الجمـــهوريّة الجـــزائريّة الدّيمـــقراطيّة الشّعـــبيّة

وزارة التّـــعلـــيم العالي والبـــحث العلـــمي

جـــامـــعـــة البـــلـــيـــدة 2

كلّـــيّـــة الآداب واللّـــغـــات

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

الإيقاع في الشّعر الملحون: شعر سيدي لخضر بن خلوف أنموذجا

أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدّكتوراه في: اللّغة العربيّة وآدابها

تخصّص: الدّراسات الإيقاعيّة والعروضيّة

إعداد الطّالبة: **إشراف الدّكتور:**

بوداود زينب كوراد رشيد

السّنة الجامعيّة: 2017/2016

الجمـــهوريّة الجـــزائريّة الدّيمـــقراطيّة الشّعـــبيّة

وزارة التّـــعلـــيم العالي والبـــحث العلـــمي

جـــامـــعـــة البـــلـــيـــدة 2

كلّـــيّـــة الآداب واللّـــغـــات

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

الإيقاع في الشّعر الملحون: شعر سيدي لخضر بن خلوف أنموذجا

أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدّكتوراه في: اللّغة العربيّة وآدابها

تخصّص: الدّراسات الإيقاعيّة والعروضيّة

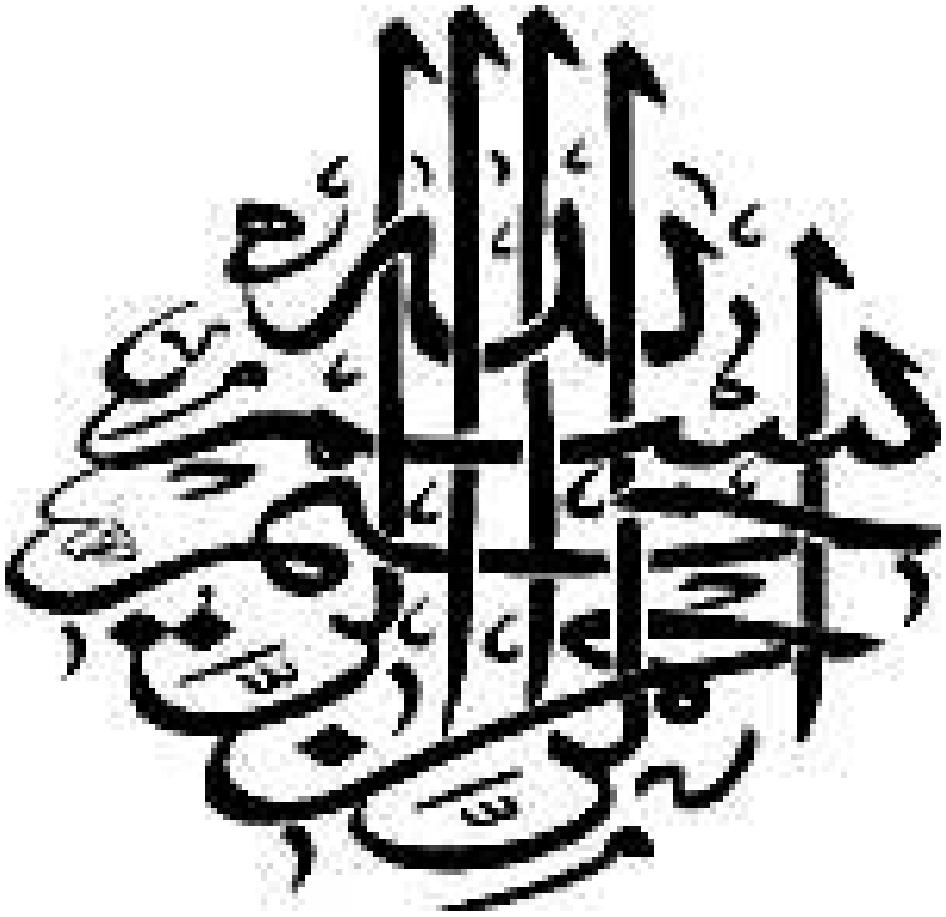
إعداد الطّالبة:

بوداود زينب

أمام اللّجنة المشكّلة من:

الوالـي بوجـــمـــعة	أســـــــــتـــاذ	جامعة البليـدة 2	رئيـــــــسا
كـــوراد رشـــــيد	أســـــــــتـاذ	جامعة الجزائر 2	مشرفا ومقرّرا
فـضـــالة إبـــراهـيم	أستاذ محاضر (أ)	جامعة البلـيدة 2	عضوا مناقشا
حمـــيداتـــو علـــي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة البلـيدة 2	عضوا مناقشا
زوقـــاي محـــــمّد	أستاذ محاضر (أ)	جامـعة المـــديّة	عضوا مناقشا
المسعود عبد الوهّاب	أستاذ محاضر (أ)	جامـعة الجلـــفة	عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة: 2017/2016



شكر وتقدير

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾ سورة النّمل، الآية: (19)

إلى والديّ ورفيقيّ دربي:

أمّي الحبيبة الغالية الّتي غرست في نفسي حبّ العلم والدّراسة، وهيّأت لي الظّروف المناسبة للبحث، وأبتي الّذي عاش معي لحظات إنجاز هذا البحث.

إلى أستاذي الفاضل: د. رشيد كوراد الّذي أشرف على هذه الدّراسة؛ والّذي أحاط البحث وكذا الباحثة بشتى النصائح والتوجيهات، فقد منحني رغم انشغاله الشّديد من وقته الثّمين الشّيء الكثير.

إلى أساتذة القسم الأفاضل:

الأستاذ: د. لعبيدي بوعبد الله، الأستاذة: د. رجاء مستور، الأستاذة: د. سليمة مدلفاف، الّذين زوّدوني بملاحظات قيّمة؛ ومساعدات معنويّة وكذا بعض التّسهيلات الّتي ساعدت على إنجاز هذه الرّسالة.

إلى لجنة المناقشة الموقّرة والّتي تفضّلت على الطّالبة بقبولها مناقشة هذه الدّراسة.

إلى كلّ من ساعدني في إتمام هذا البحث منذ أن كان فكرة إلى أن رأى النّور مكتملا...

أقدّم وافر الشّكر وعظيم التّقدير والامتنان.

هذا والله الهادي إلى سواء السّبيل.

الملخّص

هذه أطروحة بعنوان: "**الإيقاع في الشّعر الملحون: شعر سيدي لخضر بن خلوف أنموذجا**"، وهي تحاول أن ترسم ملامح الإيقاع في القصيدة الشّعبيّة الملحونة انطلاقا من شعر: "سيدي لَخْضَرْ بَنْ خْلُوفْ" كأنموذج، ولمّا كان هذا اللّون من الشّعر شعرا شفويّا موجّها للتّغنّي به؛ فقد كان من الضّروري الوقوف على المدوّنة التّطبيقيّة مسموعة، ونخصّ بذلك تأديتها بصوت **الحاج محمّد العنقى** باعتباره من أشهر مؤدّيها؛ طبعا هذا دون أن نهمل متنها المطبوع.

وتعود أسباب اختيار هذا الموضوع وأهمّيته لأسباب كثيرة كان أهمّها؛ الرّغبة في رسم تساعد على تجلية ذلك الغموض الّذي يكتنف مصطلح الإيقاع ومفهومه في الشّعر الملحون من خلال السّعي إلى إضافة دراسة في هذا المجال تهتم بجمالية التلفظ في هذا النوع من الشعر؛ نظرا لقلة مثيلاتها في مجالها.

ووفقا لطبيعة الموضوع قامت الدّراسة على منهج تكاملي ينظر في تحليل هذه الظّاهرة الأدبية باعتبارها فنّا من فنون القول الشّعبيّة القائمة على مبدأي الشّفويّة باعتماد اللّهجة العامّية؛ وكذا اللّحن كمطلب آخر مهمّ فرضته متطلّبات العمليّة الغنائيّة بتوظيف عديد الآليات التي تتيحها الكثير من المناهج النقدية منها، التاريخي والاجتماعي والنفسي والأسلوبي ...إلخ، وقد كان من الضّروري اعتماد منهج إحصائي في الفصل الثّالث بغية إحصاء المقاطع اللّغوية الخاصّة بتحليل الوزن في المدوّنة التّطبيقيّة؛ وبصدد هذا استدعت الضرورة المنهجية أن يرد البحث بخطّة مكوّنة من بابين بأربعة فصول تسبقها مقدّمة وتقفوهما خاتمة، بحيث ضمّ الباب الأوّل مدخلا عامّا نظريّا إلى الشّعر الشّعبي الملحون وإيقاعه في فصلين؛ اهتمّ الأوّل منهما بالبحث في الشّعر الشّعبي الملحون من حيث مفهومه ونشأته في الجزائر وكذا بنيته، بينما اقتصر الحديث في الفصل الثّاني على إيقاعه من حيث مفهومه ومستوياته.

أمّا الباب الثّاني فقد عُني بـ: ملامح الإيقاع الشّعري في قصيدة: "**أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِي**" لسيدي لخضر بن خلوف، بحيث انقسم الحديث فيه إلى فصل اهتمّ بالنّظر في الموسيقى الخارجيّة في القصيدة من وزن وقافية، وفصل آخر توجّه إلى البحث في الموسيقى الدّاخليّة.

لتُختم الدّراسة في الأخير بخاتمة ضمّت أهمّ نتائج البحث، كان أبرزها ارتباط مفهوم الإيقاع بالنّص الأدبي – شعرا كان أم نثرا– ارتباطا شبه كلّي لذلك استحال تحديد دلالته بعيدا عنه؛ تنظمه في ذلك وتضبطه بعض القوانين المتّصلة بمفهومه، أمّا قصائد الشّعر الملحون فما هي إلّا صورة مطوّرة عن شعر الزّجل، وهي خاضعة لوزن ما؛ هو في الأصل محاكاة لأوزان الشّعر العربي.

قائمة المحتويات

أ- شكر وتقدير.

ب- الملخّص باللّغة العربيّة.

ج- قائمة المحتويات.

د- قائمة الجداول.

هـ- قائمة الأشكال.

و- قائمة المختصرات.

- محتويات الرسالة:

- مقدّمة.

الباب الأول: مدخل إلى الشّعر الشّعبي الملحون.	
الشّعر الشّعبي الملحون؛ مفهومه؛ بنيته؛ ونشأته في الجزائر.....	26
1-1- مفهوم الشّعر الشّعبي الملحون ونشأته في الجزائر.....	26
1-1-1-مفهوم الشّعر الشّعبي الملحون.....	26
1-1-1-1-مصطلح "الشّعبي".....	26

1-1-1-2-مصطلح "الملحون".....	31
1-1-2- نشأة الشّعر الشّعبي الملحون بالجزائر.....	37
1-2-مفهوم الحركة والسّكون ومفهوم المقطع في الشّعر الشّعبي الملحون.....	50
1-2-1-مفهوم الحركة والسّكون.....	50
1-2-2-مفهوم المقطع.....	55
1-3-بنية القصيدة في الشّعر الشّعبي الملحون.....	61
1-3-1-مفهوم القصيدة في الشّعر الشّعبي الملحون.....	61
1-3-2-بنية القصيدة في الشّعر الشّعبي الملحون.....	66
1-3-2-1- من حيث الإطار.....	67
أ- المطلع.....	67
ب- التّخلّص.....	70
ج- الاختتام.....	72
1-3-2-2- من حيث الشكل.....	74
1-3-3- مفهوم الوزن والقافية في الشّعر الشّعبي الملحون.....	81
1-3-3-1- مفهوم الوزن.....	81
1-3-3-2- مفهوم القافية.....	86
مدخل إلى إيقاع الشّعر الشّعبي الملحون.....	91
2-1-مفهوم الإيقاع في الشّعر الشّعبي الملحون.....	91

2-2-مستويات الإيقاع في الشّعر الشّعبي.....	99
2-2-1-الإيقاع الخارجي.....	100
2-2-1-1-إيقاع الوزن.....	101
2-2-1-2-إيقاع القافية.....	102
2-2-2-الإيقاع الدّاخلي.....	103
2-2-2-1-إيقاع الصّوت.....	105
2-2-2-2-إيقاع الكلمة.....	107
2-2-2-3-إيقاع الكلام.....	109
الباب الثّاني: ملامح الإيقاع الشّعري في قصيدة: "أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِي" لسيدي لَخْضَرْ بَنْ خْلُوفْ	
إيقاع الموسيقى الخارجيّة في قصيدة "أَحْسَنُ مَا يُقَالْ عِنْدِي".....	114
3-1-شكل القصيدة.....	114
3-2-كيفية استخراج المقاطع وضبطها بالوزن.....	116
3-3- إيقاع الوزن.....	119
3-3-1-نظام القياس العروضي في القصيدة.....	202
3-3-1-1- التّغييرات الحادثة على القياس النّموذجي.....	208
3-3-1-2-ائتلاف اللّفظ مع الوزن.....	216
3-3-1-3-الجوازات الشّعريّة.....	220

أ- ضرورات الزّيادة.....	220
ب- ضرورات الحذف.....	222
3-4-إيقاع القافية.....	224
3-4-1- النّظام الإيقاعي لقوافي القصيدة.....	310
3-4-1-1- صور القافية وأنواعها.....	313
3-4-1-2- حرف الرّوي بين التّعدّد والتّنوّع.....	316
3-4-1-3-عيوب القافية.....	322
إيقاع الموسيقى الدّاخليّة في قصيدة "أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِي".....	328
4-1-إيقاع الصّوت المفرد وتكراره في القصيدة.....	329
4-1-1- الأصوات المجهورة والمهموسة.....	332
4-1-1-1-الأصوات المجهورة.....	332
4-1-1-2-الأصوات المهموسة.....	337
4-1-2-الحركات القصيرة والطّويلة.....	341
4-1-2-1-الحركات القصيرة.....	341
4-1-2-2-الحركات الطّويلة.....	343
4-1-3-أهمّ تجلّيات مظاهر الأداء الصّوتي في القصيدة.....	346
4-1-3-1-تكرار الأصوات داخل بنية النّص.....	347
4-1-3-2-التّغييرات الصّوتيّة الأدائيّة.....	350

أوّلا. التّغييرات العامّة.....	351
1- الإدغام.....	351
أ- إدغام حرفين متماثلين.....	352
ب-إدغام حرفين متقاربين مخرجا.....	353
2- الإبدال.....	353
أ- إبدال حرف بحرف.....	354
ب-إبدال حركة بحركة.....	355
3- الحذف.....	357
أ- حذف حرف.....	358
ب- حذف حركة.....	359
ثانيا. التّغييرات الخاصّة.....	363
1- الهمزة.....	363
2- السين.....	366
3- الصّاد.....	366
4- الهاء.....	366
ثالثا. تنوّعات صوتيّة أخرى.....	367
1- التّنغيم.....	368
2- النّبر.....	373

3- الوقفات الإيقاعيّة.....	378
4-2-إيقاع الكلمة وتكرارها في القصيدة.....	382
4-2-1- إيقاع اللّفظ والمعنى.....	382
4-2-1-1-إيقاع التّجنيس.....	383
4-2-1-2-إيقاع السّجع.....	387
4-2-1-3-إيقاع التّرديد.....	391
4-2-1-4-إيقاع التّضاد.....	393
4-2-2-جرس اللّفظ.....	394
4-2-3-استعمال فصيح اللّفظ.....	396
4-3- إيقاع التّركيب والأسلوب وملامح التّكرار فيهما.....	398
4-3-1-إيقاع التّركيب.....	398
4-3-1-1-الجملة الخبريّة.....	400
أ- الجملة الخبريّة الإسميّة.....	400
ب-الجملة الخبريّة الفعليّة.....	402
4-3-1-2-الجملة الإنشائيّة.....	404
أ- الجملة الطّلبيّة.....	404
ب-الجملة النّدائيّة.....	404
ج- الجملة الدّعائيّة.....	405

د- الجملة الاستفهامية.....	405
هـ-الجملة التّعجّبيّة.....	405
4-3-2-إيقاع الأسلوب.....	406
4-3-2-1-براعة الابتداء والاختتام.....	406
4-3-2-2-براعة الوصف والتّصوير.....	409
4-3-2-3-العدول عن الأصل.....	415
أوّلا. التّقديم والتّأخير.....	415
ثانيا. التّكرار.....	419
- خاتمة.....	423
- قائمة المصادر والمراجع.....	428
- ملحق الدّراسة.....	446
- الملخّص باللّغة الأجنبيّة.	462

قائمة الجداول

الرّقم	اسم الجدول	الصّفحة
(01)	– النّسب المئويّة للمقاطع اللّغوية المستخدمة في القصيدة.	204
(02)	– أنواع التّغييرات الطّارئة على القياس النّموذجي في القصيدة.	211– 23
(03)	– بعض مواقع تطابق المفردة مع التّفعيلة في القصيدة.	217– 218
(04)	– بعض مواقع تطابق التّركيب مع التّفعيلة في القصيدة.	218– 219
(05)	– أنواع القوافي المستعملة ونسب تواترها في القصيدة.	314– 315
(06)	– درجة تواتر حرف الرّوي المستعمل في القصيدة.	317– 318– 319
(07)	– نسب استعمال حركات المجرى والتّوجيه.	320
(08)	– مواقع الوقف والسّكوت الموسيقي بحسب تأدية **الحاج محمّد العنقى** في القسم الثّاني من قصيدة "أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِي".	379

قائمة الأشكال

الرّقم	اسم الشّكل	الصّفحة
(01)	– شكل البيت في قصيدة شعبية من قصائد الجنوب الغربي الجزائري.	65
(02)	– نظام الرّوي في قصيدة "مدح العلّامة الحاج عبد القادر" للشّاعر **الطّاهر بن حواء.**	76
(03)	– تنوّع نظام الرّوي في قصيدة "يَا الْغَفْلَانْ" للشّاعر **سيدي لخضر بن خلوف.**	77
(04)	– كيفيّة تنوّع الرّوي في القصيدة "قَلْبِي رَاهْ مَهْمُومْ" للشّاعر **محّمد فؤاد ومان.**	79
(05)	– كيفيّة تنوّع الرّوي في قصيدة "باللهْ يَا نَسِيمْ" للشّاعر **صالح باي.**	82
(06)	– شكل المطلع ثمّ القسم الواحد في قصيدة "أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِي" للشّاعر **سيدي لخضر بن خلوف.**	115
(07)	– كيفيّة توزّع رويّ الدّال في القصيدة.	320
(08)	– كيفيّة توزّع حرف الرّوي في باقي أبيات القصيدة.	321

قائمة المصطلحات

باللّغة الأجنبيّة	باللّغة العربيّة
Oral littérature	الأدب الشّفاهي
Expressive littérature	الأدب التّعبيري
Le Modèle Accentuel	الأنموذج النّبري
Le Modèle Quantitatif	الأنموذج الكمّي
Le Rythme	الإيقاع، (الرّيح، الهوى، الماء)
Les Consonnes	الصّوامت
Les Voyelles	الصّوائت
Verbal Art	الفن اللّفظي
folk lore	فلكلور

قائمة المختصرات

(أ– ب): يمثّل حرف الألف [أ] رقم البيت داخل القسم، وحرف الباء [ب] رقم القسم داخل القصيدة.

تد: تدقيق.

تر: ترجمة.

تح: تحقيق.

تق: تقديم.

تع: تعليق.

تص: تصنيف.

تو: توثيق.

تن: تنقيح.

جم: جمع.

ج: الجزء.

درا: دراسة.

(د. ر. ط): دون رقم الطّبعة.

(د. ت. ط): دون تاريخ الطّبعة.

شر: شرح.

ضب: ضبط.

ط : الطّبعة.

(ط. م): طبعة منقّحة.

ط: مقطع طويل مغلق.

طَ: مقطع طويل مفتوح.

ع: العدد.

ق: مقطع قصير.

م: مقطع متزايد في الطّول مغلق.

مَ: مقطع متزايد في الطّول مزدوج الإغلاق.

م: المجلد

مرا: مراجعة.

مقدّمة

الحمد لله ربّ العالمين والصّلاة والسّلام على رسوله الأمين الّذي بعثه الله هاديا ومبشّرا ونذيرا وداعيا بإذنه وسراجا منيرا، أمّا بعد:

إنّ الحديث عن فنون القول الشعبية يجعلنا نقف على ذلك الإيقاع المميز لنصوصها خاصّة وأنّ نظم الشّعر الشّعبي بلهجات عاميّة جعل إيقاعه يتمتّع بلمسة خاصّة؛ مكّنته من أن يرسم لنفسه ألوانا أدبيّة بأساليب مميّزة؛ استرعت اهتمام بعض الدّارسين؛ الأمر الّذي ولّد مع مرور الوقت توسّعا في مجالات البحث فيه.

ولطالما حافظت فنون القول الشّعبيّة على ذاكرة الأمّة الجزائريّة خاصّة في فترة الاستدمار الفرنسي؛ أين لعبت دورا مهّما في تسجيل الأحداث ورواية الأخبار في وقت حرم فيه الشّعب الجزائري من أبسط وسائل التّدوين والتّأريخ، طبعا هذا فضلا عن حفاظها على ثقافة الشّعب ومقوّمات الأمّة الجزائريّة؛ وإن كانت اللّغة المستعملة في نصوصها اللّهجات العامّية المحلّية.

ولمّا كانت له هذه الأهميّة أولت له الهيئات والجامعات أولى اهتماماتها، ناهيك عن البحوث العلميّة المختلفة والإسهامات المستقلّة من ندوات وملتقيات ومهرجانات... إلخ، والّتي قام بها دارسون وباحثون على اختلاف تخصّصاتهم ولغاتهم.

ضمن هذه المجهودات كان الأمر جديرا بأن يخصّ ببحث علمي يتقصّى الوضع من مختلف جوانبه، ولطالما كانت دراسة إيقاع الشّعر الشّعبي الملحون بحاجة إلى أدوات تحليليّة تكون قادرة على وصف هذا الإيقاع وطبيعة العلاقات المشكّلة له.

ومن هنا أتى هذا المشروع العلمي والّذي ظهرت فكرته أساسا من قراءة في دراسة حول أوزان الشّعر الشّعبي لـ:

- الأستاذ: **د. مصطفى حركات**، وكتابه الموسوم بـ:" الهادي إلى أوزان الشّعر الشّعبي"، والّذي اقترح فيه أنموذجا لعروض الشّعر الشّعبي الجزائري ومعظم الشّعر المغاربي؛ معتمدا في ذلك على الحسّ الإيقاعي.

- الأستاذ: **د. عبد الحق زريوخ** ومؤلّفه: " دراسات في الشّعر الملحون الجزائري"، والّذي ضمّ سلسلة محاضراته الّتي ألقاها على طلبة الماجستير في قسم الثّقافة الشّعبية بجامعة تلمسان.

- الأستاذ: **د. بركة بوشيبة** " وكتابه الّذي أسماه بـ: "بنية القصيدة في الشّعر الشّعبي الجزائري"، والّذي ضمّنه هو الآخر نظاما لبنية القصيدة الشّعبيّة بالجنوب الجزائري.

وهنا بدأت الفكرة بالنموّ، وبعد نقاش مع الأستاذ المشرف: **د. رشيد كوراد** تقرّر قصر الدّراسة على:

"**الإيقاع في الشعر الملحون: شعر سيدي لخضر بن خلوف أنموذجا**"

وفق تحديد الإشكاليّة التّالية:

- كيف يتأسّس مفهوم الإيقاع في الشّعر الشّعبي الملحون؟، وهل يحمل المستويات نفسها الّتي في الشّعر الفصيح؟.

تفرعت بعدها لمجموعة من الإشكاليات كالآتي:

- ماذا نقصد بالشّعر الشّعبي الملحون؟، وما هو مفهوم القصيدة فيه؟
- ما هي ملامحه في شعر **سيدي لخضر بن خلوف**؟، وكيف تجلّت فيه؟

وللإجابة على هذه الأسئلة قامت الدّراسة على منهج تكاملي ينظر في تحليل هذه الظّاهرة الأدبية باعتبارها فنّا من فنون القول الشّعبيّة القائمة على مبدأي الشّفويّة باعتماد اللّهجة العامّية؛

وكذا اللّحن كمطلب آخر مهمّ فرضته متطلّبات العمليّة الغنائيّة بتوظيف عديد الآليات التي تتيحها الكثير من المناهج النقدية منها، التاريخي والاجتماعي والنفسي والأسلوبي ...إلخ.

وقد كان من الضّروري اعتماد منهج إحصائي في الفصل الثّالث بغية إحصاء المقاطع اللّغوية الخاصّة بتحليل الوزن في القصيدة ورسم مقاطعه الصّوتيّة في أبيات المدوّنة المسموعة، طبعا هذا رفقة آليّتي الوصف والتّحليل.

وبصدد هذا كلّه استدعت الضّرورة المنهجيّة؛ وكذا اعتبارات ترتيب مباحثها أن يرد البحث بخطّة مكوّنة من بابين رئيسيّين بفصلين في كلّ منهما؛ بحيث ضمّ الباب الأوّل مدخلا نظريّا إلى الشّعر الشّعبي الملحون وإيقاعه في فصلين، اهتمّ الفصل الأوّل بالبحث في الشّعر الشّعبي الملحون من حيث المفهوم؛ والنّشأة؛ وأخيرا البنية، أمّا المبحث الأوّل فقد عُنِي الحديث فيه بمفهوم الشّعر الشّعبي؛ ثمّ الشّعر الملحون؛ إلى جانب لمحة مبسّطة عن نشأته في الجزائر، وأمّا المبحث الثّاني فقد خُصّ بمفهوم الحركة والسّكون ومفهوم المقطع فيه، بحيث ضمّ المطلب الأوّل مفهوم الحركة والسّكون، في حين اهتمّ المطلب الثّاني بمفهوم المقطع.

وقد اقتصر الحديث في المبحث الثّالث على قصيدة الشّعر الشّعبي الملحون من حيث المفهوم والبنية، في شكل ثلاثة مطالب؛ مطلب أوّل اهتمّ بتحديد مفهومها، ومطلب ثان بحث في بنيتها من حيث الإطار ثمّ الشّكل، وآخر ثالث خصّ بمفهوم الوزن والقافية فيها بمطلب لكلّ منهما.

بينما تضمن الفصل الثّاني بالحديث عن إيقاع الشّعر الشّعبي في شكل مبحثين تحدثا على التّرتيب عن مفهوم الإيقاع ثمّ مستوياته في هذا النّوع من الشّعر.

أمّا الباب الثّاني فقد عنون بـ: ملامح الإيقاع الشّعري في قصيدة: "أَحْسَنْ مَا يُقَال عِنْدِي" **لسيدي لخضر بن خلوف**، ينقسم الحديث فيه إلى فصل عنُي بملامح الموسيقى الخارجية –من وزن وقافية– في القصيدة بعد تحديد شكلها وكذا ضبط متنها كتابة، وفصل آخر وأخير خُصّ بالبحث

في الموسيقى الدّاخليّة للقصيدة من حيث إيقاع الصّوت ثمّ الكلمة ثمّ الكلام؛ وكذا تتبّع إيقاع التّكرار فيها.

لتختتم الدّراسة في الأخير بخاتمة ضمّت أهمّ نتائج البحث مع ملحق ضمّ مدوّنة البحث؛ تلته قائمة للمصادر والمراجع المعتمدة في هذا كلّه.

وقد تنوّعت أسباب اختيار هذا الموضوع بين سبب ذاتي وأخرى موضوعيّة، فأمّا الأوّل منها فيرجع أساسا إلى ميل موجود داخل نفسي لعلمي العروض والقافية منذ بداية تدرّجي في قسم اللّغة والأدب العربي، لتعزّز هذه الرّغبة مع افتتاح الأستاذ: **د. لعبيدي بو عبدالله** رفقة جمع كريم من الأساتذة تخصّص: "الدّراسات الإيقاعية والعروضيّة"، حيث تكوّنت في نفسي رغبة البحث في مجال الشّعر العربي، لكنّني تردّدت بداية في خوض غمار الشّعر الشّعبي الملحون الجزائري لذا لم أعتمد هذا المشروع في أوّل تسجيل لي؛ لكنّه وبعد تغييري لمشروع البحث الأوّل –لأسباب تعلّقت بالدّراسة في حدّ ذاتها– تشجّعت وقرّرت الخوض فيه.

وأمّا الموضوعيّة منها فقد تعدّدت هي الأخرى؛ كان أهمّها ما ملخّصه النّقاط التّالية:

1- ترقية وتوسيع البحث في مجال الشّعر الشّعبي الملحون الجزائري.

2- الرّغبة في رسم محاولة تساعد على تجلية ذلك الغموض الّذي يكتنف مصطلح الإيقاع ومفهومه في هذا النّوع من الشّعر من خلال السّعي إلى إضافة دراسة في هذا المجال تهتم بجمالية التلفظ فيه؛ نظرا لقلة مثيلاتها في مجالها.

3- السّعي وراء الضّبط والدّقة للمعلومات السّابقة من محاضرات ودروس وقراءات في مجال البحث في هذا النّوع من الآداب بتصويب ما كان خاطئا منها إلى جانب توظيفها.

4- تنمية القدرات وتوسيع المعارف في مجال الدّراسات الأدبيّة الشّعبيّة، مع الحثّ على طرق موضوعاته.

5- فتح آفاق جديدة للبحث في مجال إيقاعه الشّعري.

ولم يكن اختيار الشّاعر: "**سيدي لخضر بن خلوف**" اعتباطا وإنّما وقع لاعتبارات كثيرة كان من أبرزها مكانته المميزة وقيمته الإبداعية في ميدان الشّعر الملحون، وقد لفتت اهتمامنا بساطة أسلوبه في أغلب قصائده نظرا لما يتميّز به من السّهولة ورقّة الألفاظ وخفّة الوزن؛ حتّى أنّ بإمكان أي شخص أن يفهمه؛ طبعا هذا باستثناء استعماله لبعض المصطلحات الّتي تخصّ اللّهجة المحلّية، أضف إلى ذلك سعة تأليفه؛ وسمعته الطيّبة؛ وكذا حضوره القوي بين غيره من شعراء المديح النّبوي؛ إلى جانب التّداول الكثير لقصائده في الأوساط الشّعبيّة، الّتي أدّيت على لسان أكثر من مؤدّ نذكر منهم: **محمّد بن داده، بالقاسم ولد سعيد، سيد أحمد زقيش، الشّيخ الجيلالي عين تادلس، الحاج محمّد العنقى، عمر الزّاهي** ...إلخ، والقائمة طويلة.

وقد وقع الاختيار على قصيدة كانت من أشهر ما نظم؛ والموسومة بـ: الشّهدة أو "أَحْسَنْ مَا يقَالْ عِنْدِي" كمدونة تطبيقية، علما أنّنا قد اعتمدنا عليها مسموعة بصوت **الحاج محمد العنقى** نظرا لطبيعة هذا النّوع من الشّعر؛ والّتي تشكّل فيها صفة الشّفاهيّة ركنا أساسيّا لا ينفصم عنها؛ طبعا هذا دون إهمال متنها المطبوع، وتجدر الإشارة ههنا إلى أنّنا نستعمل مصطلح "سيدي" كرمز للاحترام والتّقدير فقط، ولا نتجاوزه للرّموز الوثنيّة الّتي تمّ إلصاقها بالأولياء الصّالحين.

ومن بين الدّراسات السّابقة في هذا الموضوع:

- زوليخة حنطابلي، بنية الخطاب الشّعري عند سيدي لخضر بن خلوف -دراسة أسلوبية-، بحث مقدّم لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي، مخطوط، تخصّص: أدب شعبي، إشراف: د. محمّد زوقاي، جامعة يحي فارس، المدية، كليّة الآداب واللّغات والعلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، قسم اللّغة والأدب العربي، السّنة الجامعيّة: 2011-2012م.

– عبد الرّحمن حميان، المديح في شعر سيدي لخضر بن خلوف –دراسة في الموضوعات والشّكل–، بحث مقدّم لنيل شهادة ماجستير، مخطوط، تخصّص: أعلام الشّعر الشّعبي الجزائري، إشراف: د. مقنونيف شعيب، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، كليّة العلوم الإنسانيّة والعلوم الاجتماعيّة، قسم الثّقافة الشّعبيّة، السّنة الجامعيّة: 2010–2011م.

اطّلعنا على الأولى مخطوطة سلّمت لنا من الأستاذ المشرف شخصيّا، بينما تمّ الوقوع على الثّانية نسخة رقمية؛ إلكترونيّة؛ يعوزها التّرقيم الصّحيح للصّفحات؛ لذلك اكتفينا بالاطّلاع عليها فقط دون أن نقرّ بها في قائمة الدّراسات العلميّة.

وتجدر الإشارة ههنا إلى أنّها قد تطرّقت إلى النّظر في القصيدة ذاتها الّتي وقع عليها اختيارنا كمدوّنة تطبيقيّة لدراستنا، لكنّها لم تف الدّراسة الإيقاعيّة حقّها لذلك لم تُغيّر المدوّنة من طرفنا رغبة منّا في دراستها دراسة إيقاعيّة وافية قدر المستطاع، ولأجل هذا حاولنا الاستفادة منها بطريقة تحرّينا فيها الدّقّة العلميّة والشّموليّة قدر الإمكان.

وقد ساعدنا الاطّلاع على المقال التّالي:

– حاكمي لخضر، المقامات الصّوفيّة في شعر سيدي لخضر بن خلوف، أسامة حضراوي، مجلّة جيل الدّراسات الأدبيّة والفكريّة، دوريّة علميّة دوليّة محكّمة، مركز جيل البحث العلمي، لبنان، ع2، السّنة الثّامنة، آذار/ مارس 2014م.

على الوقوف على بعض صور المديح النّبوي عند الشّاعر؛ الأمر الذّي خدم موضوع المدوّنة التّطبيقية والمتّصل بموضوع المديح أيضا.

وهذه الدّراسة كغيرها من البحوث لم تخْلُ من عقبات حالت دون تحقيق الأفضل من هذا، كان على رأس ذلك قلّة الدّراسات المعمّقة في مجال إيقاع الشّعر الملحون، لأنّ أكثر ما تمّ العثور عليه يقدّم دراسات تهتمّ بما دوّن منه دون أن تنظر في شقّه المسموع.

وما زاد من صعوبة الأمر هو استحالة الحصول على تسجيل خاص بمؤلّفها؛ وهذا ما دفعنا للبحث عليها مؤدّاة من غيره أين صعب علينا العثور على أوضح تسجيل ممكن، ولمّا كان صوت "**الحاج محمّد العنقى**" من أجود الأصوات المؤدّية لها وقع عليه الاختيار؛ خاصّة وأنّ لهجته قريبة من لهجة الباحثة على نحو يمكّنها من تحليل إيقاع الصّوت والكلمة بشكل أسهل، وأدقّ.

كانت هذه باختصار لمحة بسيطة عمّا حوته صفحات هذا البحث والدّراسة المقدّمة فيه، ولا يسعنا في الأخير إلّا أن نُنوِّه بالمجهودات الطيّبة للأستاذ: "**د. رشيد كوراد**" المشرف على هذه الدّراسة، والّذي بذل في سبيل إخراجها في أحسن صورة ما مكّنته طاقته من ذلك، فبارك الله فيه.

والله نسأل أن يجعل هذا العمل مقبولا نافعا، فإنّه وليّ ذلك والقادر عليه، وأن يعلّمنا جميعا ما ينفعنا، فما كان من صواب فمنه وحده جلّ وعلا، وما كان من خطأ فمن النّفس والشّيطان، وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

الباب الأوّل

مدخل إلى الشّعر الشّعبي الملحون

الفصل الأوّل

1- الشّعر الشّعبي الملحون؛ مفهومه؛ بنيته؛ ونشأته في الجزائر

1-1-مفهوم الشّعر الشّعبي الملحون ونشأته في الجزائر

1-1-1- مفهوم الشّعر الشّعبي الملحون

قُدّمت للشّعر الشّعبي فيما ألّفه الباحثون وقدّموه من دراسات حوله مجموعة من التّعريفات؛ تشابهت تارة فيما بينها؛ وتمايزت من حيث الدّقة تارة أخرى، لكنّه وقبل الخوض في ذلك لا بدّ من النّظر في مصطلحي "الشّعبي" و"الملحون" من حيث دلالتيهما اللّغويّة والاصطلاحيّة.

1-1-1-1-مصطلح "الشّعبي":

يعود المفهوم اللّغوي لهذا المصطلح إلى لفظ "الشَّعْبُ"، ومادّته: [شعب]، حُدِّدت دلالته اللّغوية في المعاجم العربيّة القديمة بمعان كثيرة جُمع في ثلاثة منها بين الشّيء وضدّه، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: الجَمْعُ وضدّه، التَّفْرِيقُ وضدّه، الإِصْلَاحُ وضدّه، أو بمعنى الصّدع أو مكان الشّق، أو المَوْضِعُ، أو اسم جبل باليمن، أو بمعنى القَبِيلَة أو أكبر منها، أو ما تشعّب منها[1]...إلخ. (*)

---

[1])- أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، تح: مجموعة من الباحثين، ط1، بيروت، دار صادر للطّباعة والنّشر، (د. ت. ط)، م1، حرف: (الباء)، فصل: [السّين المهملة]، مادّة: (شعب)، من ص: 497 إلى ص: 502.

(*)- وهذا يحيلنا إلى مفهومه المتعارف عليه ألا وهو " فئة معيّنة من النّاس يقطنون مساحة محدّدة؛ يتشاركون إلى حدّ ما مجموعة من القيم كاللّغة والدّين والتّاريخ"، وقد يكبر ذلك المفهوم أو يصغر ضمن ما يعرف بالدّولة والوطن ليصبح بذلك مصطلحا قبلت دلالته التّوسّع بطرق مختلفة ولّدت لنا بعض الدّلالات المتخصّصة، والّتي لا يمكننا التّوسع في مجملها إلّا أنّ ما يهمّنا منها دلالته المتخصّصة وطبيعته الاجتماعيّة المتّصلة بالأدب وبهذا النّوع من الشّعر فقط.

من هنا تتّضح لنا جليّا دلالته الاصطلاحيّة والّتي انتهج الدّارسون في ضبطها سبلا عدّة، فاختلفت المفاهيم وتمايزت فيما بينها بحسب التّوجّهات الفكريّة لأصحابها، فمنهم من اتّجه إلى إسقاط الأدب الشّعبي الحديث لعدم توفّر ركني جهل المؤلّف(*) والتّوارث التّقليدي؛ بحجّة أنّ « الأدب الشّعبي لأيّة أمّة هو أدب عاميّتها التّقليدي، الشّفاهي، مجهول المؤلّف، المتوارث جيلا عن جيل».[1]

ومنهم من ركّز على مسألة "أداء التّجربة الفنّية" أي "اللّغة" بقولهم « أنّ الأدب الشّعبي هو أدب العاميّة، سواء كان مكتوبا أو مطبوعا، وسواء كان مجهول المؤلّف أو معروفَه، متوارثا عن السّلف السّابق أو أنشأه معاصرون معلومون لنا».[2]

في حين اكتفى آخرون بالنّظر في محتوى الأدب باعتباره "موضوع التّجربة الفنّية"؛ فكان بذلك« الأدب المعبّر عن ذاتيّة الشّعب، المستهدف تقدّمه الحضاري، الرّاسم لمصالحه، يستوي فيه أدب الفصحى وأدب العامّية، وأدب الرّواية الشّفاهية وأدب المطبعة، والأثر المجهول المؤلّف، والأثر المعروف المؤلّف».[3]

لكنّ السّؤال الّذي يطرح نفسه علينا هو: هل تمكّنت تلك المفاهيم من احتواء هذه الظّاهرة الأدبيّة؟، فمن الواضح ذلك القصور في المفهوم لأنّنا لسنا بصدد المقارنة أو المساواة بين الأدب الفصيح والأدب العامّي الشّعبي(*)، فنحن نتحدّث عن شعر أحدثته عامّة من الشّعب بلغتها العامّية البسيطة الّتي لا تخضع لقوانين محدّدة في الاستعمال، حتّى أنّها قد تقلّد الأشكال الفصيحة أو تستعمل شيئا من لغتها.

(*)– أي عدم معرفة هويّة مؤلّفها.

[1])– أحمد رشدي صالح، الأدب الشّعبي، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة، ط3، 1971م، ص: 14.

[2])– المرجع نفسه، ص: 14.

[3])– المرجع نفسه، ص: 14– 15.

(*)– هذا لا يعني أنّه أقلّ منه شأنا فلكلّ مجاله وطريقته الخاصّة به والمميّزة له في التّعبير.

وقد تدوّن نصوص تلك الظاهرة – شأنها شأن كلّ الآداب العالميّة–، أمّا إذا لم يتحقّق ذلك فلا ينقص هذا من أهميّتها، ولكنّ التّركيز على ما دُوّن منها فقط – سواء كتب بخطّ اليد أم طُبع– إجحاف في حدّ ذاته كبير بحقّ أهمّ خاصيّة بالأدب الشّعبي –خاصّة إذا ما تعلّق الأمر بالشّعر– ألا وهي المشافهة لأنّ هذا النّوع من الآداب قد قيل ليتداول شفاهة، أمّا ما دُوّن منه فقد يكون من قبيل الحفظ أو الدّراسة ولا يجب أن نهمله.

ومن الطّبيعي أن يكون بعضه وخاصّة القديم منه مجهول المؤلّف؛ لكنّ ذلك ليس معيارا موضوعيا أو شرطا أساسيّا يجب توفّره حتّى يعترف به على أنّه أدب عامّي أو شعبيّ، لذلك نقول عن الشّعر الّذي لم يُعْلَم قائله أنّه مجهول المؤلّف ولا نتعدّاه لحديث غيره.

وأغلب الظّن؛ أنّ غموض تحديده ههنا سببه الخلط بينه وبين مصطلح آخر يتقاطع معه إلى حدّ ما في المفهوم ألا وهو مصطلح "الفُلْكْلُورْ "[*] فقد يستعمل كمرادف له وإن لم يصرَّح بلفظ المصطلح، فها هو **فاروق خورشيد** في تعريفه للأدب الشّعبي العربي يقول: « هو مجموعة العطاءات القوليّة والفنّيّة والفكريّة والمجتمعيّة الّتي ورثتها الشّعوب الّتي أصبحت تتكلّم العربيّة وتدين بالإسلام، بعد وأثناء الفتوحات الإسلاميّة».[2]

فهو بذلك قصد مفهوم "الفُلْكْلُورْ " والّذي يهتمّ بدراسة موروث الشّعب الثّقافي من فنون القول الشّعبيّة إلى جانب الأنشطة الأخرى من طقوس وممارسات كالرّقص والفنون التّشكيليّة والحِرَف ... إلخ، وغير ذلك من تلك الممارسات الشّعبيّة والعطاءات الفنّية والفكريّة والمجتمعيّة الّتي صوّرت لنا

---

[*]– مصطلح حديث معرب عن الإنجليزيّة مركّب من مقطعين: [فُولْكْ] "folk" بمعنى: "الشّعب" أو "الجماعة" أو "النّاس"، و[لُورْ] "lore" بمعنى: "الحكمة" أو "المعرفة"، وبسبب اهتمام هذا العلم بدراسة الآداب والأغاني الشّعبية وكذا العادات والتّقاليد والعقائد والأساطير ...إلخ – وغير ذلك من الأمور المتّصلة بشعب ما– خلط بعض الدّارسين بينه وبين مفهوم الأدب الشّعبي، ينظر: محمّد بوزواوي، قاموس مصطلحات الأدب، سلسلة قواميس المنار، دار مدني، (د. م. ن)، (د. ر. ط)، 2003م، حرف الفاء، فُلْكْلُورْ، ص: 207.

[2]– فاروق خورشيد، عالم الأدب الشّعبي العجيب، دار الشّروق الأولى، القاهرة، (د. ر. ط)، 1991م، ص: 08.

تجارب الأجيال المتعاقبة، ولكنّ مفهوم الأدب الشّعبي قاصر على أن يحمل تلك الدّلالة كلّها، لأنّه يخصّ جزءا من ذلك الموروث، والّذي يخصّ الآداب بما فيها فنون القول الشّعبية شعرا كانت أم نثرا.

ولقد اقتربت **د. نبيلة إبراهيم** من المفهوم حين اعتبرت أنّ الأدب الشّعبي نتاج جماعة تنتمي إلى شعب معيّن، لينبثق بذلك من وعي ولا شعور الجماعة [1]، ذلك أنّ الشّعر الشّعبي يؤدّيه الفرد بحسب الواقع الّذي تفرضه الجماعة حتّى يندمج معها ليذوب فيها، فكان بذلك « الأدب الّذي أنتجه فرد بعينه ثمّ ذاب في ذاتيّة الجماعة الّتي ينتمي إليها مصوّرا همومها وآلامها في قالب شعبي جماعي يتماشى ونظرتها ومستواها الفكري والثّقافي واللّغوي وموقفها الإيديولوجي إزاء المجتمع».[2]

وقريب من ذلك أيضا ما ذهب إليه **د. عبد الحميد يونس** حين قال: « فالأدب الشّعبي إذن هو القول الّذي يعبّر به الشّعب عن مشاعره وأحاسيسه أفرادا وجماعات، فهو من الشّعب وإلى الشّعب، يتطوّر بتطوّره، وهو غذاؤه الوجداني الّذي يلائمه كلّ الملائمة وليس ينفعه غيره، وهو يمتاز من سواه بسمات تجدها في سائر أنواعه وأقسامه الّتي تتناقلها الأجيال، وتعتزّ بها المواطن والشّعوب».[3]

ليكون بذلك وسيلة تعبيريّة لها مميّزاتها ومكوّناتها الخاصّة؛ اختارها الشَّعْب واعتزّ بها؛ واعتمد عليها في التّعبير عن حاجياته، بطريقة يصدر فيها أحيانا من فرد واحد وأحيانا أخرى تشترك جماعة في تأديته، ولمّا كان ملتصقا بالشّعب بالضّرورة، أصبح يخضع للتّغييرات الّتي تلحق

---

[1])- ينظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، (د. ر. ط)، (د. ت. ط)، مقدّمة، ص: 03.

[2])- سعيدي محمّد، الأدب الشّعبي بين النّظريّة والتّطبيق، سلسلة دروس جامعيّة، آداب، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (د. ر. ط)، 1998م، ص: 14.

[3])- عبد الحميد يونس، الهلاليّة في التّاريخ والأدب الشعبي، كلّيّة الآداب، مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة، (د. ر. ط)، 1956م، تمهيد، ص: 05-04.

بـه لينمـاز عن سواه بسمات نجدها فـي سائر أنواعـه الّتـي تتناقلهـا الأجيـال، وتعتزّ بهـا المواطن والشّعوب.

أمّا **د. أحمـد قنشـوبة** فقد أشـار إلـى وقوع بعض المفاهيم الّتـي تعرّضـت لهذه الظّاهرة فـي مشكلة التّعميم، لعدم توفّر شرط القراءة المتأنّيـة لنصوصـها[1]، إلّا أنّـه وبـالرّغم من ذلك فقد نهـج منحى سابقه، إذ أنّه لم يختلف في تعريفه لهذا المفهوم عنه بالشّيء الكثير، بحيث رأى في ما كان منه شعرا منه بالأخصّ تعبيرا صادقا يعتمد لغة الشَّعب البسيطة الّتي يفهمها لنقل أفكاره ومبادئه، الأمر الّذي ساهم في انتقاله عن طريق الرّواية الشّفاهيّة، باعتبارها الطّريقة المتواترة بين النّاس في بادئ الأمر، ليتعدّاها إلى وسائل الطّباعة والإعلام الأخرى.[2]

وأمّا **د. مصطفى حركات** فقد اختصر في تعريفه لـ "الشّعر الشّعبي" ما أطال فيه غيره؛ معتبرا إيّاه كلّ شعر خالف قائله اللّغة الفصحى قائلا: « الشّعر الشّعبي العربي هو كلّ شعر خالفت لغته اللّغة الفصحى في الإعراب أو الصّرف أو المعجم».[3]

وقد حدّد ارتباطه بلهجة من اللّهجات ليصرف بعدها اهتمامه إلى اللّهجة الجزائريّة والمغاربيّة عموما، ويقدّم تقسيما له في شكل قسمين أساسيّين قائمين على مدى استعمال الفصحى في لغته أو في تلك اللّهجة، على النّحو التّالي:

---

[1])- ينظر: أحمد قنشوبة، في الشّعر الشّعبي المعاصر – محاولة في التّجنيس–، الملتقى العربيّ الأوّل للأدب الشّعبي، يوم: (23- أكتوبر 2007م)، بعنوان: " راهن الأصوات الشّعريّة الشّعبيّة في الوطن العربي"، تيبازة، إعداد: نبيلة سنجاق، الرّابطة الوطنيّة للأدب الشّعبي لاتّحاد الكتّاب الجزائريّين، الجزائر، (د. ر. ط)، 2007م، ص: 130.

[2])- ينظر: أحمد قنشوبة، الشّعر الغض – اقترابات من عالم الشّعر الشّعبي–، منشورات رابطة الأدب الشّعبي، اتّحاد الكتّاب الجزائريّين، (د. ر. ط)، (د. ت. ط)، ص: 14.

[3])- مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشّعر الشّعبي، دار الآفاق، الجزائر، (د. ر. ط)، (د. ت .ط)، ص: 16.

أ- **الشّعر البيني:** « وهو الّذي يهمل حركات الإعراب ولكن يحافظ بصفة عامّة على إيقاع العربيّة الفصحى»[1]، وبرّر تسميته تلك بأنّه عدا خلوّ نصوصه من الإعراب إلّا أنّه يحافظ على اللّغة والوزن نفسه الّذي في الفصحى، ومن ثمّة كان واقعا في مستوى معيّن بين مستوى اللّغة ومستوى اللّهجة.

ب- **الشّعر الملحون:** « وهو ما جاء على إيقاع العامّية لا يتجاور فيه المتحرّكان إلّا لماما وتقصّى بصفة شبه تامّة منه المقاطع القصيرة».[2]

ومن الواضح أنّ قائله يتجاوز مسألة ترك حركات الإعراب إلى تغييرات لغويّة أخرى تتماشى وإيقاع العامّية أو اللّهجة المستعملة في النّص الشّعري، إلّا أنّنا قد نقف على بعض الألفاظ الفصيحة فيه، وقد يستخدم بعضا من أوزانها، لكنّه ورغم ذلك أكثر بعدا من الفصحى عن النّوع الأوّل، و« سواء كان بينيّا أو ملحونا فهو مرتبط بمستويين من اللّغة: مستوى الفصحى ومستوى العامّيّة. ولذا فإنّ دراسته لا يمكن أن تتمّ بصفة وافية إلاّ إذا كانت في إطارهما معا».[3]

1-1-1-2-مصطلح "الملحون":

يعود الأصل اللّغوي لهذا المصطلح إلى مادّة: [لحن]؛ وجمعه ألحانٌ ولُحون[4]، وعن معانيه اللّغوية « قال ابن برّي وغيره: للَّحْنِ ستّة مَعان: الخطأُ في الإعراب واللّغةُ والغِناءُ والفِطْنةُ والتَّعريضُ والمَعْنى»[5]، ومنه أيضا: « التّطريب وترجيع الصّوت وتحسين القِراءة والشِّعْرِ».[6]

---

[1]- المرجع السابق، ص:17.

[2]- المرجع نفسه، الصّفحة ذاتها.

[3]- المرجع نفسه، ص: 21، متصرّف فيه.

[4]- أبو الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، تح: مجموعة من الباحثين، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت، ط 1، (د. ت. ط)، م13، حرف: (النّون)، فصل: [اللّام]، مادّة: [لحن]، ص: 379.

[5]- المصدر نفسه، ص: 381.

[6]- المصدر نفسه، ص: 383.

أمّا في الاصطلاح فقد اختلفت تعريفاته بين من يرى بأّنه ملحون نسبة لمصطلح "اللّحن" بمعنى الخطأ في الكلام، وبين من يرى بأنّه مشتقّ من "التّلحين"؛ أي التّأدية المصحوبة بتلحينه، وذلك لعدم القدرة على التّفريق بين "الشّعر الشّعبي" و "الشّعر الشّعبي الملحون"، نجد من ذلك ما ذهب إليه **د. عبد الله الرّكيبي** –رحمه الله– والّذي فضّل تسميته بـ "الشّعر الملحون" بدلا من "الشّعر الشّعبي"، كمصطلح مُشتقّ من "اللّحن" بمعنى الخطأ في الكلام، بحيث يقول: « لمّا كان الشّعر الملحون – في معظمه– تقليدا للقصيدة المعربة فإنّ الفرق بينه وبينها هو في الإعراب، فهو إذن من " لحن" "يلحن" في الكلام إذ لم يراع الإعراب والقواعد اللّغويّة المعروفة».[1]

ومن ينظر في هذا القول يتوصّل إلى أنّ "الشّعر الشّعبي" بصفة عامّة و"الملحون" منه على وجه الخصوص؛ ربّما كان محاكيا للقصيدة المعربة أو الفصيحة بطبيعة عامل التّأثّر الحاصل بينهما، لكنّ قوله بأنّ "شعر الملحون تقليد للقصيدة المعربة" جعلنا نتساءل: إلى أيّ مدى تحقّق ذلك؟، خاصّة إذا ما استحضرنا ذلك الكمّ الهائل من الأشكال الأخرى والّتي خالفت قصيدة الشّعر العربي الفصيح شكلا ومضمونا، ثمّ إنّ مكمن الفرق بينهما أيكمن في الإعراب واستعمال لغة عامّية فقط؟، أم هل تجاوزته لمستويات أخرى؟.

فقد تجاوز مسألة الإعراب والقواعد اللّغوية لمسائل أخرى كان أهمها ما يخصّ اللّهجة الّتي قيل بها، فالأمر يحتاج إلى دراسة علميّة؛ موضوعيّة؛ تحليليّة؛ تصنيفيّة؛ وافية يختفي فيها التّعصب الجغرافي للّغة العربيّة؛ طبعا دون المساس بصرحها المجيد وتفضيل اللّهجة العامّية – أيّا كانت– عليها.

---

[1]– عبد الله الرّكيبي، الشّعر الدّيني الجزائري الحديث–الشّعر الدّيني الصّوفي–، دار الكتاب العربي، الجزائر، (د. ر. ط)، 2009م، ج1، ص: 361.

وبالعودة إلى الرّأي السّابق فقد رأى فيه **محمّد الفاسي** رأيا باطلا، لأنّنا – بحسبه– بصدد إجراء مقابلة بين الكلام الفصيح واللّهجات العامّية المنبثقة منه، وليس بين الكلام الفصيح والكلام الملحون، لذلك فهو عنده مشتقّ من "اللّحن" بمعنى "التّلحين" أي "التّنغيم والإنشاد" وفق لحن موسيقي معيّن، ومن ثمّة نجده نظم ليُتغنّى به، بحيث يقول: « أوّل ما تبادر للذّهن أنّه شعر بلغة لا إعراب فيها، فكأنّه كلام فيه لحن وهذا الاشتقاق باطل من وجوه؛ لأنّنا لا نقابل الكلام الفصيح بالكلام الملحون، وإنّما باللّهجات العاميّة»[1]، وربما هذا ما دفع بالباحث **أحمد أمين دلّاي** ليرجّح فكرة كونها تسمية أعطاها له ممارسوه والقصد بها الشّعر الموجّه للتّلحين.[2]

أمّا د. مصطفى حركات فقد رأى الرّأي نفسه بعد أن صنّفه هو الآخر على أنّه نوع من أنواع الشّعر الشّعبي في مرتبة ثانية تقع بعد الشّعر البَيْنِي، وعرّفه تعريفا معاصرا بالنّظر إلى إيقاع لغته ومقاطعه المكوِّنة له، إلى جانب ما أضافه حول مخالفته للفصحى في مستويات الإعراب والصّرف والمعجم؛ كما مرّ ذكره في خضم الحديث عن مفهوم الشّعر الشّعبي.[3]

وقد تجاوز مسألة التّلحين ليطرح فكرة مفادها أنّ أغلب نصوصه خاضعة لأوزان هي في الأصل محاكاة للأوزان المعروفة في عروض الشّعر العربي، ليكون بذلك شعرا قابلا للخضوع لوزن وإيقاع معيّن؛ تتّضح معالمهما بعد الدّراسة والتّحليل لنصوصه.

وخلاصة القول؛ إنّه وبالنّظر إلى كلّ ما سبق فإنّنا نستنتج أنّ "الشّعر الشّعبي" – بما فيه الشّعر الملحون– لمّا كان مرتبطا كلّ الارتباط بالشّعب؛ استحال تحديد مفهومه بعيدا عنه؛ فتأثّر

---

[1])– محمّد الفاسي، معلمة الملحون، مطبوعات أكاديميّة المملكة المغربيّة، الرّباط، (د. ر. ط)، 1987م، القسم الأوّل من الجزء الأوّل، السّفر الرّابع عشر، ص: 29.

[2])– ينظر: أحمد أمين دلّاي، أغاني القصبة، تر: فرحات جلّاب، موفم للنّشر، الجزائر عاصمة الثّقافة العربية، وزارة الثّقافة، الجزائر، (د. ر. ط)، 2007م، مقدّمة، ص: 08 – 10.

[3])– ينظر: الفصل الأوّل من الأطروحة، ص: 31.

بطبيعة الحال بلغته ولهجته الّتي يتواصل بها أفراده، ولمّا كان بلهجات الشّعب؛ خالف بالضّرورة الفصحى في مستوياتها من حيث الإعراب والصّرف والمعجم، وهذه ميزة اللّهجة العامّية.

فكان بذلك أدبا أنتجته الجماعة –وإن كتبه الفرد الواحد منها– ضمن بيئة معيّنة زمانا ومكانا، لأنّه لا يخصّ الفرد وحده بل ينبثق من ذات الجماعة الّتي ينتمي إليها ذلك الفرد؛ لينصهر فيها كصورة تعكس أحوالها؛ معتمدا الرّوايّة الشّفاهيّة وسيلة ليتداول بها بين النّاس وينتقل بين الأجيال عبر العصور؛ في رحلة تستمرّ إلى زمن غير معلوم، فيتحقّق له بذلك الاستمرار أين « يتمّ فيه تبادل التّجارب الجماليّة وتداول أشكال التّعبير الشّعبية الّتي تسمح بجعل عمليّة التّنشئة الاجتماعيّة والثّقافية ممكنة وفعّالة في المجتمعات الشّفويّة».[1]

ومن ثمّة فإنّ الشّعر الشّعبي الملحون قد تميّز بميزتين جوهريّتين؛ اختصّت أولاهما بحمله في ذاته "طابعا شعبيّا" سمح لنصوصه بالانتشار وحقّق لها قبولا في أوساط الشّعب نفسه، أمّا ثانيهما: فهي انتقال نصوصه عن طريق "الرّواية الشّفاهية"، والّتي مثّلت بدورها عنصرا أساسيّا في تعريفه باعتبارها العامل المساعد على انتقاله، وكذا توسيع نطاق عمليّة انتشاره، حيث تمكّن وبطريقته المميّزة من نقل تاريخ الشّعوب وأخبارهم والحفاظ عليه بذلك، طبعا هذا إلى جانب تميّز نصوصه ببعض ميزات اللّغة الفصيحة، كاستعماله بعضا من ألفاظها، أو أوزانها...إلخ، علما أنّ ذلك يتحقّق بحسب اللّهجة المستعملة.

