الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة غرداية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان

البنية الإيقاعية في شعر بن لخضر قدور بيتور "قصيدة وين صاقو" دراسة أسلوبية

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

- نور الهدى كوطي

تحت إشراف الدكتور:

* بشير مولاي لخضر

الموسم الجامعي: 1442هـ/2020-2021

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة غرداية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان

البنية الإيقاعية في شعر بن لخضر قدور بيتور "قصيدة وين صاقو" دراسة أسلوبية

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

- نور الهدى كوطي

تحت إشراف الدكتور:

* بشير مولاي لخضر

الموسم الجامعي: 1442هـ/2020-2021

بسم الله الرحمان

الرحيم

صدق الله العظيم

ملخص الدراسة

ملخص الدراسة

تناولت هذه الدراسة الموسومة بعنوان "البنية الإيقاعية في شعر بن لخضر قدور بيتور "قصيدة "وين صاقو".لمحة حول الشعر الشعبي و مفهوم الإيقاع ،و تركز الدراسة على المبحث الأخير الذي تطرق حول البنية الإيقاعية في قصيدة "وين صاقو ".

يعد التراث الشعبي من أهم المصادر الرئيسية التي يعتمد عليها الفنان في إنتاج موضوعي، وقد شهد التراث حضوراكبيرا على الساحة الأدبية وأخص بذلك الشعر حيث اخترنا شاعر من شعراء الشعر الشعبي الذي ينحدر من ولاية غرداية منطقة "متليلي الشعانبة " الشاعر " بن لخضر قدور " قصيدته " وين صاقو" و تهدف هذه الدراسة إلى دراسة البنية الإيقاعية في القصيدة (وين صاقو)

الكلمات المفتاحية : التراث الشعبي، الشعر الشعبي، الشاعر بن لخضر قدور بيتور، القصيدة " وين صاقو"، الإيقاع .

Résumé

Le patrimoine populaire est une source inépuisable dans laquelle puise le poète populaire pour créer ses beaux verres. Nous le retrouvons dans toutes les poésies populaires qui deviennent du patrimoine à leur tour.

Nous avons choisi d'interroger dans cette étude un poème de *BenLakhdar Kaddour Benbiteur*, intitulé '' Ouine sagou''.

Notre mémoire porte sur l'étude de la structure rythmique dans la ce poème. Nous avons, ainsi, comparé cette structure avec celle du ''Mouwashah andalou'' pour toutes les ressemblances qui existent entre les deux.

Mots clé : Patrimoine populaire : poésie populaire, Structure rythmique : le poète Benlakhdar Kaddour Benbitour, Le poème : Ouine Sagou**.**

إهداء

إلى سكان قلبي أهدي إليكم هذه الكلمات.

إلى روح أبي الزكية الطاهرة ، إلى من أدين له بحياتي والدي الحبيب "رحمه الله"المجاهد الكوطي الطيب ولكن الله عوضني و أبدلني نعْم الأب أبي الحبيب سليم غزال.

إلى الحبيبتين إلى القمر الباهر الذي أنار لي الدرب من العثرات إلى النور الذي يضيئ حياتي أنتما العام و اليوم و الغد " أمهاتي الإثنين "أمينة ، كلثوم".

هناك كلمات لا تنطق إلا لك ، و هناك مواقف لا تكون إلا معك ،و هناك إحساس لا أشعر به إلا منك ، إلى شريك حياتي وسندي "زوجي" الذي وفر لي كلّ الطرق لإتمام هذا البحث.

إبني الغالي هدية الله لي فقد رزقني أروع الحياة هو قرة العين و بهجة القلب فماذا أتمنى بعد ذلك وأنا لدي الدنيا وما فيها "أمجد عبد الإله"

إلى أهلي و عائلتي التي ساندتني بكافة ظروف الحياة ، إلى كل أخواتي ، إلى جداتي الغاليتين "زهرة ، مريم"إلى براعم العائلة "عدنان, ريهام، عبد الرحمان، ملك،ريتاج، ، داليا، أمين،زياد،لقمان ،بشير،عيسى،نذير.

إلى صديقتي "زينب" التي دعمتني و أرشدتني و لم تبخل علي و لو بكلمة .

كوطي نور الهدى

الشكر و العرفان

نحمد الله عزّ وجل الذي و فقنا في إتمام هذا البحث، و الذي ألهمنا الصحّة والعافية و العزيمة.

نتقدم بجزيل الشكر و التقدير إلى الدكتور المشرف " بشير مولاي لخضر" على كلّ ما قدمه لي من توجيهات و معلومات قيمة ساهمت في اثراء موضوع دراستي في جوانبها المختلفة، وإرشادي بالنصح والتصحيح .

كما نتقدم بجزيل الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرة.

كما نشكر كثيرا جميع الأساتذة الذين قدموا لي المساعدة مهما كانت طبيعتها و إلى كل من قدم لي التشجيع مهما بلغت درجته

كوطي نور الهدى

مقدمة

مقدمة

إن أغلب الدراسات النقدية تشير إلى الاهتمامات الكبيرة والجهود المبذولة من طرف الباحثين للإلمام بالثقافة الشعبية الجزائرية فقد اتجه الباحثون والدارسون منذ القرن التاسع عشر إلى جمع وتدوين الموروث الشعبي وتحليله وقد كسب الشعر الشعبي اهتمام بالغ في الدراسات السوسيو ثقافية، والمعروف أن هذه الثقافة الشعبية جلها ذات طابع شفهي "كالشعر الشعبي" حيث تناقلتها الأجيال شفاهه.

يعد الأدب الشعبي جزءا هاما من التراث الشعبي، ويتضمن أشكالا مختلفة منها ، الحكايات و الأساطير و الألغاز و الأمثال و الشعر ، و الشعر الشعبي واحد من هذه الأشكال الذي يعبر عن واقع الشعب فيصور آلامهم و أمالهم و طموحهم.

فالشعر الشعبي نابعا من وجدان شعبي ومعبرا عن ذاته ملازما له في يومياته أصبح بذلك لسانه ومرآته العاكسة له، ومعلما من معالم ثقافته، وقوة الشعر الشعبي في الانتشار وجلب اهتمام الناس به، ولا سيما جموع عامة الناس تكمن في عفويته وبساطة لغته وتعبيره عن همومهم دون تعقيد أو تزييف فهو صورة حقيقة كحالهم.

فالشعر الشعبي هو التعبير الفطري الصادق عن أحلام الأمة وآمالها وبؤسها وشقائها، وهو ظلها الذي يصاحبها عبر الزمن، مهما اختلفت الأحوال والأماكن ولهذا السبب كانت دراسة الأدب الشعبي بصفة عامة، والشعر منه بصفة خاصة، وكان للشعر الشعبي تعامل خاص مع هذا الفن أو التراث حيث كان يقطع مسافات لمجرد جمع القصائد أو التعرف على شاعر أو شيخ أقدم منه في الميدان.

يعتبر الإيقاع من أهم خواص الشعر لأنه ينظم أصوات النص و ألفاظه على نسق زمني أو بنية زمنية مما ينشئ الإحساس بالوزن و اللذة و الانفعال،إنه تخييل صوتي ينظم أصوات الخطاب،ويهندس التشكيلات الإيقاعية كما انه يترجم و ينبئ عن الذات المنشئة لهذا الخطاب ، عن طريق انفعالاته و إستفراغ الشحنات العاطفية و الدفقات الشعرية ،فيندفع المتلقي مع الشاعر محاولا سبر أغواره السحيقة و استكشاف أسراره ،التي تظهر منحنياتها وتتجسد في أصوات النص و إيقاعاته .

وعنصر الإيقاع مهم فهو يعد من أهم العناصر الهامة التي نجدها في جل مجالات الحياة و في الشعر خاصة,لما له من أثر يتركه على المتلقي ليجعله يتجذب و يتأثر .

إذن وانطلاقا من هذا كان موضوع بحثي في رسالة الماستر" أدب حديث ومعاصر "على هذا النحو وفق العنوان التالي" البنية الإيقاعية في شعر بن لخضر قدور بيتور " قصيدة" وين صاقوا" دراسة أسلوبية.

أما الإشكالية المطروحة حول الموضوع هي:

- **ماهو النظام الإيقاعي للقصيدة الشعبية ؟ وكيف يتجلى في قصيدة " وين صاقوا" للشاعر بن لخضر قدور بيتور؟**

وهذا كان جوهر إشكالية البحث وتتفرع منه إشكالات فرعية حاولت الإجابة عنها في صلب البحث هي:

ما هو مفهوم الشعر الشعبي وماهي مقوماته الفنية؟

ما هو مفهوم الإيقاع وأنواعه؟

وهكذا رسمت خطة البحث في مقدمة ومدخل ومبحثين وخاتمة.

فالمدخل عبارة عن:تسميات للشعر الشعبي ونشأته

أما فيما يخص المبحثين :

- المبحث الأول: عبارة عن جزء نظري جاء معنون على الشكل الآتي: الشعر الشعبي والإيقاع ضم ثلاثة مطالب مفهوم الشعر الشعبي ومقوماته الفنية. مفهوم الإيقاع وأنواعه أما المطلب الثالث: خصائص النظام الإيقاعي في الشعر الشعبي .
- أما المبحث الثاني: فخصص لدراسة البنية الإيقاعية في قصيدة "وين صاقوا" وقد ركز البحث على الأوزان والقوافي والموسيقى الداخلية، والانزياحات الأسلوبية.
- وينتهي البحث بخاتمة فهي عبارة عن مجموعة من النتائج التي تمخضت عن دراسة المتحصل عليها عن طريق دراسة موضوع. الشعر الشعبي ودراسة البنية الإيقاعية في قصيدة " وين صاقوا"

منهج البحث:

المنهج الأسلوبي هو المنهج الملائم والأصح لهذا الموضوع. فمفهوم الشعر الشعبي والبنية الإيقاعية في القصيدة تستدعي المنهج الأسلوبي فركزنا على تقطيع القصيدة و استخراج البحر الملائم للقصيدة والتعرف على بحور الشعر الشعبي ،فركزنا على مسائل :الإيقاع والانزياح والوزن و الموسيقى الداخلية و الكشف عن بعض تجليات النظام الإيقاعي للقصية الشعبية .

أسباب اختيار الموضوع:

لا تخلو دراسة من أسباب تدفع الباحث إلى البحث ومن بين الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع نذكر سببين:

الأول: موضوعي، الثاني ذاتي نذكر منها:

- إحياء التراث الأدبي الشعبي الجزائري و المحافظة على الموروث الشعبي الشفوي وإبراز أهميته باعتباره يشكل جزءا من الهوية.
- المحافظة على تراث الأجداد.

نقص غبار النسيان على ابرز شعراء الشعر الشعبي الجزائري و قصائدهم وإبراز شعراء منطقة غرداية من بينهم الشاعر بن لخضر قدور بيتور الذي ترك كنزا وأدى دورا هاما في هذا المجال.
عدم احتقار هذا التراث و اهماله لأنه يعكس نفسية الشعوب ويعبر عن أحزانهم وأفراحهم.

- ميلي وحبي للشعر الشعبي واختيار ديوان الشاعر بن لخضر قدور بيتور لم يكن اعتباطيا بل لكونه من أهم شعراء منطقة غرداية ومن فحول الشعراء الذين أنجبتهم مدينة متليلي .

- **أهداف الدراسة.**

- الهدف الذي نسعى للوصول إليه من خلال معالجة موضوع البنية الإيقاعية في شعر بن لخضر قدور بيتور يمثل أولا في إعطاء نظرة إيجابية عن البحث في مجال الشعر الشعبي.
- يهدف البحث إلى اكتشاف و دراسة البنية الإيقاعية في قصيدة "وين صاقوا" للشاعر بن لخضر قدور بيتور وكشف الغطاء عليه ، باعتباره أهم شعراء منطقة غرداية.
- الوصول إلى ضوابط الإيقاع الموسيقي في القصيدة باعتبارها عينة تمثيلية للشعر الشعبي.

- **صعوبات البحث.**

من العراقيل التي اعترضت سبيلي أثناء إنجاز هذا البحث

- تضارب الآراء بين النقد والدارسين في تحديد مفهوم "الشعر الشعبي".
- عدم فهم القصيدة في حد ذاتها واستغراق وقت طويل في تحليل القصيدة واستخراج البحر الملائم مع العلم أن بحور الشعر الفصيح ليست هيا نفسها بحور الشعر الشعبي .
- كثرة المادة العلمية التي تناولت الشعر الشعبي ، وتنوعها وتشعب الآراء فيها ، مما أربكني وجعلني أبذل جهدا مضاعفا في التلخيص و انتقاء الأهم و الأصح لموضوع البحث.
- ورغم كل الصعوبات إلا أني توكلت على الله وواصلت في إنهائه وأرجو التوفيق من الله وأن يكون بحث نافع ومفيد.

فقدت استندت في انجاز هذا البحث إلى مصادر ومراجع أهمها:

- دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث.
- مصطفى حركات : أوزان الشعر.
- الدر المنثور من شعر بن لخضر قدور برعاية وزارة الثقافة تأطير جمعية الفن والابداع من تقديم الدكتور سويلم مختار بن موسى والدكتور بوعامر بوعلام بن قويدر .
- بلوغ الأمل في فن الزجل، لتقي الدين أبو بكر بن حجة الحموي.

أخص بالشكر الجزيل كل من مدَ لي يد العون والمساعدة والدعم من قريب أو بعيد، أشكر الأستاذ المشرف الدكتور بشير مولاي لخضر على كل المساعدات والتسهيلات التي قدمها لي أثناء مشواري في هذا البحث.

كوطي نور الهدى

مدخل

مدخل

كثيرا ما يتبادر إلى أذهان الناس أن الشعر الشعبي ما هو إلا شعر وضيع مبتذل رخيص " إذ أن نصف الشعر الشعبي بالسلطة العفوية، إن لم نقل السذاجة أحيانا".[1]

فإن الأدب الشعبي هو الأدب المجهول المؤلف العامي اللغة المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفوية.[2]

وهناك من سماه بالعامية. أي أن سر إطلاق كلمة عامية على هذا الشعر هو التزامه بالعامية منذ البداية.

وهناك من سماه بالزجل" حيث اصطنعه الزجالون عن طريق التقسيم والتشطير والترتيب لأبيات ومجزئاتها وعن طريق الموضوعات التي يطرقها ثم عن طريق المعاني والأفكار التي يعبر بها.[3]

رأى "عباس الجواري" أن منشأ الشعر الشعبي هو الزجل ويلح "تلي بن الشيخ "على تسمية الشعر الشعبي دون غيرها وينادي بضرورة تجنب مصطلح الشعر الملحون. قال " إن إطلاق كلمة الملحون على الشعر الشعبي يؤدي إلى وجود مصطلحين الأدب الشعبي من جهة والشعر الملحون من جهة أخرى. وقد يفهم من إطلاق كلمة الملحون أنه غير شعبي مع أننا نتفق على شعبيته بكل المقاييس التي يصنعها الدارسون للإبداعات الشعبية".[4]

نشأة الشعر الشعبي:

إن الحديث عن نشأة الشعر الشعبي متشعب المسالك صعب التحديد وسجل اختلاف كبير في التاريخ لبدايته إذ سنحاول ضبطه من خلال أراء بعض الباحثين فمنهم من يربط بروز الشعر الشعبي الذي يعود في أصوله إلى الموشحات الأندلسية (الشعر الحضري) والقصائد الهلالية (الشعر البدوي)

[1] عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص 336.

[2] حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، منشورات إقرأ، بيروت لبنان، ط2، 1980، ص 11

[3] عباس الجراري، موشحات مغربية، ج1، الرباط، 1973، ص 63.

[4] تلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري ، المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر 1990م، ص 43.

