الجمهوريـــــة الجزائريـــــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليم العـــالي والبحث العلمـــي
جامعــة غردايـــة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

البنيـــــة الإيقاعيَّـــــة في قصيدة:
" أطلس المعجـــزات" لصـــالح خـرفـــي

مذكرة مُقدمّة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطـالبة :
- خديجة معمري

إشراف الدكتور:
يحي حاج امحمد

أعضاء لجنة المناقشة

أ: خديجة الشامخة..... رئيـسا..... ..... جامعة غرداية
أ.د: عاشور سرقمة.....مناقـشا..... جامعة غرداية
أ.د:يحي حاج امحمد.....مشرفا و مقررا..... جامعة غرداية

السنة الجامعية: 2013-2014 م

رمـــــوز البحـــــث:

الرمـــــــز	المفتاحيـــــة
ط	الطبعـــــــة
ص	الصفحـــــة
د ط	دون طبعـــة
د ت ط	دون تاريخ الطبع
د م ن	دون مكان النشر
م س	مصدر سابق. مرجع سابق
تر	ترجمـــــة
ج	جـــزء
مج	المجلـــد
ع	العـــدد
نفسه	نفس المرجع أو المصدر السابق
(...)	حذف من الصفحة
غ،م	غير منشور

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد الصّادع بأمر ربه، وعلى آله الأطهار الطيبين، وصحبه الغرّ الميامين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدَّين؛ وبعد:

تعتبر الدراسة الإيقاعية ذات أهميَّة كبيرة ضمن مستويات الدراسة النَّقدية، ذلك لأنَّ الإيقاع أهم أدوات التذوُّق الأدبي، وتكتمل معالمه في البحث عن الصورة الموسيقية للقصيدة من خلال استثمار الطاقات الصَّوتية والدَّلالية والبلاغية، حيث مزجت البنية الإيقاعية بين علوم عديدة لهذا جاءت دراستها متشعِّبة بتشعُّب أدواتها. ومن هذه النظرة العميقة لمصطلح الإيقاع نبعث فكرة البحث والتي تبلورت في: (البنية الإيقاعية في قصيدة "أطلس المعجزات" لصالح خرفي)، طامحةً إلى إضاءة ما أمكن من تلك البؤرة للكشف عن أهميَّة الإيقاع في بناء القصيدة، وما توحيه من دلالات مختلفة.

ويرجع اختيارنا لهذا الموضوع لعدَّة أسباب من بينها :

- ✓ الرغبة الملحَّة التي أملت علينا فكرة الإسهام في إثراء الأدب الجزائري بكشف السِّتار على أحد أعلامه في النَّقد والأدب، والذي يستحق منَّا دراسة جادّة خاصة في الدراسات المعمَّقة التي تصبُّ في حركة الحداثة.
- ✓ الإعجاب بأعمال الشاعر وما جادت به قريحته من نظم، وكان هذا دافعنا الذاتي في استجلاء بعض خصائص التجربة الشعريَّة ذات الطَّابع التحرُّري والثَّوري.

✓ جدلية الموضوع كون أنَّ الإيقاع لم يحظ بدراسة كبيرة، والذي يبقى بحاجة إلى جهد كبير خاصة في الجانب التطبيقي وبالأخصّ نقطة التقاء العروض والبلاغة؛ فكان صالح خرفي الشُّحنة التي نفرغ فيها طاقة بحثنا، إذ يعتبر شعره فيضاً من العواطف المتأجّجة والحماسة الفيَّاضة التي استمدها من قوَّة وشدَّة الثورة ونضال أبطالها.

ومن هنا برزت إشكالية البحث، والتي يمكن بلورتها في جملة من الأسئلة:

ما هي البُنى الإيقاعية التي احتوت عليها قصيدة "أطلس المعجزات"؟ وما أثر ذلك في بنيتها؟ وهل استطاع الشاعر توظيف عناصر الإيقاع بوتيرة واحدة أم تجاوز ذلك إلى التَّنويع في مظاهره؟

وارتأينا أن نعالج الموضوع اعتماداً على المنهج الأسلوبي، وتمَّت الاستعانة بالإجراء الإحصائي لسبر أغوار النَّص واستجلاء جماليته الإيقاعية.

واستدعت ضرورة الدراسة أن يقسم البحث إلى تمهيد ومبحثين، خُصِّص التمهيد في محاولة للتَّعريف بماهية الإيقاع وتحديده، ثم تحدَّثنا عن الإيقاع في الشِّعر الثَّوري الجزائري، أمَّا المبحث الأول فقد اشتمل على الإيقاع الخارجي؛ تناولنا فيه الظَّواهر الإيقاعية من وزن وقافية، وسعينا في هذا المبحث أن نلمس آثار الإيقاع الخارجي في القصيدة من خلال مجموعة من البنى التي تتمظهر في البحر والزّحافات والتَّدوير، أمَّا العنصر الثاني فكان من حظ القافية، خصّصنا فيها الحديث عن حروفها وحركاتها من رويٍّ وتأسيسٍ ودخيلٍ وتوجيهٍ إضافة إلى التَّصريع.

أمَّا المبحث الثاني فوسمتُه بالإيقاع الداخلي، يتضمن الأصوات والتكرار بمختلف أشكاله، ثم تطرَّقنا إلى عنصر صوتي آخر هو التَّنغيم، يأتي بعدها دور الكلمات وما اشتملت عليه من جناسٍ وطباقٍ وصيغٍ صرفية فكان لها الأثر بالغ الأهميَّة في اقتفاء تجليَّات الإيقاع الداخلي للقصيدة.

وأنهينا الدراسة بخاتمة استخلصنا فيها جملة من الملاحظات والنتائج.

ونعتقد أنّ أيّ بحث مهما كان نوعه لا ينطلق من فراغ، فلابدَّ على أيّ دارس العودة إلى جملة من المصادر والمراجع للاستفادة منها، لذلك اعتمدنا في بحثنا هذا مجموعة من المصادر والمراجع من بينها "**العروض وإيقاع الشعر العربي**" لعبد الرحمان تبرماسين، "**القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**" لمحمد صابر عبيد، وكذا "**البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**" لمقداد شكر قاسم، و"**الإيقاع في شعر الحداثة**" لمحمد علوان سالمان، إذ مثَّلت هذه الكتب قاعدة خلفية انطلق منها البحث في محاولة للاستفادة من الحدود النظرية التي انتهت إليها هذه الدراسة، فكشفت عن علاقات التَّداخل بين الإيقاع الداخلي والخارجي للنصوص.

على أنَّه ما من باحث تصدَّى لدراسة ما إلاَّ شكا من صعوبات اعترضته لحظة اقترابه منها، وشغلته على أن يجد فرصة الانطلاق مواتية ميسورة، وهذه الدراسة كأيَّة دراسة اعترضت انجازها مشاكل وصعوبات، لم يكن تخطِّيها بالأمر الميسور، نذكر منها:

ندرة المراجع التي تجمع مادَّة البحث، فحسب إطِّلاعنا لم نجد دراسة تعقَّبت البنية الإيقاعية وأحاطت بكلِّ جوانبها إلاَّ تلك التي تنظر إليها على أنّها لا تتعدَّى الوزن والقافية والزحافات، إضافة

إلى صعوبة التَّعامل مع المصطلحات الإيقاعية التي لم تعرف استقراراً واضحاً خاصة فيما يتعلق بالإيقاع الداخلي الذي لا تزال ساحته خالية من الدراسات المعمَّقة والمؤسِّسة لقوانينه النظرية، ثم إنَّ تطبيق هذه الدراسة على الشِّعر الجزائري لم يكن بالأمر الهيِّن لشساعة هذا المصطلح ممَّا يستوجب منَّا الإلمام بعلوم عديدة مثل: اللِّسانيات، علم الدَّلالة، العروض، البلاغة والصَّوتيات وكذلك الفيزياء.

بالرغم من ذلك فقد دارت عجلة البحث وبلغ نهايته المقرَّرة ولسنا نطمح مع ذلك إلاَّ أن نكون قد أمطنا اللِّثام ولو بقدر يسير على هذه الدراسة، التي لا تزال في نظرنا غامضة ومبهمة .

وفي الختام نتوجَّه بشكرنا وامتناننا العميقين إلى الأستاذ المشرف الدكتور: يحي حاج امحمد على تكرُّمه بإشرافه على هذا البحث ومساعدته القيِّمة،كما نتوجّه بشكرنا الخالص كذلك إلى الأستاذ: بن سعد محمد السعيد، والأستاذ خرازي مسعود على المساعدة الدائمة وفي كل وقت فشكراً لهما وجزاهما الله ألف خير.

ومع ما بذل في هذا العمل من جهد لاستكمال عناصره فإنَّه لا يسلم من العيوب، ولا يبرأ من القصور فهو ليس سوى اجتهاد، فإن حالفني من الله التوفيق فله الحمد وله المنة، وإن كانت الأخرى فمنِّي وله الحمد كذلك، وحسبي أنِّي تحريت ما استطعت لإخراجه بهذه الحلّة .

_ماهية مصطلح الإيقاع:

تعرَّضت أغلب الدراسات إلى مفهوم الإيقاع على أنَّه ذو نشأة غربية « فهو الترجمة العربية للمصطلح الأوربي Rhythm، مشتق من Rhuthmos اليونانية وهي في أصل معناها الجريان والتدفُّق؛ والمقصود به عامة التواتر والتَّتابع بين حالتي الصَّوت والصَّمت أو النُّور والظَّلام »[1].

إلى أن تفشّى هذا المصطلح في الثَّقافة العربية من خلال احتكاكهم بالثقافة اليونانية، لكن لم يتبيّن علماؤنا القدماء جوهر الإيقاع؛ فكان استعمالهم إيَّاه بمعنى الوزن الشعري، إلا أنَّهم أدركوا وظيفته لدى المبدع وأثره على المتلقِّي[2].

الإيقاع كلمة تستعمل كثيراً في مجال الموسيقى والشِّعر، ورد في لسان العرب: «الإيقاع: من إيقاع اللَّحن والغناء، وهو أن يوقِّع الألحان ويبيِّنها»[3]، فالغناء واللَّحن تربطهما علاقة وثيقة بالشِّعر، إذاً فالشِّعر يشاطر الموسيقى في استعمال هذا المصطلح .

أمَّا اصطلاحاً فقد تعدَّدت آراء النقَّاد في تحديد مفهوم شامل للإيقاع نظراً لشساعتة وغموضه، وهذا الغموض مردُّه أنَّه يشمل كلَّ نواحي الحياة فهو موجود منذ خلق الإنسان، وإذا تأمَّلنا نظام الكون نَلحظ مدى سيطرة هذه الظَّاهرة، فنجدها في حركات الجسم ونبرات الصَّوت والشَّهيق والزَّفير، وانتظام ضربات القلب، كما احتوى الظواهر الطبيعية: الشَّمس والقمر والفصول الأربعة، وتغلغل في أجهزة الإنسان الداخلية من الدورة الدموية إلى التنفس، وتحوَّل عدم الاستجابة لإيقاع الحياة جسداً

---

(1) محمد علوان سالمان، **الإيقاع في شعر الحداثة**، دار العلم للنشر والتوزيع، الإسكندرية ،ط1،2008م، ص:21،22.

(2) ينظر:نفسه، ص:16.

(3) ابن منظور، **لسان العرب**، تح: عامر أحمد حيدر،دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ- 2003م، مج8، مادة – وقع-، ص:485.

أو روحاً دليلاً على المرض؛ ثم تحرك إلى دائرة اللُّغة فظهر في عروض الشِّعر والوزن الصَّرفي والجرس الصَّوتي؛ حتى وصل إلى الفن بأشكاله المختلفة كالرَّسم والنَّحت والتَّصوير والمعمار[1].

لهذا أخذ المصطلح عدة دلالات ما جعل مجاله واسعاً، ولعلَّ الجنوح إلى البُعد الصَّوتي لمفهوم الإيقاع أقرب إلى الدلالة للمصطلح، خاصَّة وأنَّه في الأصل ميراث الموسيقى، وانطلاقاً من البعد الصَّوتي للإيقاع ركَّزت تصوُّرات كثير من الدِّراسات على تحديده في الإطار الصَّوتي[2].

ومن النقَّاد الذين اهتمُّوا بهذا المجال نجد محمد مندور، حيث ركَّز في تعريف الإيقاع على الصَّوت، بقوله:« (...) الإيقاع هو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية»[3]، فهو توافق صوتي بين مجموع من الحركات والسَّكنات يؤدِّي وظيفة سمعيَّة، ويؤثِّر فيمن يستجيب له ذوقياً؛ ومن هنا «كانت موسيقى الشِّعر من أهمّ العناصر التي تساهم في تشكيل التَّجربة الشعرية في صورة قصائد وأبيات تتألَّف من جملٍ وكلماتٍ يشكِّل كل منها صوتاً موسيقيًا خاصاً يتناغم تناغماً متلاحماً مع غيره، وبدون عنصر الموسيقى يتحوَّل البناء الشعري إلى أنقاض نثرية خالية من الرُّوح والعاطفة»[4].

ويرى عبد الرحمان تبرماسين أنَّ:« الإيقاع هو انسجام الصُّورة مع الصَّوت يُحدث في النفس اهتزازاً وشعوراً بالمتعة، هذا الانسجام تحدثه العلاقة المتعديَّة بين الصَّوت والصورة، يقابله الوقع

---

[1] ينظر: محمد علوان سالمان، **الإيقاع في شعر الحداثة**، م س، ص:14.

[2] ينظر: مقداد شكر قاسم، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، دار دجلة، الأردن، ط1، 1429هـ-2008م، ص: 22،23.

[3] محمد علوان سالمان، **الإيقاع في شعر الحداثة**، م س، ص:22.

[4] محمد عبد الحميد، **في إيقاع شعرنا العربي وبيئته**، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2005م، ص: 30.

في السَّمع من قبل الكلمة، ونقطة التقاطع بينهما هو إحداث الأثر في النفس والإحساس بحركة الجمال التي يحدثها الإيقاع»[1].

وللإيقاع هدف جمالي وأثر نفسي حرص على توافرهما الشعراء، فهو يُورِث اللذَّة ويبدو سحره وجماله في شيءٍ واحدٍ هو إعادة تنظيم الأحاسيس المضطربة في كونِه يتسلَّل إلى النفس، ويتخلَّل بين المشاعر الهائجة فيعود إليها انبساطها بعد الانقباض والهدوء بعد الثَّورة[2].

_الإيقاع في الشعر الثوري الجزائري:

إن أهمّ ما يميز الشِّعر الثوري الجزائري جمالية الإيقاع وفخامة اللُّغة، فكانت معظم قصائد شعراء الثّورة شبيهة بالطلقات السَّريعة وإيقاعها يمتاز بالتوتُّر والشدَّة، والسبب في ذلك هو أنَّ همَّهم الوحيد وصف الحرب فاهتموا بالجانب الإيقاعي لقصائدهم، ممَّا أضفي عليها وقعاً إيقاعياً صارخاً ونغماً موسيقيًّا يرن صداه في إيقاعات الأصوات والحروف، ويذهب عبد الله الركيبي إلى أنَّ هناك «ميزة بارزة نلحظها في الشعر الثوري وهي أنَّه شعر نشيدي، أي أن الصفة التي تغلب عليه هي الحماس الذي يطغى على موسيقاه ووزنه وألفاظه نفسها، فهو شِعر المعركة الذي يتجاوب مع وقع خطوات الجندي في الميدان، ويتماشى مع وثباته إلى المعركة»[3]، وواضح أن الركيبي يحدِّد للشِّعر الثوري صفة الحماسة في الجانب الموسيقي والإيقاعي؛ لأنَّ حماسة الوزن والألفاظ هما جزءان من الموسيقى، وهي وصف الموسيقى بالثورية أي موسيقى المعارك والبطولات، والناظر إلى القصائد التي حاولت

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين، **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1، 2003م، ص 94.

[2] ينظر : محمد عبد الحميد، **في إيقاع شعرنا العربي وبيئته** ، م س، ص:25.

[3] يحي الشيخ صالح، **شعر الثورة عند مفدي زكريا** ،دار البعث، قسنطينة- الجزائر، ط1، 1407هـ-1987م، ص:35.

الوقوف على نماذج من الإيقاع يلاحظ « أن جميعها أناشيد تقصَّد فيها الشعراء النغم أكثر من تقييدهم بالوزن»[1]، فتنساق الكلمات للَّحن لا للوزن.

