

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministre de l'Enseignement Supérieur

et de la Recherche Scientifique

Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira-

Tasadawit Akli Muhend Ulhag - Tubirett-

Faculté des lettres et des langues



جامعة البويرة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العقيد أكلي محند أولحاج

-البويرة-

كلية الآداب واللغات

التخصص: دراسات أدبية.

البنية الإيقاعية في ديوان الظلال المكسورة

" لـ إدريس بوديبة "

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

إشراف :

د/ غنية لوصيف

إعداد الطالبتين:

- نورة حجوطي

- حنان كريم

لجنة المناقشة

رئيسا..... د/ نادية أوديجات

مشرفا ومقررا..... د/ غنية لوصيف

مناقشا..... سامية عليوات

السنة الجامعية 2016/2015



إهداء

إلى التي قلمت أظافري... ورتبت دفاتري إليك أمي وحدك

إلى من حصد الأشواك عن دربي لي مهد لي الطريق إليك أبي

إلى حبيب القلب وتوأم الروح زوجي العزيز

إلى ملاكي المنتظر

أهدي ثمرة جهدي

حنان

الإهداء

إلى الصدر الحنون والقلوب الودودة أمي الحبيبة

إلى من تجرح مرارة الحياة ليسقيني حلاوة النجاح أبي الغالي

إلى ينابيع حياتي إخوتي وأخواتي

إلى حبيبي توأم روحي خطيبي الغالي

إلى كل صديقاتي أهدي هذا العمل المتواضع

نوارة

مقدمة:

يعد إدريس بوديبة ، صوتا شعريا متميزا تتوزع يومياته بين حرقه الإبداع ، وشغف البحث العلمي ، وهو واحد من شعراء جزائر الإستقلال ، الذين يمثلون الجيل الجديد ، إنه أحد رواد التجربة الشعرية الجزائرية الجديدة التي تمردت على نظام الشكل الشعري ، وعبرت عن تطلعاتها نحو التجديد.

ولقد جاءت قصائده مواكبة للتحويلات التي طرأت على البنى المختلفة والذي تحدث فيها عن المجتمع والحياة التي يعيشها .

ولإنجذابنا للمواضيع الإنسانية التي عالجها الشاعر في مجموعته الشعرية، ورغبة منا في الإطلاع على بنية موسيقي الشعر ، وقع إختيارنا على ديوانه الظلال المكسورة ليكون موضوع مذكرتنا : البنية الإيقاعية في ديوان الظلال المكسورة لإدريس بوديبة.

ونظرا لطبيعة البحث إرتأينا أن يكون المنهج المتبع في دراستنا هذه المنهج الوصفي الإحصائي، وهذا لأن مجال العروض وموسيقي الشعر يقتضي الإعتماد على الوصف والإحصاء.

وقد حاولنا من خلال هذا البحث الإجابة عن مجموعة من التساؤلات أهمها :

كيف تجلت البنية الإيقاعية في ديوان الظلال المكسورة؟ وللاجابة عن الإشكالية المطروحة إعتدنا الخطة الآتية :

مقدمة يليها تمهيد خصصناه لتحديد مفهوم الإيقاع ثم الفصل الأول: تناولنا فيه الموسيقي

الخارجية ، وقسمناه إلى مجموعة من العناصر: الوزن ، القافية ، الوقفة.....

بعدها الفصل الثاني: و تطرقنا فيه إلى التكرار، الجناس والتوازي، معتمدين في ذلك على

مجموعة من المراجع أهمها:

عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة.

محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته ايدلته.

ابن طباطبا عيار الشعر.

وأدرجنا في نهاية البحث خاتمة شملت بعض النتائج التي رصدناها من خلال بحثنا.

ومن الصعوبات التي واجهتنا قلة الدراسات حول الديوان إلا أننا تجاوزنا هذه الصعوبات

والضغوطات بفضل دعم ومساعدة وتوجيه الأستاذة المشرفة الدكتورة غنية لوصيف التي ساعدتنا

بالتوجيه والإرشاد إلى المراجع المتخصصة لإنجاز هذا البحث وقد تم بعون الله وحفظه.

تمهيد

- مفهوم الإيقاع.

- لغة.

- اصطلاحا.

I. مفهوم الإيقاع :

كانت صياغة الشعر العربي منذ القديم في الكلام توقيع موسيقى ووحدة في النظم تشد من أزر المعنى، وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه، ومنشديه، وتوحي بما لا يستطيع القول أن يشرحه

1/ مفهوم الإيقاع لغة :

جاء تعريف الإيقاع في لسان العرب: "الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمي الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى في كتاب الإيقاع"⁽¹⁾.

قد ورد تعريف الإيقاع في المنجد في اللغة والإعلام: "اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"⁽²⁾.

أما في معجم الوسيط: "إيقاع مادة" (و.ق.ع) الإيقاع: "اتفاق الأصوات والألحان وتوقيعها في الغناء أو العزف، إيقاع النقرات التي تتتالي من خفيف وثقيل مصاحبة للنغم"⁽³⁾.

2 / مفهوم الإيقاع اصطلاحا :

على الرغم من أن الإيقاع ظل مرتبطا بالموسيقى إلى أننا نلمح إحساسا به لدى ابن طباطبا دون أن يميزه تمييزا واضحا عن الشعر حيث يقول: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر، صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه، ومعقوله من الكثر ثم قبوله له، واشتماله عليه وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه، ومثال ذلك الغناء المطرب الذي تضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه، فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون ما سواه فناقص

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج8، ط4، دار صادر، بيروت، 2005، ص263.

(2) المنجد في اللغة والإعلام، ط4، دار المشرق، بيروت، 2003، ص914.

(3) عصام نور الدين، معجم الوسيط، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005، ص262.

الطرب"⁽¹⁾، فابن طباطبا هنا يقرّ بحقيقة أخرى ترتبط بشمولية الإيقاع وتتمثل في كون الشعر مرتبطاً بالإيقاع أكثر مما هو مرتبط بالوزن.

وقد امتدت حركة الإيقاع عند القدماء إلى الحروف أيضاً فقد عرفه صفي الدين البغدادي بأنه: "جماعة نقرات يتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية يدرك تساوي تلك الأدوار، ميزان طبع السليم"⁽²⁾.

الإيقاع عنصر من عناصر التجربة التي ينقلها الشاعر إلى المتلقي تجده في الحركات والصوامت، والمقاطع بل وفي أجزاء الوزن، كما يمكن أن يتشكل في النبر سواء الذي وقع على التفعيلة وهو ما يعرف بالنبر الشعري أو ما كمن في الوحدة اللغوية وهو يعرف بالنبر اللغوي"⁽³⁾، فنجد أن الإيقاع الشعري ظل مرتبطاً بالإيقاع الموسيقي لما بينهما من تناسب زمني في المسافة بين الحركة والسكون فالوزن يقوم بدوره على التناسب في زمن الحروف وتتابعها، وتكرارها فحصر الإيقاع الشعري في إطار زمن النطق.

ويؤكد لنا رمضان الصباغ هذه الفكرة في قوله: "ينشأ عن تسارق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر، وهو توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتتهز أعماقه في هدوء ورفق وهو يقوم على عنصرين أساسيين هما التكرار والتوقع"⁽⁴⁾.

كما ان "الإيقاع في القصيدة المدورة من إيقاع الموضوع، إذ تتلاحم الانفعالات مع الكلمات في ترتيبها داخل النص، مع التفعيلة، لتقدم إيقاعاً شاملاً بما يتخلله من أصوات وتداعيات، تسهم جميعاً في الجو النفسي للنص وتمنح القصيدة بعداً درامياً"⁽⁵⁾.

(1) محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1976، ص21.

(2) محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، 2006، ص22-23.

(3) ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006، ص12.

(4) رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء، الإسكندرية، 2001، ص172.

(5) المرجع نفسه، ص240.

فيعتبر الإيقاع من الدعامات التي لا يمكن للقصيدة العربية الحديثة أن تستغني عنه فهو أبرز عامل الشعرية الناجحة.

والإيقاع ظاهرة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي: "إن معنى الإيقاع كان قد استعير من الحركات المنتظمة للأمواج هو ذلك ما كان يعلم أكثر من قرن في بدايات النحو المقارن وما زلنا إلى الآن نكرره، لقد تعلم الإنسان مبادئ الأشياء من الطبيعة ولقد ولدت حركة الأمواج في ذهنه فكرة الإيقاع وهذا الاكتشاف الأساسي مثبت في المصطلح ذاته"⁽¹⁾، فكل ظاهرة كونية لها إيقاعها المؤثر.

"حيث يقول ابن عبد ربه: "وزعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقي من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجها، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيح لا على التقصير، فلا ما ظهر عشقته النفس وحن إليه الروح لذلك قال أفلاطون: فينبغي أن نمنع النفس من معاشقة بعضها بعض، ألا ترى أن أهل الصناعات كلها إذا خافوا الملامة والفتور على أبدانهم ترنمو بالألحان"⁽²⁾، فلما وجد الإنسان كل ما حوله ينتظم بحركة إيقاعية توفر له الراحة والمتعة فحاكاها بجسده وصوته وذلك عن طريق الرقص والشعر.

إلا أن هذا لا يجب أن يوهمنا بأن الإيقاع مجرد وسيلة إطراب إنماله دلالات ووظائف يقوم عليها: "وأما محمد بنيس فيشير إلى أن الإيقاع في التصور الحديث يضطلع بوظيفتين بنائية ودلالية، فمن خلال الوظيفة الأولى يتحكم الإيقاع في بناء عناصر الخطاب ومكوناته ضمن تنظيم

(1) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، ط2، دارطوبوقال للنشر، دار البيضاء، ص 123

(2) محمد عنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، سنة 1973، ص461.

يجعل من ذلك الخطاب خطابا مستقلا عن غيره من الخطابات، أما الوظيفة الثانية "الدلالية" فهي تترتب على الأولى وتلازمها فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء لدلالية ولطريقة إنتاج معناه⁽¹⁾.