"إذ يقول "رابح بونار " إن الشعر الشعبي الذي تحدر إلينا من شعرائنا الماضيين ينقسم إلى نوعين الشعر البدوي وهو نوع من الشعر الهلالي له خصائصه وسماته والشعر الحضري وهو نوع من الموشحات والأزجال وله كذلك خصائصه ومميزاته ".[1]

وانطلاقا من هذا نستخلص أن الشعر الشعبي الجزائري يعود ظهوره إلى التأثير المشرقي من خلال نزوح قبيلة بني هلال وسليم من المشرق إلى المغرب العربي ثم التأثير الأندلسي وهما من أكثر العوامل المؤثرة في ظهور الشعر الشعبي الجزائري.

1_الشعر الشعبي قبل الفتح الإسلامي:

يرى البعض أن القصيدة الشعرية الشعبية وجدت قبل الفتح الإسلامي معتبرين أصولها منحدرة من الشعر الأوروبي والبربري القديم ومن بين هؤلاء الباحثين " جوزيف ديسبارمي" الذي يرى أن " الشعر المغربي بصفة عامة والشعر الجزائري على وجه الخصوص إنما يستمد أصوله من البعيد من أشعار بربرية".[2]

ومنهم من يرى أن الشعر الشعبي كان موجودا وعلى رأسهم عبد الله ركيبي " مع الفتح الإسلامي ثم انتشر بصورة واضحة بعد مجيء الهلاليين".[3]

ومنهم رأى أن الشعر الشعبي ظهر في الجزائر مع الزحفة الهلالية على الجزائر.

2_أثر الهجرة الهلالية في نشأة الشعر الشعبي:

إن ظهور الشعر الشعبي في بلدان المغرب العربي كان مباشرة بعد استقرار بني هلال و سليم في إفريقيا وهذا ما ذهب

[1] عبد الحق زريوح، دراسات في الشعر الملحون الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، د/ ط، د/ ت، ص9.

[2] العربي دحو، الشعر العربي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، د/ط، 1989، الجزائر، ص 32-33.

[3] عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث (الشعر الديني الصوفي)، ص 366.

إليه المرزوقي يقول" لم يترك لنا التاريخ أي أثر لشعر منظوم باللغة الدارجة (الشعر الشعبي)

قبل منتصف الخامس الهجري، أي قبل الزحفة الهلالية سنة 443هـ " ويضيف أيضا "ان دخول الهلاليين إلى المغرب العربي و ما قاموا به من حروب دينية كان له اثر كبير على الحياة الثقافية والفكرية في المغرب العربي".

3-التأثير الأندلسي في الشعر الشعبي.

يذهب "تلي بن الشيخ" في اعتقاده إلى أنه كان للهجرة الأندلسية أثرا في انبعاث الحركة الشعرية في الأقطار المغاربية والجزائر رغم افتقاده لأدلة التاريخية على هذا الاعتقاد، ويرجع رأيه نظرا لوجود ظاهرتين ثقافتين كان لهما الأثر الجلي في الفكر الجزائري.[1]

وكانت هذه محاولة بسيطة لتحديد تاريخ ظهور الشعر الشعبي.

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

المبحث الأول: الشعر الشعبي والايقاع

المطلب الأول: مفهوم الشعر الشعبي و مقوماته الفنية:

المطلب الثاني: مفهوم الإيقاع وأنواعه

المطلب الثالث: النظام الإيقاعي في القصيدة العربية.

المطلب الأول: مفهوم الشعر الشعبي و مقوماته الفنية:

- اطلق الباحثون عدة تسميات على الشعر الشعبي واختلفت باختلاف الإطلاق الذي شاع استعماله في البيئة المحلية أو حسب اجتهاد الباحث أو الشاعر نفسه في اختياره لهذا المصطلح أو ذلك، فعرف بالدوبيت والزجل، المواليا، الكان كان، الحماق، الحجازي، القوما، والمزنم، وكل هذه الأسماء كانت لغير المعرب من الشعر وهذه الأسماء تختلف من مكان لآخر.[1]
- تتعدد تعريفات الشعر الشعبي إلى ما لا يعد إحصاءه، لكن رغم هذا ورغم تعددها واختلاف روادها ودارسوها وتبيان وجهات النظر فيها. إلا أن الشعر الشعبي يبقى دائما مترجما لكل ما هو باطني داخلي من تصورات وأفكار ومشاعر يبلغها للآخرين .

- 1/ مفهوم الشعر الشعبي:

فالشعر الشعبي مصطلح متكون من كلمتين أولهما شعر والثانية شعبي.

مفهوم الشعر:مرتبط عند القدماء بمفهوم الوزن فهم يعرفونه بقولهم " الكلام الموزون المقفى".

كما عرفه "مصطفى حركات" في كتابه" أوزان الشعر"بأنه إنتاج أدبي خضع في القديم إلى الوزن ومازالت حتى الآن أصناف منه تخضع إلى هذا الوزن بصفة تقليدية أو مجددة. [2]

فالشعر هو أقدم الفنون الأدبية يعني في الأصل "علم" شعرت به بمعنى عملت به ومن تم يكون الشاعر بمثابة العالم.[3]

الشعبيpopulaire: الكلمة الثانية جاءت لتخصيص الكلمة الأولى وحصرها في نطاق الشعب وهي صفة مشتقة من الاسم الموصوف " الشعب " وتحيل إلى مفهومين مختلفين:

[1] تلي بن شيخ ، دور الشعر في الثورة 1830-1965 ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د/ط الجزائر، ص364.
[2] ابن منظور، لسان العرب، ج 4، دار مادر بيروت، ط1997/1، ص409.
[3] مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، 1991/214/11، ص 06.

- مجموعة الناس يشتركون في علامة مماثلة ، الدين، الدولة، الأصل، الأرض.
- فريق من الأمة المعبرة عن النقيض من الطبقات الأخرى، بتوافر الزيادة في أحد الشقين الثروة أو المعرفة.

قال "رسول الله صلى الله عليه وسلم" في الشعر<<إن من الشعر لحكمة وإن من البيان لسحراً.>>

هنا "الرسول صلى الله عليه وسلم" خصص بعض الشعر ولم يعمم وهو أصدق الناطقين.

* ودائما الشعر الشعبي هو ذاكرة الأجيال المتعاقبة، فهو يسجل تاريخهم المليء بالأحداث والبطولات فهو همزة وصل بين ماضيهم ومستقبلهم القائم على قيم الماضي التليد، وهذا هو سر حفاظ الأجيال على هذا الموروث الشعبي، كما أنه نتاج جماعي من إنتاج الشعب كله فالفرد يذوب في الجماعة الفردية، وكذلك فهو لم يصمد لمرحلة معينة فحسب بل ساير الأجيال المتعاقبة وواكبها مستلهما منها خيراتها، وحافظ على مضمونه وشكله الأساسيين.[1]

فالشعر الشعبي هو التعبير عن خلجات النفس، والحديث عن نبضات القلب، والكلام عن المشاعر الفؤاد، طرق كثيرة وأساليب منوعة، فهي حاضرة في اللغة المنطوقة والمكتوبة. ولا يمكن لشعب من الشعوب مهما كانت درجة ثقافته، ومستوى حضارته أن يستغني عن التعبير الأدبي سواء عن طريق الشعر أن النثر، فهو تعبير عن مكبوتات الشعوب النفسية وتفجير لطاقاتهم الإبداعية وإظهار لعبقرتهم الفنيةوالجمالية.[2]

فهو شكل من أشكال التعبير في الأدب الشعبي، فهو إبداع شعبي شفوي ونمط من الأنماطالثقافية الشعبية فهو الإبداع الشائع في الطبقات التي تسمى عادة بالشعب أو العامة وله مميزات خاصة به

[1] يوسف العارفي، الشعر الشعبي في منطقة سور الغزلان، دراسة أنثوغرافية، مذكرة لنيل درجة الماجستير، جامعة ميلود معمري، تيزي وزو، 2012، ص 47.

[2] ينظر المطبوعة البيداغوجيا، كاهية باية، محاضرات في مقياس الأدب الشعبي، ص 46.

بعض الأحيان ومشابهات مع الأدب الكلاسيكي ويستعمل اللهجة المحلية أو لغة شبه فصيحة، سهلة فيها تعابير كثيرة باللغة العامية.1

فهو ذاكرة الأجيال المتعاقبة، فهو سجل تاريخهم الحافل بالأحداث و البطولات،يعبر عن وجدانية الشعب ومكنوناته وهو نابع من روحه وكيانه، وهو لسان حاله، فهو يستمد كلماته وألفاظه وأسلوبه ومعانيه من الحياة العامة أو الشعبية ويجتاز أجمل التوصيفات التي يقولها الناس في كلامهم ولهجاته المحكمية.[2]

فيعرفه بعض الدارسين بقولهم" هو كل كلام منظوم في بيئة شعبية بلهجة عامية تضمنت نصوصه

التعبير عن وجدان الشعب وأمانيه، متوارث جيلا عن جيل عن طريق المشافهة وقائله قد يكون أميا، وقد يكون متعلما بصورة أو بأخرى مثل الملتقى أيضا.[3]

ويوضح هذا التعريف أن " الشعر الشعبي" أنتجته البيئة الشعبية بكل ما حوته من مظاهر الحياة ومتوارث عن طريق الرواية الشفاهية وقد يكون مؤلفه أميا أو متعلما.

ومن أبرز مميزات هذا الفن الأدبي أنه متداول شفهيا بين الناس الأمي والمتعلم ومتوارثا جيلا عن جيل ولغته مستنبطة من اللهجة المحلية الدارجة أو العامية لكل بيئة يفهمها جميع الأفراد في رواية شفوية بأسلوب بسيط الألفاظ والعبارات واضح المعاني والدلالات.

[1] سلام رفعت، بحث عن التراث الشعبي، نظرة نقدية منهجية الفاربي، بيروت، ط1، 1989، ص 196.

[2] ينظر: محاضرات في مقياس الأدب الشعبي العام، أمينة صامت بوحايك، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والفنون، 2020-2021، محاضرة الثانية الشعر الشعبي، ص 03.

[3] عبد الكريم قذيفة، من فحول الشعر الشعبي الجزائري (أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة الشعراء الرواد) منشورات أرتيستيك، القبة، الجزائر، ط2، 2007، ص 13.

إذن فالشعر الشعبي هو ذاكرة الشعب، التي تختزن همومه وأشواقه، وهو الصورة الحقيقية لواقعه المعيشي يصاحبه في أفراحه فيعبر عن النشوة العارمة التي تهزه وهو يأخذ من حياته نصيبا من البهجةوواكبه في صراعاته اليومية وهو يبذر ويحصد.[1]

ومن خلال التعاريف السابقة حول الشعر الشعبي ،نخلص إلى أن الشعر الشعبي هو كلام موزون مقفى بلغة يغلب عليها الطابع العامي ، وهو نتاج الجماعة و الفرد ،و أنه ذاكرة الشعوب ولسان حالها و المرآة العاكسة لها .

2/المقومات الفنية للشعر الشعبي:

يمتاز الشعر الشعبي بمقومات وخصائص فنية مكنته من الانتشار والاتساع والاستحواذ على قلوب الجماهير فهو ينهض على أسس لغوية وفنية جعلته شكلا تعبيريا قائما بذاته ومن بين خصائصه الفنية ميله للغناء بعيدا عن تمجيد القبيلة تبعا للطبيعة التي نشأ فيها وهذا بمفهوم الدكتور "تلي بن الشيخ"لون آخر من التعبير يختلف عن الشعر البدوي حيث تقل في هذا الشعر الصورة الفنية ويغلب عليه طابع البحث عن الألفاظ التي تناسب الغناء والطرب وترضي حاجة مجتمع حضري لا يهتم كثيرا بالقبلية والفروسية والقيم الأخلاقية قدر اهتمامه بالمتعة والطرب والتمتع بالحياة.[2]

ومن خلال بحثنا في موضوع الشعر الشعبي استخرجنا بعض الخصائص الفنية التي تميز الشعر الشعبي فالقصيدة الشعرية الشعبية تنفرد بخصائص يمكن رصدها فيما يلي:

- **اللغة والأسلوب:** لغة" الشعر الشعبي" هي اللغة العامية لها أصولها من الفصحى وبعضها كلمات أجنبية دخيلة ناتجة عن الاستعمار والغزو الثقافي.

[1] عبد الكريم قذيفة، من فحول الشعر الشعبي الجزائري، ص

[2] التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ، ص 395.

ففقدت خصائصها النحوية وما تبع ذلك من تحديثات وتغيرات وتطورات في الصوت والدلالة وما حدث لها من تطويع لتعبر عن هموم الناس وتضمن التواصل الكامل.

فالشاعر الشعبي كغيره من الشعراء مبدع له تجربته الشخصية ولغته الخاصة التي يبلغ بها العالم رسالة الإنسان البسيط ويعكس صورة الإنسانية المتواضعة فلغة الشعر الشعبي تجتمع مع لغة سائر أشكال التعبير في الأدب الشعبي في كونها لغة تمتاز بصعوبة وصفها.

"ولكنها على وجه القطع ليست غامضة وعلى أساس الترجيح فهي راعت السهولة في إنشائها."[1]

نشير هنا إلى أن لغة الشعر الشعبي في منطقة غرداية مازالت تحافظ على سماتها العربية والسبب في هذا التمسك هو طبيعتها المحافظة والنظام الإجتماعي القائم على نظام القبيلة والعرش الذي يرسخ الارتباط بالهوية والاعتزاز بها.

ومن خلال قراءتنا للقصيدة الشعبية التي بحوزتنا لشاعر "بن لخضر قدور بيتور" ودراسة لغتها تبين لنا أن الشاعر يعالج رحيل محبوبته التي كسرت قلبه ويخاطبها بأسلوب حزين .

بمعنى أن الشاعر الشعبي يوظف مفردات نتحدث بها يوميا فتأتي أشعاره أقرب إلى أذهاننا وسهلة الحفظ.

- **الألفاظ**:الألفاظ التي يوظفها الشاعر في نصوصه ماهي إلا انعكاس بلهجة المنطقة التي ينتمي إليها الشاعر فنراها متكيفة مع اللغة العامية. وإن كان هناك بعض الاختلافات بين جهة وجهة وحتى من قرية إلى قرية فالشاعر البدوي يوظف الرمل ،الحتمة ،الفرس ،والشاعر الحضري يوظف ألفاظ مرتبطة ببيئته البحر الطبيعة[2]

[1] محمود ذهني ،الأدب الشعبي العربي (مفهومه ومضمونه)، دار الإتحاد العربي للطباعة، مصر، 1972، ص 81.

[2] طالبي عبد القادر،الخصائص الفنية للقصيدة الشعبية الجزائرية المعاصرة، منطقة البيض ،أنموذجا.

ولا يمكن إعادتها إلى الأصل الفصيح، وهو الأمر الذي جعل العامية من أهم سمات الشعر الشعبي.

- **الأسلوب**: أسلوب الشعر الشعبي هو أسلوب بسيط ، إذ هو أسلوب الكلام الجاري في حديث الناس وهو أسلوب حواري يتعدى فيه الشاعر ويتجاوز ضمير المتكلم إلى التعبير بضمائر أخرى هنا يستفيد الشعر الشعبي من القصة والتفصيلات المثيرة الحية.[1]
- **الإبداع الشعبي التقليدي**:يعبر الشعر الشعبي عن ثقافة الشعب بكل حرية بتعبير صادق عن أحلامها وآمالها.

وهو صادر من الشعب فالشاعر بطبيعة الحال يبدع من بيئته الشعبية.

- وهو تجسيد يمثل ثقافات مجموعة من السكان تتفاوت من حيث الأهمية وتذوب فيها الفرديات.[2]

أما التقليد فهو يكمن في شفوية هذه القصائد الذي ألفه المتلقي فالشاعر الشعبي يجد نفسه مقيدا ملتزما بالطابع القديم للنصوص. كما أن الذاكرة الشعبية تقحم نفسها في إبداعاته من خلال النصوص الشعرية والاقتباسات التي يلجأ إليها الشاعر دون قصد وهذا ما يعرف بالتناص عند الغربيين.[3]

التراث في الموضوع:

"موضوع الشعر الشعبي موضوع عام وموضوع خاص، الأول يمس كل أفراد الأمة، والثاني خاص إذ يحس كل فرد بأنه موضوعه الشخصي الذي يهمه وحده .