أمّا مصطلح "الملحون" وإن بدا للبعض أنّه بمعنى الخطأ في الكلام إلّا أنّ أغلب الظّن أنّه مستوحى من "التّلحين"؛ أي من قولهم: (لَحَّنَ، يُلَحِّنُ، لَحْنًا ؛وتَلْحِينًا)، فمن يبحث في نصوصه

---

[1])– حميد بوحبيب، مدخل إلى الأدب الشّعبي– مقاربة أنثربولوجية–، دار الحكمة، الجزائر، (د. ر. ط)، 2009م، ص: 07.

الشّعرية يجد أنّها قد اكتسبت إيقاعا خاصّا عندما لُحّنت مقارنة بإيقاعها قبل التّلحين، لذلك نوافق على قولهم أنّها نُظمت لتُلحَّن وتؤدّى كأغنية شعبيّة.

ومن ثمّة فإنّ ميزة الغنائيّة تبقى الخاصّة المميّزة لهذا النّوع من الشّعر عن باقي الأنواع الأخرى الّتي لم توجّه للتّلحين، وقد تنوّعت تلك الألحان وتعدّدت بتعدّد ميادينها والفنون الّتي تحتويها وكذا طريقة مؤدّيها، ومن تلك الميادين نذكر موسيقى الشّعبي باعتبارها ذلك « التّراث المسموع والخطاب الشّفوي الممارس موسيقيّا، ليُنقل في شكل ممارسة مقنّنة تحمل في ذاتها شروط وقواعد وآداب السّماع» [1]، والمقصود بهذه الأخيرة هو تلك القواعد الّتي رسم مجملها كبار ممارسيها.[*]

ولمّا انطوت تحت راية "الشّعر الشّعبي" كلّ النّصوص الشّعرية الشّعبيّة (أي ما لحّن وما لم يلحّن)؛ تميّز أو بعبارة أخرى انفرد "الشّعر الشّعبي الملحون" عن غيره بميزة "التّلحين"، والّتي أكسبت نصوصه إيقاعا خاصّا، وهذه ميزة مهمّة أخرى ساعدت على استمراريّته من جهة؛ ومكّنته من كسب جمهور شعبيّ خاصّ به من جهة أخرى.

وللإشارة فقط؛ فإنّ تعدّد التّسميات الخاصّة به راجع للصّبغة الإقليميّة؛ والّتي تظهر جليّة في بعض منها، ففي بعض مناطق الشّرق العربيّ مثلا نجدهم يسمّونه بالشّعر النّبطي، أمّا في المغرب

---

[1])- ينظر: فتيحة قارة شنتير، الشّعبي خطاب طقوس وممارسات، منشورات أبيك، الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة، وزارة الثّقافة، الجزائر، (د. ر. ط)، 2007م، تمهيد، ص: 17، متصرّف فيه.

[*])- يصطلح على المتمكّن منهم بالشّيخْ، أو "الحَاجْ"، أو "بَابَاتْ" بمعنى: "الأب"؛ فتصبح بذلك الأغنية حدثا موسيقيا يربط ذهن ممارسه وكذا مستمعه ربطا مباشرا بشخص مؤسّسه، في حين يطلق على المغنّين أقل كفاءة بالهُوَّاة، ينظر: المرجع نفسه، تمهيد، هامش رقم: (04)، ص: 17، وهامش رقم: (06)، ص: 19، وهامش رقم: (02)، ص: 27.

العربيّ فإنّنا نجد مصطلح الشّعر الشّعبيّ؛ الشّعر الملحون؛ الشّعر العامّيّ؛ الشّعر البدوي؛ والّذي ارتبطت تسميته بالصّحراء، وغير ذلك من التّسميات.[1]

وهذا ما أدّى إلى وضع أكثر من مقابل أجنبي له، فها هو الباحث "**ريشارد دوروسون**" (Richard Dorosson) مثلا يطلق عليه مرّة تسمية: "Oral littérature" كمقابل لمصطلح "**الأدب الشّعبي**" أو" **الأدب الشّفاهي**"، ومرّة أخرى تسمية: "Verbal Art" كمقابل لمصطلح "**الفنّ اللّفظي**"، وفي غير مرّة تسمية:" Expressive littérature " كمقابل لمصطلح "**الأدب التّعبيري**".[2]

والرّاجح عندنا أنّ التّسمية الصّحيحة له هي "الشّعر الشّعبي الملحون"، باعتباره جزءا من فنون القول الشّعبيّة الّتي تتمتّع بميزة التّغنّي الموجودة فيه، ولا ضير في قولك: "الشّعر الملحون" على أنّ "الملحون" تسمية لفنّ شعري نظم ليُتَغَنَّى به، والّذي يعتمد لهجة محليّة معيّنة لإيصال معان خاصّة بطرق مخصوصة، « ويبقى الشّعر الشّعبي جنسا أدبيّا يرتكز على أساس الكلمة المعبّرة الّتي توحي إلى أشياء كثيرة كما يرى الكثير من الشّعراء أنّ الملحون وسيلة تخاطب مع العامّة من النّاس لتبليغ رسالة ما، لذا سمّوه بـ "فنّ القول" أو "فنّ الكلام"»[3]، في حين لقب قائله أو المؤدّي لنصوصه بـ: "القَوَّال".

---

[1])- ينظر: أحمد أمين دلّاي، أغاني القصبة، (مرجع سابق)، مقدّمة، ص: 08.

[2])- ينظر: أسامة حضراوي، الأدب الشّعبي: الماهية والموضوع، مجلّة الثّقافة الشّعبيّة، فصليّة علميّة محكّمة، البحرين، ع30، السّنة الثّامنة، صيف 2015م، ص: 77، نقلا عن: محمّد الجوهري، علم الفلكلور الأسس النّظريّة والمنهجيّة، دار المعارف، (د. م. ن)، ط4، 1941م، ص: 450.

[3])- محمّد عبد الحليم طوبال، الملحون بين الماضي والحاضر، الملتقى العربي الثّاني للأدب الشّعبي من: (24-26 فيفري2009م)، بعنوان: "الشّعر الشّعبي بين الهويّة المحلّية ونداءات الحداثة"، تيبازة، جمع وإشراف: نبيلة سنجاق، الرّابطة الوطنية للأدب الشّعبي، الجزائر،(د. ر. ط)، ماي 2009م، ص: 135.

1-1-2-نشأة الشّعر الشّعبي الملحون في الجزائر.

إنّه من الصّعوبة بما كان على الدّارسين تحديد الصّور الأولى للشّعر الشّعبي بالمغرب العربي بصورة عامّة؛ وبالجزائر على وجه مخصوص، وذلك لأسباب كثيرة(*)؛ اجتهد **د. التّلي بن الشّيخ** في البحث فيها وطرح احتمالين لها؛ أرجع في الأوّل منهما ذلك إلى كون « الشّعر تعبيرا ذاتيا مرتبطا بالفخر بالأنساب، وتمجيد الرّوح القبليّة، بالإضافة إلى الاهتمام بالمرأة أي التّغزّل بجمالها وحبّها، وهي أغراض حاربها الإسلام»[1]، لذلك قد يكون الشّاعر قد هجرها لاعتقاده أنّها تتعارض ومبادئ الدّين الإسلامي.

أمّا الثّاني فقد ردّ فيه ذلك « إلى تفشّي الأمّيّة بحيث أنّ الشّاعر الشّعبي كان أمّيّا، ولا محسنَ تدوين ما ينظمه من الشّعر، وكان المتلقّي لا يختلف عن الشّاعر في جهله للكتابة، ولمّا هجر الشّعراء الشّعبيّون نظم الشّعر وزهد الرّوّاة في حفظ هذا النّوع من الإبداعات الشّعبيّة انقرضت نصوص الشّعر، وضاعت مع من كانوا يحفظونه ويردّدونه».[2]

ورغم كثرة تلك الأسباب واختلافها إلّا أنّ أغلب الدّراسات قد أرجعت أولى بوادر ظهوره في المغرب العربي إلى زمن الزّحفة الهلاليّة واستقرار "بني هلال وسُلَيْم" في المغرب العربي(*)، أين بدأت تتكوّن وقتها معالم لغة عامّية على الألسن؛ ليتوسّع نطاقها بعدها وتصل لما هي عليه الآن؛ مع اختلافات لدى بعض الباحثين.

(*)- عجز الدّارسون عن تحديدها بدقّة متناهية ذلك أنّ عامل الزّمن قبل الفتح الإسلامي لبلاد المغرب العربي قد فرض نفسه بقوّة؛ خاصة وأنّ النّقل حينها كان ضعيفا جدّا - إن لم نقل معدوما- لأسباب لا يسعنا الخوض فيها.

[1])- التّلي بن الشّيخ، منطلقات التّفكير في الأدب الشّعبي الجزائري، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (د. ر. ط)، 1990م، ص: 24، متصرّف فيه.

[2])- المرجع نفسه، الصّفحة ذاتها.

(*)- إنّ السّؤال الّذي يطرح نفسه ههنا هو: ماذا قبل التّواجد الهلالي في الجزائر؟، فلا يمكننا الجزم بعدم وجوده قبل الزّحفة الهلاليّة وإن كان باللّغة المحلّيّة، وعدا الفتح الإسلامي وانتشار اللّغة العربيّة لا يجب أن نهمل احتكاك الشّعوب والثّقافات؛ خاصّة إذا ما تعلّق الأمر بمسألة تنقّل القوافل التّجاريّة، وكذا حياة الحلّ والتّرحال.

فقد ذهب **د. شوقي ضيف** في خضمّ حديثه عن حالة اللّغة العربيّة الفصحى والبوادر الأولى لدخول الألفاظ العامّية على ألفاظها في الجزائر إلى ترجيح مسألة « أنّها ظلّت فصيحة سليمة طوال قرنين على الأقلّ، ثمّ أخذت تتحوّل حتّى في ألسنة الأعراب أنفسهم إلى لغة عامّية تفتقد الإعراب وكانت كثرتهم في الجزائر من القبائل الهلاليّة».[1]

والرّأي نفسه نجده عند **د. عبد الله الرّكيبي** –رحمة الله عليه–حين قال: « وبالنّسبة للجزائر، يمكن القول بأنّ الشّعر غير المعرب جاء مع الفتح الإسلامي، ثمّ انتشر بصورة قويّة واضحة بعد مجيء الهلاليّين إلى الجزائر حاملين معهم لهجاتهم المتعدّدة، حيث تغلغلوا في الأوساط الشّعبية وأسهموا في تعريب الجزائر بصورة جليّة».[2]

حتّى أنّ العرب المقيمين بالصّحاري المجاورة لمملكتي "تلمسان" و"تونس" آنذاك كانوا « يحبّون الشّعر وينشدون بلهجته العامّية أبياتا رائعة جدّا»[3]، على أنّه « وكلّما تقدّمنا في الزّمن بعد عصر ابن خلدون في القرن التّاسع الهجري يتكاثر هذا الشّعر العامّي أو الشّعبي ويزداد طغيانه على الشّعر الفصيح في العهد العثماني، علما أنّه كان ينظم في المولد النّبوي وفي الجهاد الحربي للأجانب وفي الأزمات الاقتصاديّة والأحوال المعيشيّة».[4]

وفي اعتقاد الكثير من الباحثين إنّ الهجرة الأندلسيّة قد كانت من أهمّ العوامل المساهمة في ظهور هذا الشّعر، وبالرّغم من عدم وجود دليل تاريخي على ذلك إلاّ أنّه يرجّح لوجود ظاهرتين ثقافيّتين كان لهما الأثر البارز في الفكر الجزائري؛ تعود أولاهما إلى ما جاء به الهلاليّون من

---

[1])– شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي "عصر الدّول والإمارات":–الجزائر– المغرب– موريتانيا– السّودان–، دار المعارف، القاهرة، ط1، (د. ت. ط)، ص: 112.

[2])– عبد الله الركيبي، الشّعر الدّيني الجزائري الحديث، ج1، (مرجع سابق)، ص: 366، متصرف فيه.

[3])– الحسن بن محمّد الوزّان الفاسي، وصف إفريقيا، تر: محمّد حجّي، محمّد الأخضر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1983م، ج1، ص: 64.

[4])– شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي "عصر الدّول والإمارات": الجزائر– المغرب – موريتانيا– السّودان، (مرجع سابق)، ص: 115، متصرف فيه.

لهجات عربيّة مختلفة – ناهيك عن غيرها من المؤثّرات الثّقافيّة والسّياسيّة وغيرهما–، أمّا ثانيهما فهي ترجع إلى تأثير الهجرة الأندلسيّة وما صاحبها من نماذج أدبيّة مثل الزّجل، ليساعدها بعد ذلك في الانتشار استعمال اللّهجات العامّية وقلّة انتشار الكتابة بين الطّبقات الشّعبيّة.[1]

ومن البديهي أن تعود بداياته الأولى إلى أشكال شعريّة معيّنة في الشّعر العربي الفصيح كفنّ الموشّح[*] مثلا لأنّنا بصدد الحديث عن بيئة أدبيّة خاضعة لعوامل عامّة قد تخصّ الزّمان والمكان مثلا، وأخرى خاصّة تخصّ الشّاعر والجنس الأدبي الّذي ينظم على منواله، والّذي قد يتفاعل مع أجناس أدبيّة معيّنة على نحو ما.

وما يدعم ذلك قول **ابن خلدون** (ت: 808هـ) في مقدّمته: « ولمّا شاع التّوشيح في أهل الأندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وتصريع أجزائه، نسجت العامّة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية، من غير أن يلتزموا فيها إعرابا.

---

[1])– ينظر: التّلي بن الشّيخ، منطلقات التّفكير في الأدب الشّعبي، (مرجع سابق)، ص: 29.

[*])– هو لَونٌ مِنَ النَّظْم شَاع فِي الأندلس فِي القرن الثَّالث الهجري، وهو يتكوّن في العادة من "مطلع" يصطلح عليه أيضا بـ: "المَذْهَب"، قد يقع في سطر أو سطرين وهو القفلُ الأوّل الذي يُفْتَتَح به الموشّح، ثمّ "قفل" وهو الجزء الذي يتكرَّر بقافيته من الموشّح ، يضاف إليهما "السّمط" والّذي يعتبر بدوره هو الآخر القطعة التي تعقب الغصن، ومجموع السّمط والقفل يطلق عليه مصطلح "البيت"، ينظر:

- محمّد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 2004م، ص: 189.

- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1991م، باب: (الميم)، مادّة: (الموشّح)، ص: 437.

- صفاء خلّوصي، فنّ التّقطيع الشّعري والقافية –علم القافية–، مطبعة المعارف، بغداد، (د. ر. ط)، 1963م، ج2، ص: 81.

واستحدثوا فنّا سمّوه بـ "الزّجل"، والتزموا النّظم فيه على مناحيهم لهذا العهد. فجاؤوا فيه بالغرائب. واتّسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجَمة».[1]

ولا يسعنا أن نخوض في غير هذا الكلام دون نشير إلى آراء المستشرقين حوله؛ والّذين كان لهم رأي آخر في ذلك، نذكر على سبيل المثال المستشرق **فلاديمير سكوروبوغاتوف (V. skorobogatov)**؛ والّذي أرجع نشأته إلى أصول أجنبيّة كون « الشّعر المغربي بصفة عامّة، والشّعر الجزائري على وجه الخصوص إنّما يستمدّ أصوله البعيدة من أشعار بربريّة، وقبل احتلال الرّومان الجزائر».[2]

وهو في الواقع رأي مقبول إلى حدّ ما؛ خصوصا إذا ما فكّرنا في البعد التّاريخي الأصول، لكنّه لا يجب أن ننفي دور الثّقافة العربيّة الإسلاميّة البارز في بناء الثّقافة الجزائريّة الإسلاميّة؛ والمشكّلة لأركان قصيدة الشّعر الشّعبي الملحون، خاصّة إذا ما وقفنا على ما ذكره **الحسن بن محمّد الوزّان الفاسي** (ت:957هـ) أثناء حديثه عن عادات العرب القاطنين بشمال إفريقيا وطريقة عيشهم في القديم؛ أين أشار إلى أنّ « كثيرا من الشّعراء كانوا ينظمون قصائد مطوّلة تتحدّث عن غارات حربهم وصيدهم، وتتطرّق إلى الغزل بغاية الرّقة والظّرف، وأبيات شعرهم كانت مقفاة كأبيات الشّعر الإيطالي الشّعبي».[3]

---

[1])- عبد الرّحمن بن خلدون، المقدّمة، تح وتق وتع: عبد السّلام الشدادي، المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ (CNRPAH)، سلسلة جديدة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، وزارة الثّقافة، الجزائر، 2006م، ج3، ص: 328.

[2])- عبد الحقّ زريوخ، دراسات في الشّعر الملحون الجزائري – مع قصائد مختارة غير منشورة –، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، (د. ر. ط)، 2008م، ص: 09- 10، نقلا عن مقال لـ: فلاديمير سكوروبوغاتوف نشر بـ: المجاهد الأسبوعي، الجزائر، 1973، ع670، ص: 39.

[3])- الحسن بن محمّد الوزّان الفاسي، وصف إفريقيا، ج1، (مصدر سابق)، ص: 62، متصرّف فيه.

وأمّا عن الشّعر الملحون فقد نهج الأستاذ: **محمّد عبد الحليم طوبال** اتّجاها آخر أرجع فيه البدايات الأولى لظهور الشّعر العامّي إلى "الحُدَاء"(*) مستشهدا على ذلك ببيت شعري للشّاعر: **سيدي لخضر بن خلوف** (ت: 1613م) (*) من قصيدته الموسومة بـ: (النَّاقَه) أو (يَا رسُولَ اللهْ كُونْ عَنْدِي نَاقَه) – بمعنى لو كانت عندي ناقة– بحيث يقول:

مْكَافْيَة الاجْوَادْ مَاهِيشِي عِيَاقَة تَمْثِيلْ بْزِيلْ صَافْ بِيهَا **الحَادِي**[1]

ومحلّ الشّاهد ههنا قوله "الْحَادِي"، إلّا أنّ أقدم نصّ شعري ملحون والّذي وصلنا عبر المشافهة يعود –بحسبه– إلى النّصف الأوّل من القرن الثّامن (864هـ– 1443م) في قصيدة الشّاعر نفسه والموسومة بـ: "الوفاة".(*)

ومن المعقول أن يكون "الحُدَاء" من أولى صوره فأيّ ظاهرة لغويّة كانت أو حتّى شعريّة لابدّ لها من أن تمرّ بمرحلة الفتوّة؛ ليشتدّ عودها مع مرور الوقت حتّى تصل مرحلة النّضوج؛ وخلال هذا كلّه قد تستمرّ تلك الظّاهرة في التّطور؛ وقد تتوقّف لتدخل طيّ النّسيان لعوامل وأسباب معيّنة قد يكون المجتمع أهمّها.

(*)– قائله يسمّى بالحادي وهو من أقدم الأشكال الموقَّعة، المترافقة مع سير الإبل في الصّحراء، والّذي يضطرب باضطرابها، ويستقيم بانسجام الحركة وتوافقها، يهدف إلى ترويح الحادي عن نفسه وتنشيط إبله في رحلة الصّحراء، ينظر: عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989م، ص: 12– 13– 14– 15– 16.

(*)– شاعر جزائري قديم عاش بين القرن (16م) و(17م)، اشتهر بالمديح، ينظر: ملحق الدّراسة، ص: 447.

[1])– ينظر: منشورات جمعيّة آفاق مستغانم، سيدي لخضر بن خلوف حياته وقصائده، دار الغرب، وهران، (د. ر. ط)، 2006م، ج1، ص: 224.

(*)– محلّ الشّاهد قوله:

مَدَّاحَكْ بَنْ خْلُوفْ منْ قلْبُو مَضْرُورْ ** شَايَقْ زُورَا لِيكْ يَا طَهَ البشِيرْ

قَرْنْ الثَّامَنْ انْصِيفْ تورّخ ذالحلا ** وستّ ورَبْعِينْ من العْوَامْ.

- ينظر: محمّد عبد الحليم طوبال، الملحون بين الماضي والحاضر، (مداخلة سابقة)، ص: 133– 134– 135.

أمّا في العهد العثماني فقد أشارت الدّراسات إلى أنّ الأتراك قد أهملوه أثناء حكمهم [1]، حاول **د. أبـو القاسـم سـعد الله (ت: 1434هـ)** – رحمـة الله عليـه– أن يتعرّف علـى "شـعر الملحـون" والظّروف الّتي ساعدت على انتشاره حينها حتّى أصبح متداولا بين النّاس، مشيرا إلى ما ذهب إليه **عبـد الـرّحمن الجـامعي المغربـي** باستشـهاده بنصـوص من شـعر الملحون فـي شرحه علـى (رجز الحلفاوي) في فتح وهران؛ وهو مخطوط عثر عليه في باريس، « وبرّر ذلك بأنّ المعنى أحيانا يتوقّف عليه، وأنّ الشّعراء قد قالوا شعرا كثيرا ملحونا في هذه المناسبة، ثمّ إنّه "ما في ذلك من بأس، فإنّه في هذا القطر (الجزائر) أساس الكثير من النّاس"».[2]

وفي ذلك إشارة واضحة إلى القيمة التّاريخية لهذا النّوع من الشّعر، إلى جانب شيوعه بين العامّة من النّاس دون الطّبقة المتعلّمة، والّتي على ما يبدو أنّها تنتصر للّغة العربيّة الفصحى وترفض كلّ ما هو خارج عن قواعدها، لذلك قد يبرَّر ذلك على أنّه غيرة على أحد مقوّمات الشّخصيّة العربيّة الإسلاميّة، لكنّه من المهمّ أن لا ننسى أنّ ذلك قد ساهم وبشكل كبير في فقدان موروث تراثي مهمّ عيبه الوحيد أنّه بلغة العامّة، على أنّه ليس كلّه جيّدا؛ ففيه من الصّالح من حيث المعنى واللّحن وغيرها من الأمور الأخرى، وفيه الطّالح الّذي تمجّه الأسماع ولا يستساغ، وهذه ولا ريب من طبيعة الأمور.

وقد أشار– رحمه الله – إلى انشغال بعض الكتّاب بعلاقة الشّعر الفصيح بالملحون من جهة، وبعلاقته بالدّين والحياة من جهة أخرى في العهد العثماني، مستدلا بشكاية لـ: **أحمد بن**

---

[1]– ينظر: محمّد الأمين، الشّعر الشّعبي في الجزائر أصوله ومظاهر وحدته، الملتقى الوطنيّ في طبعته الثّالثة الخاصّة بتظاهرة "الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة"، يومي: (13–14 أكتوبر2002م)، بعنوان: "مظاهر وحدة المجتمع الجزائريّ من خلال فنون القول الشّعبيّة"، تيارت، المجلس الأعلى للّغة العربيّة، دار الأمل للدّراسات والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 2006م، الجلسة الأولى، ص: 85.

[2]– أبـو القاسـم سـعد الله، تـاريخ الجزائـر الثّقـافي، دار الغـرب الإسـلامي، بيـروت، ط1، 1998م، ج2: (1500–1830م)، ص: 243.

سحنون حول مسألة شيوع شعر الملحون؛ وتعرُّض الشّعراء فيه للأغراض نفسها الّتي في الشّعر الفصيح من مدح؛ وهجاء؛ وفخر؛ وغيرها من الأغراض، مصوّرا لنا –ولو بوقفة سريعة– حركة الشّعر بما فيه الملحون آنذاك.[1]

ومن الواضح لنا –بحسب ما ذكره– أنّ شعر الملحون حينها كان منبوذ الاستعمال في الوسط العلمي، ولعلّ هذا كان من أهمّ الأسباب الّتي أدّت إلى عدم تدوينه حينها، إلى جانب موقف بعض المتصوّفة الّذين وقفوا ضدّه، ولا نقول كلّهم لأنّ منهم من أقبل على الشّعر الملحون في تلك المرحلة.[2]

وبمقابل ذلك رأى – رحمة الله عليه– فيه مظهرا من مظاهر الضعف « وبذلك يكون رواج الشّعر الشّعبي دلالة على ضعف الثّقافة الأدبيّة في البلاد، فهو من النّاحية الجدليّة المحضة، ضدّ الثّقافة ودليل على انحطاطها»[3]، فمن الجليّ لنا فشوّ اللّحن وقتها، لكنّه من غير الموضوعيّة –إن صحّت العبارة– أن نعتبره مقياسا للانحطاط والضّعف الثّقافي؛ لا سيّما وأنّه جزء مهمّ لا يتجزّأ من تلك الثّقافة؛ ساهم وبشكل واضح في الحفاظ على شقّ منها وإن كان ذلك الضّعف مرتبطا بفترة زمنيّة محدّدة، وأمّا أن يكون معْوَل هدم للّغة العربيّة فهذا أمر لا يقبله لا عاقل ولا عربي غيّور على لغته.

فالأمر إذا ولا شكّ يحتاج لدراسة علميّة؛ موضوعيّة؛ تبحث في الموضوع من شتّى جوانبه، خاصّة وأنّ « التّراث الشّعبي مستودع يمكن أن نستمدّ منه الكثير من البواعث والمنطلقات

---

[1])– ينظر: المرجع السّابق، ص: 242– 243.

[2])– ينظر: المرجع نفسه، ص: 244.

[3])– المرجع نفسه، ص: 311.

الحضاريّة والنّفسية والرّوحيّة، الّتي تحفّز طاقتنا الجديدة لتصبّ في مجرى الإبداع الّذي من شأنه أن يرفع طاقات الحاضر».[1]

أمّا عن فترة الاستدمار الفرنسي والثّورة التّحريرية المجيدة فقد تحدّث **د. التّلي بن الشّيخ** عن منطلقات هذا الشّعر خلالها واصفا إيّاها « بالمنطلقات الواقعيّة النّابعة من آلام وجراح الشّعب الجزائري، ليس فيها من الخيال والتّصور إلّا ما يدعم الواقع الاجتماعي، ويعطي الصّورة الشّعريّة بعدها ووَقْعِها في نفس القارئ» [2]، خاصّة وأنّ الشّاعر الشّعبي قد اتّخذ موقفا واضحا من القضايا الّتي كان يعيشها المجتمع الجزائري وقتها؛ فصوّر الأحداث انطلاقا من واقع حياة المجتمع بطريقة بسيطة قد يتخلّلها أسلوب القصص الشّعبي الّذي لا يكاد يخلو في معظمه –إن لم نقل كلّه– من استعمال للخيال الممزوج بالأساطير والخرافات.

وهذا ما جعل شخصيّة الشّاعر في النّص تتّسم للقارئ بالوضوح، فقد صوّر حياة المواطن الجزائري بمختلف جوانبها منها الدّينيّة؛ والاقتصاديّة؛ والثّقافيّة؛ والاجتماعيّة؛ وغيرها من الأمور المتعلّقة بحياة الشّعب أثناء فترة الاحتلال وما تخلّلها من أحداث؛ تصويرا دقيقا، إلّا أنّ النّصوص الشّعريّة الشّعبيّة وبحسب **د. العربي دحّو** قد « كانت من النّاحية الفنّيّة كاتبة للثّورة أكثر ممّا كانت منمّقة مزخرفة، باحثة عن مستويات جماليّة، لكنّها مع ذلك تكسوها مسحة فنّيّة بصورة أو بأخرى، خاصّة لمّا تؤدّى غناء أو إلقاء».[3]

---

[1]– بولرباح عثماني، الأدب الشّعري الجزائري ومناحي التّجديد الإبداعي، الملتقى العربي الثّاني للأدب الشّعبي من: (24–26 فيفري2009م)، بعنوان: "الشّعر الشّعبي بين الهويّة المحلّية ونداءات الحداثة"، تيبازة، جمع وإشراف: نبيلة سنجاق، الرّابطة الوطنية للأدب الشّعبي، الجزائر، (د. ر. ط)، ماي 2009م، ص: 15.

[2]– التّلّي بن الشّيخ، دور الشّعر الشّعبي الجزائري في الثّورة (1830– 1945م)، الجزائر عاصمة الثّقافة العربية، وزارة الثّقافة، الجزائر، (د. ر. ط)، 2007م، مقدّمة، ص: 06، متصرف فيه.

[3]– العربي دحّو، مقاربات في الشّعر الشّعبي العربي في الجزائر، موفم للنّشر، الجزائر، (د. ر. ط)، 2007م، ص: 25.

ولنا في الشّاعر **عبد القادر الخالدي** والشّاعر **قدور بن محمّد** و**محمّد بلخير**، وغيرهما من الأسماء البارزة في سماء الشّعر الشّعبي في هذه المرحلة مثالا عن ذلك وغيره[*]، فها هو الشّاعر الشّعبي

الشّيخ محمّد بن محمّد بن يعقوب (ت:1931م) [*] مثلا يصف لنا المجنّدين الجزائريّين قائلا:

اللّي رَاهْ وَلدُه سَاجِي يَدِّيه لَلطّْبِيبْ يْقَاجِي[*]

ويْشَدْ قِيمْتَهْ كَاللّي بَاعْ حْمَارْ

مَبْيُوعْ يَنْسْحَبْ فرَاجِي نوعْ اللّْبَاسْ كالْقَهْوَاجِي

وَالقَيدْ في الكُرَاعْ مْزَيَّرْ تَزْيَارْ.[1]

وهذا يدفعنا بالقول؛ أن الشّعر الّشعبيّ قد كان وسيلة هامّة اعتمدها الشّاعر الشّعبي – إلى جانب ما سبق– لشحذ الهمم؛ ونقل الأخبار بطريقة لا يفهمها المستعمر؛ من أخبار المعارك ووقائعها؛ وأحوال المجاهدين وأخبارهم، وكذا التّغنّي بانتصاراتهم ورثاء من استشهد منهم... إلخ.

وإن اختلفت الصّورة العامّة في الشّعر الشّعبي من شاعر لآخر لأسباب كثيرة قد تتعلّق بثقافته الخاصّة، أو مدى ارتباطه بواقع مجتمعه، أو بكيفيّة اهتمامه بتلك القضايا من جهة ومدى تأثيرها فيه من جهة أخرى، فإنّ « رؤية الشّاعر الشّعبي للثّورات الجزائريّة المتتالية لم تأخذ بعدا اجتماعيّا موحّدا يعطي هذه الثّورات أصالة ووحدة وطنيّة متكاملة، فقد ظلّت الثّورات الجزائريّة في

---

[*] – قد يلاحظ الباحثون في هذا الميدان أنّ كثيرا من النّصوص الشّعريّة الشّعبيّة المتعلّقة بالثّورة مجهولة المؤلّف نظرا لطبيعة هذه الفترة الحسّاسة والحرجة؛ خاصّة وأنّ بعض هذه النّصوص قد قالها مجاهدون أنفسهم ومناضلون في مرحلة تعذّر فيها التّدوين، ولعلّ بساطة قائلها كانت من بين أسبابها، ينظر: العربي دحو، مقاربات في الشّعر الشّعبي العربي في الجزائر، (مرجع سابق)، ص: 25.

[*]– شاعر شعبي من بلدة السفيسيفة الواقعة غرب عين الصفراء بولاية النّعامة، ينظر: عبد القادر خليفي، في التّراث الشّعبي للجنوب الغربي الجزائري، دار القدس العربي، الجزائر، (د. ر. ط)، 2012م، ص: 30.

[*]– أي يُقاد إلى التّجنيد.

[1]– عبد القادر خليفي، في التّراث الشّعبي للجنوب الغربي الجزائري، (مرجع سابق)، ص: 31.

الشّعر الشّعبي ثورات جهويّة – في الغالب– ممّا يجعل رؤية الشّاعر الشّعبي تنحدر أحيانا إلى رؤية جهويّة ضيّقة».[1]

أمّا ما يخصّ قضية "ترجمة الشّعر الشّعبي" فقد لاحظ **محمّد الجزيراوي** أنّ تاريخها يعود إلى الفترة الاستعماريّة، و قسّم ذلك إلى مرحلتين أساسيّتين؛ اتّجهت أولاهما–في أغلبها– إلى خدمة غايات استعماريّة عمياء تصبّ في صالح المستعمر على حساب مصلحة الأهالي وثقافتهم، لذلك نراها قد تميّزت بالانتقائيّة في وقت غابت فيه الموضوعيّة[2]، نذكر على سبيل المثال "**هانوطو**" "**Hanoteau**" وكتابه: (الشّعر الشّعبي لقبائل جرجرة) [*] (Poésies populaires de la Kabylie du Djurdjura) المنشور سنة: 1867م.[3]

أمّا ثانيهما فمعروف عنها أنّها قد انطلقت مع مطلع القرن العشرين وتصدّى لها بعض الباحثين أمثال المستشرق الفرنسي **جلبار بوريس (J. Beaurisse)** في تونس الّذي ألّف كتابا سنة: (1951م) بعنوان: (وثائق ألسنيّة وإتنوغرافية من الجنوب التّونسي)، يضاف إليها مجهودات مجموعة من الباحثين في أواسط النّصف الأوّل من القرن الماضي؛ والّذين نشروا أعمالهم بعدد من المجلّات المعروفة في أوساط المثقّفين آنذاك مثل: "المجلّة الإفريقيّة" الّتي تصدر عن الجمعيّة التّاريخيّة الجزائريّة.[4]

---

[1]– التّلي بن الشّيخ، دور الشّعر الشّعبي الجزائري في الثّورة (1830– 1945م)، (مرجع سابق)، مقدّمة، ص: 06.

[2]– ينظر: محمّد الجزيراوي، في ترجمة الشّعر الشّعبي، الملتقى العربي الثّاني للأدب الشّعبي من: (24– 26 فيفري2009م)، بعنوان: "الشّعر الشّعبي بين الهويّة المحلّيّة ونداءات الحداثة"، تيبازة، جمع وإشراف: نبيلة سنجاق، الرّابطة الوطنيّة للأدب الشّعبي، الجزائر، (د. ر. ط)، ماي 2009م، ص: 160.

[*] – قام "عمّار بوليفة" بانتقاده، ورأى « بأنّ صاحبه لم يكلّف نفسه التّمييز بين الشّعراء الجيّدين والضّعاف، وأخذ مادّته في الأغلب من هؤلاء الأخيرين. وخلط بين الرّواة حملة الشّعر والشّعراء المبدعين»، ينظر: المداخلة نفسها، الصّفحة ذاتها.

[3]– ينظر: عبد الحميد بورايو، الأدب الشّعبي الجزائري، دار القصبة للنّشر، الجزائر، (د. ر. ط)، 2007م، هامش رقم: (02)، ص: 25.

[4]– محمّد الجزيراوي، في ترجمة الشّعر الشّعبي، (مداخلة سابقة)، ص: 160.

اتّسعت بعدها حركة التّرجمة في فترة ما بعد الاستقلال أين أصبحت البحوث فيها تصدر في شكل مستقلّ، أو على صورة مقالات تنشر ضمن مجلّات معيّنة، أو في شكل رسائل جامعيّة؛ أعطى "**محمّد الجزيراوي**" مثالا عنها الشّهادة الّتي أعدّها السّيد "**أحمد الأمين**" لنيل الدّكتوراه، مبيّنا أنّ تلك البحوث قد كانت في عمومها « علميّة وأغلبها يتضمّن ثلاث مستويات فيما يتعلّق بلغة النّشر: الكتابة باللّهجة المحليّة ثمّ باللّهجة العاميّة لكن بحروف لاتينيّة وأخيرا التّرجمة الأدبيّة».[1]

ولا يسعنا تجاوز الحديث في هذه المرحلة دون أن نشير إلى دور ما يطلق عليه باسم "**القوَّال**" أو "**المَدَّاح**" الّذي كان يتجوّل بقصائده « في المدن والقرى وأماكن التّجمّعات ليسمع المتحلّقين حوله تلك القصائد الّتي تحكي البطولة والشّجاعة وغيرها من القصائد الّتي يحفظها (المَدَّاح) ويلفّ بها الأرض شرقا وغربا وشمالا وجنوبا»[2]، وقد تعدّدت النّماذج الشّعريّة الخاصّة بذلك، نذكر منها القوّال المدعوّ بـ: **محمّد بن عبيدة السّجراري** والّذي يعود لفترة أواخر القرن التّاسع عشر ميلادي، وقصيدته الّتي نظمها في مدح الرّسول – صلّى الله عليه وسلّم-.[3]

ورغم اهتمام الاحتلال الفرنسي بدراسة الأدب الشّعبي الجزائري – بما في ذلك الشّعر – بهدف دعم الاحتلال وهدم اللّغة العربيّة إلّا أن الفضل في دراسته في الوطن العربي وبشكل موضوعي تعود « إلى عدد من الدّارسين العرب الّذين درسوا في جامعات الغرب، وتأثّروا بما كان يجري هناك من تحوّلات كان أهمّها تغيير نظرة الباحثين والدّارسين إلى الثّقافة الشّعبيّة باعتبارها

---

[1])- المداخلة السابقة، ص: 161.

[2])- جلّول يلّس وأمقران الحفناوي، المقاومة الجزائريّة في الشّعر الملحون، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، وزارة الثّقافة، الجزائر، (د. ر. ط)، 2007م، ص: 11، متصرف فيه.

[3])- ينظر: عبد الحميد حاجّيات، مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال الشّعر الملحون، الملتقى الوطنيّ في طبعته الثّالثة الخاصّة بتظاهرة "الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة"، يومي: (13-14 أكتوبر 2002م)، بعنوان: "مظاهر وحدة المجتمع الجزائريّ من خلال فنون القول الشّعبيّة"، تيارت، المجلس الأعلى للّغة العربيّة، دار الأمل للدّراسات والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 2006م، الجلسة الأولى، ص: 60.

جزءا من الثّقافة الإنسانيّة»[1]، أمّا في جزائر العصر الحديث فقد «عمد الدّارسون إلى تحليل الأدب الشّعبي، ودراسته بطريقة منهجيّة حديثة تتّجه إلى إبراز خصائصه كفنّ له مقوّماته وأساليبه الخاصّة، ومنحاه المميّز في التّعبير».[2]

ولا يختلف اثنان على أنّ دراسة جذور موروثنا الشّعبي عامّة والشّعر الشّعبي الملحون خاصّة صعبة؛ لا سيما وأنّ أغلب الدّارسين القدماء « لم يمنحوا هذا الجانب من تراث الأمّة ما يستحقّه من عناية في ميدان التّدوين والتّحقيق والدّراسة فقد تشّدد هؤلاء كثيرا وقابل بعضهم حتّى الموشّحات بالرّفض رغم أنّ هذا اللّون يستخدم في اللّغة الفصحى» [3]، أمّا ما بقي منه معزولا عن الحياة الفكريّة الجزائريّة في عهد الاحتلال الفرنسي فقد أهمل – إن صحت العبارة – لأسباب متعدّدة، تتعلّق في مجموعها بوضع الثّقافة العربيّة آنذاك وما يمكن أن يفرضه المحتلّ من قيود على السّاحة الثقافية المحلّية والعربية ككلّ.[4]

لكنّ الأمر إذا ما قورن بالعصر الحديث فإنّ الدّراسات العلميّة الجّادة حوله قد عرفت اتّساعا بسبب اتّساع رقعة المهتمّين بالتّراث الشّعبي، ولنا في دراسات **د. التّلّي بن الشّيخ**، و**د. عبد الحميد بورايو**، و**د. مصطفى حركات**، و**د. محمّد الأمين**، **ود. عبد الحقّ زريوخ** وغيرهم كثير؛ خير مثال على ذلك، فقد أصبحت تقام له الملتقيات والمؤتمرات العلميّة والأكاديميّة وغيرها، ناهيك عن الدّواوين الشّعرية الّتي أصبحت تصنّف فيه، والّتي رسمت لنفسها مكانتها الأدبيّة والعلميّة الخاصّة بها.

---

[1])– العربي دحّو، مقاربات في الشّعر الشّعبي العربي في الجزائر، (مرجع سابق)، ص: 69.

[2])– المرجع نفسه، ص: 73، متصرف فيه.

[3])– عمّارية بلال، شظايا النّقد والأدب – دراسات أدبيّة–، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (د. ر. ط)، 1989م، ص: 16.

[4])– ينظر: التّلّي بن الشّيخ، دور الشّعر الشّعبي الجزائري في الثّورة، (مرجع سابق)، ص: 89– 90.

أمّا الشّعر فإنّ مجال التّأليف فيه قد اتّسع بين من اهتمّ بجمع ما تتداوله العامّة من أشعار وتدوينها، وبين من اختاره كملجأ للنّظم والتّدوين، نذكر من ذلك الشّاعر: **محمّد ملاحي**(*) وقصيدته الموسومة بـ: **(الوالدين)**؛ والّتي يقول في مطلعها:

نَـبْـدَى بـسْـم اللهْ بـالْحَـمْـدْ نَـشْـكُـرْ وَالـصّـلَاة عـلَى احْـمَـدْ مُولَ الْفُرْقَانْ

صَلُّو صَلُّو علَى النّبِي طَهَ الطَّاهَرْ أَلفْ صلَاة علَى النُّبِي شَارَحْ لَدْيَانْ.[1]

وهذا ما ساعد الأغنية الشعبيّة(*) على التّداول –خاصّة "شعر الزّجل" ونخصّ بالذّكر منه قصيدة الشّعر الملحون– « باعتبارها من بين أبرز التّنوعات الغنائية النّاتجة عن التّطور الغنائي والموسيقي الأندلسي الّذي نقله المهاجرون الأندلسيّون إلى حواضر المغرب العربي بفعل توطينه وتكييفه مع التّراث المحلّي لهذه الحواضر؛ والموروث عن حقبة تاريخية قديمة».[2]

وتجدر الإشارة في خاتمة الحديث إلى أنّ الإسلام لم يكن معول هدم لتلك النّصوص وإنّما هذّبها، إلّا أنّه إلى جانب الواجب اتّجاه اللّغة العربيّة لا يجب أن نهمل تراثنا الشّعبي متناسين قيمه التّاريخية وحتّى اللّغوية وغيرها من القيم، لذا كان من الواجب علينا الاهتمام به ودراسته بطريقة لا تتعدّى على لغتنا الفصحى ولا تهدم أركانها، بل بطريقة بنّاءة تنظر إليه نظرة علميّة موضوعيّة.

(*)– شاعر معاصر من ولاية تيسمسيلت، معروف بباعه الطويل في الشعر لملحون وكذا مشاركاته في الملتقيات الشعرية، ينظر: توفيق ومّان، في الشّعر الشّعبي المعاصر، الرّابطة الوطنيّة للأدب الشّعبي، اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة، وزارة الثّقافة، الجزائر، (د. ر. ط)، 2007م، ص: 84.

[1])– الملتقى العربي الأوّل للأدب الشّعبي، راهن الأصوات الشّعريّة الشّعبيّة في الوطن العربي، إعداد: نبيلة سنجاق، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، تيبازة، الجزائر، (د. ر. ط)، (23 أكتوبر2007م)، ملحق بعض القصائد المشاركة في الملتقى، ص: 228.

(*)– من أنواعها الأكثر رواجا في الجزائر "الأغنية البدويّة" في وهران، و"الآيْ يَايْ" في الهضاب العليا المتاخمة للصّحراء، ناهيك عن "المَالُوفْ" في قسنطينة وما يجاورها، وكذا "الحَوْزِي " في تلمسان، أو "موسيقى الشَّعْبِي" كما يسمّيها أهل العاصمة ...إلخ، ينظر: أحمد أمين دلّاي، أغاني القصبة، (مرجع سابق)، مقدّمة، ص: 07.

[2])– فتيحة قارة شنتير، الشّعبي خطاب طقوس وممارسات، (مرجع سابق)، تمهيد، تقديم عبد الحميد بورايو، ص: 09، متصرّف فيه.

ورغم من يرى بعدم جدواه بحجّة أنّه أثر من الآثار السّلبيّة الّتي تركها الاستدمار الفرنسي، إلّا أنّه ومّما لا شكّ فيه؛ إنّ « التّراث الشّعبي وعلى اختلاف ألوانه وأشكاله هو الأرضيّة الفعليّة للأصالة القوميّة، لكن ينبغي أن نوفّر الفعاليّة لهذه الأصالة، بحيث يمكن أن تأخذ أبعادها في الشّخصيّة الجديدة».[1]

1-2- مفهوم الحركة والسّكون ومفهوم المقطع في الشّعر الشّعبي الملحون.

1-2-1-مفهوم الحركة والسّكون.

اتّفق اللّغويّون – القدماء منهم والمحدثون – على أنّ "**الحَرَكَةَ**" ضدّ "السُّكُون" [2]،في حين حدّد المفهوم اللّغوي لمصطلح "**السّكون**" بمعنى "الثّبات" و"الاستقرار"؛ بحيث يُقال: « سَكَنَ الشّيء سُكُونًا: استقرَّ وثبت»[3]، وقد أضاف صاحب **(لسان العرب)** بعض المعاني كمعنى "السّكوت"، أو الهدوء فكلّ ما هَدَأَ فقد سَكَن كالرّيح والبرد، أو الموت فكلّ شيء مات فقد سَكَنَ، ومن ذلك أيضا قولهم: سَكَنَ بالمكان يَسْكُنُ سُكْنَى وسُكُونًا؛ أي: أَقام.[4]

أمّا في الاصطلاح فقد اهتمّ العلماء اللّغويون العرب منذ القدم بمعالجة مسألة ثنائيّة "**الحركة والسّكون**" في اللّغة العربيّة؛ لتتوسّع حلقة البحث مع مرور الوقت عند المحدثين منهم، فقد سجّلت مجموعة من الاختلافات حول أحرف المدّ واللّين، وغيرها من المسائل الّتي لا يمكن للدّراسة أن

---

[1])- بولرباح عثماني، الأدب الشّعري الجزائري ومناحي التّجديد الإبداعي، (مداخلة سابقة)، ص: 14.

[2])- ينظر: إسماعيل بن حمّاد الجوهري، الصّحاح – تاج اللّغة وصحاح العربيّة–، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990م، ج4، باب: (الكاف)، فصل: [الحاء]، مادّة: (حرك)، ص: 1579.

[3])- إسماعيل بن حمّاد الجوهري، الصّحاح – تاج اللّغة وصحاح العربيّة–، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990م، ج5، باب: (النّون)، فصل: [السّين]، مادّة: (سكن)، ص: 2136.

[4])- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م13، (مصدر سابق)، حرف: (النّون)، فصل: [السّين المهملة]، مادّة: (سكن)، ص: 211- 213.

تحيطها بالتّفصيل المملّ؛ ذلك أنّها تهتمّ بمفهوم هذه الثّنائيّة في الشّعر الشّعبي الملحون، الأمر الّذي جعلنا نقتصر على المفهوم فقط في هذا المبحث.

فمن يبحث في الدّراسات الّتي أقيمت حول هذه الثّنائيّة يجد أنّ المفهوم الاصطلاحي للحركة (الفتحة والضّمّة والكسرة)، قد حدّد على أنّه « صوت خفي للحرف لا يبلغ به النّاطق مدى الحرف الّذي هو بعضه»[1]، ومن ثمّة حدّد مفهوم "**الحرف المتحرّك**" في اللّغة العربية على أنّه « كلّ حرف متبوع بحركة سواء كانت فتحة أو ضمّة أو كسرة».[2]

أمّا مفهوم "**الحرف السّاكن**" فقد أوضح في القديم **سيبويه** (ت: 180هـ) طريقة النّطق به قائلا: « والسّاكنُ لا تَرفع لسانك عنه بصوت لو رفعتَ بصوتٍ حرَّكتَه»[3]، وبتعبير آخر "كلّ حرف غير متبوع بحركة، سواء كانت فتحة أو ضمّة أو كسرة، وسواء لزمه السّكون الظّاهر أم لم يلزمه"[4]، فيدخل بذلك تحته المدّ النّاتج عن الحركات السّابق ذكرها.

ومن الواضح أنّ ذلك لا يروق لـ: **د. علي يونس** ففي حديثه عن تركيب الوحدات العروضيّة نجده لا يتمسّك بمصطلحي "**الحركة والسّكون**" بالاستعمال نفسه الّذي استعمله القدماء أين نجد مفهوم "**الحرف المتحرّك**" عنده هو « صوت صامت متبوع بصائت قصير، مثل حرف الجرّ

---

[1])- علي عبد الله علي القرني، أثر الحركات في اللّغة العربيّة – دراسة في الصّوت والبنية –، رسالة علميّة مقدّمة لنيل درجة الدّكتوراه في اللّغة العربيّة وآدابها، مخطوطة، تخصّص: علم اللّغة، إشراف الأستاذ: د. سليمان بن إبراهيم العايد، جامعة أمّ القرى، السّعوديّة، كليّة اللّغة العربيّة، قسم الدّراسات العليا العربيّة، 2004م، ص: 02.

[2])- مصطفى حركات، أوزان الشّعر، الدّار الثّقافية للنّشر، القاهرة، ط1، 1998م، ص: 10.

[3])- أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر "سيبويه"، الكتاب، تح، شر: عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، دار الرّفاعي، الرّياض، ط2، 1982م، ج4، ص: 177.

[4])- ينظر: مصطفى حركات، أوزان الشّعر، (مرجع سابق)، ص: 10.

"لِـ"»[1]، ويجعله مرادفا لمصطلح "المقطع القصير"، أمّا مفهوم المدّ فقد ضمّه إلى مفهوم "**السّكون**" الّذي حدّده على معنيين:

أ- معنى الصّائت الطّويل، مثل: الألف في حرف النّفي "مَا".

ب- معنى الصّوت الصّامت غير المتبوع بصائت، مثل: اللاّم في حرف الاستفهام "هل".[2]

وفي ذلك دليل حول تأثّر **د. علي يونس** بآراء بالمستشرقين، الأمر الّذي يدفعنا للتّساؤل: إلى أيّ مدى يوافق استعمال مفهوم هذه الثّنائية في اللّغة العربيّة الاستعمال نفسه الّذي في اللّغات الأجنبيّة؟، فمصطلح الحرف مثلا نجده في اللّغة العربيّة فقط؛ بخلاف اللّغات الأجنبيّة الّتي تضمّ مجموعة من "**الصّوامت**" [Les Consonnes]، وكذا مجموعة من "**الصّوائت**" [Les Voyelles]، كما أنّ مفهوم المدّ هو امتداد لحركة معيّنة وهو يأخذ شكلا بحسبها، ومن ثمّة كان امتدادا لصائت وليس صائتا طويلا، وهذا ما جعل العلماء قديما يفرّقون بين الأحرف المدّية وباقي الأحرف الأخرى.

أمّا **د. صبري إبراهيم السّيد** فقد رأى « الحرف السّاكن هو الألف، والواو، والياء، وإن كانتا حرفي لين أو مدّ، وكذلك أي حرف آخر وقفنا عنده بالسّكون» [3]، وأطلق على حروف المدّ (الألف، الواو، الياء) بأصوات المدّ أو اللّين الطّويلة، وكذا بالأصوات الصّائتة والّتي يقابلها المصطلح الأجنبي [les Voyelles]، وسمّى باقي الحروف بالأصوات الصّامتة، كما أطلق على الحركات (الفتحة والضّمة والكسرة) أصوات لين قصيرة.

---

[1])- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشّعر العربي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، (د. ر. ط)، 1993م، ص: 20.

[2])- المرجع نفسه، الصّفحة ذاتها.

[3])- صبري إبراهيم السّيد، أصول النغّم في الشّعر العربي، دار المعرفة الجامعيّة، القاهرة، (د. ر. ط)، 1993م، ص: 15.

ولكن الرّاجح عندنا ما ذهب إليه **د. مصطفى حركات** حين استعمل "**الحرف**" كمرادف لمصطلح "**الصّامت**" [Le Consonne] مستثنيا من ذلك أحرف المدّ (الألف، الواو، الياء)، و"**الحركة**" كمرادف لـ "**الصّائت**" [Le Voyelle]، والّتي تنطوي تحتها أحرف المدّ بصفتها حركات طويلة، خاصّة وأنّ المدّ وظيفيّ في اللّغة العربيّة كونه يشارك في تحديد معنى الكلمات[1]، فقولك مثلا: "جَلَسَ" و"جَالَس" ليس بالأمر نفسه؛ والمدّ هنا قد أحدث اختلافا في المعنى أدّى بالضّرورة إلى تغيير في الوظيفة النّحويّة.

وواضح هو ذلك الاختلاف حول حقيقة حروف المدّ وكذا طبيعة علاقتها بالحركات (الفتحة، الضّمّة، الكسرة)، فلقد تعدّدت فيها الآراء لتستقرّ لدى جمهور العلماء على أنّها أبعاض حروف؛ لتكون بذلك الفتحة من الألف، والضّمة من الواو، والكسرة من الياء، فعن **أبي حيّان الأندلسي** (ت: 745هـ) – رحمه الله– أنّه قال: « والجمهور على أنَّ الفتحةَ من الألف، والضَّمَّة من الواو، والكسرة من الياء، فالحروف قبل الحركات، وقيل عكس هذا وقيل ليست الحركات مأخوذة من الحروف، ولا الحروف مأخوذة من الحركات وصحّحه بعضهم».[2]

ومهما يكن من أمر، فإنّه وبالرّغم من الاختلافات الموجودة في تحدّي المفاهيم والمقابلات الأجنبيّة وغيرها من القضايا الأخرى، إلّا أنّ تحديد ذلك المفهوم في الشّعر الشّعبي الملحون لم يخرج عن تحديده في اللّغة العربيّة الفصحى؛ فقد حافظ على التّركيب اللّغوي من حيث كون

---

[1]– مصطفى حركات، نظريّة الإيقاع –الشّعر العربي بين اللّغة والموسيقى–، دار الآفاق، الجزائر، (د. ر. ط)، 2008م، ص: 63.

[2]– أبو حيّان الأندلسي، ارتشاف الضّرب من لسان العرب، تح وشر ودرا: رجب عثمان محمّد، مرا: رمضان عبد التّواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1998م، ج1، ص: 18.

"الحرف" وحدة صغرى للّفظ في بناء الكلمة، و"الصّوت" لبنة أساسيّة للحرف[1]؛ غير أنّه يختلف من حيث طريقة استخدام الأصوات اللّغوية لاعتبارات وشروط تتّصل بـ:

أ- طريقة التّلفظ الخاضعة هي الأخرى لشروط ذلك الاستعمال الطّارئ لأصوات تلك اللّغة؛ والّذي يظهر في شكل لهجات عامّية تستقي أغلب كلامها من الفصحى وتطوّعه لقواعد خاصّة بذلك الاستعمال[*].

ب- لغة الشّعر الملحون في حدّ ذاته.

وهذا يقودنا للتّفريق بين لغة الشّعر الملحون؛ واللّغة الفصيحة ؛وكذا اللّهجة المستعملة في عمليّة النّطق، وهنا وجب على الدّارس أن يفرق بين اللّغة الأم[*] وبين اللّهجة باعتبارها استعمالا لغويّا انحرف عنها لدواع فرضها المتكلّم بدرجة أولى، وبين لغة الشّعر الملحون باعتباره شعرا شعبيّا يستعمل لغة مميّزة وخاصّة؛ تختلف عن سابقيْه (الفصحى واللّهجة) باختلافات محدّدة تتماشى وطبيعة هذا الشّعر الّتي تمتزج بأسلوب الشّاعر، خاصّة وأنّ لغة كثير من نصوصه الشّعريّة تقترب ألفاظها من الفصيحة؛ حتّى أنّنا نجد الشّاعر يستعمل ألفاظا فصيحة لم تتغيّر إلى جانب أخرى قد طبعت بطابع عامّي.

أمّا مفهوم المدّ في العامّية فهو الآخر لا يختلف عمّا هو موجود في الفصحى، باستثناء بعض التّقابلات التّمييزيّة بينهما، أعطى **د. مصطفى حركات** مثالا على ذلك؛ التّقابل الموجود في الفصحى بين الفعلين: /جَار/ و /جَرى/ والّذي أصبح في العامّية قائما بين الفعلين: /جَارَ/ و

---

[1]- ينظر: عبد القادر فيطس، التّشكيل الفنّي للشّعر الملحون الجزائري، دار هومه، الجزائر، (د. ر. ط)، 2014م، ص: 16.

[*]- هذا يعني أنّ مفهوم تلك الثّنائية لم يتغيّر وإنّما اختلف في بعض الحالات لتغيّر طريقة استخدامه وتواتره في الكلام طلبا لما يدعو إليه الاستعمال اللّهجي من الخفّة وسهولة النّطق والإيجاز، وغير ذلك من الأمور المتّصلة بعمليّة النّطق.

/جْرَى/[1]، وهذا ما جعله « أحد المكوّنات الصّوتيّة داخل النّص الشّعري الّتي تقترب من الدّلالة اللّغوية وتوصل المعنى».[2]

لذا فإنّ المتتبّع لطبيعة هذه الثّنائية وطبيعة تجاورها قواعد في العامّية الجزائريّة يجدها تحمل القواعد والمستويات اللّغويّة نفسها التي في اللغة الفصيحة؛ مع بعض الانحرافات الّتي قد تلحق بها في الاستعمال من حذف أو زيادة وغيرها ومن أبرز مظاهر ذلك في الاستعمال العامي تسكين المتحرّك في أغلب الحالات خاصّة في آخر الكلمة دونما أيّ مبرّر نحويّ؛ والّذي يكون مرجعه عدا طلب الخفّة « إلى نشدان الموسيقى الخارجيّة، تماشيا مع استقامة الوزن والانسجام الموسيقي».[3]

وخلاصة القول؛ إنّ ثنائيّة (الحركة والسّكون) ثنائيّة لازمة الوجود في الاستعمال اللهجي العامي، إلّا أنّ "الحرف المتحرّك" كان أكثر ثباتا منه، كونه يعمل على توليد الحركيّة والاستمراريّة في سلسلة الكلام، بعكس "الحرف السّاكن" والذي نراه سهل السّقوط وعدا كونه مهمّا في الكلام للفصل بين الأصوات، إلّا أنّ الابتداء به – في أغلب الحالات– مشروع ، والوقوف عنده في الغالب الأعمّ مشروط.

1-2-2-مفهوم المقطع:

إنّ البحث في المفهوم الاصطلاحي لهذا المصطلح يحتّم علينا النّظر في مفهومه اللّغوي والّذي تراوح في المعاجم اللّغويّة بين معان كثيرة؛ كان منها: آخر الشّيء أو خاتمته، وكذا موقع

(*)– أي المأخوذ عنها ونعني بها هنا اللّغة العربيّة الفصحى.

