نِيْهْ
0/ 0/ 0/	00/ 0/	0/ 0/ 0/	0/ 0/	0/ 0/ 0/	00/ 0/	0/ 0/ 0/	00/ 0/
س س س	س ط	س س س	س س	س س س	س ط	س س س	س ط
مفعولن	فعلان	مفعولن	فعْلن	مفعولن	فعلان	مفعولن	فعلان

-البيت الثاني:

بكري كان متين سورو ما يتهد راه ازاوط كي الطيار بجنحيه

بك ري كا	نم تِيْنْ	سو رو ما	يت هد	را هزْ زَا	وط كِيْطْ	طَي يا رب	جن حِيْهْ
0/ 0/ 0/	00/ 0/	0/ 0/ 0/	0/ 0/	0/ 0/ 0/	00/ 0/	0/ 0/ 0/	00/ 0/
س س س	س ط	س س س	س س	س س س	س ط	س س س	س ط
مفعولن	فعلان	مفعولن	فعْلن	مفعولن	فعلان	مفعولن	فعلان

-البيت الثالث:

يا بن عمي عارفك راك مقيد من مسو هوداس لا بد يبليه

يا بن عمْ	مِي عَاْرْ	فك را كم	قي يد	من مسْ سُو	هو دَاْسْ	لا بدْ دَا	يب لِيْهْ
0/ 0/ 0/	00/ 0/	0/ 0/ 0/	0/ 0/	0/ 0/ 0/	00/ 0/	0/ 0/ 0/	00/ 0/
س س س	س ط	س س س	س س	س س س	س ط	س س س	س ط
مفعولن	فعلان	مفعولن	فعْلن	مفعولن	فعلان	مفعولن	فعلان

-البيت الرابع:

أرقع فيا سال عني محمد لعل ما غاب عن ذهني يوريه

أر قع فيْ	يَا سَاْلْ	عنْ نِي مو	حمْ مَد	لا علْ لا	ما غَاْبْ	عن ذه ني	يو رِيْهْ
0/ 0/ 0/	00/ 0/	0/ 0/ 0/	0/ 0/	0/ 0/ 0/	00/ 0/	0/ 0/ 0/	00/ 0/
س س س	س ط	س س س	س س	س س س	س ط	س س س	س ط
مفعولن	فعلان	مفعولن	فعْلن	مفعولن	فعلان	مفعولن	فعلان

-البيت الخامس:

طامع حين نتوق نجبر من نقصد نا شدتني قا الرجل ما راحت ليه

طا مع حي	نَنْ تُوْقْ	نج بر من	نق صد	نا شدْ دَت	ني قَاْرْ	جل ما را	حت لِيْهْ
0/ 0/ 0/	00/ 0/	0/ 0/ 0/	0/ 0/	0/ 0/ 0/	00/ 0/	0/ 0/ 0/	00/ 0/
س س س	س ط	س س س	س س	س س س	س ط	س س س	س ط
مفعولن	فعلان	مفعولن	فعْلن	مفعولن	فعلان	مفعولن	فعلان

-البيت السادس:

أقسمت اليمين شورو قلت نهد نقدا للمكان بالذات مسميه

أق سم تلْ	لِي مِيْنْ	شو رو قل	تن هد	نق دا لل	مكْ كَاْنْ	بذْ ذَا تم	سمْ مِيْهْ
0/ 0/ 0/	00/ 0/	0/ 0/ 0/	0/ 0/	0/ 0/ 0/	00/ 0/	0/ 0/ 0/	00/ 0/
س س س	س ط	س س س	س س	س س س	س ط	س س س	س ط
مفعولن	فعلان	مفعولن	فعْلن	مفعولن	فعلان	مفعولن	فعلان

-البيت السابع:

ظنيت اللي فات في الذهن مجرد طول زماني حافضو راني حاصيه

ظنْ نِي تلْ	لِي فَاْتْ	فذْ ذِه نم	جرْ رَد	طو لز ما	نِي حَاْفْ	ظو را ني	حا صِيْهْ
0/ 0/ 0/	00/ 0/	0/ 0/ 0/	0/ 0/	0/ 0/ 0/	00/ 0/	0/ 0/ 0/	00/ 0/
س س س	س ط	س س س	س س	س س س	س ط	س س س	س ط
مفعولن	فعلان	مفعولن	فعْلن	مفعولن	فعلان	مفعولن	فعلان

المطلب الثاني: القافية

القافية في الشعر الفصيح هي آخر كلمة في البيت أو هي من آخر حرف ساكن فيه إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن.