[1] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، ط3 دت، ص 301.
[2] محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر،ط1967،5،ص 60.
[3] المرجع نفسه، ص 65-66.

وهذا الموضوع له اتصال مباشر مع الشعب وتتميز هذه الموضوعات بالعفوية والتلقائية ويقصد بها الفطرية في اللامنطقية السرد والربط بين الأحداث كما يمتاز بالتداول لأنه أدب كل طبقات المجتمع عكس الفصيح الذي يخص الطبقة المثقفة.

- ومن هنا كانت الشعبية هي تراثية التداول أي الانتشار والخلود، الانتشار على مستوى الأمة والخلود بالنسبة للزمن من عصر إلى عصر.

فالتمسك بالموروث الشعبي ظاهرة محلية وقيل" من لا تراث له .... لا وطن له"

الخيال:

الخيال عند الأديب شاعرا كان أو كاتبا أو خطيبا أو روائيا، وقد اعتبر أحمد الشايب في كتابه " أصول النقد الأدبي أنه من الصعب إعطاء تعريف شامل ودقيق للخيال لأن هذه الكلمة ترد في العبارات المبهمة، ولأنها كذلك تدل على صور عقلية متشابهة وإن لم تكن متحددة" ويقول Ruskin في كتابه les peintres modernes إن حقيقة الخيال غامضة صعبة التفسير وينبغي أن يفهم في آثاره فحسب.

- والخيال هو تلك العملية التي تؤدي إلى تشكل مصورات ليس لها وجود بالفعل أو القدرة الكامنة على تشكيلها.[1]

أي أن الخيال عنصر في الإبداع وهو القوة.

فنجد الشاعر الشعبي يملك قدرة خيالية تفوق كل ما يتصوره عنه البعض.

[1] معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ،مجدي وهبة و كامل المهندس، مكتبة لبنان بيروت 1974م ص164.

فالخيال عنصر جدير بالطرح و المعالجة ضمن أي حديث عن الصورة الفنية و الأسس النفسية لها و في أي شعر، وبأي لغة لأن لفظة التخيل تعني لغويا التوهم ،وتخيل الشيء له تشبه ، و الخيال و الخيالة :ما تشبه لكل في اليقظة و الحلم من صوره...[1]

- فرؤية الشعر الشعبي لم تكن وليدة تصور خيالي اكتشفه الشاعر الشعبي وإنما جزءا من الممارسات التي عاشها.[2] فهو صادق في خياله النابع من رؤيته المتولدة من تجاربه الحياتية في مجتمعه الشعبي.

[1]الفيروز آبادي القاموس المحيط ، انظر باب اللام ،فصل الخاء،ص897.

2تلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ص 129.

المطلب الثاني: مفهوم الإيقاع وأنواعه

1/مفهوم الإيقاع

يعد الإيقاع من أهم المرتكزات التي يقوم عليها النص الشعري، وهو روح القصيدة وقلبها النابض المعبر عن مواطن الأحاسيس، وهو ترجمة واقعية لانفعالات الشاعر ورغباته وما تنازعه به ذاته، ومحور أساس في الجمال الشعري يمنحه القدرة على التأثير والتعارض والاختلاف بين مستويات النص المختلفة.[1]

فالإيقاع " يمثل في جملة من المظاهر، بحيث كان كل شيء في نفسه ومع غيره أيضا إيقاعا، إذا تكرر على سبيل التناقض والاختلاف كتعاقب الفصول مثلا".[2]

وقبل أن يتناول المطلب الثاني هذا المفهوم أي مفهوم الإيقاع يقف على المعنى اللغوي للإيقاع ودلالاته المعجمية، فالإيقاع لغة: مأخوذ من الجذر "وقع" ومنه يقع وقعا ووقوعا ووقع المطر شدة ضربه الأرض إذا وبل ولا يقال سقط المطر، كما أنه من إيقاع اللحن واللحن والغناء هو أن يوقع الألحان وبينها وسمى الخليل رحمه الله أحد كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع.[3]

وفي الاصطلاح هو " النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب".[4]

---

1 موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، عمان، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2015، ط1، ص 11.

2 نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، د. عبد الملك مرتاض، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ص 226.

3 ينظر لسان العرب، للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت 1956، مج 8 مادة (وقع)، ص 402.

4 صفي الدين عبد المؤمن الأرموني البغدادي، كتاب الأدوار شرح وتحقيق هاشم محمد رجب، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص 139.

والتي تتوالى بشكل متساو ويحدث" إحساساً مستحبًا بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية...وإنه طريقة من ثلاث " التكرار أو التعاقب أو الترابط".[1]

- ولهذا يكون الإيقاع واحدا من قوانين الفنون عامة بالرغم من أنه مصطلح موسيقي في الأصل.[2]

الإيقاع " ضرورة تستدعيها الموسيقى الفنية في الشعر".[3]

لذا فالإيقاع مجموعة أصوات متجانسة متناغمة، ومتشاكلة متماثلة ومتضافرة ومتفاعلة.[4]

فالإيقاع هو" التكرار المتسق أو غير المتسق لوضع أو مركز قوة، لمعنى أو حركة وهو أحد أنواع الوحدة لأنه تركيز على حركة أو نغم أو لفظ معين يظهر في تناوب الحركة والسكون...[5]

ويسهم الإيقاع في تفجير الطاقة الإيحائية الكامنة في المفردات الشعرية محققا بذلك نسبة عالية من انسجام وتوافق الدلالة الإيقاعية مع تجربة الشاعر في نصه، وبهذا يكون الإيقاع داعم الأساس لهذا الإحساس العام بالانسجام.[6]

فهو يمارس تأثير الساحر، ويبعث النشوة عند سماع الموسيقى والأغنية الجميلة والقصيدة.[7]

1 مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان بيروت، 1984، ص 71.
2 ينظر في مفهوم الإيقاع، محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية ع 32 تونس لسنة 1991، ص 231.
3 جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت 1979، ص 44.
4 ينظر: السبع لمعلقات، مقاربة سيميائية أنتروبولوجية لنصوصها، د عبد المالك مرتاض، منشورات إتحاد كتاب العرب، 1998، ص 217.
5 روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي، ط1، دار المكشوف، بيروت، 1971، ص 107.
6 ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة، محمد الوالي ومحمد العموي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص 86.
7 ينظر: هل الإيقاع قوة كونية خامسة؟ ذياب الشاهين، مجلة الموقف الثقافي، ع 24 ، 1999، ص 28.

فالإيقاع هو روح الوزن الذي يولد من خلال امتزاج التجربة الشعرية بالوزن فالقصيدة لا تظهر بوزنها عند المتلقي إنما تظهر بإيقاعها ممثل " الوزن" في عملية التواصل.[1]

2/أنواع الإيقاع

-عند الحديث عن مفهوم الإيقاع يقودنا إلى محاولة معرفة أنواعه، فالبنية الإيقاعية هي أول المظاهر المادية المحسوسة للنسج الشّعري الصوتي وتعلّقاته الدلالية، وعلى هذا فدرجات الإيقاع تشمل المستوى الصوتي الخارجي المتمثّل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة ومدى انتشار القوافي، ونظام تبادلها ومسافاتها وتوزيع الحزم الصوتية ودرجات تموجها وعلاقاتها، كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهرموني الكامل للنّص الشّعري.[2]

-يمكن **الإيقاع الداخلي** الكشف عن عدد كبير من المستويات الإيقاعية المستترة منها ماله طابع صوتي يتّصل بينه الإيقاع الخارجي صاعدا أو هابطا منها، شاذ الصلة الجدلية بين البنيتين، مثل إيقاع الحروف ومجموعاتها الصوتية فيما يسمى بالرجوع الصوتي أو الترجيع (الرجع الصوتي والترجيع هو: علاقة الأخرى بعضها بالبعض الآخر في بيت أو أكثر من قصيدة من حيث تشابهها أو اجتماعها أو غيابها أو افتراقها أو تجانسها مما يخلق إيقاعا موجودا متجانسا يرسم صلة متفاعلة بين بنية المنطوق مع بنية المدلول، فيتحول النّسيج الصوتي إلى تنغيم إيقاعي كما يتحول البناء <الثبات والارتكاز> إلى حركة، وإيقاع حركات المد الداخلية المتّصلة بنظام التقفية في النّص ومنها ماله غيرّ الطابع الصوتي والمتّصل ببنيةّ اللغة في مستوييها الداخلي <ّ اللغة الشّعرية: الصورة والرمز> والخارجي كالّتراكيبّ اللغوية ومتتاليات الجمل والصيغ بمجموعاتها المختلفة وهو ما يمكن أن نطلق عليه "إيقاع لغة النّص"

1 ينظر: القصيدة العربية الحديثة حساسية الإنبثاقية الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، د محمد صابر عبيد، ط1، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن، 2010، ص 20.

2: ينظر: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي، ط1،مملكة البحرين ،وزارة الاعلام للثقافة و التراث الوطني ، 2006 ص 21.

-يذهب أحمد عزوز إلى نفس **التقسيم وهو خارجي و داخلي**، فالإيقاع الخارجي وهو التفعيلة و البحر والوزن في القصية الشّعرية، أي ما يحس به في ظاهر الجملة. والإيقاع الداخلي ويصطلح عليه "بوحدة الإيقاع" أو "وحدة النّغم" التي يكون مبعثها عناية الكاتب بانتقاء واختيار ألفاظ خاصة مرتفعة عن السوقي ومبتعدة عن الحوشي وتعبر تعبيرا دقيقا عن انفعالاته وعواطفه أو تكرار أصوات داخل التراكيب، والإيقاع الداخلي: هو جرس اللفظة ووقعها على السمع، النّاشئ من تأليف أصوات حروفها وحركاتها وسكانها ومدى توافقه مع دلالة اللفظة، أن «للحرف فيّ اللغة العربية إيحاءات خاصة، فهو إن لم يكن يدلّ دلالة قاطعة على المعنى فإنّه يوحي به»[1]

-إن انتظام البينة الإيقاعية الواسعة بمجاليها الخارجي والداخلي يحكمه قانون أساسي يحكم في الوقت نفسه مختلف بنى النّص الرئيسية الثلاث (المضمون، اللغة، الإيقاع) بجميع مجالاتها الداخلية والخارجية أو السطحية والعميقة، وهو قانون العلاقة المتقاطعة بين الزمان والمكان الذي يمثل البنية، الجذر لكل البنى على اختلافها وتفرعها في النّص الشّعري.

-يرى علوي الهاشمي أن بنية الإيقاع الخارجي تنقسم أولا من حيث الحواس المتلقّية لها إلى مستويين متلازمين هما المستوى السمعي والمستوى البصري، وإذا كان المستوى الأول أشد دلالة وأكثر أهمية بالنسبة إلى التجربة الشّعرية خاصة في مراحلها الأولى (قصيدة العمود) التي اعتمدت موسيقى الصوت والإنشاد والرواية، أي تشكيل الزمان عبر تجربة الأذن وحدها، فإن المستوى الثاني (البصري) أخذ تدريجياّ يحتل مكانة لا يمكن تجاهلها، وإن قلت أهميته عن مكانة المستوى الأول وذلك لما لها من دور بارز من إغناء تجربة الأذن الزمنية بإضافة ملامح واضحة من تجربة العين التي تعتمد تشكيل المكان تشكيلا إيقاعيا يتداخل بصورة خصبة مع تشكيل الزمن، لينتجا معا بنية إيقاعية مشتركة ذات تأثير ودلالة أعمق مما كانت عليه في بعدها الواحد ويمكن ملاحظة هذه البنية الزمكانية المشتركة في

1: ينظر: عميش العربي، خصائص الإيقاع الشّعري، دار الاديب للنشر و التوزيع ،2005 ص 14.

المراحل المتوسطة من تطور التجربة « قصيدة التفعيلة». وهي بنية ذات خصائص إيقاعية متوازنة بين تجربة الأذن وتجربة العين على صعيد الإيقاعالخارجي.[1]

-فالإيقاع الخارجي عند علوي الهاشمي هو الآخر ينقسم إلى قسمين أو إلى مستويين متلازمين سمعي وبصري، ذاكرا في تحليله أن القصيدة العمودية مرتبطة بالجانب السمعي بحكم اعتمادها على الصوت والإنشاد والرواية متدرجا إلى المستوى الثاني وهو بصري نلاحظها أكثر في شعر التفعيلة ، وهي تجربة شعرية توازن بين المستوى السمعي والمستوى البصري، وهذا دائما على مستوى الإيقاع الخارجي أو على الصعيد الخارجي وقد كانت التعاريف العربية القديمة للشّعر تلح على خاّصيته الصوتية منها " الكلام المنظوم"، "الكلام الموزونّ المقفى يدل على معنى" ويقوم بعد النية على أربعة أشياء " ، إلاّ أن ثورة الإيقاع التي شهدها الشّعر العربي المعاصر اللفظ والوزن والمعنى والقافية" قد انتقلت بالمظهر الصوتي الخارجي للشّعر من مجرد عرف محتوم مقولب، إلى بنية محّفزة وسببية، تتشكل من جديد في كل مرة عبر مستويات متدرجة تبدأ من القصيدة العمودية التي تظلّ قطبا موسوما، إلى قصيدة النّثر التي تمثل غاية الانحراف عن النّموذج الأول، فان توظيف هذا المدى الإيقاعي العريض يظلّ ملمحا فارقا وجوهريا يميز بين الأساليب الشّعرية ويحدد درجة قربها أو بعدها من الغنائية التي تكاد تتمركز عند القطب الأول.[2]

-أما الجانب الداخلي "أو كما يسميه صابر عبد الدايم الموسيقى الداخلية تكسب النّص الشّعري بعدا تأثيريا وتشد إليه السامع والقارئ وهي تتمثل عنده في "الإيقاع الباطن" الذي تحسه ولا تراه، تدركه ولا تستطيع أن تقبض عليه، ويكمن في تعادل النغم عن طريق مدات الحروف حينا، وعن طريق تكرارها حينا، وعن طريق استعمال حروف مهموسة أو مجهورة تتساوى مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة، ولكن على الشّاعر ألاّ يقصر غايته على نغم قيثارته بدون أن يتجاوب هذا النّغم مع حركة النّفس في انفعالها الجياش وتعانق الفكرة الشّاعرية مع رنين القيثارة الموسيقي للقصيدة، وإلاّ

1: ينظر: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي، ص 55 ،56.

2: ينظر: عزوز أحمد، علم الأصوات اللغوية، ص 68.

تحولت الإيقاعات الداخلية إلى نوع من الحلية الصوتية سرعان ما ينطفئ بريقها ويجمد صداها ويفر الشّعر . فالإيقاع الباطني عنده مرتبط بالإحساس ومدى تأثيره في النّفس والمشاعر من بين يديك والانفعالات الجياشة، واستعمال الحلية الصوتية – في رأيه – وحدها غير كافي، بل إنّه قد يطفئ من بريق الشّعر ويجمد صداه."[1]

-يبدو أن تفسير الظواهر الإيقاعية لا في عزلة واستقلال وإنّما في سياق التشكّلات الإيقاعية الكلّية هوّ الطريقة الوحيدة التي تضيء أبعاد التّجاوب الإيقاعي وإن كان حدوث ما يحدث وامتناع ما لا يحدث في شروط ثقافية وحضارية معينة، فالإبداع الشّعري هو تناغم إيقاعي أولا وأخيرا.[2]

المطلب الثالث: النظام الإيقاعي في القصيدة العربية.