كما أن الناقد محمد مفتاح "يعتبر الإيقاع مادة تتشكل بحسب مقصدية الشاعر واجتماعية، وبحسب مقصدية المحلل واجتماعيته أيضا"⁽²⁾.

أما "علي يونس يتوقف عند وقائع إيقاعية محددة ليؤكد دلالتها، فهو يرى أن الربط بين الزخافات والعلل من ناحية، والمعنى من ناحية أخرى مبدأ صحيح بوجه عام"⁽³⁾.

وقد "تمثلت الصياغة الموسيقية في الشعر العربي في بصره وقوافيه التي وصلت إلينا ناضجة، بحيث لا نستطيع أن نقطع شيء فيما يخص مراحل نشوئها وتطورها"⁽⁴⁾.

أما "الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي، فمثلا فاعلاتن في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت، (أي توالي متحرك، فساكن ثم متحركين فساكن ثم متحرك، فساكن)"⁽⁵⁾.

كما أنه "لا يمكن اعتبار الإيقاع مكونا مستقلا عن بقية مكونات الشعر تلك المكونات التي تتلاقى وتتفاعل لتصب في الدلالة"⁽⁶⁾.

أما في النقد العربي الحديث: كان الإلحاح على مسألة دلالية الإيقاع شديدا ومن ذلك ما قام به نعيم السيفي في إطار دراسة للصورة في الشعر العربي الحديث، فهو يعتبر الإيقاع شطيرة

(1) صبيبة قاسي، نسبة الإيقاع في الشعر العربي المعاصرة، النظرية والتطبيق، صلاح عبد الصبور، أنموذجا، ط1، مكتبة الآداب، سنة 2008، ص127.

(2) المرجع نفسه، ص127.

(3) المرجع نفسه، ص127.

(4) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص461.

(5) المرجع نفسه، ص461-462.

(6) صبيبة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، النظرية والتطبيق، ص126-127.

الصورة في تكوينه لبنية النص الشعري، الجمالية والدلالية واسما إياهما بعلاقة تنقيد⁽¹⁾، ومن هنا فالإيقاع ذو قيمة خاصة من حيث الدلالة والمعنى فلذلك ارتكز عليه الشعر ارتكازا أساسيا في موسيقية وعد أحد أهم أركانها.

وأما الإيقاع "من وجهة نظر حديثة فهو مصطلح إنجليزي انشق أصلا من اليونانية: الإيقاع: (mythème): إن كلمة إيقاع انحدرت من أصل إغريقي ويطلق لفظ (mythmos) ولم يكن يفرق بينها وبين القافية (Rime) للنص بأنهما من أصل واحد، ثم انتقلت إلى اللاتينية باسم (mythmus) وبقي الاختلاط سائدا بين المصطلحين "الإيقاع والقافية" لكنهم يدركون بأنه حركة منتظمة وموزونة، وبقي هذا المفهوم سائدا إلى غاية القرن السادس عشر حيث تم التفريق بين المصطلحين وأصبح لكل منهم دلالة ومعناه المستقل"⁽²⁾.

وفي الموسوعة العالمية باللغة الفرنسية ورد تعريف الإيقاع: "بأنه ظاهرة تشعر أو تقوم بها ولا بد أن تستجيب لعنصرين من العناصر الثلاثة التالية البنية (structure) والزمنية (périodicité) والحركة (mouvement) والمعمول به البنية والزمنية. ونضيف إلى ما سبق عنصرين هما الشكل forme والرجوع (Retour) لأنه الإيقاع يتموضع على مبدأ الرجوع"⁽³⁾.

للإيقاع عناصر أساسية لا يمكن التغاضي عنها لأنها تقوم بتجسيد الصورة وتمنحها الحركة التي تبعث فيها الحيوية والنشاط والتنامي وهي القافية، الوقف، النبر، التدوير، الشكل الطباعي⁽⁴⁾.

(1) صبيرة قاسي ، بنية الأيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص126-127.

(2) عبد الرحمن تيرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003، ص80.

(3) المرجع نفسه، ص21.

(4) المرجع نفسه، ص86.

الفصل الأول: الموسيقى الخارجية

- التفعيلة

- القافية

- الروي.

- التنعيم.

- الوقفة

II. بنية الوزن:

أفاض الشعراء العرب القدماء في حديثهم عن الأوزان كما أبدعوا في تقطيعها وتصنيفها والخليل بن أحمد الفراهيدي كان عبقرى هذه الصناعة بلا ريب.

II. 1 / مفهوم الوزن لغة:

عرفه الخليل علي أنه: "ثقل شيء بشيء مثله، كأوزان الدراهم"، ويقال: "وزن الشيء إذ قدره ووزن ثمر النخل إذا حرصه"⁽¹⁾.

وعرف الوزن أيضا في منجد الأعلام بأنه: "يوزن وزنا ووزنة الشيء: راز ثقله وخفته وامتحنه بما يعادله ليعرف وزنه، يقال "هذا يزن رطلا" أي يعدل رطلا وله الدراهم وغيرها: أعطاه إياها بالوزن والشعر قطعة أو نظمه موافق للميزان"⁽²⁾.

II. 2 / مفهوم الوزن اصطلاحا:

"هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للوحدة العربية"⁽³⁾.

والوزن عند المعاصرين ما إلا "فضاء محدد مغلق"⁽⁴⁾.

كما أن الوزن عند الغربيين "هو العلم الذي يدرس العناصر التي تمنح الشكل للشعر"⁽⁵⁾.

(1) الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ص368.

(2) المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، ط40، بيروت، 2003، ص899.

(3) رمضان الصباغ، نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لنديا الطباعة، الإسكندرية، 2001، ص171.

(4) عبد الرحمن تبرمامين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص80.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

"والوزن مكون من أربع مقاطع منبورة في كل سطر وتتكون المقطوعة من أربعة أسطر مثل أغنية عاشتر ISCHTAR وقد تتكون من عدة أسطر لكل منها ثلاث مقاطع منبورة، يتلوها سطر من خمسة مقاطع منبورة"⁽¹⁾.

من هذا التعريف يصير الوزن علم يدرس المكونات الخاصة بالشعر.

يعرف ابن سنيان الخوافي الوزن بأنه: "التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض، أما الذوق فالأمر يرجع إلى الحس وأما العروض فلأنه فقد حصر فيه جميع ما علمت العرب من أوزان"⁽²⁾.

هذا التعريف يطرح لنا قضيتين الأولى هي الذوق والثانية هي الوزن كما أن "الوزن هو صورة الكلام الذي نسيمه شعرا، فالصورة التي غيرها لا يكون الكلام شعرا ويدرس هذه الظاهرة ليعين القارئ الناقد على التمييز بين الخطأ والصواب وليعين الشاعر المبتدئ على إيجادة فنه واختصار الطريق إليه وبتعبير آخر هي تجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه البيت ويسمى أيضا بالتقطيع"⁽³⁾.

"الوزن هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية في القصيدة العربية"⁽⁴⁾.

فإذن من خلال هذه التعاريف المختلفة يتضح لنا أن الوزن هو عمود كل عمل شعر فيضفي على القصيدة نغما خاصا نميزه به قصيدة عن أخرى فلقد أفاض الشاعر إدريس بوديبة في الأوزان ونوع من البحور الشعرية والجدول التالي يبين لنا ذلك:

(1) محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط2، مصر، 2006، ص34.

(2) عبد الرحمن تيرماسين، العروض وإيقاع الشعر، ص79.

(3) المرجع نفسه، ص5.

(4) محمد عنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص462.

الوزن	عنوان القصيدة
المتدرك	خلوة
البسيط	الوردة والقنديل
الكامل	ضراب
الرجز	حالات
الطويل	ازدواجية
البسيط	علبة الرسائل
الكامل	العامريات
المتقارب	المدينة الوهم
الهمزج	جيم
المتقارب	القلب العالم

من خلال الجدول نلاحظ أن إدريس بوديبة نوع في استعمال البحور الشعرية فنجد:

المتدرك، البسيط، الكامل، الرجز، الطويل، المتقارب، الهمزج....

– البحر الشعري:

"هو كفتا الميزان اللتان يوضح في إحداهما ألفاظ البيت وفي الأخرى تفاعيل البحر لنتبين إذا

كان البيت موزونا موسيقيا أم به زيادة عن كفة التفاعيل في البحر الشعري، أم أن به نقصا عن

هذه الكفة، وفي كل اصطلاح العروضيون على تسمية كل زيادة في كفة البيت أو نقص بها

بالكسر الشعري، وهو ناتج عن نقص في أدوات الشاعر الفنية من جهة العروض العربي أو موسيقى الشعر⁽¹⁾.

ومن البحور ما هي موحدة التفعيلة ومنها ما هي متعددة التفعيلة، أما الأولى فهي ستة.

– **البحر الكامل:** وهو من البحور التي كثر ورودها في الشعر العربي ويقوم على تفعيلة واحدة متكررة ثلاث مرات في كل شطرة وهي متفاعلن.

ظابطه: إن البحور يزينها ذا الكامل متفاعلنمتفاعلنمتفاعلن⁽²⁾.

وقد استعمله إدريس بوديبة في جل قصائده ومنها مقال: "خراب"، "العامريات".

من رأى كثافة السرور

من رأى كثافة سسروري

التقطيعالعروضي

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

متفعل متفعلن متفعل

في العينين والألق

ملعينين وللألق

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

متفاعل متفعلن

أما قصيدة العامريات فهي كالتالي:

"أستشعر حزنا شفافا

(1) مختار عطية، موسيقى الشعر العربي بحوره، قوافية، ضرائره، دار الجامعة الجديدة، 2007، ص117.

(2) المرجع نفسه، ص123.

أستشعرو حزنن شفافن

التقطيعالعروضي

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

يسكن قلبي هذه اللحظة⁽¹⁾.