أما عن الظروف التي نشأ فيها الشعر الثَّوري فيرجع ذلك إلى الثورة التحريرية التي لها الفضل العظيم على الأدب الجزائري؛ إذ تفجَّرت نتيجة لذلك قرائح الشعراء بأدب ينبض بالثورة كلماته ملتهبة متأجِّجة وحروفه مخضَّبة بدماء الثوَّار، وإزاء هذا أدرك الشعراء منذ البداية بأنَّ لهم رسالة مقدَّسة نحو وطنهم، فكانوا مدعوين للمساهمة بالنِّضال في حرب التحرير سواء بالسَّيف أو بالقلم، ومسايرة ركب الثَّورة إلى جانب المجاهدين في الجبال والتلال؛ نتيجة لذلك تحوَّلت قصائدهم إلى أناشيد وطنية وحماسية تواكب خطوات الجندي في الجبال والسهول وتردِّدها الأفواه ليميد صداها إلى الآذان والقلوب التي تسعى للاستقلال[2]، « وكان الشعر الجزائري مرآة صادقة تنعكس عليها أوضاع المجتمع وسجلاً أميناً لانفعالات وطموحات الجماهير، فحاول الشعراء احتضان المأساة وصوَّروا الأوضاع المزرية التي آل إليها الشعب أمام بطش المستعمر»[3]، أمَّا من حيث الشكل فكان الشعر الجزائري كغيره ينبني في إطار البحور الخليلية فحافظوا على الوزن الواحد، إلاَّ أنَّ هناك محاولات عدَلوا فيها عن النظام الخليلي في التقفية فأحياناً ينوّع الشاعر في القافية مع الالتزام بوحدة الوزن، وتارة ينوعها مع تنويع الوزن في قصيدته، ومثال ذلك القصائد التي نسجها الشعراء على طريقة الشعر الحر ومنها: قصيـــــدة لأبو القـــاسم سعد الله وعنوانهـــا "طريقي"، حيث كانت بداية جادَّة للشعـــر الحـــر وله

---

[1] حسين أبو النجا، **الإيقاع في الشعر الجزائري**، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003م، ص:24.

[2] ينظر: بلقاسم بن عبد الله، **دراسات في الأدب والثورة**، دار هومة، الجزائر، ط1، 2001م، ص:141.

[3] نفسه، ص:151.

قصيدة "الدم والشعلة"، ونجد أيضا قصيدة" منطق الرشاش" لمحمد بلقاسم خمار، وقصيدة "نداء الضمير" لصالح خرفي، امتازت هذه القصائد بالإيقاع السَّريع ، فأصبحت ألفاظهم واحدة لأنَّ غرضهم وصف الثورة والإشادة بالبطولات التي دارت في أنحاء ربوع الوطن المكافح.

ومن الأسماء البارزة في دنيا النص الشعري الجزائري نجد محمد العيد آل خليفة، مفدي زكريا، أبو القاسم سعد الله،صالح خرفي وغيرهم، فبإحساسهم المرهف بالحالة التَّعيسة التي عاشتها الجزائر آنذاك فجَّر في شعرهم نغمة جريحة، وقد احتضن هؤلاء الشعراء هموم الوطن المكافح بصدق وواقعية؛ نظراً لأنَّ الموسيقى تستمد خصوصياتها الجمالية والإبداعية من رهافة الحسِّ وصدق المعاني التي يفيض بها قلب الشاعر فيضَّل يعزف على ألحان البشرى من أجل النَّصر رافعاً شعلة النضال والكفاح، ونجد أنَّ استعمال الصوت في القصائد الثورية حرصاً من الشعراء على التأثير في المتلقِّي للخَوض في غمار الثورة، وهذا الولع باصطناع الموسيقى ناتج عن جمالية الأشعار الثورية التي يعوَّل فيها الشاعر على اللَّفظ أكثر من الفكرة عن طريق استخدام الصوت القوي والنبرة الشَّديدة المعادلة لطلقة البندقية، صرخة الغضب، صيحة الثوار عند النصر في أعماق الأودية والجبال.

والحقُّ أنَّ توظيف الصَّوت في الشعر الثوري جذوره ضاربة في أعماق التاريخ فنجده من قبل الشعراء القدامى، وذلك بحكم غنائية القصيدة العمودية من جهة، وبحكم أن الشاعر كان مضطراً إلى إلقاء شعره في مواقف ومناسبات حماسية[1]، فكأنَّه في موقف خطيب لا شاعر مادامت الثورة تلهمه بحماسها، ومن شعراء النِّضال والثورة الذين ساهموا بشعرهم للتعريف بالقضيَّة الجزائرية نجد صالح

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، **أدب المقاومة الوطنية في الجزائر**، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 2003م، ص:430.

خرفي[1]، ومن قصائده في وصف الثورة والتغنّي بشهدائها قصيدة "أطلس المعجزات" التي ألقاها في «مهرجان الشعر في دمشق سنة 1961»[2] تدور حول فلك الثورة، يخلِّد نضال أبطالها ويشيِّد بوَقائعها، ولقد أراد خرفي أن يجعل من قصيدته سجلاً للثورة، فوقف موقف المشارك المنفعل بأحداثها حتى يقتنص كل مناسبة إمَّا لإثارة الحماس أو التحريض على الكفاح أو الإشادة بالبطولات والتضحيات، وهذا ما يبرر تعلُّقه بوطنه خاصة وأنَّه جعل من الأطلس منبع إلهامه ومنطلق الصرخة الصاعدة، وأرادت العروبة في هذه الربوع أن ترفرف عروس الإلهام الشعري على قمَّة الأوراس وعلى قمم الأطلس رمز الأصالة والهويَّة الوطنية، فكان هذا الإلهام النابع من قمم الجبال الجزائريّة غزيرا غزارة الدم المتدفق على صخورها، إذ أن البطولات المعجزة التي دارت في أنحاء ربوع الوطن أطلقت العنان للأصوات والأحاسيس الصادقة فأنتجت إيقاعا موسيقياً تطرب له الآذان ،ذلك إيقاع الثورة والتحفيز على النصر وحب الوطن، والافتخار والإشادة بمآثر الجزائر.

---

[1] صالح بن صالح الخرفي، من مواليد بلدة القرارة، وادي ميزاب، ولد سنة 1932، له إنتاج غزير في الأدب والثورة وترك دواوين من بينها: ديوان "أنت ليلاي" و "أطلس المعجزات" و "من وحي الصحراء"، توفي سنة 24 نوفمبر 1998، ينظر، قاسم أحمد الشيخ بالحاج، **الشاعر صالح خرفي صفحات من مساره الفكري والأدبي**، جمعية أنغام الحياة، القرارة، غرداية-الجزائر، ط1، 1425هـ- 2004م، ص:19.

[2] صالح خرفي، **أطلس المعجزات**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،ط2، 1982، ص:228.

الإيقاع الخارجي أو ما يسمى بالعروض، غرضنا البحث عن وظيفة الإيقاع الذي نلحظه في الشكل الخارجي للقصيدة من خلال علمي العروض والقافية ،وما يتفرع عنهما من أمورٍ تخص الأوزان والقوافي والزحافات وكذا التَّدوير والتَّصريع.

أولاً: الـوزن:

اهتمَّ النقَّاد العرب الأوائل اهتماماً بالغًا بالبعد الوزني، إذ أولوه عناية فائقة فعدّوه عنصراً رئيسيًّا في بنية الخطاب الشعري وخاصيّة جوهرية كامنة في صميم ماهيته، فالوزن أعظم أركان بناء القصيدة وبدون تحقيقه يفقد الشعر ميزته وهيبته، أمَّا في الدرس الحديث فهو حاضر في جميع الجهود النَّقدية التي قاربت المستوى الإيقاعي من مستويات البناء الشِّعري[1]، وقبل التطرُّق إلى ماهيَّة الوزن لابدَّ أن نعرِّج على الإيقاع وعلاقته بالوزن، فكثيراً ما استعمل مصطلحا الإيقاع والوزن في صيغ توحي بترادفهما.

وإذا ما جئنا إلى العلاقة بينهما فنقول: إنَّ الوزن يتقاطع تقاطعًا دقيقًا مع الإيقاع؛ إذ يكمِّل أحدهما الآخر في تناسبٍ وتلاحمٍ، ويشتركان في كونهما يعتمدان على التكرار، وتكمُن قوَّة هذا التِّكرار في التوازي بين الكلمات والأفكار، لكن الاختلاف يقع في وظيفة كلٍّ منهما، فالوزن يرتبط بالصَّوت من حيث هو فتحة أو ضمَّة أو كسرة، أمّا الإيقاع فيرتبط بالصَّوت من حيث خصائصه السِّياقية كالنبر والتردُّد والتَّنغيم[2].

---

[1] ينظر: مقداد شكر قاسم، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، م س، ص:47.

[2] ينظر: محمد صابر عبيد، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، من منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق،(د ط) ،2001م، ص:24.

رغم الاختلاف الوارد بينهما إلّا أنَّه يبقى الوزن الوعاء المشكِّل الذي يستوعب التجارب الشعرية، بالإضافة إلى أنَّه مادة موسيقى الشعر ولا يمكن لهذه المادة أن تحيا من دون تدخُّل الرُّوح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع الذي يُولَد من خلال امتزاج تجربة الشاعر بالوزن، فلا تظهر القصيدة بوزنها عند المتلقِّي، وإنَّما تظهر بإيقاعها ممثلاً الوزن عملية التواصل[1].

وفي مفهوم الوزن جاء في لسان العرب أنَّه: « وزن الثِّقل والخفَّة، وثقل شيءٍ بشيءٍ مثله كأوزان الدَّراهم ومثله الوزن، وأوزان العرب ما بنت عليه أشعارها، وقد وزن الشعر وزناً فاتّزن»[2].

أما اصطلاحاً فهو الموسيقى الناتجة عن تتبع تفعيلات معينة تتكرّر في كل بيت شعري، وهذه التفعيلات تخلق توازناً صوتياً بين الألفاظ والعبارات، فنحن حين نسمع القصيدة إنَّما نسمع مستويات إيقاعية منتظمة ومنسجمة، ويتَّصف هذا النَّوع من الموسيقى بأنَّه ثابت لا يتغير، فهو محدد بما يسمَّى بحور الشِّعر العربي مكوَّنة من ستَّة عشر وزناً، وما يصطلح عليه في النَّقد بالموسيقى الخارجية والتي تُعنى بالوزن الخارجي ويضمُّ كل من البحور العروضية وتفاعيلها المختلفة إضافة إلى القافية وحروفها[3].

وبالنسبة لوزن قصيدة "أطلس المعجزات" نجد أنَّ الشَّاعر استعمل تفعيلتي: فاعلاتن ومستفعلن، وهما من الأوزان المركَّبة المزدوجة، وبذلك خرج من استخدامه للأوزان الصافية، وكان هذا الاستخدام موفقاً فقد خدم الغرض العام للقصيدة، عن طريق المزاوجة بين التفعيلتين عبَّر الشَّاعر عن مدى

---

(1) ينظر: محمد صابر عبيد، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، م س، ص:26.

(2) ابن منظور، **لسان العرب**، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت ،ط1،1424هـ- 2003م، مج13، مادة –وزن –، ص:252.

(3) ينظر: مصطفى خليل الكسواني، **المدخل إلى تحليل النص الأدبي وعلم العروض**، دار صفاء، عمان، ط1، 1431هـ-2010م، ص:191.

تمسُّكه بوطنه ورفضه الشّديد للمستعمر من جهة وافتخاره بالأطلس من جهة أخرى، إضافة إلى هذا نجد أن الوزن المزدوج يحتاجه الشّاعر لما فيه من وقف ونغمات متوازية، أضفى على القصيدة جرساً قوياً دالا على الثورة والرفض والتحدّي والصّمود، فاحتوى إيقاع الوزن تلك المعاني ونقلها إلى أبلغ الصور وأعظم الدلالات، فبفضله أصبحت القصيدة على وتيرة واحدة ومتصاعدة من تكثيف درجة الانفعال وتدفُّق المشاعر بتدفق تفاعيل البحر المزدوج.

وبعد إحصاء كل من التفعيلتين في القصيدة وجدنا أن تفعيلة " فَاعِلاَتُنْ" تكررت 260 مرة، أمَّا تفعيلة " مُسْتَفْعِلُنْ" فقد تكررت 130 مرة، وما يبرّر ارتفاع نسبة الأولى في كونها تقع صدراً وابتداءً وعروضاً وضرباً، وتبدأ بالوتد المفروق، أمَّا الثانية فتبدأ بالسبب الخفيف وتنتهي بالوتد المجموع.

وتمتاز "فاعلاتن" بعذوبة اكتسبتها من نظام توارد حركاتها وسكناتها بتوسط وتدها المجموع بين سببيها، لهذا أدرك الشاعر هذه الخصِيصة في "فَاعِلاَتُنْ" خاصَّة وأنَّها تناسب الأشعار الغنائية الثورية نتيجة لعذوبتها فقد صوَّرت شخصية الشاعر وعبَّرت عن أحاسيسه وعواطفه تجاه الأطلس، وعن آماله المعلقة على الشعب الجزائري الذي يسعى إلى الاستقلال، ولعلَّ تجربة الشاعر يتجاذبها عنصران العذوبة النَّغمية من جهة، والامتداد والهدوء النغمي من جهة أخرى، إضافة إلى تلاحق الفكر وتصاعد الأنفاس، جعلته يعبِّر عن أفكاره بواسطة هذا الوزن الذي يناسب غرض القصيدة وموسيقاها الحماسية.

وفي هذا السِّياق تكمن أهميته فهو السمة الأولى التي تميز الشعر من النثر وهو ليس شيئاً زائداً ولا مجرد شكلٍ خارجيٍ، لأنَّه مرتبطٌ بالعاطفة عندما تكون في حالة توتر تجاه حدث ما، ويمثل إحدى

الوسائل المرهفة التي تمتلكها اللغة لاستخراج ما تعجز عنه دلالة الألفاظ في ذاتها، فالوزن الشعري تابع للتجربة التي يخضع لها الشاعر أثناء صياغته للشعر، والشاعر الحاذق هو الذي لديه القدرة في التحكم بالمادة الوزنية ليخلق منها رنيناً رائعاً يثير في المتلقي انفعالات نابعة من تلك التموّجات الصوتية التي يستقبلها، فيعمل على تخدير الحواس لدى الإنسان ممَّا يجعل الشعر التعويض الضروري والحيوي لتوترات انفعالية كثيرة[1].

وفي هذه الحالة فإنّ القصيدة تستمد إيقاعها من مادتها اللغوية، ومن الموسيقى الناتجة عن التَّناسق الصَّوتي للكلمات في إطار الوزن الشعري، فيكون هناك تأثيراً واضحاً بين الوزن والكلمات في القصيدة وبذلك تظهر بنيتها الإيقاعية للمتلقِّي.

أمَّا عن بحر القصيدة فقد اصطنع الشاعر إيقاعاً يعدّ من أشهر الإيقاعات الشعرية وأغناها موسيقى، وأجملها نغماً، ويتمثل هذا الإيقاع في "بحر الخفيف" المكوَّن من التفعيلات: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن × 2 ، وسنعمد إلى تقطيع بيت من القصيدة لإبراز بحره وتفعيلاته:

« **أَيُّ سَفْــحٍ مِنْ عَــاصِفِ الظّلْمِ سَـاخِــرْ وذَرًا تَنْطَـحُ السَّمَـــاءَ مَفَــاخِــر**»[2]

أَيْ يُسَفْحِنْ	مِنْ عَاصِفِظْ	ظُلْمِ سَـاخِرْ	وذَرَنْ تَنْ	طَحُسْسَمَا	ءَ مَـفَاْخِرْ
0/0//0/	0//0/0/	0/0//0/	0/0///	0//0//	0/0///
فـاعـلاتــن	**مستـفعـلن**	**فـاعـلاتــن**	**فعـلاتـن**	**متفعـلن**	**فـعـلاتـن**

[1] ينظر:صبيرة قاسي، **بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر**، رسالة دكتوراه، غ،م، جامعة سطيف-الجزائر، 2010-2011م، ص:29.

[2] صالح خرفي، **أطلس المعجزات**،م س، ص:229.

عند تقطيعنا للبيت وجدنا تفعيلات بحر الخفيف واضحة، وقد تكررت كل تفعيلة بعدد أبيات القصيدة لتشكّل في مجموعها 390 تفعيلة؛ وممَّا نلاحظه في الخفيف أنَّه يندر توظيف تفعيلاته تامَّة، لأنَّ الشَّاعر في موقفٍ حماسيٍ يحتّم عليه اختصار الجمل والعبارات بمعنى أدقٍّ وأشمل وأقوى في الدلالة، فانعكس ذلك على بناء تفعيلة الخفيف بسبب هذا الاستخدام الدقيق للألفاظ، أمَّا علَّة اختيار الشاعر لهذا الإيقاع في كونه يتَّسم بالخِفّة والسّلاسة على اللِّسان، وبذلك يكون تأثيره شديداً على السَّامع، يقول عنه الخطيب التبريزي: « سمّي خفيفا لأن الوتد المفروق اتَّصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفَّت »[1].

ولخِفَّته صحّ النّظم عليه في جميع الأغراض الشعرية كالحماسة والفخر؛ وهو ما يناسب موضوع القصيدة، ونجده كذلك في موضوعات الرّقة واللّين كالرّثاء والغزل والوجدانيات، وقد ألهم الشعراء للنظم عليه وذلك لرشاقته وجزالة موسيقاه ونغمه[2]، وسُمي خفيفاً «لخِفَّته في الذّوق والتّقطيع،لأنه يتوالى فيه ثلاثة أسباب، والأسباب أخفُّ من الأوتاد، وله ستة أجزاء كلُّها سباعية ، وهي: فاعلاتن فرع مفاعيلن،ومستفعلن فرع فاعلاتن »[3].

لهذا حرص الشَّاعر على اختيار بحر الخفيف، لما فيه من تحدٍّ وصمودٍ نابعين من تلك الهزَّة الإيقاعية تجاوبت مباشرة مع البنية الدلالية فاستيقظت داخلها موجة من التوتُّر بسبب حركة الهيجان

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص: 69.