[1])– ينظر: مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشّعر الشّعبي، (مرجع سابق)، ص: 129.

[2])– عبد القادر فيطس، التّشكيل الفنّي للشّعر الملحون الجزائري، (مرجع سابق)، ص: 204.

[3])– عبد الحقّ زريوخ، الخصائص الشّكليّة للشّعر الملحون الصّوفي في شمال الغرب الجزائري (1871– 1954م)، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، (د. ر. ط)، 2003م، ص: 100.

العبور أو القطع، أو الوقوفِ إذا كان القصد مَقاطِعُ القرآن الكريم...إلخ[1]، « ومُقَطَّعَاتُ الشّيء: طرائقُه الّتي يتحلَّلُ إليها ويَتَرَكَّبُ عنها كَمُقَطَّعاتِ الكلامِ، ومُقَطَّعاتُ الشّعْرِ ومَقاطِيعُه: ما تحَلَّل إليه وتَرَكَّبَ عنه من أَجْزائِه الّتي يسمّيها عَرُوضِيُّو العرب الأَسْبابَ والأَوْتادَ».[2]

وهذا يحيلنا إلى مفهومه الاصطلاحي والّذي رغم وضوح وبساطة تحديده في اللّغة العربيّة إلّا أنّ الدّارسين لم يتفقوا حول مفهوم موحّد له، « ويرجع جانب من ذلك إلى أنّهم يذهبون في تعريفه مذاهب شتّى (صوتيّة فيزيائيّة، أو نطقيّة تخص مخارج الحروف، أو وظيفيّة)» [3]، بالإضافة إلى وقوع البعض منهم في في بؤرة التأثّر بالآراء الاستشراقيّة؛ الأمر الّذي أدّى بالبعض من الدّارسين إلى الخلط بين اللّغة العربيّة واللّغات الأجنبيّة الأخرى رغم الاختلافات الموجودة بينهما.

من بين تلك الآراء ما ذهب إليه **د. علي يونس** في اعتباره المقطع ظاهرة صوتيّة ذات أساس عضوي، فهو بحسبه « أصغر "كمّيّة" صوتيّة يمكن إصدارها خلال نبضة صدريّة واحدة»[4]، لذلك رأى بأنّه « من النّاحية النّظريّة لا شيء أولى من كمّ المقاطع بأن يكون أساسا لأوزان الشّعر العربي، فهو أبرز من أيّة صفة أخرى يمكن أن يتّصف بها المقطع كالنّبر أو النّغمة».[5]

إلى جانب **د. عبد الصّبور شاهين** الّذي رأى بأنّ « المقطع كما يجب أن نتصوّره هو "مزيج من صامت وحركة، يتّفق مع طريقة اللّغة في تأليف بنيتها، ويعتمد على الإيقاع التّنفّسي". فكلّ

---

[1]- ينظر: أبو الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، تح: مجموعة من الباحثين، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت، ط1، (د. ت. ط)، م8، حرف: (العين)، فصل: [القاف]، مادّة: (قطع)، من ص: 278 إلى ص: 284.

[2]- المصدر نفسه، ص: 279.

[3]- غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات العربيّة، دار عمار، عمّان، ط1، 2004م، ص: 189- 190، متصرّف فيه.

[4]- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشّعر العربي، (مرجع سابق)، ص:22.

[5]- المرجع نفسه، ص: 28.

ضغطة من الحجاب الحاجز على هواء الرّئتين يمكن أن تنتج إيقاعا يعبّر عنه مقطع مؤلّف في أقلّ الأحوال من صامت وحركة (ص+ ح)».[1]

و يحصل – بحسبه– في اللّغة العربيّة ثلاثة أشكال أساسيّة للمقطع العربي:

1- المقطع القصير المفتوح: حرف صحيح + حركة.

2- المقطع الطويل المقفل: حرف صحيح + حركة +حرف صحيح.

3- المقطع الطويل المفتوح: حرف صحيح + حركة+ حركة (مد). [2]

وشكلان مرتبطان بالوقف هما:

4- المقطع المديد المقفل بصامت: حرف صحيح + حركة+ حركة (مد) + حرف صحيح.

5- المقطع المديد المقفل بصامتين: حرف صحيح + حركة+ حرف صحيح + حرف صحيح.[3]

ليشير بعدها إلى أن المقطع الصّوتي العربي لا يتكوّن من حرف واحد؛ ولا يبدأ بحركة؛ ولا بصامتين متواليين؛ ولا يتكوّن منهما، باستثناء ما إذا وقع ذلك في وسط الكلمة أو آخرها، ومثال هذا الأخير كلمة "**الحاقّة**"؛ الّتي نجدها في قوله – سبحانه وتعالى– في كتابه العزيز في سورة (**الحَاقَّة**): ﴿ ٱلْحَاقَّةُ ﴿١﴾ مَا ٱلْحَاقَّةُ ﴿٢﴾ ﴾[4]؛ فبعد فكّ الإدغام نحصل على: [ٱلْحَاْ قْـقَـةُ] فيقع بذلك اجتماع لساكنين في موقع وسط الكلمة بين مدّ "حركة الحاء" وبين "القاف" الأولى السّاكنة في الإدغام، ولكنّ مثل هذا الاجتماع للسّاكنين قليل في اللّغة العربيّة، لكنّه موجود في الشّعر العربي أيضا في القافية المقيّدة المردفة على وجه التّحديد، على نحو قول الشّاعر:

---

[1]- عبد الصّبور شاهين، المنهج الصّوتي للبنية العربيّة –رؤية جديدة في الصّرف العربي–، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، (د. ر. ط)، 1980م، ص: 32.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 40.

[3]- المرجع نفسه، الصّفحة ذاتها.

[4]- سورة الحَاقَّة، الآية رقم: (01) و(02).

يَـا بني الصَّيْـداءِ رُدُّوا فَـرَسـي إِنَّـما يُـفْـعَـلُ هَـذَا بِـالـذَّلِيلْ[1]

ومحلّ الشّاهد ههنا الضّرب في قوله "بِالـذَّلِيلْ"، فبكتابتها عروضيا نحصل على المقاطع التّالية: [بِذْ ذَلِيـ لْ] على وزن [فَـاعِـلَا تْ] وفق التّقطيع المقطعيّ التّالي: [/0 //0 0]؛ وأصله الصّحيح على وزن [فَـاعِـلَا تُنْ]؛ [/0 //0 /0]، وقع في سببه الخفيف الثّاني في آخر التّفعيلة علّة بالنّقص ألا وهي القَصْر، فحذف ساكنه وسُكِّن المتحرّك الّذي قبله؛ فأصبح على صورة [فَـاعِـلَاتْ].

أعاد **د. عبد القادر فيطس** تبسيطه بعد أن صنّفه حسب القياس إلى المقاطع التّالية(*):

1- قصير ⟵ ب، ف.

2- متوسّط ⟵ با، في، عن، من.

3- طويل ⟵ باب، كيس، بدر، قرب، عند.[2]

أمّا في اللّهجات العامّية الجزائريّة فإنّه يتحدّد في أغلب حالاته وفق الصّور التّالية:

1- "**مقطع قصير**" يتكوّن من حرف متحرّك غير متبوع بساكن؛ ومثاله التّحليل المقطعي لقولك: "خَرَجَ"، فكلّ من المقاطع التّالية: [كَ] و[تَ] و[بَ] يمثّل مقطعا قصيرا يرمز له بالرّمز: (ق).

2- "**مقطع طويل**" يتكوّن من حرف متحرّك متبوع بساكن، وهو بحسب طبيعة هذا الأخير على نوعين:

---

[1]- محمّد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، (مرجع سابق)، ص: 85.

(*)- هذا ما اسقرّت عليه أغلب آراء العلماء والباحثين ، باستثناء د. تمام حسان الّذي ذكر ستّة أقسام للمقطع بعد أن أضاف مقطعا سادسا اصطلح عليه باسم "المقطع الأقصر" والّذي يمثّل حرفا صحيحا مشكّلا بالسّكون مثل لام التّعريف وسين الاستفعال، ينظر: تمّام حسّان، اللّغة العربيّة معناها ومبناها، دار الثّقافة، المغرب، (د. ر. ط)، 1994م، ص: 69.

[2]- ينظر: عبد القادر فيطس، التّشكيل الفنّي للشّعر الملحون الجزائري، (مرجع سابق)، ص: 197، وهامش رقم: (04)، ص: 213.

أ- نوع أوّل يكون السّاكن فيه حرفا صحيحا مثل قولك: [كَمْ]، ويسمّى "**مقطعا طويلا مغلقا**" يرمز له بالرّمز: (ط).

ب- نوع ثان يكون السّاكن فيه حرف مدّ لحركة الحرف المتحرّك الذي قبله مثل قولك: [مَا]، ويسمّى "**مقطعا طويلا مفتوحا**" يرمز له بالرّمز: (طَ).

3- "**مقطع متزايد في الطّول**" يتكوّن من حرف متحرّك متبوع بساكنين، وبالنّظر في نوعيهما فقد حدّد في صنفين:

أ- صنف أوّل يكون السّاكن الأوّل فيه حرف مدّ لحركة الحرف المتحرّك قبله؛ مثل قولك: [كَانْ]، ويسمّى **مغلقا**؛ نرمز له بالرّمز: (م).

ب- صنف ثان سمّي **مزدوج الإغلاق**؛ ونرمز له بالرمز: (مَ)، يكون ساكنيه إمّا على صورة (حرف لين+ حرف صحيح)؛ مثل قولك: [لَيْلْ]، وإمّا على هيئة (حرف مهموز+ حرف صحيح)؛ كما في قولك: [ذِئْبْ]، وقد يجتمع فيه حرفان صحيحان؛ مثل قولك: [شَمْسْ]، كما قد ينتج أيضا بفعل فكّ للإدغام كما في قولك: [شَطْ] والّتي تفكّ في الاستعمال اللّهجي بحرفين ساكنين على النّحو التّالي: [شَطْطْ]. [1]

وعلى اختلاف آراء الدّارسين وتنوّع مشاربهم تنوّعت تحديداتهم للنّماذج الخاصّة بنظام المقاطع اللّغوية في الشّعر الشّعبي الملحون، بحيث تبنّى كلّ دارس منهم أنموذجا ضمّنه أفكارا معيّنة بحسب النّصوص الشّعرية الملحونة الّتي درسها، فمنهم من أقام دراسته على أساس نبري،

---

[1])- ينظر: عبد القادر فيطس، التّشكيل الفني للشّعر الملحون، (مرجع سابق)، ص: 197- 198.

- ينظر: مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشّعر الشّعبي، (مرجع سابق)، ص: 21- 22.

- ينظر: عبد الصّبور شاهين، المنهج الصّوتي للبنية العربيّة، (مرجع سابق)، من ص: 32 إلى ص: 40.

ومنهم من اعتمد على أساس كمّي، في حين ركّز آخرون على الأساسين معا، ليكتفي غيرهم بالنّظر في عدد المقاطع وحسب، نوردها باختصار في النّقاط التّالية:

1- **الأنموذج النّبري "Le Modèle Accentuel"**: وهو يعتمد على المقاطع المنبورة في البيت شرط أن يكون عددها متشابها ومتساويا في كلّ الأبيات.

2- **الأنموذج الكمّي" Le Modèle Quantitatif"**: وهو يعتمد على عدد متكرّر من المقاطع الطّويلة أو القصيرة في شكل تركيب محدّد ومنتظم قائم على مبدأ التّنسيق بين الحركات والسّكنات في المقاطع لإحداث وحدة موسيقيّة.

3- **الأنموذج النّبري الكمّي:** وهو قائم على تركيب لعدد محدّد ومنتظم من المقاطع الطّويلة أو القصيرة المكرّرة سواء كانت منبورة أو غير منبورة.

4- **الأنموذج المقطعي:** وهو يعتمد على عدد المقاطع في البيت.[1]

وبالرّغم من اختلاف الدّراسات الصّوتيّة الحديثة في تحديد مفهوم المقطع؛ إلّا أنّها في تتّفق في مجملها على كونه وحدة صوتيّة مركّبة تقع بين الحرف والكلمة؛ أطول من الأوّل وأقصر من الثّانية؛ مع اختلافات كّنا قد ذكرنا البعض منها.

أمّا في عروض الشّعر الملحون فهو يخصّ التّفعيلة العروضيّة وما يمكن أن تصل إليه في التّحليل الصّوتي من مقاطع ثانويّة، فأقلّ مقطع فيها يتألّف من مقطع قصير أي ما يعادل حرفا متحرّكا؛ ويرمز إليه بالرّمز: (/)، في حين أنّ أكبر مقطع فيها قد يصل إلى أربعة حروف قد تتكوّن من متحرّك يسبقه ساكن واحد ويتلوه ساكنان على صورة مقطع متزايد في الطّول؛ ويرمز إليه بالرّمز: (00/0).

---

[1]- ينظر: عبد القادر فيطس، التّشكيل الفني للشّعر الملحون الجزائري، (مرجع سابق)، ص: 195.

وأمّا بالنّظر في اختلاف المقاطع في أكثر نصوصه فإنّ أغلب التّقابلات الموجودة فيه تتحقّق بين المقاطع الطّويلة والمقاطع المتزايدة الطّول، طبعا؛ هذا دون أن ننسى أنّ طبيعة التّجاور الموجودة في اللّهجة العامّية بين "الحركة" و"السّكون" هي من تحدّد طبيعة المقاطع المستعملة، فكلّ متحرّك في العامّية المغاربيّة متبوع بساكن أو ساكنين، وكلّما اجتمع متحرّكان في العامّية المغاربيّة أسكن أحدهما. (*)

ويجب أن ننبّه ههنا إلى أنّ مفهوم المقطع الصّوتي في الشّعر الشّعبي الملحون مرتبط كلّ الارتباط بلغة الشّاعر الشّعبي من جهة؛ وبطريقة إلقائه من جهة أخرى؛ « فلغة شاعر الملحون أثناء إلقائه هي أداة زمانيّة تتكوّن من أصوات، والصّوت هو البذرة الحيّة في المقطع اللّغوي وهو البنية الأساسيّة في تشكيل الحروف الّتي هي عماد الكلمة المنطوقة».[2]

1-3- بنية القصيدة في الشّعر الشّعبي الملحون.

1-3-1-مفهوم القصيدة في الشّعر الشّعبي الملحون.

حُدّد مفهوم القصيدة في الشّعر العربيّ الفصيح في أغلب حالاته انطلاقا من أساس كمّي يستند فيه إلى عدد معيّن من الأبيات الشّعريّة؛ فقيل – عند أغلب الدارسين- أنّها ما بلغت سبعة أبيات[3]، أمّا في الشّعر الشّعبي الملحون فإنّ تحديدها العامّ فيه لم يختلف عن مفهومها في الشّعر العربي الفصيح؛ إلّا ببعض الاختلافات الّتي تتماشى وطبيعة الشّعر الشّعبي وخصائصه، فيقال أيضا: "القَصِيدَه" بقاف مفتوحة دون نطق التّاء أحيانا، أو "القْصِيدَه" بقاف ساكنة، ويقصد بها –

(*) – هذه القواعد غير مطردة في الاستعمال ولكنّها الأكثر شيوعا في العامّية المغاربيّة، ينظر: مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشّعر الشّعبي، (مرجع سابق)، ص: 21- 22- 23- 24- 25- 130.

2)- عبد القادر فيطس، التّشكيل الفنّي للشّعر الملحون الجزائري، (مرجع سابق)، ص: 14.

3)- ينظر: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح و تع: محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، دمشق، ط5، 1981م، ج1، ص: 188- 189.

بحسب **د. مصطفى حركات**– إمّا النّص النّهائي، وإمّا ذلك التّكرار لأبيات متكافئة في الوزن والقافيةعلى هيئة القصيدة العموديّة [1]، في حين حدّدها **د. مرسي الصّباغ** انطلاقا من حقيقة كونها شعرا غنائيّا؛ بدويّا من حيث الطّبيعة الشّعرية وكذا النّشأة؛ ينظم في شكل أبيات تتراوح ما بين ستّة إلى مائة بيت.[2]

وقد تحذف التّاء من آخر الكلمة فتلفظ في الاستعمال العامّي بـ: "القْصِيدْ" بقاف ودال ساكنتين؛ وتجمع على "قْصَايَدْ" و"قُصْدَانْ"، وقد يقصد به « الشّعر الّذي طالت أبياته وكثرت»[3]، أو كما يطلق عليه ممارسوه بقولهم: "الكْلَامْ" أو "الشّعر المغنّى" على نحو ما ذكرته الباحثة **فتيحة قارة شنتير** موضّحة أنّ « كلمة قصيد في موسيقى الشّعبي لا تعني القصيدة الشّعريّة وإنّما ما يقصد به الشّاعر من معاني الّتي لا يفهمها إلى الملمّين بالشّعبي؛ كثقافة موسيقيّة تجمع بين المعرفة الشّعريّة والمعرفة الموسيقيّة اتقانها والتّمييز بينها».[4]

لكنّه وبالالتفات إلى مفهومها[*] المنبثق من حقيقة كونها « صورة موسيقيّة متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق؛ محدثة نوعا من الإيقاع الّذي يساعد على تنسيق مشاعر الشاعر وأحاسيسه المشتتّة»[5]؛ نستطيع أن نتجاوز مفهومها الكمّي لآخر يجمع بين الشّكل والمضمون الفنّي بمختلف مستوياته؛ سواء ما اتّصل منه بذات الشّاعر أو ما تعدّاها للتّأثير في نفس المستمع.

---

[1]– ينظر: مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، (مرجع سابق)، ص: 112.

[2]– ينظر: مرسي الصّباغ، قراءة جديدة في الشعر الشعبي العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، القاهرة، (د. ر. ط)، 2002م، ص: 45.

[3]– إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، (مرجع سابق)، باب: (القاف)، مادة: (القصيد)، ص: 376.

[4]– فتيحة قارة شنتير، الشّعبي خطاب طقوس وممارسات، (مرجع سابق)، تمهيد، هامش رقم: (04)، ص: 17، متصرّف فيه.

[*]– نعني بها هنا القصيدة في شكلها التّقليدي والحديث، فصيحة كانت أم شعبية ملحونة.

[5]– عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة–، دار الفكر العربي، (د. م. ن)، ط3، 1966م، ص: 63، متصرف فيه.

وربّما هذا ما دفع **د. عزّ الدّين إسماعيل** إلى التّمييز بين مفهوم القصيدة الحديث وكذا القديم أين كانت « شكلا موسيقيّا مفتوحا يمكن أن تتكرّر فيه الوحدة الموسيقيّة إلى ما لا نهاية»[1]؛ لترسم لها في العصر الحديث بنية إيقاعيّة خاصّة بها بدت فيها « القصيدة كلّها وحدة تضمّ مفردات نغميّة كثيرة؛ في إطار شعريّ شامل؛ في شكل صورة مقفلة ومكتفية بذاتها؛ لها دلالتها الشّعورية الخاصّة الّتي يستطيع متلقّي القصيدة أن يدركها من غير عناء».[2]

ولا يظنّ القارئ أنّ في هذا تشكيك بقدرة القصيدة التّقليديّة على احتواء الدّلالة والمعاني الشّعريّة، ذلك أنّ إيقاعها يتميّز بميزة خاصّة جعلت أفئدة الشّعراء تهوي إليها، وآذان العربي تطرب لها؛ لتتربّع بذلك على عرش الشّعر العربيّ؛ وتلوّنه بحلّتها الإيقاعيّة الجماليّة، ولكنّ الحاجة للتّغيير هي من فرضت ذلك الإيقاع الجديد، والّذي استسقى منها ذوقه الجمالي ليكيّفه ومتطلّبات العمليّة الشّعريّة الحديثة أو المعاصرة، وكذا متطلّبات العمليّة الغنائيّة وما يفرضه الاستعمال اللّغوي للّهجة من مميّزات وقيود – إن صحّت العبارة– إذا كنّا في ميدان الشّعر الشّعبي الملحون.

وبتحرّر القصيدة العربيّة في وقت سابق من ما يطلق عليه دعاة التّجديد بـ: "قيود القافية والوزن ووحدة البيت" فإنّها قد تلوّنت بتّنوّع في القافية والوحدات الشّعريَّة، انطلاقا من مفهوم البيت ووزنه بما فيه من تفعيلات وما قد يدخل عليها من تغييرات طارئة في موقع ما من مواقع تكرارها في القصيدة.

أمّا مفهوم البيت الشّعري فيها فقد اخْتُلِفَ حوله، فعلى سبيل المثال رأى **د. محمّد بن دحّان** بأنّ« هناك قصائد شعبيّة لها شطر واحد، ولكنّ في أغلبيّتها لها شطران، الشّطر الأوّل والشّطر

---

[1]– المرجع السابق، ص: 64، متصرف فيه.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة ذاتها، متصرف فيه.

الثّاني، وبالتّالي هناك تشابه مع الفصيح»[1]، في حين خالفه الرّأي **الأستاذ محمّد العرابي** والّذي رأى باختلاف حقيقة البيت في القصيدة الشّعبيّة عن صورته الّتي عرفناها في القصيدة الفصيحة[2]، ودليله في ذلك ما ذهب إليه **د. بركة بوشيبة** من خلال دراسته لمفهوم البيت لبعض النّصوص من قصائد الشّعر الشّعبي بالجنوب الغربي الجزائري، والّذي لاحظ فيها انقسام القصيدة من حيث الهيكل إلى نوعين؛ نوع سار على خطى القصيدة العموديّة الّتي في الشّعر العربي الفصيح، وقسم ثان قلّد يُبنى مثلما يبنى عليه الموشّح في العادة؛ حقّق – بحسبه– استعمالا واسعا بين أوساط الشّعراء على حساب الإيقاعات الشّعرية العامّية الأخرى، وربّما ذلك بسبب اهتمامه بالأطلال والدّيار وحياة الحلّ والتّرحال[3]، ومثال ذلك مقطع من قصيدة للشّاعر **سعيداني بن عيسى**(*) والموسومة بـ: "يَا لَايَمْ لَا تْلُومْ حَالِي"، والّتي نظمت فيه وفق الشّكل التّالي:

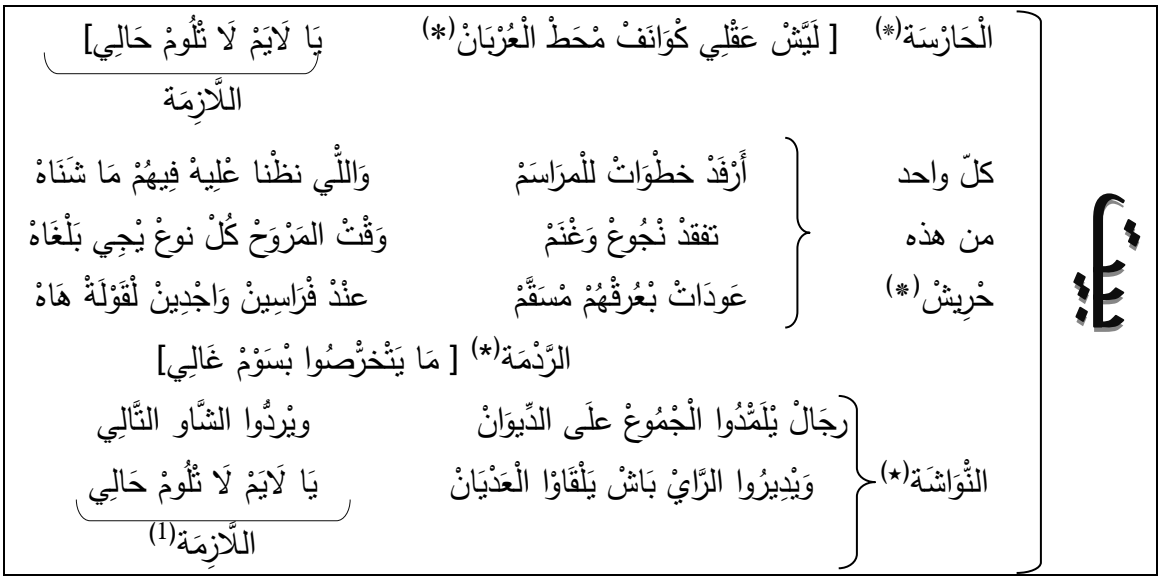
---

[1]– محمّد بن دحّان، الملتقى الوطنيّ في طبعته الثّالثة الخاصّة بتظاهرة "الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة"، يومي: (13–14 أكتوبر 2002م)، بعنوان: "مظاهر وحدة المجتمع الجزائريّ من خلال فنون القول الشّعبيّة"، تيارت، المجلس الأعلى للّغة العربيّة، دار الأمل للدّراسات والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 2006م، الجلسة الثانية، المناقشة، ردود الأساتذة، ص: 195.

[2]– ينظر: محمّد العرابي، الملتقى الوطنيّ في طبعته الثّالثة الخاصّة بتظاهرة "الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة"، يومي: (13–14 أكتوبر 2002م)، بعنوان: "مظاهر وحدة المجتمع الجزائريّ من خلال فنون القول الشّعبيّة"، تيارت، المجلس الأعلى للّغة العربيّة، دار الأمل للدّراسات والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 2006م، الجلسة الثانية، المناقشة، ردود الأساتذة، ص: 199.

[3]– ينظر: بركة بوشيبة، بنية القصيدة في الشّعر الشّعبي الجزائري، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، (د. ر. ط)، 2004م، ص: 25.

(*)– شاعر من الجنوب الغربي الجزائري.



الشّكل رقم: (01) يمثّل شكل البيت في قصيدة شعبيّة من قصائد الجنوب الغربي الجزائري.

وهذا يحيلنا إلى ذلك الزّخم الهائل من التّنوع في قصائد الشعر الملحون؛ ونعني به القصيدة الزّجليّة الّتي انطوت هي الأخرى على عدد يكاد لا يحصى من التّنوّعات الشّكليّة، وما تلك الدّراسة المشار إليها سابقا إلا صورة بسيطة من ذلك، ومن الواضح أنّ مفهوم البيت يتحدّد بحسب البنية الإيقاعيّة للقصيدة الشّعبيّة؛ الخاضعة هي الأخرى لقالب يحدّد معالمه الشّاعر بدرجة أولى، ليظلّ مفهومه واسعا باتّساع البحث في الشّعر الشّعبي، ومتنوّعا بتنوّع قصائده.

(*)- تسمى أيضا مطلع يسمّى بـ: الصّيدح، وهي تتألف عادة من شطرين، بحسب إمكانيّات الشّاعر ومتطلّبات الإيقاع الموسيقي، ينظر: المرجع السّابق، ص: 26- 27.

(*)-إنّ المقصود بقوله: " لَيَّشْ" الخطف أو الأخذ، أمّا: "كْوَانَفْ" فهي جمع الكانفة ومعناها "القافلة"، ينظر: المرجع نفسه، هامش رقم: (10)، ص: 37.

(*)- تطلق هذه التّسمية عادة على كل شطر يلي المطلع أو الحارسة، ينظر: المرجع نفسه، ص: 28.

(*)- تعني التغطية وقد أطلقت هنا على الفقرة التي بعد الحريش الثالث، ينظر: المرجع نفسه، ص: 29.

(*)- أطلقت هذه التّسمية على الأجزاء الموالية للرّدمة، وهي تتّفق مع الحارسة في الوزن والقافية وحرف الرّوي، وهما عادة أربعة أشطر، أو أكثر، والرّابع منهما هو اللّازمة، ينظر: المرجع نفسه، ص: 29.

1)- المرجع نفسه، ص: 26.

ولابدّ أنّك قد لاحظت كثرة المصطلحات الشّعبيّة وتنوّعها؛ والّتي كثيرا ما يجتمع عدد منها على المفهوم ذاته، لكنّه على الأرجح اضطراب غير مقصود نتج عن التّركيبة المعقّدة – إن صحّت العبارة– لتلك النّصوص الشّعريّة؛ وكذا اختلافها في الرّقعة الزّمانيّة والمكانيّة، وهذه ميزة أغلب القصائد الشّعبيّة ككلّ والّتي يعجز الدّارسون أنفسهم على الاتّفاق على تقسيم واحد لبنيتها.

ولعلّ ذلك ما سمح بظهور مصطلحات جديدة يغلب عليها طابع الشّعبيّة للهجة المنطقة الّتي قيل بها، فمن الواضح لنا ذلك الكمّ الهائل من المصطلحات المستحدثة –على الأغلب– في قصائد الشّعر الملحون (*)، نذكر منها: مصطلح "اللّازمة" أو "الحَرْبَة" كشطر يكرّره الشّاعر على نحو معيّن إلى غاية نهاية قصيدته[1]، أو كمصطلح الفراش والغطاء في البيت القائم على شطرين، بحيث يكون صدر البيت أو الشطر الأوّل منه فراشا، والثّاني منه غطاء أو "الغْطَا" بالمصطلح العامّي.[2]

1-3-2-بنية القصيدة في الشّعر الشّعبي الملحون.

عرفت بنية القصيدة في الشّعر الشّعبي الملحون عدّة دراسات اختلفت فيما بينها وتمايزت بحسب ماهية مدوّنة الدّراسة وخصائصها، لكنّها تتّفق – في مجملها– حول وجود بنية تندرج ضمن القصيدة العموديّة الّتي في الشّعر الفصيح، وأخرى – وربّما أخريات– تختلف عنها تندرج ضمن سلسلة من الفقرات، والرّاجح « أنّ الشّاعر الشّعبيّ قد عرف بناء القصيدة الشّعبيّة عن دربة

(*) – ذكر محمّد الفاسي بعضا منها في معلمته، للتفصيل ينظر: محمّد الفاسي، معلمة الملحون –القسم الأوّل من الجزء الأول–، (مرجع سابق)، من ص: 69 إلى ص: 136.

[1])– ينظر: المرجع نفسه، ص: 82.

[2])– ينظر: المرجع نفسه، ص: 118.

وممارسة طويلة أو مشاركة بقليل أو كثير في وضعه، ورسم لها خارطة ظلّ يحملها في ذاكرته، منقوشة كالوشم».[1]

فالقصيدة الشّعبيّة باعتبارها شعرا لابدّ أن تعتمد نظاما يميّز إيقاعها يساعدها على تنظيمه وتوجيهه، وواضح هو ذلك الحضور القويّ للقصيدة العموديّة في قصائد الشّعر الملحون؛ والّتي طوّعها الشّعراء وفق متطلّبات العمليّة الغنائيّة؛ ليتنوّع نتيجتها إيقاعها ويمتزج بالتّأدية الصّوتيّة لصاحبها، لنكتشف جزءا –ولو كان بسيطا– من ذلك النّظام كان لابدّ من أن ننظر في إطارها العام انطلاقا من المطلع؛ ووصولا إلى الخاتمة؛ ثمّ في أبرز أشكالها الّتي صيغت على منوالها، وفيما يلي توضيح حول ذلك.

1-3-2-1-من حيث الإطار.

نقصد به الإطار العام الّذي بنيت عليه القصيدة من فاتحتها إلى خاتمتها، وقد أمكننا تقسيمه إلى الأجزاء التّالية:

أ- **المطلع:** وهو ما يصطلح عليه بـ: "الابتداء"؛ أو "الاستفتاح"؛ أو "الاستهلال"، لأنّ الشّاعر يفتتح به قصيدته، لذلك ركّز **ابن رشيق القيرواني** (ت: 456هـ) عليها إذ قال في خضمّ سرده لباب "المبدأ والخروج والنّهاية": « فإنّ الشّعر قُفْلٌ أوّله مفتاحه، وينبغي للشّاعر أن يجوّد ابتداء شعره؛ فإنّه أوّل ما يقرَعُ السّمع، وبه يستدلّ على ما عنده أوّل وهَلْةَ».[2]

وقد ميّز **د. أحمد قنشوبة** بين نوعين من الاستهلال؛ نوع أوّل يكون المطلع فيه داخلا في بنية القصيدة فيصبح بذلك جزءا لا ينفصم عن وحدتها العضويّة، ونوع ثان يبدو فيه كحِلْيَةٍ أو

---

[1]- بركة بوشيبة، بنية القصيدة في الشعر الشعبي الجزائري، (مرجع سابق)، ص: 12، متصرف فيه.

[2]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ج1، (مصدر سابق)، ص: 218.

تَوْشِيَةٍ وظِّفت لتعلن عن بداية القصيدة لا غير[1]، لكنّه وبعد الوقوف على عدد من قصائد الشّعر الملحون تبيّن لنا أنّ الغالب في الاستهلال فيها – مهما كان نوعه؛ ومهما اختلفت وتنوّعت أساليب صوغه– يدخل في بنية القصيدة بطريقة يصبح فيها جزءا مهمّا لا يتجزّأ عنها؛ خاصّة وأنّه أوّل ما يحوي اللّازمة ويتّصل بها؛ وإن بدا كتَوْشِيَة فتلك ما هي إلّا قيمة جماليّة ترفع من القيمة الفنّيّة للقصيدة، لذلك كان من الواجب على الشّاعر أن يتحرّى فيه السّهولة والبعد عن التّعقيد.

ومن أشهر أمثلته "المقدّمة الدّينيّة" الّتي تميّزت بها معظم قصائد الشّعر الملحون؛ خاصّة تلك الّتي اتّصل مضمونها بالموضوع الدّيني كشعر التّصوّف والمديح، لتشكّل بذلك « بؤرة مفتاحيّة وظاهرة فنية ثابتة للقصيدة الملحونة».[2]

وقد تعدّدت صورها وتنوّعت بحسب اختيار الشّاعر وأسلوبه في قول الشّعر، نذكر من بينها البدء بـ: "البسملة ثمّ التّصلية" بغرض التّبرّك مثل قصيدة "الوفاة" للشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** الّتي يقول في مطلعها:

بِسْم الْإِلَهْ رَبِّي فِي نْظَامِي نَبْتَدَا رَافَعْ لَطْبَاقْ سُبْحَانه الرّؤُوفْ
ثُمَّ الصّلَاةْ علَى طَهَ خيْرَ الْهُدَى الشَّرْقْ وَالْغَرْبْ وَالْقَبْلَة وَالْجُوفْ[3]

أو "الحمد والاستغفار" كما في مطلع قصيدة "دخول الفرانسيس" للشّاعر **الشّيخ عبد القادر**[*] الّذي يقول فيها:

---

[1]– أحمد قنشوبة، بنية القصيدة الشّعبيّة الجزائريّة – منطقة شمال الصحراء أنموذجا– (1850– 1950م)، دار سنجاق الدّين للكتاب، الجزائر، (د. ر. ط)، 2009م، ج1، ص: 145.

[2]– عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري، (مرجع سابق)، ص: 148، متصرّف فيه.

[3]– منشورات جمعية آفاق مستغانم، سيدي لخضر بن خلوف حياته وقصائده، (مصدر سابق)، ص: 106.

[*]– هو شاعر لا نعرف عن حياته الكثير إلّا أنّه عاصر دخول المحتلّ وكان من أعيان مدينة الجزائر، ينظر: مصطفى نطور، نصوص من الشّعر الشّعبي، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، وزارة الثقافة، الجزائر، (د. ر. ط)، 2007م، تقديم: الأستاذ بالحميسي، ص: 61.

بالْحَمْدْ نَبْتَدأ ذَا الْقصَّة وَنْعِيدْهَا اسْتَغفرُوا وْتُوبُوا يَا مسلمِينْ

نوصِي علَى صلَاةْ احْمَدْ لَا تَنْسَاوْهَا تْفكْ مْنَ الْقصَائصْ وْنصْبَ الْوزَّانِينْ

هُوَ يفكْ مَنْ جَهَنَّم وَاهْوَالْهَا سيدَ الرْجَالْ شفِيعَ الْمذنبِينْ[1]

وقد يفتتح الشّاعر قصيدته بمخاطبة الطّلل والدّيار؛ على نحو الشّاعر **ولد اسماعيل**(*)

وقصيدته الموسومة بـ "يَا رَسْمْ بَاغِي نْسَالَكْ" بحيث يفتتحها سائلا "الرَّسْمْ" أو الطّلل قائلا:

يَا رَسْمْ بَاغِي نْسَالَكْ عَاوَدْ لِي الاخْبَارْ

وينْ غْوَالِي كَانُوا قْبَالَكْ؟ وينْ عرَاوْ الدَّارْ؟[2]

في حين بدأ غيره بـ: "مخاطبة الغير" للإعراب عن المقصود بشكل مباشر كما فعل **الحاج عبد الفضيل المرنيسي**(*) في مطلع قصيدته الموسومة بـ: "القاضي" بحيث بدأها بمخاطبة القاضي قائلا:

جِينَاكْ يَا الْقَاضِي تفرَقْنَا بالْفصَالْ

إِلَا الْحَقْ فِيَّا اقَّبْضُو مَنِّي* مَالُو وَلْفِي تَاهَتْ عَنِّي* آ الْقَاضِي أَحْسنْ عَوْنِي

مَا فَضْنِي* وَلْفِي تْغَيَّبْ عَنِّي* منْ حُبْهَا دْهَانِي* سحْرَ ذْهَانِي[3]

ومن ذلك أيضا اعتماد "أسلوب الحكاية" مع نوع من التّشويق؛ كما هو عليه الحال في

---

[1]– المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(*)– شاعر من الجنوب الغربي الجزائري.

[2]– بركة بوشيبة، بنية القصيدة في الشعر الشعبي الجزائري، (مرجع سابق)، ص: 21.

(*)– هو شاعر من شعراء فاس المرموقين، عاش أواسط القرن الثّالث عشر، ينظر: محمد الفاسي، معلمة الملحون، تراجم شعراء الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، سلسلة التّراث، (د. ر. ط)، (د. ت. ط)، الجزء الثاني– القسم الثاني، ص: 243.

[3]– أغاني القصبة، أحمد أمين دلاي، (مرجع سابق)، ص: 120.

قصيدة الشّاعر **ابن سهلة**(*) الموسومة بـ "وَحْدَ الْغْزَالْ رِيتَ الْيُومْ" والّتي يفتتحها بطريقة يروي لنا فيها ما رأى يومها مسترسلا في الوصف قائلا:

وَحْد الْغزَالْ رِيتْ الــيُوم مَاشِي مْعَ الطْرِيقْ يْهُوم
جَرَّايْ في الخْلَا مَحْزُوم سَمَّـاوْهَ الـعْـرَبْ جَـانِي
لُو كَانْ بالْفدَا وَالسُّوم نَـعْطِي مياتْ سُلْطَانِي
وَحْدَ الْغْزَالْ رِيتَ الْيُومْ يَا سَامْعِينْ عَذَّبْنِي[1]

ولا شكّ أنّك قد لاحظت ذلك التّنوّع في الاستهلال وما هذه الأمثلة إلا غيض من فيض، « ورغم أنّها اختلفت في موضوعاتها واتّجاهاتها إلّا أنها كوّنت ظاهرة فنّيّة تُفْتَتَحُ بها القصائد حسب تنوّع أمزجة الشّعراء ومواقفهم».[2]

طبعا هذا بالنّظر إليها كقصيدة؛ لكن بالوقوف عليها كأغنية فإنّ الأمر حينها قد يختلف بفارق بسيط يخصّ ظاهرة شائعة الاستعمال في الأغنية الشّعبية وهي ما يصطلح عليه بـ: "الإِسْتِخْبَارْ"، وهو نظم من نوع خاصّ؛ عادة ما يكون من تأليف المغنّي؛ يؤدّى بلحن بطيء يوافق إيقاع لحن المتن الشّعري بغرض تقديم القصيدة؛ بطريقة تناسب موضوعها وتمهّد للشّروع في تأديتها.

ب- **التّخلص:** ويقال له أيضا "الخُرُوج"، وهو: « ما تخلّص فيه الشّاعر من معنى إلى معنى، ثمّ عاد إلى الأوّل وأخذ في غيره، ثمّ رجع إلى ما كان فيه»[3]، وهو على نوعين؛ خروج

(*)- هو "أبو مدين بن الشيخ محمّد بن سهلة" شاعر من تلمسان مشهور بقصائد الغزل، توفّي في النّصف الأوّل من القرن (13هـ)، ينظر: مصطفى نطور، نصوص من الشعر الشعبي، (مرجع سابق)، ص: 55.

1)- مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، (مرجع سابق)، ص: 220.

2)- عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري، (مرجع سابق)، ص: 146، متصرّف فيه.

3)- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ج1، (مصدر سابق)، ص: 237.

- ينظر: مرعي بن يوسف الحنبلي، القول البديع في علم البديع، درا وتح: محمد بن عبي الصامل، كنوز إشبيليا، المملكة العربية السعودية، ط1، 2004م، ص: 118- 117.

متّصل نعني به « الأبيات الّتي تخلّص بها قائلوها إلى المعاني الّتي أرادوها من مديح أو هجاء أو افتخار أو غير ذلك، ولطفوا في صلة ما بعدها بها فصارت غير منقطعة عنها»[1]، وآخر منفصل يكثر وروده في شعر الفقرات أين تبدو فيه معاني الأقسام بصورة متقطّعة منفصلة عن القسم الّذي قبلها والّذي يليها.

ومن المتعارف عليه بين جماعة العلماء أنّ « خروج الشّاعر من كلّ معنى يصنعه إلى غيره من المعاني لا بدّ أن يكون خروجا لطيفا حتّى تخرج القصيدةُ كأنّها مفرّغةٌ إفراغًا، لا تناقض في معانيها، ولا وَهْيَ في مبانيها، ولا تكلّف في نسجها، تقتضي كلّ كلمةٍ ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلّقا بها مفتقرًا إليها»[2]، نذكر من أمثلة ذلك في الشّعر الملحون التّخلّص من المديح إلى الاستعطاف والاستغاثة، على نحو القصيدة الموسومة بـ "يَا رسُولَ اللهْ يَا ذُخْرِي" أو "يَا التّهَام" للشّاعر **سيدي لخضر بن خلوف**؛ والّتي يقول فيها:

يَا رْسولَ الله لـولَا انْتَ ... لا دُجَـى ولَا نُـور لَاحْ

يَا شْفِيعْ لَرْكَانْ السَّتَّة ... غِيثْ لَكْحَلْ ذَاكْ المَدَّاحْ

يُومْ نَضْحَى بِينَ الْمُوتَى ... في التّرَابْ فْرَاشِي مَطْرَحْ

آشْ لِي مَنْ يَفْضَحْ لِي سَرِّي[3]

ومنه أيضا التّخلّص من المديح إلى الغزل مع مزجهما بالوصف كما فعل الشّاعر **عبد الله ابن كريو**(*) في قصيدته المعروفة بـ "وَالله مَانِي دَارِي بفْرَاقْ لَحْبَابْ" بحيث يقول:

---

[1]- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، شر وتح: عباس عبد السّاتر، مرا: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005م، ص: 115.

[2]- المصدر نفسه، ص: 131، متصرّف فيه.

[3]- منشورات جمعية آفاق مستغانم، سيدي لخضر بن خلوف حياته وقصائده، ج1، (مصدر سابق)، ص: 226.

(*)- شاعر من ولاية الأغواط، ولد بها سنة: 1871م، وتوفي سنة: 1921م، ينظر: عبد القادر فيطس، التّشكيل الفنّي للشّعر الملحون الجزائري، (مرجع سابق)، هامش رقم: (22)، ص: 66.

لَا لـومْ عْلِـيَّـا كُـل زِيـنْ سَـلَّابْ اللِّـي بِيَّا تَـدِّي عقُولْ مَنْ عبْدُو

فِي الزِّينْ الظَّاهَرْ مَا يْعِيفْ قتابْ الـزِّيـنْ اللِّـي مَسْبُوكْ خلْقِي قَدُّو

نَتْمَثَّلْ منْهَا كِي تْحَطْ لَـهْدَابْ خَايَفْ منْ عينِيهَا اسْيُوفْهُم حدُّو[1]

ومن المثير تخلّصه البارع من المديح إلى الغزل والمزج بينهما على نحو عذب يغدو ويروح بالمستمع على أوتار قصيدته.

ج- **<u>الاختتام</u>:** يسمّى أيضا "الإِنْتِهَاء" وهو « قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله إلى أن يكون محكما لا تمكن الزّيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه»[2]، وقد تنوّع هو الآخر تنوّع سابقيه، كان من أشهره أن يوقّع الشاعر خاتمة قصيدته بالدّعاء، وقد يصرّح باسمه على نحو ما فعل الشّاعر **الحاج أحْمَدْ الغْرَابْلِي**[*] في قصيدته الموسومة بـ: "يَا لُطْفَ اللهْ الْخَافِي" قائلا:

يَا رَاوِي خُذ قوَافِي ذَكرْ بِهَا نَاسْ الْعقُولْ طيبْ الذّكَارْ

وَالنَّاظَمْ مَا هُو خَافِي الْحَاجْ احْمَدْ الْغْرَابْلِي فْصِيحْ لَشْعَارْ

يَا لُطْفَ اللهْ الْخَافِي تَلْطَفْ بِينَا فِيمَا جْرَاتْ بِهْ لَقْدَارْ[3]

وقد يأتي الشاعر بخاتمة يفتتحها بالصّلاة على النّبي – صلّى الله عليه وسلّم– ثمّ يشير إلى

---

[1]- مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، (مرجع سابق)، ص: 190.

[2]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ج1، (مصدر سابق)، ص: 239.

[*]- هو شاعر من فاس بالمغرب الأقصى، عاش أيام الحسن الأوّل، ينظر: محمد الفاسي، معلمة الملحون، تراجم شعراء الملحون، الجزء الثاني– القسم الثاني، (مرجع سابق)، ص: 324– 325.

[3]- أحمد أمين دلاي، أغاني القصبة، (مرجع سابق)، ص: 77.

اسمه بطريقة يذكر فيها أولى حروفه فقط على نحو طريقة الشّاعر **ابن المسايب**[*] مثلا في قصيدته المعروفة باسم: "مَالْ حْبِيبِي مَالُو"؛ بحيث يتعرّف المستمع لها على صاحبها فور جمعه لعيّنة من الحروف المرتّبة وفق الأبيات الّذي نظمت عليها الخاتمة؛ إذ يقول:

نَخْتَمْ نَظْمِي الْفَايقَ الْعْجِيبْ بالصّلَاة علَى النّبِي الْحبِيبْ
يَـشْـفَعْنَا مـنْ نَار الـلّهِـيبْ منْ صْدقْ فِي قوله
نْوَرِّي اسْمِي لمَنْ هُو لْبِيبْ يَرْحَمْنِي جَلَّ جلَالُه
كَحْلَ الْعِينْ مْذَبْلَ الشّْفَرْ
المِيمْ أمْلَا الكَاسْ بالْخمر وَالسِّينْ أسْقِي النَّاسْ بَالقْدَرْ
اليَاء يَاقُوتَة من التّْبرْ مَنْ يَفْهَمْ رَاسُه مَالُو
وَالبَاء بِين النَّاسْ يَشْتهَرْ نجع الْعرَبْ تَهْوَى لُه
كَحْلَ الْعِينْ مْذَبْلَ الشّْفَرْ [1]

فبجمعك بين الميم والسين والباء تقف على اسمه "**الْمْسَايَبْ**"، وهذه ظاهرة عدّها الدّارسون جديدة في الشّعر الملحون غالبا ما تعتمد في توقيع القصائد حفظا عليها من الزّمن والرّواة فلا تنسب لغير صاحبها.

وقد تلوّن الخاتمة ببثّ الشّكوى كما هو عليه الحال لدى **الشّيخ عبد القادر الوهراني** في قصيدته السّابقة الموسومة بـ: "دخول الفرانسيس" والّتي انتهى فيها ببثّ آخر شكواه بعد الدّعاء؛ قائلا:

يَا غَافَر الذّنُوبْ اغْفرْ لَلّي قَالْهَا وَاغْفرْ ذنُوبْ عَبْدَ الْقَادَرْ مَسْكِينْ
مَاذَا منَ الْمعَاصِي وَالسَّيَّة دَارْهَا تَعْفُو عْلِيهْ يَا رَبّ الْعَالَمِينْ
تَغْفَرْ ذنُوبْ أمِّي وْأبِي وَاشْيَاخْهَا وَالْغَايْبِينْ وَاهْلِي الْحَاضْرِينْ

---

[*]- هو "أبو عبدالله الحاج محمّد بن المسايب" شاعر من تلمسان، من مواليد الرّبع الأول من القرن 12هـ، ينظر: الحفناوي أمقران السحنوني وأسماء سيفاوي، ديوان ابن المسايب، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، وزارة الثقافة، الجزائر، (د. ر. ط)، 2007م، ص: 08.

[1]- المرجع نفسه، ص: 135.

تَجْعَلْ مْقَامْهُمْ في الْجَنَّة وَجْنَانْهَا بجَاهْ سيدْ الأُمَّة جَدْ الْحسنِينْ

رَانِي عْلَى الجَزَايَرْ يَا نَاسِي حْزِينْ [1]

وغير ذلك كثير، إلّا أنّ« أحسن الشّعر ما ينتظم القولُ فيه انتظاما يتّسق به أوّلُه مع آخره على ما ينسقه قائله»[2]، أضف إلى ذلك أنّ الشّاعر لابدّ من « أن يتأمّل تأليفَ شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائمُ بينها لتنتظم له معانيها، ويتّصل كلامُهُ فيها»[3]؛ حتّى تأتي أبيات القصيدة على منوال يرتبط فيه أوّله بآخره فلا تتمّ بذلك قيمتها الفنّيّة إلّا بالوقوف على متنها كاملا.

1-3-2-2-من حيث الشّكل.

إنّ قصيدة الشّعر الشّعبي الملحون لم تأت من حيث الشّكل على صورة واحدة ولعلّك لاحظت ذلك في الأمثلة السّابقة وإن كانت قليلة؛ وإنّما تنوّعت بطريقة يصعب على الدّارسين فيها تحديدها بدقّة متناهية؛ لذلك اختلفت حولها التّصانيف والتبست في بعض الأحيان؛ الأمر الّذي قد يوقع الباحث في حيرة، ومازال البحث جاريا في حصر أشكالها وضبطها بمفاهيمها؛ لكنّه وبالرغم من ذلك الاختلاف إلّا أنّ أكثرها تتّفق حول « أنّ بنية القصيدة شيء متكامل، وهذه البنية تنطلق من أوّل المستويات؛ وهو مستوى الحروف، حتّى أعلاها؛ وهو مستوى القصيدة».[4]

ولتحديد بنيتها الشّكلية لابدّ من أن ننظر في المستويات المتكوّنة منها؛ انطلاقا من مستوى الشّطر ثمّ البيت وصولا إلى القصيدة ككل، ولكلّ نوع منها تصنيف خاصّ؛ هذا ما جعل **د. مصطفى حركات** يصنّفها – بحسب العيّنة الّتي درسها- إلى صنف يتعرّف فيه عن بنية خارجيّة عن الشّطر أو بنية ما فوق السّطر، وآخر يتعرّف فيه عن بنية داخلية للشّطر أي الوزن، أمّا

---

[1]- مصطفى نطور، نصوص من الشعر الشعبي، (مرجع سابق)، ص: 66.

[2]- محمد أحمد ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، (مصدر سابق)، ص: 131.

[3]- المصدر نفسه، ص: 129.

[4]- مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشّعر الشّعبي، (مرجع سابق)، ص: 118.

باعتبار المستويات الّتي تفصل بين الشّطر وباقي الأبيات في القصيدة فقد ذكرها في الصّنفين الآتيين:

(أ)- الشّعر الّذي تكون الأبيات فيه متماثلة مكوّنة من شطرين مثل القصائد البدويّة من نوع (آي ياي) ويحقّ لنا أن نسمّي هذا الشّعر بالشّعر الملحون العموديّ.

(ب)- الشّعر المبنيّ على فقرات: وأنواعه كثيرة مثل الرّباعيّات والشّعر الّذي يحتوي على فراش وهدّة.[1]

وقد نلحظ ذلك التّماثل الواقع في أبيات قصائد النّوع الأوّل أين تتكرّر فيه بطريقة يتّفق فيها الوزن والقافية بالطّريقة نفسها الّتي نجدها في القصيدة العموديّة في الشّعر الفصيح، بعكس النّوع الثّاني الّذي ليس من الضّروري أن يتحقّق فيه ذلك.

أمّا **د. عبدالله الركيبي** -رحمه الله- فقد رصد ثلاثة أشكال للقصيدة في الشّعر « الشّكل العادي الّذي قلّد القصيدة التّقليديّة، وشكل الموشّحات ثمّ أخيرا شكل الأزجال»[2]، بينما ميّز **د. العربي دحّو** بين شكلين للنّص الشّعري الشّعبي بالجزائر هما: "المقطوعات" و"القصيدة"، على أنّ الشّكل الأوّل هي « الّتي حدّدها ابن خلدون في تسميات معروفة منطلقة من المزدوج، والمثلّث إلى غاية التّساعي وهي المغنّاة في الغالب، أي هي الّتي تؤدّي غناء في الحياة الشّعبيّة العامّة إلى اليوم».[3] في حين خصّ الشّكل الثّاني بالقصيدة « الّتي تضاهي القصيدة العربية بدءا من العصر الجاهلي إلى اليوم والّتي تقترب أحيانا؛ أو هي كذلك بمفاهيم النّقد العربي من الملحمة الشّعرية المضاهية مضمونا؛ ونفسا؛ وشكلا لملاحم الشّعوب المختلفة».[4]

---

[1])- المرجع السّابق، ص: 18.

[2])- عبد الله الرّكيبي، الشّعر الدّيني الجزائري الحديث، ج1، (مرجع سابق)، ص: 394.

[3])- العربي دحّو، مقاربات في الشّعر الشّعبي العربي في الجزائر، (مرجع سابق)، ص: 14.

[4])- المرجع نفسه، الصّفحة ذاتها.

ولعلّ هذا ما يفسّر لنا مسألة تعدّد التّسميات والمصطلحات المشار إليها سابقا، فأحيانا يحتار الباحث المدوّن لمتنها في ضبط شكلها، وفي أحيان أخرى يجدها بسيطة على نحو تلك الّتي تسمّى بحسب عدد الأقسام المتكوّنة منها؛ فنجد فيها مثلا "القصيدة الرّباعية" والّتي تتألّف من أربعة أقسام يفصل بينها بلازمة، سنتحدّث عنها لاحقا.

وأغلب الظّن؛ إنّ معظم الأشكال المغاربيّة الّتي نعرفها تنطوي تحت ما يعرف بـ: "فنّ الزّجل" الّذي يشبه الموشّح بشكل كبير، ونتيجة التّطوّر المستمرّ والسّريع له استحدثت أشكالا كثيرة منه، منها ما يقبله الذّوق ومنها ما يستهجنه، ويمكننا تصنيف أكثرها شيوعا بحسب البنى المعروفة إلى:

– شكل قلّد القصيدة العمودية بحيث حافظ الشّاعر فيه على شكلها القائم على نظام الشّطرين؛ مع فارق بسيط يكمن في وجود قافية في آخر كلّ منهما؛ قد تتّفق في الرّوي، ولنا في قصيدة "مدح العلامة الحاج عبد القادر" للشّاعر **الطّاهر بن حواء**(*) مثال على ذلك، والّتي نظمت على قافيتين بروي الكاف المقيّد في الشّطرين، على النّحو التّالي:

..... كْ	..... كْ

الشّكل رقم: (02) يمثّل نظام الرّوي في قصيدة "مدح العلّامة الحاج عبد القادر" للشّاعر الطّاهر بن حواء.

نذكر منها قوله:

نطلْبُو رَبِّي يْبَارَكْ لْنَا يْزِيدْ لَكْ فِي عُمْرَكْ وَاعْمَارْنَا مْنَ الْمُوتْ بَالفدَا يَفْدُوكْ

وَالسّْتَرْ عْلِيكْ وَالسّْتَرْ لَلْفْحُولْ اصْحَابَكْ هَجْرُوا بْدِينْهُمْ الْأَهْلْ وَالْوْطَنْ مَتْرُوكْ[1]

(*) – شاعر جزائري اشتهر بفصاحته وعلمه وباعه الطّويل في الشّعر الملحون، يعود أصله إلى "اوْلَادْ سِيدِي بُوزِيدْ" القاطنين قرب ولاية غليزان، ينظر: محمّد قاضي، الكنز المكنون في الشّعر الملحون، تق: أحمد أمين دلاي، مركز البحث في الأنثربولوجيا الاجتماعية والثقافية (CRASC)، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، وزارة الثقافة، الجزائر، (د. ر. ط)، 2007م، ص: 68– 69.

[1])– المرجع نفسه، ص: 69.

وقد لا تتّفق قافية الشّطرين في القصيدة الواحدة؛ على نحو ذلك التّنوّع الّذي حفلت به قصيدة "يَا الْغَفْلَانْ" للشّاعر **سيدي لخضر بن خلوف** والّتي ينظمها مرّة على النّظام التّالي:

..... كْ	..... كِ

وفي غير موقع منها يعتمد رويّا مختلفا على الصّورة التّالية:

..... نْ	..... لِ

الشّكل رقم: (03) يمثّل تنوّع نظام الرّوي في قصيدة "يَا الْغَفْلَانْ" للشّاعر سيدي لَخْضَرْ بَنْ خْلُوف.

بحيث يقول فيها مرّة:

يَا الْغَفْلَانْ الْمُوتْ وْرَاكْ نُوضْ بَرْكَاكْ وَاعْرَفْ انْتَ مَا يَرْجَاكْ تْظَلْ تَبْكِي

الْقَبر وَالْحِسَابْ لِيهْ مْعَاكْ مَنْ بْكَاكْ لَا حْبِيبْ يْجِي لْقَبْرَكْ تْظَلْ تَبْكِي

وفي غير مرّة يقول:

يْدَخْلوكْ افْعالكْ للنِّيرانْ يَا الغَفْلانْ عُدْتْ حَيْرانْ مْعَ الخُفْيانْ قُمْ صَلِّي

قُمْ صَلِّي وَ خْزِي الشِّيطَانْ يَا الْغَفْلَانْ عَنْدْمَا لَاحْ الفَجْرْ وُ بَانْ قُمْ صَلِّي[1]

وما يميّزها عدم وجود لازمة تفصل بين أقسامها، إلى جانب اتّفاق قافية الشّطر الواحد فيها – كلّما تغيّر فيها الرّوي– مع الشّطر الّذي يليه عموديّا.

– شكل عمد إلى محاكاة القصيدة العموديّة في بعض خصائصها فقط؛ الأمر الّذي جعله شبيها بها إلى حدّ قريب بحيث تتكوّن من شطرين بقافيتين ورويّين؛ مع فارق بسيط يميّزها عن سابقتها وهو وجود "لازمة" يتكرّر ترددها في القصيدة بين الحين والآخر.

[1])– منشورات جمعية مستغانم، سيدي لخضر بن خلوف حياته وقصائده، ج1، (مصدر سابق)، ص: 200 –201– 202.