يسكنو قلبي لهاذ للحظتي

التقطيعالعروضي

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

فاعلن متفاعل متفاعلن

فشاع هذا البحر لدى الشعراء المعاصرين لأن له موسيقى خاصة.

ثم يأتي المتدارك: بحر المتدارك: وقد سمي هذا البحر بالمتدارك لأن الأخفش تداركه على الخليل

بن أحمد بعد أن وضع البحور الشعرية وكانت خمسة عشر بحرا فأصبحت أوزان الشعر ستة

عشر، ويقوم هذا البحر على تفعيلة واحدة مكررة أربع مرات في كل شطرة في استعمالين تامين،

وثلاث مرات في كل شطرة في استعمال ظابطه: نعم المتدارك منسجم فعلن فعلنفعلن فعلن⁽²⁾.

ومثاله في قصيدة "خلوة".

"ها أنذا أفتش عن جسدي"

ها أناذا أفتتسو عن جسدي

التقطيعالعروضي

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

⁽¹⁾ إدريس بوديبة، الظلال المكسورة، منشورات بونة، الجزائر، 2008، ص 145.

⁽²⁾ مختار عطية، موسيقى الشعر العربي، بحوره، قوافيه، ضرائره، ص 159.

فاعلن فاعلم فعل فاعل فع

"في حبة رمل تشبه زهرة لوز"⁽¹⁾.

"في حبيتي رملن تشبهو زهرة لوز"

التقطيع العروض

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

لن فاعلن فعلن فاعلن فاعل فعل

بحر الرجز: من أكثر بحور الشعر العربي مجيئاً في تراثنا القديم والحديث، وقد استعمل الرجز بصورة متعددة، لخفة ميزانه وطواعيه لاستيعاب سائر الأفكار والرؤى والمضامين، فقد جاء تاماً قائماً على "مستفعلن" ست مرات في الصدر وثلاث في العجز، وجاء مجزوءاً قائماً على "مستفعلن" أربع مرات مرتين في الصدر وآخرين في العجز وجاء مشطوراً قائماً على مستفعلن ثلاث مرات في شطرة واحدة تقوم عليها القصيدة، وجاء من... قائماً على مستغلن، مكرر مرتين في كل شطرة نحل محل البيت الشعري.

ظابطه: يا راجزا مستفديا متيسرامستفعلنمستفعلنمستفعلن"⁽²⁾.

وعلى هذا البحر صاغ الشاعر قصيدة: "حالات"

يقول فيها: "امتد الليل لهيباً في عينها"

امتد لليلو لهيبين في عينها

التقطيعالعروضي:

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

⁽¹⁾ ادريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص 189.

⁽²⁾ مختار عطية، موسيقى الشعر العربي، ص 132-133.

مستفعل مستفعلن مستفعل متف

الكتابة اللفظية: وبلا جدوى⁽¹⁾.

التقطيع العروضي: 0/0/ 0///

عل مستفعل

بحر الهزج: "(the trilling)": ويقوم هذا البحر على تفعيلة واحدة تتكرر ثلاث مرات في كل شطرة هي مفاعيل.

ظابطه: خطي الأهزاج ترتيل مفاعيل مفاعيل⁽²⁾.

مثاله: في قصيدة جيم

أراجع الخرائط القديمة

أراجع لخرائط لقديمتا

التقطيع العروضي: 0//0//0 //0//0 //0//

مفاعلنمفاعلنمفاعلن

وأحتسي حرائق المواجه الأليمة

وأحتسي حرائق المواجه الأليمة

وأحتسي حرائق لمواجه لأليمتا⁽³⁾.

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

الكتابة العروضي: مفاعلنمفاعلنمفاعلنمفاعلن

⁽¹⁾ إدريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص 93.

⁽²⁾ مختار عطية، موسيقى الشعر العربي، ص 129.

⁽³⁾ إدريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص 53.

بحر المتقارب : وهو من أكثر بحور الشعر العربي استعمالاً في نصوص الشعر العربي قديمه وحديثه، ويقوم على تفعيلية واحدة هي "فعولن" تكرر ثماني مرات بالتساوي على شطرين في أربع استعمالات يأتي فيها البحر تاماً ويعتمد على "فعولن" المكررة ست مرات موزعة بالتساوي على الشطرين في استعمالين يأتي فيهما البحر مجزوءاً⁽¹⁾.

الاستعمال التام للمتقارب: فعولن فعولنفعولنفعولن

استعمل الشاعر بحر المتقارب في قصيدتي "المدينة الوهم"، "القلب العالم" ومثال ذلك "قصيدة المدينة الوهم".

"تتن الرياح بأقصى المدينة

تتننرياحو بأقصى لمدينة

التقطيعالعروضي: 0//0 // 0/0// 0/0//0 //0//

فعولن فعولنفعولنفعولن

وللموت عندك طعم الوثن⁽²⁾.

وللموت عندي طعم لوثن

التقطيعالعروضي:

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

فعولن فعولن فعولن فاعلن

وعلى هذا البحر صاغ أيضاً قصيدة "القلب العالم" يقول فيها:

"لم ترحلين

(1) مختار عطية، موسيقى الشعر العربي، بحوره، قوافيه، ضرائره، ص150.

(2) ادريس بوديبة الظلال المكسورة، ص61.

لما ترحلينا

0/0//0/ 0//

فعولن فعولن

وفي القلب ما تشتهين⁽¹⁾.

وقلقلب ما تشتهين

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

فعولن فعولن فعول

I. البحور متعددة التفعيلة:

"هي تلك التي لا تقوم على تفعيلة واحدة بل على تفعيلتين توزعان على شطري البيت بطريقة ما نذكر منها:

البحر الطويل: وهو من أكثر بحور الشعر العربي استعمالا لاسيما في تراثنا القديم منذ العصر الجاهلي وحتى نهاية حكم المماليك ويقوم هذا البحر على تفعيلتين هما "فعولن" و"مفاعلين" تتكرر كل منهما بالتناوب مرتين في كل شطرة من شطرتي البيت الشعري على النحو التالي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن⁽²⁾.

ظابطه: طويل ينير الشعر في مصاييح: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

مثاله: قصيدة بغداد يقول فيهما:

لبغداد خيل عامضة تجيء

الكتابة اللفظية:

لبغداد خيلن غامضتن تجيئو

(1) ادريس بوديبة الظلال المكسورة، ص 35.

(2) مختار عطية، موسيقى الشعر العربي، بحوره، قوافيه، ضرائره، ص 167.

التقطيع العروضي:

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

فعلون مفاعيلن فعلن مفاعل

كما البداية في رؤى الشرق القديم

الكتابة اللفظية:

كم لبدايتو في رؤى شريقي لقديمي

التقطيع العروضي:

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

فعل مفاعلن فعل مفعولات فعلن⁽¹⁾.

بحر البسيط: ويقوم هذا البحر على تفعيلتين تتناوبان في ميزان البحر هما "مستقلن" و"فاعلن" وهو

من البحور كثيرة الاستعمال في الشعر العربي بحيث لا يكون مغالين إذا قلنا إنه لا يخلو منه

ديوان شاعر قديم أو حديث.

ظابطه: بحر البسيط أنا في لحنه ذائب مستقلن فاعلن مستقلن فاعلن "فاعلن"⁽²⁾.

مثاله: "علبة الرسائل"

"أخرج من جيبه

أخرج من جيبه

التقطيع العروضي:

0//0/ 0///0/

⁽¹⁾ ادريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص 165.

⁽²⁾ مختار عطية، موسيقى الشعر العربي، ص 168.

مستفعلن فاعلن

مفتاح العلبة⁽¹⁾.

مفتاح لعلبي

التقطيع العروضي

0//0/ /0/0/

مستفعل فاعلن

التدوير:

يتأسس التدوير علي جريان وتوالي التفعيلات في عدة أسطر متتاليات، دون مكبرات لأن من خصائص التدوير أن يقضي علي القافية ،لأنه يتعارض معها تمام التعارض، مما يؤهل الشاعر لمسايرة دققاته الشعورية

و"يعد التدوير أحد التقنيات القديمة والتي كانت مستخدمة في الشعر العربي ولكن من القصيدة الجديدة انفتح المجال واسعا أمام استخدامات جديدة له وأصبح أداة فعالة في جماليات القصيدة"⁽²⁾.

والبيت المدور في تعريف العروضيين "هو ذلك الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني"⁽³⁾.

كما ترى نازك الملائكة: "أن التدوير يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل: فعولن في المتقارب كما يسوغ في بحر الخفيف الذي ينتهي فاعلاتن ولكن يصبح ثقيلًا في البحور التي تنتهي بوتد مثل: فاعلن ومستفعلن ومتفاعل" وبسبب هذا العسر يقل وقوع الشعراء في التدوير

(1) ادريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص133.

(2) رمضان الصباغ، نقد الشعر العربي المعاصر، ص232

(3) المرجع نفسه، ص233.

في البحر البسيط أو الطويل أو البحر أو السريع أو الكامل وإذا حدث تدوير في هذه البحور يكون نادراً⁽¹⁾.

"التدوير ظاهرة خليلية لا زالت العروض سواء في التفعيلة الواحدة أو في إطار الدوائر التي بينت عليها الأوزان أو ضمن التغيرات التي تتعرض لها البحور الستة عشر"⁽²⁾.
مستويات التدوير:

"المستوى الأول: البسيط ويكون بين البيت الخطي والذي يلي.

المستوى الثاني المركب: ويكون بين البيتين خطين فما أكثر.

المستوى الثالث الكلي: والذي يشمل القصيدة كلها من أولها إلى آخرها"⁽³⁾.

استعمال التدوير إذا يظفي حركية وتنوعاً كبيرين في الشعر وقد استعمل الشاعر إدريس بوديبة التدوير ويظهر ذلك من خلال قصيدة "حالات".