[2] ينظر:إميل بديع يعقوب، **المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر** ،دار الكتب العلمية ،بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ-1991م، ص:81.

[3] عبد الرحمان تبرماسين، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، م س، ص:69.

التي صادفت ثورة النفس والغضب، إضافة إلى هذا فإنَّ الشَّاعر يقف أيضاً مقام الفخر والعزَّة أمام ذلك الجبل المعجزة الذي صوَّره في هيئة جبّار يفتك بأعدائه فتكاً، فاستطاع أن يمدّ بعباراته ويطلق العنان لصوته، فلم يختره اعتباطاً وإنما رأى فيه الأفضل لخدمة غرضه ؛إذ مكّنه بفضل خفَّته وجزالته ورقته من الاسترسال في إبراز شمائل وطنه والاعتزاز بالأطلس، لذا نجد معظم الشعراء يُحامونه وينسجون قصائدهم على منواله، يقول عنه عبد العزيز الدّباغ :« الخفيف من الأبحر الشعرية الرقيقة التي تداولتها ألسنة الشُّعراء لخفَّته ورقَّته ؛ويحدث معها نشيداً عذباً ترتاح النفس إلى رنَّاته فتنقاد إليه انقياداً»[1]؛ ولأنَّه يتطلب اندفاعاً وراء النّغم، فاستخدمه الشَّاعر للتأثير في نفس المتلقِّي، وتعتبر موسيقى القافية لهذا النوع أجمل أنواعها المختلفة، ونلاحظ أن بحر الخفيف من حيث إيقاعه الشَّديد يصلح لفن الأناشيد الثورية الحماسية وفيه ضربٌ من الاندفاع والتحدِّي والصَّرامة والجديَّة.

غير أنَّ هذا البحر لا يخلو من الزحافات وهذا لا يعيب القصيدة وإنَّما يخدمها فهي بمثابة المتنفّس للشاعر ليصور ألفاظه ومعانيه بأوجه مختلفة.

- الزحـافـــات:

لقد وضع العروضيون تفعيلاتٍ تتألَّف منها جميع أوزان البحور الشعرية المعروفة، قد تستعمل بصيغتها وشكلها الَّذين وضعت فيهما أصلاً،كما أنَّه قد يصيبها بعض التغيير عن طريق حذف بعض حروفها أو زيادة بعضها الآخر، كما قد يُصيبها تحريك بعض حروفها الساكنة، أو تسكين

[1] مسلك ميمون، **مصطلحات العروض والقافية في لسان العرب**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1، 1428هـ-2007م، ص:101.

بعض حروفها المتحركة وفق ما تسمح به القواعد العروضية ،ومن ناحية الإيقاع تعتبر الزحافات من المؤثرات الصوتيـــة في موسيقـى القصيدة، وتتفـاوت درجة تأثيرها في البنية الإيقاعيـة حسب كثرتها أو قلَّتها[1].

ولابدَّ من معرفة هذه التغييرات التي طرأت على القصيدة، وردت هذه الأخيرة بمعدل 199 مرة أي بنسبة 51.02% وهي نسبة مرتفعة، لأنّ لغة القصيدة تتَّسم بالقوة والشدة والعنفوان والنبرة الخطابية، فنجد أنَّ إقامة هذه النسبة الكبيرة يُلائم ألفاظ القصيدة من الوجهة الدلالية والإيقاعية؛ فالزِّحاف يعمل على اختصار الزمن من خلال سقوط بعض الحركات، ممَّا يؤدي إلى سرعة الإيقاع في القصيدة، وله علاقة بانفعالات الشاعر ومواقفه التي يظهر أثرها في الزِّحاف أكثر من العلل؛ والزِّحاف الذي طرأ على القصيدة هو زحاف الخبن، فقد هيمن بنسبته المرتفعة وأخذ مساحة إيقاعية كبيرة بحضوره في جلّ أبيات القصيدة.

جاء هذا الزحاف في فاعلاتن 82 مرة، أي بنسبة 21.02%، أما في مستفعلن فورد 117مرة، بنسبة 30%، حيث استحالت التفعيلتان: فاعلاتن إلى فعلاتن ، ومستفعلن إلى متفعلن وتنقل إلى مفاعلن. والخبن زحاف مفرد يلحق بحشو الخفيف وهو «حذف الثاني الساكن من التفعيلة ويسمى الجزء الذي يدخله (مخْبُونًا) مأخوذ من الخَبَنْ وهو التقليص»[2].

---

[1] ينظر: يوسف أبو العدوس **موسيقا الشعر وعلم العروض** ، دار الأهلية ،الأردن ،عمان،ط1، 1999م، ص:29.

[2] إميل بديع يعقوب، **المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**،م س، ص :222.

وسنعمد إلى تقطيع بيت من القصيدة ليتبين موقع زحاف الخبن :

« **فَـــتَنَتْ أَعْيُـــنٌ بِـه فَتَنَـاسَتْ رَحِمَ الأَرْضِ والعُرَى والأَوَاصِرْ**»[1]

فَتَنَتْ أَعْ	يُنُنْ بِهِيْ	فَتَنَاسَتْ	رَحِمَ لأَرْ	ضِ ولْعُرَىْ	ولْأَوَاصِرْ
0/0///	0//0//	0/0///	0/0///	0//0//	0/0//0/
فَعِلَاتُنْ	مُتَفْعِلُنْ	فَعِلَاتُنْ	فَعِلَاتُنْ	مُتَفْعِلُنْ	فَاعِلَاتُنْ

نلاحظ أن زحاف الخبن قد أصاب كل تفعيلات البيت ماعدا الضرب فقد جاء صحيحا سالماً، حيث حذفت ألف "فَاعِلَاتُنْ" فأصبحت " فَعِلَاتُنْ"، وسين " مُسْتَفْعِلُنْ" فأصبحت"مُتَفْعِلُنْ"، ويعود هذا التوظيف الكثيف للزّحاف لارتباطه بالحالة النفسية للشاعر من خلال توتُّره وقلقه لمصير الجزائر، إذ كلَّما اشتدّ انفعال الشاعر كثر الزّحاف في حنايا القصيدة، فعمد عبر خاصية الزحاف إلى اختصار الأصوات واختزال الزمن في أقل مدّة، وكأنّه يستبق الزمن في عجالة من أمره لنيل الاستقلال.

ومن هنا تمكَّن الزّحاف من نقل الحالة النفسية التي يصفها الشاعر من خلال تسريع الأحداث وتقليص الزَّمن داخل بنية البحر الكليّة للأبيات؛ إذ تبدو الأبيات التي دخلها الخبن أكثر سرعة من الأخرى التي لم يدخلها، بالرغم من سيطرته على القصيدة إلاَّ أنَّها حافظت على وتيرة البنية الإيقاعية للخفيف، ممَّا ساهم في التسلسل الشعري بين الأبيات وغرضها ترابط الموضوع.

[1] صالح خرفي، **أطلس المعجزات**، م س ، ص:230.

ـ الـتـدويـــر:

وما يلاحظ كذلك خلو القصيدة من العلل، مما يدل على سهولة وعذوبة البحر وحسن اختتامه، خاصَّة وأنَّ الخفيف تطغى عليه ظاهرة التدوير للامتداد التي يتصف بها هذا البحر، حيث يبدل التدوير العلاقة بين الصدر والعجز وهو ما يسمّى بالقصيدة المدوَّرة؛ والتَّدوير مصطلح عروضي وهو اشتراك البيت في كلمة واحدة، ويسمَّى أيضا موصولاً ومتداخلاً ومدمجاً وهو يحدث في كل البحور، لاسيَّما الأبيات المجزوءة منها[1].

« وأكثر ما يقع في عروض الخفيف؛ وهو حيث وقع في الأعاريض دليل على القوَّة، إلاَّ أنَّه في غير الخفيف مُسْتَثْقَل عند المطبوعين، وقد يستخفُّونه في الأعاريض القصار كالهزج، والرمل، وما أشبه ذلك»[2]، استخدمه الشَّاعر في قصيدته بنسبة معتبرة، وهذا دليل على حنكته العروضية ومقدرته الفنية من ناحية، وبحسب ما يقتضيه الموقف الشعري من ناحية أخرى.

ومن خلال تقطيع أبيات القصيدة وجدنا هذه الظاهرة في أربعة أبيات:

- في البيت الثاني:

« أيُّ صَوْتٍ مُجَلْجَلٍ يَصْدَعُ الأُفـ ـــقَ إلام النَفِيرُ يا ابْنَ الجزائرْ»[3]

---

[1] ينظر: إميل بديع يعقوب،**المعجم المفصّل في علم العروض و القافية وفنون الشعر**،م س، ص :173.

[2] ابن رشيق القيرواني ،**العمدة في محاسن الشعر**، تح:محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل،سوريا،ج1، ط5، 1401هـ-1981م، ص:178،177

[3] صالح خرفي ، **أطلس المعجزات**، م س، ص: 229.

نلاحظ في البيت كلمة مشتركة في صدره وعجزه وتتداخل حروف الكلمة في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني، وهذه الكلمة هي (الأفق) حيث اشترك حرف القاف مع الشطر الثاني، أما باقي الكلمة فكان في الشطر الأول.

وكذلك في البيت 22:

« **أيُّ سِرٍ تُوحي به قُبْلةُ المَوْ تِ على مبْسمٍ من الموتِ ساخِرْ**»[1]

تقاطعت كلمة (الموت) مع الشطر الأول في حرف الألف واللام والواو،أما حرف التاء فكان مدمجاً في الشطر الثاني.

وأيضا في البيت 37:

« **إن يَكُ الحُسْنُ للكُهُوف فعيْنا يَ بَراءٌ من فاتِنات المَقاصِرْ**»[2]

نلاحظ في كتابة هذا البيت أن حرف الياء في كلمة (عيناي) تداخل مع الشطر الثاني ،أما باقي الكلمة فكانت من نصيب الشطر الأول.

ونجد التدوير كذلك في البيت 54:

« **يا لِحُكْم الزمان عَاصِمة النُو رِ تَلَاقىَ مَصِيرهَا فَي المَغَاوِرْ**»[3]

---

[1] صالح خرفي، **أطلس المعجزات**، م س، ص: 232.

[2] نفسه، ص: 234.

[3] نفسه، ص: 237.

فالألف واللام والنون والواو من كلمة (النور) كانت من حظ الشطر الأول ليمتلئ وزنه، وما تبقى من الكلمة أي حرف الراء كان من نصيب الشطر الثاني .

نستنتج أنَّ هذه الأبيات جاءت متماسكة ومترابطة في أجزائها، بفضل الإيقاع الذي تركه التدوير، حيث لجأ الشَّاعر إلى هذه الظاهرة لهدف موسيقي، فهو يدرك أنَّ أكثر ما يجذب القارئ ذلك الصَّوت المشحون بالقوَّة والشدّة، ويرتبط بفكرة ترسيخ الوقوف المعنوي بوقوف صوتي قوي يخترق الوقفة العروضية والوقفة الدَّلالية إذ مكّنه من التَّعبير بصورة أفضل عن الدفقة الشعورية، فأحياناً يحاول تعويض الإيقاع ليضمن وحدة الأبيات وأجزائها وبالتَّالي يحقق وحدة القصيدة، وأحياناً أخرى يسمح بتعدُّد النغمات وتنوّعها بين الأبيات، فلم يكن التَّدوير طارئاً في الأبيات، بل استساغه الشاعر رغبة في إلغاء الثنائية الجزئية للبيت، إذ أصبح الشَّطران جزءاً واحداً أثَّر في تركيبه؛ كأنّها جملة واحدة تتخطى الوقفة العروضية، وهذا غرض الشاعر لأنَّ الأبيات المدوّرة احتوت على نفس شعري لم يرد أن يبتره فلجأ إلى هذه التقنية العروضية، لذلك جاء التَّدوير ليعكس «حالة من المشاعر المتدفقة والمنسابة في الأبيات والتي يُلائمها الإيقاع المندفع دون الحاجة إلى وجود وقفات يركن إليها المتلقِّي، فهي مشاعر فيَّاضة تتخطى أيّة محاولة لإيقافها والحّد من اندفاعها»[1]، فكأنها أمواجاً هائجةً لا وسيلة لإيقافها وهذا ما أدَّى إلى سرعة الإيقاع، وأضفى التَّدوير أيضاً على القصيدة موسيقى غنائية تطرب لها الأذن خاصّة وأنَّ بحر الخفيف أفضل ما فيه أنَّه يصلح للإنشاد بسبب هذه الظَّاهرة التي تمثل خاصيَّة جوهرية فيه.

[1] محمد علوان سالمان، **الإيقاع في شعر الحداثة**، م س، ص:86.

ثانيـا: القافيـــة:

تحتل القافية بوصفها بُعداً إيقاعياً مكانة سامية في البنية الإيقاعية فقد إهتمَّ بها النقَّاد والدَّارسون قديماً وحديثاً لما لها من أهميَّة بارزة في الشعر، فضلاً عن قيمتها الإيقاعية والدَّلالية والبنائية؛ فهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشِّعر ولها تأثير مباشر به، لأنَّها تشكِّل اللاَّزمة النَّغمية للبيت، بحيث تنشر على القصيدة وشاحاً شفافاً، وتمرَّر عبر الكلمات تياراً كهربائياً آسراً وتشيِّع في الأسطر حسًّا جمالياً مرهفاً[1].

لذا تعدَّدت الآراء في تعريف القافية، لكنَّ مذهب الخليل بن أحمد الفراهيدي كان الأرجح؛ وفي تحديد القافية فهي مأخوذة من جذر « قفا يقفو إذ اتَّبع، وسميت بذلك لأنَّها تقفوا أثر كل بيت وهي بمعنى مَقْفُوَّة، فالشاعر يقفُوها أي يتّبعها، (...) وقافية كل شيء آخره»[2]. وفي معناها الاصطلاحي يقول الفراهيدي: « هي من آخر بيت إلى أوَّل ساكنٍ يليه مع المتحرك الذي قبل السَّاكن»[3].

والقافية في نظر النقاد المعاصرين هي عدَّة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقَّع السّامع ترددها ويستمع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة[4]، وهذا ما

---

(1) ينظر: مقداد محمد شكر قاسم، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، ص: 132.

(2) لوحيشي ناصر، **الميسَّر في العروض والقافية**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 2007م، ص: 149.

(3) السيد أحمد الهاشمي، **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، تح، أمين بربوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 1425هـ-2006م، ص: 149.

(4) ينظر: إبراهيم عبد الله بن عبد الجواد، **العروض بين الأصالة والحداثة**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002م، ص: 176.

جاد به الشعر العمودي، فنجد في قصيدة "أطلس المعجزات" أنَّ الشَّاعر نظم قصيدته على قافية واحدة مكونة من الحركات التالية: /0/0، ونوعها متواترة، مثالها في القصيدة كلمة (فاخر) وسميت بالمتواترة لأنَّها مأخوذة من « الوتر وهو الفرد، أو من تواتر الحركة والسكون وتعني كل قافية يفصل بين ساكنيها حرف متحرك واحد»[1] ، والساكنان في كلمة – فاخر- هما ألف المد والراء، أمَّا الخاء فوردت متحركة متفرِّدة بين الألف والراء السَّاكنين، والقافية المتواترة دليل على مقدرة الشاعر ووعيه العروضي حين عزف عن استخدامه للقافية ذات الحركات المتعدِّدة، ومثال ذلك القافية المتكاوسة والمتراكبة وهذه القوافي تؤدِّي إلى تقييد الحركة الإيقاعية لأنها تحدث نوعاً من الثّقل على الأذن، والشاعر كان ينتقي ألفاظه ويتخيّرها كي تكون لها وقع وخفّة في الإيقاع والوزن، وقد تبيَّن لنا أنَّ القافية التي اعتمد عليها هي قافية مقيّدة مؤسِّسة، مقيّدة لأنَّها تنتهي بروي ساكن، ومؤسِّسة لأنَّها تتَّصل بألف تسمَّى ألف التأسيس، ومثال ذلك: (سائر، البشائر، طائر، مرائر، حائر،...)، فالألف في كلمة سائر تأسيس، والراء روي ساكن- وسنتطرق لاحقاً إلى التفصيل في الروي والتأسيس- نلاحظ أنَّ حرف "الراء" هو ما يميِّز القافية في القصيدة، فهو حرف صائت له وقع إيقاعي صارخ، لذا ارتفعت القافية بإيقاع القصيدة ودفعته إلى مساحات من العلوّ والرّفعة نتيجة لحضورها القوي في نهاية كل بيت، حيث رسمت حدود الامتداد الإيقاعي والدَّلالي، وأعطت للقصيدة بعداً من التناسق والتماثل الموسيقي، كما أنَّها ساهمت في اتِّساق النّغم العام الذي يُهيمن على القصيدة وهو السُّكون

[1] راجي الأسمر، **الموسوعة الثقافية العامة: علم العروض والقافية**، دار الجيل، بيروت، (د ط)، 1426هـ-2009م، ص: 170.

النَّابع من الرَّوي المقيَّد في أواخر الأبيات، إضافة إلى ذلك تترك القافية أثراً بالغاً في نفسية القارئ فصداها يبقى يتردد دوماً في الذهن.

وللقافية حروف وحركات مخصوصة بها، تأتي هذه الحروف في أواخر الأبيات فتعطي لموسيقى القافية رنيناً عالياً، وهذه الأحرف إذا دخلت أول القصيدة لزمت جميع أبياتها[1]؛ وقد ألفينا في القصيدة ثلاث حروف وهي: الروي وألف التأسيس والدّخيل.