"أما في الشعر الشعبي فالقافية هي الكلمة الأخيرة في البيت لكنها لا تأخذ نفس تقنيات القافية في الشعر الفصيح، فالتركيز كله على الروّي أي الحرف الأخير من القافية، ولكي نكون أكثر دقة فالشعراء الشعبيون يهمهم موسيقى القصيدة سماعا لا كتابة

خاصة عند الشعراء الذين لا يكتبون، فلا عجب أن نجد حرفين مختلفين في قافية قصيدة واحدة فنجد (دَمْ) و (حزَنْ) ويعتبر الشاعر الحرفين (م) و (ن) لهما وقع واحد في الأذن لأنهما حرفان أنفيان، و(سمَا)، (عنَا) أو (دَوَا)، (مَاءْ)، وكلما نضجت ثقافة الشاعر واعتمد على المكتوب لا المسموع تكون قافيته أكثر حبكا ومتانة"[1].

نجد شاعر الملحون يستخدم قافيتين؛ قافية واحدة في صدر كل بيت، والأخرى في العجز، والتزام قافيتين في كل قصيدة يساعد الشاعر على استخدام طريقة التسكين، ذلك أن "استخدام حروف مختلفة قد لا يكون مناسبا للنطق بالسكون، كما أن الجرس الموسيقي يكون أقوى تأثيرا في السامع، كلما أعيد نفس الحرف، يضاف إلى هذا أنه كلما التزم الشاعر باستخدام قافية واحدة كان هذا دليلا على قوة موهبته الشعرية، وسعة ثروته في نظر جمهوره"[2].

إذا جئنا إلى دراسة قصيدة "فط القلب"، نجد أن القصيدة مشكلة من أبيات مزدوجة الأشطر، على شكل القصيدة العربية التقليدية، أي أن تساوي الأشطر في المقاطع، إذ يختلف الشطر الأول عن الشطر الثاني في القافية والروي أي على النمط التالي:

_____أ _____ب

_____أ _____ب

ويمكننا الاستشهاد لذلك بأبيات من القصيدة واستخراج القافية بعد ذلك:

---

[1] بن علي محمد الصالح، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، دار الثقافة ولاية الوادي، الجزائر، ط 1، 2008، ص 34.

[2] التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1945)، ص 400.

-**المثال الأول :**

بكري كا ن متين سورو ما يتهد راه ازاوط كي الطيار بجنحيه

بك ري كا	نم تِيْنْ	سو رو ما	يت هد	را هزْ زَا	وط كِيْطْ	طَي يا رب	جن حِيْهْ
/0 /0 /0	00/ 0/	/0 /0 /0	0/ 0/	/0 /0 /0	00/ 0/	/0 /0 /0	00/ 0/
س س س	س ط	س س س	س س	س س س	س ط	س س س	س ط

-القافية الأولى في الشطر الأول هي: (/0 /0) . . . يَتْهَدْ

-القافية الثانية في الشطر الثاني هي: (/0 /00). . . جَنْحِيْهْ

-**المثال الثاني:**

يا بن عمي عارفك راك مقيد من مسو هوداس لا بد يبليه

يا بن عمْ	مِي عَاْرْ	فك را كم	قي يد	من مسْ سُو	هو دَاْسْ	لا بدْ دَا	يب لِيْهْ
/0 /0 /0	00/ 0/	/0 /0 /0	0/ 0/	/0 /0 /0	00/ 0/	/0 /0 /0	00/ 0/
س س س	س ط	س س س	س س	س س س	س ط	س س س	س ط

-القافية الأولى في الشطر الأول هي: (/0 /0) . . . قَيْيَدْ

-القافية الثانية في الشطر الثاني هي: (/0 /00) . . . يَبْلِيْهْ

-المثال الثالث:

ظنيت اللي فات في الذهن مجرد   طول زماني حافضو راني حاصيه

ظنْ نِي تلْ	لِي فَاْتْ	فذْ ذِه نم	جرْ رَد	طو لز ما	ني حَاْفْ	ظو را ني	حا صِيْهْ
0/ 0/ 0/	00/ 0/	0/ 0/ 0/	0/ 0/	0/ 0/ 0/	00/ 0/	0/ 0/ 0/	00/ 0/
س س س	س ط	س س س	س س	س س س	س ط	س س س	س ط

-القافية الأولى في الشطر الأول هي: (/0 /0) . . . جَرْرَدْ

-القافية الثانية في الشطر الثاني هي: (/0 /00). . . حَاْصِيْهْ

وبهذه الطريقة يمكننا التعامل مع باقي أبيات القصيدة واستخراج قوافيها المزدوجة.

المطلب الثالث: الروي

هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، فتنسب إليه.

اعتمد الشاعر "بلخيري محفوظ" في قصيدته "فط القلب" من بدايتها إلى نهايتها حرف الروي "الدال" في الأشطر الأولى، والأشطر الثانية مبنية على "الهاء" كروي مع ردف هو الياء.

المطلب الرابع: التنغيم

يلون الشاعر "بلخيري محفوظ" موسيقاه وأنغامه بحيث يستخدم القافية المزدوجة مما يزيد قصيدته انسيابا وشاعرية وقوة وتأثير.

فنجد الشاعر استخدم قافيتين الأولى: كان حرف رويها الدال والثانية حرف رويها الهاء، وحرف الدال له قيمة صوتية موسيقية تناسب جو النص وإيقاعه النفسي الشديد

الذي يسيطر على الشاعر، وهو صوت شديد مجهور وعند نطقه يجري فيه لكمال قوة الاعتماد على مخرج الحرف، وصوت الدال مستعذب في الأذن يستلذه السمع وله إيقاع موسيقي معين، والقيمة الصوتية لموسيقى هذا الحرف تتبع في تكراره. حرف الدال في القصيدة دلالة على شدة تحسر الشاعر.

وصوت الهاء له قيمة صوتية موسيقية تناسب جو القصيدة، فالهاء صوت رخو مهموس عند النطق به، وهو امتداد للصوت الخارج من الرئتين، الذي يكون الإنسان قد حشده للنطق المطلوب، يزفر الناطق ما تبقى من ذلك الهواء الذي احتشد في الفم فيسمع صوت الهاء الذي هو نفس، وهو نغما موسيقيا موحيا وصوتا بارزا.

وصوت الهاء في القصيدة هو صرخة الشاعر ويدل على الحزن والألم والوجع الذي يبدو عليه، كما يوحي تكرارها في القصيدة شيء من التعب والضيق.

والشاعر "بلخيري محفوظ" ينظم شعره بالسليقة ، وقصيدته "فط القلب" هي فيضا من المشاعر و الأحاسيس، فعند قراءة القارئ لأبيات من هذه القصيدة يحس بانسجام الحروف داخل الكلم، وكذلك انسجام الكلم مع بعضه البعض مما يشكل نغما موسيقيا يقع في الأذن وقعا حسنا تستلذه النفس، بالإضافة إلى أن هذا الإيقاع الموسيقي يتلائم مع المعاني التي اختارها الشاعر.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي في قصيدة "فط القلب".

المطلب الأول: التكرار

ظاهرة موسيقية ومعنوية تتم من خلال الإتيان بلفظ متعلق بمعنى معين، ثم إعادته بمعنى آخر وللتكرار فوائد معنوية وبلاغية.فهو يضفي نوعا من الجمالية من جهة كما أنه يساهم في ترخيص المعاني والتأثير في المتلقي لدرجة اشتراكه في انفعالات الشاعر من جهة أخرى.