يتشكل النظام الإيقاعي وفق مجموعة من العناصر التي تساهم في إبراز جماليته، وقد وردت في كتب علم العروض عدة خصائص له يمكن أن نوردها على النحو الآتي[3]:

- الانتظامات الإيقاعية تخالف الانتظامات الوزنية الخارجية من حيث اتصافها بعدم الخضوع لقاعدة بينية، بل تعد حرية استنباط مقومات جمالية الإيقاع سمة ضرورية لبلوغ الآثار التعجبية، فهو يقوى على التغلغل إلى البواطن الروحية العميقة لذلك كان جديرا به أن يكون روحا لكل وزن ونشاطا يجدد كل انطباع.
- يقوم على استنهاض ثقافة الاستقراء التي تسلط على أيقونة الخطاب من خارج معطياته البنائية بشيء من علوم الحديثة، حيث تذهب إلى تمثل تلك الطاقة الاستنهاضية التي يحفز بها الإيقاع مقروئية الخطاب.

[1] ينظر: علوي الهاشمي ن فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1 مملكة البحرين وزارة الاعلام للثقافة و التراث الوطنين ص57

2: ينظر: فضل صلاح ، أساليب الشّعرية المعاصرة، ص25.

3 – تبرماسين عبد الرحمن، البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة، دار الفجر، (دب)، ط1، 2003، ص219.

❖ أهم ما يسلكه الإيقاع الشعري هو أبرز مقومات الانسجام والتلازم بين الملفوظات والمسموعات المقضية إلى تحقيق الغايات التركيبية التي تؤدي إلى ابتداء البلاغة والبيان، ولا يمكن القبض على أسرار الإيقاع التي لا تحصل جُزافا، بل ينبغي من أوتي أسباب التأويل، أساليبها الإيقاعية التي تحسس مختلف الأبنية بالتفاعيل مع مستلزماتها الإيحائية، ولا يمكن بلوغها إلى من أوتي الفطنة والنباهة والفراسة.

❖ الشعر متعلق بالإيقاع وبالوزن، والفنان المبدع أو المتلقي كلاهما متشبث بأصول انفعالية قوامها الانسجام الداخلي الذي بفضل التمرس بخصائصه الانفعالية يغدوا الفنان قويا على تحسس الألفاظ التركيبية التي تعطي القول خصوصيته الإيقاعية.

❖ يحتوي على جملة من القناعات التي لا يقوى الباحث على تجاهل معطياته الموضوعية، ومن بين هذه القناعات تناغم إيقاع الحياة مع إيقاع الأساليب التعبيرية اللاحقة بجماليات الشعر، فالحياة كلها كانت غنية بتفاعلاتها على ما أندت الحس بسبيل الانفعال المنتج للقيم الجمالية التي تُنسب إلى الشعر وباقي الفنون الأخرى.

❖ الإيقاع عبارة عن شفرات بين المنشئ والمتلقي، ومن هنا تظهر لنا لغة تحت اللغة، أو معنى تحت المعنى فدلالة الإيقاع ليست مما يسهل للعامة المتلقين، ومن هنا لا نستغرب ذهاب جميع الناس إلى تبني الوزن نفورا مما تطرحه جماليات الإيقاع، لأن الوزن هو مكمل لمفهوم القصيدة، مثلما يكون الإيقاع مكملا لمفهوم الخطاب.

من خلال خصائص الإيقاع السابقة الذكر نستنتج أن الإيقاع له دور كشف المرجعيات الجمالية والحسية والفنية والشعرية التي بُنيت عليها القصيدة، يتمتع بالخفة ويمنح متعة تجعل القارئ المتمعن في نشاط دائم للبحث عن مزيد من الدلالات.

1. مكونات الإيقاع الشعري:

يرتبط الإيقاع بالشعر كثيرا وهو من يكسبه تلك الخصائص الجمالية من تمازج في الأصوات وتعدد، يضفي صفة التنوع والتجدد، ومن هذه الخصائص نذكر "الترصيع، السجع، اتساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق اللفظ من لفظه عكس ما نظم من بناء، وتلخيص عبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الأقسام موفرة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعان معتدلة وصحة تقسيم باتفاق الملفوظ، والمبالغة في الوصف بتكرير الوصف وتكافؤ المعاني في المقابلة، والتوازي وإرداف اللواحق وتمثيل المعاني"[1].

ولنا أن نصنف هذه الصفات إلى نوعين، الأول يسمى الإيقاع الخارجي، والثاني يسمى الإيقاع الداخلي.

أ/ الإيقاع الخارجي: سُمي الإيقاع الخارجي عندما وُضع العروض عند العرب بعلم العروض والقافية باعتباره "أقدم ما لوحظ في الدراسات النقدية بأنواعها المختلفة، على الرغم من أن النقاد القدامى لم يتوقفوا لدى هذه القضية توقفا طويلا، وإنما تناولوها هنا وهناك عرضا"[2].

أي أنهم اكتفوا بوضع مفاهيم نظرية لها، وتوالت بعدها الدراسات لتطبيق هذه المفاهيم على النصوص الشعرية سواء كانت قديمة أم حديثة.

وينقسم الإيقاع الخارجي إلى أقسام بدوره هي:

- **الوزن**: وهو من أهم مميزات الشعر ولا يستقيم إلا به، واعتبر القدماء خلوه في الشعر من عيوب النظم، ولنا أن نعرفه بأنه "التأليف الذي يشهد الذوق بصحته، أما الذوق فالأمر يرجع إلى الحس، وأما العروض فلأنه قد حصر فيه جميع ما عملت العرب عليه من أوزان"[3].

1 – شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1947، ص60.
2 – عبد الملك مرتاض، تحليل قصيدة أين ليلاي، دار الغرب، وهران، (دط)، 2004، ص101.
3 – تبرماسين عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، ص80.

فلا اختلاف في أن الوزن قوام النظم وميزان الذوق وصدق الحس، لهذا اهتم به العروض في وضع التفعيلات لصحة الشعر.

ومن القدماء الذين اهتموا بدراسة الوزن نذكر (الخليلي، ابن سنان الخفاجي)، ومن المعاصرين نذكر (مصطفى حركات) الذي اعتبر "وزن البيت سلسلة من السواكن والمتحركات المستنتجة منه، مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات، الشطران، التفاعيل، الأسباب، والأوتاد"[1].

فقوام الوزن إذن من السواكن والحركات التي تشمل شطرا القصيدة بتفعيلاتها والعلل التي تدخل عليها.

بمعنى أنه "الإيقاع الحاصل من التفعيلات الناتجة عن كتابة لبيت شعري كتابة عروضية، أو هو الموسيقى الداخلية المتولدة من الحركات والسكنات في البيت الشعري، والوزن هو القياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف أبياتهم ومقطوعاتهم وقصائدهم"[2].

والوزن لم يقتصر حضوره في الدراسات العربية فقط، بل وجدناه حاضرا في الدراسات الغربية التي اعتبرته "ذلك العلم الذي يدرس العناصر التي تمنح الشكل للشعر، فعند الشعر الفرنسي مثلا يقصد بالعناصر المقاطع الصوتية والقافية والتوازنات الصوتية أيضا، فهي التي تميز الشعر عن النثر وتمنحه الشكل"[3].

فالإيقاع في الدراسات الغربية لا يختلف كثيرا عن ما جاء في النظرية العربية في أنه من خصائص الشعر ومكنوناته، وجاء أن للوزن وظائف هي[4]:

- **الوظيفة الموسيقية**:الشعر بخلاف النثر يغنى، والذي ينتج الغناء هو رتابة الوزن ودوريته وخضوعه لقواعد مضبوطة.

1 – حركات موسى، أوزان الشعر، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1998، ص07.

2 – يعقوب بديع، علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتاب، بيروت، ط1، 1991، ص485.

3 – تبرماسين عبد الرحمن البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، ص88، 89.

4 – حركات مصطفى، أوزان الشعر، ص23.

- **الوظيفة التعليمية**: ما هو موزون يُحفظ أكثر من غيره، ولا غرابة في أن تأخذ العديد من المؤلفات التعليمية مثل ألفية ابن مالك من النحو، والخزرجية في العروض شكل المنظومات.
- **وظيفة الحفاظ**: الشعر أكثر ديمومة من النثر، وهو يبقى شكلا ومضمونا ولا يقبل تحريفا، لأن الوزن يمنع ذلك، فلا غرابة إذن أن يستدل النحاة بالشعر، فهو للأمثلة أبين وللإعراب أحفظ.
- **الوظيفة الجمالية**:الوزن تركيز على شكل الرسالة، وبهذا فهو جزء هام من الوظيفة الشعرية.

تتضافر هذه الوظائف مع بعضها البعض في قيام الأوزان، وسماها علماء العروض بهذه الأسماء بعد القيام بدراسات تطبيقية على الأوزان، ومن ثم استنتاج ما سبق.

ويمكننا أن نقول عن علاقة الإيقاع بالوزن أن "الوزن محدود والإيقاع واسع، وبثبات الأول وانحصاره لحق بلغة العقل ومدلولاته، وأما الإيقاع تتجاذب أطرافه لغير غاية، وهو فجائي لا يقوى المنشئ على تحديد صور تجليه، والوزن يتقاصر بنيانه وانحصار كمية النفس في عدد من التفعيلات لا يقوى على استيعاب قوانين التبديل التركيبي، حتى كان ذلك سببا في انغلاق الأوزان دون بلوغ الشعر فتوحات جديدة، وإذا كانت اللغة على اتساع حروفها ومعجمها غير قوية على الإنبناء فكيف للوزن والإيقاع سابق للوزن مشتمل عليه وهو أوسع دلالة وشعرية منه، إذ كل وزن قائم لا محالة على الإيقاع في حين ذلك التلازم التركيبي إذا ما تعلق الأمر بالإيقاع فليس كل وزن يصيب في وزن بالضرورة"[1].

فالإيقاع إذن أعم من الوزن، وبالوزن تظهر جمالية الإيقاع وتتحدد السياقات والأساليب.

- **القافية**: قبل الولوج إلى الحديث عن القافية في علم العروض لابد من الوقوف عليها من الناحية اللغوية والاصطلاحية.

1 - حركات مصطفى، أوزان الشعر، ص23.

أ. **القافية لغة**: جاء معناها في المعاجم العربية من الجذر اللغوي (قفا) بمعنى "تبع (...) أُطلقت هذه التسمية على القافية لأن الشاعر يقتديها في كل أبياته فهي تقفوا بعضها إلى بعض (...)، قفا، يقفوا وهو أن يتبع شيئا، وسميت قافية لأنها تقفوا البيت وهي خلف البيت كله"[1].

فالقافية من الناحية اللغوية تفيد التتبع، وسميت كذلك في الشعر لأنها تأتي في نهاية البيت.

ب. **اصطلاحا**:ارتبط مفهوم القافية من الناحية الاصطلاحية بالشعر وارتبطت بالبيت الأخير دائما، و"قافية البيت الأخير بل من المحرك قبل الساكنين إلى انتهائه (...)، وذهب الأخفش إلى أنها الكلمة الأخيرة من البيت، وذهب الخليل وأبو عمر الجرمي إلى أنها عبارة عن الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينها من الحروف المتحركة، ومع المحرك الذي قبل الساكن الأول"[2].

بمعنى أنها تأتي على هذه الشاكلة /0//0.

ج. أنواع القافية: لها نوعان المطلقة والمقيدة.

- **القافية المطلقة**:وهي ستة أنواع[3]:

- مؤسسة موصولة باللين مثل (وليل يقاسيه بطئ الكواكب).
- مؤسسة موصولة بهاء مثل (أبت أن تطلك أغصانها).
- مردوفة موصولة باللين مثل (الأذن تعشق قبل العين أحيانا).
- مردوفة مثل (ملتهب الأحشاء صاد)
- مجردة من الردف والتأسيس الموصول باللين وهي نوعان مجردة موصولة بالهاء ومجردة غير موصولة.
- ولا يشترط في هذه الأنواع أن تحظر جميعا في قصيدة واحدة.

1 – الخليل ابن أحمد الفراهيدي، العين، (تح) عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العامية، بيروت، ط1، 2003، ص420.
2 – أبو السعود سلامة، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء، الإسكندرية، (دط)، ص97.
3 – مصطفى حمود، العروض والقافية، عالم الكتب الحديث، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص121.

- **القافية المقيدة**:وهي عكس المطلقة ولها ثلاث أنواع[1]:

- تكون مجردة مثل (يبهت من حسنها من نظر).
- مردوفة كقول الشاعر (كل عيش صائر للزوال).
- مردوفة كقول الشاعر (لا يمنعك من بغاء الخير تعقاد التمائم).

د. **حروف القافية**:للقافية حروف يمكن إجمالها على النحو الآتي:

- **الروي**: وهو آخر حرف في البيت الشعري، تُبنى عليه القصيدة، ونجد (إبراهيم أنيس) قد قسمها في أربعة أقسام هي[2]:

- حروف تبنى رويا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وهي (الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال).
- حروف متوسطة الشيوع وتلك هي (التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم).
- حروف قليلة الشيوع وهي (الظاء، الطاء، الهاء).
- حروف نادرة في مجيئها رويا وهي (الذال، الثاء، الغين، الحاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو).

هذه هي حروف الروي بحسب تواردها في القصائد العربية.

- **الوصل**: هو الحرف الذي يلي الحرف المتحرك وهو نوعان[3]:

- حرف المد الذي ينشأ عن إشباع حركة الروي.
- الهاء الساكنة أو المتحركة التي تلي حرف الروي.

---

1 - المرجع نفسه.

2 - سليمان معوض، علم العروض، وموسيقى الشعر، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، 2009، ص137.

3 - محمد مصطفى أبو الشوارب، إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2005، ص21.

فالوصل إذن يتشكل في حرفين هما حروف المد وحرف الهاء.

- **الخروج**:وهو الحرف الذي بعد الصلة لأنه يخرج من البيت ولا يكون ذلك إلا بحرف من أحرف المد[1].

أي أنه الحرف الذي ينشأ عن إشباع حرف الوصل.

- **الردف**:إذا كان قبل الروي أحد أحرف المد سُمي ردفا[2].

أي أنه الحرف الذي يأتي قبل حرف الروي.

- **التأسيس**:وهو ألف بينها وبين حرف الروي حرف متحرك.
- **الدخيل**: وهو الذي بين ألف التأسيس، حرف الروي ولا يلزم وإنما تلزم حركته كهمزة (زائل)3.

ب/ الإيقاع الداخلي: يشمل هذا الإيقاع البنية الداخلية للقصيدة، أي أنه يأتي في التراكيب والألفاظ، يعبر فيه الشاعر عن خلجاته ومشاعره وأفكاره.

يعرف (عبد الرحمن الوجي) هذا المستوى بقوله أنه "ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل من تأليفها من صدى ووقع حسن، ولما لها من رهافة ودقة تأليف وانسجام حروف، وبعد عن التنافر وتقارب المخارج"[4].

فهذا المستوى هو من يسمح بانسجام القصيدة ويدخل في تأليفها وتركيبها وصياغتها غي صورتها النهائية.

1 – الصفحة نفسها.

2 – محمد مصطفى أبو الشوارب، إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، ص21.

3 – الصفحة نفسها

4 – عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، ط1، 1989، ص74.

ولهذا الإيقاع عدة مظاهر يمكن إبرازها في التكرار الذي سنكتفي بدراسته كنموذج في هذا الإيقاع.

❖ **التكرار**: يمس التكرار البنية اللغوية للقصيدة، وفيها يكون تكرار الأصوات والجمل والأساليب والمعاني والألفاظ والصيغ ملاحظا، وبالتالي تحقيق إيقاع شعري.

ويمكن تعريف التكرار بكل بساطة أنه " التردد الذي يحدث خلال فورات زمنية معينة، ويمكن القول عنه أنه إلحاح على جهة هامة في العبارة، يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"[1].

وعادة ما يكشف التكرار عن عدة أبعاد تتحدد حسب السياق الذي وردت فيه.

أ. أغراض التكرار: نجد أن من أهم أغراضه:

- التأكيد: تأكيد الرأي ولفت النظر والانصهار في نغمة إيقاعية التلذذ بذكر مكرر.
- إظهار التوجع والتحسر.
- التشويق والاستعذاب

ولهذه الأغراض صفاتها التي ترد فيها، وكل له غرضه ونغمته.