امتد الليل لهيباً في عينها

امتد لليلو لهيبين في عينها

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

مستفعل مستفعلن مستفعل متف

وبلا جدوى

وبلا جدوى

0/0/0///

عل مستفعل

(1) عبد الرحمان تيرماسين، عروض وإيقاع الشعر العربي، ص 94.

(2) المرجع نفسه، ص 95.

(3) المرجع نفسه، ص 96.

كانت تبحث سر الحزن الساكن صدري

كانت تبحثو سرر لحزن سساكني صدري

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

مستفعل متفعل مستفعل متفعل مستف

وأنا مضطجع مهموم

وأنا مضطجعنهمومن

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

عل مستفعل مستفعل مس

أجمل بوس الكون

أجملو بؤس لكوني

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

تفعلن مستفعلن مس⁽¹⁾.

ومنه القصيدة مدورة تدويرا كاملا إلى آخر القصيدة.

كما نلاحظ أيضا اشتمال قصيدة "العمریات" على التدوير

استشعر حزنا شفافا

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

متفاعلمتفاعلمت

يسكن قلبي هذه اللحظة

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

⁽¹⁾ إدريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص 39.

فاعلن متفاعل متفاعل

لمذاقه طعم الأسباح الملتهبة حنينا

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

متفاعلن متفاعل متفاعلمتفاعلن مت

وجلال العامريات البليغ

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

فعلن متفاعلن فاعلات⁽¹⁾.

كما أننا قد نجد التدوير في وسط القصيدة مثل: قصيدة "الجيم".

أراجع الخرائط القديمة

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

مفاعلمفاعلمفاععلن

وأحسني حرائق المراجع الأليمة

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

مفاعلمفاعلمفاعلمفاععلن

لكن هي شجية ليالي الأرق

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

مفاعلن مفاعل مفاعلمفاع

لكن هي طويلة مصاعد النزق

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

⁽¹⁾ إدريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص 145.

علن مفاعلمفاعلمفاعل⁽¹⁾.

وأيضاً نجد التدوير في قصيدة "الخلوة"

ها أخذاً أفنتش عن جسدي

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

فاعلن فاعلن فعل فاعل فع

في حبة رمل تشبه زهرة لوز

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

لن فاعلن فاعل فاعل فاعل فعل

تجلس قربي كانت

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

فاعلن فاعلن فاعل⁽²⁾.

كما يظهر التدوير في قصيدة "الوردة والقنديل".

للي الساهر والأشجار

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

مستفعل فاعلن مستفعل فا

أملا كفي من سحر النار

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

عل متفعلن فاعل مستفعل

⁽¹⁾ ادريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص 53.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 189.

وأسمع آهات وسنى في ليل شتوي بارد

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

متفعلن فاعل مستفعل فاعل فاعل⁽¹⁾.

III. القافية:

III. 1 / مفهوم القافية:

أ / لغة: "ج قوافي وراء العنق، آخر كلمة في البيت أو هي من آخر حرف ساكن فيه إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن، فلو قلت مثلاً: ما أطول الليل على من لم ينم كانت القافية من لم ينم، قال أتيت على قاضية الشيء أي على أثره"⁽²⁾.

ب / اصطلاحاً: "يتحدد معنى القافية من التناغم الموسيقي كحرف الروي واتفاقه مع أحاسيس الشاعر وهي اشتراك يتبين أو أكثر في الحرف الأخير"⁽³⁾.

"إن القافية من الأسماء المنقولة من العموم إلى الخصوص فهي لغى تفيد ... أو التتابع فيقال قفوت فلانا إذ تبعته وقفا الرجل إذ فحصه وهي تفيد هذا المعنى في اللغات السامية الأخرى، ففي العبرية نجد أن كلمة قفا Qafa تقلص احتشد انعقده وفي السريانية قفا Qafa يجمع يكرم وفي ال... والتقلص نوع من المتابعة الشديدة إلى درجة الالتصاق"⁽⁴⁾.

(1) إدريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص 127.

(2) المنجد في اللغة والإعلام، ص 647.

(3) أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، 2002، ص 97.

(4) محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ص 13-17.

"فالكلمة إذا تفيد التابع أو الالتصاق أو الانتظام في شكل مسلسل أو دائري وليست القافية كما قيل إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها"⁽¹⁾.

كما عرف العروضيون القافية بأنها "الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري وقد تكون القافية كلمة واحدة"⁽²⁾.

القافية هي نهاية للسطر الشعري⁽³⁾.

سميت القافية قافية لكونها في آخر البيت مأخوذة من قولك: قفوت فلانا إذا تبعته، وقفا الرجل أثر الرجل إذا قصه، وقافية الرأس مؤخره ومنه الحديث عنه صلى الله عليه وسلم: "ويعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم... ثلاث عقد، فإذا قام من الليل فتوضأ انحلت عقدة..."⁽⁴⁾.

والقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرارها يزيد في وحدة النعم، ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة⁽⁵⁾.

لعل أنسب تعريف للقافية هو تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي بأنها (الحروف التي تبدأ قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري) وبناء على هذا التعريف فإن القافية قد تكون⁽⁶⁾.

(1) محمود عمران، البنية الإيقاعية في شعر سوقي، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، 2006، ص131.

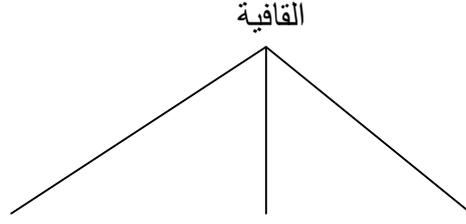
(2) أبو السعود سلامة أبو السعود، القافية في الشعر العربي، ص97.

(3) رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2001، ص180.

(4) أبي يعلى التنوخي، القوافي للقافي، مكتبة الخامجي، ط2، مصر، 1978، ص10.

(5) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص469.

(6) مختار عطية، موسيقى الشعر العربي بحوره قوافيه ضرائره، ص251.



في كلمة واحدة في بعض كلمة في كلمتين

III. 2/ أنواع القافية:

- القافية المتكافئة: وهي التي تجمع فيها أربع حركات vowels بعدها ساكن /0///0
 - المتراكبة: وهي التي يجتمع فيها ثلاث حركات vowels بعدها صوت ساكن /0///0.
 - المتداركة: وهو الذي يجتمع فيها حركتان بعدها صوت ساكن /0//0.
 - المتواترة: وهي صوت لين قصير يأتي بعده صوت ساكن /0/0.
 - المترادفة: هي التي يفصل فيها بين الصورتين أي حركة ويستعمل بصوت لين /00⁽¹⁾.
- وقد نوع إدريس بوديبة من هذه القوافي في قصائده المختلفة ويظهر ذلك:

1- المتداركة: نجدها في قصيدة "خلوة".

كي نتوضأ بالدم

قافيتها: بددمي⁽²⁾.

0//0/

وأيضاً قول في قصيدة "الوردة والقنديل".

وأسمع آهات وشني في ليل شتوي بارد

قافيتها: باردن⁽³⁾.

(1) محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ص 13-17.

(2) إدريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص 189.

(3) المصدر نفسه، ص 127.

2- المتواترة: ونجدها في قصيدة "حالات"

كانت تبحث سر الحزن الساكن صدري

قافيتها: صدري⁽¹⁾.

0/0/

وقوله أيضا في رؤى الشرق القديم

قافيتها: ديمي⁽²⁾.

0/0/

3- المترادفة: وتظهر في قصيدة "عيناك أبحوان".

كلحظة الإله سويعة الخلق.

قافيتها: خلق⁽³⁾.

00/

وقوله أيضا في قصيدة "علبة الرسائل"

أدخل في جيبه أطيارا بيض

قافيتها: بيض⁽⁴⁾.

00/

(1) ادريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص 93.

(2) المصدر نفسه، ص 165.

(3) المصدر نفسه، ص 55.

(4) المصدر نفسه، ص 133.

أنواع القافية:

1- مطلقة: وهي متحركة الروي.

2- مقيدة: وهي ساكنة الروي⁽¹⁾.

الروي:

III. 3/ تعريف الروي: حرف القافية⁽²⁾.

يعرف الروي بأنه: "أحد أحرف القافية الذي تبنى عليه القصيدة ويتكرر بتكرار أبياتها وتتسب إليه عادة كالباء والحاء والراء"⁽³⁾.

ومن هنا يتضح لنا أن الشعر القديم كان يعتمد على روي واحد، بينما يختلف الأمر بالنسبة للقائد الحديثة فالروي فيها يختلف، فمثلاً في قصيدة "الوردة والفتديل" نوع الشاعر من الروي حيث يقول:

للليل الساهر والأشعار

أملأ كفي من سحر النار

وأسمع آهات وسنى في ليل شتوي بارد

لمواعيد العيد الكاذبة.

كالمزن العابد في فصل الروح الملقى بالإحباط

وبالشكر الشواطئ حانتها زرقتها وطيور البحر

أحكي سرا مفجوعاً بالخيبة والتذكار

ماذا لو أنا جمعنا شتات الكون معا

⁽¹⁾ عبد الرحمن تيرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 131.

⁽²⁾ المنجد في اللغة والأعلام، ص 289.

⁽³⁾ مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984، ص 190.

في هذا الليل الممطر؟⁽¹⁾.

السطر	الروي	القافية
1	الراء	مقيدة
2	الراء	مقيدة
3	الذال	مقيدة
4	التاء	مقيدة
5	الطاء	مقيدة
6	الراء	مقيدة
7	الراء	مقيدة
8	العين	مقيدة
9	الراء	مقيدة

يتبين من هذه القصيدة أن كل حركات الروي جاءت ساكنة أي قافية مقيدة كما أن هناك

تنوعاً في حرف الروي كما يلي: الراء، الذال، التاء، الطاء... الخ.

وقد تنوعت هكذا حروف الروي في قصائده الحرة الأخرى فجل قصائده لا تعتمد على حرف

روي واحد.