-تكرار حروف المد:

الحروف إجمالا	حروف المد	نسبتها
1251	232	%18.54

لا شك أن حروف المد تحتاج زمنا طويلا عند النطق بها وهذا الأمر يعطيها قدرة فائقة على التلون الموسيقي، بحيث تمنح المتلقي ألحانا مختلفة وتأثيرات متنوعة، وتخلق نوعا من الإنسجام بين الموسيقى والحالة النفسية للمبدع، وقد برزت ظاهرة تكرار حروف المد في طللية "بلخيري محفوظ" حتى أصبحت ميزة لافتة، بحيث نستطيع أن نطلق عليها بأنها "أصبحت" تعد ظاهرة أسلوبية، ومن ذلك قوله:

فط القلب من الفريسة يا سعد يا مهبلني جيت للمرسم عانيه

بكري كان متين سورو ما يتهد راه ازاوط كي الطيار بجنحيه

يا بن عمي عارفك راك مقيد من مسو هوداس لابد يبليه

أرقع فيا سال عني محمد لعل ما غاب عن ذهني يوريه

طامع حين نتوق نجبر من نقصد نا شدتني قا الرجل ما راحت ليه

أقسمت اليمين شورو قلت نهد نقدا للمكان بالذات مسميه

ظنيت اللي فات في الذهن مجرد طول زماني حافظو راني حاصيه

حين لحقتو طاحت الدمعة عالخد وتلطم قلبي وضاق الحال عليه

ما تسعى جرة من راني رايد ولا ريحة تجفي على الذات تلهيه

تتميز هذه الأبيات بكثافة حروف المد بشكل لافت والملاحظ أنّ حرف الألف قد تردد في أغلب كلمات الأبيات السابقة ومن أمثلة ذلك: "عانيه، كان، ازاوط، طامع، راحت، زماني، حافظو، رايد" وغير ذلك كما هو ظاهر في الأبيات.

المطلب الثاني: الطباق

هو الجمع بين الشيء وضده في الكلام، نحو قوله تعالى: «هو الأول والآخر والظاهر والباطن»[1].

ويعد الطباق من العناصر الأسلوبية التي استعان بها الشاعر "بلخيري محفوظ" في كتابة قصيدة "فط القلب" حيث ورد في عدة أبيات نحاول حصرها في هذا الجدول:

[1] سورة الحديد، الآية 03.

الطباق	نوعه	البيت الشعري
غاب–يوريه	طباق الإيجاب	البيت الرابع
الظلمة–تضويه	طباق الإيجاب	البيت الثاني عشر
نقبل–نصد	طباق الإيجاب	البيت الرابع والعشرون
أنولي–نروح	طباق الإيجاب	البيت الخامس والعشرون
نطلع–نهود	طباق الإيجاب	البيت السادس والعشرون
سافيل–عاليه	طباق الإيجاب	البيت السادس والعشرون

من خلال دراستنا لطللية "بلخيري محفوظ" نلاحظ ورود الطباق فيها، لأن الطباق يعد من أهم وسائل اللغة لنقل الإحساس بالمعنى والفكرة نقلا صادقا فهذه الثنائيات المتضادة تلعب دورا أساسيا في إيضاح المعنى وقيل في ذلك بالأضداد تتضح المعاني.

المطلب الثالث: الجناس

هو استعمال لفظين يرجعان إلى مادتين مختلفتين أو مادة تمحضت مع كل دال من الاثنين إلى التعبير عن معنى خاص متقاربتين أو متحدتين في الأصوات ومختلفتين في المعنى.

ومن أمثلة الجناس الواردة في قصيدة "فط القلب" للشاعر بلخيري محفوظ ما يلي:

الجناس	نوعه	البيت الشعري
مزرد–زردة	جناس ناقص	البيت العشرون
عاري–عورة	جناس ناقص	البيت الواحد والعشرون
شرق–شرقيه	جناس ناقص	البيت الثلاثون

من خلال الجدول نلاحظ أن ورود الجناس في الطللية كان قليلا جدا على عكس الطباق.

خاتمة

خاتمة:

البحث في الأدب الشعبي ليس كالبحث في الأدب الرسمي، والأصعب من ذلك هو محاولة الغوص في الشعر الشعبي بصفته لسان الشعوب معبرا عن حالها ويومياتها وطموحاتها.