وقد تعدّدت أشكالها نذكر منها نوعا كثيرا ما تداوله الشّعراء بالجنوب الجزائري يعرف بـ: "الدَّهْكِيل"(*) وهو « يتألّف من حارسة ولازمة في شكل ثلاثة أشطر أو أربعة أحيانا، ثمّ عدد معيّن من الحرشان»[1]، نذكر من أمثلته قصيدة للشّاعر **سعيداني بن عيسى** والّتي يقول فيها:

الحَارْسَة [يَا رَب لِيكْ شْكِيتْ طلْبْتِي عَجَّلْ لِي بدوَارْهَا

اثْنِي بَالفْرَاجْ لَا تْخَلِّي عَبْدَكْ قَنْطَانْ]

اللّازمة [وْرَانِي حَايز لْأُمُورْ لِيكْ سَهَّلْ لِي مَا يَهْوَانْ]

طَالْ عْلِيَّا هَمَّ الْفرَاقْ وَالْقُدْرَة مَا نَعْصَاهَا

السَّابَقْ لِي مَنكْ نْفَوْته لَازَمْ كِيمَا كَانْ

لَا قنْطَة مَن معْطَاكْ يَا اللِّي عيْنَكْ كلْهَا تْرَاهَا

أَنَا رَاضِ بَاللِّي اعْطِيتْنِي سُبْحَانَكْ سُبْحَانْ

أنْتَ مولَى المُلْكْ الْعظِيمْ رَبَّ الْعبَادْ سَوَّاهَا

مَاهُو مَشْرُوكْ مْعَاكْ حَدْ فِي مُلْكَكْ يَا حَنَّانْ[2]

– شكل يقوم على تكرار سلسلة من الفقرات المرتّبة وفق نظام معيّن، وهي الأخرى لا تخلو من التّنوّع والتّعدّد، نذكر منها – في صورها البسيطة– ما يعرف بـ: "الرّباعيّات" أو "الرّباعي" بحيث تتوالى فيه أبيات القصيدة عموديّا في شكل فقرات مكوّنة من أربعة أشطر تتّفق فيها قافية الشّطر الثّاني مع الشّطر الرّابع؛ كما هو عليه الحال في القصيدة الموسومة بـ: "قَلْبِي رَاهْ مَهْمُومْ" للشّاعر **محمّد فؤاد ومان**(*)؛ والّتي من أبياتها:

(*)– من معانيه عند أهل الجنوب الجزائري الهرولة، وربّما سمّي كذلك نظرا لإيقاعه الّذي يشبه الرّجز سهولة وخفة، ينظر: بركة بوشيبة، بنية القصيدة في الشّعر الشّعبي الجزائري، (مرجع سابق)، ص: 63.

[1])– المرجع نفسه، الصفحة ذاتها، متصرف فيه.

[2])– المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

(*)– شاعر وفنان جزائري معاصر؛ معروف؛ من مواليد سنة 1964م بولاية بسكرة، ينظر: توفيق ومّان، في الشعر الشعبي المعاصر، (مرجع سابق)، ص: 49.

الْمُفِيدْ اصْحَابْنَا رَاهُمْ هَجْرُوهْ وسَاسْ الْحُبُّ بْدَارْنَا رَاهُمْ هَدُّوهْ
وَبْحِيرَتْنَا زْرَعْهَا رَاهُمْ حَصْدُوهْ وَكْلَاوَهْ مَغْصُوبْ منْ قبْلْ الْأَوَانْ
اللَّهْفَة فِي قْلُوبْهُمْ دَارَتْ مَا دَارْ سيدْنَا علِي فِي قَوْمَ الْكُفَّارْ
لَا حُرْمَة لَا نِيفْ لَا خْصَايَلْ احْرَارْ وَالْكرَمْ وَالْجُودْ دَارُولُو قُضْبَانْ[1]

فهذا نمط شعري يحتوي في جزئه الثّاني على أربعة أشطر تنوّع فيها الرّوي المقيّد على النّحو التّالي:

.....هْ	.....هْ
.....هْ	.....نْ
.....رْ	.....رْ
.....رْ	.....نْ

الشّكل رقم: (04) يمثّل كيفيّة تنوّع الرّوي في القصيدة "قَلْبِي رَاهْ مَهْمُومْ" للشّاعر محّمد فؤاد ومان.

ومن الرّباعيات أيضا نوع لا تنظم فيه القصيدة على قافية واحدة فيكون لكلّ بيت قافيته كما في الرّجز عند شعراء الشّعر الفصيح[2]، ومنها أيضا ما يعرف بـ "الرَّسْمْ" والّذي تبنى القصيدة فيه على أجزاء معيّنة تنطوي تحت مفهوم البيت المكوّن من الحارسة بلازمة ثمّ عدد من الحرشان والنّواويش، مثل ما ذكرناه سابقا، ومن نماذجه ما يعرف بـ "المَرْدُوفْ" والّذي ينظم وفق طريقة يتحرّى فيها الشّاعر مبدأ التّتابع في الإيقاع والنّظم[3]، خاصّة في عنصر "الحْرِيشْ" والّذي ينظم على المنوال ذاته في القصيدة الواحدة، من أمثلة هذا النّوع قصيدة للشّاعر **داودي عبد الرزاق**[*] أسماها بـ: "الْبُعْدْ كَادْنِي" والّتي يقول فيها:

---

[1])- المرجع السابق، ص: 50.

[2])- محمد الفاسي، معلمة الملحون، القسم الأول من الجزء الأول، (مرجع سابق)، ص: 70.

[3])- ينظر: بركة بوشيبة، بنية القصيدة في الشّعر الشّعبي الجزائري، (مرجع سابق)، ص: 53.

[*] – شاعر من الجنوب الغربي الجزائري، ينظر: المرجع نفسه، الصّفحة ذاتها.

الْبُعْدْ كَادَنِي وْأَيَّامْ الْجوْلَة طْوَالُوا مَيدْ دونْ لَجْوَادْ تسَدْ

حريش –1 وَيْنْ مَنْ يْفَكُّوا مَعْنَايَه
مَا تلَاوْ للْقُرْبْ حْذَايَ
كُلْ يُومْ عَيْنِي بَكَّايَة غَ،زَّاكْ يَا عَيْنِي منْ بَكْيْ الْمْرَارَة [1]

من ذلك أيضا ما بني على ثلاثة أشطر وفق نظام خاصّ للرّوي ثمّ يعود لمنوال القصيدة الرّباعيّة المذكور سابقا على نحو قصيدة بعنوان "بالله يَا نَسِيمْ" للشّاعر **صالح باي**(*) والّتي يقول فيها:

بالله يَـا نـسِيمْ نـوَّارْ الـدِّيـدْ شـيْ عـجِـيـبْ
قَدْ أَفْنَى السّقِيمْ بـضُـرّْ مـزِيدْ وحَـال غـرِيـبْ
بالله يَـا نَـدِيـمْ تْكُونْ لِي مُـفِيدْ فِي جَمْع الْحْبِيبْ
فالجِسْمْ فْنَا وْزَادْ الـضّْـنَـا
وخَابْ الْمنَا لهَجْرْ الْحْبِيبْ[2]

بحيث توزّع الرّوي على الشّكل التّالي:

..... مْ	..... دْ	..... بْ
..... مْ	..... دْ	..... بْ
..... مْ	..... دْ	..... بْ

[1])– المرجع السابق، ص: 53– 55.

(*)–"باي" كلمة تركية الأصل تطلق على من يتقلّد الحكم في الدّولة، ينظر:

- Mohammed Ben Cheneb, Mots Turks et Persans Conservés dans le parler Algérien, préface du : Hidi Ben Cheneb, Flites Editions, Médéa, Alger, 2009, p :23 .

أمّا الشّاعر فهو أحد بايات قسنطينة، تولى الحكم سنة 1185م، ومات مقتولا عام 1207م، ينظر: سونك، الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقية والمغرب في أقوال عرب إفريقيا والمغرب، تق: أحمد أمين، دار موفم للنشر، الجزائر، (د. ر. ط)، 1995م، الفهرس رقم: (07)، ص: 387.

[2])– المرجع نفسه، ص: 31.

..... نَ	..... نَ
..... نَ	..... بْ

الشّكل رقم: (05) يمثّل كيفيّة تنوّع الرّوي في قصيدة "باللهْ يَا نَسِيمْ" للشّاعر صالح باي.

وأمثلة ذلك كثيرة ومتنوّعة بحسب تنوّع قصائد الشّعر الملحون وكثرة ممارسيه، يصعب على الدّارسين الإحاطة به نظرا للتّطوّر السّريع لقصائد الزّجل، وهذا ما جعل « الأدب الشّعبي حقلا جماليّا، متنوّعا في لهجاته وأشكاله ومضامينه، تربطه علاقة جوهريّة معنى ومبنى».[1]

لكنّ ما لفت انتباهنا هو اتّفاق أغلب الدّارسين – إن لم نقل كلّهم– في توزيع أشطر القصيدة وضبط شكلها على كيفيّة توزّع الرّوي في القصيدة، أليس في هذا دليل على معرفة الشّاعر الشّعبي بأهمّية القافية بما فيها الرّوي؟، وهذا ما دفعنا للتّساؤل: كيف لقصائد شعبيّة تقوم على مفهوم أساسي كهذا في الشّعر أن تهمل الوزن الشّعري حتّى وإن كان مستحدثا؟!، أليس هذا دليلا قاطعا على تأثّرها بقصائد الشّعر العربي؟، ومهما يكن من أمر فإنّ قناعتنا بتأثّر القصيدة الشّعبيّة بالقصيدة الفصيحة أمر تتأكّد لنا صحّته كلّما قطعنا في الدّراسة شوطا وتعمّقنا فيها أكثر.

1-3-3-مفهوم الوزن والقافية في الشّعر الشّعبيّ الملحون.

1-3-3-1-مفهوم الوزن.

إنّ الحديث عن هذا المصطلح في ميدان الشّعر يحتّم علينا النّظر في مفهومه العامّ المجرّد انطلاقا من كونه ذلك « التّتابع الّذي تكوّنه العناصر الأوّليّة المكوّنة للكلمات، وتَشَكُّل هذا التّتابع

---

[1])- خالد عيقون، تماثلات الأشكال والمفاهيم في الأدب الجزائري، الملتقى الوطنيّ في طبعته الثّالثة الخاصّة بتظاهرة "الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة"، يومي: (13-14 أكتوبر 2002م)، بعنوان: "مظاهر وحدة المجتمع الجزائريّ من خلال فنون القول الشّعبيّة"، تيارت، المجلس الأعلى للّغة العربيّة، دار الأمل للدّراسات والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 2006م، الجلسة الثالثة، ص: 229، متصرف فيه.

في كتلة مستقلّة فيزيائيّا لها حدّان واضحان: البدء والنّهاية»[1]، ثمّ في مفهومه المتخصّص والّذي حدّد على أنّه « سلسلة السّواكن والمتحرّكات المستنتجة منه، مجزّأة إلى مستويات مختلفة من المكوّنات: الشّطران، التّفاعيل، الأسباب، الأوتاد» [2]، والأمر نفسه يقال على الشّعر الشّعبي الملحون مع فارق بسيط يخصّ تلك المستويات انطلاقا من طبيعة المقاطع الصّوتيّة الموجودة في اللّهجة العامّية؛ وكذا كيفيّة توزّع الأشطر ونظام بنائها في القصيدة.

وقد اخْتُلِفَ حول حقيقة وجوده فيها من عدمه، فمن الباحثين من رأى بأنّ إيقاع الشّعر الشّعبي قائم على إيقاع اللّحن لا الوزن كما هو الحال في الشّعر العربي الفصيح، كالأستاذ: **د. العربي دحّو** الّذي رأى في أنّ « متابعة هذه الأشعار عن طريق بحور الخليل ضرب من التّجنّي على هذه النّصوص، وإقحام لها فيما لم تخلق له أصلا»[3]، لذا لا يمكن للدّارسين البحث له عن تشكيل عروضيّ حقيقيّ كما هو الحال في الشّعر العربي الفصيح، وحجّته في ذلك خصوصيّة اللّغة الشّعبيّة؛ والّتي لا تخضع في طبيعتها الصّوتيّة للنّظام الصّوتي الدّقيق نفسه الّذي في اللّغة الفصحى، الأمر الّذي شكّل تحدّيا حقيقيّا في قراءة النّصوص الشّعريّة الشّعبيّة – بما فيها الملحونة– عروضيّا بحسب عروض الشّعر العربي الفصيح.

وقد سمّى قصائده بالملحونة « حيث أنّها لا تخضع لعروض الخليل بن أحمد وإنّما تكتفي بنظام تقفية الشّطرين أو ما يسمّى عند بعضهم بـ: "الفراش" بالنّسبة للشّطر الأوّل و"الغطاء" بالنّسبة

---

[1])– كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشّعر العربي – نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن–، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1981م، ص: 230.

[2])– مصطفى حركات، أوزان الشعر، (مرجع سابق)، ص: 08

[3])– عبد الحقّ زريوخ، دراسات في الشّعر الملحون الجزائري، (مرجع سابق)، ص: 68، نقلا عن: العربي دحو، الشّعر الشّعبي والثّورة التّحريريّة بدائرة مروانة (1955– 1962م)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 88/05، ص: 138.

للشّطر الثّاني، وتوظيف الإيقاع في سياق الانسجام مع أنغامه المثيرة للأذن الّتي هي حاسّة السّمع المعتمد عليها في أوزان هذه الأشعار أو في تشكيلها الموسيقي».[1]

والأمر ذاته نجده عند **د. عبد الحق زريوخ** فهو الآخر ينفي خضوعه لأوزان الشّعر العربي لتوفّر خاصّية اللّحن أو النّغم؛ ويرى في من يرى عكس ذلك ضرب من المبالغة والتّجنّي على الأوزان الخليليّة، لذلك نجد مفهوم الوزن في الشّعر الشّعبي الملحون عنده « هو الجوّ الموسيقي العامّ الّذي تخضع له»[2]

وقد كان لـ: **د. بركة بوشيبة** رأي في ذلك أيضا، فقد رفض وجود مفهوم الوزن في الشّعر الشّعبي الملحون؛ وقال باستحالة ربطه بالبحور الخليليّة المعروفة، وحجّته في ذلك أنّه يقوم على إيقاع موسيقي يتماشى واللّحن سواء غنّي النّص أم لم يغنّ، وهو يرى في الإنشاد الوسيلة الأضمن لسلامة الوزن من الغناء، على أنّه وبمرور الوقت عرفت القصيدة الشّعبيّة تطوّرا واضحا في أوزانها، فحدث نتيجته تحرّر كبير أدّى إلى تغييرات كثيرة كان من أبرزها التّغيير اللّاحق بالقافية والوزن؛ الأمر الّذي ولّد تنوّعا موسيقيّا خاصّا؛ ليستخلص بعدها « أنّ الشّعر الشّعبي يقوم على الإيقاع الموسيقيّ [اللّحن] الّذي وحّدته النّغمة، لا الإيقاع الشّعريّ [الوزن] الّذي وحّدته التفعلة».[3]

وبمقابل ذلك نجد من الدّارسين أيضا من يرى بأنّ له أوزانا خاصّة انبثقت من الأوزان الخليليّة، ومثال ذلك ما ذهب إليه **د. مصطفى حركات** بعد دراسته لعيّنة من النّصوص الشّعريّة الشّعبيّة؛ أين لم يختلف تحديد مفهوم الوزن عنده عن تحديده في الشّعر الفصيح؛ وحجّته في ذلك أنّ القصيدة في الشّعر الشّعبي الملحون قد نسجت في بداياتها الأولى محاكاة للقصيدة العربيّة في الشّعر الفصيح فأخذت عنها أوزانها بلمسة عاميّة، أي وفق ما يناسب المستويات الصّوتيّة للّهجة،

---

[1])- العربي دحّو، مقاربات في الشّعر الشّعبي العربي في الجزائر، (مرجع سابق)، ص: 163.

[2])- عبد الحقّ زريوخ، دراسات في الشّعر الملحون الجزائري، (مرجع سابق)، ص: 71.

[3])- بركة بوشيبة، بنية القصيدة في الشعر الشعبي الجزائري، (مرجع سابق)، ص: 15.

بحيث قال في ذلك: « واعلم أنّ كلّ أنماط الشّعر في العالم خاضع لأوزان يستعملها الشّعراء بصفة عفويّة تلقائيّة. ويقاس الوزن بالسّواكن والمتحرّكات أو بالمقاطع»[1]، ليضيف بعدها قولَه: « والوزن كبنية، مرتّب حسب مستويات مختلفة تبدأ من الحرف والحركة حتى مستوى القصيدة».[2]

وحجّته في ذلك أنّه قد حدث تشاكل بين اللّغة واللّهجة نتجت عنه مجموعة من التّحويلات الّتي قادت إلى تشكّل الوزن الشّعبي، أعطى مثالا عنه قولك: [يَا صَاحِبِي] في اللّغة الفصحى على وزن [مُسْتَفْعِلُنْ]، فبسبب وقوع اختلاس على مستوى حركة حرف "الحاء" الّتي هي [الكسرة] حلّ السّكون محلَّها، فأصبحت تنطق بمقابل ذلك في العامّية الجزائريّة: [يَا صَاحْبِي] ، فقد حدث بذلك تغيّر في اللّغة أدّى بالضّرورة إلى تغيُّر في الوزن، فتشكّلت نتيجتها علاقة تبادل انعكاسيّة، لأنّ تأثّر اللّغة يؤدّي إلى حتميّة تغيّر الوزن، وبطبيعة الحال الأوزان الخليليّة لم تكن بمنأى عن ذلك لأنّ التّغيير الحاصل على مستوى معيّن– والّذي يظهر في مستوى اللّغة أو اللّهجة العامّية– يقع على الوزن الشّعري أيضا.[3]

ومن ثمّة توصّل إلى حقيقة أنّ الانزياح الواقع في مستوى اللّغة العامّية قد تحقّق بالطّريقة نفسها على مستوى الأوزان الخليليّة، ظهرت نتيجته أوزان عامّية جديدة مستمدّة في الأصل منها، فما تحدثه العامّية من تغيّر في اللّغة الفصحى تحدثه الأوزان العامّية في الأوزان الخليليّة، سواء تحقّق ذلك في مستوى الحرف أو الحركة أو المقطع وصولا إلى مستوى بحر الشّعر، ومن ثمّة تكوّن بحسبه « لدينا تشاكل بين البنية الإيقاعيّة للّغة نحو البنية العروضيّة في الشّعر الشّعبي».[4]

---

[1])– مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، (مرجع سابق)، ص: 30.

[2])– المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

[3])– ينظر: المرجع نفسه، ص: 28.

[4])– المرجع نفسه، ص: 29.

ليؤكّد بعدها أنّ مفهوم "التّفعيلة العروضيّة" أو "القياس العروضي" في الشّعر الشّعبي الملحون منقلب من أصله الّذي في الشّعر الفصيح إمّا بمدّ أو اختلاس لحركة، فأمّا المدّ فمثاله وزن (فَاعِلُنْ) الّذي في الشّعر الفصيح الّتي نجدها تحتوي مقطعيّا على: سبب خفيف [فَا] = (/0)؛ ووتد مجموع [عِلُنْ] = (//0)، بمدّ عينها – أي المتحرّك الأوّل من الوتد المجموع – في العامّية نحصل على المقاطع التّالية: (01 01 01) فتصبح (فَاعِيلُنْ) فتنقل إلى (مَفْعُولُن).

وأمّا اختلاس الحركة فإنّنا نجده مثلا في وزن: (مُسْتَفْعِلُنْ)؛ فإنّها عروضيّا مكوّنة من: سببين خفيفين [مُسْ] = (/0)، و[تَفْ] = (/0)، ووتد مجموع [عِلُنْ] = (//0)، باختلاس حركة عينها تنتقل مقطعيّا إلى سببين خفيفين يتوسّطهما مقطع طويل ممدود وفق التّشكيل التّالي: (01 001 01) على صورة (مُسْتَفْعِيلُنْ)؛ فتنقل إلى (مُسْتَفْعْ لُنْ)، وهكذا دواليك.[1]

وبتجاورها على نحو معيّن يتحقّق لدينا مجموعة متنوّعة من الأوزان أو بحور الشّعر بالمفهوم الخليلي، أحصى **د. مصطفى حركات** أشهرها استعمالا في ثمانية أوزان(*)؛ لكلّ وزن منها أشكاله الخاصّة المنقلبة عنه إثر عدول طارئ على مقاطعها.

وتجدر الإشارة ههنا إلى أنّ هذه المحاولة في ضبط أوزان للشّعر الشّعبي الملحون لم تكن سابقة ولا الوحيدة في تاريخها، إذ أنّ هناك محاولات أخرى لكنّها إذا ما قورنت بمن رأى بعكس ذلك قليلة؛ نذكر على سبيل المثال لا الحصر منها محاولة **أحمد الطّاهر** والّذي ذكر فيها سبعة أبحر

---

[1])– ينظر: المرجع السابق، ص: 28– 35– 36– 37– 38– 39– 40.

(*)– تجدر بنا الإشارة ههنا إلى أنّه يستخدم مصطلح الوزن – أي وزن بيت الشّعر– بمقابل مفهوم بحر الشّعر، إلى جانب استخدامه للدّائرة العروضيّة بالمفهوم نفسه الّذي نجده في العروض الخليلي، ومن الأوزان التي وقف عليها: ملحون الرجز الأول، ملحون الرجز الثاني، العروبي، شبه العروبي، المشرقي، البدوي، ولكل صوره المنقلبة عنه، ينظر: المرجع نفسه، من ص: 44 إلى ص: 123، ومن ص:161 إلى ص: 237.

للشّعر الشّعبي الملحون ذكرها **د. عبد الحقّ زريوخ** على النّحو التّالي: « العتيق والمتوازن والمترادف والمتوسّط والمتعاقب والممدود والمبسوط».[1]

وخلاصة القول؛ إنّ البحث في أوزان الشّعر الشّعبي الملحون قد شكّل تحدّيا حقيقيّا أمام الدّارسين، وذلك بسبب التّطور السّريع والمتجدّد لأوزان قصائد الزّجل منذ بداية تكوّنها إلى يومنا هذا، الأمر الّذي أدّى إلى تضارب وتباين واضح في الآراء حول بنيته، فاختلفت بذلك مناهج دراسته، لأجل هذا وغيره لم نستغرب صعوبة البحث فيه، إلّا أنّنا لا نستبعد فكرة كونه قد حاكى الأوزان الخليليّة – المستعمل منها والمهمل– وإن استحدث أوزانا جديدة، ولا نقول بأنّ كلّ قصائد الشّعر الشعبيّ موزونة؛ لاستحالة اطلاعنا عليها كلّها؛ لكنّ أغلبها كذلك.

1-3-3-2-مفهوم القافية.

تعدّدت رؤى علماء العروض في تحديد مفهوم القافية في الشّعر العربي الفصيح لتتعدّد بذلك مفاهيمهم الخاصّة حولها؛ لكنّ أكثرها استقرّ حول تحديدها « من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الّذي قبل السّاكن»[2]، وهذا هو الأرجح والمعمول به، أمّا بمفهومها الحديث فقد حدّدت بمفهوم عامّ بوصفها مجموعة « المقاطع الصّوتيّة الّتي تكوّن أواخر أبيات القصيدة، وهي المقاطع الّتي يلزم تكرار نوعها في كل بيت».[3]

وما يلفت النّظر هو مفهومها عند **د. حسين نصّار** والّذي ذكرها بالمعنى الأصيل لها في قوله: « قافية البيت المفرد هي قفاه: أعني آخره. وقافية الأبيات المتتابعة في قصيدة واحدة أواخرها

---

[1])- عبد الحقّ زريوخ، دراسات في الشّعر الملحون الجزائري، (مرجع سابق)، ص: 61، نقلا عن:
CF. La poésie populaire Algérienne (Malhun): Rythme, Mètres et forme, S.N.E.D, 1975, p : 182.

[2])- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، (مصدر سابق)، ص: 151.

[3])- عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطّالب الجامعي، مكّة المكرّمة، ط3، 1987م، ص: 93.

الّتي يتبع بعضها بعضا»[1]، فقد اهتمّ بمسألة مهمّة ألا وهي تحديدها بحسب نوع البيت الموجودة على آخره، وهذا يحيلنا إلى مفهومها في الشّعر الشّعبي الملحون، ليؤكّد بعدها أنّ تكرارها ذاك « يكوّن جزءًا هامًا من الموسيقى الشّعريّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السّامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التّردد الّذي يطرق الآذان في فترات زمنيّة منتظمة، وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاصّ يسمّى بالوزن»[2]، وهذا ما جعل تَمَظْهُرَهَا في الوزن جزءا هامّا لا ينفصم عن الموسيقى الشّعريّة.

أمّا في الشّعر الشّعبي الملحون فإنّه وبالاستناد إلى الاختلاف المذكور سابقا حول إمكانيّة خضوعه للوزن؛ فإنّ ما قيل من الآراء فيه ينعكس على مفهومها من حيث بنيتها الوزنيّة باعتبار خضوعها لإيقاع اللّحن أو الوزن، لأنّ وزن القافية ما هو إلّا امتداد وجزء لا انفصال له عن الوحدات الوزنيّة لبنية الشّطر الواحد، إلّا أنّ الرّاجح لدينا أنّها قد استمدّت مفهومها من أصلها الّذي في الشّعر الفصيح فكانت بذلك « آخر كلمة من الشّطر، لها حروف وحركات متّفق عليها، توافق قافية الفصيح من ناحية بنيتها عموما».[3]

ومن ثمّة فإنّها قد أخذت من نظام العروض الخليلي ماهيتها وحروفها وحركاتها وأحكامها وأحوالها حتّى من ناحية الإطلاق والتّقييد، إلّا أنّها في الشّعر الشّعبي خاضعة لتنوّع خاصّ، وبناء القصيدة هو الّذي يحدّد طريقة توزّعها، فمثلا في الشّعر العربي الفصيح – باستثناء التّصريع– فإنّها تحدّد في الضّرب الّذي نجده في عجز البيت، بينما نجدها في الشّعر الشّعبي الملحون في الصّدر والعجز، ومن ثمّة خالفتها من حيث علاقتها بالبيت، أضف إلى ذلك هي « لا تستطيع أبدا

---

[1]– حسين نصّار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثّقافة الدّينيّة، القاهرة، ط1، 2002م، ص: 23– 24.

[2]– المرجع نفسه، ص: 34–35.

[3]– مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، (مرجع سابق)، ص: 106، متصرف فيه.

أن تكون مقتصرة على حرف واحد وهو الرّوي وإنّما هي بنية تامّة»[1]؛ تتّصل عناصرها ببعض لتكمّل الإيقاع العام للقصيدة.

وكثيرة هي قصائد الشّعر الملحون الّتي تعتمد على التّنوّع في القافية فلا تنظم على رويّ واحد مثلما هو عليه الحال في القصيدة الفصيحة؛ وإنّما تتعدّاه لغيره من الحروف وفق نظام معيّن تغيب في أغلبه العشوائيّة، لتوجّهه مهارة الشّاعر في قول الشّعر التّوجيه الّذي يخدم قصيدته؛ فيوقّع أبياته بطريقة تنفذ بها إلى الأسماع لتعلق بالأذهان، ولنا في القصيدة الّتي بين أيدينا في المدوّنة التّطبيقيّة خير مثال على ذلك.

ولمّا التزم الشّعراء بنظامها في الشّعر الشّعبي مثلما هو عليه الحال في الشّعر العربي الفصيح؛ عُدّ بالنّسبة لشعر كلّ من لا يلتزم به عيبا، وتظهر هذه العيوب بشكل غالب عند المبتدئين غير المتمرّسين في قول مثل هذا الشّعر، ذكر منها **د. مصطفى حركات:**

- عدم التّقيّد بالرّوي.
- تغيير حرف الرّدف.
- مزج المردوف بالمجرد.
- عدم التقيد بألف التأسيس إلخ... [2]

وتجدر الإشارة ههنا إلى أنّ ذلك التّنويع في القوافي قد ساعد الدّارسين على تنظيم القصائد وتقسيمها إلى أقسام معيّنة؛ خاصّة تلك الّتي قدم تداولها بعراقة وقدم قائلها، ولطالما مثّلت ذلك

---

[1])- المرجع السابق، ص: 109.

[2])- المرجع نفسه، ص: 111.

« النّوع من التّرجيع الصّوتي المتكرّر؛ الشّديد الصّلة بغنائيّة اللّغة العربيّة»[1]، الأمر الّذي سمح لشعراء الملحون بتلوين قوافيهم بإيقاعات مختلفة وجّهتها متطلّبات العمليّة الغنائيّة.

وهذا ما أوجب على الدّارسين النّظر في قيمتها الصّوتية والنّفسيّة؛ والّتي ترتبط بموسيقى الحرف من جهة وأداء المؤدّي من جهة أخرى، فهي ليست فقط « من أهمّ العناصر في القصيدة الّتي تقدّم متعة موسيقية، ولكنّها في الوقت نفسه، من أهمّ العناصر الصّوتيّة الّتي يعلن من خلالها الشّاعر عن انفعالاته النّفسية إعلانا موقّعا»[2]، لتتعدّى بذلك عنصر الإثارة أو كونها مجرّد إيقاعات مجرّدة إلى مدلولات معيّنة؛ هي في الواقع لصيقة بإيقاع القصيدة، لذلك خضع مفهومها لذلك الإيقاع وتأثّر به كما تأثّرت هي بباقي العناصر الإيقاعيّة المكوّنة لتلك القصيدة.

وعدا نفسيّة الشّاعر ومدى تأثيرها البارز في القصيدة فإنّ القافية عامل مهمّ يساهم في تحديد حركة القصيدة من بطء أو سرعة؛ فكانت بذلك – ونخصّها بالذّكر في قصيدة الشّعر الملحون–« المدلول الأكثر توقيعا في القصيدة، والأكثر "صلة بالجانب الانفعالي للإنسان"، ولأنّها كذلك العنصر الإيقاعي الأكثر ترجيعا وترقّبا في القصيدة كلّها».[3]

---

[1])– ينظر: صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثّبات والتّطوّر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993م، ص: 31، متصرف فيه.

[2])– مختار حبّار، الشّعر الصّوفي القديم في الجزائر– إيقاعه الدّاخلي وجماليّاته–، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، دار القدس العربي، الجزائر، ط2، 2010م، ص: 123، متصرّف فيه.

[3])– المرجع نفسه، ص: 132.

الفصل الثّاني

مدخل إلى إيقاع الشّعر الشّعبي الملحون

2-1- مفهوم الإيقاع في الشّعر الشّعبي الملحون.

ينصرف البحث في هذا المقام إلى محاولة رسم صورة شاملة لمفهوم "**الإيقاع**"؛ والّذي شكّل بشهادة الكثيرين تحدّيا حقيقيّا أمام الدّارسين اللّغويّين، خاصّة إذا ما تعلّق الأمر بمسألة بناء العمليّة الشّعريّة؛ والّتي عرفت هي الأخرى تطوّرا ملحوظا إن كان على مستوى الشّكل (البنية الخارجيّة)؛ أو المضمون (البنية الدّاخلية).

وبالنّظر في مفهومه اللغوي نجده كغيره من المفاهيم يحمل في ذاته طابعا عاما وآخر خاصا يتحدد تبعا للتخصص المدرج فيه، فهو مأخوذ في الأصل من قولهم: « (وَقَعَ) على الشيء، وكذلك وَقَع الشّيء من يده(يَقَعُ بفتحهما) وَقْعًا، و (وُقُوعًا) أي: (سَقَطَ)» [1]، وقد تعدّدت معانيه ليتراوح جانب منها بين مواقع الغيث أي مساقطه، أو شدّة ضربه الأرض، وكذا صوت حوافر الدّواب[2]، ومنه أيضا التَّوْقِيع"، والّذي من معانيه ما يُوقّع في الكتاب أو توهّم الشّيء، أو النّزول آخر اللّيل[3]، وغير ذلك من المعاني.

---

[1]- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مصطفى حجازي، مرا: لجنة فنية من وزارة الإعلام، سلسلة التراث العربي، ع16، وزارة الإعلام، الكويت، (د. ر. ط)، 1985م، ج22، باب: (العين)، فصل: [الواو مع العين]، مادّة: [و ق ع]، ص: 351.

[2]- إسماعيل بن حمّاد الجوهري، الصّحاح تاج اللّغة وصحاح العربيّة، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990م، ج3، باب: (العين)، فصل: [الواو]، مادّة: [وقع]، ص: 1302.

[3]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م8، (مصدر سابق)، حرف: (العين)، فصل: [الواو]، مادّة: [وقع]، ص: 402- 403- 404.

ولطالما ارتبطت دلالته اللّغوية بتوقيع الألحان وتَبْيِينِها؛ وفي موقع آخر ببنائها، ودليل ذلك ما ذكره صاحب **(تاج العروس)** حين قال: « (والإيقاعُ) مِنْ (إيقاع أَلْحَانِ الغِنَاءِ، وهُوَ أَن يُوقِعَ الأَلْحَانَ ويُبَيِّنُهَا) تَبْيِينًا، هكَذا هُوَ فِي اللِّسَانِ والعُبَابِ، وفي بَعْضِ النُّسَخِ " ويَبْنِيهَا" من البِنَاءِ»[1]؛ وكأنّه لا يكتفي بميزة إيضاح النّغم وإنّما يتعدّاها إلى بناء الألحان ليعطيها بذلك وقعا خاصّا.

أمّا في شقّه الاصطلاحي فإنّنا نراه في مفهومه البسيط الضّيّق يرتبط حينا بدلالته الموسيقية تلك وحينا آخر يتوسّع لتعدّى ذلك لمفهوم عام نحسّ بوجوده جليّا في كافّة مظاهر الحياة الّتي يحتويها فضاؤه الفسيح، لكنّنا إذا ما بحثنا في دلالته المتخصّصة فإنّنا نقف على لائحة طويلة من الآراء التي اختلفت وتمايزت تبعا لعوامل كثيرة كان أهمها تنوّع التّخصصات من جهة ووجهات النّظر حوله من جهة أخرى، أين يسعى كلّ باحث جاهدا لأن يقرّب مفهومه إلى الأذهان ويبسّطه، وهذه ظاهرة نراها طبيعيّة في ميدان البحث اللّغوي.

ومن بين جملة تلك المحاولات من نظر إليه من المنطلق العامّ المذكور سالفا؛ بوصفه مظهرا عاما منتظما للانسجام والتّوافق أو التعّاقب المتكرّر؛ مع استثناء خصّ به ميدان الشّعر والموسيقى أين يجعله أساسا لكلّ الفنون ليبدو له بذلك أكثر تقاربا؛ بحجّة أنّ كلّا منهما يقوم على مبدأ تناسب حركة الأصوات في تتابعها المنتظم في الزّمان[2]، وهذا اتّجاه في الواقع ارتكز على الأساس الصّوتي باعتباره المكوّن الأساسيّ للإيقاع.

---

[1])– محمّد مرتضى الحسيني الزّبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج22، (مصدر سابق)، حرف: (العين)، مادّة: (وقع)، ص: 359.

[2])– ينظر: ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسي، مرا وتد: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997م، ص: 17 و ص: 23.

– ينظر: محمّد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، القاهرة، ط1، 2005م، ص: 15.

وفي ذلك اتّفاق مع رأي **د. سيّد البحراوي** والّذي انطلق في تحديده لمفهوم الشّعر من فكرة أنّ لغة الشّعر تعيد تنظيم اللّغة العاديّة، بعد أن اقتصر على المستوى الصّوتي لها دون أن يقصي المستويات اللّغويّة الأخرى، بحيث يقول: « الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللّغة بحيث تتوالى في نمط زمنيّ محدّد».[1]

وباعتبار المدّة الّتي يستغرقها الصّوت أثناء عمليّة النّطق؛ ودرجة علوّه؛ وكذا توالي نغمات الأصوات؛ حدّد ثلاثة عناصر إيقاعيّة وهي: المدى الزّمني، والنّبر، والتّنغيم؛ والّتي لا يمكن – بحسبه– اعتبارها أنظمة فرعيّة للإيقاع بوصفه نظاما أكبر إلّا إذا توفّر فيها شرط النّظاميّة، بحجّة أنّ إعادة تنظيم العناصر الصّوتيّة في القصيدة يخلق نظاما صوتيّا جديدا ألا وهو الإيقاع.[2]

لكنّ السّؤال الّذي يطرح نفسه: هل الشّعر بسبب طبيعته الغنائيّة هو موسيقى فقط؟!، وهل مفهوم الإيقاع حقيقةً واسع لدرجة وصل فيها إلى احتواء مفهوم التّنظيم اللّغوي بمعناه الكلّي؟!، ففي الحقيقة إنّ التّنظيم اللّغوي أوسع من أن يحصر في مفهوم الإيقاع، ثمّ إنّ نظرته تلك إلى الشّعر من جانب موسيقى فقط جعلت مفهومه ذاك قاصرا – إن صحّت العبارة–، فما عدا "الوزن" و"القافية" إنّ الشّعر باب واسع يحمل في ذاته معاني خاصّة سُكبت في ألفاظ مخصوصة؛ اجتمعت في شكل تراكيب معيّنة؛ لتؤدّي ما يرمي إليه الشّاعر من أغراض ومقاصد؛ فيضمّنها مشاعر وأحاسيس تنوّعت بتنوّع المناسبات والمواضيع، « فبنية القصيدة الشّعرية هي القصيدة كلّها، فالمعاني على الطّريق، وتحويل هذه المعاني إلى بنى أدبيّة هو الّذي ينقلها إلى الفنّ بوصفه بناء خاصّا للمبدع،

---

[1])– سيّد البحراوي، العروض وإيقاع الشّعر العربي، دراسات أدبيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، (د. ر. ط)، 1993م، ص: 112.

[2])– ينظر: المرجع نفسه، من ص: 112 إلى ص: 131.

وعمليّة التّحويل الفنّي الّتي يقوم بها المبدع للمعاني لا تتمّ إلّا عبر بنية فنّيّة خاصّة ذات علاقة بالجنس الأدبي الّذي يجري التعّبير الفنيّ من خلاله».[1]

وقد ارتكز **د. عزّ الدّين إسماعيل** على فكرة أنّه يتولّد عن نسيج متآلف من مجموعة معيّنة من العناصر؛ حدّدها في مجموعة من القوانين الّتي تبني الإيقاع وتضبطه، ليصبح بذلك صورة مجرّدة لجملة من العلاقات أو القواعد الّتي تعمل جميعها في وقت واحد[*].

أمّا **د. علي يونس** فقد ربط إمكانيّة وجود الإيقاع بشرط تحقّق النّسق وجملة العلاقات الّتي تربط بين تلك العناصر؛ كتلك الّتي نجدها في أوزان الشّعر العربي، لذلك قسّمه إلى نوعين؛ نوع أوّل يقوم مفهومه على أساس ذلك التّتابع المنتظم لعيّنة محدّدة من العناصر، والّذي نجده في هيئة أصوات معيّنة كدقّات السّاعة مثلا؛ أو في شكل حركات معيّنة كالحركات الصّادرة عن بعض الآلات؛ بالإضافة إلى بعض الظّواهر الطّبيعيّة كحركات التّنفّس مثلا؛ كما أنّه يظهر في الفنون الجماعيّة كالرّقص الجماعي مثلا.[2]

ونوع ثان كان أكثر تركيبا من سابقه بحكم طبيعته الفنّيّة الّتي نجدها مثلا في الموسيقى والشّعر لذلك حدّد على أنّه « تأليف بين مجموعة من العناصر، يجمع بين النّسق والخروج عن النّسق».[3]

---

[1]- عبد الله رضوان، البنى الشّعريّة – دراسة تطبيقيّة في الشّعر العربي، دروب للنّشر والتّوزيع، الأردن، (د. ر. ط)، 2010م، مقدّمة، ص: 09.

[*]-هي لا تخرج عن سبعة قوانين، حدّدها في: النّظام، التّغيير، التّساوي، التّوازي، التّوازن، التّلازم، التّكرار، علما أنّها لا تبدو جليّة من الوهلة الأولى لذلك لا يمكن استنباطها إلّا بعد بعدِ نظر وتحليل دقيق، وقد ذكرها في رسم توضيحي اعتمد فيه على مجموعة من الأعمدة والألوان والخطوط، ينظر: عزّ الدّين إسماعيل، الأسس الجماليّة في النّقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، (د. ر. ط)، 1992م، ص: 101- 102.

[2]- ينظر: علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشّعر العربي، (مرجع سابق)، ص: 17- 18 - 19.

[3]- المرجع نفسه، ص: 19.

وللإشارة إنّ ارتباط الإيقاع في العمليّة الشّعريّة بالموسيقى جعله يتقاطع مع مفهوم آخر مهمّ وهو "مفهوم الوزن"؛ الأمر الّذي شكّل نوعا من اللّبس لدى بعض الدّارسين، خاصّة وأنّه يولّد إيقاعا مميّزا، فمن الباحثين من يجعل الوزن صورة من صور الإيقاع على نحو ما ذهب إليه **د. كمال أبو ديب** في قوله: « الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التّشكّل الوزني حين تكتسب فئة من نواه خصائص متميّزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى»[1]، وقد يستعمل المصطلحين بالمفهوم نفسه أين « يقصد به وحدة النّغمة الّتي تتكرّر على نحو ما في الكلام أو في البيت»[2]، أي بمعنى الوزن الّذي يتوالى تكراره على نحو معيّن في الأبيات المشكّلة للقصيدة الشّعريّة.

وقد أشار **د. محمّد الهادي الطّرابلسي** إلى اللّبس الواقع والشّائع بينهما في دراسات الباحثين موضّحا « أنّ الأوزان ليست إلّا هياكل مجرّدة لإيقاعات كانت تحقّقت في شعر قديم، وأنّها في نهاية التّحليل لا تعدو أن تكون أطرا محقّقة لإمكانات إيقاعيّة غير متناهية. فيتّضح أنّ الأوزان بمثابة الفروع المتولّدة من طاقة إيقاعيّة أوسع» [3]، ليضيف بعدها « أنّ الإيقاع الحيّ إذا دخل الكلام زاده شرفا، بينما الوزن المنمّط إذا استأثر به أثقله ترفا، لأنّ الإيقاع قيم دلاليّة على التّحقيق لا محسّن من المحسّنات الشّكليّة».[4]

لذلك فإنّ تقابلهما في المجال نفسه لا يعني بالضّرورة اشتراكهما في المفهوم ذاته وإلّا لما كانا قد استعملا معا، وفي الحقيقة مفهوم الإيقاع يختلف عن المفهوم الوزن في الشّعر العربي – بما في ذلك الشّعر الملحون–؛ فلكلّ منهما خصائصه المميّزة وعناصره المشكّلة له؛ ودوره الخاصّ

---

[1])– كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، (مرجع سابق)، ص: 231.

[2])– محمود فاخوري، موسيقى الشّعر العربي، منشورات جامعة حلب، كلّيّة الآداب، السّنة أولى، قسم اللغة العربية، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، مطبعة الرّوضة، دمشق، (د. ر. ط)، 1996م، ص: 164.

[3])– عبد الحميد سلامة بن زيد، خصائص الإيقاع في الموشّحات العربيّة، دار المدار الإسلامي، طرابلس، ط1، 2009م، تقديم: محمّد هادي الطّرابلسي، ص: 07.

[4])– المرجع نفسه، ص: 08.

في العمليّة الشّعريّة، إلّا أنّهما وبالرّغم من ذلك يشتركان في تلاقي مجاليهما في الغناء، ونوعيّة الإحساس الّذي يثيره كلّ منهما عند السّامع، إلى جانب طبيعتهما المتعلّقة بالزّمن وتعاملهما معه، دون أن ننسى سمة الفطريّة والّتي هي من سمات ملكة ممارستهما.[1]

وقد أدرك **د. عبد الحميد سلامة بن زيد** التّجلّي الرّئيسي للإيقاع والمرتبط بنسيج النّص الشّعري الّذي يخضع – بحسبه– بالإضافة إلى قوانين النّحو لما يطلق عليه بالنّحو الإيقاعي أي قوانين المتطلّبات الإيقاعيّة[2]، بحيث يقول: « فالإيقاع هو كلّ تداول منتظم لظاهرة لغويّة».[3]

في حين أخذه **د. مصطفى حركات** بمعناه العامّ؛ الغامض؛ الحسّي؛ المشترك بين جماعة النّاطقين جاعلا مفهومه ملازما للّغة وعمليّة اكتسابها، فكان بحسبه « حدثا متكرّرا يقطّع الزّمن إلى أزمنة متجاورة تربطها علاقات مختلفة»[4]، فكان بذلك العلم الّذي يدرس الأحداث الإيقاعيّة وأصناف سلاسلها وفق حدث متكرّر في الزّمن؛ فيحدث نتيجته تقسيم لذلك الزّمن إلى سلسلة من الأزمنة المتجاورة؛ تجمع بينها علاقات معيّنة، إلّا أنّه لم يحدّد طبيعة تلك العلاقة؛ لأنّ افتراضها – بحسبه – يجعل الإيقاع مقتصرا على أصناف دون أخرى.[5]

ليتوصّل في نهاية دراسته لمفهوم الوزن في عروض الشّعر العربي إلى أنّ إيقاع الشّعر هو إيقاع لغة من جهة وإيقاع وزن وربّما إيقاع بلاغة، أمّا ما يسمّى بموسيقى الشّعر فإنّه ليس انطباعا فقط، وإنّما هو جزء من بلاغة الإيقاع ككلّ، كما أنّ لكلّ شاعر ملكة إيقاعيّة مرتبطة بالإنشاد من

---

[1])– ينظر: مصطفى حركات، نظريّة الإيقاع، (مرجع سابق)، ص: 12.

[2])– ينظر: عبد الحميد سلامة بن زيد، خصائص الإيقاع في الموشّحات العربية، مقدّمة، (مرجع سابق)، ص: 25.

[3])– المرجع نفسه، ص: 26.

[4])– مصطفى حركات، نظريّة الإيقاع، (مرجع سابق)، ص: 18، متصرّف فيه.

- ينظر: مصطفى حركات، نظريّة الوزن، دار الآفاق، الجزائر، (د. ر. ط)، 2005م، ص: 26.

[5])– ينظر: مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، (مرجع سابق)، ص: 18– 22.

جهة؛ وتعمل على تحديد الثّابت والمتغيّر، السّالم والمزاحف من جهة أخرى، كما لكلّ بحر إيقاع خاصّ يميّزه، ووزن مخصوص يبنى عليه.[1]

فالإيقاع ولا ريب ظاهرة أساسيّة في النّصّ الشّعري؛ ولكنّ تحديده فيه في أحيانا يتطلّب تحليلا دقيقا، وهنا تظهر موهبة الشّاعر وأسلوبه وكذا براعته في النّظم من جهة؛ وقوله الشّعر من خلال التّأدية الفنّية له من جهة أخرى؛ خاصّة ما إذا ما تعلّق الأمر بفنون القول الشّعبيّة بما فيها الشّعر الملحون باعتباره شعرا شفويّا يتمتّع إيقاعه في جانبه المسموع بأهميّة كبيرة.

وبالانتقال إلى ميدان الشّعر الشّعبي الملحون فإنّ مفهوم الإيقاع فيه لم يخل هو الآخر من اختلافات بين من يرى بوجود الأوزان وبين من يرى بعكس ذلك، على نحو ما ذهب إليه **د. بركة بوشيبة**، والّذي رأى أنّه يقوم على إيقاع موسيقي مميّز يحدّده اللّحن، ولا يقوم على أساس الوزن كما هو الحال في الشّعر الفصيح[2]، مستخدما مصطلح "**الرّيح**" أو "**الهوى**" أو "**الماء**" كمقابل للمصطلح الأجنبي **(Le Rythme)**، وهو برأيه « طاقة شعريّة إبداعيّة يمتلكها الشّاعر وتمثّل بحق حضوره الدّائم الّذي يملأ الفراغ المعرفي، ويشبع إحساسه الفنّي».[3]

بخلاف **د. مصطفى حركات** الّذي قدّم كما سبق وأن رأينا[4] مجموعة من الأوزان للشّعر الشّعبي الملحون انطلاقا من إيقاع العامّية الجزائريّة، ليتوصّل بعدها إلى أنّ « الإيقاع هو مجموعة الأوزان المتّفقة في التّعليم»[5]، والمقصود بقوله: "الأوزان" هو إيقاعات الشّعر الّتي بتبعها أو

---

[1]- ينظر: المرجع السّابق، مقدّمة، ص: 07.

[2]- ينظر: بركة بوشيبة، بنية القصيدة في الشّعر الشّعبي الجزائري، (مرجع سابق)، ص: 15.

[3]- المرجع نفسه، ص: 24.

[4]- ينظر: الفصل الأوّل من الأطروحة، ص: 83- 84- 85.

[5]- مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشّعر الشّعبي، (مرجع سابق)، ص: 43.

يعتمدها الشّاعر في قوله الشّعر، والّتي استمدّها في الأصل من أوزان الشّعر العربي الفصيح، وإن لم يستخدمها بالاستخدام نفسه.[1]

في حين أنّ مفهومه عند **د. عبد القادر فيطس** في الشّعر الملحون قد اقترب كثيرا من مفهوم الوزن باعتباره جملة المتحرّكات والسّواكن الّتي تشكّل لنا مجموعة من التّفاعيل، لتحدث بعدها تناسقا خاصّا تستمدّه من نظام خاصّ ومميّز بخصوصيّة الشّعر الملحون، دون أن ينفي اعتماده على عنصر الإنشاد باعتباره أبرز مؤثّرات الأداء الفنّي في المتلقّي تماشيا مع لغته المرنة ذات الطّاقة المشحونة بالانفعال.[2]

ونتيجة لهذا كلّه نتسائل: هل يمكن أن يكون لكلّ نص أدبيّ شعرا كان أم نثرا باعتباره كيانا لغويّا مستقلّا له مميّزاته ومستوياته؛ وكذا مفهومه الخاصّ به للإيقاع؟، ففي المسألة نظر، ولربّما هذا ما يفسّر لنا ذلك الاختلاف حول ضبط مفهومه وكذا الغموض الّذي اكتنفه في كثير من الأحيان.

ومن المنطقي لنا ذلك؛ أي أن يستقلّ كلّ نص أدبي بمفهومه الخاصّ به للإيقاع، فكيف لمجموعة من النّصوص تختلف في مكوّناتها؛ وطبيعة تكوّنها؛ وغير ذلك من العناصر الدّاخلة في تركيبها الإيقاعي أن تجتمع تحت مفهوم واحد؟، فالشّعر ولا ريب ألوان وأنواع قد يصدق على نصّ ما فيها ما لا يصدق على آخر.

طبعا هذا دون أن نهمل مسألة مهمّة تتعلّق بالذّات الّتي تستقبل ذلك النّص فالإيقاع ولا شكّ « يستلزم سمعا يستقبله قبل أن يطلب ألسنة تؤدّيه، وبين هذا وذاك يطلب حسّا يتجاوب معه ونفسا تطرب لتموّجاته»[3]، لذلك وجب على الشاعر –بدرجة أولى– أن يراعي حال المستمع، طبعا هذا

---

[1])– ينظر: الفصل الأوّل من الأطروحة، ص: 86.

[2])– ينظر: عبد القادر فيطس، التّشكيل الفنّي للشّعر الملحون الجزائري، (مرجع سابق)، ص: 191– 193– 194.

[3])– محمّد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، (مرجع سابق)، ص: 15.

لا يجعل هذا الأخير معيارا ثابتا لجودة إيقاع النّص من عدمها فهو متغيّر بحسب جودة التّذوق الشّعري لتلك الأذن المستمعة من جهة، وكذا الطّبيعة المزاجيّة لها من جهة أخرى، فما يعجبها الآن قد لا يروق لها بعد وقت معيّن.

ثمّ هل الإيقاع مسألة اختياريّة أم أنّه يأتي بطريقة عفويّة تنساب بانسياب المعاني والألفاظ؛ لتوضع ضمن قوالب وتراكيب منسجمة ومتناسقة؟، وفي الحقيقة هذا تساؤل وقفنا على واحد مثله عند **د. عبد الملك مرتاض** الّذي رأى أنّ الإيقاع يأتي ذائبا في النّص المكتوب ليردّ بعدها على من يرى بأنّ مسألة اختيار الإيقاع الّتي تأتي بناء على طبيعة المضمون المعالج في النّص الشّعري زعم فيه من التّعسّف ما لا يجعل تلك المقولة ترقى إلى مستوى النّظريّة الشّعريّة.[1]

ومهما يكن من أمر فإنّ مجال البحث في هذا كلّه مفتوح، وتبادل الآراء فيه أمر مطلوب، فالرّأي لا يعرف صوابه من عدمه إلّا بعد عرضه على سلسلة من الآراء الّتي في بابه؛ قد تعارضه، أو تسانده، أو تأتي بجديد يثري النّقاش ليفتح بذلك أفقا أخرى للدّراسة والبحث.

2-2-مستويات الإيقاع في الشّعر الشّعبي.

إنّ البحث في محاولة رسم البنية الإيقاعيّة للقصيدة الشّعبيّة يعدّ مغامرة حقيقيّة؛ خاصّة وأنّ الدّراسات المنظّرة لإيقاع الشّعر الملحون قليلة جدّا؛ عدا ما قدّمه **د. مصطفى حركات** في دراسته لإيقاع الشّعر الشّعبي وضبطه لبعض أوزانه، يضاف إليها بعض الإشارات الّتي نجدها مبثوثة هنا وهناك في طيّات بعض الكتب الّتي تناول فيها أصحابها مسائل حول هذا الشّعر؛ إلى جانب بعض الدّراسات الأكاديميّة الّتي تمّ الوقوف عليها، بيد أنّ أكثرها لا يرسم قاعدة نظريّة لإيقاعه؛ وإن حوت مدخلا نظريّا فإنّه يتناول إيقاع الشّعر الفصيح؛ والّذي رغم تقاطعه مع الشّعر الملحون في نقاط كثيرة إلّا أنّ لهذا الأخير ما يميّزه عنه لطبيعته الشّعبيّة الشّفويّة الملحونة، وجانب تطبيقي مرفق

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومه، الجزائر، (د. ر. ط)، 2005م، ص: 211.

بجداول؛ وإحصاء؛ يكاد بعضها يكون مبهما، غير أنّها تبقى في مجملها محاولات جريئة؛ مهّدت الطّريق أمام الدّارسين للبحث في أفق يتّسع باتّساع موروثنا الشّعبي، لذلك فهي في تزايد مستمرّ تميّزه –بدرجة متفاوتة– دقّة في التّنظير والتّحليل.

وممّا لا شكّ فيه؛ إنّ فنون القول الشّعبية ماهي إلّا محاكاة للشّعر العربي وأوزانه، ومحاولة لإخضاعه لمقتضيات الشّعبية والغنائيّة، وهذا ما يفسّر التّشابه الموجود بينهما؛ إن كان من حيث استعمال بعض الألفاظ الفصيحة؛ أو من حيث شكل القصيدة، فهما لا يختلفان من حيث طبيعتهما المجرّدة القائمة على الوزن والقافية، إنّما يختلفان في الكيفيّة؛ من ذلك صياغة تلك الأوزان وتوزيع القوافي...إلخ، لذلك نجد إيقاع الشّعر الملحون لا يختلف كثيرا عن إيقاع الشّعر الفصيح إلّا بمستويات خاصّة؛ يذكيها إيقاعه اللّحني إلى جانب عنصري الإنشاد واللّهجة العامّية الّتي يعتمدها الشّاعر من جهة؛ وخصائصها الصّوتيّة والأدائيّة من جهة أخرى.

و هما – إلى جانب عناصر إيقاعية أخرى– يلعبان دورا مهمّا في رسم الإيقاع العام للقصيدة والمتجلّي في إيقاع خارجي يتشكّل من الوزن والقافية، وآخر يهتمّ بالنّظر في الموسيقى الدّاخليّة للنّص الشّعري، وفيما يلي حديث حول ذلك.

2-2-1-الإيقاع الخارجي:

يطلق عليه أيضا بـ "الموسيقى الخارجيّة" وهو « يمثّل الوعاء النّغمي أو الأطر الموسيقيّة الّتي كانت قوالب صبّ فيها الشّعراء نغماتهم»[1]، وقد حاول **الخليل بن أحمد الفراهيدي** (ت: 175هـ) – رحمه الله – رسم هذا الإيقاع انطلاقا من ثنائيّة (الحركة والسّكون)؛ وصولا إلى مفهوم بحر الشّعر المكوّن للدّائرة العروضيّة من جملة التّفاعيل أو الأجزاء الشّعرية؛ إلى جانب مفهوم القافية، انطلاقا من حقيقة كونهما« قيمتين خارجيّتين تتناولان الإطار الخارجي للكلمة الموقّعة

[1]– محمّد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، (مرجع سابق)، ص: 15.

الموزونة، فلا يتدخّلان في طبيعة تركيب الكلمة، ولا في التّناسب بين حروفها وأصواتها من جهة، وبينها وبين ما يجاورها من الألفاظ».[1]

أمّا في الشّعر الملحون فالأمر يختلف باختلاف التّشكيل الوزني وكذا نظام القافية فيه عن أصله الّذي في الشّعر الفصيح، فهو لا يحافظ على نسقه الخليلي ولا حتّى على بحوره، بسبب خضوعه لمقتضيات اللّهجة العاميّة من جهة؛ وإيقاع الإنشاد من جهة ثانية، ليطرأ عليه نتيجتها بعض التّغيير بما يناسب طبيعة تكوين إيقاع الشّعر الملحون في حدّ ذاته.

لذلك فهو يُعْنى فيه بالإطار الخارجي للقصيدة من خلال النّظر في موسيقاه الخارجيّة من حيث إيقاع كلّ من الوزن والقافية، وكلّما تحقّق الانسجام فيما بينها حقّقت العمليّة الشّعرية بذلك النّجاح لتجد الاستحسان لدى المستمع.

2-2-1-1- إيقاع الوزن:

وهو ينظر في النّسق الموزون الّذي اتّبعه الشّاعر في بناء قصيدته، وقد شغل هذا المفهوم في مكانة أساسيّة في القصيدة العربيّة استطاع أن يحافظ عليها ليومنا هذا رغم التّغيرات الطّارئة على القصيدة الشّعرية، ليبقى ما عدا مسألة القافية وبعض المسائل الأخرى فارقا أساسيّا بين ما هو شعر وبين ما هو نثر، كما أنّ أكثر الدّراسات المعاصرة أصبحت تنظر إليه على أنّه مجموعة من الوحدات أو المقاطع الصوتيّة[2]؛ بعد أن كان ينظر إليه قبلا على أساس أنه مجموعة من التّفاعيل الشّعريّة المضبوطة عروضيّا بتوالي مجموعة من الأسباب والأوتاد على نحو معيّن.

---

[1])- عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، (مرجع سابق)، ص: 72- 73، متصرف فيه.

[2])- ينظر: كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، (مرجع سابق)، ص: 230.

- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، باب: [الواو]، مادة: (الوزن)، ص: 458.

وباعتباره تشكيلا إيقاعيّا لـه دوره المهمّ فـي رسم البنيـة الأفقيـة لمفهـوم البيـت وكـذا البنيـة العموديّة (الطّوليّة) للقصيدة في الشّعر الملحون، فإنّه قد تطرأ عليه في بعض الأحيان تغييرات معيّنـة بشـروط صـوتيّة وأخـرى ربّمـا نحويّـة وصـرفيّة، تـأتي أغلبهـا تبعـا لطبيعـة اللّهجـة العاميّـة المستعملة، ويظهر ذلك جليّا في التّجديد الحاصل على مستوى الأوزان منذ القديم إلى يومنا هذا، خاصّة في فنون القول الشّعبيّة.

2-2-1-2- إيقاع القافية:

أمّا "إيقاع القافية"، فهو الآخر جزء مهمٌّ ومكمّل في الوقت ذاته للموسيقى الخارجيّة للقصيدة الشّعرية (بما فيها الملحونة)، لذلك فإنّ الإحاطة بعلم القافية مهمّ في ضبط الإيقاع، لتكون بذلك جزءا إيقاعيّا خارجيّا منتظما؛ يتمّم الوزن؛ ويساهم في ضبط نهاية البيت الشّعري؛ ليضفي عليها طاقة جديدة تولّد نوعا من التّنوّع الإيقاعي.[1]

ورغم تطوّر النّظرة لمفهوم إيقاع الشّعر؛ وتنوّع المصطلحات والمفاهيم فيه؛ إلّا أنّ مصطلح في الاستعمال الحديث "القافية" بقي « مجموعة من الأصوات تتردّد وتتماثل بعد زمن كان منتظما في الشّعر القديم، وأدخل الشّعر الجديد شيئا من التّغيير على مقدار تماثله، وتردّده، وانتظام زمنه».[2]

وللقافية ضرورة صوتيّة في بناء القصيدة في الشّعر الملحون؛ فحروفها مثلا تحمل في ذاتها قيمة صوتيّة موسيقيّة يجب أن ننظر في مسألة تماشيها وإيقاع القصيدة من عدمه، وقد تحدّد هذه النّهاية الإيقاعيّة وفق شكل معيّن (حروف، حركات، سكنات)؛ وتتجدّد في الأبيات الموالية وتتكرّر

---

[1])- ينظر: عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، (مرجع سابق)، ص: 71.

[2])- ينظر: حسين نصار، القافية في العروض والأدب، (مرجع سابق)، ص: 35- 36، متصرّف فيه.
وقد جاء في النّص الأصلي أنّها "صوت متماثل" وكأنّه يتحدث عنها على أنّها الروي فقط، في حين أنّه يدخل في تركيبها أكثر من صوت واحد، باعتبارها الجزء الأخير من البيت المحصور بين السّاكنين الأخيرين؛ مع المتحرّك الّذي يسبق السّاكن ما قبل الأخير.

على في شكل مغاير في أغلب الحالات، لتحدث وقعا خاصّا وتناغما مميّزا يحقّق نوعا من الانسجام فيما بينها، فمتى تنوّعت القوافي وانتظمت في ذلك على نحو معيّن في الشّعر؛ تنوّع الإيقاع معها.

وقد يضطرب ذلك الإيقاع نتيجة تغيّر طارئ في الرّوي فيما يسمّى بعيوب الرّوي أو في ما قبله، محقّقا بذلك نوعا من التّجديد الإيقاعي للبيت من جهة؛ وتنوّعا في إيقاع القصيدة من جهة أخرى؛ قد يستحسنه السّامع وقد يستهجنه، لذلك فإنّ الإحاطة بعلم القافية مهمّ في ضبط إيقاع القصيدة حتّى نتمكّن من رسم النّسق الشّعري والانفعالي الّذي يتناسب مع القافية وموضوع القصيدة وكذا باقي العناصر المكوّنة لإيقاعها العام.[1]

2-2-2-الإيقاع الدّاخلي:

وهو شقّ ثان من مستويات الإيقاع الشّعري يهتمّ فيه الدّارس ببحث الموسيقى الدّاخليّة؛ أو الإيقاع الباطن الّذي نحسه ولا نراه، ويكسب النّص الشّعري بعدا تأثيريّا فتشدّ إليه السّامع والقارئ[2]، وله جانب « يكمن في تعادل النّغم عن طريق مدّات الحروف حينا، وعن طريق تكرارها حينا وعن طريق استعمال حروف مهموسة أو مجهورة تتساوى مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة»[3]، وجانب آخر ينبع « من انتقاء الألفاظ ومدى ملائمتها للمعنى ومدى ما تضفيه من دلالات موحية تتغلغل وتتناغم مع أعمق أعماق النّفس الإنسانيّة فهي تضفي حسن الأداء وترابط الأفكار وجمال التّصوير على العمل الأدبي بما يجعله يصل إلى حبّات القلوب».[4]

---

[1]- ينظر: أبو السّعود سلامة أبو السّعود، الإيقاع في الشّعر العربي، الإيقاع في الشّعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة، (د. ر. ط)، 2002م، ص: 97.

[2]- ينظر: صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، (مرجع سابق)، ص: 27.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

[4]- أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، (مرجع سابق)، ص: 103.

ويخطئ من يظنّ أنّ **الخليل بن أحمد الفراهيدي** (ت: 175هـ) – رحمه الله – قد أهمل هذا الجانب من إيقاع الشّعر العربي بحجّة أنّ البلاغة ليست من مباحث علم العروض والقافية، وفي الحقيقة هذا رأي قد جانب الصّواب؛ وفيه من الإجحاف بحقّ– رحمة الله عليه– ما لا نرضاه له، لأنّ العروض والبلاغة يسيران جنبا إلى جنب في القصيدة، فالشّعر شكل تبنيه سلسة من الأوزان؛ يختم فيها ضربها بختم قافية معيّنة؛ ومضمون يقوم على معان وفنون إيقاعيّة بديعيّة وأخرى بيانيّة يضبطها علم البلاغة ويحتويها.

ولولا علمه – غير القاصر– بإيقاع الشّعر العربي لما استطاع – رحمة الله عليه– أن يؤسّس لهذا العلم، والّذي بالرّغم من الانتقادات الموجّهة إليه – منذ القديم إلى يومنا هذا– إلّا أنّه قد استطاع احتواء إيقاع الشّعر العربي عروضا وقافية، وفوق هذا كلّه تقف الآثار شاهد عيان يروي درايته بالنّغم والإيقاع، ومثالها قول **ابن المعتز** (ت: 296هـ) في خضمّ حديثه عن أخباره بحيث يقول: « وكان مع ذلك شاعراً مفلقًا، وأَديبًا بارعًا، وله أَيضًا في الأَلحان والنّغم كتاب معروف»[1]، وغير هذا لدى القدماء كثير ممّا يدعم هذا الرّأي ويدحض حجج من يرى عكسه.

وبانتقال الحديث في هذا الشّقّ من الإيقاع عن فنون القول الشّعبيّة فإنّ ما يقال عن الشّعر الفصيح في هذا المقام يقال على الشّعر الملحون؛ لكن مع استثناءات تخصّ أسلوب الشّاعر؛ ومجموعة من المستويات الصّوتيّة الأدائيّة الّتي تحدّدها طبيعة اللّهجة العامّية المستعملة ومميّزاتها الخاصّة الّتي تظهر في جانبها المسموع.

والمقصود بها هنا التّأدية اللّحنية لنص الشّعر الملحون؛ والمرفقة بطريقة إلقاء المؤدّي لذلك اللّحن، لترسم لنا ذلك الإيقاع المنبثق من الصّوت الّذي تتضمّنه فاعليّة الإنشاد؛ والّتي تتمتّع هي

---

[1]– ابن المعتز، طبقات الشعراء، تح: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1976م، ص: 96.

الأخرى بأهميّة كبيرة في بناء الإيقاع الموسيقي للقصيدة [1]، ومن ثمّة كان الجانب الصّوتي أوفر حظا من غيره في الشّعر الملحون نظرا لمبدأ التداول الشّفاهي البارز فيه، لذلك نجد الرّاوي –بدرجة أولى– يتعامل مع قصيدته من حيث علاقتها بالمنطوق الشّفوي.

2-2-2-1- إيقاع الصّوت:

يطلق عليه أيضا بـ: "موسيقى الحرف"، وهو الفضاء الّذي تتجلّى فيه القيم الصّوتيّة في النّص الشّعري، لذلك اهتمّ بالنّغم الصّوتي الّذي يحدثه الحرف، ليرصد بعدها علاقة هذا النّغم بالتّيار الشّعوري والنّفسي في مسار النّص الشّعري[2]، ومن ثمّة فإنّه يقوم برصد إيقاعات الحروف ومدى تجانسها مع الخصائص الإيقاعيّة الأخرى في القصيدة الشّعبية الملحونة بالاستناد إلى أصلها الشّفوي المسموع أين نجد العبرة فيها للمنطوق.

وبتعبير آخر؛ معرفة دلالات الحروف وخصائصها وكذا إمكاناتها، وكيفيّة توظيفها للتّعبير النّفسي عن دخائل المعنى أين يمكن أن نوفّق بين إيقاع كلّ حرف والمشاعر الملائمة لأحاسيس الشّاعر، فيتواكب بذلك إيقاع الوزن والقافية والحروف مع الأحاسيس والمشاعر بما يولّد أنغاما متوهّجة فريدة تتناغم مع المشاعر المتأجّجة.[3]

وتنقسم أصوات اللّغة العربية بالمفهوم الحديث إلى مجموعة من الصّوامت والصّوائت[*]، ولكلّ حرف من حروفها مخرج وصفات يقع بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعوريّة وفنّيّة[4]، وقد اختلف العلماء – القدماء منهم والمحدثون– في تحديد مخارجها فهي تقع مثلا في ستّة عشر

---

[1]– عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري، (مرجع سابق)، ص: 194، متصرف فيه.

[2]– ينظر: صابر عبد الدّايم، موسيقى الشّعر العربي بين الثّبات والتّطور،(مرجع سابق)، ص: 28.

[3]– ينظر: أبو السّعود سلامة أبو السّعود، الإيقاع في الشّعر العربي، (مرجع سابق)، ص: 104– 105.

[*]– أمّا "الصّوامت" فهي نفسها الحروف في مفهوم القدماء، وأمّا "الصّوائت" فهي تخصّ مفهوم الحركة (الفتحة، الضّمة، الكسرة) وأنصاف الحركات المعبّر عنها بمدّ لتلك الحركات وهي: الألف، الواو، الياء، ينظر: الفصل الأول من الأطروحة، من ص: 50 إلى ص: 55.

[4]– ينظر: صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، (مرجع سابق)، ص: 28.

مخرجا – بحسب **الخليل** و**سيبويه** وغيرهم–، أمّا في التّحديد اللّساني الحديث فقد أحصى مثلا **د. كمال بشر** أحد عشر مخرجا؛ في حين أحصاها **أحمد زرقة** في سبعة مجموعات.[1]

وبمعرفتنا صفات الحروف نستطيع أن نربط بين صفة الحرف ودلالته وإيقاعه من جهة؛ وبينها وبين موضوع القصيدة بما فيها من تلاؤم وتناسق بين العاطفة والفكرة والإيقاع من جهة أخرى، الأمر الّذي يمكّننا من الوصول إلى لون من التّناغم يعمل على ضبط النّغم بين المبنى والمعنى؛ والموسيقى والصّفات.[2]

وهي بحسب حدوث ذبذبة في الوترين الصّوتيّين من عدمها أثناء عمليّة النّطق بها:

1- "مهموسة" ينفرج الوتران الصّوتيّان فيها ليسمحا بمرور الهواء؛ ولا يعترضانه فلا تحدث نتيجتها ذبذبة بينهما، وأصواتها هي: "التّاء، الثّاء، الحاء، السّين، الشّين، الصّاد، الطّاء، الفاء، القاف، الكاف، الهاء".

2- "مجهورة" وهي عكس سابقتها بحيث تعترض الأوتار الصّوتية فيها الهواء فتهتزّ بفعل ذلك وتتذبذب بشكل سريع ومنتظم، وأصواتها هي: الباء، الجيم، الدّال، الذّال، الرّاء، الزّاي، الضّاد، الظّاء، العين، الغين، اللّام، الميم، النّون، والواو والياء الصّحيحتين، ومن العلماء من يضيف: الطّاء والقاف والهمزة إليها أيضا.

---

[1])- ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 16، 2000م، ص: 183- 184- 185.

- ينظر: أحمد زرقة، أسرار الحروف، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1993م، من ص: 70 إلى ص: 85.

- ينظر: أبو حيان التّوحيدي، ارتشاف الضرب من لسان العرب، (مصدر سابق)، من ص: 05 إلى ص: 11، والهامش رقم: (05)، ص: 05.

[2])- ينظر: أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، (مرجع سابق)، ص: 105.

3- بين "الهمس والجهر" فلا هي مهموسة ولا هي مجهورة، وقد خصّت بذلك همزة القطع رغم الاختلاف الموجود حولها، ففي حال النّطق بها ينطبق الوترين الصّوتيّين انطباقا تامّا، فلا يسمح للهواء بالمرور من الحنجرة؛ ثمّ ينفرج الوتران فيخرج الهواء محدثا صوتا انفجاريّا.[1]

ونظرا للاتّصال الوثيق بين "الإيقاع" و"الإنشاد" فإنّنا نلمس لعنصر "الإنشاد" في الشّعر الملحون الأهميّة ذاتها الّتي رأيناها في ما يخصّ الوزن والقافية وغير ذلك من عناصر الإيقاع، فقد عرف العربي النّغم بمعرفته للشّعر، وما الصّور الأولى له إلّا دليل على ذلك، كإنشاد الحادي الموقَّع بسير الإبل مثلا، « فتلحين الغناء وحركاته والرّقص وضرباته تلازمت مع الإيقاع الشّعري العربي في نشأته الأولى، ويتّضح هذا من استيفائه الأنغام الطّوال والقصار، ومواقع النّبرات والنّقرات، وتمسكّه بقرار القافية».[2]

ومن الضّروري بما كان أن يتجاوب النّغم مع حركة النّفس، كما أنّ لعلو الصّوت وانخفاضه أثناء عمليّة الإنشاد تأثيره الخاصّ، ولكلّ حالة ما يناسبها من الصّوت علوّا انخفاضا؛ جهرا همسا، ثمّ إنّ القيم الصّوتيّة في النّص الشّعري لها دلالاتها في عالم الموسيقى حتّى ظاهرة السّكوت الّتي تعد شكلا إيقاعيا؛ بحيث تعمل لحظة الإنشاد الشّعري على التّأثير الفنّي في السّامعين وجذبهم.[3]

2-2-2-2-إيقاع الكلمة:

يعتبر البحث في "إيقاع الكلمة" مطلبا ضروريّا في نظم الشّعر الملحون لا سيّما وأنّ « للكلمة إيقاعا مؤثّرا في موقعها في النّص، وفي دلالتها اللّغوية، والإيحائيّة، وذلك ما يسمّونه بالجَرْس اللّفظي وله صلة أكيدة بالموسيقى الدّاخلية للقصيدة».[4]

---

[1]- كمال بشر، علم الأصوات، (مرجع سابق)، ص: 174- 175، متصرف فيه.

[2]- مرسي الصباغ، قراءة جديدة في الشعر الشعبي العربي، (مرجع سابق)، ص: 86.

[3]- ينظر: صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، (مرجع سابق)، ص: 27- 28.

[4]- المرجع نفسه، ص: 35.

وقد حدّد العلماء منذ القديم قواعد معيّنة تضبط فصاحة اللّفظ؛ لا تخرج في عمومها عن خلوصه من تنافر الحروف كما هو الحال في قولهم: "العُهْخُعْ"، والغرابة بحيث يكون اللّفظ حوشيّا غير مألوف فلا يجب أن يظهر المعنى للسّامع بعد طول بحث وعناء، وكذا من مخالفة القياس اللّغوي والخروج عنه، بالإضافة إلى خلوّه من كراهة السّمع؛ حتّى تستلذّ النّفس بسماعه ولا تنفر منه.[1]

ومن سنن كلام العرب ما لا يتّسع المقام لذكره؛ لسعة فضاءه باتّساع معاني هذه اللّغة وتنوّعها، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر؛ أنّهم يصوّرون اللّفظ على هيئة المعنى وكلّما ازدادت العبارة شبها بالمعنى كانت أدلّ عليه، من أمثلة ذلك جعلهم المثال المكرّر للمعنى المكرّر في المصادر الرّباعيّة المضعّفة الّتي تأتي للتّكرير، مثل: الزَّعْزَعَة والقَلْقَلَة.[2]

كما أنّهم يقابلون الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث؛ ومثال ذلك قولهم: "خَضِمَ" و "قَضِمَ"، فحرف "الخاء" لمّا كان رخوا دلّ الفعل بها على أكل الشّيء الرّطب، في حين أنّ حرف "القاف" لصلابته دلّ الفعل به على معنى أكل الشّيء الصّلب.[3]

كما أنّهم يقاربون حروف الألفاظ لتقارب معانيها؛ ومثال ذلك قولهم: "أَزَّ" و "هَزَّ" بمعنى أَزْعَجَ وأَقْلَقَ، ولمّا كانت الهمزة أخت الهاء وأقوى منها؛ تقاربا في المعنى إلّا أنّ معنى "الأَزّ" أقوى من معنى "الهَزّ" وأمثلة ذلك مما انطوت عليه آثار السّلف كلّه كثيرة.[4]

---

[1]- جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب، التلخيص في علوم البلاغة، ضب وشر: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي،(د. م. ن)، ط2، 1932م، مقدمة، ص: 24- 25- 26.

[2]- ينظر: أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، (د. ر. ط)، (د. ت. ط)، ج2، ص: 152- 153.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 157- 158.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 146.

حتّى أنّ أصوات حروف الكلمة قد تشبَّه بالأحداث المعبَّر عنها، مثل قولهم: "جَرَّ" بحيث قدّموا "حرف الجيم" لأنّه شديد وقويّ وأوّل الجرّ مشقّة على الجارّ والمجرور معا، ثمّ أتبعوه بـ "حرف الرّاء" وهو حرف مكرّر لإفادة التّكرار في نفسها، فتناسبت بذلك الأصوات مع عمليّة الجرّ الّتي يرافقها نوع من الاهتزاز والضّغط المتكرّر.[1]

2-2-2-3-إيقاع الكلام:

بعد الفراغ ممّا سبق لا بدّ من النّظر في "موسيقى الكلام"، ولأجل ذلك رسم المحدثون ثلاثة أركان للكلام حتّى يسمّى شعرا، خصّ جانب منها المعنى؛ وآخر اللّفظ؛ ليهتمّ الجانب الثّالث منها والأخير بالوزن الشّعري، على النّحو التالي:

أوّلها: أنّ معانيه تصبّ في صور خياليّة تثير خيال القارئ أو السّامع.

ثانيها: أن تتوافر في ألفاظه صفة التّجانس بين اللّفظ والمعنى، وأن لا يكون اللّفظ مبتذلا أو كثير الشّيوع لا يرتاح إليه الذّوق الشّعري.

ثالثها: الوزن الشّعري وخضوع الكلام في ترتيب مقاطعه إلى نظام خاص.[2]

وباعتبار أنّ الألفاظ لا تفيد حتّى تؤلّف ضربا خاصّا من التّأليف وجب على الدّارسين البحث في "موسيقى النّظم والأسلوب"، لا سيّما وأنّ تأليف العبارة في نسق خاصّ له ضرورة فنّية في صياغة الشّعر؛ فالجانب الإيقاعي فيه يعدّ من ألزم الجوانب المؤثّرة إمّا سلبا أو إيجابا على السّامع أو القارئ.[3]

وقد حدّد العلماء قواعد تُضبط بها فصاحة الكلام كان أهمّها:

---

[1])- ينظر: المصدر السابق، ص: 164.

[2])- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952م، ص: 20.

- ينظر صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور،(مرجع سابق)، ص: 38.

[3])- ينظر: المرجع نفسه، ص: 43.

– خلوصه من ضعف التّأليف والتّعقيد بحيث لا يكون الكلام مبهما غير ظاهر الدّلالة عن المراد؛ والّذي منه اختلال نظم الكلام فلا يتمكّن السّامع من فهم معناه، وكذا من تنافر الكلمات بطريقة يصعب نطق الكلام بها على وجه صحيح.[1]

– تأليف العبارة وفق نسق مخصوص بأن تتوفّر في اللّفظ صفة الجرس الموسيقي فيكون بذلك رقيقا في موضع الرّقّة؛ قويّا في موضع القوّة، غير مبتذل أو كثير الشّيوع مما لا يرتاح له الذّوق الشّعري.[2]

وصفوة القول؛ إنّ تحديد الموسيقى الدّاخليّة للنّص الشّعري لا يخرج عن كونه « دراسة الأصوات، ومعرفة مخارجها وصفاتها الصّوتيّة، ثمّ ملاحظة ما يتكرّر منها في الجمل والعبارات الأدبيّة، وعلاقة ذلك بالعاطفة أو المعنى الواحد جدير بالنّظر والتّطبيق، مع تقييد ذلك بوضع الصّوت بين بقيّة الأصوات والبعد عن الإفراط في التّوهّم، أو محاولة إيجاد علاقات مبتسرة لا تصحّ إلّا في وهم النّاقد أو الدّارس».[3]

وإذا نظرنا إلى النّص الشعّري بما فيه الشّعبي مثلا نجد له مميّزاته الإيقاعيّة وعناصره الخاصّة به من المهمّ دراستها، لأنّ ضبط تلك العناصر المشكّلة للإيقاع ومميّزاتها فيه يلعب دورا رئيسيّا في ضبط مفهومه.

---

[1])– ينظر: جلال الدّين محمّد بن عبد الرّحمن القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ر. ط)، (د. ت. ط)، ص: 07– 08– 09 – 10 – 11.

[2])– ينظر: صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، (مرجع سابق)، ص: 43.

[3])– محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشّعري في ديوان أبي فراس الحمداني – دراسة صوتية وتركيبية، دار هومه، الجزائر، (د. ر. ط)، 2009م، ص: 49. نقلا عن: محمود أحمد نحلة، لغة القرآن الكريم في جزء عمّ، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، (د. ر. ط)، 1981م، ص: 342.

ولتحديد جملة تلك العناصر يجب أن ننظر في موسيقى النّص الخارجيّة وكذا الدّاخليّة، وبتعبير آخر؛ المستوى الدّاخلي لبنية النّص الشّعري والمستوى الخارجيّ لها، دون أن ننسى التّطرق لمظاهر التّكرار باعتبارها من أهمّ العناصر المشكّلة للإيقاع، والّتي يستعملها الشّاعر بانتظام معيّن، وتحديد صوره الّتي رسم عليها في النّص.

وبتحديد مجموعة تلك العناصر من الضّروري أيضا أن نقيس درجة وضوحها في النّص، ونرى فيم إذا كان غموضها وصعوبة تحديدها فيه يرفع من درجة الإيقاع أم لا، لننتقل بعدها إلى مسألة ما إذا كانت ثابتة أم متغيّرة، وتحديد انعكاساتها عليه، فأحيانا نجدها في النّص الواحد متغيّرة وغير مستقرّة على حالة واحدة بدليل التّغيّرات الطّارئة على الوزن القافية، حتّى أنّ حضورها قد يكون قويّا في نصّ وضعيفا في آخر؛ أين نجدها مرّة غالبة ومرة غير غالبة.

ولمّا كان عنصر الإيقاع من أهمّ العوامل المساهمة في صناعة النّص الشّعري لازمت دراسته في الشّعر الملحون عنصر الأداء – أو بعبارة أصحّ– التّأدية الفنّية للشّاعر أثناء عمليّة الإنشاد، والّتي تتحقّق من خلال خاصيّتي اللّحن والإلقاء، وكلّما كان الانسجام بينهما أبلغ كان الإيقاع العام للقصيدة أكثر نضجا وتميّزا؛ ومن ثمّة أثره في المستمع أبلغ.

فالقصيدة الشّعبية عدا اعتماد الشّاعر في عمليّة إنشادها اللّحن الموسيقي – والّذي يرفق أحيانا ببعض الآلات الموسيقيّة– ؛ فإنّها تتميّز أيضا بجانبها الصّوتي الشّفوي المسموع الّذي يرسم طريقة معيّنة في الإلقاء؛ لها دورها الهامّ وأثرها البارز في إيقاع القصيد الشّعبي ككلّ.

الباب الثّانـي

ملامح الإيقاع الشّعري في قصيدة "أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِي" لسيدي لَخْضَرْ بَنْ خْلُوفْ.

الفصل الثّالث

إيقاع الموسيقى الخارجيّة في قصيدة: "أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِي".

3-1-شكل القصيدة:

بما أنّ موضوع متن القصيدة من المديح النّبوي فإنّنا نجد أصحاب هذا اللّون من الشّعر يطلقون عليها مصطلح "مَدْحَه" أو "الكْلَام الكْبِيرْ"[1]، وقد بنى **سيدي لخضر بن خلوف** قصيدته على بنية فنّ الزّجل؛ والّتي تشبه إلى حدّ كبير فنّ الموشّح بمطلع يطلق عليه البعض مصطلح: "دخُولْ" [2] وهو المقطع الأوّل في القصيدة يضمّ ثلاثة أبيات مع "لَازِمَة" أو "حرْبَة" كما يسمّيها البعض [*]، تلته مجموعة من الأقسام المتوافقة شكلا بحيث يتكوّن القسم الواحد منها من دور يضمّ ثلاثة أبيات، وقفل يحوي بيتين ولازمة، وفق نظام خاصّ للرّوي، كما يوضّحه المخططّ التّالي:

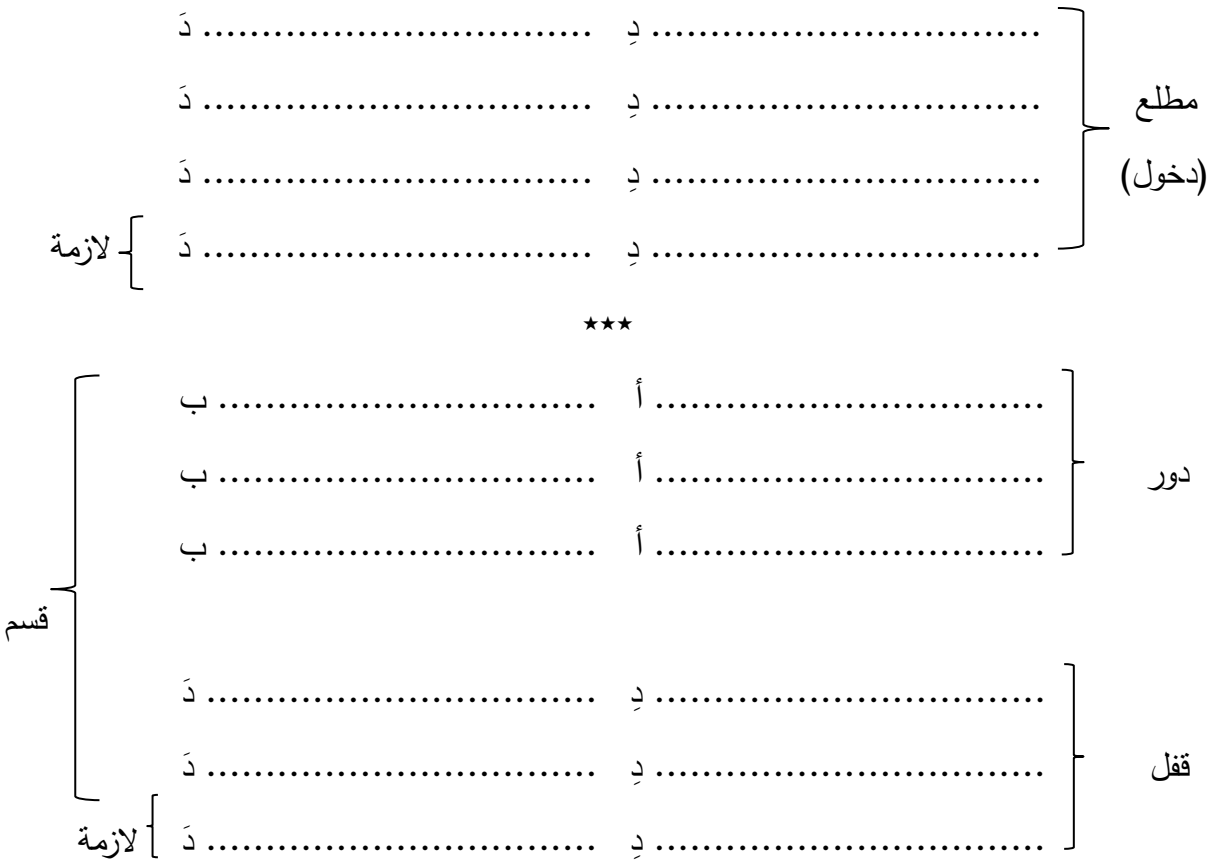
---

[1])- ينظر: محمّد الفاسي، معلمة الملحون، القسم الأوّل من الجزء الأوّل، (مرجع سابق)، ص: 95- 133.

[2])- ينظر: المرجع نفسه، ص: 88.

[*])- وهي بيت التزم الشّاعر بتكراره في نهاية باقي أقسام القصيدة، ينظر: المرجع نفسه، ص: 82.

- تجدر الإشارة ههنا إلى أنّنا قد اعتمدنا مصطلح اللّازمة بدلا من مصطلح الحربة، نظرا لشيوعه في الاستعمال وكذا صلاحيّته للتّعبير عن المفهوم بدقّة أكبر.



الشكل رقم:(06) يمثّل شكل المطلع ثمّ القسم الواحد في قصيدة "أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِي" للشّاعر سيدي لخضر بن خلوف.

فقد استعمل الشّاعر حرف الدّال رويّا اختلفت حركته بين الكسر والفتح في المطلع تبعا للّازمة، لينظم بعدها "دور" القسم الواحد بروي مختلف رمزنا له بحرفي: (الألف والباء) كإشارة إلى مجهول متغيّر، أمّا "القفل" فقد نظم –في أغلبه– على منوال إيقاع اللّازمة.(*)

(*)– يستثنى من ذلك بعض النّهايات الإيقاعيّة الّتي رسمت بروي مختلف في بعض أبيات القسم الواحد؛ والّتي سنتحدث عليها في مبحث لاحق من هذه الدّراسة.

3-2- كيفيّة استخراج المقاطع وضبطها بالوزن:

تتطلّب عمليّة استخراج المقاطع اللّغوية مجموعة من الخطوات يصطلح عليها عادة بالكتابة العروضيّة، وبما أنّ النّص الّذي بين أيدينا من الشّعر الملحون؛ فإنّه ولا شكّ يحتكم في سماعه إلى قواعد لهجة معّينة تحدّد كيفيّة ضبط متنه كتابة، إلّا أنّ عدم وجود قواعد ثابتة تحكم عملية الضّبط اللّهجي قد يحول دون الوصول إلى كتابة دقيقة لا تشوبها شائبة، ومتى تغيّرت اللّهجة تغيّرت قواعد الكتابة لأنّ لكلّ منها ما يميّزها من الأصوات والتّراكيب وما إلى ذلك من المستويات اللّغوية، حتّى أنّ بعض قواعدها تقريبيّة قد يحدّد اللّحن الموسيقيّ وجودها من عدمه؛ ومثال ذلك مسألة مدّ حركات الأصوات، فكثيرا ما نجد في النّص مدّا طلبه اللّحن وحقّقه؛ لكنّ اللّهجة رفضته والعكس صحيح.

وذلك يعني أنّه لا يمكن لنا في أيّ حال من الأحوال أن نحتكم إلى قواعد ثابتة يمكن للدّارس تطبيقها على أيّ نصّ شعري ملحون أثناء كتابته عروضيّا؛ مثلما هو الحال عليه في عروض الشّعر العربي، لذلك كان من المهمّ على الدّارس أن يفهم فكرة مفادها؛ أنّ للنّص الشّعري الملحون تأدية معيّنة تحدّد قواعد طريقة ضبط متنه؛ تعتمد في الأصل على لهجة عاميّة ما؛ يصاحبها لحن خاصّ، وهذا دليل آخر على أهمّية كون المدوّنة مسموعة في الدّراسة التّطبيقية، وقد كان لزاما على الدّارس أن يكرّر عمليّة الاستماع للمدوّنة قدر ما أمكنه ذلك؛ تحرّيا للضّبط الدّقيق لنص المتن.

وبالعودة إلى المدوّنة التّي بين أيدينا؛ وبعد الاستماع المتكرّر إلى تأدية **الحاج محمّد العنقى** لها، فإنّ من أهمّ القواعد الضّابطة لطريقة كتابة متنها عروضيّا ما يلي:

1- كلّ مسموع مكتوب، لأنّ العبرة في هذا الشّعر للمنطوق.

2- يمثّل الحرف السّاكن بشكل دائري (0)، والحرف المتحرّك بخطّ مائل (/).

3- يجب أن نفرّق بين نوعين من المدّ؛ مدّ موجود في الأصل أي في الاستعمال اللّهجي للكلمة، ومدّ يضيفه المؤدّي أثناء العمليّة الإنشاديّة، والحكم في تحديده هو الوزن والإيقاع، فلا نقرّ إلّا بالمدّ الّذي يخدم الإيقاع العام للقصيدة – وإن كان موجودا في طبيعة اللّهجة–، مع الإشارة إليه وتبريره إن أمكن.

4- تكتب الهمزة إمّا بمدّها بحسب الحركة الّتي قبلها، مثل: " الدَّا "، " نَبْدَا " ... إلخ، وإمّا بحذفها كما في كلمة: " مِيتِنِنْ".

5- تقلب الألف المقصورة مدّا للحركة الّتي قبلها، ومثال ذلك: شَتَّا، حَتَّا ...إلخ، وقد تحذف في التّركيب؛ كما في: "تَلْقَى الله" فإنّها تكتب: "تَلْقَ لله".

6- يجوز الابتداء بالسّاكن وهذا أمر موجود في طبيعة اللّهجات العامّية، فكثيرا ما نلتقي بمقاطع قصيرة أو طويلة أو متزايدة في الطّول يسبقها ساكن من هذا النّوع على التّرتيب: (0/) مثل: "مْنَ"، (0/0) مثل: "شْعَرْ"، (00/0) مثل: "عْلِيكْ".

7- يكتب مدّ فتحة هاء اسم الإشارة ألفا ممدودة على نحو: "هَاذَا"، والأمر ذاته في لفظ الجلالة "الله" بحيث يكتب: "اَلْلَاه"، وكذا في همزة (إذَا) الشّرطيّة التي تمدّ حركتها على لتنطق: "إيذَا".

8- تشبع حركة الرّوي في النّهاية الإيقاعيّة لكلّ من الفراش والغطاء وجوبا بالمدّ المناسب لها.

9- تحذف همزة الوصل في الاستعمال اللّهجي إذا سبقت بمتحرّك؛ وذلك على نحو: "بَاسْمَكْ"؛ فإنّها تكتب: "بَسْمَكْ".

10- تكتب ألف ولام التّعريف بحسب النّطق بها؛ فقد تكتب كاملة إذا كانت قمريّة مثل: "اَلْغَامْقِينَا"، أو بلامها دون ألفها خاصّة إذا ما سبقها متحرّك كما في قوله: " وَالْحُوتْ" فإنّها تكتب:

"وَلْحُوتْ"، أمّا إذا كانت شمسيّة فإن الألف فيها تنطق دون لامها كما في قوله مثلا: "اَلسَّلْحَافْ" فإنّها تكتب: "اَسَّلْحَافْ"، وقد تحذف تماما كما في كلمة: "النَّحْلَه" الّتي تكتب: "نَّحْلَه"

11- التّاء المربوطة في آخر الكلمة غالبا لا تنطق لذلك تمّت الإشارة إليها بهاء دون إعرابها حتّى يفهم القارئ أنّ أصلها تاء، لكنّها كثيرا ما تتحوّل في عمليّة الإنشاد إلى مدّ لحركة الحرف الّتي تسبقها، وأمثلة ذلك في النّص كثيرة نذكر منها: "شَهْدَا"، "لَحْظَا"...إلخ، وقد تحذف في قوله: "النَّحْلَا"، وذلك تماشيا مع طبيعة اللّهجة المستعملة وكذا اللّحن الموسيقي الّذي يرافقها.

12- إذا اجتمع في التّركيب ثلاثة سواكن واستمرّ النّطق بها فإنّ أوسطها يحرّك بالحركة المناسبة له؛ ومثاله قوله: "طُولْ الدَّهْرْ" والّذي يكتب: " طُولَ دْدَهْرْ".

13- تكتب واو الملكيّة العائدة على المفرد المذكّر الغائب كما في قوله: "خَشْبُو"، خاصّة إذا وافق ذلك إيقاع اللّحن ولائم الوزن والإيقاع، وكذا الياء العائدة على المذكر المتكلّم الّتي تقع في كثيرا في قافية المتن؛ مثل: عِنْدِي، جَسْدِي ... إلخ.

14- يحسب الحرف المشدّد حرفين، ويفكّ إدغامه بحسب النّطق به على النّحو التّالي:

- إذا نطق الحرف المدغم ساكنا فإنّه يفكّ في هذه الحالة بحرفين ساكنين، وإذا كان ما بعده ساكنا واستمرّ النّطق به دون التوقّف عند الشّدّة فإنّه يفكّ بحرف ساكن ثمّ حرف متحرّك بحركة تناسب المقال، ومثاله حرف الدّال في كلمة "قَدْ" في قوله: "قدْ شْعَرْ" بحيث تفكّ بدال ساكنة ثمّ متحرّكة بفتح على النّحو: "قَدْدَ شْعَرْ".

- إذا نطق الحرف المدغم متحرّكا فإنّه يفكّ بحرف ساكن متبوع بمتحرّك كما هو عليه الحال في الكلام الفصيح، ومثاله كلمة: "النَّازْلِينَا" فإنّ نونها تكتب نونا ساكنة ثمّ متحرّكة بفتح. [1]

---

[1])- ينظر: مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشّعر الشّعبي، (مرجع سابق)، ص: 32.

(*)- يسمّى أيضا بالقياس أو الطّبع أو القدّ أو البحر العروضي، ينظر: محمّد الفاسي، معلمة الملحون، القسم الأوّل من الجزء الأوّل، (مرجع سابق)، ص: 120 و124.

– إذا كان الحرف مدغما في الأصل وابتدأ به الكلام ساكنا فإنّه يحسب حرفا واحدا دونما إدغام على نحو: "ضْفَادَعْ" والّتي أصلها: الضّْفَادَعْ.

3-3- إيقاع الوزن:

لمّا كان البناء الموسيقي للكلمة قائما على مجموع حركاتها وسكناتها المصفوفة جنبا إلى جنب على نحو معيّن؛ لتكوّن لنا بذلك مجموعة من المقاطع الصّوتية الّتي يعتمد عليها الدّارس في ضبطه الأوزان(*) ومعرفة ما لحق بها من تغييرات من حذف أو زيادة وغير ذلك من الأمور، أصبح لزاما علينا أن نحاول – قدر الإمكان– ضبط الكتابة بحسب تأدية **الحاج محمّد العنقى** وفق خطّة اعتمدنا فيها على ذكر الشّطر الواحد كما هو في المتن[1]، ثمّ كتابته عروضيّا وفق السّماع بشكل متقطّع لنحدّد نوع المقاطع الصّوتيّة المكوّن منها؛ ثمّ عدّها لنضبط الوزن بحسبها.

وبعد درب طويل من الدّراسة والتّمحيص توصّلنا إلى التّحليل التالّي:

(*)– يسمّى أيضا بالقياس أو الطّبع أو القدّ أو البحر العروضي، ينظر: محمّد الفاسي، معلمة الملحون، القسم الأوّل من الجزء الأوّل، (مرجع سابق)، ص: 120 و124.

[1])– ينظر: ملحق الدّراسة، من ص: 453 إلى ص: 458.

القسم الأوّل:

الفراش(أ):

أَحْـــسَـــنْ مَـا يُـــقَـالْ عِـــنْـــدِي

أَحْ	سَمْ(*)	مَ	يُـو (*)	قَـالْ	عِنْـ	دِي
0/	0/	/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	ق	طَ	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـــفْـــعُـــولُ(*)			فِـــعْـــلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

الغطاء (أ):

بَـسْمَ الـلَّـهْ أُو بِـيـكْ نَـبْـدَا

بَسْـ	مَلْـ (*)	لَـاهْ	أُو	بِيكْ	نَبْـ	دَا
0/	0/	00/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	م	طَ	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـــفْـــعُـــولَانْ(*)			فِـــعْـــلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

(*)- أصل القول: "أَحْسَنْ مَا" إلا أن المؤدي قد نطق الميم مشدّدة عن طريق الإدغام.

(*)- المدّ هنا مدّ لحن ليس موجودا في أصل الكلمة؛ لكنّه يجوز لاستقامة الوزن وكذا الإيقاع الشّعري به.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالي ثلاثة مقاطع طويلة، وبحذف ساكن مقطعها الثّالث حذفت نونها ليصير المقطع قصيرا على صورة: (مَفْعُولُ)، وتفسير ذلك أنّ كلّا من النّون والميم بهما غنّة لذلك نطق النّون ثمّ الميم مركّزا على غنّتها فحذف مدّها، ليتقلّص بذلك عدد المقاطع الطّويلة في الفراش إلى خمسة مقاطع؛ يضاف إليها مقطع ثالث قصير، وآخر خامس متزايد في الطّول.

(*)- الأصل في حرف الميم السّكون، وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (سْـ، مْ، لْـ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) والّتي يتوالى فيها ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ لينتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ)، ويتقلّص بذلك عدد المقاطع الطّويلة في الغطاء إلى خمسة مقاطع، ويرتفع عدد المقاطع المتزايدة في الطّول إلى مقطعين.

الفراش(ب):

حُــبَّــكْ فِي سُـلْـطَـانْ جَـسْـدِي

حُبْـ	بَكْ	فِي	سُلْ	طَـانْ	جَسْ	دِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَــفْــعُــولُــنْ			فِــعْــلَانْ		فَــعْــلُنْ	

الغطاء (ب):

مَـا عَــــزَّكْ يَــا عَيْنْ وَحْــــدَه

مَـا	عَزْ	زَكْ	يَـا	عَيْنْ	وَحْ	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	ط	طَ	مَ	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَــفْــعُــولُــنْ			فِــعْــلَانْ		فَــعْــلُنْ	

الفراش(ج):

مَثْـلَ الـنَّـحْـلَـه الـلِّـي تْـسَـدِّي

مَثْ	لَـنْ (*)	نَحْ	لَـالْ (*)	لِيتْـ	سَـدْ	دِي
0/	0/	0/	00/	00/	0/	0/
ط	ط	ط	م	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـيعْـلَانْ(*)		فَـعْـلُـنْ	

الغطاء (ج):

تَـنْشَـدْ شَـهْـدَه فُـوقْ شَـهْـدَه

تَـنْ	شَـدْ	شَهْ	دَا(*)	فُوقْ	شَهْ	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	ط	طَ	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

- **اللاّزمة:**

(*)- الأصل في حرف اللاّم السّكون، وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (ثْ، لْ، نْ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

(*)- نطق "الحاج محمّد العنقى" كلمة: (النَّحْلَه) بمدّ لامها على صورة: (النَّحْلَا)؛ تماشيا مع إيقاع اللّحن الموسيقي، وقد تمّ اعتماده لتماشيه وإيقاع البيت ككلّ.

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبزيادة ساكن على مقطعها الطّويل انتقل الوزن نتيجتها إلى: (فِيعْلَانْ).

(*)- هذا مدّ زائد بفعل العمليّة الإنشادية، وقد تمّ اعتماده نظرا لاستقامة الوزن به وكذا تماشيه وإيقاع غطاء البيت.

الفراش:

يَـا مُـحَـــمَّـدْ هَـايْ سِـيـــدِي

يَـا	مُ	حَمْـ	مَـدْ	هَايْ	سِيـ	دِي
0/	/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	ق	ط	ط	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـــفْـــعُـــلُـــنْ (*)			فِـــعْـــلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

الغطاء:

صَـــلَّـى الـلَّـهَ عْـلِـيـكْ لَـــبْـدَا

صَلْـ	لَلْـ	لَـا	هَعْـ (*)	لِيكْ	لَبْـ	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـــفْـــعُـــولُـنْ			فِـــعْـــلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

ملاحظة:

أحيانا ما تختلف تأدية **الحاج محمّد العنقى** للآزمة بطريقة يختلف إيقاع الغطاء فيها عن شكله المذكور سابقا؛ بعكس الفراش الّذي استخدم بالقياس نفسه بحيث يقول ابتداء من القسم السّابع:

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبحذف ساكن مقطعها الثّاني حذفت واو المدّ فيها ليصبح المقطع قصيرا؛ فنقلت إلى: (مَفْعُلُنْ)، لينقلّص بذلك عدد المقاطع الطّويلة في الفراش إلى خمسة مقاطع؛ مع مقطع ثان قصير وآخر خامس متزايد في الطّول.

(*)- الأصل في حرف الهاء السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (ألف المدّ، ـهْ، عْـ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

صَـــلَّـى الـلَّـهْ عْـلِـيـكْ لَـــبْـدَا

صَلْـ	لَلْـ	لَاهْ	عْلِيكْ	لَبْـ	دَا
0/	0/	00/	00/0	0/	0/
ط	ط	م	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6
مَـــــفْـعُـــولَانْ (*)			عْـــلَانْ(*)	فَـعْـلُـنْ	

فقد نطق هاء لفظ الجلالة ساكنا بعد مدّ طويل لحركة اللّام، ليتوقّف برهة ثمّ ينطق عين حرف الجرّ ساكنة؛ فتوالى بذلك مقطعان متزايدان في الطّول سبق ثانيهما ساكن.

إلّا إنّ هذا التّغيير الّذي ألحقه المؤدّي بها لا يعني أنّه قد أخرجها من دائرة اللّزوم، وأغلب الظّن أنّه تعمّد ذلك تماشيا مع اللّحن من جهة؛ وكسرا لإيقاعها السّابق بغية تجديد النّفس وكذا الإيقاع من جهة أخرى، طبعا هذا دون أن ننسى الكمّ العددي الطّويل لأبيات القصيدة البالغة – مع احتساب اللّازمة – (94) بيتا، وهذا وحده يفرض على المؤدّي بعض التّنويع في الأداء حتّى يجلب اهتمام السّامع ويحافظ عليه حتّى يفرغ من أداء القصيدة، وكما قد يجيد في ذلك؛ فإنّه قد يخطئ، إلّا أنّ **الحاج محمّد العنقى** قد برع في ذلك بطريقة جدّدت النّفس، وولّدت نوعا من التّجديد الإيقاعي الّذي ناسب الجوّ العام للقصيدة ككلّ.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ).

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بتوالي مقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبسبب حذف الفاء أي متحرّك المقطع الطّويل – الرّابع رتبة في الغطاء والأوّل في التّفعيلة–؛ انتقل الوزن نتيجتها إلى: (عْلَانْ)، ليتراجع بذلك عدد مقاطع الغطاء إلى ستّة مقاطع؛ بمقطعين متزايدين في الطّول يسبق أحدهما ساكن، وأربعة مقاطع طويلة.

القسم الثّاني:

الفراش(أ):

اللَّـهُـمْ صَـلِّـي وْسَـلَّـمْ

لْلَـا	هُـمْ	صَلْ	لِـيـوْ	سَلْ	لَـمْ
0/0	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	ط	م	ط	ط
1	2	3	4	5	6
فْـعُـــولُنْ (*)		فِـــعْـــلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

الغطاء (أ):

طُولَ الـدَّهْـرْ عْـلَى نَبِينَا

طُو	لَـدْ (*)	دَهْرْ	عْلَى	نَـ	بِيـ	نَـا
0/	0/	00/	0/0	/	0/	0/
طَ	ط	مَ	طَ	ق	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـــفْـــعُـــولَانْ (*)			عْـلَانَ (*)		فَـعْـلُـنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبحذف متحرّك مقطعها الأوّل حذفت ميم التّفعيلة ليصبح المقطع قصيرا؛ فنقلت إلى: (فْعُولُنْ)، فالأصل فيها أن ينطق بالألف واللّام بقوله:(اَلْـ، لَـا، هُمْ)، إلّا أنّه حذف متحرّك المقطع الأوّل فاتّصل ساكنه بالمقطع الثّاني ليتشكّل لدينا المقطع التّالي: (0/0)، ويصبح الفراش سداسيّ المقاطع، وقد كان من الأسلم له أن لا يحذفه حتّى لا يقع خلل في الإيقاع؛ خاصّة وأنّ القافية جاءت مقيّدة.

(*)- الأصل في حرف اللّام السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (واو المدّ، لْ، دْ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) والّتي يتوالى فيها ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ لينتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ).

(*)- الأصل ههنا أن يبتدئ المقطع الرّابع الطّويل بمتحرّك على وزن: (فِعْلَانْ) بيد أنّه قد حذف فانتقل الوزن إلى صورة: (عْلَانْ)، ثمّ حرّك السّاكن الثّاني من المقطع المتزايد في الطّول- الخامس رتبة في الغطاء والثّاني في التّفعيلة- ليصبح نتيجتها مقطعا قصيرا؛ فانتقل الوزن إلى: (عْلَانَ).

الفراش(ب):

قَـدَّ نْـجـُومْ اللِّـيـلْ لَـدْهَـمْ

قَـدْ	دَنْـ	جـُومْ	لْلِـيـلْ	لَـدْ	هَـمْ
0/	0/	00/	00/0	0/	0/
ط	ط	م	م	ط	ط
1	2	3	4	5	6
مَـفْـعُـولَانْ (*)			عْـلَانْ(*)	فَـعْـلُـنْ	

الغطاء (ب):

وَالأَمْـطَـارْ الـنَّـازْلِـيـنَـا

وَلْـ	أَمْـ	طَـارْ	نْـنَـازْ	لِـيـ	نَـا
0/	0/	00/	00/0	0/	0/
ط	ط	م	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6
مَـفْـعُـولَانْ(*)			عْـلَانْ(*)	فَـعْـلُـنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالي ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ).

(*)- أصلها (فِعْلَانْ)؛ وبحذف الفاء أي متحرّك المقطع الطّويل – الرّابع رتبة في الفراش والأوّل في التّفعيلة–؛ انتقل الوزن نتيجتها إلى: (عْلَانْ)، ليتقلّص بذلك عدد مقاطع الشّطر إلى ستّة مقاطع بعدما كان سباعيّها.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) والّتي يتوالى فيها ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ لينتقل الوزن بعدها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ).

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ)؛ وبحذف الفاء أي متحرّك المقطع الطّويل – الرّابع رتبة في الغطاء والأوّل في التّفعيلة– ؛ انتقل الوزن نتيجتها إلى: (عْلَانْ)، ليتقلّص بذلك عدد مقاطع الغطاء إلى ستّة مقاطع بعدما كانت سبعة.

الفراش(ج):

اَلسَّلْحَافْ وَالْحُوتْ لَبْكَمْ

اَسْـ	سَلْ	حَافْ	وَلْـ	حُوتْ	لَبْـ	كَمْ
0/	0/	00/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	م	ط	م	ط	ط
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولَانْ (*)			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

الغطاء (ج):

فِـي لَـبْحُـورْ اَلْـغَامْقِـينَـا

فِـي	لَـبْ	حُـورْ	اَلْـ	غَامْـ	قِـيـ	نَـا
0/	0/	00/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	م	ط	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولَانْ(*)			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ).

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) والّتي يتوالى فيها ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول، فانتقل الوزن إلى صورة: (مَفْعُولَانْ)، وفق إيقاع ناسب فراش البيت.

الفراش(د):

يَغْـزَلْ فِـي خَشْبُـو مْسَدِّي

يَغْـ	زَلْ	فِي	خَاشْ(*)	بُومْـ	سَدْ	دِي
0/	0/	0/	00/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	م	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـيعْـلَانْ(*)		فَـعْـلُـنْ	

الغطاء (د):

اَلْمَـنْسُـوجَ قْـمِـيـصْ وَرْدَه

اَلْ	مَـنْـ	سُـو	جَقْ(*)	مِيصْ	وَرْ	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

(*)- المدّ هنا في حرف الخاء مدّ لحن جائز نظرا لتلك الخشونة –إن صحّت العبارة– المنبثقة من اجتماع حرفي "الخاء" و"الّشين"، فقد هذّبها ومنح إيقاع الفراش سلاسة طال بها النّفس لتخرجه من إيقاع الرّتابة لإيقاع سلس يستقيم الإيقاع الشّعري به.

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبزيادة ساكن على مقطعها الطّويل انتقل الوزن نتيجتها إلى: (فِيعْلَانْ)، ليصبح بذلك الفراش بأربعة مقاطع طويلة ومقطعين متزايدين في الطّول.

(*)- الأصل في حرف الجيم السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (واو المد، جْ، قْـ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

الفراش(هـ):

شْعَرْ سَلْكَ حْرِيرْ دِيـدِي

شْعَرْ	سَلْ	كَحْ(*)	رِيرْ	دِيـ	دِي
0/0	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	ط	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6
فْـعُـــولُنْ(*)		فِـــعْـــلَانْ		فَـعْـــلُنْ	

الغطاء (هـ):

مَـا حَـمْـلَـتْ بَضْنَاهْ دُودَه

مَـا	حَـمْـ	لَـتْ	بَضْـ	نَـاهْ	دُو	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	ط	ط	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـــفْـــعُـــولُـنْ			فِـــعْـــلَانْ		فَـعْـــلُنْ	

(*)- الأصل في حرف الكاف السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (لْـ، كْـ، حْـ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبحذف متحرّك مقطعها الأوّل حذفت ميم التّفعيلة ليصبح المقطع قصيرا؛ فتشكّل لدينا المقطع التّالي: (0/0)، وانتقلت التّفعيلة إلى صورة: (فْعُولُنْ)، ليصبح الفراش سداسيّ المقاطع بعدما كان سباعيّها.

- **اللاّزمة.**

القسم الثّالث:

الفراش(أ):

صَلَّى اللَّهْ عْلِيكْ وَثْنَى

صَلْ	لَلْ	لَاهْ	عْلِيكْ	وَثْ	نَا
0/	0/	00/	00/0	0/	0/
ط	ط	م	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6
مَفْعُولَانْ (*)			عْلَانْ(*)	فَعْلُنْ	

الغطاء (أ):

أَلْفْ سَلَامْ عْلِيكْ ثَانِي

أَلْفْ	سَ	لَامْ	عْلِيكْ	ثَا	نِي
00/	/	00/	00/0	0/	0/
مَ	ق	م	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6
مَافْعُلَانْ(*)			عْلَانْ(*)	فَعْلُنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) والّتي يتوالى فيها ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ).

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ)، وبحذف الفاء أي متحرّك المقطع الطّويل– الرّابع رتبة في الفراش والأوّل في التّفعيلة–؛ انتقل الوزن نتيجتها إلى: (عْلَانْ)، ليتقلّص بذلك عدد مقاطع الفراش إلى ستّة مقاطع بعدما كانت سبعة؛ بمقطعين متزايدين في الطّول وأربعة مقاطع طويلة.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعيها الأوّل والثّالث؛ وحذف ساكن المقطع الثّاني انتقل الوزن إلى صورة: (مَافْعُلَانْ).

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ)، وبحذف الفاء أي متحرّك المقطع الطّويل– الرّابع رتبة في الغطاء والأوّل في التّفعيلة–؛ انتقل الوزن نتيجتها إلى: (عْلَانْ)، ليتقلّص بذلك عدد مقاطع الغطاء إلى ستّة مقاطع؛ بمقطعين طويلين وثلاثة مقاطع متزايدة في الطّول، ومقطع واحد قصير.

الفراش(ب):

لُـولَا انْـتَ لَا نُـورْ جَـنَّـه

لُـو	لَـنْ	تَـا (*)	لَـا	نُـورْ	جَـنْ	نَـا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	طَ	طَ	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

الغطاء (ب):

يَـشْـرَقْ وَلَا نَـارْ تَـسْـنِـي

يَـشْـ	رَقْ	وَا (*)	لَـا	نَـارْ	تَـسْـ	نِـي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	طَ	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

(*)- إنّ المدّ هنا مدّ لحن ليس موجودا في أصل الكلمة، لكنّه يجوز لاستقامة الوزن والإيقاع الشّعري به؛ خاصّة وأنّه واقع في نهاية ضمير الرّفع للمفرد المخاطب؛ الأمر الّذي سمح لجهاز النّطق بإطالة النّفس والتّحضير للنّطق بالمقطع الموالي.

(*)- إنّ المدّ المتّصل هنا بواو العطف هو مدّ لحن ليس موجودا في أصل الكلمة، لكنّه يجوز لاستقامة الوزن وكذا الإيقاع الشّعري به.

الفراش(ج):

نَحْتَاجُوكْ أَلْهِيكْ وَهْنَا

نَحْـ	تَـا	جُوكْ	أَلْـ	هِيكْ	وَهْـ	نَـا
0/	0/	00/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	م	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولَانْ (*)			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

الغطاء (ج):

يَا مَنْ بِيكْ اَلسَّاسْ مَبْنِي

يَا	مَنْ	بِيكْ	اَسْـ	سَاسْ	مَبْـ	نِي
0/	0/	00/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	م	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولَان(*)			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) والّتي يتوالى فيها ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ)، ليتراجع بذلك عدد المقاطع الطّويلة في الفراش إلى خمسة مقاطع؛ ويرتفع عدد المقاطع المتزايدة في الطّول إلى مقطعين.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) والّتي يتوالى فيها ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ لينتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ)، ويتقلّص بذلك عدد المقاطع الطّويلة في الغطاء ويتراجع إلى خمسة مقاطع؛ ويرتفع عدد المقاطع المتزايدة في الطّول إلى مقطعين.

الفراش(د):

حَـــرَّرْ لِـــي آبِـــي وْجَـــدِّي

حَـرْ	رَرْ	لِـي	اَاْ (*)	بِـيـوْ	جَـدْ	دِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	طَ	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـــفْـــعُـــولُـنْ			فِـــعْـــلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

الغطاء (د):

وَوَالِـــــدَتِـــي وْجَـــــدَّه

وَ	وَا	لِـــيـ(*)	دَ	تِـيـوْ	جَـــدْ	دَا
/	0/	0/	/	00/	0/	0/
ق	طَ	طَ	ق	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـــــعُـــولُـنْ(*)			فِـــــلَانْ(*)		فَـعْـلُـنْ	

(*)- المدّ هنا موجود في طبيعة بعض اللّهجات الجزائريّة، لكنّه إذا لم يكن موجودا في لهجة الشّاعر فيمكننا حينها أن نعتبره مدّ لحن جائز لاستقامة الوزن وكذا الإيقاع الشّعري به.