كقصيدة "حورية الليل"

كسهيل النبض النازف

كانت تجتاحك بالتدريج

وتفكك أجزاء يقينك بالتغريب

⁽¹⁾ إدريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص 127.

أيهذا الملتاع حنينا

أعذرنى فأنا الآن وحيد

تلك ضفاف كانت

معشوشبة فرحا وحشيا

وأغام هجرت أفواه رعاة

تأهوا مثلك في مدن التصدير الأسود والترحال

لم نك ندرى كم مرد من الوقت!!⁽¹⁾.

السطر	الروي
1	الغين
2	الجيم
3	الباء
4	النون
5	الذال
6	التاء
7	الياء
8	التاء
9	اللام
10	التاء

⁽¹⁾ إدريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص 123.

IV. التنغيم:

هو موسيقى الكلام، فالكلام عند القائد تكسره ألوان موسيقية لا تختلف عن الموسيقى إلا في درجة التوافق بين النغمات الداخلية التي تضع كلا متناغم الوحدات، وتظهر موسيقى الكلام في صورة ارتفاعها وانخفاضات أو تنويعات صوتية أو ما نسميها نغمات الكلام⁽¹⁾.
والتنغيم نوعان: نغمة هابطة ونغمة صاعدة.

IV. 1 / النغمة الهابطة: « Falliongtone » وسميت كذلك بالاتصاف 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 (أين، متى، كيف...)⁽²⁾.
IV. 2 / النغمة الصاعدة: « rissinglone » سميت كذلك لصعود في نهايتها بالرغم من تنوع أمثلتها الجزئية الداخلية كالجمل الاستفهامية التي تستوجب الإجابة بنعم أو لا والجمل المعلقة ونعني بها الكلام غير التام لارتباطه بما بعده⁽³⁾.

من خلال هذه التعريفات نلمس تنغيمًا خاصًا على مستوى قصائد مجموعة الشاعر في توظيفه كعلامات الترقيم، والأمر الذي أدى لاختلاف درجة التنغيم بين صاعدة وهابطة اضطراب حالته النفسية، فاستعمل النغمة الهابطة بكثرة ومثال ذلك ما اقتبسناه من قصيدة "عينك أقحوان".
"أجبت؟"

ألم تخف بأننا سنبتلع في هوة النهاية؟

ألم تخف؟"⁽⁴⁾.

(1) كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000، ص533.

(2) المرجع نفسه، ص538.

(3) المرجع نفسه، ص536-537.

(4) إدريس بوديبينة، الظلال المكسورة، ص57.

وكذلك قوله في قصيدة "أناشيد رؤيوية".

"خطها الجميل ما به؟

ما الذي أزال عنه النعمة؟

وما الذي أقحمه في العتمة؟"⁽¹⁾

انتهت هذه الأبيات بنغمة هابطة لتمام معنى الكلام، فصبت الحالة النفسية للشاعر في وعاء

الحزن والأسى.

وربط الشاعر الفاصلة بالتغيم فجاءت درجة التغيم فيها صاعدة مثال ذلك قوله في قصيدة

"زدواجية".

"حدثني عن هواياته في التصوف والزهد؛

وحين افترقنا؛

تلا لحظة للوداع بأدعية صالحات؛

واغتالني؛"⁽²⁾.

فنرى أن الشاعر قد أنهى جل هذه المقاطع بالفاصلة فصبت حالته النفسية في الحزن "وقد

اتخذت الصورة التغيمية أشكالا حسب متطلبات السياق في المجموعة الشعرية فأعطت جرسا

صوتيا رافق الحركة أثناء الفعل الكلامي"⁽³⁾.

⁽¹⁾ ادريس بوديبة ، الظلال المكسورة، ص 73-74

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 85.

⁽³⁾ كمال بشر، علم الأصوات، ص 539.

V . الوقفة:

V . 1 / مفهوم الوقفة

لغة:

« المرة، الريب ومن الترس كالوقف»⁽¹⁾.

V . 2 / مفهوم الوقفة اصطلاحا:

«هي عنصر متجانس لا تأخذ مكانا غير مكانها ويتم التعبير عنها سماعيا، كما يتم التعبير

عنها بصريا وهي متلازمة مع نهاية البيت عموما»⁽²⁾.

والوقفة في الاصل « هي توقف ضروري للمتكلم لأخذ نفسه، وبالتالي ليست الا ظاهرة

فزيولوجية خارجة عن النص، ولكنها محملة بدلالات لغوية»⁽³⁾.

V . 3 / انواعها:

V . 1/3 الوقفة التامة: «هي وقفة النمط الاولي من الابيات حين يكون البيت ممتلابوقفاته الوزنية

والمركبة والدالية»⁽⁴⁾.

ومثاله في قصيدة العامريات :

استشعر حزنا شفافا

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

(1) الفيروز ابادي، المنجد في اللغة والاعلام، دار المشرق، بيروت، ط40، 2003، ص914.

(2) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنيته ودلالاته، ص140.

(3) عبد الرحمن تيرماسين، العروض وايقاع الشعر العربي، ص89.

(4) صبيبة قاسي، بنية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، النظرية والتطبيق، ص130.

يسكن قلبي هذه اللحظة

$0//0/0///0/0///0/$ ⁽¹⁾

- الوقفة في هذا المقطع تامة المعنى وتامة الوزن والدلالة.

V. 2/3 الوقفة الوزنية: «يكون السطر الشعري تاما وزنيا ولكنه ناقص دلاليا ومركبا»⁽²⁾.

ومثاله في قصيدة علبة الرسائل:

اخرج من جيبه

اخرج من جيبه

$0//0/0///0/$ ⁽³⁾

مستفعل/فاعلن

نلاحظ في هذا المقطع ان الوزن تام في حين المعنى ناقص لذلك فهو يحتاج للبيت الذي يليه

حتى يتم فهم المعنى فنقول اخرج من جيبه ولا يكتمل معناه الا اضافة البيت الذي يليه وهو

مفتاح العلبة.

V. 3/3 الوقفة المركبة والدلالية: «الوقفة الوزنية هي الناقصة هنا، فيما الوقفة المركبة والدلالية ماثلة

في البيت»⁽⁴⁾.

ومثاله في قصيدة خلوة:

ها انذا افتش عن جسدي

ها انا ذا افتشو عن جسدي

⁽¹⁾ ادريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص39.

⁽²⁾ صبييرة قاسي، بنية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، ص132.

⁽³⁾ ادريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص 133.

⁽⁴⁾ صبييرة قاسي، بنية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، ص130.

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

فاعل/فاعل/فعيل/فاعل/فعل

في حبة رمل تشبه زهرة لوز

في حبتي رملن تشبهو زهرة لوز

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

لن/فاعل/فاعل/فاعلن/فاعلن/فعل⁽¹⁾

فلاحظ ان في هذا المقطع المعنى تام فالبيت لا يحتاج الى البيت الذي يليه لكن الوزن غير تام

يكتمل بالبيت الذي يليه.

⁽¹⁾الدريس بوديةة، الظلال المكسورة، ص 189.

الفصل الثاني: الموسيقى الداخلية

– التكرار.

– الجنس.

– التوازي.

I. التكرار:

1- لغة: "من كرر الشيء وكرره، أي أعاده مرة أخرى، والكرة هي المرة يقال: كررت عليه الحديث وكررته، إذ رددته عليه، والكر هو الرجوع عن الشيء ومنه التكرار"⁽¹⁾.

كما عرفه الفيروز أبادي بقوله: "هو مصدر كرر إذ ردد وأعاد، يقال كرر الشيء تكريرا وتكرارا، أعاده مرة بعد أخرى"⁽²⁾.

التكرار هو الركيزة الأساسية للحركة الإيقاعية وهو بذلك الحاح على جهة هامة أو فكرة ما لها وقع في نفسه فيعززها بالتكرار.

2- اصطلاحا: "هو إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في وضع آخر أو مواضيع متعددة"⁽³⁾.

ويعد التكرار Répétition "ظاهرة لغوية من حيث اعتقاده في صوره البسيطة والمركبة على العلاقات التركيبية Syntagmatic Relations بين الكلمات والجمل وهو يعد وسيلة بلاغية ذات قيمة أسلوبية"⁽⁴⁾.

كما أن التكرار ظاهرة أسلوبية هامة تستعمل لفهم النص الأدبي وهو ظاهرة عامة في الفنون التي تعتمد على الحركة الإيقاعية جسمية كانت أو صوتية "لفظية" أو "بصرية" وظاهر خاص عند المسلمين في ممارساتهم الدينية"⁽⁵⁾.

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج5، ص135.

(2) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج3، دار الجيل، بيروت، 1993، ص112.

(3) رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص211.

(4) المرجع نفسه، ص211.

(5) عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيد المعاصرة في الجزائر، ص192.

ولقد تطرق "ابن قيم الجوزية" إلى حقيقة التكرار فقال "فحقيقة أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلف أو يأتي بمعنى ثم يعيده وهذا من شرطه اتفاق المعنى الأول"⁽¹⁾.

ولقد حصر السجلماسي التكرار في المستوى البلاغي للنص فيعرفه على النحو التالي:
"والتكرار اسم محمول يشابه به شيء في جوهره المشترك لهما، فلذلك هو جنس عال تحته نوعان:
"التكرير اللفظي ولتسميه مشاكله والثاني التكرير المعنوي، ولتسميه مناسبة وذلك لأنه إما أن يعيد اللفظ ولما أن يعيد المعنى فأعادة اللفظ هو التكرير اللفظي وهو المشاكلة، وإعادة المعنى هو التكرير المعنوي وهو المناسبة"⁽²⁾.

كما أن التكرار يقوم على قواعد أولية "إن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيقا الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل لقبولها، كما أنه لابد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية، فليس من المقبول مثلا أن يكرر الشاعر لفظ ضعيف الارتباط بما حوله أو لفظا ينفر منه السمع، إلا إذا كان الغرض من ذلك دراميا، يتعلق بهيكل القصيدة العامة"⁽³⁾.