وبعد دراستي لهذا الفن توصلت إلى مجموعة من النتائج:

- أبرز اختلاف بين الشعر الشعبي والشعر الفصيح هو الإيقاع خاصة من ناحية الوزن والقافية.
- جاءت قصيدة "فط القلب" لبلخيري محفوظ على وزن "البدوي العشري الشطرين" –كما أسس لذلك "مصطفى حركات" في دراسته– ولكنها لا تخضع عند تقطيع أبياتها عروضيا لبحور الخليل بن أحمد الفراهيدي، لذلك نقول أنه لا يمكن تطبيق بحور الخليل على الشعر الشعبي الذي تناولناه في هذه الدراسة، ولكننا نتفاءل بدراسات لاحقة يمكن أن تقودنا إلى بحور كبحور الخليل نستطيع تطبيقها على الشعر الشعبي بسهولة.
- القافية في الشعر الشعبي هي الكلمة الأخيرة من البيت، فالتركيز كله على الروي أي الحرف الصامت الأخير من القافية.
- لجأ الشاعر "بلخيري محفوظ" في قصيدة "فط القلب" إلى استخدام المحسنات البديعية بمختلف أنواعها، من طباق وتكرار وجناس، وهذا ما منح شعره رونقا وجمالا.

- إن جمالية الإيقاع في القصيدة الشعبية تؤكد للقارئ المتمعن والمتلقي أن الإيقاع هو بالفعل العنصر الذي يميز الشعر عما سواه، وأنه سيبقى مطلبا ومحكما أساسيا لكل تجربة شعرية.

إن ما توصلنا إليه من نتائج لا ندعي أنها كافية ونهائية وإنما هي خلاصة لما بذلناه من جهد، لأن الشعر الشعبي وموضوع الخصائص الإيقاعية في القصيدة الشعبية يفتحان المجال للدراسة والتنقيب، ولهذا لا يبقى لنا إلا أن نشجع الباحثين المقبلين على البحث في مثل هذه الموضوعات التي تبقى الدراسة فيها ناقصة تحتاج إلى مجهود كبير.

قائمة

المصادر والمراجع.

قائمة المصادر والمراجع.

-القرآن الكريم.

أ-المصادر:

1-ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده ، تح: محمد يحي الدين عبد الحميد، ج1، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007.

2-ابن طباطبا، عيار الشعر ، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العامية، لبنان، ط 2، 2005.

ب-المراجع:

3-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة مصر، ط2، 1952.

4-أبو بكر حجة الحموي، بلوغ الأمل في فن الزجل ، تح: رضا محسن القريشي،وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق،(د ط)، 1974م.

5-أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح: حسن حمد، دار الجيل، بيروت، (د ط)، 2002، ص 221.

6-أيمن اللبدي، في الشعرية والشاعرية ، ج1، دار المعارف، (د ط)، 2003.

7-بن علي محمد صالح، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، دار الثقافة ولاية الوادي، الجزائر، ط 1، 2008.

8-التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة من (1830إلى1945)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،(د ط)، 1983.

9-التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ط)، 1990.

10-شكري عياد، موسيقى الشعر، دار المعرفة، القاهرة، ط2، نوفمبر 1978.

11-شوقي ضيف، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور ، دار المعارف، القاهرة، ط2، (د ت).

12-عباس الجراري، الزجل في المغرب "القصيدة"، مطبعة الأمنية، المغرب، ط 1، 1970.

13-عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي ، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

14-عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 1997.

15-عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، (د ط).

16عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث (الشعر الديني الصوفي)، ج1، دار الكتاب العربي، الجزائر، (د ط)، 2009.

17-العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ط)، 1989.

18-كمال بشر، علم الأصوات، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، 2000.

19-محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، الدار التونسية، تونس، ط5، 1967.

20-محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة ، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2008.

21-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، 1997.

22-محمد مندور، في الميزان الجديد، مطبعة كوتيب، تونس، ط1، 1988.

23-مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، دار الأفاق، الجزائر،(د ط)،2007.

24-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1952.

25-هلال العسكري، الصناعتين للكتابة والشعر، تح. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان2008، ص 253.

ج-القواميس:

26-ابن منظور، لسان العرب،دار صادر بيروت، ط3.

27-الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين ، تح: مهدي المخزومي،إبراهيم السامرائي، مج 2، دار النشر بغداد، (د ط)، 1981.

28-الفيروز آبادي، قاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي، زكرياء جابر أحمد، مج 1، دار الحديث، القاهرة، (د ط)، 1429_2008.

29-لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط19.