(*)- المدّ هنا مدّ لحن يجوز لاستقامة الوزن به.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) والّتي يتوالى فيها ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب حذف ساكن مقطعها الأوّل أصبح هذا الأخير مقطعا قصيرا؛ لينتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَعُولُنْ).

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ)؛ وبحذف عينها أي ساكن المقطع الطّويل – الرّابع رتبة في الغطاء والأوّل في التّفعيلة–؛ انتقل الوزن نتيجتها إلى: (فِلَانْ)، ليتقلّص بذلك عدد المقاطع الطّويلة في الغطاء إلى أربعة مقاطع؛ مع مقطعين قصيرين ومقطع آخر متزايد في الطّول.

الفراش(هـ):

أَرْفَـقْ بِـرُوحِـي وْجَـسْـدِي

أَرْ	فَـقْ	بِيـ(*)	رُو	حِـيـوْ	جَـسْـ	دِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	طَ	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـــفْـــعُـــولُـنْ			فِـــعْـــلَانْ		فَـعْـــلُنْ	

الغطاء (هـ):

دَاوِيـنِـي نَـبْـرَا مْنَ الـدَّا

دَا	وِيـ	نِـي	نَـبْـ	رَا مْـ	نَدْ	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	طَ	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـــفْـــعُـــولُـنْ			فِـــعْـــلَانْ		فَـعْـــلُنْ	

- اللاّزمة.

(*)- المدّ هنا مدّ لحن ليس موجودا في أصل الكلمة؛ لكنّه يجوز لاستقامة الوزن ومن ثمّة الإيقاع الشّعري به.

القسم الرّابع:

الفراش(أ):

دَاوِيـنِـــي بَــدْوَاكْ نَــبْــرَا

دَا	وِيـ	نِـــي	بَــدْ	وَاكْ	نَــبْـ	رَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	طَ	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَــفْـــعُـــولُنْ			فِـــعْـــلَانْ		فَــعْــلُنْ	

الغطاء (أ):

مَـــنْ وَسْـــوَاسْ لَا نَــرَاهُ

مَـنْ	وَسْـ	وَاسْ	لَـا	نَـ	رَا	هُو
0/	0/	00/	0/	/	0/	0/
ط	ط	م	طَ	ق	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَــفْـــعُـــولَانْ (*)			فِـــعْـــلَ(*)		فَــعْــلُنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) والّتي يتوالى فيها ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ).

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبحذف ساكني المقطع المتزايد في الطّول – الخامس رتبة في الغطاء والثّاني في التّفعيلة–؛ انتقل الوزن نتيجتها إلى: (فِعْلَ)، ليصبح تعداد المقاطع بذلك في الغطاء خمسة مقاطع طويلة ومقطع واحد متزايد في الطّول ومقطع آخر قصير.

الفراش(ب):

إِيذَا كَــانْ ابْلِـيـسْ عُـبْـرَه

إِيـ	ذَا	كَــانْ	بْلِيسْ	عُـبْـ	رَا
0/	0/	00/	00/0	0/	0/
طَ	طَ	م	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6
مَــفْــعُــــولَانْ(*)			عْــــلَانْ(*)	فَــعْــلُــنْ	

الغطاء (ب):

عَــــنْــــدِي حَــــيْ لَا أَرَاهُ

عَـنْـ	دِي	حَيْيْ	لَـا	أَ	رَا	هُو
0/	0/	00/	0/	/	0/	0/
ط	طَ	مَ	طَ	ق	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَــفْــعُــــولَانْ(*)			فِــــعْــــلَ(*)		فَــعْــلُــنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ).

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ)؛ وبحذف الفاء أي متحرّك المقطع الطّويل – الرّابع رتبة في الفراش والأوّل في التّفعيلة–؛ انتقل الوزن نتيجتها إلى: (عْلَانْ)، ليتراجع بذلك عدد مقاطع الفراش إلى ستّة مقاطع بعدما كانت سبعة؛ بمقطعين متزايدين في الطّول وأربعة مقاطع طويلة.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ لينتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ).

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبحذف ساكني المقطع المتزايد في الطّول – الخامس رتبة في الغطاء والثّاني في التّفعيلة– أصبح هذا الأخير مقطعا قصيرا؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى: (فِعْلَ)، ليصبح الغطاء مكوّنا من خمسة مقاطع طويلة ومقطع واحد متزايد في الطّول ومقطع آخر قصير.

الفراش(ج):

أَعُــوذُ بِـاللَّـهِ نَــقْــرَا

اَاْ (*)	عُــو	ذُو	بِـلْ	لَـا	هِ	نَـقْـ	رَا
0/	0/	0/	0/	0/	/	0/	0/
طَ	طَ	طَ	ط	طَ	ق	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7	8
مَــفْــعُــولُنْ			فِــعْــلَانَ(*)			فَــعْــلُنْ	

الغطاء (ج):

نَــخْــتَـمْ فَـالـقُـرْآن فَــاهْ

نَـخْ	تَـمْ	فَـلْـ	قُـرْ	اَاْن	فَـاهْ
0/	0/	0/	0/	00/	00/
ط	ط	ط	ط	م	م
1	2	3	4	5	6
مَــفْــعُــولُـن			فِــعْــلَانْ		فَــعْــلْ(*)

(*)- المدّ هنا موجود في طبيعة بعض اللّهجات الجزائريّة، لكنّه إذا لم يكن موجودا في لهجة الشّاعر فيمكننا حينها أن نعتبره مدّ لحن جائز لاستقامة الوزن وكذا الإيقاع الشّعري به.

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبتحريك السّاكن الثّاني في المقطع المتزايد في الطّول – الخامس رتبة في الفراش والثّاني في التّفعيلة–؛ انتقل الوزن نتيجتها إلى: (فِعْلَانَ)، ليصبح الفراش ثماني المقاطع بسبعة مقاطع طويلة ومقطع واحد قصير.

(*)- أصلها: (فَعْلُنْ) بتوالي مقطعين طويلين، وبحسب الدّيوان أصلها المكتوب "فاهُ"، ومعنى ذلك أنّ ساكن المقطع الأخير قد تمّ حذفه ليصبح الوزن على صورة: (فَعْلُ)، ثمّ سكّن المتحرّك الّذي كان قبله أي اللام لينتقل الوزن نتيجتها: (فَعْلْ)؛ ويصبح الغطاء بذلك سداسيّ المقاطع؛ بأربعة مقاطع طويلة ومقطعين متزايدين في الطّول.

الفراش(د):

فَـضْـلَ كْـتَـابَ اللَّهْ عِنْدِي

فَضْ	لَكْ(*)	تَـا	بَـلْ(*)	لَـاهْ	عِـنْ	دِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

الغطاء (د):

يَـكْـفِـيـنِـي قُـوتِي وْعُـدَّه

يَـكْ	فِـيـ	نِـي	قُـو	تِـيـوْ	عُـدْ	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	طَ	طَ	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

(*)- الأصل في حرف اللّام السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (ضْـ، لْ، كْ)؛ وكذا استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

(*)- الأصل في حرف الباء السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (ألف المدّ، بْ، لام التّعريف)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

الفراش(هـ):

نَهـْزَمْ بِيـهْ الْقُـومْ وَحْـدِي

نَهـْ	زَمْ	بِيـهْ	لْـقُـومْ	وَحْـ	دِي
0/	0/	00/	00/0	0/	0/
ط	ط	م	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6
مَـفْـعُـولَانْ (*)			عْـلَانْ(*)	فَـعْـلُـنْ	

تعليق:

إنّ ذلك التّوقف البسيط الّذي نلمسه في تأدية **الحاج محمّد العنقى** عند حرف الهاء في قوله: (بِيهْ) جعله ينطق به ساكنا؛ وكذا بحرف اللّام الّتي تليه في قوله (لْقومْ)، وهذا ما أخرج الفراش على الإيقاع المرسوم قبله وبعده، ولو أنّه استمر في النّطق دونما أيّ توقف كما هو موضّح في التّقطيع التّالي:

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) والّتي يتوالى فيها ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول لينتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ).

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ)؛ وبحذف الفاء أي متحرّك المقطع الطّويل – الرّابع رتبة في الفراش والأوّل في التّفعيلة–؛ انتقل الوزن نتيجتها إلى: (عْلَانْ)، ليتراجع بذلك عدد مقاطع الفراش إلى ستّة مقاطع؛ بمقطعين متزايدين في الطّول، وأربعة مقاطع طويلة.

نَهْـ	زَمْ	بِيـ	هَـلْـ	قُـومْ	وَحْـ	دِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

لتمكّن من النّطق بالهاء مفتوحة مع لام ساكنة، ولاستقام الوزن حينها وعاد الإيقاع لمساره الطّبيعي والمرسوم له في القسم؛ لكنّه ومن الواضح لنا جليّا أنّ ذلك حدث تماشيا مع إيقاع اللّحن الموسيقي، وصراحة إنّ **الحاج محمّد العنقى** قد برع في ذلك بطريقة يصعب فيها على الأذن تمييزه والانتباه إليه.

الغطاء (هـ):

نَـفْـسِي وَالشَّـيْـطَـانْ لَـعْـدَا

نَفْـ	سِي	وَشْـ	شَيْـ	طَانْ	لَعْـ	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	ط	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

- اللاّزمة.

القسم الخامس:

الفراش(أ):

مَنْ تَدْبِيرْ ابْلِيسْ لَغْدَرْ

مَنْ	تَدْ	بِيرْ	بْلِيسْ	لَغْ	دَرْ
0/	0/	00/	00/0	0/	0/
ط	ط	م	م	ط	ط
1	2	3	4	5	6
مَفْعُولَانْ (*)			عْلَانْ(*)	فَعْلُنْ	

الغطاء (أ):

صَادَتْنِي يَا أُمْتِي فَتْنَه

صَا	دَتْ	نِي	يَا	أُمْ	تِي	فَتْ	نَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/	0/
طَ	ط	طَ	طَ	مَ	طَ	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7	8
مَفْعُولُنْ			مُتْفَاعْلَنْ(*)			فَعْلُنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ).

(*)- أصلها: (فَعْلَانْ)؛ وبحذف الفاء أي متحرّك المقطع الطويل – الرّابع رتبة في الفراش والأوّل في التّفعيلة–؛ انتقل الوزن نتيجتها إلى: (عْلَانْ)، ليتقلّص بذلك عدد مقاطع الفراش إلى ستة مقاطع بعدما كانت سبعة؛ بمقطعين متزايدين في الطّول يسبق أحدهما ساكن، وأربعة مقاطع طويلة.

(*)- أصلها: (فعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبسبب زيادة مقطع طويل على آخر المقطع المتزايد في الطّول – الخامس رتبة في الغطاء والثّاني في التّفعيلة–؛ انتقل الوزن نتيجتها إلى: (مُتْفَاعْلَنْ)، ليصبح الغطاء بذلك بثمانية مقاطع سبعة منها طويلة؛ ومقطع واحد متزايد في الطّول.

الفراش(ب):

خَتْلَتْنِي مَنْ جَنْبِي لِيسَرْ

خَتْ	لَتْ	نِـي	مَنْ	جَنْ	بِي	لِيـ	سَرْ
0/	0/	0/	0/	0/	0/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	ط	طَ	طَ	ط
1	2	3	4	5	6	7	8
مَـفْـعُـولُنْ			مَـفْـعُـولَنْ (*)			فَـعْـلُـنْ	

الغطاء (ب):

مَـنْ تَـمْـزَاقَ الـدِّينْ خُـفْـنَـا

مَـنْ(*)	تَـمْـ	زَا	قَـدْ(*)	دِينْ	خُـفْـ	نَـا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبحذف السّاكن الثّاني في المقطع المتزايد في الطّول – الخامس رتبة في الغطاء والثّاني في التّفعيلة – ؛ وزيادة مقطع طويل عليه، انتقل الوزن نتيجتها إلى: (مَفْعُولَنْ)، ليصبح الفراش بثمانية مقاطع طويلة.

(*)- نلاحظ أثناء عمليّة الإنشاد وجود همزة زائدة قبل ميم حرف الجرّ إذا ما قورنت بمتن الدّيوان، وهذه طريقة شائعة لدى محترفي الشّعبي، لكنّها هنا تخلّ بالوزن وتطيل مقاطعه إطالة تجعل الغطاء غير منسجم مع ما قبله وبعده لذلك لم يتمّ اعتمادها.

(*)- الأصل في حرف القاف السّكون، وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (ألف المد، ـقْ، دْ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

تعليق:

إنّ تأدية **الحاج محمّد العنقى** في الغطاء (أ) والفراش (ب) من هذا القسم قد تميّزت بامتداد ثمانية مقاطع طويلة أين نلاحظ اختفاء المقطع المتزايد في الطّول في الفراش ليحلّ محلّه مقطعا طويلا، أمّا في متن آخر تمّ العثور عليه منشورا وفق قصائد متنوّعة من أغاني القصبة[1] فإنّ الإيقاع فيه يعود سباعيّ المقاطع بطريقة يمتدّ فيها خامسها على صورة مقطع متزايد في الطّول؛ حاولنا شكله وفق قراءة منطقيّة له؛ بحيث يقول **سيدي لخضر بن خلوف** في الغطاء (أ):

صَادَتْنَا يَا نَاسْ فَتْنَه

صَا	دَتْ	نَا	يَا	نَاسْ	فَتْ	نَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	طَ	طَ	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

ليعود ويقول في الفراش (ب):

يَخْتَلْنَا مَلْجَنْبْ لِيسَرْ

يَخْ	تَلْ	نَا	مَلْ	جَنْبْ	لِيـ	سَرْ
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	مَ	طَ	ط
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

[1]- أحمد أمين دلّالي، أغاني القصبة، (مرجع سابق)، ص: 31.

فبسبب إمكانية انتساب الكلام فيه إلى ضمير المفرد المتكلّم وكذا إلى جماعة المتكلّمين جعل الأمر يبدو في تأدية **الحاج محمّد العنقى** وكأنّه تغيير لحق بالمقطع الخامس، فامتدّت نتيجته سلسلة المقاطع الطّويلة، ولكنّه وبالنّظر في الغطاء (ب) فإنّ الكلام فيه يعود في الأصل إلى ضمير الجمع المتكلّم وليس للمفرد، وهذا ما يدفعنا للقول بأنّ ما جاء في متن أحمد أمين دلالي عن الشّطرين هو الأصحّ والأنسب معنا ووزنا وإيقاعا.

الفراش(ج):

أَحْفَظْ يَا مُولَايَ وَاصْتُرْ

أَحْـ	فَظْ	يَـا	مُو	لَا	يَ	وَصْ	تُرْ
0/	0/	0/	0/	0/	/	0/	0/
ط	ط	طَ	طَ	طَ	ق	ط	ط
1	2	3	4	5	6	7	8
مَـــفْـــعُـــولُنْ			فِـــعْـــلَانَ (*)			فَـعْـــلُـنْ	

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبتحريك السّاكن الثّاني في المقطع المتزايد في الطّول – الخامس رتبة في الفراش والثّاني في التّفعيلة–؛ انتقل الوزن نتيجتها إلى: (فِعْلَانَ)، ليصبح الفراش بذلك بثمانية مقاطع؛ سبعة منها طويلة ومقطع واحد قصير، والأصل قوله: (مُولَايْ) خاصّة وأنّ طبيعة هذا الشّعر اللّهجيّة كثيرا ما تتطلّب تسكين أواخر الكلم وعدم إعرابها كما هو الحال عند بعضهم في شعر الزّجل، لكنّ الإعراب هنا كان الأنسب للنّطق لاسيّما وأنّ الخطاب هنا موجّه للذّات الإلاهيّة.

الغطاء (ج):

وَالْـعَـنْـهُو سَـبْـعِـينْ لَـعْنَـه

وَلْـ	عَـنْـ	هُو (*)	سَبْـ	عِـينْ	لَـعْـ	نَـا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

الفراش(د):

وَبَّـخْـتُو فَـالْـيَـقْـظَـه وْرُقْـدِي

وَبْـ	بَخْـ	تُو	فَلْـ	يَقْـ	ظَا وْ	رُقْـ	دِي
0/	0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7	8
مَـفْـعُـولَاتُنْ(*)				فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

(*)- المدّ هنا موجود في طبيعة اللّهجة على أنّه ضمير يعود على المفرد المذكّر الغائب؛ وهو جائز لاستقامة الوزن ومن ثمّة الإيقاع الشّعري به.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) والّتي يتوالى فيها ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة مقطع طويل على آخرها انتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَاتُنْ)، ليصل بذلك عدد المقاطع في الفراش إلى ثمانية مقاطع؛ سبعة منها طويلة ومقطع واحد متزايد في الطّول.

الغطاء (د):

أَلْطَـمْتُو لَطْمَـه شْدِيـدَه

أَلْـ(*)	طَمْ	تُو	لَطْ	مَاشْ	دِيـ	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

الفراش(هـ):

ضْرَبْتُو بَـقْضِيبْ هَنْدِي

ضْرَبْ(*)	تُو	بَـقْ	ضِيبْ	هَنْ	دِي
0/0	0/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6
فْـعُـولُـنْ(*)		فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

(*)- إنّ الهمزة هنا زائدة بفعل العمليّة الإنشاديّة؛ فالأصل أن يقول: (لْطَمْتُو)، وهذه طريقة شائعة لدى محترفي الشّعبي، وقد تمّ اعتمادها لأنّ الوزن استقام بها؛ كما أنّها جعلت الغطاء منسجما مع ما قبله وبعده في القسم.

(*)- كان من الأنسب للأداء هنا لو نطق بالهمزة قبل حرف الضّاد تحقيقا لمطلب انسجام الفراش مع ما قبله وبعده في القسم.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبحذف متحرّك مقطعها الأوّل حذفت ميم التّفعيلة؛ ليصبح المقطع قصيرا؛ ويتشكّل لدينا المقطع التّالي: (0/0)، فنقلت إلى: (فْعُولُنْ).

الغطاء (هـ):

أَعْطِيتُو مِيتِينْ جَلْدَه

أَعْ(*)	طِيـ	تُو	مِيـ	تِينْ	جَلْـ	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ظَ	ظَ	ظَ	م	ط	ظَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

- اللاّزمة.

القسم السّادس:

الفراش(أ):

يَـا مُـحَـمَّـدْ لَا تْـسَـلَّـمْ

يَـا	مُـ	حَمْـ	مَـدْ	لَـا تْـ	سَلْـ	لَـمْ
0/	/	0/	0/	00/	0/	0/
ظَ	ق	ط	ط	م	ط	ط
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـلُـنْ(*)			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

(*)- إنّ الهمزة هنا موجودة في أصل الكلمة؛ لكنّها كثيرا ما تختفي في اللّهجة نطقا، إلّا أنّها ظهرت هنا بفعل العمليّة الإنشاديّة، وقد تمّ اعتمادها لإقامتها الوزن وجعلها الشّطر منسجما مع ما قبله وبعده.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبحذف ساكن مقطعها الثّاني حذفت واو المدّ فيها فأصبح المقطع قصيرا؛ ونقلت التفعيلة إلى: (مَفْعُلُنْ)، ليتراجع بذلك عدد المقاطع الطّويلة في الفراش إلى خمسة مقاطع؛ مع مقطع ثان قصير وآخر خامس متزايد في الطّول.

الغطاء (أ):

فَــالْـمَـدَّاحْ أُ فِي قْبِـيـلُـو

فَلْ	مَـدْ	دَاحْ	أُ	فِيقْـ	بِيـ	لُـو
0/	0/	00/	/	00/	0/	0/
ط	ط	م	ق	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَــفْــعُــولَانْ (*)			فِــــلَانْ(*)		فَــعْــلُـنْ	

الفراش(ب):

نَـبْـغِـيـكَ عْـلِـيَّـا ثْـبَـرَّمْ

نَـبْـ	غِـيـ	كَـعْ(*)	لِـيْـ	يَا ثْـ	بَــرْ	رَمْ
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	ط	ط	م	ط	ط
1	2	3	4	5	6	7
مَــفْــعُــولُـنْ			فِــعْــلَانْ		فَــعْــلُـنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ).

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبحذف ساكن مقطعها الطّويل حذفت عينه؛ وانتقل الوزن نتيجتها إلى: (فِلَانَ).

(*)- الأصل في حرف الكاف السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (ياء المد، كْ، عْ)؛ وكذا استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

الغطاء (ب):

تَـبْـرَامَــةْ مَـنْ لَا يْـوَلُّـوا

تَـبْـ	ـرَا	مَــةْ	مَـنْ	لَا يْـ	ـوَلْـ	ـلُـو
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	ط	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَــفْــعُــولُـنْ			فِــعْــلَانْ		فَــعْــلُـنْ	

الفراش(ج):

غِـيـرَكْ لَا نَـعَّـامْ يَـنْـعَـمْ

غِـيـ	ـرَكْ	لَا	نَـعْـ	عَـامْ	يَـنْـ	ـعَـمْ
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	طَ	ط	م	ط	ط
1	2	3	4	5	6	7
مَــفْــعُــولُـن			فِــعْــلَانْ		فَــعْــلُـنْ	

الغطاء (ج):

فْيُومَ كْبِيرْ أَعْصِيبْ هُوْلُو

فْيُو	مَكْ (*)	بِيرْ	أَعْ (*)	صِيبْ	هُوْ (*)	لُو
0/0	0/	00/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	م	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مْفَاعُولَان (*)			فِعْلَانْ		فَعْلُنْ	

الفراش(د):

يُومَ عْطَشْ مَا فِيهْ وَرْدِي

يُو	مَعْ (⋆)	طَشْ	مَا	فِيهْ	وَرْ	دِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	ط	طَ	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَفْعُولُنْ			فِعْلَانْ		فَعْلُنْ	

(*)- الأصل في حرف الميم السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (واو المدّ، مْ، كْ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

(*)- إنّ الهمزة هنا زائدة على بنية الكلمة، وهذه طريقة شائعة لدى محترفي الشّعبي وكذا مستعملي اللّهجة الجزائريّة، وقد تمّ اعتمادها لعدم إخلالها بالوزن وجعل مقاطعه منسجمة مع ما قبله وبعده.

(*)- الأصل في الواو أن تكون حرف مدّ لضمّة اللاّم لكنّها نطقت ساكنة لذلك عدّت حرف لين؛ فأصبح بذلك المقطع الطّويل مغلقا بعدما كان في الأصل مفتوحا.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالي ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على أوّلها؛ وآخر على آخِرِ مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ لينتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مْفَاعُولَانْ)، ويتقلّص بذلك عدد المقاطع الطّويلة في الغطاء ويتراجع إلى خمسة مقاطع يسبق أحدها ساكن، ليرتفع عدد المقاطع المتزايدة في الطّول إلى مقطعين.

(⋆)– الأصل في حرف الميم السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (واو المد، مْ، عْ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

الغطاء (د):

أَوْجُــوهَ الْـكُـفَّــارْ سُــودَه

أَوْ (*)	جُــو	هَـلْـ (*)	كُـفْـ	فَـارْ	سُــو	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	ط	ط	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَــفْــعُــولُـنْ			فِــعْــلَانْ		فَـعْــلُـنْ	

الفراش(هـ):

يَـنْـكَـبُّـو فِـي نَارْ تَـقْـدِي

يَـنْـ	كَـبْـ	بُـو	فِـي	نَارْ	تَـقْـ	دِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	طَ	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَــفْــعُــولُـنْ			فِــعْــلَانْ		فَـعْــلُـنْ	

(*)- الهمزة هنا زائدة غير موجودة في أصل الكلمة، لكنّها اعتمدت ولم تحذف في التّقطيع لأنّها خدمت الوزن في الغطاء.

(*)- الأصل في حرف الهاء السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (واو المد، هْ، لْ)؛ وكذا استمراريّة به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

الغطاء (هـ):

مَشْيَنْـهَـا ظَلْمَه سْغيدَه

مَشْ	يَنْ	هَـا	ظَلْ	مَاسْـ	غيـ	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

- اللاّزمة.

القسم السّابع:

الفراش(أ):

يَـا مُـحَـمَّـدْ لَا تْـسَـلَّـمْ

يَـا	مُـ	حَـمْـ	مَـدْ	لَـا تْـ	سَلْ	لَـمْ
0/	/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	ق	ط	ط	م	ط	ط
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـلُـنْ (*)			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبحذف ساكن مقطعها الثّاني حذفت واو المدّ فيها ليصبح المقطع قصيرا؛ فنقلت إلى: (مَفْعُلُنْ)، ليتراجع بذلك عدد المقاطع الطّويلة في الفراش إلى خمسة مقاطع؛ مع مقطع ثان قصير وآخر خامس متزايد في الطّول.

الغطاء (أ):

فِي رُوحِي وَ اهْلِي وْنَاسِي

فِي	رُو	حِي	وَهْـ	لِيـوْ	نَا	سِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	طَ	طَ	ط	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

الفراش(ب):

بُـلْـدِيَّـاتْ لَتْـرَاكْ وَ عْـجَـمْ

بُـلْ	دِيْـ	يَـاتْ	لَتْـ	رَاكْ	وَعْـ	جَمْ
0/	0/	00/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	م	ط	م	ط	ط
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولَانْ (*)			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على مقطعها الثّالث؛ أصبح المقطع متزايدا في الطّول؛ فانتقلت التفعيلة إلى صورة: (مَفْعُولَانْ)، لتقلّص بذلك عدد المقاطع الطّويلة في الفراش ويتراجع إلى خمسة مقاطع؛ مع مقطعين متزايدين في الطّول.

الغطاء (ب):

وَالْعُـرْبَانْ أَتْـقِـي وْعَـاصِـي

وَلْـ	عُـرْ	بَانْ	أَتْـ(*)	قِيـوْ	عَا	صِي
0/	0/	00/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	م	ط	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولَانْ (*)			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

الفراش(ج):

حَـرَّرْ لِـي فِـيمَا ضْنَى آدَمْ

حَرْ	رَرْ	لِي	فِي	مَاضْ	نَـا	اَاْ	دَمْ
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/	0/
ط	ط	طَ	طَ	م	طَ	طَ	ط
1	2	3	4	5	6	7	8
مَـفْـعُـولُـن			فِـعْـلَانْ		مَـفْـعُـولُـن(*)		

(*)- الهمزة هنا زائدة غير موجودة في أصل الكلمة، لكنّها اعتمدت لأنّها خدمت الوزن في الغطاء.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب مدّ مقطعها الثّالث زيد ساكن عليه ليصبح المقطع متزايدا في الطّول؛ فنقلت نتيجتها إلى: (مَفْعُولَانْ)، ليتراجع بذلك عدد المقاطع الطّويلة في الغطاء إلى خمسة مقاطع؛ مع مقطعين متزايدين في الطّول.

(*)- أصلها: (فَعْلُنْ) بتوالي مقطعين طويلين، أضيف على آخرها مقطع طويل ليصبح الوزن على صورة: (مَفْعُولُنْ)؛ ويصبح بذلك تعداد المقاطع في الفراش بثمانية مقاطع؛ سبعة منها طويلة ومقطع واحد متزايد في الطّول.

الغطاء (ج):

قَدَّ شْعَرْ جَسْدِي وْرَاصِـي

قَدْ	دَشْ(*)	عَرْ	جَسْ	دِيـوْ	رَا	صِـي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	ط	ط	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـن			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

الفراش(د):

قَدْ سَمِّـيتَ عْلِـيكْ وَرْدِي

قَدْ	سَمْ	مِـيـ	تَعْ(*)	لِـيكْ	وَرْ	دِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

(*)- الأصل في حرف الدّال بعد فكّ الإدغام توالي ساكنين؛ لكنّه وبسبب استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح فظهر حينها الإدغام طبيعيّا بساكن ثمّ متحرّك.

(*)- الأصل في حرف التّاء السّكون؛ وبسبب اللّحن وكذا براعة "الحاج محمّد العنقى" في التّأدية؛ استمرّ النّطق به مع ما بعده دون الوقوف عليه؛ لذلك نطق بالفتح، فقد مدّ اللّحن بطريقة امتزج فيها الأداء بالمعنى ليبدو هذا الأخير أكثر إيحاء.

الغطاء (د):

قُـلْـتَ تْكَافِيـنِي بْلَـحْظَـه

قُـلْ	تَـتْ(*)	كَـا	فِـيـ	نِـيـبْ	لَـحْ	ظَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	طَ	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ		فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ		

الفراش(هـ):

مَـنْ رَّاكَـشْ لِـيـكْ نَـهْـذِي

مَـ	نَـرْ	رَا	كَـشْ	لِـيـكْ	نَـهْـ	ـذِي
/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ق	ط	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـعُـولُنْ(*)		فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ		

(*)- الأصل في حرف التّاء السّكون، وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (لْـ، ـتْ، تْـ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب حذف ساكن مقطعها الطّويل الأوّل انتقل الوزن إلى صورة: (مَعُولُنْ)، ليتقلّص بذلك عدد المقاطع الطّويلة في الفراش ويتراجع إلى خمسة مقاطع؛ مع مقطع واحد قصير وآخر متزايد في الطّول.

الغطاء (هـ):

حَـرِّرْ لِـي حَتَّـى جْـرَادَه

حَـرْ	رَرْ	لِـي	حَتْـ	تَـا جْـ	رَا	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

- اللاّزمة.

القسم الثّامن:

الفراش(أ):

يَـا مُـحَـمَّـدْ يَـا الْـمَـاجَدْ

يَـا	مُـ	حَـمْـ	مَـدْ	يَـالْـ	مَـا	جَدْ
0/	/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	ق	ط	ط	م	طَ	ط
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـلُـنْ (*)			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب حذف ساكن مقطعها الطّويل الثّاني حذفت واو المدّ فيها ليصبح المقطع قصيرا؛ فنقلت إلى: (مَفْعُلُنْ)، ليتقلّص بذلك عدد المقاطع الطّويلة في الفراش ويتراجع إلى خمسة مقاطع؛ مع مقطع ثان قصير وآخر خامس متزايد في الطّول.

الغطاء (أ):

تَـشْـرَقْ بِـيكَ النَّاسْ شَتَّى

تَـشْ	رَقْ	بِـي	كَنْ(*)	نَـاسْ	شَتْـ	تَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

الفراش(ب):

فِـي قَـبْـرِي نَـبْـغِـيـكْ تُـوْجَـدْ

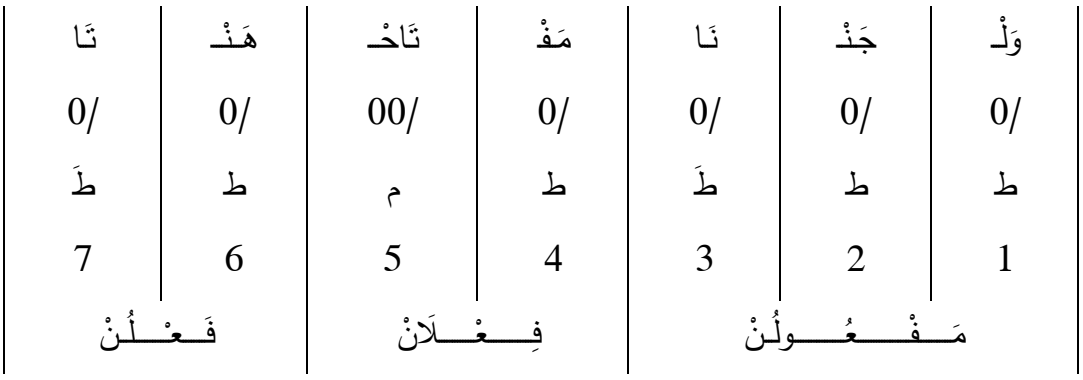
فِـي	قَبْ	رِي	نَـبْ	غِـيـكْ	تُوْ(*)	جَـدْ
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	طَ	ط	م	ط	ط
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

(*)- الأصل في حرف الكاف السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (ياء المد، كْ، نْـ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

(*)- الأصل في الواو أن تكون حرف مدّ لضمّة التّاء لكنّها نطقت ساكنة لذلك عدت حرفا ليّنا؛ فأصبح بذلك المقطع الطّويل مغلقا بعدما كان في الأصل مفتوحا.

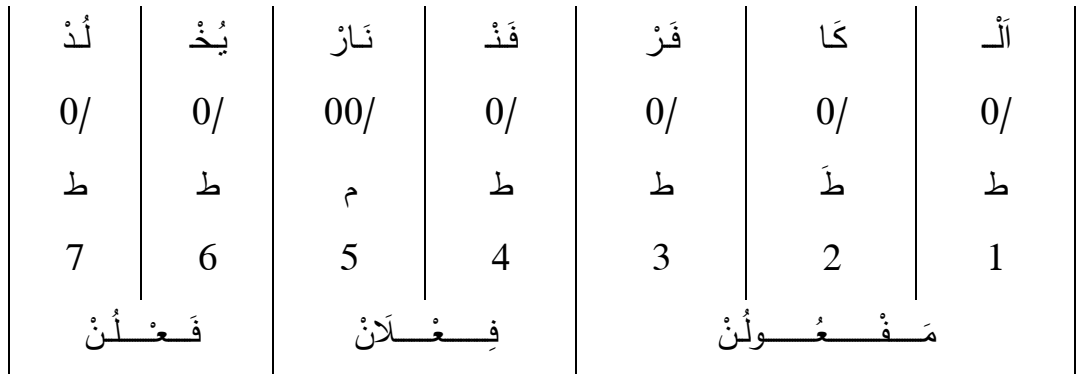
الغطاء (ب):

وَالْـجَنَّـه مَفْتَاحْهَا انْتَ



الفراش(ج):

اَلْكَافَرْ فَالنَّارْ يُخْلُدْ



الغطاء (ج):

وَالْعَاصِـي يَرْجَاكْ حَتَّى

وَلْـ	عَـا	صِي	يَرْ	جَاكْ	حَتْـ	تَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
	مَـفْـعُـولُنْ		فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

الفراش(د):

يَـا سِـيـدَ رْقِـيَّـه ثْـوَدِّي

يَـا	سِـيـ	دَرْ (*)	قِـيْـ	يَاثْـ	وَدْ	دِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	طَ	ط	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
	مَـفْـعُـولُنْ		فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

(*)- الأصل في حرف الدّال السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (ياء المدّ، ذْ، رْ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

الغطاء (د):

مَا بِينِ يدِينْ اللهْ سَجْدَه

مَا	بِيـ	نِيـ(*)	دِيـ	نَلْ(*)	لَاَهْ	سَجْـ	دَا
0/	0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	طَ	طَ	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7	8
مَـفْـعُـولَاتُنْ(*)				فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

الفراش(هـ):

ثَمَّ الْـمُـنَـادِي يْـنَـادِي

ثَمْ	مَلْـ (*)	مُو	نَـا	دِيـيْـ	نَـا	دِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	طَ	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

(*)- الأصل في حرف النّون السّكون؛ وبسبب كسر ما قبله مع استمراريّة النّطق به مع حرف الياء الّذي يليه؛ نطق بالكسرة وذلك منح الإيقاع سلاسة ناسبت معنى الغطاء وغرضه.

(*)- الأصل في حرف النّون السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (ياء المد، نْ، لام التّعريف)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

(*)- أصلها (مَفْعُولُنْ) والّتي يتوالى فيها ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة مقطع طويل على آخرها انتقل الوزن إلى صورة: (مَفْعُولَاتُنْ)، ليصل بذلك عدد المقاطع في الغطاء إلى ثمانية مقاطع؛ منها سبعة طويلة؛ ومقطع واحد متزايد في الطّول.

(*)- الأصل في حرف الميم بعد فكّ الإدغام توالي ساكنين؛ وبسبب استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح فأصبح حينها فكّ الإدغام طبيعيّا كما جرت عليه العادة بساكن ثمّ متحرّك.

الغطاء (هـ):

أَرْفَـعْ رَاسَـكْ يَـا الْـعَـمْدَه

أَرْ	فَـعْ	رَا	سَـكْ	يَـالْـ	عَـمْـ	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

- اللاّزمة.

القسم التّاسع:

الفراش(أ):

يَـا مُـحَـمَّـدْ لِـيـكْ يَـفْـزَعْ

يَـا	مُـ	حَـمْـ	مَـدْ	لِـيـكْ	يَـفْـ	زَعْ
0/	/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	ق	ط	ط	م	ط	ط
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـلُـنْ (*)			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبحذف ساكن مقطعها الثّاني حذفت واو المدّ فيها وأصبح المقطع قصيرا؛ فنقلت إلى: (مَفْعُلُنْ)، ليتقلّص بذلك عدد المقاطع الطّويلة في الفراش ويتراجع إلى خمسة مقاطع؛ مع مقطع ثان قصير وآخر خامس متزايد في الطّول.

الغطاء (أ):

مَنْ لَا لُو فَالنَّاسْ وَالِي

مَنْ	لَا	لُو	فَنْ	نَاسْ	وَا	لِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	طَ	ط	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

الفراش(ب):

لَا مَنَّاعْ يْقُولْ يَمْنَعْ

لَا	مَنْ	نَاعْ	يْقُولْ	يَمْ	نَعْ
0/	0/	00/	00/0	0/	0/
طَ	ط	م	م	ط	ط
1	2	3	4	5	6
مَـفْـعُـولَانْ (*)			عْـلَانْ(*)	فَـعْـلُنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ).

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بتوالي مقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبسبب حذف الفاء أي متحرّك المقطع الطّويل– الرّابع رتبة في الفراش والأوّل في التّفعيلة– انتقل الوزن نتيجتها إلى: (عْلَانْ)، ليتراجع بذلك عدد مقاطع الفراش إلى ستّة مقاطع بعدما كانت سبعة؛ بأربعة مقاطع طويلة ومقطعين متزايدين في الطّول.

الغطاء (ب):

مَـنْ سَـطْـوَةْ مُـولَ الْـمَـوَالِـي

مَـنْ	سَطْ	وَةْ	مُـو	لَلْـ	مَـ	وَا	لِـي
0/	0/	0/	0/	0/	/	0/	0/
ط	ط	ط	طَ	ط	ق	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7	8
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـعْـلَانَ (*)			فَـعْـلُـنْ	

الفراش(ج):

مَـعْـنَـاهُـو نَـرْجَـاكْ تَـشْـفَـعْ

مَـعْ	نَـا	هُـو	نَـرْ	جَـاكْ	تَشْ	فَعْ
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	طَ	ط	م	ط	ط
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فَـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبتحريك السّاكن الثّاني في المقطع المتزايد في الطّول– الخامس رتبة في الفراش والثّاني في التّفعيلة– انتقل الوزن نتيجتها إلى: (فِعْلَانَ)، ليصبح الفراش بذلك بثمانية مقاطع؛ سبعة منها طويلة ومقطع واحد قصير.

الغطاء (ج):

فِي مَنْ هُو عَاصِي بْحَالِي

فِي	مَنْ	هُو	عَا	صِيبْـ	حَا	لِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	طَ	طَ	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
	مَـفْـعُـولُنْ		فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

الفراش(د):

رَاغَبْ فَالدَّنْيَا بْزَهْدِي

رَا	غَبْ	فَدْ	دَنْـ	يَابْ	زَهْ	دِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	ط	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
	مَـفْـعُـولُنْ		فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

الغطاء (د):

فِي دِينِي شَفِّيتْ لَعْدَا

فِي	دِيـ	نِـي	شَفْـ	فِيـتْ	لَعْ	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	طَ	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
	مَـفْـعُـولُنْ		فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

الفراش(هـ):

قَطَّـعْـتْ يَدِّيًا بْيَدِّي

قَطْ	طَـعْـتْ	يَدْ	دِيْـ	يَابْـ	يَدْ	دِي
0/	00/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	مَ	ط	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مُـتْـفَـاعْـلُـنْ (*)			فِـــعْـــلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

الغطاء (هـ):

مَا نَفَّـلْـتْ وَالُـو بْسَـجْـدَه

مَا	نَفْ	فَـلْـتْ	وَا (*)	لُـوبْـ	سَـجْـ	دَا
0/	0/	00/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	مَ	طَ	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولَانْ(*)			فِـــعْـــلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

- اللاّزمة.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) والّتي يتوالى فيها ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّاني أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ لينتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مُتْفَاعْلُنْ)، ويتقلّص بذلك عدد المقاطع الطّويلة في الفراش ويتراجع إلى خمسة مقاطع؛ ليرتفع عدد المقاطع المتزايدة في الطّول إلى مقطعين.

(*)- هذا مدّ لحن تمّ اعتماده لأنّه خدم الوزن وناسب إيقاع الغطاء وجعله منسجما مع المعنى والغرض القائم عليه.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) والّتي يتوالى فيها ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ وانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ)، ليتراجع بذلك عدد المقاطع الطّويلة في الغطاء إلى خمسة مقاطع؛ ويرتفع عدد المقاطع المتزايدة في الطّول إلى مقطعين.

القسم العاشر:

الفراش(أ):

يَـا مُـحَـمَّـدْ بِـجَـاهْ وَجْـهَـكْ

يَـا	مُـ	حَـمْـ	مَـدْ	بِـ	جَاهْ	وَجْـ	هَكْ
0/	/	0/	0/	/	00/	0/	0/
طَ	ق	ط	ط	ق	م	ط	ط
1	2	3	4	5	6	7	8
مَـفْـعُـلَاتُنْ (*)				فِـعْـلَانْ(*)		فَـعْـلُـنْ	

الغطاء (أ):

لُولَا انْتَ شْكُونْ يْسَالْ فِيَّا

لُو	لَـنْ	تَـشْ	كُو	نَيْ	سَالْ	فِيْ	يَا
0/	0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	ط	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7	8
مَـفْـعُولَاتُنْ(*)				فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبحذف ساكن مقطعها الثّاني حذفت واو المدّ فيها ليصبح المقطع قصيرا؛ فنقلت إلى: (مَفْعُلُنْ)، وبعد زيادة مقطع طويل على آخرها انتقل الوزن إلى صورة: (مَفْعُلَاتُنْ).

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبحذف عينها انتقل الوزن نتيجتها إلى: (فِلَانَ)، ليصبح بذلك عدد المقاطع في الفراش ثمانية مقاطع؛ خمسة منها طويلة؛ مع مقطعين قصيرين؛ ومقطع واحد متزايد في الطّول.

(*)– أصلها: (مَفْعُولُنْ) والّتي يتوالى فيها ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة مقطع طويل على آخرها انتقل الوزن إلى صورة: (مَفْعُولَاتُنْ)، ليصل بذلك عدد مقاطع الفراش إلى ثمانية مقاطع؛ منها سبعة طويلة؛ مع مقطع واحد متزايد في الطّول.

الفراش(ب):

لَـتْرَاكَ اللِّـي تْـصَـفْـسَـفْ

لَـتْ	رَا	كَـلْ(*)	لِيتْـ	صَفْ	سَفْ
0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	ط	م	ط	ط
1	2	3	4	5	6
فَـــعْـــلُنْ(*)		فِـــعْـــلَانْ		فَـعْـــلُنْ	

الغطاء (ب):

أُوْلَادِي طَـــاعُـــوا رْعِـيَّـا

أُوْ	لَـا	دِي	طَا	عُـورْ	عِيْـ	يَـا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	طَ	طَ	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـــفْـــعُـــولُنْ			فِـــعْـــلَانْ		فَـعْـــلُنْ	

(*)- الأصل في حرف الكاف السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (ألف المدّ، كْ، لْ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب حذف مقطعها الثّالث الطّويل أصبح الوزن: (مَفْعُو)؛ لينتقل بعدها إلى صورة: (فَعْلُنْ)، ويتقلّص بذلك عدد المقاطع في الفراش إلى ستّة مقاطع؛ منها خمسة طويلة مع مقطع واحد متزايد في الطّول.

الفراش(ج):

عَـرْفُـونِـي لَـمَّـا مْـدَحْـتَـكْ

عَرْ	فُو	نِي	لَمْـ	مَـامْـ	دَحْـ	تَـكْ
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	طَ	ط	م	ط	ط
1	2	3	4	5	6	7
مَـــفْـــعُـــولُنْ			فِـــعْـــلَانْ		فَـعْـــلُنْ	

الغطاء (ج):

نُـفْـخُـرْ بِـيـكْ وَ لَا عْـلِـيَّـا

نُفْ	خُرْ	بِيكْ	وَا (*)	لَـاعْـ	لِيْـ	يَـا
0/	0/	00/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	م	طَ	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـــفْـــعُـــولَانْ(*)			فِـــعْـــلَانْ		فَـعْـــلُنْ	

(*)- هذا مدّ لحن تمّ اعتماده لأنّه خدم الوزن وناسب إيقاع الغطاء، فقد جعله منسجما مع المعنى والغرض القائم عليه.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ)، ليتراجع بذلك عدد المقاطع الطّويلة في الغطاء إلى خمسة مقاطع، ويرتفع عدد المقاطع المتزايدة في الطّول إلى مقطعين.

الفراش(د):

رَفْرَفْ فُوقَ الـرَّاسْ بَـنْـدِي

رَفْ	رَفْ	فُو	قَـرْ (*)	رَاسْ	بَـنْـ	دِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

الغطاء (د):

أَلْبَاسِي حُـلَّـه جْـدِيـدَه

أَلْ (*)	بَا	سِي	حُـلْ	لَـاجْ	دِيـ	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	طَ	ط	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

(*)- الأصل في حرف القاف السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (واو المدّ، قْ، رْ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

(*)- الهمزة هنا زائدة بفعل العمليّة الإنشاديّة؛ تمّ اعتمادها لأنّها خدمت الوزن وجعلت إيقاع الغطاء منسجما مع إيقاع فراش البيت الّذي يليه.

الفراش(هـ):

أَمْفَـاتَحْ اَلْخِـيـرْ بِـيـدِي

أَمْ (*)	فَـا	تَحْ	اَلْ	خِـيـرْ	بِـيـ	دِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	ط	ط	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

الغطاء (هـ):

يَـامَـاتِي بِـيـكَ سْـعِـيـدَه

يَـا	مَـا	تِـي	بِـيـ	كَـاسْـ(*)	عِـيـ	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	طَ	طَ	طَ	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

- اللاّزمة.

(*)– الهمزة هنا زائدة بفعل العمليّة الإنشاديّة؛ تمّ اعتمادها لأنّها خدمت الوزن وناسبت إيقاع غطاء البيت السّابق.

(*)– الأصل هنا أن ينطق بحرف الكاف ساكنا؛ لكنّه وبسبب توالي ثلاثة سواكن: (ياء المدّ، كْ، سْ)؛ مع استمرار النّطق به مع ما بعده نطق بالفتح، أمّا المدّ المتّصل بها فهو مدّ ناتج عن التّأدية تماشيا مع اللّحن، وقد تمّ اعتماده لأنّه خدم الوزن وناسب إيقاع الغطاء ليجعله منسجما مع المعنى والغرض القائم عليه.

القسم الحادي عشر:

الفراش(أ):

بِيكَ انْيَاقَ جْهَارْ حَنَّتْ

بِيـ	كَـنْـ	يَـا	قَـجْ	هَـارْ	حَنْـ	نَتْ
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	طَ	ط	م	ط	ط
1	2	3	4	5	6	7
	مَـفْـعُـولُنْ		فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

الغطاء (أ):

مَا ظَلَّهَا هَمَّه عْظِيمَه

مَـا	ظَلْلْ	هَا	هَمْ	مَاعْ	ظِيـ	مَـا
0/	00/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	مَ	طَ	ط	م	طَ	طَ
2	2	3	4	5	6	7
	مُـتْـفَـاعْـلُنْ (*)		فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالي ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّاني انتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مُتْفَاعْلُنْ)، ليصبح الغطاء بذلك بخمسة مقاطع طويلة؛ ومقطعين متزايدين في الطّول.

الفراش(ب):

اَلْـمَـاشِـي وْلَـطْـيَـارْ غَـنَّـتْ

اَلْـ	مَـا	شِـيوْ	لَـطْ	يَـارْ	غَـنْـ	نَـتْ
0/	0/	00/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	م	ط	م	ط	ط
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولَانْ (*)			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

الغطاء (ب):

بَاسْمَكْ يَا الْـمُخْـتَارْ دِيمَا

بَسْ	مَكْ	يَلْـ	مُخْـ	تَارْ	دِيـ	مَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	ط	ط	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ فانتقل الوزن إلى صورة: (مَفْعُولَانْ)، ليتقلّص بذلك عدد المقاطع الطّويلة في الفراش ويتراجع إلى خمسة مقاطع، ويرتفع عدد المقاطع المتزايدة في الطّول إلى مقطعين.

الفراش(ج):

أَعْصَاكَرْ فَــالْكَوْنْ رَنَّتْ

أَعْ(*)	صَا	كَرْ	فَلْ	كَوْنْ	رَنْـ	نَتْ
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ظَ	ط	ط	مَ	ط	ط
1	2	3	4	5	6	7
	مَــفْــعُــولُنْ		فِــعْــلَانْ		فَــعْــلُنْ	

الغطاء (ج):

تَنْشَدْ فِي خَبْيَه وْخِيمَه

تَنْ	شَدْ	فِي	خَبْ	يَاوْ	خِيـ	مَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	ظَ	ط	م	ظَ	ظَ
1	2	3	4	5	6	7
	مَــفْــعُــولُنْ		فِــعْــلَانْ		فَــعْــلُنْ	

(*)- الهمزة هنا زائدة بفعل العمليّة الإنشاديّة؛ تمّ اعتمادها لأنّها خدمت الوزن.

الفراش(د):

مْجَالَسْ عُولَامَا تْصَادِي

مْجَا	لَسْ	عُو	لَا	مَاتْ	صَا	دِي
0/0	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	طَ	طَ	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
	مْفَاعُولُنْ (*)		فِعْلَانْ		فَعْلُنْ	

الغطاء (د):

أَدْوَالِيلْ لَلْخِيرْ رُشْدَا

أَدْ (*)	وَا	لِيلْ	لَلْ	خِيرْ	رُشْ	دَا
0/	0/	00/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	م	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
	مَفْعُولَانْ (*)		فِعْلَانْ		فَعْلُنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن في بداية مقطعها الأوّل انتقل الوزن إلى صورة: (مْفَاعُولُنْ).

(*)- الهمزة هنا زائدة بفعل العمليّة الإنشاديّة؛ وقد اعْتمِدت لاستقامة الوزن بها.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) والّتي يتوالى فيها ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ)، ليتراجع بذلك عدد المقاطع الطّويلة في الغطاء إلى خمسة مقاطع؛ ويرتفع عدد المقاطع المتزايدة في الطّول إلى مقطعين.

الفراش(هـ):

ضْـفَـادَعْ فِـي شَـطِّ وَادِي

ضْفَا	دَعْ	فِـي	شَـطْطْ(*)	وَا	دِي
0/0	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	طَ	مَ	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6
فْـعُـولُـنْ(*)		فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

الغطاء (هـ):

سَهْرَتْ بِـيـكَ لْيَالِي عُـدَّه

سَهْ	رَتْ	بِـيـ	كَـلْ(*)	يَا	لِي	عُـدْ	دَا
0/	0/	0/	0/	0/	0/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	طَ	طَ	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7	8
مَـفْـعُـولُنْ			مَـفْـعُـولَنْ(*)			فَـعْـلُنْ	

- اللاّزمة.

(*)- ظهر في تأدية هذا المقطع مدّ لحركة حرف الشّين؛ وهو في الوقع مدّ ناتج عن اللّحن لأنّ الأصل في الكلمة أن تنطق: "شَطْ" بدون مدّ، وبسبب إدغام حرف الشّين المفكّك بحرفين ساكنين تعذّر اعتماده لأنّ الوزن لا يستقيم به وإن تماشى مع إيقاع الفراش.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) والّتي يتوالى فيها ثلاثة مقاطع طويلة، حذِف متحرّك مقطعها الطّويل الأوّل فاتّصل ساكنه بالمقطع الّذي يليه، ليتقلّص بذلك عدد المقاطع في الفراش إلى ستّة مقاطع خمسة منها طويلة؛ يسبق أوّلها – رتبة في الفراش– ساكن؛ ومقطع واحد متزايد في الطّول.

(*)- الأصل في حرف الكاف السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (ياء المدّ، كْ، لْ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، حدث فيها حذف للسّاكن الثّاني من المقطع المتزايد في الطّول– الخامس رتبة في الغطاء والّثاني في التّفعيلة– ثمّ زِيد محلّه مقطع طويل؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى: (مَفْعُولَنْ)، ليصبح الغطاء بثمانية مقاطع طويلة.

القسم الثّاني عشر:

الفراش(أ):

نَسْتَهْزَى وَالْمُوتْ فَـاثْـرِي

نَسْ	تَهْـ	زَا	وَلْـ	مُوتْ	فَثْـ	رِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ		فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ		

الغطاء (أ):

مَا ظَـلْـهَا هَـمَّـه عْلِيًّا

مَا	ظَلْلْ	هَـا	هَمْـ	مَاعْـ	لِيْـ	يَا
0/	00/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	مَ	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مُـتْـفَـاعْـلُنْ (*)		فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ		

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالي ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّاني؛ انتقل الوزن نتيجتها إلى: (مُتْفَاعْلُنْ)، ليصبح الغطاء بخمسة مقاطع طويلة؛ ومقطعين متزايدين في الطّول.

الفراش(ب):

إِيذَا نَـمْـتَ انُّـومْ فُـخْـرِي

إِيـ	ذَا	نَـمْـ	تَنْ (*)	نُـومْ	فُـخْـ	رِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	طَ	ط	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ		فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ		

الغطاء (ب):

وِيذَا قُـمْـتَ نْـقُـومْ حَـيَّـا

وِيـ	ذَا	قُـمْـ	تَنْـ (*)	قُـومْ	حَـيْـ	يَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	طَ	ط	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ		فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ		

(*)- الأصل في حرف التّاء السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (مْـ، ـتْ، نْـ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

(*)- الأصل في حرف التّاء السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (مْـ، ـتْ، نْـ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

الفراش(ج):

هَـذَا فَـاشْ افْنِيتْ عُمْرِي

هَـا	ذَا	فَـاشْ	فْـنِيتْ	عُمْـ	رِي
0/	0/	00/	00/0	0/	0/
طَ	طَ	م	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6
مَـــفْـــعُـــولَانْ (*)			عْـــلَانْ(*)	فَـعْـــلُـنْ	

الغطاء (ج):

نَـرْجَ اللَّـهْ يَـعْـفُـو عَلِيًّا

نَـرْ	جَلْ	لَـاهْ	يَعْ	فُو	عَ	لِيْـ	يَـا
0/	0/	00/	0/	0/	/	0/	0/
ط	ط	م	ط	طَ	ق	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7	8
مَـــفْـــعُـــولَان(*)			فِـــعْـــلَانَ(*)			فَـعْـــلُـنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) والّتي يتوالى فيها ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على مقطعها الطّويل الثّالث انتقل الوزن إلى صورة: (مَفْعُولَانْ).

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبسبب حذف الفاء أي متحرّك المقطع الطّويل – الرّابع رتبة في الفراش والأوّل في التّفعيلة– اتّصل ساكنه بالمقطع الّذي يليه؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى: (عْلَانْ)، ليتقلّص بذلك عدد مقاطع الفراش ويتراجع إلى ستّة مقاطع بعدما كانت سبعة؛ بمقطعين متزايدين في الطّول يسبق أحدهما ساكن، وأربعة مقاطع طويلة.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ).

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبتحريك السّاكن الثّاني في المقطع المتزايد في الطّول – الخامس رتبة في الغطاء والثّاني في التّفعيلة– انتقل الوزن نتيجتها إلى: (فِعْلَانَ)، ليصبح الغطاء بثمانية مقاطع؛ ستّة منها طويلة؛ مع مقطع واحد قصير وآخر متزايد في الطّول.

الفراش(د):

إِيذَا كَـانِ يْـقُــولْ عَـبْـدِي

إِيـ	ذَا	كَـا	نِيْـ(*)	قُــولْ	عَـبْ	دِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	طَ	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَــفْــعُــولُنْ			فِــعْــلَانْ		فَــعْــلُنْ	

الغطاء (د):

قَبْلًا نَلْقَ اللَّهْ عَمْدَا

قَبْلْ	لَـا	نَلْ	قَلْـ	لَـاهْ	عَمْ	دَا
00/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
مَ	طَ	ط	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَــافْــعُــولُنْ(*)			فِــعْــلَانْ		فَــعْــلُنْ	

(*)- الأصل في حرف النّون السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (ألف المد، نْ، يْـ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف؛ نطق بالكسر.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب إدغام لام (قَبْلَ) في اللّام الّتي بعدها –والّتي يعود أصل النّطق فيها إلى: (أَنْ لَا) أين أدغمت النّون في اللّام وأبقي على غنّتها فصارت (لَا) – زيد ساكن على آخر مقطعها الأوّل؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَافْعُولُنْ).

الفراش(هـ):

رَانِي خَـايَفْ بَـاشْ نَفْدِي

رَا	نِي	خَـا	يَفْ	بَاشْ	نَفْ	دِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	طَ	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

الغطاء (هـ):

هُولَ الْيُومُ وهُـولْ غَـادَه

هُو	لَـلْ(*)	يُـو	مُو(*)	هُـولْ	غَـا	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	طَ	طَ	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

- اللاّزمة.

(*)- الأصل في حرف اللاّم السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (واو المدّ، لْ، لْـ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

(*)- الأصل في حرف الميم السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (واو المدّ، مْ، واو العطف) مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالضّم.

القسم الثّالث عشر:

الفراش(أ):

نَـرْجَ اللَّـهْ أَيْـدُومْ فَـرْحِـي

نَـرْ	جَلْ	لَـاهْ	أَيْـ(*)	دُومْ	فَـرْ	حِي
0/	0/	00/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	م	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولَانْ(*)			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

الغطاء (أ):

رَانِـي بِـيـهُو بِـيـكْ فَـارَحْ

رَا	نِـي	بِـيـ	هُـو(*)	بِيكْ	فَا	رَحْ
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	طَ	طَ	طَ	م	طَ	ط
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

(*)- الهمزة هنا زائدة بفعل التّأدية الإنشاديّة؛ تمّ اعتمادها لاستقامة الوزن بها.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ)؛ ليصبح الفراش بخمسة مقاطع طويلة ومقطعين متزايدين في الطّول.

(*)- الأصل في حرف الهاء السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (ياء المدّ، ـهْ، واو العطف السّاكنة) مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف؛ نطق بالضّم لتصبح بذلك الواو حرف مدّ لحركته.