ب. أنماط التكرار:وهي ثلاثة، تكرار الحرف، تكرار الكلمة، تكرار الجملة[2]:

- **تكرار الحرف**:من أنواع التكرار الشائعة في الشعر العربي قديمه وحديثه، وله مزية سمعية وأخرى فكرية، الأولى ترجع إلى موسيقاها والثانية إلى معناها، وهذا لا يعد قبيحا إلى حين يبالغ فيه، وحينما يكون في مواضع الكلمات يجعل النطق بها عسيرا، فالمهارة تكون حسب توزيع الحرف حين يتكرر.

1 – عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص79.

2 – تبرماسين عبد الرحمن ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، ص219.

- **تكرار الكلمة**:بما أن تكرار الحرف وترديده في الكلمة الواحدة يمنحها تلك النغمة والجرس اللذان ينعكسان على جمال الصورة، نجد أن تكرار اللفظة في المعنى اللغوي لا يمنح النغم فقط، بل يمنح امتدادا للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي، متصاعد نتيجة تكرار العنصر الواحد، كاللفظة مثلا تمنح للقصيدة قوة وصلابة، نتيجة ذلك التردد للفظة المتكررة.

- **تكرار الجملة**:نجد هذا على مستوى الحرف والكلمة، كما يعتمد على فكرة الامتداد التي تكون عرضيا لا طوليا، وفكرة الديمومة التي يرتبط حدوثها على عنصر التكرار.

ومهما كان نوع التكرار الوارد في القصيدة فإنه يساهم في اتساق نصها وانسجامه.

من خلال خصائص الإيقاع السابقة الذكر نستنتج أن الإيقاع له دور كشف المرجعيات الجمالية والحسية والفنية والشعرية التي تُبنى عليها القصيدة، يتمتع بالخفة ويمنح متعة تجعل القارئ المتمعن في نشاط دائم للبحث عن مزيد من الدلالات.

2. أهمية الإيقاع:

يعمل الإيقاع في القصيدة على إبراز جماليتها وهو نموذج عن ذلك التناسق الفني الذي يوظفه الشاعر في قالب جمالي فني بأسلوبه الخاص، "فكل الخطابات الشعرية تحوي إيقاعا موسيقيا يؤدي وظائف جمالية رفيعة، كما أن لكل خطاب نظاما صوتيا وجماليا لغويا، ينظم كل خطاب بتساوي حركاته وسكناته، والجمال الصوتي هو أول ما تلتقطه الأسماع العربية، ويظهر هذا الجمال في مدى تناسب الحروف لإحداث إيقاع يتركه في نفسية المتلقي للتمعن والقراءة، فغالب الشعراء يعرضون المشاهد المتنوعة والتجارب المختلفة من خلال الإيقاع، فتظهر للمتلقي رأي العين"[1].

لهذا كان الشعر يخاطب المشاعر دون وسائط، فيعتمد التأثير فيها ويأمل من القارئ التجاوب معها.

1 – ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع، مؤسسة الانتشار، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009، ص24.

ويُولي الشعر أهمية للإيقاع كونه ذلك "التشكيل الموسيقي، ومرد ذلك في الشعر هو الاهتمام بالنص الشعري والمحافظة على عموده وطريقة تركيبه من الفنون الأدبية، ولكل منها صلة بالآخر، وكل منهما فن سمعي ومادة الشعر الألفاظ وهي تُنحل إلى أصوات"[1].

فالإيقاع إذن ركن أساسي من أركان الشعر، ومن أهم الركائز التي تشكل بنيتها، له علاقة وطيدة بالوزن الذي يعتبر من أهم مكوناته، وكلاهما يضفي قيمة فنية على القصيدة، ويعملان على الوحدة الموسيقية داخلها.

1 – شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، (دط)، (دت)، ص85.

مدخل المبحث الثاني

مدخل

يمتاز عروض الشعر الفصيح القائم على نظام البيت ذي الشطرين المتساويين ، باعتماد على العروض الكمي الذي يتحقق من خلال التتابع لمقاطع صوتية متساوية ، في أزمنة متعادلة بحيث تتساوى وحدات الشطر الأول مع وحدات الشطر الثاني في خط أفقي بنية و عددا .

في عروض الشعر الفصيح تتألف الوحدة الموسيقية من أسباب و أوتاد ، وتنقسم الأسباب إلى:

سبب خفيف متحرك و ساكن -/0

سبب ثقيل متحركان -//

أما الأوتاد فتنقسم إلى:

وتد مجموع متحركان و ساكن : //0

ووتد مفروق متحركان يتوسطهما ساكن : /0/

و من أبرز القواعد العروضية أن لا يلتقي ساكنان ، و أن لا يتجاوز أكثر من سببين ، كما لا يتجاوز وتدان.

و لكن ماذا نلاحظ على مستوى الشعر الشعبي المنظوم بالعامية ؟

إن اللهجة العامية و بالرغم من صلتها باللغة الفصيحة ، معجما و صرفا و تركيبا ، إلا انها تنزاح في هذه المستويات انزياحا كبيرا عن الفصحى ، و قد انعكس ذلك في لغة الخطاب الشعري الشعبي ، الذي لا تتجلى موسيقاه أو ايقاعه خاضعين لقواعد عروض الشعر الفصيح .

فنحن على مستوى أول لا نستطيع أن نجد صدى للعروض الكمي، في الشعر الشعبي من خلال تساوي الشطرين في عدد المقاطع و بنيتها . و حتى حين يحدث ذلك في مواقف محدودة لا نكاد ننجح في ربط ذلك الوزن الشعبي بالوزن الخليلي المعروف.

كما أننا و بتأثير العامية نلحظ شيوعا وغلبة لنواتين ايقاعيتين هما السبب الخفيف –/0

و الوتد المفروق –/0/ ، والمقطع متزايد الطول أي متحرك يتبعه مد فساكن –/00.

و الذي قد يتحقق محاكاة صوتية لكلمة واحدة أو نتيجة لتداخل بين جزئي كلمتين و اللافت أن هذا المقطع المتزايد الطول لا يرى في الضرب فقط أي في نهاية القافية.

كما في الشعر الفصيح ولكنه يشاهد في الحشو أيضا . ولا نكاد نعثر على الوتد المجموع //0 أو السبب الخفيف// .

وهذا المشهد كان له تأثيره فيما يتعلق بمحاولة البحث عن نسق إيقاعي ينبني عليه الشعر الشعبي بالرغم من أن هذا الأخير له أوزان معروفة ولكن من الواضح أنها بعيدة في نظامها عن عروض الشعر الفصيح ، ولذلك فالأقرب أن نتحدث في هذا الاتجاه عن إيقاع للشعر الشعبي بدل الحديث عن موسيقى له مرتهنة بقواعد محددة و صارمة.

البناء الشعري في قصيدة وين صاقوا:

تلتقي قصيدة وين صاقو مع الموشح الاندلسي في الكثير من الخصائص أهمها

استهلالها بالمطلع او الطالع كما يسمى في الشعر الشعبي وهو هنا :

وين صاقو بفريق التايكة أم دلال اللي عليها قلبي مصهود عالجمر

ويا عذابي رحلوا بحمامة الوكر[1]

وهو مايشبه نظام المثلث بحيث يستقل الشطر الأول بقافية ، وتتحد قافيتا الشطرين الآخرين وهي ظاهرة ظلت ماثلة حتى في شعر المحدثين على منوال قول ميخائيل نعيمة:

[1] شعر بن لخضر قدور بيتور، قصيدة وين صاقو، الدر المنثور ، وزارة الثقافة تاطير جمعية الفن و الابداع ، ط1 ، 2020ص282.

كحل اللهم عيني بشعاع من ضياك

كي تراك"[1].

وبعد هذا المطلع يأتي الدور ففي قصيدة وين صاقو يبدأ الدور الأول من قول الشاعر:

وين صاقوبالمريولة غزال الأرمال بالسْوَبق وجحاف أقلاقهم حمر

وينتهي عند البيت 11في قوله:

غير نايا علمنقودة انظل سوال عن سوايع ملقاها نرخس العمر

أما الخصيصة الثانية :

فهي تنوع القوافي بحيث تتحد الأشطر الأولى في قافية ، وتتحد الأشطر الثواني في قافية أخرى على منوال قول لسان "الدين بن الخطيب":

جادك الغيثُ إذا الغيثُ همى

يا زمان الوصْل بالأندلس

لم يكنُ وصلك الاّ حلما

في الكَرَى أو خلسة المختلس."[2].

و هو ما نلحظه في قول شاعرنا :

وين صاقوا بالمريولة غزالْ الأرمالْ بالسَوْبق و جحاف أقلافهم أحمرْ.

صاق نجع القوطة و شْنَقْ وعاشَر جبالْ من العقل للبيبان مجاورْ الدشرْ."[1].

1 – عبد الحليم حسين الهروط ،موشحات لسان الدين الخطيب ،دراسة وجمع،ط1،دارجرير ،الأردن،2006،ص113.

2 – ميخائيل نعيمة،همس الجفون،ط6،دارنوفل،بيروت،لبنان،2004،ص33.

و لا يقف الأمر عند تعدد قوافي الشطرين و لكنه يتجاوزه على تعدد قوافي القصيدة على منوال قول الشاعر بعد البيت الحادي عشر :

صاق مرحول القوطة و غاب بالزين المنعوت

الهايفة باهية السقطة اللي بزينها ملتوتْ2.

مقاطع الشعر الشعبي نوعان:

أ المقطع الممدود : و هو اتباع حركة بساكن /0 و يرمز له بالحرف س.

ب المقطع الطويل الممدود: و هو اتباع حركة بساكنين/00 ويرمز له بالحرف ط

ولا يجوز في الشعر الشعبي إلتقاء حركتين , فإن كان كذلك يجب تسكين أحدهما, و إذا إلتقى اكثر من ساكنين يحذف ثالثهما.

و يمكن أن نصنف الشعر الملحون أيضا حسب الأوزان ، و هذا التصنيف عند "مصطفى حركات" هاما جدا لأن أساس كل عروض . وغيابه في النظريات لايعني غيابه في مملكة الشعراء.... [3]

قد يختلف معظم الدارسين للشعر الشعبي الملحون في تحديدهم لبحور هذا النوع من الشعر، و السبب في ذلك تعدد الأوزان و اختلافها في القصيدة الواحدة ، و هو ما أكده "صفي الدين حلي" بقوله: الزجل أرفع الفنون المستحدثة رتبة ، و اكثرها أوزانا و أرجحها ميزانا ، ولا تزال إلى عصرنا هذا أوزانه متجددة و قوافيه متعددة[4].

1 – مصدرسابق ص282.

[2]مصدر سابق ،ص282.

[3]مصطفى حركات، الهادي اوزان الشعر الشعبي، دار الافاق، د ت ، الجزائر، 19

[4]صفي الدين الحلي، العاطل الحالي و المرخص الغالي، نشرهونرباح، د ط 1955م، ص133

لقد تمكن الدكتور "مصطفى حركات" من التمييز بين بحور الشعر الشعبي والبحور التي إعتمدها "الخليل" في دراسته ، حيث حاول أن يجمع البحور الأكثر شيوعا والتي حصرها في ما يلي:

أ العشري:

مفعولاتن مستفْعْ لانْ مستفْعْ لان مفعولاتنْ مستفعْ لانْ مستفعْ لانْ

س س س س}س ط ط س ط ط س س س س ط ط س ط ط

ب السباعي:

مفعولاتنْ مستفْعْ لانْ مفعوْلاتنْ مستفْعْلانْ

س س س س } س ط ط س س س س} س ط ط

مثال:

لو صبتَ نزورْ مقامْ ذاتْ بَدْرَ التّمامْ يتفاجى كلّ اغيامْ يَنْجْلَا وْ الهْمومْ

لوْ صبْ تَنْ زوْ رَمْ قامْ ذاتْ بَدْ رتْمام يتْ فاجىْ كُلْ لغْيامْ ينْجْ لا وَلهْمومْ[1]

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

س س س س {س ط ط س س ط س س س س}س ط ط س ط ط

مفعولاتنْ} مسْتَفْع لان }فعْلاتان مفعولاتنْ} مسْتفْع لانْ مسْتفْعْ لان

[1] مذكرة الشعر الشعبي الجزائري، دراسة تحليلية قصيدة : يا سايلني اعبد الله التخة بنكريو– انموذجا– ، ص 34

المبحث الثاني:

البنية الايقاعية في قصيدة وين صاقو

المطلب الأول: الاوزان

المطلب الثاني: القافية

المطلب الثالث: الإيقاع الداخلي في الديوان

المطلب الأول: الأوزان

قد يصادف الباحث مشكلا حيث عندما يتحدث عن أوزان الشعر الشعبي ، فرغم اجتهاد القدامى الى أن موضوع الأوزان ظلّ غامضا و مبهما ، لأن مجال البحث لا يزال جديدا يتطلب من الباحث الصبر و طول النفس.

يقول أبو الحجة الحموي "و فن الزجل لم تزل أوزانه الى عصرنا هذا متجددة . و لكنها غير جائزة في الشعر لخروجها عن البحور المعهودة و مخالفة كل شطر من البيت الآخر ، في القصر و الطول و القافية ، وبناء البيت الواحد على عدة أوزان و قواف"[1].

يعتبر الوزن من أهم الضروريات في الشعر العربي، إنه "المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص، وهو في ذلك كالأرض الصالحة للزراعة التي لا تكتسب شكلها إلا من خلال النوع المزروع فيها، وهو يخلق منها صورة على نحو خاص تتغير مادة وإيقاعات بتغير النوع"[2].

ويساهم الوزن في حفظ النغم في الأذن والحفاظ عليها في الذاكرة إذا كان سهلا منسقا، لهذا عده القدماء "وسيلة ضمن وسائل أخرى للحكم على القصيدة وبيان أوجه القصور فيها"[3].

فالوزن مجموعة و حدات تسمى التفعيلات ينشأ ايقاعها و يعتمد على عنصر التكرار و التي يتحدد بداخلها مكونات ايقاعية أصغر تعرف بالأسباب و الأوتاد ثم هناك كم أدقْ هو المتحركات و السواكن ، فالتعاقب الزمني المتكرر تكرار متواصلا للحركات و السكنات هو الذي يصنع التشكيل العروضي للوزن الشعري .

[1] أبو بكر حجة الحموي، بلوغ الامل في فن الزجل، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1974، دمشق،ص98

[2] – أحمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص06.

[3] – مختار عطية، موسيقى الشعر العربي، دار الجامعة الجديدة، الإسكندرية، (دط)، 2008، ص24.

الوزن العشاري: وهو يتكون من أربعة تفعيلات في الشطر الاول و أربع في الشطر الثاني، و نستطيع ان نفترض انه من البحور الصافية، بحيث تتألف من تفعيلة واحدة سداسية "فعلاتن" تتكرر في هذا النموذج ثماني مرات، في الصورة النموذجية له هنا في الأدوار الثلاثة هي

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلان

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

و لكن تفعيلات الحشو يمكن ان يطالها الحذف فيحذف منها مقطعها الأخير(تُنْ) وتتحول الى فعلـن، و يمكن ان يطال احد مقطعيها الأول و الثاني او كليهما معا التذييل فيتحول المقطع الطويل المغلق (فعْ) او الطويل المفتوح (لا) الى مقطع متزايد الطول (فاعْ)، (لانْ) و حين يجتمع التذييل مرتين يحذف اخر تفعيلة (تنْ)

اما العروض في هذا الدور فقد طالها: التذييل و الحذف

فعلاتن فعلان

و اما الضرب فقد طاله الحذف :

فعلاتن فعلن

الوزن العشاري في الشعر الشعبي على تكرار المتحرك عشر مرات في كل شطر بصرف النظر عن عدد السواكن و قد اعتمدت قصيدة وين صاقو على هذا الوزن في الأدوار : الأول و الثالث و الخامس

تعتمد العامية عامة في نسقها المعجمي على توال بين المتحركات و السواكن لأي: متحرك فساكن ثم متحرك فساكن وهكذا..... كما في الكلمات: مثْعوّدْ – برْنامجْ....ويصل الأمر الى يتوالى ساكنان كما في رأْحْ, وقلما يطرد لها توالي متحركين أو ثلاثة ، ولذلك فإن نظامها الصوتي باعتبار المقاطع الشائعة فيها يقوم على حضور مكثف لـ :

1المقطع الطويل المفتوح: وهو عبارة عن صامت متبوع بصائت طويل أو حرف متبوع بحركة يليها حرف مد ، مثل : ما، لي ، لا ، قو ⟸ 0/

2 المقطع المغلق : وهو عبارة عن صامت متبوع بصائت أو حرف متبوع بحركة يليها حرف ساكن : منْ ، قُمْ ⟸ 0/

3 المقطع المتزايد الطول : وهو عبارة عن صامتين يتوسطهما صائت طويل أو حرف وحركة يليها حرف مد ثم حرف ساكن : (هَامْ) في هامً و (مارْ) في احمارّ. ⟸ 00/

والملاحظ أن في المقطع الثالث لا يرد في الشعر الفصيح بخلاف الشعر الشعبي سوى في نهاية البيت .