30_مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

ملاحق

أولا: قصيدة "فط القلب" لبلخيري محفوظ:

1. فَطّ القلّب من الفريسَة يا سعد يَا مهبّلنِي جيت لَلْمرسم عَانيه
2. بَكرِي كان متِين سُورو ما يَتهد راه ازّاوط كي الطّيار بجَنْحِيه
3. يَا بَن عمِّي عَارفك رَاك مقيَّد من مسُّو هَودَاس لا بُد يَبليه
4. أَرْقع فيَّا سَال عنِّي محمّد لعل مَا غَاب عن ذهنِي يُوريه
5. طَامع حين نتُوق نَجْبَر من نَقصَد نَا شدَّتني قَا الرجل ما رَاحت لِيه
6. أقسَمت اليمِين شُورو قُلت نهَد نَقدا للمَكان بالذَّات مسَمِّيه
7. ظنِّيت اللِّي فات في الذَّهن مجرَّد طُول زمَاني حَافظُو رَاني حَاصِيه
8. حِين لحقتو طَاحت الدَّمعة عالخد وتَلطَم قَلبي وضَاق الحَال علِيه
9. مَا تسعَى جرة من رَانِي رَايد ولا ريحة تجفي على الذات تهديه
10. تَحلَف صَادق ذَا الوكر مَا شافُو حد أو لا جَاتُو عَارمِي ولا تسمِّيه
11. نستعجب كفاه ضركة يتمرمد وخطاتو راحت عباد نكانت فيه
12. فُوق ترابُو كَانت الرِّيم تميعد لِيلات الظَّلمة بقَشْوتها تضويه
13. تلزم عُمرو ما دقش فيه وتد ولا فَلجة سترتُو كانت تَحميه
14. بعَينِي كانت سَاتراتُو طرُق جدد غَطاتُو عن كُل موقح ما يَاتِيه
15. أحمَات حمَالُو قرايَر ومزَاود وترطَّب وجهُو قُدام المتلافِيه
16. وقُرس حجِيرة طَابع طبَق المَثرد إلى عول منو الزَوالي يكفِيه
17. تَتْرفع ذِيك الطرَايق فوق عمَد زادت للقنطَاس نَظرة دَارت بيه

18. وتَطابَس للأرض مَربُوطة بمشَّد وما تدَّعثر للشتا ما تَعبا بيه
19. لَحْمتها وسط البدَن قَانِي كَابد وزَادتها طرُق الابل خَصلة للتيه
20. كُل فلِيج تمَيزو رَاه مزَرد وفي وَسطُو زَردة من الرَّعدة تحمِيه
21. واه تبَهدل بعد زَقرة راه جرَد ولا عَارِي كل عورَة تَعْترِيه
22. عشى مرتَع للسدادي وتكدَدْ ها هو قَفرة والهوَارب ما تخطِيه
23. حين أن شَفتُو دار حَالُو وتنكَد ولا يهشَّم يسقف جُوفُو طَاوِيه
24. عُدت نعَاود في النظَر نَقبل ونصد فلربما الموضع قالط فيه
25. أَنولي ونرُوح ونزِيد نعاود نرجَع قَابل للمكان نثبَّت بيه
26. نرَاعي للمكان نَطْلع ونهَود من سَافِيل الوَاد نَجبى لأعالِيه
27. نسُوكى ونزِيد نرجَع نتأكد نَا مانيش مذَهْبو ولا ناسِيه
28. يَخِي ذاك الصمَد دارَق عالمَجبد ظهرة شراكة العنق ينجِي لِيه
29. أبْميزِي تنطَح حجارُو من قرد لا كَركُود يحول دونو ويغطِيه
30. كِي تجبَى شَرق البواعج يتحدَّد وسط العنق يحانكُو ويجي شَرقِيه

ثانيا:التعريف بالشاعر محفوظ بلخيري:

هو محفوظ بن علي بن قطافين بن قويدر بن علي بن عطية بن عبد الرحمن. ولد بمنطقة دلدول إحدى بلديات دائرة مسعد في 15 من مارس سنة 1965، تربى بمسعد على يد جدته لأبيه وتقلب بين المدارس وكان متفوقا في دراسته تحصل على شهادة البكالوريا بثانوية "الرائد حاشي عبد الرحمن" شعبة رياضيات سنة 1985، والتحق بالمدرسة العليا للأساتذة بالقبة في الجزائر العاصمة ليتحصل على شهادة الليسانس علوم دقيقة "فيزياء".