الفراش(ب):

فَـاضَ الْخِيـرْ أُو زَادْ رَبْحِـي

فَـا	ضَلْـ	خِيرْ	أُو (*)	زَادْ	رَبْ	حِـي
0/	0/	00/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	م	طَ	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـــفْـــعُـــولَانْ (*)			فِـــعْـــلَانْ		فَـعْـــلُـنْ	

الغطاء (ب):

كُلَّ نْـهَـارَ جْـدِيـدْ فَـارَحْ

كُلْ	لَنْ (*)	هَـا	رَجْـ(*)	دِيـدْ	فَـا	رَحْ
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	م	طَ	ط
1	2	3	4	5	6	7
مَـــفْـــعُـــولُنْ			فِـــعْـــلَانْ		فَـعْـــلُـنْ	

(*)- الهمزة هنا زائدة بفعل التّأدية الإنشاديّة؛ تمّ اعتمادها لاستقامة الوزن بها.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ).

(*)- الأصل في حرف اللّام السّكون؛ وبسبب اجتماع ساكنين بعد فكّ الإدغام مع نون كلمة: (نْهَارْ)؛ واستمراريّة النّطق به مع حرف النونّ بعده دون توقّف نطق بالفتح.

(*)- الأصل في حرف الرّاء السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (ألف المدّ، رْ، جْـ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

الفراش(ج):

أُغْسَلْتْ فَالـزَّخَّــارْ وَدْحِـي

أُغْ(*)	سَلْتْ	فَـزْ	زَخْـ	خَــارْ	وَدْ	حِـي
0/	00/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	مَ	ط	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مُــتْــفَاعْــــلُنْ(*)			فِـــعْـــلَانْ		فَــعْــلُنْ	

الغطاء (ج):

صَافِي عَذْبُ ولِيسْ مَالَحْ

صَا	فِي	عَـذْ	بُـو(*)	لِيسْ	مَا	لَحْ
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	طَ	ط	طَ	م	طَ	ط
1	2	3	4	5	6	7
مَــفْــــعُــــولُنْ			فِـــعْـــلَانْ		فَــعْــلُنْ	

(*)- الهمزة هنا زائدة على بنية الكلمة في الاستعمال اللّهجي لكّنها تخدم الوزن لذلك تمّ اعتمادها.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّاني أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مُتْفَاعْلُنْ).

(*)- الأصل في حرف الباء السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (ذْ، بْ، واو العطف السّاكنة) مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف؛ نطق بالضّم لتصبح بذلك الواو حرف مدّ لحركته.

الفراش(د):

شَعْـشَـعْ نُـورْ نْـوَارْ خَـدِّي

شَعْـ	شَعْ	نُـورْ	نْوَارْ	خَدْ	دِي
0/	0/	00/	00/0	0/	0/
ط	ط	م	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6
مَـفْـعُـولَانْ (*)			عْـلَانْ(*)	فَـعْـلُنْ	

الغطاء (د):

جُلَّـنَـارْ نَعْ كِـالوَرْدَه

جُلْـ	لَـ	نَـارْ	نَعْ (*)	كِيلْ(*)	وَرْ	دَا
0/	/	00/	0/	00/	0/	0/
ط	ق	م	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـلَانْ(*)			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن آخر على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ لينتقل الوزن إلى صورة: (مَفْعُولَانْ).

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبحذف الفاء أي متحرّك المقطع الطّويل – الرّابع رتبة في الفراش والأوّل في التّفعيلة–؛ انتقل الوزن نتيجتها إلى: (عْلَانْ)، ليتراجع بذلك عدد مقاطع الفراش إلى ستة مقاطع؛ بمقطعين متزايدين في الطّول يسبق أحدهما ساكن؛ وأربعة مقاطع طويلة.

(*)- حدث هنا حذف لمدّ حرف النّون أثناء التّأدية تماشيا وإيقاع اللّحن السّريع في المقطع، وبسبب استقامة الوزن دونه وعدم تضرّر الإيقاع ولا المعنى بذلك؛ تمّ اعتماده.

(*)- المدّ هنا زائد بفعل العمليّة الإنشاديّة؛ تّم اعتماده لاستقامة الوزن والإيقاع به.

(*)– أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب حذف ساكن مقطعها الثّاني وزيادة ساكن آخر على آخر مقطعها الثّالث انتقل الوزن إلى صورة: (مَفْعُلَانْ).

الفراش(هـ):

مَـتْـغَـمَّـسْ فِـي طِـيبْ وَادِي

مَتْ	غَمْ	مَسْ	فِي	طِيبْ	وَا	دِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	ط	طَ	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

الغطاء (هـ):

حَـصْلَـتْ لِـي مَـنُّـو سْيَادَه

حَصْ	لَتْ	لِي	مَنْ	نُوسْ	يَا	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

- اللاّزمة.

القسم الرّابع عشر:

الفراش(أ):

مَــا قَـدَّمْـتِ الَّا ذْنُــوبِـي

مَا	قَـدْ	دَمْـ	تِـلْـ(*)	لَـاذْ	نُـو	بِـي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	ط	ط	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَــفْــعُــولُنْ			فِــعْــلَانْ		فَــعْــلُنْ	

الغطاء (أ):

وَهَّبْ يَـا مُـولَايَ ثُــوبَــه

وَهْ	هَبْ	يَـا	مُـو	لَا	يَ	ثُــو	بَـا
0/	0/	0/	0/	0/	/	0/	0/
ط	ط	طَ	طَ	طَ	ق	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7	8
مَــفْــعُــولُنْ			فِــعْــلَانَ(*)			فَــعْــلُنْ	

(*)- الأصل في حرف التّاء السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (مْـ، تْ، لْـ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف؛ انتقلت حركة الهمزة المحذوفة إليه فنطق بالكسرة.

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبتحريك السّاكن الثّاني في المقطع المتزايد في الطّول – الخامس رتبة في الغطاء والثّاني في التّفعيلة– انتقل الوزن نتيجتها إلى: (فَعْلَانَ)، ليصبح الغطاء بثمانية مقاطع؛ سبعة منها طويلة ومقطع واحد قصير.

الفراش(ب):

لَاحَ الْكُبْـرُ وبَـانْ شِـيـبِـي

لَا	حَلْ (*)	كُبْـ	رُو (*)	بَـانْ	شِيـ	بِـي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	ط	طَ	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

الغطاء (ب):

مَنْ قُـدَّامِـي صَارْ عَقْبَه

مَـنْ	قُـدْ	دَا	مِي	صَارْ	عَقْـ	بَـا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	طَ	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

(*)- الأصل في حرف الحاء السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (ألف المدّ، حْ، لْـ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف؛ نطق بالفتح.

(*)- الأصل في حرف الرّاء السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (بـْ، رْ، وْ) مع استمراريّة النّطق بـه مع ما بعده دون توقّف نطق بالضّم.

الفراش(ج):

أُسْتُرْ يَـا مُــولَايَ عَـيْـبِـي

أُسْ	تُرْ	يَـا	مُو	لَا	يَ	عَيْ	بِـي
0/	0/	0/	0/	0/	/	0/	0/
ط	ط	طَ	طَ	طَ	ق	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7	8
مَــفْــعُــولُنْ			فِــعْــلَانَ (*)			فَــعْــلُنْ	

الغطاء (ج):

لَا نَـضْـحَـى لَلنَّاسْ عَجْبَا

لَا	نَـضْ	حَا	لَنْ	نَاسْ	عَجْ	بَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
طَ	ط	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَــفْــعُــولُـنْ			فِــعْــلَانْ		فَــعْــلُنْ	

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبتحريك السّاكن الثّاني في المقطع المتزايد في الطّول – الخامس رتبة في الغطاء والثّاني في التفعيلة– انتقل الوزن نتيجتها إلى: (فِعْلَانَ)، ليصبح الفراش بثمانية مقاطع؛ سبعة منها طويلة ومقطع واحد قصير.

الفراش(د):

خْـلَعْـنِـي نُـقْـصَانْ جَهْدِي

خْلَعْ	نِـي	نُـقْ	صَانْ	جَهْ	دِي
0/0	0/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6
فْـعُـولُـنْ (*)		فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

الغطاء (د):

وَعْـيُـوبِـي تَـمُّـو زْيَـادَه

وَعْـ	يُـو	بِـي	تَـمْ	مُـوزْ	يَـا	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	طَ	ط	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُـنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب حذف متحرّك مقطعها الأوّل اتّصل ساكنه بالمقطع الطّويل الّذي يليه لينتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (فْعُولُنْ)، ويتراجع بذلك عدد المقاطع في الفراش إلى ستّة مقاطع؛ خمسة منها طويلة يسبق أحدها ساكن، ومقطع واحد متزايد في الطّول.

الفراش(هـ):

مَنْ لَا جَابْ يْقُولْ يَدِّي

مَنْ	لَا	جَابْ	يْقُولْ	يَدْ	دِي
0/	0/	00/	00/0	0/	0/
ط	طَ	م	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6
مَـــفْـعُـــولَانْ (*)			عْـــلَانْ(*)	فَـعْـلُـنْ	

الغطاء(هـ):

بَـاغِـي الْخِيرَ بْلَا عِبَادَه

بَـا	غِـلْ	خِيـ	رَبْ(*)	لَا	عِيـ (*)	بَا	دَا
0/	0/	0/	0/	0/	0/	0/	0/
طَ	ط	طَ	ط	طَ	طَ	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7	8
مَـــفْـــعُـــولُنْ			مَـــفْـــعُـــولَنْ(*)			فَـعْـلُـنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ).

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبحذف الفاء أي متحرّك المقطع الطّويل – الرّابع رتبة في الفراش والأوّل في التّفعيلة– انتقل الوزن نتيجتها إلى: (عْلَانْ)، ليتقلّص بذلك عدد مقاطع الفراش ويتراجع إلى ستة مقاطع؛ بمقطعين متزايدين في الطّول يسبق أحدهما ساكن، وأربعة مقاطع طويلة.

(*)- الأصل في حرف الراء السّكون؛ وبسبب توسّطه لساكنين: (ياء المدّ، رْ، بْ) واستمراريّة النّطق به مع حرف الباء بعده دون توقّف نطق بالفتح.

(*)- المدّ هنا زائد بفعل العمليّة الإنشاديّة، تمّ اعتماده لاستقامة الإيقاع به.

(*)– أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبتحريك السّاكن الثّاني من المقطع المتزايد في الطّول– الخامس رتبة في الغطاء والثّاني في التّفعيلة– وزيادة ساكن بعده انتقل الوزن نتيجتها إلى: (مَفْعُولَنْ)، ليصبح تعداد مقاطع الغطاء بثمانية مقاطع طويلة.

- اللّازمة.

القسم الخامس عشر:

الفراش(أ):

يَكْفِـينِـي تَـصْدِيقَ النِّيَّـه

يَكْ	فِـيـ	نِـي	تَـصْـ	دِيـ	قَـنْـ(*)	نِـيْـ	يَـا
0/	0/	0/	0/	0/	0/	0/	0/
ط	طَ	طَ	ط	طَ	ط	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7	8
مَـفْـعُـولُنْ			مَـفْـعُـولَنْ(*)			فَـعْـلُـنْ	

الغطاء (أ):

لَكْحَلْ كِيفِ يْكُونْ خَاطِي

لَكْ	حَلْ	كِيـ	فِـيْـ(*)	كُونْ	خَا	طِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

(*)- الأصل في حرف القاف السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (ياء المدّ، قْ، نْ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبتحريك السّاكن الثّاني في المقطع المتزايد في الطّول – الخامس رتبة في الفراش والثّاني في التّفعيلة– وزيادة ساكن عليه انتقل الوزن نتيجتها إلى: (مَفْعُولَنْ)، ليصبح الفراش بثمانية مقاطع طويلة.

(*)- الأصل في حرف الفاء السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (ياء المد، فْ، يْ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالكسر.

الفراش(ب):

تَسْعَه وَ تَسْعِينْ رُؤْيَا

تَسْـ	عَا	وَا	تَسْـ	عِينْ	رُؤْ	يَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
	مَفْعُولُنْ		فِعْلَانْ		فَعْلُنْ	

الغطاء (ب):

اَلْعَاطِي مَا زَالْ يَعْطِي

اَلْـ	عَا	طِي	مَا	زَالْ	يَعْ	طِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	طَ	طَ	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
	مَفْعُولُنْ		فِعْلَانْ		فَعْلُنْ	

الفراش(ج):

كَـافَـانِـي مُـولَ الْـهْدِيَّـه

كَـ	فَـا	نِـي	مُـو	لَلْـهْ(*)	دِيْ	يَـا
/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ق	طَ	طَ	طَ	مَ	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
	مَـــعُـــولُنْ(*)		فِـــعْـــلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

الغطاء (ج):

أَقْبَـلْ يَـا مُـولَايَ شَـرْطِـي

أَقْ	بَلْ	يَا	مُو	لَا	يَ	شَرْ	طِي
0/	0/	0/	0/	0/	/	0/	0/
ط	ط	طَ	طَ	طَ	ق	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7	8
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانَ(*)			فَـعْـلُـنْ	

(*)- الأصل في حرف اللّام الأول السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (واو المدّ، لْ، لْـ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب حذف ساكن مقطعها الطّويل الأوّل انتقل الوزن إلى صورة: (مَعُولُنْ)، ليتقلّص بذلك عدد المقاطع الطّويلة في الفراش ويتراجع إلى خمسة مقاطع؛ مع مقطع قصير وآخر متزايد في الطّول.

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبتحريك السّاكن الثّاني من المقطع المتزايد في الطّول– الخامس رتبة في الغطاء والثّاني في التّفعيلة– انتقل الوزن نتيجتها إلى: (فِعْلَانَ)، ليصبح الغطاء بثمانية مقاطع؛ سبعة منها طويلة ومقطع واحد قصير.

الفراش(د):

خَـلْقَ اللَّهْ بَـادِي وْبَـلْـدِي

خَـلْ	قَـلْـ(*)	لَـاهْ	بَـا	دِيـوْ	بَـلْ	دِي
0/	0/	00/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	م	طَ	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولَانْ(*)			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

الغطاء (د):

مَغْطُـوسَه بَـالْخِيـرْ شَهْدَه

مَغْـ	طُـو	سَا	بَلْـ	خِيـرْ	شَهْـ	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

(*)- الأصل في حرف القاف السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (لْـ، قْ، لْ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ)، ليتقلّص بذلك عدد المقاطع الطّويلة في الفراش ويتراجع إلى خمسة مقاطع؛ مع مقطعين متزايدين في الطّول.

الفراش(هـ):

مَـا مَحْـرُومْ إِلَّا الْـيَـهُـودِي

مَـا	مَحْـ	رُومْ	إِلْـ	لَـلْـ	يَـ	هُـو	دِي
0/	0/	00/	0/	0/	/	0/	0/
طَ	ط	م	ط	ط	ق	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7	8
مَـفْـعُـولَانْ (*)			فِـعْـلَانَ(*)			فَـعْـلُـنْ	

الغطاء (هـ):

وَ لَّا مَاتَ عْلَى شْهَـادَه

وَلْـ	لـاَ	مَا	تَعْ (*)	لَى شْـ	هَـا	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	طَ	طَ	ط	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

- اللاّزمة.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب زيادة ساكن على آخر مقطعها الثّالث أصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولَانْ).

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبتحريك السّاكن الثّاني من المقطع المتزايد في الطّول– الخامس رتبة في الغطاء والثّاني في التّفعيلة– انتقل الوزن نتيجتها إلى: (فِعْلَانَ)، ليصير الغطاء بثمانية مقاطع؛ ستّة منها طويلة؛ مع مقطع واحد قصير وآخر متزايد في الطّول.

(*)- الأصل في حرف التّاء السّكون؛ وبسبب توسّطها لتوالي ثلاثة سواكن: (ألف المدّ، ثْ، عْ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

القسم السّادس عشر:

الفراش(أ):

نَـخْـتَـمْ قُـولِـي فِي صَلَاتُو

نَـخْـ	تَـمْ	قُـو	لِـي	فِي	صَـ(*)	لَا	تُو
0/	0/	0/	0/	0/	/	0/	0/
ط	ط	طَ	طَ	طَ	ق	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7	8
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانَ(*)			فَـعْـلُـنْ	

الغطاء (أ):

عَـلَـى صَاحِـبِ الْـغَـمَـامَـه

عَـ	لَـى	صَا	حِـيـ	بِـلْـ	غَـ	مَـا	مَـا
/	0/	0/	0/	0/	/	0/	0/
ق	طَ	طَ	طَ	ط	ق	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7	8
مَـعْـعُـولُنْ(*)			فِـعْـلَانَ(*)			فَـعْـلُـنْ	

(*)- نلاحظ هنا وجود مدّ لحن لحركة حرف الصّاد؛ لكنّه لم يعتمد حتّى يلائم وزن الفراش وزن الغطاء في البيت ويتساوى معه مقطعيّا.

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبتحريك السّاكن الثّاني من المقطع المتزايد في الطّول– الخامس رتبة في الغطاء والثّاني في التّفعيلة– انتقل الوزن نتيجتها إلى: (فِعْلَانَ)، ليصير الفراش بثمانية مقاطع؛ سبعة منها طويلة؛ مع مقطع واحد قصير.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب حذف ساكن مقطعها الطّويل الأوّل أصبح هذا الأخير مقطعا قصيرا؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَعُولُنْ).

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبتحريك السّاكن الثّاني من المقطع المتزايد في الطّول– الخامس رتبة في الغطاء والثّاني في التّفعيلة– انتقل الوزن نتيجتها إلى: (فِعْلَانَ)، ليصبح الغطاء بثمانية مقاطع؛ ستّة منها طويلة؛ مع مقطعين قصيرين.

الفراش(ب):

الْـهَـادِي فَـايْـقَـه نْـعَاتُـو

لْـهَـا	دِي	فَـايْـ	قَانْـ	عَا	تُـو
0/0	0/	00/	00/	0/	0/
طَ	طَ	م	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6
فْـعُـولُـنْ (*)		فِـيـعْـلَانْ(*)		فَـعْـلُـنْ	

الغطاء (ب):

نَـرْجُـوهْ يُـومَ الْـقِـيَـامَـه

نَـرْ	جُـوهْ	يُـو	مَلْـ (*)	قِـ	يَـا	مَا
0/	00/	0/	0/	/	0/	0/
ط	م	طَ	ط	ق	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولْ(*)		فِـــعْـــلَانَ(*)			فَـعْـلُـنْ	

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب حذف متحرّك مقطعها الطّويل الأوّل اتّصل ساكنه بالمقطع الطّويل الّذي يليه؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (فْعُولُنْ).

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبزيادة ساكن على مقطعها الطّويل انتقل الوزن نتيجتها إلى: (فِيعْلَانْ)، ليصبح بذلك الفراش بأربعة مقاطع طويلة يسبق أحدها ساكن؛ ومقطعين متزايدين في الطّول.

(*)- الأصل في حرف الميم السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (واو المدّ، مْ، لْ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب حذف متحرّك مقطعها الطّويل الثّالث اتّصل ساكنه بالمقطع الّذي يليه؛ فأصبح هذا الأخير مقطعا متزايدا في الطّول؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَفْعُولْ).

(*)- أصلها: (فِعْلَانْ) بمقطع طويل وآخر متزايد في الطّول على التّرتيب، وبتحريك السّاكن الثّاني من المقطع المتزايد في الطّول- الخامس رتبة في الغطاء والثّاني في التّفعيلة- انتقل الوزن نتيجتها إلى: (فِعْلَانَ)، ليصبح الغطاء بخمسة مقاطع طويلة؛ مع مقطع واحد قصير وآخر متزايد في الطّول.

الفراش(ج):

بِـجَـاهَ الـلِّـي رَضَّـعَـاثُـو

بِـ	جَا	هَلْ(*)	لِـي	رَضْـضْ	عَـا	ثُـو
/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ق	طَ	ط	طَ	مَ	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
	مَـــعُـــولُنْ(*)		فِـــعْـــلَانْ		فَـعْـلُنْ	

الغطاء (ج):

وَاسْمَ السَّعْدِيَّـه حْلِـيمَـه

وَسْ	مَـسْ	سَعْ	دِيْـ	يَاحْـ	لِـيـ	مَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	ط	ط	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
	مَـفْـــعُـــولُنْ		فِـــعْـــلَانْ		فَـعْـلُنْ	

(*)- الأصل في حرف الهاء السّكون؛ وبسبب توسّطه لتوالي ثلاثة سواكن: (ألف المدّ، هْ، لْ)؛ مع استمراريّة النّطق به مع ما بعده دون توقّف نطق بالفتح.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب حذف ساكن مقطعها الطّويل الأوّل أصبح هذا الأخير مقطعا قصيرا؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَعُولُنْ)، ليصبح الفراش بخمسة مقاطع طويلة؛ مع مقطع واحد قصير وآخر متزايد في الطّول.

الفراش(د):

يَـسْـرَعْ بِينَـا لَـلْخْـلُـودِي

يَسْـ	رَعْ	بـِـ	نَـا	لَـلْخْـ	لُـو	دِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	طَ	مَ	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

الغطاء (د):

لَـكْـحَـلْ وَالأُمَّـه وْجَـدَّه

لَكْ	حَلْ	وَلْـ	أُمْ	مَـاوْ	جَـدْ	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	ط	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُـنْ	

الفراش(هـ):

يَمْنَعْنَا مَنْ نَارْ تَقْدِي

يَمْ	نَعْ	نَا	مَنْ	نَارْ	تَقْ	دِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ط	ط	طَ	ط	م	ط	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـفْـعُـولُنْ			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

الغطاء (هـ):

جَهَنَّمْ كَحْلَه صْهِيدَه

جَ	هَنْ	نَمْ	كَحْ	لَاصْ	هِيـ	دَا
/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
ق	ط	ط	ط	م	طَ	طَ
1	2	3	4	5	6	7
مَـعُـولُنْ (*)			فِـعْـلَانْ		فَـعْـلُنْ	

- اللاّزمة.

(*)- أصلها: (مَفْعُولُنْ) بتوالى ثلاثة مقاطع طويلة، وبسبب حذف ساكن مقطعها الطّويل الأوّل أصبح هذا الأخير مقطعا قصيرا؛ فانتقل الوزن نتيجتها إلى صورة: (مَعُولُنْ)، ليصبح الغطاء بخمسة مقاطع طويلة؛ مع مقطع واحد قصير وآخر متزايد في الطّول.

3-3-1-نظام القياس العروضي في القصيدة:

نظم الشّاعر قصيدته على منوال القصيدة العموديّة ذات الشّطرين بفراش وغطاء في شكل ستّة عشر قسما؛ وبمجموع أربعة وتسعين بيتا شعريّا مع احتساب اللّازمة المكرّرة، بحيث ضمّ القسم الأوّل (المطلع) أربعة أبيات، في حين انفرد كلّ قسم من الأقسام الباقية بستّة فقط.

وبتعبير أكثر تخصّصا فإنّ القصيدة من الحضّاري المبيّت ذو الّشطرين بمرمّة مثنيةّ وجوبا على حدّ تعبير **محمّد الفاسي**[1]، وعلى قياس البدوي على حدّ تعبير **د. مصطفى حركات**[2]؛ وهو وزن الأصل فيه أن يتكوّن من عشرة مقاطع تسعة منها طويلة؛ مع مقطع واحد متزايد في الطّول، وقياسه: [(مَفْعُولُنْ فِعْلَانْ)×2]×2 [*]، إلّا أنّ الشّاعر قد استعمله في شكل مجزوء سقطت منه التّفعيلة الأخيرة وهي: (فَعْلَانْ) من كل شطر؛ فأصبح القياس على النّحو التّالي:

(مَفْعُولُنْ فِعْلَانْ مَفْعُولُنْ) ×2.

ليحذَف بعدها المقطع الطّويل الأخير من آخر تفعيلة في الشطر وهي: (مَفْعُولُنْ) والتي صارت نتيجتها: (مَفْعُو) لتنتقل صورتها بعدها إلى: (فَعْلُنْ) أين يدخل في تركيب وزنه النّموذجي سبعة مقاطع؛ ستّة منها طويلة (/0) ليمتدّ خامسها على شكل مقطع متزايد في الطّول (/00)، وقياسه:

---

[1])- ينظر: محمّد الفاسي، معلمة الملحون، القسم الأوّل من الجزء الأوّل، (مرجع سابق)، ص: 84- 288.

[2])- ينظر: مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، (مرجع سابق)، ص: 92.

[*])- يرى الباحث أنّه كل وزن ممدود في خامسه وهذا فيه لبس وكأنّ كل وزن ممدود الخامس هو من قياسه، خاصّة وأنّ قياس العروبي وشبه العروبي أيضا ممدود في خامسه، فالأجدر أن يقول ممدود الخامس فقط، ينظر: المرجع نفسه، ص: 91 .

[مَـفْـعُـولُـنْ فِـعْـلَانْ فَـعْـلُـنْ]×2. (*)

ولأنّ الشّعر الملحون يهتمّ كثيرا بما يصطلح عليه بالحربة أو اللّازمة؛ فقد كان من الضّروري علينا تتبّعها في كلّ الأقسام، فقد جاءت على القياس نفسه الّذي في المتن مع بعض التّغييرات الطّارئة على بعض تفعيلاتها، وتكرّرت بطريقة انقسمت طريقة التّلفظ بها أثناء العمليّة الإنشاديّة إلى مرحلتين تراوح فيها القياس بين:

مَـفْـعُـلُـنْ فِـعْـلَانْ فَـعْـلُـنْ مَـفْـعُـولُـنْ فِـعْـلَانْ فَـعْـلُـنْ

وبين صورة:

مَـفْـعُـلُـنْ فِـعْـلَانْ فَـعْـلُـنْ مَـفْـعُـولَانْ عْـلَانْ فَـعْـلُـنْ[1]

وقد منح ذلك القصيدة نقلة نوعيّة لمرحلة تتجدّد فيها اللّازمة بشكل يطول فيها نفس المؤدّي بامتداد المقاطع المتزايدة في الطّول، فيتولّد نتيجتها نفس متجدّد رغم طولها؛ أين مكّنت المؤدّي من الاستراحة عند تتمّة القسم الواحد لتمهّد للدّخول إلى القسم الّذي يليه؛ وفق لحن خاصّ ومميّز ساعد المستمع على التّفريق بين الأقسام؛ بطريقة تكسر الإيقاع الرّتيب بأن ترسل المعاني وفق فقرات تجذب انتباه المستمع وتجدّد له صورة المديح في كلّ مرّة؛ الأمر الّذي يبعد عنه الضّجر والملل.(*)

ولمّا كان إيقاع القصيدة قائما على استعمال لهجة المؤدّي؛ خضع لتركيب خاصّ من المقاطع اللّغويّة حدّدته طريقة الإنشاد؛ لذا فإنّ الشّاعر– بدرجة أولى ثمّ المؤدّي بدرجة ثانية قد اعتمد –وبصورة غالبة في القصيدة– في تكوين أقسامه على القياس النّموذجي: (7 – 7) (*)،

(*)–إنّ التفعيلة الأخيرة من هذا القياس تنطق بفائها مفتوحة على صورة: (فَعْلُن) وليس مكسورة كما يقول د. مصطفى حركات لأنّها منقلبة – كما سبق وأن أشرنا إليه– عن (مَفْعُولُنْ)، ينظر: المرجع نفسه، من ص: 91 إلى ص: 96.

[1])– ينظر: الفصل الثالث من الأطروحة، ص: 123– 124.

(*)- إنّ التّعليق في هذا المبحث ما هو إلّا قراءة في التحليل الذي ذكرناه في المبحث السّابق، لذلك فإنّ الأمثلة التّي سنعرضها فيما سيأتي سنحيل بها إليه.

(*)– أي سبعة مقاطع في الفراش وأخرى مثلها في الغطاء.

بحيث تكوّن القسم الواحد من (84) مقطعا، وبالنّظر إلى جملة التّغييرات الدّاخلة على مقاطعه فإنّ التعّداد الكمّي لها في القسم الواحد قد تراوح بين (56) مقطعا كأدنى حدّ؛ و(86) مقطعا كأقصى حدّ؛ بمجموع: (1301) مقطعا في القصيدة ككلّ، أمّا التّعداد النّوعي فقد مثّلناه في الجدول التّالي:

الجدول رقم: (01) يمثّل النّسب المئويّة للمقاطع اللّغوية المستخدمة في القصيدة.

المقطع		عدد وروده	المجموع	النّسبة المئوية
المقطع القصير (/)		(46) مقطعا	(46) مقطعا	٪3,53 تقريبا
المقطع الطّويل (0/)	المفتوح	(492) مقطعا	(1035) مقطعا	٪79,55 تقريبا
	المغلق	(543) مقطعا		
المقطع المتزايد في الطّول(/00)	المغلق	(207) مقطعا	(220) مقطعا	٪16,91 تقريبا
	مزدوج الإغلاق	(13) مقطعا		
العدد الإجمالي للمقاطع			(1301) مقطعا	

ويمكننا أن نلاحظ كيف أنّ المقطع الطّويل كان أكثر استعمالا عن غيره من المقاطع في القصيدة بـ: (1035) مقطعا؛ أي ما يعادل نسبة: (79,55 ٪) تقريبا، وهذا يوضّح لنا الإيقاع الصّوتي الغالب في النّص والمتمثّل في توالي ثنائيّتي: (الحركة والسّكون)، ليتلوه بعدها المقطع المتزايد في الطّول في شكل ساكنين يسبقهما متحرّك بـ: (220) مقطعا؛ وبنسبة قاربت: (16,91٪) تقريبا، أمّا المقطع القصير فإن نسبته المنخفضة والّتي لم تتجاوز: (3,53٪) تقريبا فهي تدلّ على نسبة التّغييرات الطّارئة على حركات أو سكنات تلك المقاطع.

أضف إلى ذلك أنّ القصيدة لم تبنى على ثبات عدد المقاطع ونوعها وترتيبها في كلّ أبياتها فأحيانا نجدها:

1- متماثلة عددا ونوعا[*] وترتيبا بـ:

- سبعة مقاطع في كلّ من الفراش والغطاء بستّة طويلة مع مقطع خامس رتبة؛ متزايد في الطّول؛ كما البيت التالي من المطلع:

حُبْ	بَكْ	فِي	سُلْ	طَـانْ	جَسْ	دِي		مَا	عَزْ	زَكْ	يَا	عَيْنْ	وَحْ	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/		0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
1	2	3	4	5	6	7		1	2	3	4	5	6	7[1]

- ستّة مقاطع في كلّ من الفراش والغطاء؛ بأربعة مقاطع طويلة مع مقطعين متزايدين في الطّول يسبق ثانيهما ساكن؛ كما هو عليه الحال في البيت التالي من القسم الثّاني:

قَدْ	دَنْ	جُومْ	لْلِيلْ	لَدْ	هَمْ		وَلْ	أَمْ	طَارْ	نْنَازْ	لِيـ	نَا
0/	0/	00/	00/0	0/	0/		0/	0/	00/	00/0	0/	0/
1	2	3	4	5	6		1	2	3	4	5	6[2]

2- متماثلة عددا لا نوعا بـ:

- سبعة مقاطع في الفراش؛ ستّة منها طويلة ومقطع - خامس رتبة - متزايد في الطّول، وسبعة أخرى في الغطاء؛ بأربعة مقاطع طويلة ومقطع - أوّل ورابع رتبة - قصير؛ وآخر خامس متزايد في الطّول؛ كما في البيت التّالي من القسم الثّالث:

حَرْ	رَرْ	لِي	اَاْ	بِيوْ	جَدْ	دِي		وَ	وَا	لِيـ	دَ	تِيوْ	جَدْ	دَا
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/		/	0/	0/	/	00/	0/	0/
1	2	3	4	5	6	7		1	2	3	4	5	6	7[3]

---

[*]- ما يقصد بنوع المقطع هنا هو تحديده إن كان قصيرا: (/)، أو طويلا: (/0)، أو متزايدا في الطّول: (/00).

[1])- ينظر: الفصل الثالث من الأطروحة، ص: 121.

[2])- ينظر: المرجع نفسه، ص: 126.

[3])- ينظر: المرجع نفسه، ص: 133.

– ستّة مقاطع في الفراش؛ أربعة منها طويلة مع مقطعين متزايدين في الطّول، وستّة أخرى في الغطاء بمقطعين طويلين مع مقطع واحد قصير وآخر متزايد في الطول، ومثاله البيت التالي من القسم الثّالث:

صَلْ	لَلْ	لَاهْ	عْلِيكْ	وَثْ	نَا		أَلْفْ	سَـ	لَامْ	عْلَيكْ	ثَا	نِي
0/	0/	00/	00/0	0/	0/		00/	/	00/	00/0	0/	0/
1	2	3	4	5	6		1	2	3	4	5	6[1]

– ثمانية مقاطع في الفراش؛ خمسة منها طويلة واثنان قصيران احتلّا الرّتبة الثّانية والخامسة فيه؛ مع مقطع – سادس رتبة – متزايد في الطّول، وثمانية أخرى في الغطاء بسبعة مقاطع طويلة ومقطع – سادس رتبة – متزايد في الطّول، ومثاله: البيت التالي من القسم العاشر:

يَا	مُـ	حَمْ	مَدْ	بِـ	جَاهْ	وَجْ	هَكْ	لُو	لَثْ	تَشْ	كُو	نَيْ	سَالْ	فِيْ	يَا
0/	/	0/	0/	/	00/	0/	0/	0/	0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8[2]

3– متماثلة نوعا لا عددا بـ:

– ستّة مقاطع في الفراش؛ خمسة منها طويلة مع مقطع متزايد في الطّول، وسبعة أخرى في الغطاء ستّة منها طويلة مع مقطع واحد متزايد في الطّول ومثاله البيت التالي من القسم العاشر:

لَتْ	رَا	كَلْ	لِيتْ	صَفْ	سَفْ		أُوْ	لَا	دِي	طَا	عُورْ	عِيْ	يَا
0/	0/	0/	00/	0/	0/		0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
1	2	3	4	5	6		1	2	3	4	5	6	7[3]

---

[1])– ينظر: المرجع السابق، ص: 130.

[2])– ينظر: المرجع نفسه، ص: 167.

[3])– ينظر: المرجع نفسه، ص: 168.

- ثمانية مقاطع في الفراش؛ سبعة منها طويلة مع مقطع واحد متزايد في الطّول، وسبعة أخرى في الغطاء ستة منها طويلة مع مقطع واحد متزايد في الطول ومثاله البيت التالي من القسم السّابع:

حَرْ	رَرْ	لِي	فِي	مَاضْ	نَا	اَاْ	دَمْ	قَدْ	دَشْ	عَرْ	جَسْ	دِيوْ	رَا	سِي
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/	0/	0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7[1]

- ستّة مقاطع في الفراش؛ أربعة منها طويلة مع مقطعين متزايدين في الطّول، وثمانية أخرى في الغطاء ستّة منها طويلة مع مقطع متزايد في الطّول وآخر سادس قصير، كما هو عليه الحال في البيت التالي من القسم الثّاني عشر:

هَا	ذَا	فَاشْ	فْنِيتْ	عُمْ	رِي	نَرْ	جَلْ	لَاهْ	يَعْ	فُو	عَ	لِيْ	يَا
0/	0/	00/	00/0	0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/	/	0/	0/
1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	8[2]

4- غير متماثلة نوعا وعددا: بحيث يكون البيت في هذه الحالة غير متساوي الشّطرين من حيث عدد المقاطع ونوعها أيضا، فقد نجد مثلا في الفراش ثمانية مقاطع؛ سبعة منها طويلة مع مقطع واحد قصير، في حين أنّ الغطاء قد يتألّف من سبعة مقاطع؛ ستّة منها طويلة ومقطع واحد متزايد في الطّول، كما هو عليه الحال في البيت التالي من القسم الرّابع عشر:

أُسْ	تُرْ	يَا	مُو	لَا	يَ	عَيْ	بِي		لَا	نَضْ	حَا	لَنْ	نَاسْ	عَجْ	بَا
0/	0/	0/	0/	0/	/	0/	0/		0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/
1	2	3	4	5	6	7	8		1	2	3	4	5	6	7[3]

---

[1])- ينظر: المرجع السابق، ص: 154- 155.

[2])- ينظر: المرجع نفسه، ص: 179.

[3])- ينظر: المرجع نفسه، ص: 189.

3-3-1-1- التّغييرات الحادثة على القياس النّموذجي:

جمع إيقاع القصيدة بين النّسق والخروج على النّسق[1]، فتنوّعت بذلك أوزانه تبعا لتنوّع مقاطعه اللّغويّة في القصيدة، والّتي حدّدت تبعا للاستعمال اللّهجي وكذا اللّحن الموسيقي المعتمد، والمقصود بالنّسق هو ذلك "الإيقاع المنتظم الّذي يجمع بين سبعة مقاطع طويلة يمدّ خامسها على شكل مقطع متزايد في الطّول"، أمّا الخروج عنه فهو وسيلة اعتمدها - الشّاعر والمؤدّي على حدّ سواء- لكسر الرّتابة الّتي فرضها ذلك التّكرار المنتظم، وتغيير مسار العمل الفنّي في القصيدة حتّى يكون أقدر على التّعبير من جهة؛ والتّأثير في نفس المستمع من جهة أخرى، لا سيّما وأنّ القصيدة من النّوع الطّويل.

أمّا تفعيلات القصيدة فقد توزّعت وتكرّرت عبر الأسطر الشّعرية (الفراش والغطاء) على نحو غير ثابت؛ إذ أنّ مقاطعها كثيرا ما كانت تعتريها تغييرات لأسباب اقتضتها - في معظمها- متطلّبات العمليّة الإنشادية، وقد تراوحت جملة تلك التغّييرات الطّارئة بين الحذف والزّيادة والاستبدال، على النّحو التّالي:

أ- **الحذف:** وقد تراوحت صوره بين ما يلي:

1-حذف ساكن: وهو إمّا حذف ساكن المقطع الطّويل وإمّا ساكن المقطع المتزايد في الطّول؛ أمّا الأوّل فقد يقع في وسط التّفعيلة مثل: (مَفْعُولُنْ) بحذف ساكن المقطع الثّاني الطّويل ليصير مقطعا قصيرا في صورة: (مَفْعُلُنْ)[2]، أو في آخرها بحذف ساكن المقطع الثّالث الطّويل ليصير مقطعا قصيرا في صورة: (مَفْعُولُ). [3]

---

[1]- ينظر: علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشّعر العربي، (مرجع سابق)، من ص: 171 إلى ص: 177.

[2]- ينظر: الفصل الثالث من الأطروحة، فراش اللازمة، ص: 130.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 120.

وأمّا الثّاني فإنّه يقع بحكم موقع مقطعه الّذي يأتي في آخر التّفعيلة: (فِعْلَانْ) بحيث حذفا معا ليصبح الوزن نتيجتها على صورة:(فِعْلَ).[1]

2- حذف متحرّك: وهو إمّا حذف متحرّك المقطع الطّويل في بداية التّفعيلة كما في: (عْلَانْ) الّتي من (فِعْلَانْ) فاتّصل ساكنه بالمقطع الّذي يليه[2]، أو تسكينه مثلما وقع في: (فَعْلُنْ) والّتي حذف فيها رابعها الساكن ليصبح الوزن نتيجتها على صورة:(فَعْلُ) ثم سكّنت لامه فنقل الوزن نتيجتها إلى (فَعْلْ). [3]

3- حذف مقطع: وهو حذف المقطع الطّويل من آخر التّفعيلة كما في: (مَفْعُولُنْ) لتصبح على صورة: (مَفْعُو)؛ وينتقل الوزن بذلك إلى: (فَعْلُنْ). [4]

ب- **الزّيادة:** وقد تراوحت صورها بين:

1- **زيادة ساكن:** والتي اتصلت إمّا بأوّل المقطع الطويل ليصبح على هذه الصورة: (0/0)، أو بآخره ليصبح متزايدا في الطول، من أمثلة ذلك:

- زيادة ساكن في أوّل التّفعيلة؛ مثل ما وقع في: (مَفْعُولُنْ) بحيث زيد ساكن على متحرّك مقطعها الأوّل؛ لتصبح على صورة: (مْفَاعُولُنْ)[5]، أو على ساكنه كما في: (مَافْعُولُنْ).[6]

- زيادة ساكن في وسطها؛ ليصبح المقطع متزايدا في الطول كما في: (مُتْفَاعْلُنْ) التّي من (مَفْعُولُنْ). [7]

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص: 135.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 136.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 137.
[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 168.
[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 175.
[6]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 180.
[7]- ينظر: المرجع السابق، ص: 172.

– زيادة ساكن في آخرها لينتقل الوزن نتيجتها إلى: (مَفْعُولَانْ)[1] بمقطع متزايد في الطول بعد أن كان طويلا في: (مَفْعُولُنْ).

2– **زيادة مقطع:** وقد خصّ بها المقطع الطّويل في آخر التّفعيلة على نحو ما جاء في: (مَفْعُولَاتُنْ) الّتي من: (مَفْعُولُنْ)[2] أو (مُتْفَاعْلَنْ) الّتي من: (فِعْلَانْ) [3]، أو (مَفْعُولُنْ) التّي من: (فَعْلُنْ).[*]

ج– **الاستبدال:** وقد تراوحت صوره بين:

1– **استبدال ساكن بمتحرّك:** ومثاله: (فِعْلَانْ) والّتي حرّك ساكنها الثّاني من المقطع المتزايد في الطّول فانتقلت نتيجتها إلى: (فِعْلَانَ). [4]

2– **استبدال مقطع بمقطع:** وهو في الحقيقة استبدال وقع نتيجة تغيير معيّن طرأ على مقاطع التّفعيلة؛ فتراوحت نماذجه بذلك بين:

– استبدال مقطع طويل بمقطع قصير نتيجة حذف ساكنه، ومثاله: (مَفْعُولُ) الّتي من: (مَفْعُولُنْ). [5]

– استبدال مقطع طويل بمقطع آخر متزايد في الطّول نتيجة زيادة ساكن إلى ساكنه، ومثاله: (فِيعْلَانْ) من: (فِعْلَانْ)[6]، أو حذف ساكنه ثمّ تسكين متحرّكه كما في: (فَعْلْ) الّتي من: (فَعْلُنْ).[7] (فَعْلُنْ).[7]

---

[1]– ينظر: المرجع ، السابق، ص: 141.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 145.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 141.

[*]– يعود وزن الشّطر هنا إلى أصله المجزوء، ينظر: المرجع نفسه، ص: 186– 187.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 137.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 120.

[6]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 128.

[7]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 137.

- استبدال مقطع متزايد في الطّول بمقطع قصير نتيجة حذف ساكنيه كما في: (فِعْلَ) الّتي من: (فِعْلَانْ). [1]

- استبدال مقطع متزايد في الطّول بمقطع طويل مع مقطع قصير نتيجة تحريك ساكنه الثّاني كما في: (فِعْلَانَ) الّتي من: (فِعْلَانْ)[2]، أو بمقطعين طويلين كما في: (مَفْعُولَنْ) نتيجة زيادة ساكن على ساكنه الأخير بعد تحريكه.[3]

ويمكننا حصر أنواع التّغييرات الحادثة أو الطّارئة على تفعيلات القياس النّموذجي في الجدول التّالي:

الجدول رقم: (02) يمثّل أنواع التّغييرات الطّارئة على القياس النّموذجي في القصيدة.

التّفعيلة النّموذجيّة	الشّكل الطّارئ عليها
	مَـــفْـــعُـــولُ
	مَـــفْـــعُـــولَانْ
	مَـــفْـــعُـــلُـــنْ
	فْـــعُـــولُـــنْ
	مَـــافْـــعُـــلَانْ
	مَـــعُـــولُـــنْ

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص: 136.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 144.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 176.

مَـفْـعُـولُنْ	مَـفْـعُـولَاتُنْ
	مْـفَـاعُـولَان
	مُـتْـفَـاعْـلُـنْ
	مَـفْـعُـلَاتُـنْ
	فَـعْـلُـنْ
	مْـفَـاعُـولُـنْ
	مَـافْـعُـولُنْ
	مَـفْـعُـلَانْ
	مَـعُـولُـنْ
	مَـفْـعُـولْ
فِـعْـلَانْ	فِـيـعْـلَانْ
	عْـلَانْ
	عْـلَانَ
	فِـلَانْ
	فِـعْـلَ
	فِـعْـلَانَ
	مُـتْـفَـاعْـلَـنْ
	مَـفْـعُـولَنْ
	فِـيعْـلَانْ

فَـــعْـــلُـــنْ	فَـــعْـــلْ
	مَـــفْـــعُـــولُـن

ومنه فإنّ تفعيلات القياس قد بنيت على صور تكراريّة متنوّعة لذلك لم تكن في مجملها ثابتة بل تغيّرت وفق نماذج دعت إليها –على الأغلب– الأغنية الشّعبية حتّى تتماشى القصيدة بدرجة أولى وإيقاع اللّهجة من جهة؛ وكذا إيقاع اللّحن من جهة أخرى.

لكنّه وبالرّغم من ذلك؛ لا يجب أن نغفل عن مسألة مهمّة ألا وهي أنّ مدّ المقطع الرّابع في هذا النّوع من القياس عيب لا يجوز للّشاعر الوقوع فيه لأنّه يمزج حينها بين هذا القياس وقياس "**الْعْرُوبِـي**" الّذي يمدّ فيه الرّابع والخامس أصلا، حتّى أنّ استبدال المقطع المتزايد في الطّول بمقطعين طويلين قد يجعل قياس البيت يلتبس مع الأوزان الخالية من المدّ. [1]

أضف إلى ذلك ظاهرة الأشطر السّداسية والّتي لم نستحسنها كثيرا خاصّة وأنّ المؤدّي قد تعمّد الوقوع فيها؛ والمقصود بذلك قوله:

قَـدْ	دَنْـ	جُـومْ	لْلِـيـلْ	لَـدْ	هَـمْ [2]
0/	0/	00/	00/0	0/	0/

وَلْـ	أَمْـ	طَـارْ	نْـنَـازْ	لِـيـ	نَـا[3]
0/	0/	00/	00/0	0/	0/

[1]– ينظر: مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشّعر الشّعبي، (مرجع سابق)، ص: 103– 104.

[2]– ينظر: الفصل الثالث من الأطروحة، ص: 126.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، الصّفحة ذاتها.

فبالرّغم من أنّ الغطاء قد ناسب الفراش إلّا أنّه لم يلائم إيقاع القصيدة، حتّى أنّ الجمع بين مقطعين متزايدين في الطّول مع ساكن يسبق ثانيهما ثقيل على النّطق نوعا ما، خاصّة وأنّ المتن جمع بين حرفين متقاربين في المخرج ونقصد بهما حرفي: (الميم واللّام) في الفراش؛ و(الرّاء والنّون) في الغطاء، علما أنّه لو نطق ألف لام التّعريف لاستقام الوزن حينها وانتظم بذلك إيقاع البيت مع ما قبله وبعده.

وإذا ما قارنّا تفعيلتي الشّطر الواحد بالنّهاية الإيقاعيّة (*) فإنّنا نجد هذه الأخيرة أكثر ثباتا منهما، فقد كانت أقلّ تغييرا عن سائر التّفعيلات الأخرى في الحشو، وربما هذا راجع لطبيعة القافية المبنيّة وفق الشّكل المتواتر وخفّتها الّتي لا يحتاج الشّاعر أو المؤدّي – في أكثر الحالات– إلى تغييرها، والسّؤال الّذي يطرح نفسه: هل هذه التّغييرات أتت اعتباطا أم أنّ هناك سببا من وراءها؟، وهل ناسبت الإيقاع العام للقصيدة؟

وفي الحقيقة لا يمكننا الجزم بأنّ الشاعر قد تعمّد الوقوع فيها لأنّ العمليّة الإنشاديّة خاضعة بدرجة أولى إلى لغة القصيدة الّتي تتّبع بفعل التّداول الشّفاهي لمتنها استعمالا لهجيّا معيّنا؛ يختلف بطبيعة الحال عن اللهجة التي قيل بها ذات المتن في الأصل، ثمّ إلى إيقاع اللّحن الموسيقي بدرجة ثانية، لذلك نجد أنّ أكثرها تغييرات سببها التّأدية، خاصّة وأنّ أغلبها ظهر تماشيا مع طبيعة اللّحن الموسيقي، وما عدا ما تمّ ذكره في التّحليل فإنّها وبدون أدنى شكّ قد ساعدت على تنويع الإيقاع العام للقصيدة.

ملاحظة:

إنّ خضوع تفعيلات القياس في هذه القصيدة لبعض التّغييرات الطّارئة يشبه إلى حدّ ما مسألة الزّحاف والعّلة(*) في عروض الشّعر العربي، بيد أنّ الأمر مختلف في الشّعر الملحون ولا

(*)– المقصود بها التّفعيلة الأخيرة في الشّطر والّتي جاءت على وزن: (فَعْلُنْ).

يصحّ لنا أن نطلق عليها المصطلح ذاته، فقد حدّدت الزّحافات والعلل في القصيدة الفصيحة انطلاقا من حدود مدوّنة مدروسة وفق لغة مضبوطة – عدا قواعدها وقوانينها– بمقاطع لغويّة محدّدة وهي: "الأسباب" (/0–//) و"الأوتاد" (//0– /0/) – و"الفواصل" (///0– ////0) على اختلاف –؛ الأمر الّذي ساعد على ضبطها بدقّة من جهة؛ ومعرفة سبب حدوثها من جهة أخرى.

أمّا في الشّعر الملحون فإنّنا لا نقف على مدوّنة شاملة مضبوطة؛ لأنّ نظمه باللّهجات العامّية جعل لغته متغيّرة لا تستقر من حيث الاستعمال على حال ثابتة؛ لذلك لا يمكن للدّارسين ضبط قواعدها، حتّى أنّ مقاطعه اللّغويّة المتداولة في أغلب اللّهجات حاليّا إمّا "قصيرة" (/) أو "طويلة" (/0) أو "متزايدة في الطّول" (/00)، وهذا يختلف عن مقاطع اللّغة الفصيحة وإن حاول البعض مقابلة بعضها ببعض كما فعل **د. مصطفى حركات** حين اعتبر أنّ السّبب إمّا مقطعا قصيرا؛ أو مقطعا طويلا، أمّا الوتد فهو يتحقّق بحسبه إمّا بمقطع متزايد في الطّول؛ أو بتوالي مقطع قصير وآخر طويل؛ أو بتوالي مقطعين طويلين[1]، وفي الحقيقة هذه محاولة جديرة بالدّراسة لكنّ الأمر فيه نظر.

أضف إلى ذلك؛ أنّ مسألة الزّحاف والعلّة كنظريّة علميّة – وإن اختُلف في بعض مسائلها– واضحة في عروض الشّعر العربي، والسّؤال الّذي يطرح نفسه: كيف لنا أن نستعمل شيئا ناضجا من حيث الدّراسة والتّحليل؛ مختلفا من حيث الأصل؛ ونطبّقه على شيء تطوّر وتغيّر مستمرّ؛ بالاستعمال نفسه؟، فالشّعر الملحون فتيّ الدّراسة ولابأس أن نطبق عليه قواعد عروض الشّعر العربي متى دعت الحاجة إلى ذلك؛ لكن بطريقة تتماشى وطبيعته.

(*)– الزّحاف هو "تغيير يطرأ على ثواني الأسباب دون الأوتاد"، أمّا العلّة فهي "تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد من العروض أو الضّرب"، ينظر: محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، (مرجع سابق)، من ص: 28 إلى ص: 38.

[1])– ينظر: مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، (مرجع سابق)، ص: 35.

ثمّ إنّ القول بأنّ أوزان الشّعر الملحون ما هي إلّا محاكاة لأوازن الشّعر العربي الفصيح؛ لا يعني بالضّرورة استعمالها للمقاطع نفسها أو خضوعها للتّغييرات ذاتها، لأنّ الزّحافات والعلل حدّدت في القصيدة الفصيحة انطلاقا من لغتها ثمّ طبيعة أوزانها، والأمر نفسه يحب أن يعمل به في الشّعر الملحون؛ إذ يجب أن نراعي اللّهجة المستعملة وكذا طبيعة القياس المستخدم وبالمقارنة والتّحليل نحدّد التّغييرات الطّارئة على تفعيلاتها؛ دون الحاجة إلى الاصطلاح عليها بالاصطلاح نفسه الموجود في عروض الشّعر العربي.

لذلك في رأينا؛ ليس من الضّروري استخدام المصطلحات نفسها، كما أنّ المبالغة في محاولة إدماج عروض الشّعر الملحون في الشّعر الفصيح أمر مجحف بحق الاثنين قد يحرم الشّعر الملحون الكثير من مميّزاته الّتي لا تظهر إلّا إذا تمّ عزله عن الشّعر الفصيح؛ لأنّ له خصائصه ومميّزاته وكذا متطلّباته الّتي يجب أن يضبط عليها عروضه؛ والّتي عن طريقها يظهر بشكل أوضح وأدّق.

لأجل هذا وغيره اكتفينا بالإشارة إلى التّغييرات الطّارئة في القصيدة دون الاصطلاح عليها بمصطلحات عروض الشّعر العربي.

3-3-1-2- ائتلاف اللّفظ مع الوزن:

وهو « أن تناسب الألفاظُ في تراكيبها الوزنَ الشّعري، فلا يُضطرُّ الشّاعر إلى التّقديم والتّأخير، أو الزّيادة، أو النّقصان كي يستقيم معه وزن البيت»[1]، وقد حدث ذلك في القصيدة في أكثر من بيت أين ناسبت الألفاظ وكذا طريقة تركيبها القياس الشّعري؛ إلّا أنّ ذلك لم يشمل كلّ الأبيات، فقد عمد الشّاعر في بعض الأحيان إلى أسلوب التّقديم والتّأخير حتّى يستقيم له الوزن، ومثال ذلك قوله في فراش البيت الأوّل في القسم الحادي عشر:

---

[1])- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، (مرجع سابق)، باب الهمزة، ص: 10.

بِيكَ انْيَاقَ جْهَارْ حَنَّتْ مَا ظَلَّهَا هَمَّه عْظِيمَه[1]

فالأصل أن يتأخّر الجار والمجرور فيقول: " انْيَاقْ جْهَارْ حَنَّتْ بِيكْ"؛ ولكنّ الاهتمام بأمر متقدّم خاصّة وأنّه في مقام مدح شخصه الكريم – صلى الله عليه وسلّم– فاستقام بذلك الوزن من جهة وتحقّقت غاية الشّاعر من جهة أخرى.

ثمّ إنّه وبالنّظر إلى مواقع التّطابق الموجودة في القصيدة بين مفرداتها أو تراكيبها وبين التّفعيلة الّتي قيست بها – إذا ما قورنت بعكس ذلك – كثيرة، لذلك فإنّنا نميّز بين نوعين منه؛ نوع أوّل تطابق فيه اللّفظ مع التّفعيلة، ونوع ثان تطابق فيه التّركيب مع التّفعيلة وفيما يلي توضيح لذلك.

1- تطابق اللّفظ مع التّفعيلة:

كثيرا ما نجد هذا النّوع من التّطابق في القصيدة، حتّى أنّ أغلب النّهايات الإيقاعيّة جاءت متطابقة مع وزنها الّذي هو: (فَعْلُنْ)؛ من بين أمثلته:

الجدول رقم: (03) يمثّل بعض مواقع تطابق المفردة مع التّفعيلة في القصيدة.

اللّفظ	التّفعيلة	موقعه في القصيدة
نَبْدَا	فَعْلُنْ	القسم الأوّل؛ نهاية الغطاء (أ)
اَلسَّلْحَافْ	مَفْعُولَانْ	القسم الثّاني؛ بداية الفراش (ج)
جَنَّا	فَعْلُنْ	القسم الثّالث؛ نهاية الفراش (ب)
آعُوذُو	مَفْعُولُنْ	القسم الرّابع؛ بداية الفراش (ج)
مُولَايَ	فِعْلَانَ	القسم الخامس؛ وسط الفراش (ج)

[1]– ينظر: الفصل الثالث من الأطروحة، ص: 172.

تَـبْـرَامَـةْ	مَــفْــعُــولُنْ	القسم السّادس؛ بداية الغطاء (ب)
بُـلْـدِيَّـاتْ	مَــفْــعُــولَانْ	القسم السّابع؛ بداية الفراش (ب)
اَلـكَـافَـرْ	مَــفْــعُــولُـن	القسم الثّامن؛ بداية الفراش (ج)
يْـقُـولْ	عْــلَانْ	القسم التّاسع؛ وسط الفراش (ب)
اَلْـخِـيـرْ	فِــعْــلَانْ	القسم العاشر؛ وسط الفراش (هـ)
أَعْصَاكَرْ	مَــفْــعُــولُـنْ	القسم الحادي عشر؛ بداية الفراش (ج)
فُـخْـرِي	فَــعْــلُـنْ	القسم الثّاني عشر؛ نهاية الفراش (ب)
جُـلَّـنَـارْ	مَــفْــعُــولَانْ	القسم الثّالث عشر؛ بداية الغطاء (د)
تُـوبَـا	فَــعْــلُـنْ	القسم الرّابع عشر؛ نهاية الغطاء (أ)
مغطوسا	مَــفْــعُــولَانْ	القسم الخامس عشر؛ بداية الغطاء (د)
لْـهَـادِي	فْـعُـولُنْ	القسم السّادس عشر؛ بداية الفراش (ب)

2- تطابق التّركيب مع التّفعيلة: وأمثلته كثيرة نذكر منها:

الجدول رقم: (04) يمثّل بعض مواقع تطابق التّركيب مع التّفعيلة في القصيدة.

التّركيب	التّفعيلة	موقعه في القصيدة
بَـسْمَ الـلَّـهْ	مَــفْــعُــولَانْ	القسم الأوّل؛ بداية الغطاء (أ)
طُولَ الـدَّهْـرْ	مَــفْــعُــولَانْ	القسم الثّاني؛ بداية الغطاء (أ)
لَا نُـورْ	فِــعْــلَانْ	القسم الثّالث؛ وسط الفراش (ب)
بَـدْوَاكْ	فِــعْــلَانْ	القسم الرّابع؛ وسط الفراش (أ)
مَنْ تَدْبِيرْ	مَــفْــعُــولَانْ	القسم الخامس؛ بداية الفراش (أ)

فْيُومَ كْبِيرْ	مْـــفَـــاعُـــــولَان	القسم السّادس؛ بداية الغطاء (ج)
حَـرَّرْ لِـي	مَـــفْـــعُـــولُـن	القسم السّابع؛ بداية الفراش (ج)
فِـي قَـبْـرِي	مَـــفْـــعُـــولُـن	القسم الثّامن؛ بداية الفراش (ب)
مَـا نَـفَّـلْـتْ	مَـــفْـــعُـــولَانْ	القسم التّاسع؛ بداية الغطاء (هـ)
نُـفْـخُـرْ بِـيـكْ	مَـــفْـــعُـــولَان	القسم العاشر؛ بداية الغطاء (ج)
مَـا ظَـلَّـهَـا	مَـــفْـــعُـــولُـنْ	القسم الحادي عشر؛ بداية الغطاء (أ)
وَالْـمُوتْ	فِـــــعْـــــلَانْ	القسم الثّاني عشر؛ وسط الفراش (أ)
نَـرْجَ اللَّـهْ	مَـــفْـــعُـــولَانْ	القسم الثّالث عشر؛ بداية الفراش (أ)
مَنْ لَا جَـابْ	مَـــفْـــعُـــولَانْ	القسم الرّابع عشر؛ بداية الفراش (هـ)
خَـلْـقْ اللَّهْ	مَـــفْـــعُـــولَانْ	القسم الخامس عشر؛ بداية الفراش (د)
نَـرْجُـوهْ	مَـفْـعُـولْ	القسم السّادس عشر؛ بداية الغطاء (ب)

واضح هو ذلك الدّور المهمّ الّذي تلعبه خاصّية التّطابق الحاصلة بين (المفردة أو التّركيب) والتّفعيلة في بناء الإيقاع العام للقصيدة؛ وكذا الرّفع من قيمة مكوّناته، فهي تجعل الإيقاع ينساب بين أجزاء النّص الشّعري بشكل يبدو أكثر تماسكا، وهذا دليل على مقدرة الشّاعر على التّحكم في النّص، وكذا مدى دقتّه وبراعته من جهة؛ وبساطة النّص والابتعاد عن التّعقيد من جهة أخرى، الأمر الّذي يساعد النّص الشّعري على الحفاظ على القياس الّذي نظمت وفقه أبياته؛ فيحفظه بذلك – وبطريقة غير مباشرة– من التّغيير الّذي قد يصيب بعضا منه بفعل التّداول الشّفاهي له، فحتّى ولو وقع فإنّه يمكّن المستمع من الانتباه إليه.