1- الــرَّوي:

تتكون القافية من حرف أساسي ترتكز عليه يعرف باسم "الروي" وهو آخر حرف صحيح في البيت وعليه تبنى القصيدة وإليه تنتسب، فيقال قصيدة ميمية أو لامية إذا كان حرفها الأخير ميماً أو لاماً ويتكرر في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة[2] .

والروي بمعنى « الجمع والاتّصال ومن ذلك الرَّوَاء؛ وهو الحبل الذي يشدُّ به المتاع والأحمال ليضمّها»[3]، وكذلك هو حرف الروي جاء في القصيدة لينظمّ ويجتمع إليه جميع حروف البيت، واختار الشاعر "الراء" حرفاً لرويه إذ رأى فيه الحرف المناسب ليختم به أبيات قصيدته، فقد لزم جميع أبياتها ولهذا نسمِّي قصيدته بالرائية، حيث تردّد حرف (الراء) بعدد أبيات القصيدة أي 65 مرة، ووفّق الشَّاعر في اختياره لما له من دورٍ كبيرٍ في تشكيل الموسيقى الخارجية للقصيدة، إذ أضفى عليها بُعداً جمالياً ودلالياً، مما ساعد على التَّعبير عن تعلقه بوطنه وافتخاره به خاصَّة وأنَّ هذا الحرف يمثِّل أحد

---

(1) ينظر:راجي الأسمر، **الموسوعة الثقافية العامة: علم العروض والقافية**، م س، ص: 143.

(2) ينظر: عبد العزيز عتيق، **علم العروض والقافية**، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت ط)، ص: 136.

(3) عبد الرحمان تبرماسين، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، م س، ص: 37.

الحروف المشكلة للفظة الجزائر، وهو أبرز صوت فيه لوروده مقيّداً ممَّا يؤدي إلى إيقاع شديد تستشعره الأذن عند سماعه، ونرى أنَّه من المهم أن نتذكر أن الراء «صوت ذولقي يخرج من ذولق اللِّسان، مجهور وهو مكرَّر ينتج عن مقدّمة اللِّسان»[1] ؛ ويعتبر من أكثر الأصوات السَّاكنة وضوحاً في السَّمع، فقد اختاره الشَّاعر في آخر القافية مستغلاً صفة التكـرار فيه للدلالة على مقاومــة الاستعمار من جهة، والتطلع نحو الحرية والاستقلال من جهة أخرى، ويسعى أيضا إلى إبقاء قصيدته من الجمال الإيقاعي المتميِّز الذي يجعل جُلّ انتباه المتلقي منصبًّا حول النّص فقط، فتجذبه إيقاعات هذه الأصوات المكررة بشكل منتظم عبر أبيات القصيدة.

2- التـــأسيـــس:

وهو « ألف بينها وبين الروي حرف متحرِّك واحد ولا يكون التأسيس إلا بالألف، وقد سميَّت بذلك لتقدّمها على جميع حروف القافية فأشبهت أُسُس البناء»[2] ، وفي القصيدة نجد أنَّ الشاعر قد ألزم نفسه من أول البيت إلى آخره بحرف الألف، فقد تكرر 66 مرة، ومثاله في القصيدة: (مفاخر، سائر، الزواهر، أعاصر،سافر، الجبابر، مقادر...)، فالتأسيس في هذه الكلمات هي الألف، ونلاحظ أنها لا يفصل بينها وبين الروي إلا حرفاً واحداً وهو "الخاء" في مفاخر ، "الهمزة" في سائر، "الهاء" في الزواهر ، "الصاد" في أعاصر، "الفاء" في سائر، "الباء" في الجبابر، "الدال" في مقادر.

---

[1] محمد بن يحي، **السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1432هـ-2011م، ص: 114.

[2] راجي الأسمر، **الموسوعة الثقافية العامة: علم العروض والقافية**، م س، ص: 143.

أدرك الشاعر خاصيّة هذا الحرف فوظفه دلالياً وإيقاعياً إذ أضفى على قصيدته رونقاً جمالياً وحسًّا موسيقيًّا وذلك بترداده كل مرَّة في أبيات القصيدة كلها، خاصة وأنَّ المد يطغى على هذه الكلمات فدلّ على العظمة والشّموخ والافتخار بأمجاد الجزائر.

3- الدّخيـــل:

وهو الحرف المتحرّك الذي يفصل بين الروي وألف التَّأسيس ويسمى دخيلاً لأنّه دخيلٌ على القافية[1] .

ومثال ذلك في البيت العاشر:

«كَمْ بِلاَدٍ تَطَاوَلَ الأفُقَ فِيهَا وَازْدَهَى بِالعَجِيبِ من صُنعِ سَاحِرْ»[2]

فكلمة ساحر تتضمن حرف الدّخيل وهو الحاء، والراء روي، أما الألف فهي تأسيس، حيث وقع حرف الحاء بين الروي والتأسيس، فورد مكسوراً في كل أبيات القصيدة للدلالة على انهزام فرنسا أمام إرادة وطموح الشعب الجزائري للظفر بالنّصر، وحتى الافتخار بالثورات المجيدة يزرع الرّعب والخوف في نفس المستعمر ويحطم معنوياته إزاء الإرادة القوية، فكيف يستقبل المستعمر هذه الأبيات؟ لاشك أن صورة الثائر أحست المقاومين بالرِّضا والبهجة لكنها أرعبت العدو وجعلت حذره يتحوَّل إلى كابوسٍ مزعجٍ، كما ساهم هذا الحرف في دلالته على الانكسار والانتكاس والرفض لأساليب القمع من طرف المحتل الغاصب وذم جرائمه ضد الإنسانية.

---

[1] ينظر: عبد الرحمان تبرماسين، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، م س، ص:41.

[2] صالح خرفي، **أطلس المعجزات**، م س، ص: 230.

ونلاحظ في القصيدة ظاهرةً جماليةً استعملها الشَّاعر بشكلٍ ملفتٍ للانتباه، وهي: ما يطلق عليه بالإيقاع المزدوج أو ما يسميه العروضيين "لزوم ما لا يلزم"، وهو أن يستعمل الشاعر في القافية حرفاً أو أكثر قبل الروي يلتزم به من أول القصيدة إلى آخرها[1]، إلاَّ أنَّ هذا القيد لم يشترطه النقَّاد لما فيه من صعوبة، لكن ألفينا الشاعر يستعمله بكثرة في قصيدته، ويتمثل هذا الحرف في الهمزة، فقد ورد 20 مرة أي بنسبة 30.76%، ومثال ذلك:(سائر، بشائر، طائر، مرائر، الستائر، الغدائر، فائر، حائر، ثائر،...)، فالتزام الشاعر بهذا الحرف ترك في القصيدة جرساً موسيقياً نغمياً ساعد على شدِّ انتباه القارئ وأسره من جهة والتَّحريض على الكفاح واستنهاض الهمم من جهة أخرى، إضافة إلى أنَّ حرف الهمزة يشكِّل أحد الحروف المكوَّنة للفظة الجزائر، وهو حرف لصيق به؛ أراد الشاعر أن يبرر تعلّقه بوطنه فظهر حبّه للجزائر على هيئتين:

-الالتزام بالحروف التي تشكل لفظة الجزائر من الهمزة والراء.

- الحديث على مآثر الجزائر خاصة الأطلس رمز المعجزات.

ويتضح من خلال هذا أنَّ صالح خرفي أراد أن يلزم نفسه، لكن هذا الالتزام ليس على منهج أبي العلاء المعري؛ وإنَّما على منهجه الذي كرَّس تعلقه بوطنه، فإذا كان لزوم ما لا يلزم عند المعري انتصاراً لفلسفته المعقدة والخاصة جداً والتي لا تعود إلا عليه هو، فنجد عند الخرفي التزامه ببعض هذا المنهج اللّزومي، وذلك لارتباطه الشديد بالجزائر، إذاً فالمعرِّي يبحث عن رغبة داخلية ذاتية، أما الخرفي فرغبته خارجية غيرية.

---

[1] ينظر: يوسف أبو العدوس، **موسيقا الشعر وعلم العروض**، م س، ص: 57.

ونجد في القصيدة حركة ملازمة لحرف الدّخيل وهي حركة التوجيه «تأتي قبل الروي المقيَّد»[1]، هيمنت هذه الحركة في القصيدة وهذا بعدد تكرار حرف الدّخيل الملازم له مثل:كلمة (ثَائِر)، فالدخيل يتمثل في حرف الهمزة وحركتُه الكسرة تسمى توجيهاً، إلى جانب هذه الحركة نجد أيضا حركة الرَّس وهي « من حركات القافية السِّت، تأتي قبل ألف التأسيس»[2]، والرَّس من «رَسَسْتُ الشيء بمعنى ابتدأته على خفاء، وسمي بذلك لابتداء لوازم القافية به ولخفائه»[3] ومثال ذلك في القصيدة: (مفاخر، شاعر، ساحر، طائر،...)، ورد حرف الفاء والشين والسين والطاء مفتوحاً وهذا له دلالة عند الشاعر، فهو يستشرف ويرتقب فتحاً قريباً من خلال تكراره لحركة الفتحة والتي وردت 65 مرة، إضافة على هذا يزرع الشاعر في نفوس الشعوب الثقة والإيمان بالحرية والاستقلال.

أثْرت كل من الحركتين معجم الشاعر الموسيقي والإيقاعي من خلال هذا التّكرار الصوتي بطريقة منتظمة فيهدف من ورائه إلى جعل المتلقِّي يتعلق بذلك الصَّوت من أوَّل بيت في القصيدة فيعطي رنيناً رائعاً تطرب له الأذن وتستشعره داخلياً.

- التصريــع:

وهو « توافق نهايتي الشطرين في بيت الشعر الواحد "المصراعين" وبقافية متشابهة، وغالباً ما يكون في مطالع القصائد»[4]، ويعدُّ التّصريع بمثابة المفتاح للولوج إلى القصيدة بمعناها العام ولا يكون إلاَّ في

---

(1) عبد الرحمان تبرماسين، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، م س، ص:42.

(2) الخطيب التبريزي، **الكافي في علمي العروض والقوافي**، تح، إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ-2003م، ص: 113.

(3) إميل يعقوب، **المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، م س، ص: 359.

(4) يوسف أبو العدوس، **مدخل إلى البلاغة العربية**، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص: 292.

المطلع فيعرف به قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيته وهذا يعني أنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقافية إذ يسهم في إبراز فاعليتها الصوتية والإيقاعية من خلال جعل الكلمة الواقعة في مقطع المصراع الأول مماثلة في مقطع الكلمة في القافية، هذا وله ميزة أخرى تتمثل في النَّغم الذي تحدثه في أذن المتلقِّي ممَّا يشدّ انتباهه فيدخل في عالم القصيدة أول وهلة مستسلماً لأي تأثير[1].

وقد أدرك الشاعر ميزة هذا الملوَّن الإيقاعي فاستخدمه مفتتحاً قصيدته بقوله:

« **أَيُّ سَفْــحٍ مِنْ عَــاصِفِ الظّلْمِ سَـاخِــرْ وذَرًا تَنْطَـحُ السَّمَـــاءَ مَفَــاخِــر**»[2]

نلاحظ في القصيدة أن التّصريع ورد في البيت الأول فقط ولم يتكرر في غيره من المواضع، فقد صرّع الشاعر قصيدته بحرف الراء بين "ساخر"، و"مفاخر" والمتلقي لهذين الشطرين يلمس توازناً صوتياً واضحاً بين اللَّفظتين اللتين تتماثلان إيقاعياً من أجل تحقيق النغمة الموسيقية المرجوة، والتي انساق الشَّاعر وراءها لينتج عن تكراره لهذه الوحدات الصوتية إيقاعاً خاصًّا يمكّن المتلقِّي من استقبال القصيدة وأفكارها، وعليه ساهم التّصريع في إضفاء موسيقى شعرية على البيت وبذلك يصبح علامة من العلامات المميزة في إيقاع القصيدة.

---

[1] ينظر: بكاي أخذاري، **تحليل الخطاب الشعري**، وزارة الثقافة، الجزائر، (د ط)، 2007م، ص: 49.

[2] صالح خرفي، **أطلس المعجزات**، م س، ص: 229.

إذا كان الإيقاع في القصيدة هو الوزن وما يلحق به والقافية وما يتعلق بها، فإنَّ الإيقاع الداخلي: هو كل ما من شـــأنه أن يُحدث جرساً قويّاً ونغماً مؤثراً في ثنايـــا القصيدة سواء كان مصدره صوتاً أو كلمة.

أولا: الأصـــوات:

تُعدَّ الأصوات جوهر اللغة وأساسها؛ وهي وحدة من وحدات الكلام الإنساني ومنها تتألف الكلمة[1]، لذا حازت الدِّراسات الصوتية في العصر الحديث أهمية كبيرة باعتبار أن المستوى الصَّـوتي من أهم مستويات البنـــاء الشعري وأكثرها وضوحـــاً؛ إذ تلفت انتباه القارئ فتجعله يقتـرب من هذه الموسيقى التي تشدُّه إيقـــاع أصواتهـــا، ذلك أنَّ النَّفس بطبيعتهـــا تميل إلى النَّغم وهي تشكِّل الهـدوء والاستقرار[2].

عنصر الصَّوت أحد مرتكزات الموسيقى الداخلية وهو أكثر أنماط الإيقاع بساطة، إذ يستطيع الشَّاعر الإفادة من الأصوات من أجل التأثير في جمهور المتلقِّين عن طريق رفع الصوت أو خفضه مراعياً تقوية المقطع وإرخائه.

يرى ابن جنّي أن:« المدلول المعنوي للقصيدة لا ينفصل عن الجرس الموسيقي للألفاظ»[3] ويقول ابن سنان:« أن اللفظة في السمع حُسناً ومزيةً على غيرها لا من أجل تبـــاعد الحروف فقط

---

[1] ينظر: كوليزار كاكل عزيز، **دلالات أصوات اللين في اللغة العربية**، دار دجلة، الأردن، ط1، 2009م، ص: 23.

[2] ينظر: محمد علوان سالمان، **الإيقاع في شعر الحداثة**، م س، ص: 55،66.

[3] ابن جني، **الخصائص**، تح: محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، (د ط)، (د ت ط)، ص: 245.

بل الأمر يقع في التأليف ويعرض في المزاج»[1]، أي أن الدلالـــة لها علاقة قوية بالموسيقى التي تحدثهـا الألفاظ.

ويعرِّف إبراهيم أنيس الصَّوت بأنه: « ظاهرة نُدرك أثرها دون أن ندرك كُنْهَها، فكل صوتٍ مسموعٍ يستلزم وجود جسمٍ يهتزُّ على أنَّ تلك الهزَّات لا تدرك بالعين إلاَّ في بعض الحالات»[2]، فالصَّوت هنا هو الأثر الواقع على الأذن، وهذا الأثـر عبارة عن ذبذبـة مستمرَّة يهتزُّ لها الجسم اهتزازاً شديداً.

وعند اشتغالنا على قصيدة "أطلس المعجزات" تبيّن لنا جملةً من الأصوات ذات نسيج إيقاعي تتناغم مع بعضها لتأديَّة أغراض جمالية فنيَّة وتعبيريَّة، فقد أدرك الشَّاعر بحسِّه وتذوُّقه خاصيَّة الأصوات التي اختلفت مخرجاً وتفاوتت تردُّداً ممَّا جعلها تؤدِّي دورها المنوط بها، وإيصال الدلالات عبر الإيقاعات المختلفة.

ومن خلال هذه الدِّراسة نسعى إلى استخراج الأصوات التي احتوت عليها القصيدة ومقارنة صفات الأصوات وتردُّدها ونسبة كل صوت إلى جميع الفونيمات، وعليه فلقد اعتمدنا على الإحصاء للكشف عن تردُّدات الأصوات ثم معرفة مخارجها وصفاتها لنصل إلى تحديد دلالاتها، وبعد إجراء إحصائي لأصـــوات القصيدة تبيّن لنـــا أنَّ الأصوات المجهورة اكتسحت السِّياق الصَّوتي بتكرارهـــا

[1] ابن سنان، **سرّ الفصاحة**، دار الكتب، بيروت، ط1، 1982، ص:97.

[2] إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، مكتبة الأنجلو المصرية، (د م ن)، (د ط)، 2007م، ص:09.

2442 مرة من مجموع الأصوات التي بلغ عددها 3009 صوتاً، وقد حازت هذه الأخيرة على نسبة قدِّرت 81.15%، وكانت النسبة الغالبة فيه لأصوات "الرَّاء" و"اللاَّم" و"الميم" المتمثلة في الألفاظ (الخلد، العلا، ليلاي، النَّصر، أرضي، ذرى، المجد، السَّماوات، مخضَّب)، وهذا النَّوع من الأصوات يناسب مضمون القصيدة التي استدعت حضورها بهذه الكمية اللاَّفتة للانتباه لأنها تتوافق مع النزعة الحماسية والموقف السياسي للشَّاعر، ولأنَّ الجهر كذلك يتناسب ودلالة القصيدة فهو يتطلَّب جهر مشاعر الفرح والفخر والسعادة.