وأصبح أستاذ بثانوية " الرائد حاشي عبد الرحمن"، تزوج من ابنة عمه سنة 1989 التي كان يحبها حبا جما مرت بأمراض متتالية انتهى بها الأمر إلى الطلاق وقد نظم الشاعر أغلب أشعاره في ابنة عمه، التي طلقها.

كتب هذا الشاعر في غرض الهجاء والرثاء وغيرها...

ثالثا: مناسبة قيصيدة "فط القلب" لبلخيري محفوظ:

يعتقد الكثير أن قصص الحب القديم انتهت، وأن رائعة وليام وشكسبير مع روميو وجوليت لم تتكرر، وقصة سعيد وحيزية هي الأخرى توقفت من بسكرة، لكن في مدينة مسعد بالجلفة، قصة حب ربما لو كان شكسبير حيا لألهمته كتبا ومجلدات.

هي قصة الشاعر الكبير "محفوظ بلخيري" ابن مدينة مسعد جنوب الجلفة قد يصدقها البعض وقد يعتبرها البعض خرافة، قصة حب خرافية جعلته يكتب إحدى روائع الشعر الشعبي، قصيدة بها أكثر من أربعمائة بيت شعري كتبت بين عشية وضحاها، هذه القصيدة حيرت دكاترة في الأدب من خارج الوطن، وزاره دكتور من سوريا في مدينة مسعد ليناقش ألفاظها وحيرته حتى الكلمات.

بدايتها عشق ونهايتها حلم غريب قصة "بلخيري محفوظ" بدأت عندما كان يزور بيت أحد أقاربه في الريف وكان معجبا بالطفلة التي كانت تقارب سنه، كان إعجاب طفولة لا غير حتى مرت السنوات وإلتقاها في جامعة الجزائر عندما كان يدرس هناك الفيزياء وكانت بنت العم تدرس الاقتصاد وكان إعجاب الطفولة متواصلا إلى أن طلب يدها من والدها، وفعلا تزوجها وأحبها حبا كبيرا، مرت الشهور ولم يرزق بولد فعندما تحمل تجهض وهذا لعدة مرات، وقتها كان يرى حلما أثر على نفسيته، كان يرى زهرة جميلة وعندما يسقيها تذبل وتموت، تكرر معه الحلم لليال، وتحول الحلم إلى كابوس حقيقي، وذات ليلة رأى في المنام شيخا فسر له هذا الحلم وقال له إن زوجته إذا بقيت عنده ستموت لا محالة، وأصبح "بلخيري محفوظ" يعيش صراعا داخليا وألما وخبأ على

زوجته هذا الحلم وتكرر هذا الشيخ في المنام وألح عليه بأن يطلق زوجته قبل أن تموت لأنها ستواصل الإجهاض إلى أن تموت بسبب ذلك، وأخيرا قرر المحفوظ أن ينقذها من الموت بطلاقها حبا فيها، وأخذها إلى منزل أمها وهي حامل في شهرها الخامس، وبدورها رفضت بعدها أن تتزوج بعده.

تحولت حياة الشاعر "بلخيري محفوظ" إلى جحيم حقيقي وصراع داخلي بين العقل والقلب، كيف لحلم أن يحطم حياتي؟ ويرد عليه بالعقل بأنه أنقذها من الموت والدليل أنها أنجبت بعدما طلقها طفلة جميلة اسمها "بلقيس"، حاول أن يتمالك نفسه لكن لم يستطع.

ذات مساء وبعد صلاة العصر اتجه "بلخيري محفوظ" رفقة ابن عمه "ساعد" إلى مكان الخيمة التي تزوج فيها محبوبته وهناك يقول أنه لم يكن في وعيه وتوقفت قدماه عن المشي وكتب قصيدته الطللية "فط القلب من الفريسة..."، لما كان يكتب في هذه القصيدة لم يكن في وعيه ولم يتأكد إن كان هو من كتبها أم جني يلبسه؟ على حد قوله، ما يجعلنا نستحضر فكرة شياطين الشعر، التي يقال أنها كانت تلهم فحول الشعراء العرب القدامى.