يعتمد وزن العشاري في الشعر الشعبي على تكرار المتحرك عشر مرات في كل شطر بصرف النظر عن عدد السواكن و قد اعتمدت قصيدة "وين صاقو " على هذا الوزن في الأدوار :الأول و الثالث و الخامس.

ولنا أن نورد أمثلة عن الأوزان في قصيدة أم دلال على النحو الآتي1:

الدور الأول من البيت الثاني الى البيت التاسع.

وين صاقو بفريق التايكة ام دلال	اللي عليها قلبي مصهود عالجمر[2]
وين صاقو بفريقتْ تايكم أمدلال	اللّيعْ ليها قلْبي مصهودْ عجْمرْ
00/ 0/0/ 0/0/0/0/0/ 00/00/	0/0/ 00/0/ 0/0/ 0/0/ 00/0/
ط س س } س س س} ط س} ط ط	س ط س} س س س }س ط }س س
فاعلاتنْ فعْلاتنْ فاعْلنْ فاعْلان	مسْتفعْ لن فعْلاتنْ فعْلانْ فعْلنْ.

[1]– مصدر سابق، ص282.

[2]امن شعر بن لخضر قدور ،الدر المنثور،دار صبحي للطباعة و النشر والتوزيع 2020،ط1،ص282.

– وين صاقو بالمريولة غزال الأرمال	بالسوبّق وجحاف أقلاقهم حمر
وين صاقو بلْمريولَ غْزالْ لَرْمالْ	بسْوَبْبق وَجْ حاف أَقْلاقْهم أحَمَرْ"[1].
00/0/ 00/0 / 0/0/0/ 0/0/ 00/	/0/0/0 /0 /00/0/0/ 0/0/
ط س س س س س ط س ط	س س س ط س ط س س س
فاعلاتن فعْلاتن فعْلانْ فعْلانْ	فعْلاتنْ فعْلانْ مسْتفْع لنْ فعْلنْ

هلكتني لمحان ولا جبرت جودال	و ما جبرتش عشاق لصيفة النمر
هلكتني لمحَانو لا جبَرتْ جودالْ	أو ماجبر تش عششا قَ لصيفْ تَ نمر"[2].
00/0/ 00/00/ 0/0/0/ 0/0/0/	/0 /0/00/ 0/0/ 0/ 0/00/ /0/0/ 0/0
س س س} س س س ط ط س ط	س ط س س س س }س ط {س س

فعلاتنْ فعلاتنْ فاعْلانْ فعْلانْ	مسْتفعْلن فعلاتنْ فعلانْ فعلنْ

صأْقْ نَجع القوْطه و شْنَق و عَاشرْ جْبالْ	من العقل للبيبان مجاور الدشر
صأْقْ نَجعل قوْطه و شْ نَقو عَاشرْ أجْبالْ	من لُعْقل لَلْبيبانْ امجاوَر أدشر"[3].
00/0/ 0/0/ 00/ 0/ 0/0/ 0/0/00/	0/0/ 0/0/0/ 00/0/0/ 0/0/0/
ط س س } س س س {ط س س {س ط	س س س}س س ط}س س س}س س
فاعْلاتنْ فعْلاتنْ فاعْلاتنْ فعلانْ	فعْلاتنْ مسْتفْعلنْ فعْلاتن فعْلنْ

الدور الثالث : من البيت السابع عشر الى البيت الثلاثين .

1 – مصدر سابق،ص282.

2 –مصدر سابق،ص282.

3 –مصدر سابق،ص282.

لا شنا لا دنيا لا دين لا زهد مال إلا عالكيل القاصف بيه ينعبر

لَا شْنا لا دُنياْ لَا ديْيَن لَا زهدْ مَالْ الْلا عَلكيْفَلْ قاصَفْ بيه ينعبَرْ"[1].

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

ط س س}س س س}س س س } ط ط س س س}س س س}س ط}ط س

فاعْلاتن فعلاتن فعْلاتنْ فاعْلنْ فعْلاتنْ فعلاتنْ فعلان فاعلنْ

كون صامت و الصمت دو اخيار لخصال و الرياسة و الجود الا من الصبر

كوْنْ صامَتْ و صْصَمت ادوَا خْيار لخْصَال و رْياسه و لجُودْ الا من صْبرْ"[2].

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

ط س س } س ط س {ط ط } س ط س س س}س س ط}س س س}س س

فاعْلاتنْ مستفْعْ لنْ فاْعْلانْ فعْلانْ فعلاتنْ فعْلان فعْلاتن فعْلن

سولوني عن خبر نباه يا العقال ذا الغزل تكبابو نقلو من السطر

سَوْلوني عَنْ خبرْ نبْباه يَلعُقْقَالْ ذَا لَغْزل تكبابُو نَقلو مَنْ سطر"[3].

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

س س س}ط س س} ط س} {س ط س س س}س س س}س ط}ط س

فعْلاتن فاعْلاتنْ فاعْلن فعْلانْ فعلاتنْ فعْلنْ فاعْلنْ

صاحب المرو القايم ما يكون دلال و صاحب الراذل لا بد من الحقر

صاحبْ لمْرَوْلْقايمْ مايكونْ اذْلالْ أو صاحبْ أرْراذل لا بد من لحْقر

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

س س س}ط س س}ط ط س ط س س س}س س س}س س س س

1 – مصدر سابق،ص283.

2 – مصدر سابق،ص283.

3 –مصدر سابق،ص282.

فعْلاتنْ فاعلاتن فاعلان فعْلان فعلاتن فعلاتن فعْلاتنْ فعْلنْ

كان قلتو ذي غلطة سولو القوال وأنشدو بن لخضر عنها اذا حضر

كان قلْتُو ذيْ قَلْطه سَوْلُو لقَووَالْ و نْشْدُو بَن لَخْضَر عن ها ايذَا أحْضَرْ"[1].

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

ط س س}س س س}س ط}س ط ط س }س س س }س س س}س س

فاعْلاتن فعْلاتنْ فعْلانْ فعلانْ فاعْلاتنْ فعْلاتنْ فعلاتنْ فعْلنْ

دير خيرك في المرو اللي يكون عقّال من خدم شيخو بالنية الا بشر

دير خيرك فلمرو اللي يكون عقْقَال من خْدَمْ شيخو بنْنَيْيه اللا ابشرْ"[2].

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

ط س س} ط س س }ط ط س ط ط س س} س س س} س س س

فاعْلاتنْ فاعْلاتنْ فأعلنْ فعلان فاعْلاتنفعْلاتنْ فعلاتنْ فعْلنْ

الدور الخامس : من البيت الثالث و الأربعون الى البيت السادس والاربعون الأخير

دايرة مسعودة هودج حيال بحيال باللبب تعصابو بالدرج يتنفر

دَايْرَا مسعودَه هَوْدَج حيال بَحْيالْ بَلْبابْ تعصابُو بَدْدرْج يَتنْفرْ"[3].

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

ط س س}س س س} ط ط س ط س ط }س س س } س ط }ط س

فاعْلاتنْ فعْلاتن فاعْلانْ فعْلان فعْلان فعلاتنْ فعلانْ فاعْلنْ

1 – مصدر سابق،ص283.

2 –مصدر سابق،ص283.

3 – مصدر سابق،ص284.

خارجة حلة في حلة حرير بأفصال غير تركي رسا بمالو نذر

خَارْجَا حُلْلَه في حلْلَه حريرْ بَفْصَالْ قيْر تُرْكيْ رسَا بْمالوْ انْذَرْ"[1].

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

ط س س }س س} ط ط س ط ط س} ط ط }س س} س س

فاعْلاتنْ فعْلاتن فاعْلانْ فعْلان فاعلنْ فأعْلان فعْلنْ فعلنْ

الملاحظ ان هناك تناظرا ايقاعيا بين الدور الأول و الثالث و الدور الأخير وهو الخامس ، وهي جميعها تمثل مرْحلة الرّفْدَةُ باصطلاح الشعر الشعبي.وتكرار المتحرك عشر مرات في الصدر وعشر مرات في العجز.

الروي: في الأدوار الأول و الثالث و الخامس حرف الراء.

الأدوار : الثاني و الرابع

الدور الثاني : من البيت العاشر الى البيت السادس عشر.

صاق مرحول القوطة و غاب بالزين المنعوت

صاْقْ مَرْحوْلَ لْقُوطَه اُوْ غاب بزْزَيْنلْ منْعَوتْ"[2].

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

ط س س س }س س ط س ط س س س }س ط

فاعْلن فعْلنْ فعْلنْ فعْلانْ فعْلاتنْ فعْلانْ

راية علام العيطة وصيفة أحجار الياقوت

رايةْ اعْلامَلْ عيطه أُ و صيفَة أحجارَلْ ياقُوتْ"[3].

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

س س س}س س} س س س س س}س س}س ط

1 – مصدر سابق،ص284.

2 – مصدر سابق،ص282.

3 – مصدر سابق،ص282.

فعلاتن فعلن فعْلن	فعْلاتن فعلاتن فعلان
زايدة عني قنطة	الكاسية سجدي بالتوت
زَايْدَهْ عَنْنَيْ قَنطَه	الْكاسْيَه سَجدي بَتْتُوتْ
0/0/ 0/0/ 0/00/	/0/0/ 0/0/ 0/00/0/
ط س }س س{ س س	س ط } س س س{ س س
فاعْلنْ فعْلنْ فعْلن	فعْلانْ فعْلاتنْ فعْلنْ
الهايفة باهي السقطة	اللي بمحنتها ملتوت
الهايفْ باهيسْ سَقْطه	أ لْليبْ مَحنَتْهَا ملتوتْ"[1].
0/0/ 00/0/ 0/0/0/	00/0/ 0 /0/0/ 00/0 /
س س س }س ط{ س س	س ط } س س س{ س ط
فعْلاتنْ فعْلانْ فعْلن	فعْلانْ فعلاتنْ فعْلانْ

غاب لولب كل غطا	وين عقار المصموت
غاب لولب كل أغطا	وين عققار ل مصموتْ
0/0/ 0/ 0/0/ 00/	00/ 0/ 0/0/0/ 00/
ط س س س س س	ط س س س س ط
فاعْلنْ}فعْلنْ فعْلنْ	فاعلنْ فعْلنْ فعْلانْ
يا إلهي و انت المعطا	وحن وا جمع بين الخوت
يايلاهي ونتلْ مُعطا	أو حن وجمع بي نلْخوت"[2].
0/0/ 0/0/ 0/0/00/	00/0/ 0/ 0/0/ 0/ 0/
ط س س} س س} س س	س س }س س س} س ط
فاعلاتن فعْلن فعْلنْ	فعلن فعْلاتن فعْلانْ

1 – مصدر سابق،ص282.

2 – مصدر سابق،ص282.

الدور الرابع: من البيت الحادي و الثلاثون الى البيت الثاني و الاربعون.

هالكتني مسعودة	وشاريتني شري شفوع
هَلْكَتْنِيْ مَسْعوده	أوْ شَارِيتْنِيْ شارِيْشْ فُوعْ"[1].
0/0/0/ 0/0/0/	0/ /0/0/00/ 0/00/0/
س س س }س س س	س ط س }س س {ط ط
فعْلاتن فعلاتن	مستفعْ لن فعْلن فاعْلن
من ذهب ضي الصندة	و لا من الدر المولوع
مَنْ ذْهَبْضْ يَا صَنده	أ وْ لَا من دُرْرَلْ مَولوْعْ
0/0/ 0/00/0 0/	0/ /0 /0/0/ 0/0/
ط ط س س س	س س س} س س} س ط
فاعْلان فعْلاتنْ	فعلاتن فعلن فعْلان
ولا جبرت المنقودة	ولا حصيت لهاذ النوع
أو لا جْبَرْتَلْ مَنقوده	او لا حْصَيتَلْ هَاذ نَوْعْ
0/0/0/ 0/ 0/00/0/	0/ /0/0/00/ 0/ /00/ 00/
س ط س} س س} س س	س ط} س س } ط ط
فاعْلاتن فعْلنْ فعْلنْ	فعْلانْ فعلنْ فاعْلانْ
ساكنة عقلي لا جحدة	حليل من جا بين سبوع

1 – مصدر سابق،ص283.

ساكْنَا عقْلي لا جَحْدَه	أحْليلْ مَن جَا بينْ ا سبوْعْ
0/0/ 0/ 0/0/ 0/00/	00/0 / 00/0 / 0/ 00/0/
ط س س س س} س س	س ط س س ط س ط
فاعْلنْ فعْلاتن فعْلنْ	مستفعْ لن فعلانْ فعْلانْ

الملاحظفي الدورين الثاني و الرابع هما في موقع الحَطَة ويتناظران ايقاعيا أيضا. فالوزن المعتمد في الحطة وزن سريع يقوم على نوع من التوازي بين عدد المقاطع في الأشطر ، وهو ما يحققه التغني السريع بالأشطر مع المحافظة على وقفات مدروسة بنهاية كل مقطع من الشطر.

يقول كذلك في بعض الأبيات التائية التالية:

- غابت رجال القشطة	ولا بقى طب المنهوت
غابت رجال القشطا	او لَا بقَ طبطبْ لمنهوتْ
0/0/0/ 00/0 0/0/	00/0/0 0/0 /0 0/ 0/

- **الروي**: حرف التاء.

1.1 الزحافات في القصيدة: شهدت القصيدة تنويعات على مستوى وزنها، تمثلت في الزحافات التي لها أهمية واسعة تتمثل في أنها "ترتبط بالحالة النفسية للشاعر الذي يعمد إلى توصيل ذلك عبر فاعلية الزحاف التي تعمل على اختصار عدد الأصوات واختزال الزمن في أقل مدة، إذ كلما اشتد الانفعال إلا وكثُر الزحاف"[1].

[1]- أحمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية الحديثة والبنية الإيقاعية، 12.

ومن النماذج الشعرية في القصيدة التي جاء فيها الزحاف واضحا قوله1:

- صاق مرحول القوطة وغاب بالزين المنعوت

صاق مرحولَلْ قوطَه اوْغاب بززينلْ منعوت

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

- حاط الساس على الصفية بجير الأصقال وناسخ من القرآن وبيه يتفخر [2]

حاط ساسْ ع صصَفيَبْ جيرْ لَصقال أوَناسخْ مِنَ لْقرأانْ أ وْبيه يَتَفْخَرْ

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

المقطع يخضعلاختلاف زمني من سطر إلى سطر، فالسطر الأول جاء بطيئا لتمام التفعيلة ومرافقة حرف المد، والسطر الثاني جاء سريعا لوجود الزحاف، بينما زاوج في الأسطر الباقية بين السرعة والبطء في نوع من الموازنة الجمالية بإيراد التفعيلة مرة تامة ومرة أخرى مزاحفة، وكل ذلك خاضع للحالة النفسيةللشاعر، وبالرغم من أن هذا النظام الأحادي الشطر، لا يخضع الشاعر باتباع نظام واحد في وحداته العروضية، ولا يفرض عليه عددا من التفعيلات في السطر الواحد، أو الجملة الشعرية ولا يلزمه بإتباع وزن واحد في جميع أجزاء القصيدة الواحدة3.