أمَّا الأصوات المهموسة فقد ورد تكرارها 567 مرة أي بنسبة 18.81%، نلاحظ أن الأصوات المجهورة أكثر هيمنة من بقيَّة الأصوات الأخرى، وهذا ليس غريبا لأنَّ الشَّاعر في مقام يحتم عليه أن يجهر بعواطفه وأحاسيسه لذلك الأطلس الأشَم، ويمجِّد الجبل الذي صنع المعجزات في الثَّورة وخلَّد نضال أبطالها وأشاد بوقائعها، فزادت نسبة هذه الأصوات بزيادة الأحاسيس والعواطف المتأججة والملتهبة في نفسية الشَّاعر، لذا أصبحت القصيدة تميل إلى الإسماع والجهر ممَّا يجذب انتباه القارئ ومن المعلوم أنَّ الجهر لغة هو: « رفع الصَّوت أو الإعلان عنه وضده الهمس وهو إخفاء الصَّوت، والجهر هو الصَّوت الذي يتذبذب الوتران الصَّوتيان عند النطق به وعكسه الصَّوت الذي لا يتذبذب الوتران عند نطقه مهموساً» [1].

أمَّا من حيث الشدَّة والرَّخاوة فنجد الأصوات الشديدة 29.30% وهي (الألف والجيم والدَّال والتَّاء والطَّاء والبـاء والقاف والكـاف والضَّاد) بينمـا الأصوات الرَّخـوة الاحتكاكيـة وصلت نسبتهـا إلى

[1] غانم قدوري الحمد، **المدخل إلى علم أصوات العربية**، دار عمار، الأردن، ط1، 1425هـ-2004م، ص:101.

15.7% ، والأصوات الشَّديدة هي أيضا أصوات انفجارية وقد اعتمدها الشاعر لشدَّتها، وهذا لإثارة الحماس والتحريض على الكفاح وإظهار الابتهاج لنصر ينتزعه الثوار من أيدي الاستعمار.

في حين وصلت نسبة الأصوات المنفتحة إلى 75.40% وهي بقية الأصوات ماعدا المطبقة (ص- ض- ط- ظ)، جاءت كمية الأصوات المنفتحة متقاربة مع مثيلتها المجهورة، ويرجع ذلك إلى أنَّ الأصوات المنفتحة أوضح في السمع وأقوى من الأصوات المطبقة في النطق، وقد وردت هذه الأصوات في خدمة الدَّلالة موحية بتجربة الشَّاعر التي يتجاذبها شعوران: شعور بالاعتزاز والفخر بقرب استفتاء تقرير المصير ومن ثم استرجاع السيادة الوطنية، وشعور بالقلق والانفعال والترقُّب لمصير الجزائر بعد الاستقلال وهي في أيدي أبنائها، لهذا جاء التناسب بين الانفتاح والجهر للدلالة على هذه المعاني، ومن ثم فقد ترك كل من منها إيقاعاً موسيقيًّا دالاً على انفتاح الأصوات وانتشار صداها عبر إيقاعات متموجة.

كما استعمل الشاعر الحروف المستعلية والمستفلة بلغت نسبة الأولى: 7.87%، أمَّا الثَّانية: فقد بلغت نسبتها 92.05% وهي بقية الأصوات، في حين كانت نسبة الحروف الذلقية وهي الأحرف الستة (الباء، الراء ، النون، الميم، اللام، الفاء) تقدر بـ :32% ،والذلاقة صفة لحقت بعض الأصوات وهي الخفَّة والسَّلاسة على اللِّسان[1] ، فالشَّاعر يعزف على ألحان المجد والافتخار لسفوح الأطلس الشَّامخ الذي يحكي انتصارات الثوار، وقد ساعدته هذه الحروف في إيصال ما يصبو إليه لأنَّها تميلُ

[1] ينظر، مقداد محمد شكر قاسم، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، م س، ص:138.

إلى «السُّهولة في النُّطق ولا تجهد القارئ عند إنشادها»[1]، ثم إنَّ هذه الأصوات تعدُّ أوضح في السَّمع وذات خصوصية إيقاعية تزيد من روعة موسيقى الشِّعر ونغمات الإنشاد، إضافة إلى أنَّها تتصف بالجهر، والجهر كما هو معلوم له دور فعَّال في وضوح الصَّوت [2].

وكان لأصوات الصَّفير وحروف اللِّين دوراً في تأكيد خاصيَّة الصَّوت، فقد بلغت نسبة أصوات الصَّفير وهي (السين، الصاد، الزاي) 4.91% ، سميَّت بذلك لأن صوتها يشبه صوت الصَّفير[3] تمثَّلت في الكلمات:(وسوسات، أساور، سرٍّ، سلاح، الصُّخور، النَّصر، أعاصر، عزفتُ، تتنزّى)، أمَّا حروف المد فاحتلت نسبة 16.08% ، والملاحظ أن هذه الحروف تخلق جوًّا من الاضطراب والمتعة بفضل ما تحدثه من نغم جميل ينشرح له الصَّدر ويهفو له القلب، إنَّها بحق ظاهرة صوتية تثير فينا الشعور بالمتعة والجمال.

لذا جاءت القصيدة حافلة بهذا الضَّرب من الأصوات وهو ما يُلاءم غرضها العام، فالصِّفة المميَّزة لهذه الحروف هي سعة مخرجها ممَّا يعني خروج الصوت قويًّا من الصَّدر ليعبِّر عن حالات الانفعال النفسية، فالشَّاعر لم يكن هادئاً بل رفع صوته عالياً ممتدًّا بامتداد الثورة وشمولها في أرجاء الوطن، ممَّا يولِّد قصيدة متناسقة لم يهبط فيها مستوى الجهور من أوَّلها إلى آخرها، والجهر عبارة عن شحنة تزيد من دلالـــة الغضب والرَّفض، والاستعمـــال الكثيف للأصوات دليل على تمكُّن الشَّاعر من مخـــارج

---

[1] مقداد محمد شكر قاسم، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، م س، ص: 139.

[2] ينظر:نفسه، ص: 138.

[3] ينظر،: غانم قدوري الحمد، **المدخل إلى علم أصوات العربية**، م س، ص: 123.

الأصوات ودلالاتها، فكان ينتقي الأصوات التي لها وقعٌ وخفَّة ليستدرج بها المتلقِّي ويجعله يتأثَّر بهذا الكم الهائل من الأصوات ممَّا يحدث انفجاراً قويًّا دالاً على التحدِّي و الصُّمود.

إنَّ التَّكاثف والتَّناغم بين الأصوات رسم معالم الإيقاع بين أبيات القصيدة ودلَّ على الثَّراء الموسيقي عند الشاعر، فمن خلال تنوعها وكثافتها عبَّرت عن الحاجة الماسَّة للنَّغمة حتى يكون لها وقعاً شديداً في نفس المخاطب، وهذه الموسيقى أروع ما جاد به الشِّعر الثَّوري.

1-التكرار:

ونلمس في القصيدة ظاهرة بارزة وهي ظاهرة "التكرار"، تعدُّ من البنى الأساسية في نسيج الإيقاع الشِّعري وتعمل خاصة على المستوى الصَّوتي، فالشَّاعر حينما يكرر صوتاً بعينه أو أصواتاً إنَّما يريد التأكيد على المعاني الموجودة في قصيدته ليبرز من خلالها نسيجاً إيقاعيًّا مكثَّفاً يوفِّر إمتاعاً لآذان المتلقِّين، وكلَّما أوغل الشَّاعر في تكرار صوت ما انفتح النَّص على إيقاع كثيف ومتسارع[1].

جاء تعريف التكرار في لسان العرب:« التِّكرار أصله مأخوذ من الكرِّ وهو الرجوع ويأتي بمعنى الإعادة والعطف، فكرَّر الشيء أعاده مرَّة أخرى، ويقال:كررْت الشيء تكريراً و تكراراً »[2].

وللتِّكرار جانبان من الأهمية فهو أولاً: يؤكِّد المعنى، وثانيا: يمنح النَّص نوعاً من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشَّاعر في هدوئه وغضبه أو فرحه وحزنه[3] .

---

[1] ينظر: محمد علوان سالمان، **الإيقاع في شعر الحداثة**، م س، ص: 286.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، م س، مادة (كرر)، مج 05، ص: 708.

[3] ينظر: يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1427هـ-2007م، ص:259.

وهدفنا من هذه الدِّراسة هو ما نلمسه من تكرار صوت أو لفظ، وسنعمد إلى تقسيم التكرار إلى قسمين: تكرار الأصوات، ثم تكـرار الألفاظ ونبيَّن الأثـــر الإيقاعي الذي جلبـه لإثـراء النص جماليًّا.

- **تكرار الأصوات:**

يعدُّ تكرار الأصوات المنطلق الأول في إيقاع المتحرِّك الذي يتركَّب منه النَّص الشعري، وهو يقتضي تكرار أصوات بعينها في الكلام، مما يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الأصوات أبعاداً إيقاعية تكشف عن حالة الشاعر النَّفسية، وتردُّد صوت بعينه عدة مرات إنَّما لغاية إيقاعية[1].

وبعد إحصاء الأصوات في القصيدة توصلت الدراسة إلى ما يلي:

- احتل صوت "اللاَّم" صدارة التَّواتر؛ حيث ورد 300 مرة، علما أنَّنا لا نعفي لامات التَّعريف من الإحصاء لأنَّ الدِّراسة ترتكز أساساً على المسموع، لهذا لا يستغرب أن تطغى اللاَّم فهي من الأصوات الأكثر استعمالاً نظراً لخفَّتها في النطق، ومن ثمَّ أخذت دور الصوت الذي لا يستغني عنه الشّاعر؛ وصوت "اللاّم" هو«صوت لثوي مجهور منفتح»[2]، اكتسب هذا الصَّوت صفة القوّة و«الاصطدام والإلصاق»[3]، فالقوَّة نابعة من صمود جبل الأطلس رمز الثورة والرفض والغضب، أما الاصطدام فيقع في الثـــورة والعنفوان ضدَّ المستعمر الفرنسي، لذا أدرك شـاعرنا خاصيَّة صوت اللاَّم

---

[1] ينظر: مقداد محمد شكر قاسم، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، م س ، ص:157.

[2] صالح سليم عبد القادر الفاخري، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية،(د ط) (د ت ط)، ص:143.

[3] نفسه، ص:156.

فاستخدمه لإحداث التأثير المراد في المتلقِّي من ناحية وكوسيلة لإظهار القيم في النص كالشَّجاعة والإرادة والتعظيم والمدح من ناحية أخرى.

– يليه صوت "الرَّاء"، فقد تكرر 183 مرة، والرَّاء «صوت لثوي تكراري مجهور منفتح (...)، له سمة المعاودة والاستمرار وديمومة الحدث»[1]، وصفة التَّكرير لصيقة بهذا الحرف فاختاره الشَّاعر مستغِّلاً هذه الصِّفة للدَّلالة على الاستمرار والنِّضال والكفاح حتى النَّصر، فهو لا يكتفي بحركة واحدة وإنَّما هو في حاجة إلى المعاودة المستمرة حتى يتأكد من نيل مراده.

نلاحظ أن صوت "الرَّاء" ساهم في تثبيت الإيقاع الداخلي للقصيدة واستحوذ على اهتمام المخاطب الذي انسابت إليه المعاني والأفكار الموجودة داخل النَّص، خاصة وأنَّ "الرَّاء" أعطى تنويناً إيقاعيًّا في آخر الأبيات ومرده إلى توظيفه رويًّا؛ كما حظي بقوة وضوحه السمعي، وهو ما يعلِّل كثرة وروده عند الشاعر فكأنه يحاول إثارة الحماس والتَّحريض على الكفاح، وفي الوقت نفسه يمجد ويعظم الجبل الذي صنع المعجزات.

ويبدُو أن الشاعر ركَّز أولا على صوت "اللاَّم" ثم "الرَّاء" وهذا الترتيب في شدَّة إيقاع الصوتين لم يأت اعتباطاً، بل أراد من ورائه التَّأكيد على تعلقه بوطنه فبترداد كل منهما صنعا لوحة مشحونة بالغضب والعنف والرَّفض ضدَّ الاستعمار الغاصب.

[1] صالح سليم عبد القادر الفاخري، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، م س، ص:143-146.

– ثم يأتي صوت "الميم" في المرتبة الثالثة حيث تكرر 151 مرة، والميم «صوت شفوي أنفي مجهور منفتح»[1]، كان لهذا الصَّوت حضوراً قوياً أكَّده عاملان: صفتا الجهر والغنّة، ممَّا يجعل الغُنَّة شديدة الكثافة في النَّص ومؤثرة في حسن السَّماع، خاصَّة عندما تتقاطع مع صوت انفجاري آخر، وهذا الصَّوت يتمثل في حرف النُّون حيث تكرر 134 مرة، وامتزاج الصَّوتين ذات الطَّابع الانفجاري شكَّلا إيقاعاَ قويًّا فيتعالى بذلك الجهر ليصبح صوت الشَّاعر مسموعاً مع غُنَّته المتأتيَّة من تناغم جوقة الأوتار الصوتية، إذ ارتبطت هذه الأصوات بمواقف وأحاسيس شعوريَّة برزت من خلال دلالة كل منهما، فصوت النُّون استعمله الشاعر للدَّلالة على الجمع لأنَّ القضيَّة لا تخصُّ فرداً واحداً وإنَّما هي قضيَّة جماعية، وهذا الصوت يؤكد أنه ملتحم مع الشعب ومع الثورة، فهو يتحدث بلسان الجماعة لا بلسانه استشعاراً منه بمكانتها ودعوة منه للاتحاد والاعتصام، أمَّا صوت "اللاَّم" فدلَّ على رفضه للاستعمار الفرنسي الغاشم.

- **تكرار الألفاظ:**

هو المظهر الثاني من مظاهر التكرار، وهو مظهر ذو قابلية عالية في إغناء الإيقاع، ويكون مقصوداً لأسباب فنيَّة إيقاعية وجمالية، والتِّكرار اللَّفظي هو تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكِّل موسيقى نغمية، فالشَّاعر حين يعمد إلى التعبير عن فكرة ما يذكر اللَّفظ مرتين أو ثلاثاً ليجعلها بارزة أكثر من سواها وليؤكِّد على المعاني الموجودة في نصّه[2].

---

[1] صالح سليم عبد القادر الفاخري، **الدلالة الصوتية في اللغة العربية**، م س، ص: 143.

[2] ينظر: مقداد محمد شكر قاسم، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، م س ، ص: 172.

شغلت ظاهرة تكرار الألفاظ مساحة واسعة في قصيدة "أطلس المعجزات"، حيث سعى الشاعر من خلال هذا التكرار إلى تأكيد المعاني التي يريد إظهارها إلى المتلقّي، وقد بلغ تكرار الألفاظ إلى 13 كلمة مكررة نحو (الخلد×2) (غصن×3) (حصبـــاءها× 2) (الموت×2) (حسن×2) (افترار×2) (الأطلس×3)، أحدث تكرار هذه الألفاظ وقعاً موسيقيًّا من خلال ورود كل لفظة مرَّتين في البيت الواحد، إذ منح للنص موسيقي عذبة منسجمة مع انفعالات الشَّاعر الذي يريد من خلاله التأكيد على تمسُّكه بوطنه وحرصه الشديد على استرجاع أرض بلاده المغتصبة، فجاء التكرار على شكل اللازمة الموسيقية ممَّا خلق جواً إيقاعياً يستشعره القارئ داخلياً، وبذلك يتفاعل مع القصيدة، والأذن بطبيعتها« تنجذب إلى التكرارات الصوتية واللفظية قبل أن يتدبَّر الإدراك أمر معانيها»[1].

وللتِّكرار دوراً هاماً في وحدة الأبيات سواء على المستوى اللُّغوي أو الإيقاعي، لما فيه من أسلوب رفيع حافل بالدلالات والإيحاءات، فنجده على شكل ألحان عذبة قويَّة النَّغم وهو ما يناسب الأناشيد المتعلقة بالثورة والتي يغلب عليها النَّزعة الغنائية والإيقاعية.

2- التنغيم:

إلى جانب التكرار الصوتي نجد أيضا التَّنغيم، وهو من العناصر الهامة التي تدخل في البنية الإيقاعية، إذ يرتبط في الاصطلاح بموسيقى الكلام التي تظهر في بنية النص على شكل إيقاعـــات وانخفاضات أو تنويعـــات صوتية؛ تتجلـــى في إظهـار حـالات التكلـــم من إخبار أو استفهـام أو تعجب

[1] مقداد محمد شكر قاسم، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، م س ، ص: 157.

أو أمر، فتظل النَّغمة في صعود مع استخدام في درجة صعودها وهبوطها[1]؛ ويطلق مصطلح التَّنغيم أيضا على «نظام توالي درجات الصوت الناتجة عن النَّغمة الحنجرية؛ أي عدد ذبذبات الوترين الصوتيين في رقَّة الصوت وغلظة، ممَّا يؤدي إلى تنوع في صـور الأداء وأنمـاط الكلام من شخص إلى آخر» [2].

وللتَّنغيم وظيفة جمالية ونحوية ودلالية؛ نستطيع من خلاله أن نقرِّر نوع الأسلوب الذي ينتمي إليه الحدث الكلامي كالاستفهام والتعجُّب والنداء، وذلك حسب تغيير الحالة النَّفسية للنَّاطق والمتراوحة بين القبول والرَّفض أو الفرح والحزن، وكل هذه الدَّلالات تتم وفق تلوينات صوتية نغمية[3].