"ويكون التكرار على مستوى الصيغة والتركييب فعلى مستوى الصيغة يشمل تكرار الحروف الجر وأدوات الشرط والنداء، وتكرار الضمير، وتكرار الكلمة، أما على مستوى التركييب فيشمل تكرار الجملة وتكرار المقطع"⁽⁴⁾.

(1) ابن قيم الجوزية، الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1988، ص163.

(2) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته ودلالاته، ص188.

(3) ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة، 2006، ص157.

(4) مصطفى السعدني البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2000، ص147.

لقد اعتنت القصيدة الحرة بالتكرار فجعلته الركيزة الأساسية للحركة الإيقاعية وهذا ما نلمسه في قصائد ديوان الظلال المكسورة فلقد تفنن الشاعر في توظيف أنواع التكرار والتي تعكس حالته النفسية ومدى إصراره على توصيل مشاعره للقارئ.

II. التكرار على مستوى الصيغة:

1- تكرار الحروف:

معروف على أن الحرف نوعان صامت وصائت، فالصامت بمختلف صفاته هو الذي يختص بالتكرار، وله دور في بنية الكلمة والجملة والبيت. ومن الحروف التي تكررت في قصائد إدريس بوديبة نذكر:

2- حروف الجر:

لقد كثر استعمال إدريس لحروف الجر في قصائده، بمختلف أنواعها فنجدها قد بلغت في قصيدة أوجاع الأزرق ملول "42 مرة" وفي قصيدة أناشيد رؤيوية "48 مرة" وفي قصيدة من يتذكر الوردة "32 مرة" وفي قصيدة حالات 50 مرة.

ومن بين أنواع حروف الجر التي استعملها نجد في، من، اللام، الباء، إلى وغيرها، ومن نماذج ذلك نجد في قصيدة أوجاع الأزرق ملول حيث يقول:

"أيها الطاعن في فلوات الوجد توقف !

دمعك مزق قلبي

ورماني وحيدا

امرأة تفاجئ كل يوم

ثم تأخذين لأقاصي الهضاب

وتركبني مهرة من طقوس المزاج

وما بين صحوي ونومي

تبدأ حلتها في حقول البهاء الجليل"⁽¹⁾.

وقوله أيضا في قصيدة "أناشيد رؤيوية".

"للأزهار الراشحة بالفجر

من علق أوراقها للريح

من هرب صوتي النابض بالكلمات

الساحق لأفاعي البطش؟

سأضع وطنا يسكنه الشعراء والفقراء"⁽²⁾.

وقوله في قصيدة من يتذكر الورد.

"كالمزنة كانت تلبسني أغطية من مطر

وتفرش لي قمرا من غيوم الليالي البعيدة

دمها من دوالي الكروم العنيقة !

صوتها كالنداء المعلق في خطوات الرياح

وجيها كالتماعات المعاني في شفاه الأنبياء"⁽³⁾.

أما في قصيدة حالات فيقول:

"امتد الليل لهيبا في عينها

وبلا جدوى

وأنا مضطجع مهموم

⁽¹⁾ إدريس بوديبة، الديوان الضلال المكسورة، ص 25.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 65.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 81.

أحمل بؤس الكون
ومواجه أحلام الكلمات
الحبلى بالصرخات القادمة
من (تقرت) وتعاسات جبال (القل)
والورق القائم في قنوات الإرث المحيط
أسرابا من أغصان الروح⁽¹⁾.

فمن خلال هذه الأمثلة فينتضح أن الشاعر نوع من حروف العطف حسب حالته النفسية المتوترة.

3- حروف العطف:

لقد وظف إدريس بوديبة حروف العطف خصوصا حروف الواو وحروف الفاء حيث بلغت في قصيدة حركات 23 مرة وفي قصيدة الحمامة الصينية الهارية من التايم 41 مرة وفي قصيدة السيف وطفولة الريح 56 مرة وفي قصيدة أحزان العشب والكلمات 41 مرة. فتكرار هذه الحروف منح القصائد صورة إيقاعية تتجلى من خلال قول إدريس في قصيدة حركات.

"ملاكي

وحين يجيئ النهار

يطول وقوفي

بمينائك المنسي

وفي رجم الامتداد البعيد

وأبقى على الوطن المتهيكل

في القلب ريحا وعشيا"⁽²⁾.

(1) إدريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص 93.

(2) المصدر نفسه، ص 103.

كما نجدها في قصيدة الحمامة الصينية الهارية من التايم

"أتعاب الرؤيا

وعذاب الكشف... كانا !

وشيء آخر كان...

لغة واحدة ولغات

ترسل أصواتا مسمارية وسموت

ازددت وجوما وشحوبا

قالت...

حدثني عن أحلامك والأفراح"⁽¹⁾.

أما في قصيدة السيف وطفولة الريح فيقول:

تعب الهواء من التوقف في محطات التناؤب والفجر

تعبت ضلوعك من حضارات التشابه والفصول

وحملت الخيول من سام اللجام

وحكمت الصمت المخدد بالركود والأمان

واختناقات الليالي الموحشة

وسمعت صوت الريح يخفق في اضطراب

ويخفق ما تبقى من قناديل الحنين"⁽²⁾.

إضافة إلى ورودها في قصيدة "أحزان العشب".

⁽¹⁾ إدريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص111.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص137.

شبات يبعثني ويجمعني لشتات
 دمي ينساح في الوجع وفي الكلمات
 للورد العابق أحرق نذري وساعاتي.
 فكوني يا عروة الحلم ظلي ومرساتي
 فأنا مشنوق في أوقاتك
 بالزبد الأبيض والرايات
 ففي عينك أقرأ آلي غرقي ومنجاتي
 تتصاعد أشجانك والأحزان⁽¹⁾.

لقد استعمل الشاعر حروف العطف وهذا منح للقصيدة إيقاعا موسيقيا فاستطاع أن يعكس
 حالة الحزن لدى الشاعر.

4- تكرار الضمائر:

إذا كان تكرار الحروف يمنح القصيدة نغما وجرسا فإن الضمائر يمنحها جمالا فنيا وإيقاعا
 روحيا يستشفه القارئ من قصائد بوديية فلقد نوع من هذه الضمائر فنجد الهاء، الكاف، التاء، الواو.
 فنجد تكرار ضمير المخاطب المفرد (الكاف) في قصيدة الحمامة الصينية الهاربة من التايم

حيث يقول:

"ماذا لو أنزلناك

على شجر القلب و

لمال الكون إليك

لفر البحر إليك

⁽¹⁾ إدريس بوديية، الظلال المكسورة، ص157.

لتفجر في صدرك، أنهارا أو نارا

ولأعطاني الوردة

ولأعطاك السبر⁽¹⁾.

وظف الشاعر ضمير المخاطب الكاف للدلالة على الغضب والسخرية.

أما في قصيدة حورية الليل فيقول:

كصهيل النبض النازق

كانت تجناحك بالتدرج

وتفكك أجزاء يقينك بالتغريب

أبهذا الملتاع حيننا⁽²⁾.

كما نجد تكرار الضمير المتكلم المفرد "الياء" في قصيدة الوردة والقنديل حيث يقول:

"املاً كفي من سحر النار

وأسمع أهات ونسي في ليل شتوي بادر

وأحكي سرا مفجوعا بالخيبة والتذكار !

ماذا لو أنا جمعنا شتات الكون معا

في هذا الليل الممطر

ماذا لو أن قلاعك صارت في كفي طيوراً

ونشيد غمام؟...⁽³⁾.

إضافة إلى ورودها في قصيدة "حضور" حيث يقول:

(1) ادريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص 111.

(2) المصدر نفسه، ص 123.

(3) المصدر نفسه، ص 127.

"قد تنسين..."

صمتي

صوتي

غضبي..."

لكنك رغما عنك

لن تقديري أن تنسي

سحائب تبغي

تتلوى في السفق

كي تتجمع

في عينك وكفي"⁽¹⁾.

أيضا نجد تكرار ضمير الغائب المفرد "هاء" في الأبيات التالية من قصيدة "أنشودة الرخام"

"تعاوده الذكريات

تعاوده رائحة الدم والطرقات

وفي قلبه استعلت همهمات

ورائحة البحر والسدات

تعذبه وردة من غبار الدهول

تحاصره نجمة تختفي في الفلاة

تعانقه فجأة عند كل صلاة

وحده قد مضى

⁽¹⁾ ادريس بوديبة ؛ الظلال المكسورة ؛ ص 203

كوميض الغروب"⁽¹⁾.

لوحظت صوت الهاء في هذا المقطع باهتزازات رخوة مضطربة توحى بمشاعر إنسانية حزينة

ويأئسة، كما يقول في قصيدة البطاقة البريدية:

"قلب بين يديه البطاقة

تلاشت سطور البطاقة فوق لسانه

لقد ظل طول المساء

يفتش عن كلمة واحدة

تقاسمه أكله والمنام

ولما لم يجدها

انتحى زاوية وبكى!"⁽²⁾.

لقد كان لتكرار الحروف والضمائر في قصائد بوديبة دور إيقاعيا فاعلا به استحسانا تنغيميا،

يربح القارئ لهذه القصائد وعلى الرغم من كل هذه الكتلة المتكررة للحروف والضمائر إلا أنها أثرت

القصائد بما تحمله من معان ودلالات فجاءت قصائده مكتملة إيقاعيا وداليا.

فالتكرار هو وسيلة يستعين بها الشاعر ليعبر بها عن مشاعره ولترجمة أفكاره وذلك من باب

حب الجمال التنغيمي الذي تمليه الشخصية الفنية وأيضا هناك مستوى آخر التكرار وهو:

(1) إدريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص 203.

(2) المصدر نفسه، ص 41-42.