إن هذا التنويع في الزحافات هو ما سمح بالتعبير عن تلك المشاعر المتباينة، وما لاحظناه أنه استعمل أوزان الشعر الشعبي ما يعكس تمسكه بأصالته وحفاظه على تراثه، وعدم انسياقه وراء كل جديد.

2.1/ التنويعات الإيقاعية للعلة:تعمل العلة في الوزن عكس عمل الزحاف، إنها تبط ء حركة التفعيلة، وتظهر في قصيدة أم دلال على النحو الآتي4:

- يا سيادي من جاور شي حموم يكحال ومن جاور صابون نقى من الزفر

---

[1]- شعر بن لخضر قدور،الدر المنثور ،ص282.

[2] - المصدر سابق،ص283.

[3]- ينظر، زكور الصالح، جماليات المكونات الفنية في ديوان اللؤلؤة لعثمان الوصيف، مذكرة ماجستير في الأدب الجزائري الحديث، إشراف عمر حجيج، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2011، 2012، ص138.

[4]- المصدر نفسه، ص29.

يا سيادي من جاور شي حموم يَكحالْ ا وَمَن جاور صابونْ انقَا منْ زْفَرْ

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

وهذا الاختلاف زمني بين التشكيلات الستة جعل القصيدة تخضع لاختلاف زمني بين الأسطر الشعرية

ولعل الشاعر أراد بالإبطاء الزمني للتعبير عن اماله وطموحاته باسترسال وإعطاء نفس عميق لكلماته وأفكاره، أو يريد من القارئ أن يأخذ نفسا عميقا عند كل سطر من أبيات ديوانه.

ومن الملاحظ أيضا في الديوان أن العلة دخلت على معظم الأسطر الشعرية، أي أن الشاعر اختار أن يُنهي معظم الأسطر الشعرية بإيقاع بطيء1.

أعطت العلل التي أصابت أوزان القصيدة عدة دلالات، لعل أبرزها حسرة الشاعر وحزنه العميق على حال الدنيا والناس.

البحر الذي اعتمد عليه الشاعر هو العشاري تفعيلته سداسية هي

"فاعلاتن" المخبونة = فعْلاتنْ= س س س

0/0/0/

التغيرات التي تطرا على التفعيلة "فِعْلاتنْ" :

فِعْلاتن ____ فاعْ لاتنْ_____ ط س س

0/0/00/ _____تذييل الأول.

فِعْلاتن____ فاَعْلنْ_____ ط س

0/00/_____ تذييل الأول و حذف الأخير.

فِعلاتنْ____ مسْتفْ عْ لنْ____ س ط س

0/00/0_____ تذييل الوسط.

[1]– المرجع نفسه.

فعلاتن____ فعْلن_____ س س

/0/0/_____ حذف السبب الأخير .

فِعلاتنْ____ فاعْ لانْ_____ ط ط

/00 /00/_____ تذييل الأول و الثاني وحذف الأخير.

فِعلاتن____ مسْتف عْ لانء____س ط ط .

/00/00/0/_____تذييل الثاني و الأخير.

فِعلاتنْ____ فعْلاتانْ_____س س ط

/00/0/0/_____ تذييل الأخير.

فِعلاتنْ____ فعْلانْ_____ س ط

تذييل الوسط و حذف الأخير..

المطلب الثاني: القافية :

لعل القافية تشكل العنصر الأصعبو الأكثر حيرة مقارنة بالوزن لكثرة قوانينها و التباس الكثير من الضوابط وتساهم القوافي كظاهرة موسيقية في القصيدة " على تماسكها (....) و إعطائها جوها الانفعالي الخاص "1 و كان لها نوعان في القصيدة هما.

1 القافية المقيدة : هي التي يكون فيها الروي ساكنا و هو أقل النوعين في الشعر العربي " بالرغم من أن القوافي المقيدة تحرر الشاعر من حركات الاعراب في آخر القافية2.

2 القافية المطلقة : هي التي يكون فيها حرف الروي محركا بالفتحة أو الضمة أو الكسرة و هذا النوع هو الشائع في الشعر العربي القديم3.

حظرت القافية في قصيدة أم دلال بشكل بارز وواضح، ولعل في هذا التفاتة من الشاعر لنظام بناء القصيدة العربية الذي يعتمد على التنويع في القوافي بغية إضفاء جمالية على أشعاره وإكسابها دلالة أوسع.

وكان لها نوعان في القصيدة هما القافية المقيدة، والقافية المطلقة.

- القافية المقيدة: من أقوى القوافي حضورا في القصيدة، ونستطيع القول عنها أنها ما كان "رويها ساكنا"4.

[1]شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص135.

[2]موفق قاسم خلف الحاتوني، دلالة الإيقاع و إيقاع الدلالة، ص90

[3]نفسه، ص93

[4]شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي،ص135

ونجدها في عدة مواضع نذكر منها قوله1:

- غاب لولب كل غطا وين عقار المصموت

غاب لولب كلل غطا وين عققارلْمَصموت

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

القافية: /00/0

س ط_____ الضرب: قافية العجز محذوفة

وقوله2:

وين صاقو بفريق التايكة ام دلال اللي عليهاقلبي مصهود عالجمر

وين صاقو بفريقت تايكمأم دلال الليع لي ها قلبي مصهود عَجْمرْ

/0/0/{0/0/0/{0/00/{0/0/00 /0/0 /0/00/0 0/0/00/ 0/0/ 00/0/

القافية في العروض : مذيلة الأول و الثاني ومحذوفة

في الضرب : محذوفة

في قوله :

صاق مرحول القوطة و غاب بالزين المنعوت

صاق مرحولَلْ قوطه أو غاب بزْزَينَلْ منعوت

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

---

[1] المصدر نفسه، ص28

[2] – المصدر نفسه، ص29.

الرشاق:

العروض_____ محذوف

الضرب مذيل و محذوف

القافية: /00/0

يقول أيضا:

يظهر لنا أن القافية المقيدة هي المسيطرة على القصيدة والأكثر حضورا فيها في حين غابت القافية المطلقة.

نرى أن الشاعر حافظ على نفس قافية شطر الأول واحدة و قافية الشطر الثاني واحدة أي هناك قافيتان.

المطلب الثالث: الإيقاع الداخلي في الديوان

نتناول في الإيقاع الداخلي التكرار بصفته أكثر أنواع هذا الإيقاع حضورا في الديوان.

يعد التكرار من بين أكثر المظاهر الجمالية حضورا في الشعر المعاصر، نظرا لما يعطيه من إيقاع وجو موسيقي ونغمات تتردد على طول الأبيات الشعرية، وهو في ديوان اللؤلؤة ثلاثة أنواع (تكرار الحروف، تكرار الكلمات، وتكرار الجمل).

1.تكرار الحروف: لنا أن ندر تكرار الحروف في القصيدة على النحو الآتي:

- تكرار الحروف في قصيدة أم دلال[1]:

الحروف	عدد تكرار الحرف	الصفة
الميم	82 مرة	شفوي، مجهور، متوسط
النون	54 مرة	لثوي، أسناني، مجهور، متوسط
السين	23مرة	لثوي، مهموس، احتكاكي
الفاء	26 مرة	صوتي، شفوي، أسناني، مهموس
التاء	66 مرة	مهموس، لثوي، أسناني

من خلال الجدول نلاحظ كثرة حرف (الفاء والنون، والميم) بمعدل (26، 54، 82) مرة، وكثرة الحروف المهموسة على المجهورة، وكأن الشاعر يريد لفت انتباه القارئ وإيقاظ حسه بهذه الحروف.

تكرار الكلمات: وردت في القصيدة العديد من الكلمات المكررة، ونجدها في قوله[2] :

وين صاقو بفريق التايكة

وين صاقو بالمريولة

فالكلمات التي تكررت هنا هي (وين، صاقو).

[1]– كريمة بوحدي، ونعيمة بوعيشة، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان اللؤلؤة لعثمان الوصيف أنموذجا، مذكرة ماستر، إشراف صبيرة ملوك، جامعة العقيد آكلي محند الحاج، البويرة، 2010، 2011، ص55.

[2]– مصدر سابق، ص28.

وقوله:

صاق نجع القوطة

صاق مرحول القوطة.

الكلمات التي تكررت هنا (صاق، القوطة).

وقوله: غابت رجال القشطة

غاب لولب كل غطا

الكلمات التي تكررت هي (غاب).

وقوله: من جاور شي حموم يكحال ومن جاور صابون نقى من الزفر

الكلمات التي تكررت هنا (جاور، من).

وقوله: البعض ظلمة والبعض يسير عالقمر

الكلمات التي تكررت هي (بعض).

وقوله: كون صامت والصمت دوا أخيار لخصال

الكلمات التي تكررت هي (الصمت).

وقوله: لا دنيا لا دين

ما يدومش حال الدنيا

الكلمات التي تكررت هي (الدنيا).

وقوله شاريتني شري شفوع

الكلمات التي تكررت هي (الشراء).

ونجد كلمات أخرى تكررت مثل (حمامة، الروكر، ريا ل ، العمر، غاب، سولو، البحر، الصبر، الصاحب...).

وتكررت في القصيدة بعض الحروف والأدوات مثل (من، في، و، إلا، لا، يا...).

سمح تكرار هذه الكلمات والأدوات بإيصال الحالة الشعورية بطريقة صادقة لمتلقي، ولعل الشاعر أراد من هذا خلق توازن إيقاعي وجمالي في قصيدته، وإعطاء كلامه حسنا وجرسا موسيقيا.

وتكررت الضمائر في القصيدة وغلب عليها تكرار ضمير (هم، هي، هو، أنت، أنتم) ونأخذ مثالا عن ذلك في قوله[1]:

هم: وين صاقو بالمريولة غزال الأرمال بالسويق وجخاف أقلاقهم حمر

أنا: هلكتن يلمحان ولا جبرت جودال وما جبرتش عشاق لصيفة النمر

غير نايا عالمنقودة الظل سوال عن سوايع ملقاها ترخس العمر

هو: صاق مرحول القوطة وغاب بالزين المنعوت

أنت: يا إلهي وأنت المعطا وجن واجمع بين الخوت

يا لفاهم نوريك نباه قول وأفعال لو إنك تخدم في سهلات فالبحر

أنتم: كان قلتو ذي غلطة سولو القوال وأنشدو بن لخضرعنها إذا حضر

من ذهب ضي الصندة ولا حصيت لهاذ النوع

[1]– مصدر سابق ، ص28.

من خلال هذه الأبيات يظهر أنا الشاعر يتكلم بضمير المخاطَب (أنت، أنتم) وعن نفسه في بعض المرات، وبتكراره لهذا النوع من الضمائر يثبت نفسه ويؤكد على ظهورها ويعبر بها عن خلاصة تجاربه ونصائحه في الحياة.

شمل تكرار الكلمات أيضا تكرار أدوات الاستفهام ونأخذ منها قول الشاعر1:

وين صاقو بفريق التايكة أم دلال اللي عليها قلبي مصهد عالجمر

وين صاقو بالمريولة غزال الأرمال يالسويق وجحاف أقلاقهم

من فتت البرتقال على جمر نهديك؟

من غمس البحر في عصر الصبوات؟

من ساق نحوك هذا الميتم؟

دل تكرار السؤال في هذا المقطع على حيرة الشاعر، وبحثه عن جواب لأسئلته، كما ساهم تكرار الاستفهام هنا اتساق وانسجام القصيدة، وبالتالي زيادة جمالية القصيدة.

- كما شمل تكرار الكلمات تكرار أسلوب النداء، وذلك في قول الشاعر2:

يا عذابي رحلو بحمامة الوكر

يا إلهي وأنت المعطى وحن واجمع بين الخوت

يالفاهم نوريك نباه قول وأفعال لو أنك تخدم في سهلات فالبحر

يا سيدي من جاور شي حموم يكجال ومن جاور صابون نقى من الزفر

[1]- المصدر نفسه ، ص28.

[2]-المصدر نفسه، ص28، 29.

- ونجد تكرار أسلوب النفي، مثل قوله[1]:

ولا جبرت المنقودة ولا حصيت لهذا النوع

من ذهب ضي الصندة ولا من الدر المولوع

وبردقان وطرادة ولا من التبر مصنوع

سمح تكرار أساليب النداء والنفي والاستفهام بتقديم الحالة النفسية للشاعر ورغبته الجامحة في تغيير النفس الإنسانية وتغيير الآخر نحو الأفضل، وتعد هذه الأساليب إنشائية طلبية، وكأنه يطلب من المتلقي فهم كلامه واستيعابه بنوع من الحيرة والتساؤل، فتارة ينادي، وتارة يستفهم، وتارة أخر ينفي.

2.تكرار الجمل في الديوان: ساهم تكرار الجمل في قصيدة أم دلال على خلق جمالية في المعنى العام لها، ومن أمثلة هذا التكرار نذكر قول الشاعر[2]:

وين صاقو بفريق التايكة

وين صاقو بالمريولة

الجملة التي تكررت هنا هي (وين صاقو).

خلق هذا التكرار نوعا من التوازي في التعبير، وخلق إيقاعا موسيقيا تكرر مرتان.

ونجد نوعا آخر من التكرار في الجمل وذلك في قوله[3]:

ويا عذابي رحلوا بحمامة الوكر

بعدوني وإداو حمامة الوكر

---

[1]– المصدر نفسه، ص29.

[2]–المصدر نفسه ، ص28.

[3]– المصدر نفسه، ص 28.

في هذين البيتين تكررت نفس الجملة وهي (حماة الوكر).

ولنا أن نقول من خلال دراسة الإيقاع الداخلي أن التكرار بكل أنواعه ساهم في النهوض باتساق النص وانسجامه، كما ساهم في جمالية الموسيقى والإيقاع الشعري على طول القصيدة.

الانزياحات الاسلوبية على المستوى الايقاعي :

تخضعالإنزياحات الاسلوبية على المستوى الايقاعي لنضام اللهجة العامية التي تقبل بتجاوز ساكنين حتى ثلاثة سواكنْ ولكن من الناحية الموسيقية لا يتجاوز سوى ساكنين فإن وجد الساكن حذف ولا يتجاوز متحركان .

كما يفرض أن تنزاح التفاعيل عن نمط تفعيلات عروض الشعر الفصيح .

مثلا : "فاعلاتنْ" في عروض الشعر الفصيح لا ترد إلا مخبونة فتتحول من سباعية إلى سداسية , وتخضع جميع عمليات التذييل والحذف لمنطق اللهجة العامية ولنظام الشعر الشعبي.

التذييل لا يطال سوى اخر التفعيلة في عروض الشعر الفصيح , وفي الشعر الشعبي يمس المقطع الأول و الثاني من التفعيلة أما الحذف فيتفق به تفاعيل أوزان الشعر الشعبي مع الفصيح.

العلةّ: تتفق موسيقى الشعر الشعبي مع موسيقى الشعر الفصيح في أن العلة لا تطال سوى العروض و الضرب.

خاتمة

خـاتمة

بعد دراسة موضوع البنية الإيقاعية في شعر بن لخضر قدور بيتور قصيدة " وين صاقو" توصل البحث في نهايته إلى مجموعة من النتائج نلخصها فيما يلي:

الشعر الشعبي أو شعر العامية ، يستمد ألفاظه و طريقة أدائه و معانيه و أسلوبه، من الحياة العامة و يختار أجمل التوصيفات التي يقولها الناس في كلامهم.

فالذين يكتبونه يعبرون عن أصالة الحارات الشعبية وطبيعة الحياة..... .

كما فعل الشاعر الشعبي " بن لخضر قدور بيتور " الذي نال شهرة بين أواسط أهل متليلي لم يبقه ذلك مقوقعا على نفسه بل تسنى له التنقل إلى خارج حدودها ليتصل بأقطاب الشعر الملحون. فقد كتب الشاعر قصائده عدة في {المدح ، الفخر ، الغزل الهجاء ، وكتب في الغزوات....