وفي القصيدة نجد أنماطا متنوِّعة من التَّنغيم وتتمثل هذه الأنماط في أسلوب الاستفهام والنِّداء والتعجب وفعل الأمر، وسنحاول تقسيم هذه الأنماط إلى ما يلي:

- **تنغيم الإستفهام:**

استعمل الشاعر أدوات استفهامية عديدة، وقد هيمنت هذه النَّغمة على القصيدة بنسبة كبيرة، حيث تكررت 18 مرة، ومن هذه الأدوات (أيُّ، إلام، أم، كم، لمن، أين، ما) إضافة إلى علامة الاستفهام (؟)، وتتسم هذه الأدوات بنمط تنغيمي صاعد ومرتفع، وهذا الارتفاع يتلاءم مع خطاب الشاعر الدَّال على القوّة والشدّة والصَّلابة ويمثله قولـه:

---

[1] ينظر: صبيرة قاسي، **بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر**، م س ، ص: 184.

[2] غانم قدوري الحمد، **المدخل إلى علم أصوات العربية**، م س، ص: 242.

[3] ينظر:نفسه، ص:244.

«**إنْ يَكُن الحُسن للصُّخُورِ فَقُل لِي: لِمَن العَيش فِي ظِلاَل السَّتَائِرْ؟**»[1].

ويتكون هذا التركيب من أداة الاستفهام "من" الدالَّة على التساؤل، وتحيل إلى قلق الشاعر من حالة الشُّعوب الطالبة للحريَّة تحت حكم الاستعمار.

وما يبرر كثرة استخدامه لهذه الأدوات حالة الغضب والرَّفض التي أفرزت كمًّا هائلاً من التَّساؤلات والاستفهامات غير النهائية، وهذه التساؤلات لا ينتظر منها الشاعر إجابة بل يريد أن ينكر أمراً أو يتعجب منه بصيغة يتقاطع فيها الاستفهام مع التعجُّب، وهذا الإنكار يتمثل في سخريته من الذين يبحثون عن الخلد لا النَّصر والاستقلال حينما استعمل أداة الاستفهام " أم" في قوله:

«**شَاقَكَ الخُلدُ، فَاستَجَبتَ، فَقُل لِي: أنْتَ للنَّصرِ، أم إلَى الخُلد سَائِرْ؟**»[2].

تدل أداة الاستفهام " أم" على التَّخيير إمَّا النصر وإمَّا الشهادة، فيظل المتلقِّي في حيرة من أمره ينصت ولا يجد إجابة من شدَّة وقع هذه الأسئلة، وهذا الاستفهام أساس الاتصال وقاعدة الحوار بين الشاعر والثوَّار، والحقيقة أن صالح خرفي يطلب من خلال خطابه أن يحصل في ذهنه ما لم حاصلاً في واقعه آنذاك، وهذا المطلب يتمثل في الاستقلال.

وأوَّل ما يطالعنا في استعمال هذه الأدوات التماثل الصوتي خاصة ما نجده في أداة الاستفهام "أيُّ" فكأن الشَّاعر يكلِّف نفسه بابتداء مطلع القصيدة بالسؤال:

---

[1] صالح خرفي، **أطلس المعجزات**، م س، ص: 234.

[2] نفسه، ص: 229.

« أيُّ سَفْحٍ من عَاصِف الظُّلم سَاخِر وَذَراً تَنطَحُ السَّمَاء مَفَاخِـر

أيُّ صَوت مُجَلْجَل يَصدَع الأُفُـق: إلاَمَ النَّفِير يَا ابن الجَزَائِرْ؟» [1].

كانت أداة الاستفهام " أيُّ" الأكثر استعمالاً، حيث تكررت ست مرات، فالتِّكرار كان مقصوداً من طرف الشاعر لبلوغ غايته من التَّأثير في المخاطب، ويريد أن يبيِّن لفرنسا أنّ أيَّ سفحٍ من سفوح أطلسنا الشَّامخ سيظل ينطح السمـاء بعلوه وشموخـة رغـم الظُّلم والاضطهاد، وسيسخر من أيِّ محتـل غاصب.

نجد أن تنغيم الاستفهام منح للقصيدة نسجاً إيقاعيا رائعاً، خاصة تكرار هذه الأدوات في بداية كل بيت من أبياتها لتشكِّل في مجملها إيقاعاً داخلياً عجيباً.

- **تنغيم النداء:**

وهو غالباً:« ما يتصدر الجملة، ولذلك يكتسب النداء تنغيميًا قدرة تعبيرية مثلى تتشكَّل من الشدَّة والحِدَّة المحمَّلة بالشُّحنة الشعورية والانفعالية»[2]؛ والنِّداء:« هو طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف من حروف النداء»[3].

نلاحظ أنَّ أكثر الحروف وروداً "يا" حيث يصطنع الشاعر هذه الأداة الخطابية بتواتر في قصيدته فوردت خمس مرات:

---

[1] صالح خرفي، **أطلس المعجزات**، م س، ص:229.

[2] سهل ليلى ، **التنغيم وأثره في اختلاف المعنى ودلالة السياق**، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع: السابع، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جوان 2010، ص:10.

[3] يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، م س، ص:84.

« يَا نُسُورَ الجِبَال حَدق مِنكُم رَابِض فِي الثَّرَى وحَلقِ كَاسِر»[1].

يتكون تركيب هذه الجملة من أداة النداء "يا"ومنادى "نسور"، والغرض هو توجيه التحية والإشادة بالمجاهدين في الجبال لتحقيق النَّصر، وكذلك في قوله:(يا ابن الجزائر، يا ابنة الأطلس، يا فرنسا)، تعكس عموماً مدى علاقة الشَّاعر بالآخر (المنادى) وهو الذي يتوجَّه إليه بالخطاب.

ومن خلال تقصِّينا لأساليب النداء في القصيدة لاحظنا نوعا آخر من النداء وهو النداء التعجبي، فقد جاءت الأداة "يا " للدلالة على التعجب فضلا عن غرض النداء ومن ذلك قوله:

« يَا لِخِصر، مُطَوَّق بِالمَنايَـــــا وَجَبِين لِدَاهِـم الخُطب سَافِـــرْ

يـــَـا لِطَرف تَعْشق الأفُق، حتَّى أسْلمَ الرُّوح وَهُو للأفْــق نَاظِـــرْ

يَا لِجَفن، مُتيَّـــــم بِاللَّيَـــالِي لَيتَه يَسْتَفيق فَــالصُّبح سَافـــرْ

يَالزغْرودَة الفـدَاء، حـــــــدَاء أرْسَلتْها في اللَّيل أصْفى الحَناجرْ

يَا إلَهِي أقعقعات سِـــــــلاحٍ مَا شَجَاني أم وَسوسَات أســـاورْ

يَا لحُكم الزَّمان (عَاصمة النُّور) تَلاقي مَصيرهَا في المَغـــــــاورْ»[2].

يعبِّر الشَّاعر عن دهشته بطريقة يستعمل فيها النِّداء والتعجب لغرض المبالغة في الطرح والإلحاح في الطلب من أجل الاستقلال، فكأنَّه يوجِّه الأنظار إلى الشَّعب ويلتمس منهم النهوض والكفاح من أجل التضحية في سبيل الوطن.

---

[1] صالح خرفي ، **أطلس المعجزات**، م س، ص: 237.

[2] نفسه، ص:234-237.

يتَّضح من خلال هذه الأبيات أنَّ النِّداء ورد لغاية جمالية وإيقاعية تأتي في دلالة سياق الكلام فيه توجيه الأنظار وتركيز الاهتمام حول المنادى، إضافة إلى ما فيه من الإيجاز والاختصار في الكلام والتفات بليغ يساعد الشَّاعر في استمالة المخاطب وتوجيهه إلى المعنى المقصود.

- **تنغيـم فعل الأمـر:**

وهو نغمة فوق عالية، يراد منه:«حصول الفعل من المخاطب عن طريق حروف يستعملها المتكلِّم»[1]، وقد ورد فعل الأمر في قصيدة أطلس المعجزات 10 مرات، نحو قوله :

« **عَانِقِ الأرْض إنْ صَليت هَواها إنَّها النِّدُّ والضُّلوع مُجامِرْ**»[2]

يدعو الشاعر إلى التمسك بالأرض والإيمان بوحدة الصف ونبذ الخلاف، وتجلى الأمر أيضا في قوله: (اتَّقوا، آمنوا، اجعلوها)، ويدعو كذلك إلى التغني بحسن وجمال الجزائر:

«**وَتَغنَّى بِالحُسن شِعر، فَإن لمْ تترنَّم به، فَلستَ بشَاعرْ**»[3]

يرى الشاعر أنَّ الإلهام في الشعر ينبع من الإحساس والشُّعور بحسن وجمال الجزائر، والذي لا يترنَّم به ليس شاعراً، فالكفاح ليس بالسلاح فقط وإنَّما يتطلب شعرا صادقا، أي أن الشَّاعر يدعو إلى المشاركة في الثورة بالقلم قبل السيف.

وفي الأخير نخلص إلى أن التنغيم أضفى على القصيدة تلويناً صوتياً جذاباً يمثِّل انعطافه إيقاعية نغمية، عن طريق هذه الأدوات التي لها دور فعَّـــال في الأداء الجمالي والمواقف الإلقائية خـاصة وأنَّـه

---

[1] يوسف أبو العدوس ، **مدخل إلى البلاغة العربية**، م س ، ص 66.

[2] صالح خرفي ، **أطلس المعجزات**، م س ، ص 233.

[3] نفسه ، ص 231

يتناسب مع الأنـــاشيد والقصائد الحماسية شديدة الوقع والتي تـــدعو إلى الثَّـــورة والنَّضال واستنهاض الهمم.

ثانيـاً : الكلمات:

الكلمة عبارة عن مجموعات صوتيَّة تقوم على بناءٍ مزدوجٍ، وهي كذلك أصوات لأنَّها تعطي جرسًا موسيقيًا ذا معنى، وللكلمات أثرٌ بارزٌ في تكوين الإيقاع الداخلي للقصيدة، وهي متعلَّقة بما يتكوَّن منه البيت الشعري من حروف وكلمات يعمد الشَّاعر إلى خلقها اعتمادًا على أساليب وأشكال متعددة؛ نابعة من موهبته وذوقه الموسيقي واللُّغوي[1]، ومن هنا فإنَّ:« موسيقى الشعر لا تنبعث من نظام وزنه وقوافيه فقط، بل تنبع من اختيار ألفاظه أيضاً؛ فألفاظ الشعر يجب أن تكون ذات وقعٍ خاصٍ يأتلف بعضها مع بعض في صورة تمثَّل عاطفة الشاعر ووجدانه»[2].

وإيقاع الكلمات هو الإيقاع الذي نلحظه في بشرة النَّص الخارجية للقصيدة من خلال ألوان البديع المتمثلة في الجناس والطِّباق وكذا الصيغ الصرفية، فهي أنساق إيقاعية وظَّفها الشاعر لإحداث التوازن الموسيقي والصوتي، وهذه الكلمات أفرغت في قالب شعري فأنتجت لنا معانيَ تحمل بداخلها مضامين دلالية وأخرى جمالية، يشكِّل كل منها صوتًا موسيقيًا، وبالتَّضافر الذي يتم بين الصَّوت والكلمة يتشكل جرسٌ موسيقي يرن صداه في القصيدة، فهي امتداد للأصوات وبذلك يساعد الصَّوت على إثراء الأوتار الشعرية بين الأبيات.

---

[1] ينظر: محمد بن عبد الحميد، **في إيقاع شعرنا العربي وبيئته**، م س، ص:30.

[2] محمد مهداوي، **شعر الغزوات**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 2009م ، ص:186.

والمتمعن في قصيدة "أطلس المعجزات" سيلاحظ مدى كثرة الظواهر الموسيقية على مستوى الكلمة، والتي تعكس حسن اختيار الشاعر لألفاظه والملائمة بينها، فساعده في ذلك الإيقاع الذي ساهم في تفجير الدَّلالات الكامنة للكلمات، وسنقف في دراستنا على هذه الظواهر التي شكَّلت البناء الداخلي لإيقاع القصيدة:

1- الجنـاس:

من المحسنات البديعيّة، يطلق عليه «المجانسة والتجنيس والتجانس، لأنَّ حروف ألفاظه تتركب من جنسٍ واحدٍ، وهو ما اتَّفق فيه اللفظان المتجانسان مع اختلاف المعنى »[1]، وينقسم إلى قسمين:تام وناقص، والجناس أكثر الألوان البديعيّة أهمية في تشكيل الإيقاع؛ فالمتجانسان: هما في الواقع إيقاعان موسيقيان يتردَّدان في مساحة البيت الشعري، كما أنَّه يقوم بوظيفة حيوية داخل القصيدة، إذ كان له الدور البارز في إحداث إيقاع موسيقي؛ خاصَّة وأنَّه تكرَّر في القصيدة بشكل ملفت للانتبـــاه، ونجد الجناس الغالب في القصيدة هو الجناس الناقص، وذلك في البيت 07:

«**فَجَّر المَوْت أَنْهُراً من دماءٍ وَجَرَى بالزُّلال نَبْع المَجَازِرْ**»[2].

يتحقَّق الجناس النَّاقص بين (فجر- جرى) وهما كلمتان تدلان على القوة والشدَّة والعنفوان؛حيث اختلفت في نوع الحروف، وهذا الاختـــلاف كان في حـرف الفاء في "فجر" والألف المقصـورة في "جرى"؛ نـــلاحظ أن الكلمتـــان احتلتـــا الموقـــع نفسه من البيت بتصدرهما صـــدر البيت وعجـــزه

[1] عبد الواحد حسن الشيخ، **دراسات في علم البديع** ، مكتبة الإشعاع، الإسكندرية، (د ط)، (د ت ط)، ص:100.

[2] صالح خرفي، **أطلس المعجزات**،م س،ص:230.

ممَّا أحدث نوعاً من التوازن الموسيقي؛ وهو تجنيس جميل وفق فيه الشاعر لكونه راعى تقارب مخارج الأصوات وتماثل حركاتها.

ومن أمثلة الجناس الناقص قوله في البيت 32:

« **يَا لِزُغْرُودَة الفِدَاء حُدَاء أَرْسَلتْها في اللَّيلِ أصفَى الحناجِرْ**»[1].

يظهر الجناس بين (الفداء – حداء) اختلفت فيه اللفظتان في عدد الحروف بزيادة الألف واللام والفاء في كلمة (الفداء) وحرف الحاء في (حداء) .

إنَّ الجناس حِلية موسيقية وبنية دلالية، اتَّخذه الشاعر لغرض تكثيف الإيقاع وإبرازه؛ ويظهر الجناس الناقص أيضاً في البيت 56:

« **يا نُسُور الجِبَال حدق منكم رابضٌ في الثَّرى، وحلق كَاسِرْ**»[2] .

حصل الجناس في(حدق– حلق) اختلفت فيه اللفظتان في حرفٍ واحدٍ وهو الدّال في (حدق)، واللام في (حلق)، وقد وردت كل منهما في الموقع نفسه من البيت؛ وهذا الانسجام الصوتي كان بهدف جذب المتلقي والتأثير في نفسه لإيصال المعنى المقصود وهو التَّحميس للثورة والصمود صمود صخور الأطلس، فغلبت على هذه الأبيات نبرة الخطابة وسمة الحماسة والاندفاع نحو الأمام؛ ونلاحظ أن هذه الكلمات توافق بعضها البعض من ناحية الصوت والبناء، ممَّا أدى إلى كثافة الإيقاع وثراء

[1] صالح خرفي، **أطلس المعجزات**،م س،ص:234.

[2] نفسه، ص:237.

موسيقى القصيـــدة؛ فكان الجنـاس مقصوداً ليس للجـــانب الإيقاعي فقط، وإنَّما لاستكمـــال الدَّلالة أيضاً.

وألفينا في القصيدة ما يسمى "بالجناس الاشتقاقي"، أو "الجناس المطلق" وهو«أن يتوافق ركنيه في الحروف وترتيبها، شرط أن يجمعهما اشتقاق واحد»[1]، بحيث يأتي الشاعر بلفظتين في البيت إحداهما مشتقة من الأخرى، ونجد هذا النوع من الجناس في الأبيات الآتية :

وتغَنَّى بالحُسْن شِعْر ،فـــإن لمْ تتَرَنَّمْ به فلسْت بِشَـــاعـــــــرْ.(البيت17)

وتعـرَّتْ من المَفـــــــــاتِنِ إلاَّ فَتْنة الثغْرِ باسمًا للمَخـــاطِـــــرْ. (البيت 29)

توقَّفَ الزحفُ، فالمصير– فرنسا– قدر صبِّه على الظُلم قـــــــادرْ. (البيت46)

أيُّها الزاحفون زحف المنايـــــا في ذرى (الأطلس)الأشم المُصَابِرْ. (البيت 55)

أيْـن منِّي ،سباقكم في المعالـــي من سباق التسلح المتطايـــــــرْ. (البيت57)

واجْعلُوهَا سريـــرة تتَحـــــاشـــىَ غضَب الله،يوْم تُبْلىَ السَرَائـــــــرْ. (البيت 62)

طَافَ بالعَربِ طائِفٌ، ثم لاَحَتْ سحناتٌ لكم عليها بشَـــائـــــرْ[2]. (البيت63)

المتأمل في الوحدات الصوتية (شعر–شاعر)، (فتنة–مفاتن)، (قدر–قادر)، (الزاحفون– زحف)، (سباقكم–سباق)، (سريرة – سرائر)، (طاف– طائف)، يلاحظ أنَّ إحداهما مشتقة من الأخرى، ومثال ذلك في البيت الأول بين (شعر–شاعر)، حيث ترجعان إلى المادة الاشتقاقية نفسها(ش.ع.ر)

---

[1] السيد أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة**، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د ط)، 2009م، ص:321.