5- تكرار الكلمة:

إن للكلمة إيقاعيا مؤثرا في موقعها في النص ونجد لتكرار الكلمات حضورا قويا في قصائد بoudية فانتقى كلمات للمعنى المراد إيصاله فأنشأ بذلك علاقة بين حالته النفسية وإيقاع هذه الكلمات عند تكرارها وهذا ما يكشفه لنا الجدول التالي:

عنوان القصيدة	الكلمة المكررة
أوجاع الأزرق ملول ⁽¹⁾	أين، أنا، وأنا أمواج، أمواج نكي، الدمع نكتسي، نكتسي يتقب جدان القلب، يتتب جدران القلب
القلب العالم ⁽²⁾	لم ترحلين، لم ترحلين، لم ترحلين بدار، بدار القلب، القلب، القلب تشتهين، تشتهين، تشتهين ليبع، لبيع
صورة حلمنا ⁽³⁾	نكتوي، نكتوي، نكتوي مدوي، مدوي، مدوي، مدوي

⁽¹⁾ إدريس بودية، الظلال المكسورة، ص 15-31.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 33-37.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 49-51.

يا، يا، يا، يا، يا، يا عيناك، عيناك ألم، ألم، ألم	عيناك أقحوان ⁽¹⁾
لأعرف، لأعرف أناديك، أناديك	المدينة الوهم ⁽²⁾
أين، أينك، أينك جين، جين، جين	أناشيد رؤيوية ⁽³⁾
أحبك، حب، حب أفنيئا، أفنيئا، تفن، بددنا، تتبدد وجدي، وجدي، وجدت، وجدي	رابعة العدوية ⁽⁴⁾
بيني، بيني أنت، أنت، أنت، أنت واحد، واحد، واحد، واحد	من يتذكر الوردة ⁽⁵⁾
تأبي، تأبي، وتأبي، وتأبي، وتأبي، وتأبي	حركات ⁽⁶⁾
دمر، دمر، دمر، دمر	الحمامة الصينية الهاربة من التايم ⁽⁷⁾

(1) ادريس بوديبة ، الظلال المكسورة، ص 55-57.

(2) المصدر نفسه، ص 61-63.

(3) المصدر نفسه، ص 65-66.

(4) المصدر نفسه، ص 77-78.

(5) المصدر نفسه، ص 81-82.

(6) المصدر نفسه، ص 106.

(7) المصدر نفسه، ص 117.

لأعطاني، لأعطاك	
يا صالح، يا صالح، يا صالح، يا صالح، يا صالح نم في، نم في، نم في نلتقي، نلتقي، نلتقي، نلتقي	السيف وطفولة الريح ⁽¹⁾
ياما، ياما، ياما ازددت، ازددت، ازددن ريب، ريب، ريب، ريب ردي، ردي، ردي، ردي	أحزان العشب والكلمات ⁽²⁾
اقترب، اقترب، اقترب، اقترب الوسط، الوسط، الوسط أبك، أبك، أبك خارج، خارج، خارج	ظلال الدمعة والنسيان ⁽³⁾
قاسية، قاسية، قاسية أنك، أنك، أنك، أنك	ما لم تقله الذاكرة من حالات أين حيان التوحيدي ⁽⁴⁾
مطر، مطر، مطر للذي، للذي، للذي وهران، وهران، وهران	أنشودة الرخام ⁽⁵⁾

⁽¹⁾ إدريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص 141-143.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 158-163.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 179-187.

⁽⁴⁾ المصدر نفسه، ص 195-196.

⁽⁵⁾ المصدر نفسه، ص 204-206.

من خلال الجدول السابق نلاحظ أن الشاعر وظف كلمات تعبر عن حالته النفسية من آلام

وغضب وحب وافتخار وتفاعل فمنحت اللفظة المكررة للقصيدة قوة وصلابة.

كما نجد تكرار كلمة الحب في قصيدة "بغداد" حيث يقول:

أحبك ألفين

أحبك حبين

أحبك لأنك أشعلتني بالحنين لأهلي

وحب لأنك أنت العراق⁽¹⁾.

لقد كرر الشاعر كلمة أحبك وهذا دليل على أن الشاعر مشتاق لبغداد

وأيضاً نجد تكرار كلمة "الشوارع" في قصيدة "بوح" حيث يقول:

"ولشوارع بونة

أخاديد في القلب لا تمحي

لشوارعها منعطفات

تتصالب عند الزوايا

كبكاء المحبين

لحظة المحبين

لحظة الشوق والانكسار

لشوارعها زخم داكن

بعناصر طعم التبغ

ويود البحر

⁽¹⁾ إدريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص 165.

لشوارعها"⁽¹⁾.

كما كرر كلمة شوارع وهي دلالة على حزنه وانكساره

كما نجد تكرار لكلمة وطن في قصيدة "حالات" حيث يقول فيها:

"يا وطننا يتدفق نهرا في أهدابي

يا وطننا أعطاني الناي وسر الوعد

يا وطننا يتناسخ نجما في أحلامي"⁽²⁾.

وتكريره لكلمة وطن دليل على حنينه

6- تكرار على مستوى التركيب:

تكرار الجملة:

الجملة المكررة	القصيدة
يثقب جدران القلب، يثقب جدران القلب	أوجاع الزرق ملول ⁽³⁾
لم ترحلين، لم ترحلين، لم ترحلين وفي القلب ما تشتهين، وفي القلب ما تشتهين، وفي القلب ما تشتهين	القلب العالم ⁽⁴⁾
أتأذنين لي، أتأذنين لي، أتأذنين لي	المدينة الوهم ⁽⁵⁾
ماذا يحدث، ماذا يحدث، ماذا يحدث	حالات ⁽⁶⁾

(1) ادريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص 173.

(2) المصدر نفسه، ص 100.

(3) المصدر نفسه، ص 31.

(4) المصدر نفسه، ص 35-37.

(5) المصدر نفسه، ص 62.

(6) المصدر نفسه، ص 98.

اشرب معي، اشرب معي، اشرب معي	ظلال الدمعة والنسيان ⁽¹⁾
يقولون إنك، يقولون إنك	حركات ⁽²⁾
تقولين لي ابتدئي، تقولين لي ابتدئي	غيار ⁽³⁾
عيناك أقحوان في دربي المهجور، عيناك أقحوان في دربي المهجور	عيناك أقحوان ⁽⁴⁾

من خلال الجدول نلاحظ أن الشاعر إدريس بوديبة لم يعطي اهتماماً لتكرار الجملة فنجدها

تكررت مرة واحدة في القصيدة الواحدة ولم تتكرر في جل القصائد بل في بعضها فقط.

ومن خلال ما سبق يتبين لنا أن للتكرار وظائف يؤديها فوجوده ليس عبثاً وهي عديدة

ومتعددة ولكونه أسلوباً تعبيرياً يصور اضطراب النفس ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر.

فوظيفة التكرار في القصيدة هو جمالية وفعالية فالتكرار ينتج الإيقاع ويساعد الشاعر على

حفظ توازنه كما أنه يحمل وظيفة الامتاع والإقناع.

و"اللجوء إلى التكرار في الشعر غرضه خلق حركة إيقاعية داخل فضاء القصيدة ليكسبها

صفة جمالية تتبع من تلك الحركة، كما أنه مرتبط بنفسية الشاعر فهو كالمرآة يعكس صورة صاحبه

والغرض من وجوده ليس العدد، بل ما يضيفه من معنى وما يشيعه من إيقاع كما يشيع جواً من

الحركة والحيوية داخل القصيدة"⁽⁵⁾.

(1) إدريس بوديبة ، الظلال المكسورة، 182.

(2) المصدر نفسه، ص 107.

(3) المصدر نفسه، ص 87.

(4) المصدر نفسه، ص 55-56.

(5) عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 195-197.

VI. الجنس:

1- مفهومه: الجنس أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلف في المعنى⁽¹⁾، ويقال له التجنيس

والجناس والتجانس والمجانسة ولا يستحسن إلا إذا ساعد اللفظ المعنى، ووازي مطبوعه،

مع مراعاة النظير، وتمكن القرائن.

2- أنواعه:

أ. الجنس التام: "وهو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أشياء، نوع الحروف، وعددها وهيئاتها،

وترتيبها، مع اختلاف المعنى فإن كان من نوع واحد كاسمين أو فعلين أو حرفين سمي مماثلاً

ومستوفياً وإذا كان من نوعين كفعل واسم سمي مستوفياً"⁽²⁾.

فالجناس التام إذن هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي نوع الحروف وشكلها وعددها

وترتيبها.

"أما عند القزويني فهو يعتبر أيضاً أن هناك نوعان للجناس:

1. التام منه: أن يتفق في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها فإن كان من واحد فاسمين

سمي مماثلاً كقول الشاعر:

حذق الآجال آجال والهوى للمرئ قتال"⁽³⁾.

ب. الجنس الناقص: "وهو ما اختلف فيه اللفظان في عدد الحروف واختلافهما إما يكون بزيادة

حرف في الأول نحو دوام الحال من المحال أو في الوسط "جدى جهدي" أو في الآخر نحو

"الهوى مطية الهوان والأول يسمى "مردوفان" والثاني مكتنفا والثالث مطرفاً"⁽¹⁾.

⁽¹⁾ علي الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة في البيان، البديع، المعاني، الدار المصرية السعودية، 2004، ص431.

⁽²⁾ السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في البيان والمعاني والبديع، مكتبة الآداب، القاهرة، 1999، ص318.

⁽³⁾ الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، مكتبة الآداب، القاهرة، ص431-432.

2. غير تام: "وهو ما اختلف فيه اللفظيات في واحد من الأمور المتقدمة"⁽²⁾.