يقول "محفوظ بلخيري" أنه لم يتوقف عن الكتابة من المساء إلى غاية الصباح، وللأسف لم يجد الأوراق حتى يواصل كتابة هذه القصيدة بعدما استنجد بأكياس الاسمنت ووصل عدد الأبيات إلى 418 بيت، ويقول أنه وقتها كان يستطيع حتى كتابة أكثر من 30 ألف بيت شعري لكن للأسف لم يجد ما يكتب عليه القصيدة.

هذه القصيدة أصبحت محل إعجاب كل من قرأها وتأثر بقصتها الحزينة لتتحول قصيدته الطللية مادة لدراسات أكاديمية بين الدكاتره وخريجي الجامعات، فقد ناقشها 540

طالب لشهادة الليسانس، و 13 طالبا جعلها موضوعا لرسالة في الماجستير وثلاثة جعلوها مواضيع أطروحات الدكتوراه، حتى أن دكتور من سوريا تنقل إلى مدينة مسعد خصيصا من أجلها وناقش عباراتها مع الشاعر وحيرته القصيدة وبنيتها العجيبة، من جانبه وضع عميد كلية الأدب والعلوم الإنسانية بجامعة الجلفة دراسة مقارنة بينها وبين قصيدة حيزية " لابن قيطون" التي تحكي قصة حب بين سعيد وحيزية، وخلص إلى أن قصيدة "بلخيري محفوظ" أعمق وأشد منها قوة وعاطفة، وهذه الدراسة تصدر في كتاب مستقبلا. بل إن عددا من كبار الملحنيين بالمنطقة لحنوا جزءا من هذه القصيدة.

ذاع صيت القصيدة الطللية "فط القلب" في جميع الأرجاء ووصل صيتها إلى العديد من الباحثين الذين بقوا مدهوشين أمام هذه القصيدة الرائعة، الباحث في التراث الشعبي ومعيد كلية الحقوق والعلوم الساسية الدكتور " حمام زهير" انتقل إلى مدينة مسعد وبالظبط إلى منزل الشاعر "محفوظ بلخيري" قصد مناقشة هذه القصيدة التي جعلته يعد عنها دراسة معمقة ويقارنها بقصيدة الشاعر " بن قيطون" صاحب رائعة حيزية، يقول الدكتور في تصريح إلى قناة "الشروق": إن الشاعر بلخيري محفوظ يعتبر مدرسة في الشعر الشعبي مؤكدا في ذات السياق أن مطلع قصيدة "فط القلب" انفجار داخلي وبها عمق كبير عندما يقرؤها، ودرس الباحث جميع أبيات القصيدة واكتشف أنها قصيدة توصف من روائع الأدب الشعبي العالمي.

فهرس المحتويات

شكر و عرفان

إهداء

مقدمة.....أ

مدخل: تاريخ الشعر الشعبي و تطوره..... **7**

أولا:ماهية الشعر الشعبي وإشكالية المصطلح..... **7**

ثانيا:نشأة الشعر الشعبي الجزائري..... **13**

الفصل الأول: خصائص الإيقاع في الدراسة الأسلوبية..... **19**

المبحث الأول: الإيقاع بين اللغة و الاصطلاح..... **19**

المطلب الأول: المفهوم اللغوي..... 19

المطلب الثاني: المفهوم الاصطلاحي..... 20

المبحث الثاني: الإيقاع الخارجي..... **26**

المطلب الأول: الوزن..... 26

المطلب الثاني: القافية..... 28

المطلب الثالث: الروي..... **30**

المطلب الرابع: التنغيم..... 31

المبحث الثالث: الإيقاع الداخلي..... **33**

المطلب الأول: التكرار..... **33**

المطلب الثاني: الطباق..... 34

المطلب الثالث: الجناس..... 36

الفصل الثاني: الخصائص الإيقاعية في قصيدة "فط القلب"..... 39

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي في قصيدة "فط القلب"..... 39

المطلب الأول: الوزن..... 39

المطلب الثاني: القافية..... 46

المطلب الثالث: الروي..... 49

المطلب الرابع: التنغيم..... 49

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي في قصيدة "فط القلب"..... 51

المطلب الأول: التكرار..... 52

المطلب الثاني: الطباق..... 52

المطلب الثالث: الجناس..... 53

خاتمة..... 56

قائمة المصادر والمراجع..... 59

الملاحق..... 64

فهرس المحتويات..... 71