[2] صالح خرفي، **أطلس المعجزات**،م س،ص:236-239.

نجد أيضا الجناس الاشتقاقي بين (فتنة – مفاتن) اتفقت الكلمتين في أصل اشتقاقي واحد وهو (ف.ت.ن)، وكذلك الأمر نفسه بالنسبة لباقي الكلمات الأخرى.

أحدث هذا النوع من الجناس إيقاعًا موسيقيًا رنَّانًا تطرب له الأذن عند سماعه، وساهم أيضاً في بناء النص دلالياً، فالشاعر يتوجه بالتحية والإجلال والإكبار إلى أسود ذرى الأطلس وهم يزحفون من تلك القمم على أفول الغاصبين، ويكتبون بدمائهم الكلمات الأولى من قصة الجهاد الوطني، لذا فالجناس خدم القصيدة؛ حيث أضفى عليها صبغة جمالية وقدرة فاعلة في التأثير وبذلك ساعد الشاعر في شحن ذهن المخاطب بالمعاني والأفكار التي تدور حول فلك الثورة،فحقَّق الإمتاع والإقناع.

2– الطبـــاق:

من الألوان البلاغيَّة التي ازدانت بها قصيدة صالح خرفي، والتي من شأنها توفير الإيقاع للمتلقي واستكمال الدوائر الدلاليَّة داخل القصيدة، ويشكِّل الطِّباق أحد عناصر الإيقاع المعنوي في إحداث الأثر الدلالي والإيقاعي؛ فقد حاول الشاعر استثماره في التعبير عن الدفقات الشعوريّة حتى يجسدها في قالب فني مميَّز ،من خلال ذكره للكلمات ونقيضها، وهذا ما يدل عليه مفهوم الطباق فهو: «الجمع بين الشيء وضدَّه في الكلام؛ ويسمى المطابقة والتَّضاد»[1] .

ويظهر الطباق في الأبيات التالية:

ملَّ سَمْع الوَرَى أنِينَ الضَّحَايا وعليه عَزفْت لحْنَ البشَائِـــــر. (البيت 4)

وبِلادِي أَرتْنِي الحُسْن وجْهـاً شَاحِباً،حوَّمَت عليه الكَواسِـــرْ. (البيت 18)

[1] السيد أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة**، م س، ص:291.

لمْ يَكحلْ بِغفْوةٍ منـــه جَفنًـا يَالهُ؟ في الحَياةِ والموْت ساَهِرْ. (البيت 21)

يا لِجفْـــن ،مُتَيَّمٍ باللَّيَالِـــي لَيتَهُ يسْتفيقُ ،فالصُّبْحُ سَـافِـرْ. (البيت 43)

(ثَورةُ البِيدِ)فالتُراب بِـــــــلادٌ بَاطنٌ منهُ في الكُنوزِ وظَاهِـــرْ. (البيت47)

غَاضَ نبْع الحَياة ،فَالْحُرُّ مِنْكُم واردٌ يسْتَقِي الرَدَى غيْر صَادِرْ. (58البيت)

آَمِنُوا بالشُّعُوبِ ،وِحْدةَ صَـــفٍ فبصَفِ الخِـــــلاَف أنَّى كَافِرْ[1]**. (البيت 61)**

فالتَّقابل اللفظي هنا هو الحامل الدلالي لنفسية الشاعر؛ وقد برز الطِّباق إيجابيا بين (أنين ≠ لحن)، (الحسن ≠ شاحبا)، (الحياة ≠ الموت)، (الليالي ≠ الصبح)، (باطن ≠ ظاهر)، (وارد ≠ صادر)، (وحدة ≠ خلاف)، جاء الشَّاعر بهذه الثنائيات الضديَّة لإحداث الأثر الإيقاعي والدلالي خاصة عندما يتحول كل شيء إلى نقيض، الحياة إلى الموت، والوحدة إلى الخلاف، والأنين إلى العزف؛ نلاحظ أن وفرة الثنائيات تعكس بجلاء القلق النفسي، وإثارة المعاني المتضادة في نفس المخاطب؛ فالشَّاعر هنا قلق على مصير الجزائر، لأن شحوب بلاده وأنين ضحاياها ترك في نفسه انفعالاً شديداً ممتزجاً بالحزن واليأس في ظل جور الاستعمار الغاشم.

واتَّضح لنا من خلال هذه الثنائيات الضدِّية التي اختلفت في دلالاتها ومعانيها، وإن دلَّت في معناها العام على شدَّة الثَّورة والتمسُّك بالهوية الوطنية؛ أنَّ الشَّاعر لا ينظر إلى المحسنات اللفظية من زاوية الإيقاع فقط بل يرى فيها وسيلـــة للتَّعبير عن عواطف متأجِّجة ومشـــاعر مختلجة، إنَّها رنَّات

[1] صالح خرفي، **أطلس المعجزات**،م س،ص:229-238.

أوتار القلب يعزف عليها بتناسق جميل ليقدم لنا أنغاماً توافق حالته النفسيَّة المضطربة، وأضفى الطباق على القصيدة نغماً موسيقياً، ويعود ذلك إلى حسن استغلال الشاعر وتوظيفه المناسب للإيقاع.

وعلى هذا فقد أدَّى كل من الجناس والطباق دوراً كبيرًا من ناحيتي الدلالة والإيقاع؛ حيث يعملان على ترسيخ المعنى وتوضيحه، وإحداث جرس موسيقي إضافة إلى كسر حاجز الرتابة والملل، فحقق بذلك المتعة للمتلقي وإثارة انتباهه للمعنى المقصود.

3- الصيغ الصَّرفية:

ساهمت الصيغ الصَّرفية في تأكيد الإيقاع الداخلي للقصيدة،من خلال موسيقى الكلمات التي أُثْرت النّص إيقاعيا ودلالياً، إذ يضاف البعد الصرفي إلى البعد الصوتي ليشكِّلا معًا دلالة الكلمة ورمزيتها منها الدقَّة في اختيار أقوى الصيَّغ وأقدرها على توصيل المعنى وتأكيده[1]؛ والصَّرف: هو العلم الذي تعرف به كيفيَّة صياغة الأبنيَّة العربية، وأحوال هذه الأبنيَّة التي ليست إعراباً ولا بناءاً، حيث يتَّجه إلى دراسة الكلمة وما يطرأ عليها من تغييرات، ولا يقل دور البنية الصرفيَّة واشتقاق الصَّيغ اللُّغويَّة عن دور الأصوات والألفاظ في تحصيل الدلالة[2].

وفي هذا المستوى نقوم بدراسة كل من الصَّيغ التي برزت في القصيدة، ونستشف ذلك من خلال الأفعـــال والأسمـــاء محاولين البحث عن الأثر الإيقاعي الذي تركتـــه في كونها تسهم في بلورة دلالات

---

[1] ينظر: حورية قايش، **التحليل اللغوي للخطاب الشعري الجزائري في العصر التركي– ديوان أشعار جزائرية–** ، تح: أبو القاسم سعد الله انموذجا، رسالة ماجستير، غ،م،الشلف، الجزائر، 2007- 2008م، ص:14.

[2] ينظر:عبده الراجحي، **التطبيق الصرفي**، دار النهضة العربيَّة، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ-2004م، ص:07.

جديدة، وسوف تتمحور دراستنا حول أكثر الصِّيغ تردُّاداً في القصيدة؛ والتي ساهمت في وضوح الإيقاع الداخلي.

- **صيغة فاعـــل:**

تدل هذه الصيغة على« الحدث والحدوث وفاعله، وهي اسم يشتق من الفعل للدلالة على وصف من قام بالفعل»[1].

تكررت صيغة فاعل في القصيدة في ثلاثين موضعًا، نحو (عاصف، ظالم، ساخر، طائر، صاغر ساحر)، اشتقَّت هذه الكلمات من الفعل الثلاثي: عصف- ظلم- سخر- سار- طار- صغر- سحر، وجاء توظيف صيغ أسماء الفاعل في القصيدة حاملاً في طيَّاته دلالة المشاركة والتَّواصل، أي أنَّ الفعل حادثٌ من الفاعل والمفعول معاً، فالشَّاعر يريد البقاء في أرضه التي يشاركها في المعاناة، فكثَّف من استعمال هذه الصَّيغة لما تثيره من دوام الحركية خاصَّة وأن معظمها جاء في قافية القصيدة ممَّا أعطى إيقاعا كثيفاً، إذ طغى المدّ في أواخر الكلمات حيث ساهم في إيصال كل معاني الرفعة والشموخ والهمَّة فضلاً عن الجرس الإيقاعي الذي أضفاه على الأبيات.

- **صيغة مفاعل:**

دلَّت هذه الصيغة على الجمع والكثرة والإحاطة والشُّمول، إذ هيمنت بشكل واضح على القصيدة، حيث وردت خمسة وثلاثين مرة نحو (مفاخر- مرائر- مجازر-كواسر- مقـــادر-حناجـــر-

[1] فاضل صالح السامرائي، **معاني الأبنية في العربية**، دار عمار، ط2، 1428هـ-2007م، ص:41.

منائر–بشائر– مغاور– منابر) وهذا التكرار الكثيف وظّف للدلالة على الجمع والاتحاد والتلاحم بين الشعب، فالقضية قضية جماعية ولا تخص فرداً واحداً، لأن ما يميِّز النشيد الثوري عند نظمه يهدف إلى إثارة الحماس والتأثير في نفس المتلقي عن طريق نبرة الصوت الشديدة التي تصاحب خطوات الجندي في الميدان، ومن خصائصه أيضاً أن لا يعبر عن الفرد بل عن المجموعة المكوّنة من الأمة أو الجيش وحتى عندما يتحدث عنه لا يتناوله بوصفه فرداً، وإنَّما يتناوله من زاوية القوائم مشتركة بينه وبين المجموعة التي ينتمي إليها، ويمتاز كذلك بنوع خاص من الواقعية هي واقعية البطولة وتكريس الذَّات الفردية من أجل الذات الجماعية[1].

كان لهذا التِّكرار ظاهرة صوتية وإيقاعية خاصَّة وأنه ورد في القافيَّة، ولاحظنا أن كل من صيغة فاعل ومفاعل تتماثلان صوتياً بارتفاعهما في حرف المد الذي خلق إيقاعاً شديداً يجعل السَّامع يتعلق بكلمات القصيدة.

وأخيراً نقول أن الشَّاعر وظَّف الموسيقى الداخليَّة تعضيداً للموسيقى الخارجيَّة، ودليل ذلك تركيزه على الملوَّنات البديعية التي تتأسس على الصَّوت كالجناس وصيغة فاعل، مفاعل؛ لتخدم البنية الإيقاعية عامة، كما أنَّ تسخيره لألوان الطِّباق جاء كوعي منه بأنَّ المعنى يحلّي الإيقاع الداخلي للأبيات، وبالتَّالي فقد استغَّل قدرته الفنيـــة في توظيف أدوات الإيقاع على تنوُّعها واختلافها خدمـــة لمتلقِّيه.

[1] ينظر:يحي الشيخ صالح، **شعر الثورة عند مفدي زكرياء**، م س، ص:180.

تمخَّضت هذه الدراسة والتي حاولنا أن نستجلي فيها البنى الإيقاعية في قصيدة "أطلس المعجزات" على ما يلي:

- وقف البحث في التمهيد على مفهوم الإيقاع، محاولين التعرف على ماهيته وتحديد مادته فتبين لنا أن أرجح الآراء في ذلك هو ما يجعله يوافق المادة الصوتية،كما اتضح لنا أن الإيقاع من أهم أركان فن الشعر وهو لصيق به لأنَّه في الأصل ميراث الموسيقى، ثم خصصنا الحديث عن الإيقاع في الشعر الثوري الجزائري الذي يميل فيه الشاعر إلى الصوت أكثر من الفكرة حرصاً على التأثير في المتلقِّي .
- ووقفنا طويلا من خلال هذه الدراسة عند مستويين :مستوى خارجي ومستوى داخلي، فقد ظهرت على مستوى البنى الخارجية للإيقاع من خلال تعامل الشاعر مع البحور الخليلية مما يدل على محافظته والتزامه بالأصول العروضية ويرجع كذلك إلى المدرسة التقليدية التي ينتمي إليها الشاعر وبيئته المحافظة، ويتجسد ذلك في استعماله تفعيلتي: فاعلاتن ومستفعلن؛ فاستطاع من خلال هذه الأوزان المزدوجة أن يعبر عن تمسكه بوطنه ورفضه الشديد للمستعمر، حيث اعتمد على البحر الخفيف لما فيه من وقع شديد تطرب له الأذن لرنَّاته خاصة أنه يناسب غرضا الحماسة والفخر، وميله كذلك إلى تخّير وحدات إيقاعية ملائمة لطبيعة مواقفه الشعورية فلجأ في أحيان كثيرة إلى الانحراف بها عن طريق الزحاف الذي يتمثل في الخبن إذ أصاب جلَّ التفعيلات، وتعود هذه الكثرة في استخدام الزحاف إلى حالة الشاعر التي ينتابها توترًا وقلقاً من مصير الجزائر، وما يلاحظ في القصيدة خلوّها من العلل وهذا يدل على سهولة وعذوبة بحر الخفيف.

- أدَّت القافية دوراً أساسياً في بناء القصيدة من خلال موقعها الإيقاعي، وقد وردت مقيَّدة مؤسَّسة تنتهي برويٍّ ساكنٍ وهو حرف "الرَّاء"، وكان التنويع في حروف القافية وهي: الروي والتأسيس والدخيل، حيث ركَّز في الرَّوي على صوت "الرَّاء" مما أضفى إيقاعاً موسيقيًا على القصيدة، أمَّا ألف التَّأسيس فدلَّت على الرفعة والشموخ والعظمة، في حين كان للدَّخيل وهو الحرف الذي يفصل بين الروي وألف التأسيس دوراً في إبراز إيقاع القصيدة، إضافة إلى حركات القافية وهي التوجيه والرَّس التي ساهمت بجلاء في وضوح الإيقاع الصوتي.
- لجأ الشاعر إلى ظاهرة إيقاعية تمثلت في الإيقاع المزدوج أو ما يسمى لزوم ما لا يلزم، وهذا الالتزام إنما ينبئ عن دراية الشاعر لعلم العروض وتمكّنه منه، وقد جاء الالتزام مجسَّداً في حرف الهمزة للدلالة على التعلق والتمسُّك بالجزائر، ومن العلامات المميزة في إيقاع القصيدة نجد التّصريع،حيث ورد في البيت الأول مما يضفي موسيقى شعرية على القصيدة.

وفي دراستنا للإيقاع الداخلي لاحظنا ما يلي:

- تحمَّلت البنية الصوتية أعباء المعنى العام للقصيدة، وانعكست انفعالات الشاعر وغضبه في استخدام الأصوات المناسبة وكانت الغلبة في ذلك إلى الأصوات المجهورة .
- وفي دراستنا للتكرار سجلنا الدَّور الكبير الذي يقوم به هذا العنصر في توليد الإيقاع ،خاصة التكرار الصوتي فيعمد الشاعر إلى تكرار أصوات بعينها للتأكيد على تعلقه بأرض الوطن، ومن الأصوات التي رآها أقدر على نقل نغمات موسيقية متوازنة هي "اللام"، حيث كان له الحظ الأوفر من خلال نقله لأحاسيس الشـــــاعر، يليه صوت الراء والميم والنُّـــون وهذه الأصوات

ارتبطت بمواقفه الحماسية فبإيقاعها الشديد دلَّت على كل معاني القوة والثورة والعنفوان ضدَّ المستعمر الفرنسي، ونلاحظ أيضا تركيز الشاعر على صوت "الراء" فتبيَّن لنا من خلال الإحصاء أنَّه ورد رويا ومصرعا إضافة إلى الدلالة الصوتية التي جسدها في القصيدة، وهذا الاهتمام بصوت "الراء" إنَّما يريد من ورائه أن يبرر تعلقه بوطنه من خلال الالتزام بالحروف المشكلة للفظة الجزائر.

- إن تكرار اللفظة في القصيدة يزيدها وضوحاً وترسيخاً وهي ظاهرة لا تكاد تنفصل عن إيقاعية الأصوات، إلى جانب التكرار الصوتي نجد التنغيم، وألفينا في القصيدة تنغيم فعل الأمر، الاستفهام، والنداء، حيث كشفت هذه الأساليب عن قدرة الشاعر في إثارة التساؤلات، وهذه التساؤلات في الحقيقة ليست إلاَّ وخزاً لضمير المتلقِّي وتحفيزه للتقدم نحو الأمام والمشاركة في الثورة .