لقد نوع الشاعر إدريس بوديبة من استعمال الجناس بنوعيه المختلفين وهذا يظهر في جل

قصائده والجدول التالي يبين ذلك:

القصيد	الجناس	نوعه
أوجاع الأزرق ملول ⁽³⁾	رأسي كأسي	جناس ناقص
القلب العالم ⁽⁴⁾	رشاش دماء وماء	ناقص
صورة حلمنا ⁽⁵⁾	حان موعدنا حان مولدنا	ناقص
جيم ⁽⁶⁾	الشفق الأفق	ناقص
عيناك أقحوان ⁽⁷⁾	عيناك والتوسل الجريح أوجه المدينة المسافرة في الريح	ناقص
أناشيد رؤيوية ⁽⁸⁾	احزن أو لا تحزن	ناقص

(1) السيد أحمد الهاشمي جواهر، البلاغة في البيان والمعاني والبديع، ص320.

(2) علي الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص431.

(3) إدريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص27.

(4) المصدر نفسه، ص37.

(5) المصدر نفسه، ص50.

(6) المصدر نفسه، ص53.

(7) المصدر نفسه، ص56.

(8) المصدر نفسه، ص69-73.

	يسكنه الشعراء والفقراء	
	العويل	
	الطويل	
ناقص	فرقة	رابعة العدوية ⁽¹⁾
	حرقة وجدي	
	وحددي	
ناقص	ابتدئي	غبار ⁽²⁾
	سوف لت ابتدئي	
ناقص	كالريح	حالات ⁽³⁾
	الروح	
	كوني في حبل نجاة	
	كوني في حبل حياة	
ناقص	صمتي	حضور ⁽⁴⁾
	صوتي	
ناقص	اعتالي	أحزان العشب والكلمات ⁽⁵⁾
	لا تعتالي	

(1) ادريس بوديية، الظلال المكسورة، ص 77-78.

(2) المصدر نفسه، ص 87.

(3) المصدر نفسه، ص 94-97.

(4) المصدر نفسه، ص 131.

(5) إدريس بوديية، الظلال المكسورة، ص 161-162.

	صوتي بنكر صوتي صوتي يقاتل موتي	
ناقص	لمساءاتي الكتيبة لنداءاتي الرتيبة الجنون الظنون اقترب لا تقترب	ظلال الدمعة والنسيان ⁽¹⁾
ناقص	غناء فناء وتعلقنا وتعانقنا	ما لم تقله الذاكرة من حالات أبي حيان التوحيدي ⁽²⁾
ناقص	وأعطيت أطواري وأنواري	قميص الينابيع ⁽³⁾

من خلال الجدول نلاحظ أن الشاعر بوديبة قد استعمل الجنس الناقص فقط في جل

قصائده فكان الجنس انعكاس لحالته النفسية المتوترة بين الفرح والحزن.

VII. التوازي:

"التوازي من المفاهيم اللسانية التي تسربت إلى النقد الأدبي الحديث عن طريق كتابات

ياكبسون على وجه الخصوص، هذا الأخير الذي استند في تحديد هذا المفهوم إلى الإرث السابق

⁽¹⁾ ادريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص 180-181.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 194-196.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 200.

عليه متمثلاً في الراهب ر. لوث الذي يعتبر أول من أشار إلى هذا المفهوم ثم جيرارمانلي هو بكنس الذي يعتبر التوازي المبدأ المنظم للغة الشعر، ومن الواضح أن مظاهر التوازي ليست حكراً على النقد الحديث وإنما نجد الكثير من هذه المظاهر متداولة في نقدنا البلاغي مثل المساواة والطباق والترصيع والموازنة والتكرار والتناسب والمقابلة والمشاركة... الخ⁽¹⁾.

ومن هذه المظاهر تناولها الشاعر إدريس بوديبة وكلها تندرج في إطار التوازي ونجد مثال

ذلك في قصيدة "رابعة العدوية".

"أحبك حبين

حب الهوى

وحب لأنك صحوي وسكري"⁽²⁾.

نلمس هنا عنصر التضاد بين كلمة صحوي وسكري.

وقوله أيضاً في قصيدة "من يتذكر الوردية".

"وأمحو بالإيقاع تجاعيد اللون الأبيض والأسود.

بالأبيض والأسود"⁽³⁾.

وأيضاً قوله في نفس القصيدة:

المعشوق هو الحي

المعشوق هو الميت.

نلاحظ أن الشاعر في هذه الأبيات قد انتقى ألفاظ قوية المعنى مثل الأبيض والأسود، الحي

والميت وكأنه يريد أن يعكس لنا حالته النفسية المضطربة.

(1) حسن الخرفي، حركية الإيقاع، ص 100.

(2) إدريس بوديبة، الظلال المكسورة، ص 77.

(3) المصدر نفسه، ص 83.

لم يكتفي شاعرنا بتوظيفه لعنصر الطباق، التضاد، بل نوع من التوازي فتعدى إلى التكرار

يقول في قصيدة حالات:

"كوني لي حبل نجاة

كوني لي حبل حياة

كوني لي حقل أمان"⁽¹⁾.

وهذا نوع من الأنواع التي تتدرج ضمن عنصر التوازي وهو صرفي نحوي من خلال قوله في

قصيدة حركات كلمتي نجاة وحياة.

"وتأبى انصياعا

وتأبى انقيادا

وتأبى نزولا"⁽²⁾.

وقوله أيضا في نفس القصيدة:

"يقولون أنك غبت مع الغائبين

يقولون أنك ضعت مع العائدين"⁽³⁾.

من خلال هذه الأمثلة نلاحظ أن شاعرنا قد نوع من التوازي مثل الطباق والتكرار.

⁽¹⁾ إدريس بوديبة، الظلال المكسور 97.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 106.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 106.

خاتمة:

- من خلال دراستنا للبنية الإيقاعية في ديوان الظلال المكسورة لإدريس بوديبة توصلنا إلى جملة من النتائج نلخصها فيما يلي:
- اعتمد إدريس بوديبة في ديوانه الظلال المكسورة على القصيدة الحرة كما نجده قد استخدم بحور أحادية التفعيلة كالكامل، الهزج والرجز وهذا ما قلل من سرعة الإيقاع.
 - جاءت القافية مقيدة في جل قصائده كما جاءت أحرف رويها متنوعة وهذا التنوع واكب تقلبات الشاعر النفسية في معظم قصائده.
 - نوع إدريس بوديبة من التنغيم فهناك نغمة هابطة وأخرى صاعدة والتي لها دور في توضيح تحول الدلالات حسب سياقها التركيبي والنفسي معا.
 - اعتمد الشاعر على التكرار سواء على مستوى التركيب أو الصيغة وهذا التركيب غير منتظم فهو لا يخضع لقاعدة معينة.
 - إن وظيفة التكرار تكمن في إنتاج الإيقاع، كما أنه يساعد على حفظ توازنه.
 - لقد اعتمد الشاعر على الجناس سواء التام منه أو الناقص ولكن تركيزه كان على الجناس الناقص.
 - إن الموسيقى الشعرية لقصائده ترتبط بنفسية الشاعر ودرجة انفعاله، مما يخلق التنوع الإيقاعي ويبرز جماليته في القصيدة.
 - استعمل شاعرنا الوقفة وجاءت متنوعة بين الوزنية والدالية والتامة.
 - أيضا لجأ الشاعر إدريس بوديبة إلى استعمال التوازي كنوع آخر من أنواع الموسيقى الداخلية .

ولقد لعب الإيقاع دورا فعالا في الشعر الحر وذلك في تنويع النغم ،وتوليد الدلالة المرتبطة بانفعالات الشاعر فمن خلال هذه القصائد نلمس ايقاعا خاصا اعتمده الشاعر ،وعبر من خلاله عن انكساراته النفسية التي تجسدت في الإيقاع الداخلي لقصئده.

-ان الموسيقي الشعرية للقصيدة الحرة ترتبط بنفسية الشاعر ودرجة انفعاله ،مما يخلق التنوع الإيقاعي ويبرز جماليته في القصيدة.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:.

1- إدريس بوديبة، الديوان، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، 2008.

المراجع:

1- ابن قيم الجوزية، الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1988.

2- ابن منظور، لسان العرب، ج8، ط4، دار صادر، بيروت، 2005.

3- أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، 2002.

4- أبي يعلى التنوخي، القوافي للقاقي، ط2، مكتبة الخامجي، مصر، 1978

5- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2001،

6- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، مكتبة الآداب، القاهرة.

7- الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.

8- رمضان الصباغ، نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لنديا الطباعة، الإسكندرية، 2007.

9- السيد أحمد الهاشمي جواهر، البلاغة في البيان والمعاني والبديع، مكتبة الآداب، القاهرة، 1999.

10- صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصرة، النظرية والتطبيق، صلاح عبد الصبور، أنموذجا، ط1، مكتبة الآداب، 2008.

- 11- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر.
- 12- عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي المعاصر، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، 2006.
- 13- عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، ، 2003.
- 14- عصام نور الدين، معجم الوسيط، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005.
- 15- علي الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة.
- 16- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج3، دار الجيل، بيروت، 1993.
- 17- كمال بشر، علم الأصوات، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، ص2000.
- 18- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب ، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984.
- 19- محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1976.
- 20- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته ودلالاته، ط2، دار توبال للنشر،، دار البيضاء.
- 21- محمد عنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، سنة 1973.
- 22- محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط2، مصر، 2006.
- 23- محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، 2006.
- 24- مختار عطية، موسيقى الشعر العربي، بحوره، قوافيه، ضرائره، دار الجامعة، 2002.
- 25- مصطفى السعدني البنيات الأسلوبية في لغى الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2000.

26- ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،

2006.

27- المنجد في اللغة والإعلام، ط4، دار المشرق، بيروت، 2003.

الفهرس:

أ	مقدمة.....
4	تمهيد.....
4	مفهوم الإيقاع.....
10	الفصل الأول: الموسيقى الخارجية.....
10	التفعيل.....
10	القافية.....
32	التنغيم.....
34	الوقف.....
38	الفصل الثاني: الموسيقى الداخلية.....
38	التكرار.....
54	الجناس.....
58	التوازي.....
61	خاتمة.....
63	قائمة المصادر والمراجع.....
66	الفهرس.....