فقصيدة " وين صاقو" التقت مع الموشح الأندلسي في الكثير من الخصائص كما رأيناها في صلب البحث.

ولاحظنا عند تقطيع الأبيات في القصيدة يلتقي ساكنان و يتجاوز أكثر من سببين فأوزان الشعر الشعبي ليست هيا أوزان الخليلي المعروفة

فنستطيع أن نلخص مواطن تجسيد الإنزياح في قصيدة " وين صاقوا " في أربعة مواطن هي : مخاطبة المحبوبة ، المخاطبة بعناصر الطبيعة ، مخاطبة الإله و الإفتخار بالقرآن الكريم ، المخاطبة بالحكمة ، وصف مغادرة المحبوبة ، المخاطبة بأسلوب الحزن.

وقد ساهم التكرار في خلق بعد جمالي داخل القصيدة و شكّل ثلاثة أنماط هي" تكرار الحروف ، الكلمات ، الجمل.

فقد عمل التكرار في الإيقاع على إيصال الحالة الشعورية للذات الكاتبة، فيقوم الإيقاع في القصيدة العربية على : الانتظامات الإيقاعية و الوزنية ، الانسجام و التلازم، الوزن.

الملاحق

الملحق الأول : تعريف الشاعر

1 –مولده ونسبه: ولد الشاعر قدّور بن لخضر بن يعيش بيتور، بمتليلي الشعانبة عام 1860م، من أسرة ميسورة الحال، من عرش أولاد عبد القادر فرقة القمارى من قبيلة الشعانبة، أبوه لخضر، وأمّه الشقيرية بنت أحمد الشلقي، كان دمث الخلق، حاضر النكتة، ورعا تقيا، التحق بالكتّاب في حداثة سنّه كما كان شائعا في المنطقة، حفظ القرآن جميعه في سن مبكرة، وهناك من يقول حفظ جزءا منه فقط. كما تفقّه في بعض العلوم الفقهية والإسلامية، تعلّم تعليمه القرآني على يد الشيخ محمد أبي بكر الأطرش من عائلة بن حديد الذي درس في الزيتونة سنة 1870م، وقدّور بن لخضر شاعر مميز ذو موهبة خلاّقة، ذاع صيته في الصحراء الجزائرية المترامية الأطراف، وخاصة متليلي الشعانبة مسقط رأسه، لما يمتاز به شعره من عمق المعاني، وسلاسة في الألفاظ، ورشاقة في الإيقاع، إضافة إلى طول نفسه الشعري، الذي جعل من قصائده تمتاز بالطول لمطالعاته الواسعة فقد جاء شعره مليئا بالملاحم وبيّن ضرورة الوعي التحرري للثورة عل الأوضاع التي فرضها المحتل الفرنسي، وكانت وفاته عام 1920م، حيث دفن بمقبرة مولاي سليمان بمتليلي.[116]

2–بوادر نبوغه الشعري:

عمل الشاعر قدور بن لخضر على الغوص والإحاطة بالأشياء من حوله، والتعبير عن ذلك بكلمات منظومة وموزونة وهو صغير، إذ أن ذلك لا يحدث إلا في النادر، ومن ثم كان الحكم له بالعبقرية في مجال نظم الشعر ويروي الشاعر عن نفسه لأحد مريديه: إنه لما كان صغيرا رأى في منامه أن النمل يخرج من رأسه أفواجا فحيّره هذا الحلم الغريب بحيث تمثل له الحلم حقيقة فذهب يستقصي ولم يهنأ له بال حتى فسر له ذلك الحلم وبشر خيرا وقيل له إنك ستصبح شاعرا فحلا والنمل الذي رأيته ما هو إلا رمز للكلمات التي ستتفتق عنها قريحتك وهي تنضج شعرا وهذا ما جعله متفائلا

[116] زينب جعني: **الشعر الشعبي الشفهي في مدينة متليلي ولاية غرداية، الشاعر قدور بن لخضر أنموذجا**، جامعة غرداية، ص159.

وبهذا فإن هذا المنام قد دفعه وحمسه لقول الشعر وهو في تلك السن المبكرة، ما جعل قريحته الشعرية تتفتق لينمكن فيما بعد من تكوين رصيد لغوي وثقافي، اطلع إلى منابع العلم، ضف إلى ذلك احترافه الغناء في مواسم الأعراس والأفراح والزهديات في المآتم.[117]

3-تواصله مع شعراء المناطق الصحراوية الأخرى:

بعد أن ذاع صيت الشاعر قدور بن لخضر في أرجاء متليلي بفضل شعره الملحون، رأى ضرورة الاتصال بشعراء خارج منطقته وألاّ يبقى في حدودها لهذا تنقل خارج حدودها ليتصل بأقطاب الشعر الملحون لعرض أشعاره عليهم والاستزادة مما لديهم، نذكر من هؤلاء على سبيل المثال: الشاعر "لخضر بن قدور" من قبيلة "المخادمة بورقلة"، الذي كان من فحول شعراء الملحون من قبيلة "المخادمة بورقلة" وأعجب به الشاعر بن لخضر الذي كان يزوره في كل مرة وتوطدت أواصر الود والصداقة بينهما إذ عملا معا في الحقل الذي يشتركان فيه وهناك شاعر آخر من ورقلة أيضا يدعى "العربي بن نعيوة" حيث لازمه قدور بن لخضر لفترة طويلة كما كانت له اتصالات مع الشاعر "محمد بن السايح وابن الشينوي" وهما من ورقلة أيضا واتصل بالشاعر "عبد الله بن كريو" من الأغواط، والشاعر "محمد بن بلخير" من الأبيض سيد الشيخ والشاعر "سي حميدة بن بلال" من أدرار.[118]

---

[117] زينب جعني: **الشعر الشعبي الشفهي في مدينة متليلي ولاية غرداية، الشاعر قدور بلخضر أنموذجا**، جامعة غرداية، ص، ص159، 160.

[118] م.ن، ص160.

أم دلال

ويـــن صـــاقو بفريـــق التـــايكـــة أم دلال الـــلي عليهـــا قلـــبي مـــصهود عالجمـــر

ويا عذابي رحلوا بحمامة الوكر

ويـــن صـــاقو بالمـــريولـــة غـــزال الأرمِـــال بِـــالسوبِـــق وجحـــاف اقلاقهـــــم حمر

صـــاق نجـــع القـــوطـــة وشنق وعاشر جبال مـــن العقـــل للبيبـــان مجـــاور الـــدشر

نظـــل عنـــو مـــتحـــير مـــايجـــيش قفـــال وفـــات عـــن ميجـــالـــو قداش من شهر

بينـــا عـــرق مصـــمصل والغمـــام يكحـــال بـــعـــدوني واداو حمـــامـــة الـــوكـــر

ولاجـــبـــرت مســـمر نيـــلي ريـــال بريـــال مـــن خـــيول القـــدة فالســـير يـــنشمر

عليـــه نوصـــل مـــن عـــني زايـــدة التهـــوال طـــابـــت جـــواجيـــا والقلب مـــاصبر

هـــلكتـــني لمحـــن ولا جـــبرت جـــودال ومـــاجبرتـــش عـــشـــاق لصيـــفة النمر

غيـــر نـــايا عـــالمنقـــودة انظـــل ســـوال عـــن سوايـــع ملقـــاها نرخـــس الـــعمر

صـــــاق مـــــرحـــول الـــقـــوطـــــة وغـــاب بـــالـــزيـــن المـــنعـــوت

الهايفة باهي السقطة اللي بمحنتها ملتوت

راية علام العيطة وصيفة احجار الياقوت

زايدة عني قنطة الكاسية سجدي بالتوت

غابت رجال القشطة ولا بقى طب المنهوت

غاب لولب كل غطا وين غقار المصموت

يا الهي وانت المعطا وحن واجمع بين الخوت

سولوني عن خبر نباه يا العقال ذا الغزل تكبابو نقلو من السطر

كان قلتوذي غلطة سولو القوال وانشدو بن لخضر عنها اذا حضر

حاط الساس على الصفية بجير الأصقال وناسخ من القران وبيه ينفخر

داير شباير للتسناد بين الأقفال ولايح حريثو شق سواحل البحر

يا الفاهم نوريك نباه قول وأفعال لو انك تخدم في سهلات فالبحر

وما نظرتش شفت البارود وين يوصال وواش يقطع عقبات الطول فالوعر

كون صامت والصمت دوا اخيارلخصال والرياسة والجود الا من الصبر

دير خيرك فالمرو اللي يكون عقال من خدم شيخو بالنية الا ابشر

صاحب المرو القايم ما يكون ذلال وصاحب الراذل لابد من الحقر

لا شنا لا دنيا لا دين لا زهد مال الا عالكيل القاصف بيه ينعبر

والمليح العاقل يوفي لكل ميجال الا على العرض ايلاوي وشاد الوقر

ياسيادي من جاور شي حموم يكحال ومن جاور صابون نقى من الزفر

وما يدومش حال الدنيا الدهر بدال البعض ظلمة والبعض يسير عالقمر

والعمر والرزق ان ياتوك بغير تيجال بالوفا لو بنادم في صم من حجر

مثلها شاحب نجدة بحال خرجت يوم فزوع

جمام وقوام العدة وسومها بالفين دفوع

ولاجبرت المنقودة ولا حصيت لهاذ النوع

من ذهب ضي الصندة ولا من الدر المولوع

وبردقان وطرادة ولا من التبر المصنوع

شمس المصيف صهيدة البدر في ضي الطلوع

هالكتني مسعودة وشاريتني شري شفوع

ساكنة عقلي لا جحدة حليل من جا بين سبوع

وواش د الليلة السودة ولا هرب لا وين منوع

وجدت الأفكاك بعيدة وصاق تالي كل نجوع

راحتي مول الجودة علاش بن لخضر مدموع

والكاتبة لا تحيادة ولون بجناحو مرفوع

دايرة مسعودة هودج حيال يحيال باللبب تعصابو بالدرج يتنفر

والكواكب عمرانية معاذر قدال الرايسة فيه العارم تنصب النظر

خارجة حلة في حلة حرير بأفصال غير تركي رسا بمالو نذر

مثيلها دقلة تاقت في نخيل روقال جات بين محابس للشمس و القمر

قائمة المصادرو

المراجع

قائمة المصادر و المراجع

- الدر المنثور من شعر بن لخضر قدور بيتور
- موفق قاسنم خلف الحاتوني دلالة الإيقاع و الإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث
- مصطفى حركات ،اوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ،ط1، 1417هـ-1997م
- تقي الدين أبو بكر بن حجة الحموي بلوغ الامل في فن الزجل
- خالد ميهوبي، الشعر الشعبي الجزائري تاريخ وأصالة، دار القصبة للنشر، حي سعيد حمدين، 16012، الجزائر
- زكي محمود، فلسفة وفن، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1963،.
- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981،
- حسين نصار، الشعر العربي، منشورات إقرأ، بيروت لبنان، ط2، 1980.
- مرسى الصباغ، قراءة جديدة في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د ط، د ت،
- عباس الجواري، موشحات مغربية، ج1، الرباط، 1973،
- التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي،
- عبد الحق زريوخ، دراسات في الشعر الملحون الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، د/ ط، د/
- العربي دحو، الشعر العربي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب
- ابن منظور، لسان العرب، ج 4، دار مادر بيروت، ط1/1997،

- يوسف العارفي، الشعر الشعبي في منطقة سور الغزلان، دراسة أنثوغرافية، مذكرة لنيل درجة الماجستير، جامعة ميلود معمري، تيزي وزو، 2012، مخطوط،
- ينظر المطبوعة البيداغوجيا، كاهية باية، محاضرات في مقياس الأدب الشعبي،.
- سلام رفعت، بحث عن التراث الشعبي، نظرة نقدية منهجية الفاربي، بيروت، ط1، 1989،
- محاضرات في مقياس الأدب الشعبي العام، أمينة صامت بوحايك، قسم الأدب العربي، كلية
- الآداب والفنون، 2020-2021، محاضرة الثانية الشعر الشعبي،
- عبد الكريم قذيفة، من فحول الشعر الشعبي الجزائري (أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة الشعراء الرواد) منشورات أرتيستيك، القبة، الجزائر، ط2، 2007،
- الأدب الشعبي العربي (مفهومه ومضمونه)، محمود ذهني، ط، دار الإتحاد العربي للطباعة، مصر، 1972
- الخصائص الفنية للقصيدة الشعبية الجزائرية المعاصرة، منطقة البيض، طالبي عبد القادر.
- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، ط3 دت.
- محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، ص 60، مذكرة جمالية الصورة الشعرية في الشعر الشعبي الجزائري، ديوان ابراهيم بن سمينة نموذجا، شهادة ماستر.
- مذكرة جماليات الصورة الشعرية في الشعر الشعبي الجزائري.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ،لمجدي وهبهو كامل المهندس، مكتبة لبنان بيروت
- الخيال وصناعة الصورة الفنية في الشعر الشعبي الجزائري، ألوصيف لخضر.
- نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، د. عبد الملك مرتاض، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003،
- لسان العرب، للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت

- صفي الدين عبد المؤمن الأرموني البغدادي، كتاب الأدوار شرح وتحقيق هاشم محمد رجب، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980،
- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان بيروت، 1984،
- مفهوم الإيقاع، محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية ع 32 تونس لسنة 1991، جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت 1979،
- السبع لمعلقات، مقاربة سيميائية أنتروبولوجية لنصوصها، د عبد المالك مرتاض، منشورات إتحاد كتاب العرب
- روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي، ط1، دار المكشوف، بيروت، 1971،
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة، محمد الوالي ومحمد العموي،
- هل الإيقاع قوة كونية خامسة؟ ذياب الشاهين، مجلة الموقف الثقافي، ع 24 لسنة 1999، ص
- القصيدة العربية الحديثة حساسية الإنبثاقية الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، د محمد صابر عبيد، ط1، عالم الكتب الحديث،
- عميش العربي، خصائص الإيقاع الشّعري،
- عزوز أحمد، علم الأصوات اللغوية،
- فضل صلاح ، أساليب الشّعرية المعاصرة، –
- تبرماسين عبد الرحمن، البنية الاجتماعية للقصيدة المعاصرة، دار الفجر، (دب)، ط1، 2003،
- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع، مؤسسة الانتشار، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009،
- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، (دط)، (دت)،

- شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1947،
- عبد الملك مرتاض، تحليل قصيدة أين ليلاي، دار الغرب، وهران، (دط)، 2004، ص101.
- حركات موسى، أوزان الشعر، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1998،
- يعقوب بديع، علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتاب، بيروت، ط1، 1991،
- الخليل ابن أحمد الفراهيدي، العين، (تح) عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العامية، بيروت
- أبو السعود سلامة، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء، الإسكندرية،
- مصطفى حمود، العروض والقافية، عالم الكتب الحديث، بيروت، لبنان،
- سليمان معوض، علم العروض، وموسيقى الشعر، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان،.
- محمد مصطفى أبو الشوارب، إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، دار الوفاء، الإسكندرية،
- عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد،

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
مقدمة ا	أ,ب,ج,د,هـ
مدخل: تسميات الشعر الشعبي	17
المبحث الأول :الشعر الشعبي والإيقاع المطلب الأول: مفهوم الشعر الشعبي و الإيقاع المطلب الثاني : مفهوم الإيقاع و أنواعه المطلب الثالث: النظام الإيقاعي في القصيدة العربية	21
مدخل المبحث الثاني	46
المبحث الثاني: البنية الايقاعية في قصيدة وين صاقو المطلب الأول: الأوزان المطلب لثاني : القوافي المطلب الثالث : الإيقاع الداخلي في الديوان	52
خاتمة	74
قائمة الملاحق الملحق الأول : التعريف بالشاعر الملحق الثاني: القصيدة	77
قائمة المصارد والمراجع	85
فهرس المحتويات	89