وفي مجال الكلمات رصدنا عدة ملاحظات أهمها :

- استنتجنا أن المحسنات البديعية هي حلقة الوصل التي تربط إيقاع المعنى بإيقاع الصوت، كونها وسيلة من وسائل تشكيل الإيقاع عن طريق الجناس والطباق،كذلك نوَّع الشاعر في البنية الإيقاعية، وهو ما تمثل في استعانته بالبنى المكملة للتشكيل الإيقاعي وهي: الصيغ الصرفية التي تتمظهر في صيغة فاعل، وصيغة مفاعل، وهذه الصيغ أسهمت إسهاماً كبيراً في التعبير عن خلجات الشاعر، حاملة في طياتها كل معاني الافتخار والإعجاب بالأطلس فمنحت للقصيدة حركة إيقاعية مكَّثفة .

واستخلصنا من خلال الدراسة محاولة الشاعر التنويع في مستويات الإيقاع، حيث حقق الترابط بين الإيقاع الخارجي والداخلي للقصيدة، فبالرغم من خليلية القصيدة إلاَّ أنَّها توصلت إلى تحقيق وحدة موسيقية عجزت عن تحقيقها القصيدة ذات الوزن المتعدد ويظهر هذا التنويع في:

- الاهتمام بالجانب الصوتي للكلمة بما توحيه من إيقاع يخدم الناحية الدلالية وقد أدَّى ذلك إلى الاهتمام بالنواحي البديعية كالجناس والطباق الذين من شأنهما إيجاد إيقاع منتظم داخل القصيدة، والتنويع في مواضع منها المزج بين العروض والأصوات وعلم البلاغة والدلالة فأصبحت القصيدة مسرحاً لشتى مظاهر الإيقاع،خاصة اعتماده على التدوير وكذلك توظيفه الكثيف للتكرار بأنواعه المختلفة مما ساهم في بناء النص دلالياً وإيقاعياً.
- نلاحظ أنَّ هذه المحاولة تُنبئ عن مواكبة الشاعر للتجديد، وفي الوقت نفسه الحفاظ على أصالته من خلال تركيزه على الوزن الواحد إضافة إلى التزامه للدخيل، وقد حاول استغلال كل طاقات الإيقاع المشحونة بالأصوات لتقدِّم خطابًا شعرياً مؤثراً في المتلقِّي، ودالاً على الاستمرار في الثورة حتى النَّصر.

وخلاصة القول أنَّ صالح خرفي استطاع أن يوفر لقصيدته قيمة إيقاعية جمالية بتحقيقه عنصرين أساسيين يتحقَّق عبرهما الإيقاع، وهما: الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، فتنوعت داخل القصيدة بنى إيقاعية عديدة.

وبعد هذا ما يسره الله وأعانني عليه فما كان من توفيق وسداد فالفضل له تعالى وحده وما كان من خطأ أو تقصير فمن نفسي والشيطان، وعلى الله قصد السبيل.

أيُّ سَفحٍ منْ عاصِف الظُّلمِ ساخرْ وذرًا ، تنْطحُ السَّمـــاء مفـــاخِرْ

أيُّ صوتٍ مُجَلجلٍ يصْدعُ الأُفـقَ: إلَام النَّفيرُ يا ابْن الجَـــــزائِرْ؟

شَاقكَ الخُلدُ , فاسْتجَبتَ فقُل لِي أنْتَ للنَّصْر أمْ إلى الخُلدِ سَائـرْ

ملَّ سَمْع الوَرَى أنِينَ الضَّحايـــاَ وعليْه عزَفْتُ لحْن البشَـــــائرْ

تَتنَـــــزَّى دمَا فيُـــورقُ غصْن وعلى الغُصْنِ يُرسِـل اللَّحْنَ طائِرْ

وإذَا اسْتمْـــرأَ الغَليلُ ربوعـــاً جرَّعتْها لظَى الحُروبِ مرَائـــــرْ

فجَّر المَـــوت أنْهراً منْ دمَـــاء وجرَى بالزُّلالِ نبْع المَجـــــازِرْ

طاوَلَ السَّهْـل في رُباكَ جبـــالاً يلْمحُ النَّجم شمَّهَا وهو صَـــاغِرْ

يتَملَّـــى حصْباءَها مُسْتنيـــــرًا إنَّ حصْباءَها النُّجـــومَ الزَّواهِـــرْ

كمْ بلادً تطَاولَ الأُفق فيهـــــا وازْدهَى بالعَجيبِ منْ صُنعِ سَاحرْ

فتَنتْ أعْيـــــنٌ به فتَنـــــاسَتْ رحِم الأَرْضِ والعُـرَى والأوَاصِـــرْ

وارْتمتْ مُقْلتِي علَى شِبـــرِ أرْضٍ منْ بلادِي فرَقْرقَ الدَّمعُ فـــــائرْ

كَم توَسَّمتْ آيَـــة المَجْد فيــه مُطْرِق العَيْن شَاردَ الفِكرِ حَائـــرْ

مُعْجزاتُ السَّماء غاَض رُؤَاهـــــا فوقَ شِبرٍ مخضَّبِ التُّربِ عاطِـرْ

وأَزِيزُ الصَّاروخِ مـــاتَ صـــــدَاهُ في أنِينِ الجرِيح في همْس ثَائـــرْ

بالسَّماواتِ لم أبعْ شِبر أرْضـي إنَّه منْبتُ العُـــلا والمفَاخِـــــرْ

وتغَنَّى بالحُسْن شِعـــر فإنْ لم تترنَّم به فلسْت بشَاعِـــــرْ

وبلادِي أرَتْني الحُسْن وجْهـــاً شَاحباً حوَّمتْ عليه الكَواسِـــرْ

وجبِينًـــا مُعفَّـــراً يتَشَهَّـــى مِنه ثَغْر السَّماء قُبلَة شَاكِـــرْ

يا لِطرفٍ تَعشقَ الأفُـــق حتَّى أسْلم الرُّوح وهو لِلأفْق نَاظِـــرْ

لَم يكْحلْ بغَفـوةٍ منه جفنـــاً يا له فِي الحَياةِ والمَوت سَاهـــرْ

أيُّ سِرَّ توحِي به قُبلَـــة المَوتِ على مَبْسمٍ من المَوت سَاخِـــرْ

خَنقَ الصَّوْت فِيه فَافْترَّ يصْغَـــى للصَّدَى فِي مسَامعِ الأَرضِ طَائِرْ

سَاعِد رعْشة الرَّدى لَـــم تَلَنـــه فقَضَى وهُو لِلسلاحِ مُخاصِـــرْ

واحْتمَى سَاعِد بحَفْنةِ تُـــربٍ وضُلوعٍ بها حَنين مُهاجِـــــرْ

عَانِق الأرْضَ إنْ صَلَّيْت هوَاهـــا إنَّها النِدُّ والضُّلوع مُجامِـــــرْ

أيُّ حُسنٍ تُمليـــهِ رَبَّة حُســـنٍ مسَّها الضَّيمُ فانْبرتْ للمقَـــادِرْ

خَطرَتْ عاطلاً فمَـــا شَمَّتْ إلَّا مثَلاً في مضَاربِ الحُسْن سَائـــرْ

وتَعرَّتْ مـــــن المَفاتـــنِ إلَّا فِتْنةَ الثَّغْرِ بَاسِمًـــا للمَخاطِـــرْ

لَهْف نفْسِي إذا الحَمائِل أمْستْ في الْتحامٍ بمُرْسلاَتِ الغَدائـــرْ

يـــا لِخصْرٍ مطوَّقٍ بالمنايَـــا وجَبينٍ لداهِم الخُطْب سَـــافرْ

يا لِزُغرُودة الفِـــداء حـــدَاءْ أرْسَلتْها في اللَّيلِ أصْفى الحَناجِرْ

أيُّ سِرٍّ بين افْتـــرارِ الثَّنايَـــا وافْترارِ السِّلاح واللَّيل سَـــادِرْ

يا إلَهي أقَعْقعَـــاتُ سِـــلاحٍ مَا شَجانِي أمْ وسْوسَات أسَـــاوِرْ

أيُّ كفٌ من النُّعومَةِ صِيغـــتْ فتَرامَتْ على المَدى والحَنـــاجِرْ

إنْ يكُ الحُسن للصُخور فقُل لِي: لمَن العَيْش فِي ظِلالِ السِتـــائِرْ

إنْ يكُ الحُسْن للكُهوفُ فعَينايَ بَـــراءٌ من فَاتناتِ المَقـــاصِرْ

يَا ابْنة الأَطْلس الحَبِيب تسَامتْ حُـــرَّةً حَملَتْك عِبءَ الجَـــزائِرْ

أنَا قَيسٌ في عِشْقي الحسْن لكِن أنْتِ لَيلاَيَ في الهَـــوَى يا جَزائِرْ

يا فرنْسَا للْنَّصرِ قوْسُ تلِيـــــد ولدِ يجُـول رنَّـــــةٌ ومَنـــابِرْ

ولَهُ في الرُؤَى العَريضَـــة ليْـــلٌ سَرْمدِي الدُّجَـــى طَعين المَشَاعِرْ

وعَلى السِّين رَايَة من ضَبَـــــاب وعَلى الأطْلسِ الأشَّـــــم أعاصِر

يا لجَفْنٍ متيَّـــم باللَّيـــالِـــي ليْته يسْتفِيقُ فالصُّبحُ سَـــــافِرْ

لاَ الخَيالاَت لاَ الوُعُود الكُسَالَـى لا النياَشِين في صُدُور الجَبَابِـــر

لا انْتفاضَـــات يـائِسٍ مُسْتميت لا ارْتعاشُ الذَّبيحِ في كفِّ جَـازِر

توَقفَ الزَّحْف فالمَصِير فرنْســـا قَدرَ صَبِّه على الظُّلْم قَـــــادِرْ

ثَوْرة البِيدِ فالتُّـــرابُ بـــــلادٌ بـــــاطِنٌ منْه فِي الكنُوز وظَاهِرْ

وِحْدة القُطْر فالتُّـــــرابُ حنينٌ يـــا فرَنسا وذمَّة وأواصِـــــرْ

رَايةُ النَّصْر فهِي أفْيـــــاءُ أرضٍ لفحَتهَا مِن الدِّماء هَواجِـــــرْ

زَحْزِحِي كَلْكلَ القَواعِد عنَّـــا جثَمت بلْسماً فسَالَت مجـــازرْ

رشْفَة الودِّ والصَّداقَـــة ليسَت خَمــرةً دنَّها دِمـــــاء الجَزائـرْ

إنَّ للْودِّ جُرعَة لَاحَقتْهـــــــا نظَرات الشَّهيدِ فهِي مرَائِـــــرْ

ليْس فِي الأمْر مسْرحٌ وفصُول فاتْـركِ الأمْر لانْسِدالِ السَّتـائِـرْ

يا لحُكْم الزَّمانِ عاصِمة النُّــور تلاَقى مصِيرهَا في المَغَـــــاورْ

أيُّها الزَّاحفُون زحْف المنَايَـــا في ذُرى الأطْلس الأشَّم المصَابرْ

يا نسُور الجبَال حدَق منْكــم رابِضٌ في الثَّرى وحلقَ كاسِـــرْ

أين منِّي سبَاقكم في المَعالِي من سبَاق التَّسلُّـح المُتطَايِـــرْ

غاَض نبْع الحيَاة فالحُرُّ منْكم وَارِدٌ يسْتقِي الرَّدى غيْر صَـــادرْ

أنْتم المَجْد والخُلُود وأنْتـــم مِهْرجَان انْطلاقِنا و المَنابِـــــرْ

أنتُم الشَّعب فاتَّقوا الله فِيـــه إنَّ للشَّعب في دماَكمْ مصَايـــرْ

آمِنُوا بالشُّعوبِ وحْــدة صَفِّ فبصَف الخِـــــلاف أنَّى كَـــافرْ

واجْعلُوهَا سَرِيرة تتَحـــــاشَى غضَب الله يوْم تُبْلى السَّرائِـــرْ

طافَ بالعرَب طَائفٌ ثمَّ لاحَـتْ سَحناتٌ لكُم عليْها بشَائـــــرْ

فتَنوَّرتْ بارِقَ النَّصـــــر فيهَا وهَدتنِي إلى اليَقينِ منَـــائـــرْ

لسْتُ أخْشَى علَى العرُوبةِ شـرًّا ما تَبقىَ في جَبهَة الحَرْبِ ثائِـرْ[1].

[1] صالح خرفي، **أطلس المعجزات**،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ،ط2، 1982،ص: 229-235.

أولا: المصادر

1. ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، (د ط)، (د ت ط).
2. الخطيب التبريزي، الكافي في علمي العروض والقوافي، تح، إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ-2003م.
3. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، تح:محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل،سوريا، ج1، ط5، 1401هـ-1981م.
4. ابن سنان، سرّ الفصاحة، دار الكتب، بيروت، ط1، 1982م.
5. السيد أحمد الهاشمي: – ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح، أمين بربوي، دار المعرفة بيروت، لبنان، ط1، 1425هـ-2006م.

– جواهر البلاغة، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د ط)، 2009م.

6. صالح خرفي:– أطلس المعجزات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،ط2، 1982م.

7. ابن منظور:– لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1 1424هـ- 2003م، مج8.

– لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر،دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، ط1 1424هـ- 2003م، مج13.

ثانيا: المراجع:

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، (د م ن)، (د ط)، 2007م.
2. إبراهيم عبد الله بن عبد الجواد، العروض بين الأصالة والحداثة، دار الشروق للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2002م.
3. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية ،بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ-1991م.
4. بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري، وزارة الثقافة، الجزائر، (د ط)، 2007م.
5. بلقاسم بن عبد الله، دراسات في الأدب والثورة، دار هومة، الجزائر، ط1، 2001م.

6. حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين،الجزائر، ط1، 2003م.

7. راجي الأسمر، الموسوعة الثقافية العامة: علم العروض والقافية، دار الجيل، بيروت، (د ط) 1426هـ-2009م.

8. صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية،(د ط)، (د ت ط).

9. عبد الرحمان تبرماسين:- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م.

- العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة ط1، 2003م.

10.عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية،دار النهضة العربية، بيروت، لبنان،(د ط)،(د ت ط).

11. عبد الملك مرتاض، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 2003م.

12. عبد الواحد حسن الشيخ، دراسات في علم البديع ، مكتبة الإشعاع، الإسكندرية، (د ط) (د ت ط).

13. عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربيَّة، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ-2004م.

14. غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات العربية، دار عمار، الأردن، ط1، 1425هـ -2004م.

15. فاضل صالح السامرائي:- معاني الأبنية في العربية، دار عمار، ط2، 1428هـ-2007م.

16. قاسم أحمد الشيخ بالحاج، الشاعر صالح خرفي صفحات من مساره الفكري والأدبي، جمعية أنغام الحياة، القرارة، غرداية- الجزائر، ط1، 1425هـ- 2004م.

17.كوليزار كاكل عزيز، دلالات أصوات اللين في اللغة العربية، دار دجلة، الأردن،ط1، 2009م.

18. لوحيشي ناصر، الميسَّر في العروض والقافية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د ط) 2007م.

19. محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 1432هـ-2011م.

20. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، من منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، (د ط) ،2001م.

21. محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2005م.

22. محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم للنشر والتوزيع، الإسكندرية ط1،2008م.

23. محمد مهداوي، شعر الغزوات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 2009م.

24. مسلك ميمون، مصطلحات العروض والقافية في لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ط1، 1428هـ-2007م.

25. مصطفى خليل الكسواني، المدخل إلى تحليل النص الأدبي وعلم العروض، دار صفاء عمان، ط1، 1431هـ- 2010م.

26. مقداد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، الأردن، ط1، 1429هـ-2008م.

27. يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، دار البعث، قسنطينة- الجزائر، ط1 1407هـ-1987م.

28.يوسف أبو العدوس:- موسيقا الشعر وعلم العروض ، دار الأهلية ،الأردن، عمان، ط1 1999م.

- الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 1427هـ-2007م.

- مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان،الأردن، ط1، 2007.

ثالثا: الرسائل الجامعية

1. حورية قايش، التحليل اللغوي للخطاب الشعري الجزائري في العصر التركي- ديوان أشعار جزائرية-، تح: أبو القاسم سعد الله انموذجا، رسالة ماجستير، الشلف، الجزائر، 2007-2008م.
2. صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة سطيف-الجزائر 2010-2011م.

رابعـا: الدورية

1. سهل ليلى، التنغيم وأثره في اختلاف المعنى ودلالة السياق، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع: 7، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جوان 2010.

فهرس الموضوعات

كلمة شكر

رموز البحث

المقدمة ..... أ

تمهيد: الإيقاع في الشعر الثوري الجزائري 5

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي

أولا: الـوزن 11

– الزحافات 16

– التدوير.....19

ثانيا: القافية 21

– **الروي**.....24

– التأسيس 25

– الدخيل.....26

– التصريع.....28

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي

أولا: **الأصوات**.....30

– **التكرار** 35

– تكرار الأصوات.....36

– تكرار الألفاظ 38

– **التنغيم** 39

– تنغيم الاستفهام 40

– تنغيم النداء 42

– تنغيم فعل الأمر 44

ثانيا: الكلمات.....45
– الجناس 46
– الطباق 49
– الصيغ الصرفية.....51
– صيغة فاعل 52
– صيغة مفاعل.....52
الخاتمة.....55
الملاحق.....58
المصادر والمراجع 62
فهرس الموضوعات 66