3-3-1-3-الجوازات الشّعريّة:

استعمل الشّاعر بعض الجوازات الشّعرية بغرض استقامة الوزن والمعنى، وقد تراوح ورودها في القصيدة – إن كان على مستوى بنية المفردة أو على مستوى تركيب الكلام- بين ضرورة تتعلّق بالزّيادة وأخرى بالنّقصان(*)؛ أحصينا أهمّها في النّقاط التّالية:

أ- ضرورات الزّيادة:

- زيادة مدّ حركة الرّوي في القافية بهدف إطلاقها؛ ومثالها:

دَاوِينِي بَدْوَاكْ نَبْرَا مَنْ وَسْوَاسْ لَا نَرَاهُو [1]

- تشّديد ما ليس مشدّدا؛ ومثاله عبارة: (قدّْ) من القسم الثّاني في قوله:

قَدَّ نْجُومْ اللِّيلْ لَدْهَمْ وَالأَمْطَارْ النَّازْلِينَا[2]

والأصل فيها (قَدْرْ)، فحذفت الرّاء ثمّ أدغم ساكنها في حرف الدّال قبلها فتحوّل النّطق بها إلى حرف الدّال، وكثيرة هي المفردات الّتي ظهر فيها الإدغام في الاستعمال اللّهجي وهي في أصلها الفصيح خالية منه.

- حذف حرف العلّة تماشيا مع المقطع المتزايد في الطّول الّذي يليه؛ ومثال ذلك الفعل: (نَرْجَى) في فراش البيت التالي من القسم الثّالث عشر:

نَرْجَ اللَّهْ أَيْدُومْ فَرْحِي رَانِي بِيهُو بِيكْ فَارَحْ [3]

(*)- من الصّعب أن نقف على جميعها؛ لأنّنا نتحدّث عن استعمال لهجي غير مضبوط القواعد من حيث طريقة استعماله، ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشّعر العربي – دراسة فنّية وعروضيّة –، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، (د. ر. ط)، 1989م، ج1، من ص: 247 إلى ص: 267.

[1])- ينظر: الفصل الثالث من الأطروحة، ص: 135.

[2])- ينظر: المرجع نفسه، ص: 126.

[3])- ينظر: المرجع نفسه، ص: 182.

- قطع ألف الوصل؛ ويظهر ذلك في فراش البيت التالي من القسم الخامس عشر بحيث يقول:

تَسْعَه وَ تَسْعِينْ رُؤْيَه اَلْعَاطِي مَا زَالْ يَعْطِي [1]

- مدّ همزة القطع؛ ومثال ذلك الفعل: (أَعُوذُ) في فراش البيت التالي من القسم الرّابع والّذي نطق: (آعوذُو) في قوله:

أَعُوذُ بِاللَّهِ نَقْرَا نَخْتَمْ فَالقُرْآن فَاهْ [2]

- مدّ المقصور؛ على نحو الفعل: "ثْنَى" الذي يكتب "ثْنَا" في قوله:

صَلَّى اللَّهْ عْلِيكْ وَثْنَى أَلْفْ سَلَامْ عْلِيكْ ثَانِي [3]

- زيادة ياء الجمع فيما ليس حكمه أن يجمع بالياء؛ ومن ذلك كلمة: (النَّازِلِينَا) في قوله:

قَدَّ نْجُومْ اللِّيلْ لَدْهَمْ وَالأَمْطَارْ النَّازْلِينَا[4]

والتي أصل القول فيها: "النَّازْلَه".

- مدّ الحركة لاستقامة الوزن؛ ومثاله عبارة: (كِيالْوَرْدَه) في غطاء البيت التالي من القسم الثّالث عشر:

شَعْشَعْ نُورْ نْوَارْ خَدِّي جُلَّنَارْ نَعْ كِيالوَرْدَه [5]

علما أنّ الأصل أن تنطق كسرة كاف التّشبيه فيها دون مدّ.

- مدّ الحركة للدّلالة على ضمير الغائب (هو)؛ وذلك مثل قوله: (وَبَّخْتُو) و(أَعْطِيتُو) في قوله:

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص: 193.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 137.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 130.
[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 126.
[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 185.

وَبَّـخْتُو فَـالْيَـقْـظَه وْرُقْـدِي أَلْطَـمْتُو لَـطْمَـه شْدِيـدَه [1]

ويمكننا اعتبار مسألة تحريك الحرف الّذي توسّط ساكنين بالحركة المناسبة للتّركيب في حالة ما إذا استمرّ النّطق به مع ما بعده ضرورة شعريّة نطق، وأمثلة ذلك كثيرة في النّص.

ب- ضرورات الحذف:

- تخفيف المشدّد؛ ومثاله عبارة: (ضْفَادَعْ) في البيت التالي من القسم الحادي عشر:

ضْـفَـادَعْ فِـي شَـطّْ وَادِي سَهْرَتْ بِـيـكَ لْيَالِي عُـدَّه [2]

والأصل فيها قوله: (الضّْفَادَعْ) بمدّ ساكن يفكّ على شكل مقطع متزايد في الطّول؛ مزدوج الإغلاق.

- حذف المدّ؛ ومثاله حذف مدّ نون الفعل: (نَاعْ) على صورة: (نَعْ) في البيت التالي من القسم الثّالث عشر:

شَـعْـشَـعْ نُـورْ نْـوَارْ خَـدِّي جُلَّـنَـارْ نَعْ كِالوَرْدَه [3]

- حذف حرف العلّة؛ ومثاله حذف الألف المقصورة في كلمة: (مُولْ) التي أصلها: (مَوْلَى) تماشيا مع الاستعمال اللّهجي لاستقامة الوزن في البيت التالي من القسم التّاسع:

لَا مَـنَّـاعْ يْـقُـولْ يَـمْـنَـعْ مَـنْ سَـطْوَةْ مُـولَ الْـمَـوَالِـي [4]

- حذف السّكون وإعراب أواخر الكلم؛ فالقاعدة في فنّ الزّجل تقضي بعدم إعراب أواخر الكلم، لكنّ المؤدّي قد يلجأ إلى ذلك حتّى يستقيم له اللّحن، ومثال ذلك كلمة: (مُولَايَ) في البيت التالي من القسم الخامس:

---

[1])- ينظر: المرجع السّابق، ص: 145- 146.

[2])- ينظر: المرجع نفسه، ص: 176.

[3])- ينظر: المرجع نفسه، ص: 185.

[4])- ينظر: المرجع نفسه، ص: 163- 164.

أَحْفَظْ يَـا مُـولَايَ وَاصْـتُـرْ وَالْـعَـنْـهُو سَـبْـعِـيـنْ لَـعْـنَـه[1]

وصفوة القول؛ إنّ ذلك الجمع بين الانتظام وكسره قد أعطى القصيدة في أغلب حالاتها إيقاعات محدّدة تتغيّر تبعا لتغيّر المعاني من جهة وتغيّر اللّحن الموسيقي من جهة أخرى، وكلا منهما يقوم على نظامه خاصّ، ثمّ إنّ تلك التّغييرات اللّاحقة وإن بدت اضطرابا في الوزن لكسرها إيقاع الوزن فإنّها تبقى في أغلبها ملائمة للإيقاع، ولو أنّها غيّرت القياس بأن يكون الوزن في شطر كامل الأجزاء (في شكله التّام) ومجزوء في شطره الآخر لعدّ ذلك خللا لا يقبله الذّوق ولا السّمع.

أمّا قياس البدوي البسيط فقد جاء ملائما للإيقاع العام في القصيدة لا سيّما وأنّه تماشى مع اللّحن المرفق به؛ والّذي كان إيقاعه بينيّا بين السّرعة والبطء؛ الأمر الذّي ساعد على توصيله للسّامع في حلّة جميلة، وهذا يدفعنا للقول بأنّ **الحاج محمّد العنقى** لم يبرع في تأدية قصيدة **سيدي لخضر بن خلوف** فقط بل وأجاد في اختياره اللّحن أيضا.

أمّا هذا الأخير فقد تدخّل – ولا شكّ – في أكثر من مرّة وفي مواقع عديدة في بناء القصيدة بطريقة ساعدت – في أغلب حالاتها – على إبراز المشاعر المتدفّقة في الكلمات؛ فخدم بذلك الجوّ الانفعالي العامّ في القصيدة، علما انّنا قد اعتمدنا ما كان تأثيره إيجابيّا فقط، وتركنا وما يعود بالسّلب –إن صحّت العبارة– على إيقاع النّص ووزنه، إلّا أنّه وبالرّغم من ذلك كان في العموم قادرا على إيصال مشاعر الشّاعر إلى المستمع خاصّة عندما ينقلك من إيقاع لآخر ليعود بعدها إلى الإيقاع السّابق، فعندما نصل إلى البيت التّالي في آخر القسم الخامس عشر:

مَـا مَحْـرُومْ إِلَّا الْـيَـهُـودِي وَ لَّا مَاتَ عْلَى شْهَـادَه [2]

---

[1]– ينظر: المرجع السّابق، ص: 144– 145.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 196.

يتغيّر اللّحن بطريقة تشدّ المستمع وتحضّره لسماع الخاتمة، حتّى أنّ النّفس لتأسف حينها لأنّها ترغب في سماع المزيد، وهذا يدفعنا للتّساؤل: لو كانت بتأدية صاحبها **سيدي لخضر بن خلوف** كيف كانت لتبدو؟! والأكيد –دون مجاملة– أنّها ما كانت لتبدو أقلّ بهاء من هذا.

وهذا دليل آخر على مدى تميّز القصيدة في فنّ الزّجل بما فيها قصيدة الشّعر الملحون بفضائها الواسع والّذي يسمح باستثمار أوزان الشّعر العربي وطاقاته الإيقاعيّة بشكل أكبر، طبعا هذا لا يعني أنّ القصائد الأخرى تحدّ من طاقاتها– لكنّها في الزّجل في حركيّة دائمة تجعلها في تطوّر مستمرّ قد يعود عليها بحسب الاستخدام إمّا بالإيجاب أو السّلب.

3-4-إيقاع القافية:

إنّ القافية كمصطلح شعري نجدها تتحدّد في قصيدة الشّعر الملحون في نهاية كلّ شطر من البيت؛ أيّ في كلّ من الفراش والغطاء بما يعادل نهايتين إيقاعيتّين في البيت الواحد، وقد اصطلح على حرف الرّوي فيها عند البعض بمصطلح: "الحرف" أو "الحرف المقبوض"[1]، لكنّنا اعتمدنا مصطلح الرّوي بدلا منه لأنّه أبلغ وأثبت في الاستعمال؛ حتّى أنّ بعضهم قد يخلط بين مفهوم الحرف في اللّغة ومفهومه في القافية، ضف إلى ذلك أنّ مصطلح الحرف قد يطلق على القافية[2]، ثمّ إنّ قولهم "الحرف المقبوض" قد يوحي إلى أنّ حركته مقبوضة بمعنى أنّ السّكون قد قيّده؛ لكنّه وبحسب ما جاء في معلمة الملحون فإنّه يستخدم بالاستخدام نفسه مع الرّوي المطلق؛ وهذا في رأينا خلط يؤدّي إلى الالتباس، فلا ضرر من استعمال مصطلح الرّوي لأنّ شعراء الملحون قد استعملوه بالمفهوم نفسه الّذي نجده في الشّعر الفصيح وإن اختلفت طريقة توظيفهم له، وفيما يلي تحليل لإيقاع القافية في قصيدة: "**أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِي**".

---

[1]– ينظر: محمّد الفاسي، معلمة الملحون، القسم الأوّل من الجزء الأوّل، (مرجع سابق)، ص: 83.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، الصّفحة ذاتها.

1- القسم الأوّل:

- **قافية الفراش (أ):**

عِــنْـ ـدِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الظّرف: (عِنْدِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** عِــنْـ ـدِ ي ←حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل. (*)

←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويهّا جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (أ):**

نَبْـ ـدَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (نَبْدَ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** نَبْـ ـدَا ←حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل. (*)

←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

(*)- الأصل في حرف الياء إذا كانت للمتكلّم أنّها لا تصلح لأن تكون رويّا والأصحّ لها حينها أن تكون وصلا، ينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النّهضة العربيّة، بيروت، (د. ر. ط)، 1989م، ص: 139.

(*)- الأصل في حرف ألف الإطلاق النّاشئة عن إشباع حركة الرّوي أنّها لا تصلح لأن تكون رويّا والأصحّ لها حينها أن تكون وصلا، ينظر: المرجع نفسه، ص: 138.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (ب):**

جَسْـ ـدِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (جَسْدِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** جَسْـ ـدِ ي ←حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (ب):**

وَحْـ ـدَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (وَحْدَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** وَحْـ دَ ا ←حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (ج):**

سَـدْ ـدِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (تْسَدِّي)؛ وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** سَـدْ د ي ⟵ حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل. (*)

⟵حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (ج):**

شَهْـ ـدَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (شَهْدَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** شَهْـ دَ ا ⟵حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

⟵حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

(*)- الأصل في حرف الياء إذا كانت للإطلاق إشباعا لحركة الرّوي فإنّها لا تصلح لأن تكون رويّا والأصحّ لها حينها أن تكون وصلا، ينظر: المرجع السّابق، ص: 139.

- **اللّازمة:**

- **قافية الفراش:**

سِيـ ـدِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (سِيدِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** سِيـ دِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  - ← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.
  - ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  - ← كسرة حرف السّين تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء:**

لَبْـ ـدَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم:،(لَبْدَا)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** لَبْـ دَ ا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  - ← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

2- القسم الثّاني:

- **قافية الفراش (أ):**

سَلْـ	لَـمْ
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (تْسَلَّمْ)؛ وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** سَلْـ لَـمْ ← فتحة حرف اللّام تسمى: التّوجيه.
← حرف الميم يسمّى: الرّوي وهو ساكن. (*)

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- **قافية الغطاء (أ):**

بِـيـ	نَـا
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة وزيادة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (نَبِينَا) المتّصل بنون جماعة المتكلّمين، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

(*)- يستحسن في حرف الميم إذا كانت رويّا أن يلتزم الشّاعر بالحرف الّذي قبلها، ولكنّ ذلك ليس شرطا واجب على الشّاعر الالتزام به، ينظر: محمّد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، (مرجع سابق)، ص: 156.

- **حروفها وحركاتها:** بِـيـ نَـا ←حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف النّون يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

←حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الرّدف.

←كسرة حرف الباء تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (ب):**

لَـدْ هَـمْ
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (لَدْهَمْ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** لَـدْ هَـمْ ←فتحة حرف الهاء تسمّى: التّوجيه.

←حرف الميم يسمّى: الرّوي وهو ساكن.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- **قافية الغطاء (ب):**

لِـيـ نَـا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (النَّازْلِينَا)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** لـِـ نَـا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف النّون يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الرّدف.

← كسرة حرف اللّام تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (ج):**

لَبْـ كَمْ	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (لَبْكَمْ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** لَبْـ كَمْ ← فتحة حرف الكاف تسمّى: التّوجيه.

← حرف الميم يسمّى: الرّوي وهو ساكن.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- **قافية الغطاء (ج):**

قِيـ نَـا	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (الغَامْقِينَا)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** قِـ نَـا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف النّون يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الرّدف.

← كسرة حرف القاف تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (د):**

سَدْ دِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (مْسَدِّي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** سَدْ دِ ي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (د):**

وَرْ دَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (وَرْدَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** وَرْ دَ ا ←الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (هـ):**

دِيـ دِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (دِيدِي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** دِيـ دِي← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل

←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

←حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الرّدف.

←كسرة حرف الدّال تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (هـ):**

دُو دَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (دُودَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** دُو دَا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  ← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.
  ← حرف الواو حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  ← ضمّة حرف الدّال تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- اللّازمة.

3- القسم الثّالث:

- **قافية الفراش (أ):**

وَثْـ نَـا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل الماضي: (ثُنَى) المسبوق بواو العطف، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** وَثْـ نَـا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  ← حرف النّون يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الغطاء (أ):**

ثَا نِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (ثَانِي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** ثَا نِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  - ← حرف النّون يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.
  - ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  - ← فتحة حرف الثّاء تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الفراش (ب):**

جَـنْـ نَـا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (جَنَّه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** جَـنْـ نَـا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  - ← حرف النّون يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الغطاء (ب):**

تَسْـ نِـي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (تَسْنِي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** تَسْـ نِـي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

↳ حرف النّون يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الفراش (ج):**

وَهْـ نَـا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من اسم الإشارة: (هْنَا) المسبوق بواو العطف، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** وَهْـ نَـا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

↳ حرف النّون يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الغطاء (ج):**

مَبْ نِي	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (مَبْنِي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** مَبْ نِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

حرف النّون يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى. ←

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الفراش (د):**

جَـدْ دِي	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (جَدِّي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** جَـدْ دِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى. ←

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (د):**

جَدْ دَا	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (جَدَّه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** جَدْ دَا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (هـ):**

جَسْـ دِي	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (جَسْدِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** جَسْـ دِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (هـ):**

نَدْ دَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة وزيادة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من نون حرف الجرّ: (مْنَ) والاسم: (الدَّا)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** نَدْ دَا ⟵ حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

⟵ حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- اللّازمة.

4- القسم الرّابع:

- **قافية الفراش (أ):**

نَـبْـ رَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل الماضي: (نَبْرَ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** نَـبْـ رَا ⟵ حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

⟵ حرف الرّاء يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الغطاء (أ):**

رَا هُو
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة وزيادة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (نَرَاهُ) المتّصل بهاء المفعول به للمفرد المذّكّر الغائب، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** رَ ا هُو ← حرف الواو حرف مدّ يسمّى: الوصل.(*)

← حرف الهاء يسمّى: الرّوي وحركته (الضّمة) مجرى.(*)

← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.

← فتحة حرف الرّاء تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالضّم فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالواو إشباعا للضّمّة.

- **قافية الفراش (ب):**

عُـبْـ رَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (عُبْرَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

(*)– الأصل في حرف الواو إذا كانت للمتكلّم أنّها لا تصلح لأن تكون رويّا والأصح لها حينها أن تكون وصلا، ينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، (مرجع سابق)، ص: 139.

(*)– الأصل في هاء الضّمير أنّها لا تصلح لأن تكون رويّا؛ لكنّ اتّصالها بحرف المدّ قبلها أجاز لها ذلك، ينظر: عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، (مرجع سابق)، ص: 97.

- **حروفها وحركاتها:** عُـبْـ رَا ←حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الرّاء يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الغطاء (ب):**

رَا هُو
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة وزيادة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (أَرَاهُ) المتّصل بهاء المفعول به للمفرد المذكّر الغائب، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** رَ ا هُو ←حرف الواو حرف مدّ يسمّى: الوصل.(*)

←حرف الهاء يسمّى: الرّوي وحركته (الضّمة) مجرى.

←حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.

← فتحة حرف الرّاء تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويهّا جاء محرّكا بالضّم فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالواو إشباعا للضّمة.

(*)– الأصل في حرف الواو إذا كانت إشباعا لحركة الحرف الّذي قبلها أن تكون وصلا، ينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، (مرجع سابق)، ص: 149.

- **قافية الفراش (ج):**

نَـقْـ رَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (نَقْرَ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** نَـقْـ رَا ←حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الرّاء يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الغطاء (ج):**

فَـاهْ
00/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (فَاهْ) المتّصل بهاء المفرد المذكّر الغائب، وبسبب تكوّنها من مقطع متزايد في الطّول؛ وكذا اجتماع ساكنيها بسبب الرّدف الّذي لحقها لقّبت بالقافية المترادفة.

- **حروفها وحركاتها:** فَـاهْ ←حرف الهاء يسمّى: الرّوي وهو ساكن.

←حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.

←حركة حرف الفاء (الفتحة) تسمّى: الحذو.

حكمها: بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مردفة. (*)

(*)– الأصل هنا أن ينطق بروي الهاء مضموما بطريقة تواكب فيها قافيته قوافي غطاء في البيتين السّابقين؛ لكنّ متطلّبات العمليّة الإنشاديّة تطلّبت تسكينه لذلك جاءت القافية مقيّدة.

- **قافية الفراش (د):**

عِنْـ دِي	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الظّرف: (عِنْدِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** عِنْـ دِ ي ←حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (د):**

عُدْ دَا	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (عُدَّه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** عُدْ دَا ←الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (هـ):**

وَحْـ دِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (وَحْدِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** وَحْـ دِي ←حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (هـ):**

لَـعْـ دَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (لَعْدَا)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** لَـعْـ دَا ←حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- اللّازمة.

5- القسم الخامس:

- **قافية الفراش (أ):**

لَـغْ دَرْ
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (لَغْدَرْ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** لَـغْ دَرْ ← فتحة حرف الدّال تسمّى: التّوجيه.

حرف الرّاء يسمّى: الرّوي وهو ساكن. ←

- **حكمهـا:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- **قافية الغطاء (أ):**

فَتْـ نَـا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (فَتْنَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** فَتْـ نَـا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

حرف النّون يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى. ←

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (ب):**

لِيـ سَرْ	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (لِيسَرْ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** لِيـ سَرْ ← فتحة حرف السّين تسمّى: التّوجيه.
  ← حرف الرّاء يسمّى: الرّوي وهو ساكن.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- **قافية الغطاء (ب):**

خُفْ نَـا	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل الماضي: (خُفْنَا) المتّصل بنون جماعة المتكلّمين، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** خُفْ نَـا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  ← حرف النّون يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (ج):**

وَصْـ تُـرْ
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من فعل الأمر: (اصْتُرْ) مسبوقا بواو العطف، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** وَصْـ تُـرْ ← ضمّة حرف التّاء تسمّى: التّوجيه.

حرف الرّاء يسمى: الرّوي وهو ساكن. ←

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- **قافية الغطاء (ج):**

لَـعْـ نَـا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (لَعْنَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** لَـعْـ نَـا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

حرف النّون يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى. ←

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (د):**

رُقْ دِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (رُقْدِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** رُقْـ دِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (د):**

دِيـ دَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (شْدِيدَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** دِيـ دَا ← الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

← حرف الياء حرف مدّ يسمى: الرّدف.

← كسرة حرف الدّال تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (هـ):**

هَنْـ دِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (هَنْدِي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** هَنْـ دِي←حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (هـ):**

جَلْـ دَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (جَلْدَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** جَلْـ دَا← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- اللّازمة.

6- القسم السّادس:

- **قافية الفراش (أ):**

سَلْ لَمْ
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من فعل المضارع: (تْسَلَّمْ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** سَلْ لَمْ ← فتحة حرف اللّام تسمّى: التّوجيه.

حرف الميم يسمّى: الرّوي وهو ساكن.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- **قافية الغطاء (ب):**

بِيـ لُو
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة وزيادة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (قْبِيلُو) المتّصل بواو الملكيّة العائدة على المفرد المذكّر الغائب، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** بِيـ لُو ← الواو حرف مدّ يسمّى: الوصل.

حرف اللّام يسمّى: الرّوي وحركته (الضّمّة) مجرى.

حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الرّدف.

كسرة حرف الباء تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالضّمّ فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالواو إشباعا للضّمّة.

- **قافية الفراش (ب):**

بَــرْ رَمْ	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (تْبَرَّمْ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** بَــرْ رَمْ ← فتحة حرف الرّاء تسمّى: التّوجيه.

حرف الميم يسمّى: الرّوي وهو ساكن. ←

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- **قافية الغطاء (ب):**

وَلْ لُــو	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة وزيادة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (يْوَلُّوا) المتّصل بواو الجماعة، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** وَلْ لُــو ← حرف الواو حرف مدّ يسمّى: الوصل.

حرف اللّام يسمّى: الرّوي وحركته (الضّمة) مجرى. ←

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالضّمّ فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالواو إشباعا للضّمّة.

- **قافية الفراش (ج):**

يَـنْـ عَـمْ
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (يَنْعَمْ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** يَـنْـعَـمْ ← فتحة حرف العين تسمّى: التّوجيه.
  ← حرف الميم يسمّى: الرّوي وهو ساكن.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- **قافية الغطاء (ج):**

هُوْ لُو
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (هُوْلُو) المتّصل بواو الملكيّة العائدة على المفرد المذكّر الغائب، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** هُوْ لُـو ← حرف الواو حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  ← حرف اللّام يسمّى: الرّوي وحركته (الضّمة) مجرى.
  ← حرف الواو حرف لين يسمّى: الرّدف.
  ← ضمّة حرف الهاء تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالضّم فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالواو إشباعا للضّمة.

- **قافية الفراش (د):**

وَرْ دِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (وَرْدِي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** وَرْ دِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (د):**

سُـو دَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (سُودَا)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** سُو دَا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

← حرف الواو حرف مدّ يسمّى: الرّدف.

← ضمّة حرف السّين تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (هـ):**

تَـفْـ دِي	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل من الفعل المضارع: (تَفْدِي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** تَفْ دِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (هـ):**

غِيـ دَا	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (سْغِيدَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** غِيـ دَا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الرّدف.

← كسرة حرف الغين تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- اللّازمة.

7- القسم السّابع:

- **قافية الفراش (أ):**

سَلْ لَـمْ
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من فعل المضارع: (تْسَلَّمْ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** سَلْ لَـمْ ← فتحة حرف اللّام تسمّى: التّوجيه.
  ← حرف الميم يسمّى: الرّوي وهو ساكن.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- **قافية الغطاء (ب):**

نَا سِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ مشكّلة في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (نَاسِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** نَا سِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  ← حرف السّين يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.
  ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  ← فتحة حرف النّون تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الفراش (ب):**

وَعْـ جَمْ
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (عْجَمْ) المسبوق بواو العطف، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** وَعْـ جَمْ ← فتحة حرف الجيم تسمّى: التّوجيه.
  ← حرف الميم يسمّى: الرّوي وهو ساكن.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- **قافية الغطاء (ب):**

عَا صِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (عَاصِي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** عَا صِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  ← حرف الصّاد يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.
  ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  ← فتحة حرف العين تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الفراش (ج):**

اَاْ دَمْ
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (آدَمْ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** اَاْ دَمْ ← فتحة حرف الدّال تسمّى: التّوجيه.
  - ← حرف الميم يسمّى: الرّوي وهو ساكن.
  - ← حرف الدّال يسمّى: الدّخيل وحركته تسمّى: الإشباع.
  - ← ألف المدّ تسمّى: التّأسيس.
  - ← فتحة حرف الألف تسمّى: الرّس.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مؤسّسة.

- **قافية الغطاء (ج):**

رَا صِـي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (رَاصِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة

- **حروفها وحركاتها:** رَا صِـي ←حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الصّاد يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى. (*)

←حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.

←فتحة حرف الرّاء تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الفراش (د):**

وَرْ دِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (وَرْدِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** وَرْ دِي ←حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

(*)- إنّ اختلاف رويّ الفراش في الأبيات الثّلاثة الأولى بين حرفي السّين المرقّقة والمفخّمة أحيانا صادا- علما أنّ حرف الصّاد هو الغالب- قد يكون خطأ سببه النّقل والرّواية، لكنّ الرّاجح عندنا أنّه تغيير طرأ بفعل الاستعمال اللّهجي الّذي يميل إلى نطق حرف السّين صادا مثل نطقهم للفعل "سَافَرَ" على صورة: "صَافَرْ."

- **قافية الغطاء (د):**

لَـحْ ظَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (لَحْظَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** لَـحْ ظَا ←حرف الألف حرف مدّ، ويسمّى: الوصل.

←حرف الظّاء يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى. (*)

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (هـ):**

نَـهْـ ـذِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (نَهْذِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

(*)- إنّ الأصل في حرف الرّوي هنا أن يكون "حرف دال" محرّكة بالفتحة بحسب نظام قوافي الغطاء في قفل هذا القسم، وقد يقول قائل: إنّ كثيرا من اللّهجات الجزائريّة تنطق الذّال أو الظّاء دالا، وربما تغيّرت التّأدية عن الأصل فنطق الحرف كما هو في الاستعمال اللّغوي، لكنّ الرّاجح عندنا أنّ المتن قد تعرّض للتّحريف وحجّتنا في ذلك عودة روي الدّال في الدّيوان في قوله: (وَحْدَه) بدلا من: (لَحْظَه)، فيكون بذلك حرف الدّال رويّا مطلقا؛ متّصلا بالألف وصلا، فيكون بذلك خطأ سببه النّقل والرّواية، ينظر: منشورات جمعيّة آفاق مستغانم، سيدي لخضر بن خلوف حياته وقصائده، ج1، (مصدر سابق)، ص: 90.

- **حروفها وحركاتها:** نَـهْـ ذِي ←حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الذّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى. (*)

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (هـ):**

رَا	دَا
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (جْـرَادَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** رَ ا دَا ←حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

←حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.

←فتحة حرف الرّاء تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- اللّازمة.

(*)- إنّ الأصل في حرف الرّوي هنا أن يكون حرف دال محرّكة بالكسرة ، علما أنّ الأصل بحسب الدّيوان قوله: (نَهْدِي) بدلا من: (نَهْذِي)، فيكون بذلك حرف الدّال رويّا مطلقا؛ متّصلا بالياء وصلا، ينظر: المصدر السّابق، الصّفحة ذاتها.

8- القسم الثّامن:

- **قافية الفراش (أ):**

مَـا جَدْ
0/ 0/

- **نوعهـا ولقبهـا**: وهـي بعض كلمـة؛ تتشـكّل فـي الاسـتعمال اللّهجـي مـن الاسـم: (المَاجَـدْ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** مَـاجَـدْ ← فتحة حرف الجيم تسمّى: التّوجيه.

← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وهو ساكن.

← حرف الجيم يسمّى: الدّخيل، وحركته تسمّى الإشباع.

← ألف المدّ تسمّى: التّأسيس.

← فتحة حرف الميم تسمّى: الرّس.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مؤسّسة.

- **قافية الغطاء (أ):**

شَـتْ تَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (شَتَّى)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** شَتْ تَا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف التّاء يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (ب):**

تُوْ جَدْ	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (تُوْجَدْ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** تُوْجَدْ ← فتحة حرف الجيم تسمّى: التّوجيه.

← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وهو ساكن.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- **قافية الغطاء (ب):**

هَنْـ تَا	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة وزيادة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من هاء الاسم: (مَفْتَاحْهَا) المتّصل بضمير الرّفع المنفصل للمخاطب المذكّر: (انْتَ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** هَنْـ تَا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف التّاء يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (ج):**

يُخْ لُدْ
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (يُخْلُدْ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** يُخْ لُدْ ← ضمّة حرف اللّام تسمّى: التّوجيه.

← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وهو ساكن.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- **قافية الغطاء (ج):**

حَتْ تَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (حَتّى)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** حَتْ تَا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف التّاء يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (د):**

وَدْ دِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (تْوَدِّي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** وَدْ دِي ⟵ حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

⟵ حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (د):**

سَجْ دَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (سَجْدَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** سَجْ دَا ⟵ حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

⟵ حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (هـ):**

نَـا دِي
0/ 0/

- **نوعهـا ولقبهـا:** وهـي بعض كلمـة؛ تتشـكّل فـي الاسـتعمال اللّهجـي مـن الفعـل المضـارع: (يُنَادي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** نَـادِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  - ← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.
  - ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  - ← فتحة حرف النّون تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة

- **قافية الغطاء (هـ):**

عَمْ دَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (العَمْدَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** عَمْ دَا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  - ← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- اللّازمة.

9- القسم التّاسع:

- **قافية الفراش (أ):**

يَـفْـ ـزَعْ
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (يَفْزَعْ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** يَـفْـزَعْ ← فتحة حرف الزّاي تسمّى: التّوجيه.
  ← حرف العين يسمّى: الرّوي وهو ساكن.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- **قافية الغطاء (أ):**

وَا لِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (وَالِي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** وَا لِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  ← حرف اللّام يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.
  ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  ← فتحة حرف الواو تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الفراش (ب):**

يَـمْـ نَـعْ
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (يَمْنَـعْ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** يَـمْـ نَـعْ ← فتحة حرف النّون تسمّى: التّوجيه.

← حرف العين يسمّى: الرّوي وهو ساكن.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- **قافية الغطاء (ب):**

وَا لِـي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (المَوَالِي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** وَا لِـي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف اللّام يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.

← فتحة حرف الواو تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الفراش (ج):**

تَشْ فَعْ
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل من الفعل المضارع: (تَشْفَعْ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** تَشْ فَعْ ← فتحة حرف الفاء تسمّى: التّوجيه.
  ← حرف العين يسمّى: الرّوي وهو ساكن.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- **قافية الغطاء (ج):**

حَا لِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (حَالِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** حَا لِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  ← حرف اللّام يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.
  ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  ← فتحة حرف الحاء تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الفراش (د):**

زَهْ دِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (زَهْدِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** زَهْ دِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

↖ حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (د):**

لَعْ دَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (لَعْدَا)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة

- **حروفها وحركاتها:** لَعْ دَا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

↖ حرف الّدال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (هـ):**

يَدْ دِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (يَدّي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** يَدْ دِي ←حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (هـ):**

سَجْ دَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (سَجْده)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** سَجْ دَا ←حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- اللّازمة.

10- القسم العاشر:

- **قافية الفراش (أ):**

وَجْـ هَكْ
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (وَجْهَكْ) المتّصل بكاف الخطاب، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** وَجْـ هَكْ ←فتحة حرف الهاء تسمّى: التّوجيه.

←حرف الكاف يسمّى: الرّوي وهو ساكن.(*)

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- **قافية الغطاء (ب):**

فِيْـ يَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من حرف الجرّ: (فِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

(*)- الأصل في كاف الخطاب إذا لم تتّصل بمدّ قبلها أن تصلح لأن تكون رويّا ووصلا، فإذا التزم الشّاعر بالحرف الّذي قبلها عدّ رويّا وهي وصلا، وإذا لم يلتزم به كانت رويّا، والشّاعر في القصيدة لم يلتزم في أبياته لهذا القسم بالحرف الّذي يسبقها لذلك اعتبرت رويّا، ينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، (مرجع سابق)، ص: 151- 152- 153.

- **حروفها وحركاتها:** فِيْ يَا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الياء يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى. (*)

← حرف الياء حرف لين يسمّى: الرّدف. (*)

← كسرة حرف الفاء تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (ب):**

صَفْ سَفْ
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (تْصَفْسَفْ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

(*) – الأصل في الياء أن تصلح لأن تكون رويّا ووصلا، فإذا كانت متحرّكة عدّت رويّا، وبما أنّ الشّاعر قد استعملها متحرّكة في أبيات هذا القسم فإنّه من الجائز لنا اعتبارها رويّا، ينظر: محمّد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، (مرجع سابق)، ص: 161– 162.

(*)– أصل الياء هنا أن تكون حرف مد لكنها سكّنت في الاستعمال اللّهجي لاجتماعها بياء أخرى لذلك أدغمت فيها؛ والتّركيب في الأصل متشكّل من حرف الجرّ(فِيْ) ؛ وكذا من ياء المتكلّم الّتي في محلّ جرّ اسم مجرور.

- **حروفها وحركاتها:** صَفْ سَفْـــــ ← فتحة حرف السّين تسمّى: التّوجيه.

ـــــــــ ← حرف الفاء يسمّى: الرّوي وهو ساكن. (*)

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- **قافية الغطاء (ب):**

عِيْـ	يَـا
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (رْعِيَّه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** عِيْـ يَا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الياء يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

← حرف الياء حرف لين يسمّى: الرّدف. (*)

← كسرة حرف العين تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

(*)– إنّ اختلاف الروي بين حرفي الفاء والكاف – علما أنّ حرف الكاف هو الغالب– قد يكون خطأ سببه النّقل والرّواية، والأصل بحسب الدّيوان قوله: (تَزْدَكْ) بدلا من: (تْصَفْصَفْ)، فيكون بذلك حرف الكاف رويّا مقيّدا؛ وفتحة الدّال توجيها، ينظر: منشورات جمعيّة آفاق مستغانم، سيدي لخضر بن خلوف حياته وقصائده، ج: (01)، (مصدر سابق)، ص: 91.

(*)– يجوز النّطق بالياء هنا بالسّكون لأنّها في الأصل فكّ للإدغام.

- **قافية الفراش (ج):**

دَحْـ تَـكْ
0/ 0/

- **نوعهـا ولقبهـا:** وهـي بعـض كلمـة وزيـادة؛ تتشـكّل فـي الاسـتعمال اللّهجـي مـن الفعـل الماضي:(مْدَحْتَكْ)، والّذي يتألّف تركيبه من: (الفعل الماضي "مْدَحْ"+ تاء الفاعل+ كاف الخطاب)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** دَحْـ تَـكْ ← فتحة حرف التّاء تسمّى: التّوجيه.

← حرف الكاف يسمّى: الرّوي وهو ساكن.

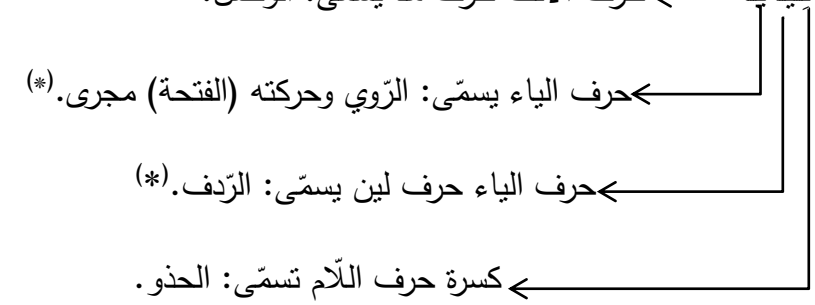
- **حكمها:** بحكم أنّ رويهّا جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- **قافية الغطاء (ج):**

لِيْـ يَـا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة وزيادة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من لام حرف الجرّ: (عْلَى) المتّصلة بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** لِـيْـ يَـا ـــــــ> حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.



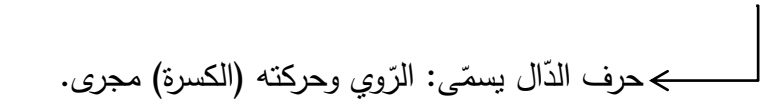
- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (د):**

بَنْـ دِي	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (بَنْدِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** بَنْـ دِي ـــــ> حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.



- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

(*)– إنّ الياء هنا في الأصل ألف مقصورة قلبت في الاستعمال اللّهجي ياء لمدّ حركة اللاّم الّتي قبلها، وبسبب اجتماعها بياء أخرى أدغمت فيها لذلك سكّنت بعد فكّ الإدغام؛ والتّركيب في الأصل متشكّل من حرف الجرّ(عْلَى) – والّذي مالت اللّهجة هنا إلى النّطق بلامه مكسورة مع تسكين يائه–؛ وكذا من ياء المتكلّم الّتي في محلّ جرّ اسم مجرور.

(*)– نُطق بالياء هنا ساكنة لأنّها فكّ للإدغام.

- **قافية الغطاء (د):**

دِيـ	دَا
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (جْدِيدَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** دِيـ دَا ←حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.
←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.
←حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
←كسرة حرف الدّال تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (هـ):**

بِيـ	دِي
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (يـدِي) المسبوق بحرف الجرّ: (الباء)؛ المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** بِيـ دِي←حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.
←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.
←حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
←كسرة حرف الباء تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسرة فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (هـ):**

عِيـ دَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشّكل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (سْعِيدَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** عِـيـ دَا ← حرف الألف حرف لين، ويسمّى: الوصل.
  - ← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.
  - ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  - ← كسرة حرف العين تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- اللاّزمة

11- القسم الحادي عشر:

- **قافية الفراش (أ):**

حَنْـ نَتْ
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل الماضي: (حَنَّ) المتّصل بتاء التّأنيث السّاكنة، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** حَنْـ نَتْ ←تاء التّأنيث السّاكنة تسمّى: الوصل. (*)

←حرف النّون يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مقيّدة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- **قافية الغطاء (أ):**

ظِـيـ مَـا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (عْظِيمَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** ظِـيـ مَـا ←حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الميم يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

←حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الرّدف.

←كسرة حرف الظّاء تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

(*) – الأصل في تاء التّأنيث السّاكنة إذا لم يلتزم الشّاعر بالحرف الّذي قبلها أن تكون رويّا، أمّا إذا التزم به فإنّه يعد حينها رويّا وهي وصلا له، ولأنّ الشّاعر في القصيدة التزم في أبياته لهذا القسم بحرف النّون قبلها جاز لنا اعتباره رويّا والتّاء وصلا له، ينظر: محمّد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، (مرجع سابق)، ص: 163.

- **قافية الفراش (ب):**

غَـنْـ نَـتْ
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل الماضي: (غَنَّى) المتّصل بتاء التّأنيث السّاكنة، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** غَنْـ نَتْ ← تاء التّأنيث السّاكنة تسمّى: الوصل.
  ← حرف النّون يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مقيّدة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- **قافية الغطاء (أ):**

دِيـ مَـا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (دِيمَا)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** دِيـ مَـا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  ← حرف الميم يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.
  ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  ← كسرة حرف الدّال تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (د):**

رَنْـ نَتْ
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل الماضي: (رَنَّ) المتّصل بتاء التّأنيث السّاكنة، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** رَنْـ نَتْ ←تاء التّأنيث السّاكنة تسمّى: الوصل.
←حرف النّون يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مقيّدة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- **قافية الغطاء (د):**

خِيـ مَـا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (خِيمَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** خِيـ مَـا ←حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.
←حرف الميم يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.
←حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
←كسرة حرف الخاء تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (هـ):**

صَا	دِي
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (تْصَادِي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** صَا دِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.
← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.
← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
← فتحة حرف الصّاد تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (هـ):**

رُشْـ	دَا
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (رُشْدَا)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** رُشْـ دَا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.
← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (هـ):**

وَا	دِي
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (وَادِي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** وَ ا دي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.

← فتحة حرف الواو تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (هـ):**

عُدْ	دَا
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (عُدَّه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** عُدْ دَا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- اللّازمة.

12-القسم الثّاني عشر:

- **قافية الفراش (أ):**

فَثْـ رِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (اثْرِي) المسبوق بفاء حرف الجرّ: (فِي)؛ المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** فَثْـ رِي ←حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الرّاء يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (أ):**

لِيْـ يَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (عْلِيَّا)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** لِيْـ يَـا ←حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الياء يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

←حرف الياء حرف لين يسمّى: الرّدف.

←كسرة حرف اللاّم تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتحة فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (ب):**

فُـخْـ رِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (فُخْرِي) والّذي تنطق فاؤه بالضّم وبالفتح – المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** فُـخْـ رِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الرّاء يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (ب):**

حَـيْـ يَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (حَيًّا)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** حَيْـ يَـا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الياء يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

← حرف الياء حرف لين يسمّى: الرّدف.

← فتحة حرف الحاء تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ مجرّدة من التّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (ج):**

عُمْـ رِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (عُمْرِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** عُمْـ رِي ⟵ حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

⟵ حرف الرّاء يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسرة فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (ج):**

لِـيْـ يَـا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة وزيادة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من لام حرف الجرّ: (عَلَى) المتّصلة بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** لِـيْـ يَـا ←حرف الألف حرف مدّ، يسمّى: الوصل.

←حرف الياء يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

←حرف الياء حرف لين يسمّى: الرّدف. (*)

←كسرة حرف اللّام تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (د):**

عَـبْـ دِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (عَبْدِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** عَـبْـ دِي ←حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسرة فإنّ القافية مطلقة،؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

(*)– نطق بالياء هنا ساكنة لأنّها فكّ للإدغام.

- **قافية الغطاء (د):**

عَمْـ دَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (عَمْدَا)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** عَمْـ دَا ←الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (هـ):**

نَفْـ دِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (نَفْدِي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** نَفْـ دِي ←حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (هـ):**

غَـا	دَا
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (غَادَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** غَـا دَا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.

← فتحة حرف الغين تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- اللّازمة.

13-القسم الثّالث عشر:

- **قافية الفراش (أ):**

فَـرْ	حِـي
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (فَرْحِـي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** فَـرْ حِـي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الحاء يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسرة فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (أ):**

فَا رَحْ
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (فَارَحْ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** فَا رَحْ ← فتحة حرف الرّاء تسمّى: التّوجيه.
  - ← حرف الحاء يسمّى: الرّوي وهو ساكن.
  - ← حرف الرّاء يسمّى: الدّخيل وحركته تسمّى: الإشباع.
  - ← ألف المدّ تسمّى: التّأسيس.
  - ← فتحة حرف الفاء تسمّى: الرّس.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مؤسّسة.

- **قافية الفراش (ب):**

رَبْ حِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (رَبْحِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** رَبْ حِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  - ← حرف الحاء يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (ب):**

فَا	رَحْ
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (فَارَحْ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** فَا رَحْ ← فتحة حرف الرّاء تسمّى: التّوجيه.
  - ← حرف الحاء يسمّى: الرّوي وهو ساكن.
  - ← حرف الرّاء يسمّى: الدّخيل وحركته تسمّى: الإشباع.
  - ← ألف المدّ تسمّى: التّأسيس.
  - ← فتحة حرف الفاء تسمّى: الرّس.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مؤسّسة.

- **قافية الفراش (ج):**

وَدْ	حِي
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (وَدْحِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** وَدْ حِي ⟵ حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

⟵حرف الحاء يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (ب):**

مَا لَحْ	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (مَالَحْ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** مَا لَحْ ⟵ فتحة حرف اللّام تسمّى: التّوجيه.

⟵ حرف الحاء يسمّى: الرّوي وهو ساكن.

⟵حرف اللّام يسمّى: الدّخيل وحركته تسمّى: الإشباع.

⟵ألف المدّ تسمّى: التّأسيس.

⟵فتحة حرف الميم تسمّى: الرّس.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء مقيّدا بالسّكون فإنّ القافية مقيّدة؛ مؤسّسة

- **قافية الفراش (د):**

خَدْ دِي	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (خَدِّي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** خَدْ دِي ←حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (د):**

وَرْ دَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (وَرْدَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** وَرْ دَا ←حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (هـ):**

وَا دِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (وَادِي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** وَ ا دِي ←حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  - ←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.
  - ←حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  - ←فتحة حرف الواو تسمّى: الحذو.

حكمها: بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (هـ):**

يَـا دَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (سْيَادَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** يَـا دَا ←حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  - ←حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.
  - ←حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  - ←فتحة حرف الياء تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتحة فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- اللاّزمة.

14- القسم الرّابع عشر:

- **قافية الفراش (أ):**

نُـو بِـي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة وزيادة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (ذْنُوبِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** نُـو بِـي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  - ← حرف الباء يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.
  - ← حرف الواو حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  - ← ضمّة حرف النّون تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (ب):**

ثُـو بَـا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (ثُوبَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** تُـوبَـا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  - ← حرف الباء يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.
  - ← حرف الواو حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  - ← ضمّة حرف التّاء تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (ب):**

شِيـ	بِـي
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (شِيبِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** شِيـ بِـي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  - ← حرف الباء يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.
  - ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  - ← كسرة حرف الشّين تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (ب):**

عَقْـ بَـا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (عَقْبَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** عَقْـ بَـا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الباء يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (ج):**

عَيْـ بِـي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (عَيْبِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** عَيْـ بِـي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الباء يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

← حرف الياء حرف لين يسمّى: الرّدف.

← كسرة حرف العين تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (ج):**

عَجْ	بَا
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (عَجْبَا)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** عَجْ بَا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

↓

حرف الباء يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (د):**

جَهْ	دِي
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (جَهْدِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** جَهْ دِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

↓

حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (د):**

يَـا	دَا
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (زْيَادَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** يَـا دَا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  - ← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.
  - ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  - ← فتحة حرف الياء تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (هـ):**

يَدْ	دِي
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (يَدِّي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** يَدْ دِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  - ← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجردة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (هـ):**

بَـا	دَا
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (عْبَادَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** بَا دَا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  - ← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.
  - ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  - ← فتحة حرف الباء تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- اللّازمة.

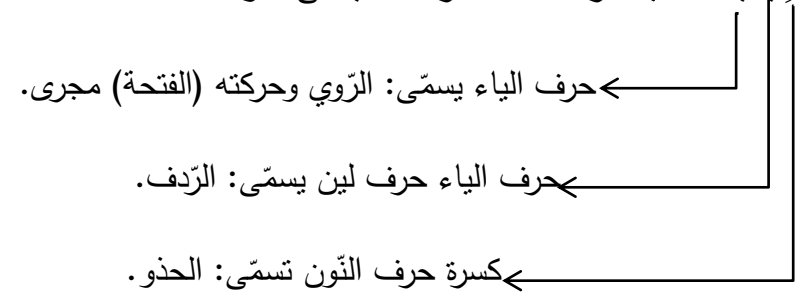
15-القسم الخامس عشر:

- **قافية الفراش (أ):**

نِيْـ	يَـا
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (النِّيَّه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** نِـيْـ يَـا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.



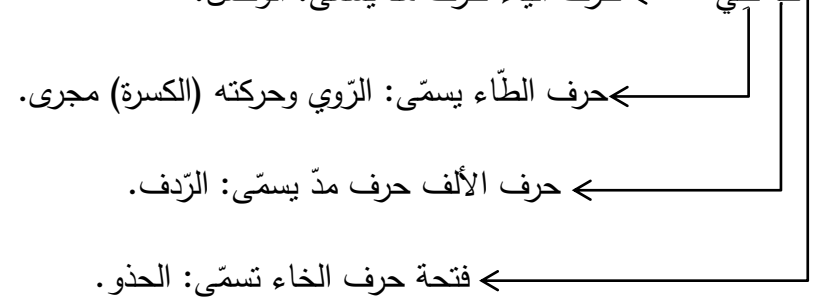
- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة

- **قافية الغطاء (ب):**

خَا	طِي
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (خَاطِي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** خَا طِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.



- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة الياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الفراش (ب):**

رُؤْ يَـا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (رُؤْيَا)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** رُؤْ يَـا ←حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

←حرف الياء يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا الفتحة فإنّ القافية مطلقة؛ مجردة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الغطاء (ب):**

يَعْ طِـي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (يَعْطِي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** يَعْ طِـي ←حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الطّاء يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الفراش (ج):**

دِيْـ	يَــا
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (هْدِيَّه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** دِيْـ يَـا ⟵ حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

⟵ حرف الياء يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

⟵ حرف الياء حرف لين يسمّى: الرّدف.

⟵ كسرة حرف الدّال تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الغطاء (ج):**

شَرْ	طِي
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي أكثر من كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (شَرْطِي) المتّصل بياء المتكلّم، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** شَرْ طِي ⟵ حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

⟵ حرف الطّاء يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الفراش (د):**

بَلْـ دِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (بَلْدِي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** بَلْ دِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (د):**

شَهْ دَا
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (شَهْدَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** شَهْ دَا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (هـ):**

هُو دِي
0/ 0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (يَهُودِي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** هُـودِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  - ← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.
  - ← حرف الواو حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  - ← ضمّة حرف الهاء تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة الياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (هـ):**

هَا	دَا
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (شْـهَادَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** هَا دَا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  - ← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.
  - ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  - ← فتحة حرف الهاء تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- اللّازمة

16- القسم السّادس عشر:

- **قافية الفراش (أ):**

لَا ثُو	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة وزيادة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (صَلَاتُو) المتّصل بواو الملكيّة العائدة على المفرد المذكّر الغائب، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** لَـا تُـو ← حرف الواو حرف مدّ يسمّى: الوصل.
← حرف التّاء يسمّى: الرّوي وحركته (الضّمّة) مجرى.
← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
← فتحة حرف اللّام تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالضّمّ فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالواو إشباعا للضّمّة.

- **قافية الغطاء (ب):**

مَا مَا	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (الغَمَامَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** مَـا مَـا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.
← حرف الميم يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.
← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
← فتحة حرف الميم تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (ب):**

عَا	ثُو
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة وزيادة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (نْعَاثُو) المتّصل بواو الملكيّة العائدة على المفرد المذكّر الغائب، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** عَا ثُو ← حرف الواو حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  - ← حرف التّاء يسمّى: الرّوي وحركته (الضّمّة) مجرى.
  - ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  - ← فتحة حرف العين تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالضّمّة فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالواو إشباعا للضّمّة.

- **قافية الغطاء (ب):**

يَا	مَا
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (القِيَامَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** يَـا مَـا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  - ← حرف الميم يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.
  - ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  - ← فتحة حرف الياء تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (ج):**

عَـا	تُـو
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة وزيادة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل الماضي: (رَضْعَاتُو) المتّصل بتاء الفاعل المتحرّكة وواو الملكيّة العائدة على المفرد المذكّر الغائب، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** عَـا تُـو ← حرف الواو حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  - ← حرف التّاء يسمّى: الرّوي وحركته (الضّمّة) مجرى.
  - ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  - ← فتحة حرف العين تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالضّمّة فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالواو إشباعا للضّمّة.

- **قافية الغطاء (ج):**

مَـا لِـيـ	
0/ 0/	

- **نوعهـا ولقبهـا:** وهـي بعض كلمـة؛ تتشكّل فـي الاسـتعمال اللّهجـي مـن الاسـم: (حْلِيمَـه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** لِـيـ مَـا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  - ← حرف الميم يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.
  - ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  - ← كسرة حرف اللّام تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (د):**

دِي لُـو	
0/ 0/	

- **نوعهـا ولقبهـا:** وهـي بعض كلمـة؛ تتشكّل فـي الاسـتعمال اللّهجـي مـن الاسـم: (الخْلُـودِ)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** لُـودِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.
  - ← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.
  - ← حرف الواو حرف مدّ يسمّى: الرّدف.
  - ← ضمّة حرف اللّام تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة الياء إشباعا للكسرة

- **قافية الغطاء (د):**

جَـدْ دَا	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (جَدَّه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** جَـدْ دَا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

↖ حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- **قافية الفراش (هـ):**

تَقْ دِي	
0/ 0/	

- **نوعها ولقبها:** وهي كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الفعل المضارع: (تَقْدِي)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** تَقْ دِي ← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الوصل.

↖ حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الكسرة) مجرى.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالكسر فإنّ القافية مطلقة؛ مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة الياء إشباعا للكسرة.

- **قافية الغطاء (هـ):**

هِيـ	دَا
0/	0/

- **نوعها ولقبها:** وهي بعض كلمة؛ تتشكّل في الاستعمال اللّهجي من الاسم: (صْـهِيدَه)، وبسبب توالي مقطعين طويلين فيها؛ ووجود متحرّك واحد بذلك بين ساكنيها لقّبت بالقافية المتواترة.

- **حروفها وحركاتها:** هِيـ دَا ← حرف الألف حرف مدّ يسمّى: الوصل.

← حرف الدّال يسمّى: الرّوي وحركته (الفتحة) مجرى.

← حرف الياء حرف مدّ يسمّى: الرّدف.

← كسرة حرف الهاء تسمّى: الحذو.

- **حكمها:** بحكم أنّ رويّها جاء محرّكا بالفتح فإنّ القافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالألف إشباعا للفتحة.

- اللّازمة.

1.4.3. النّظام الإيقاعي لقوافي القصيدة:

إنّ التّسليم بفكرة أنّ « القافية تتوزّع في شعر الفقرات حسب مكوّنات الفقرة فتثبت في مواقع معيّنة وتتغيّر في أخرى»[1]؛ يجعلنا نفهم مفهومها في هذه القصيدة باعتبارها النّظام الكائن في نهاية كلّ شطر؛ والخاضع لعنصر التّناوب وفق مبدأي الثّبات والتّغيير، فكانت بذلك قيمة إيقاعيّة بنيت وفق شكل تناوبي متجدّد إمّا باختلاف الرّوي أو حركته؛ بطريقة خدمت ذلك التّدفق الهائل من المشاعر في النصّ.

وقد كان ذلك التّناوب – في أغلب حالاته– ثابتا من حيث الموقع؛ متغيّرا في الاستعمال وفق مستويين؛ مستوى أفقي تتقابل فيه قافية الفراش وقافية الغطاء وفق نسق معيّن؛ قد يتفق إيقاعيّا من

---

[1]– ينظر: مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشّعر الشّعبي، (مرجع سابق)، ص:111، متصرّف فيه.

حيث الحركات والسّكنات ولكنّه يختلف في الأغلب الأعمّ من حيث الرّوي والتّكوين؛ ومستوى عموديّ تنازلي تتوالى فيه قافية الفراش مع الفراش الّذي يليه؛ وكذا قافية الغطاء مع الغطاء الّذي يليه بشكل متكافئ في مواقع معيّنة وبدرجات متفاوتة، يحدّدها الشّاعر بدرجة أولى و المؤدّي بدرجة ثانية وثانويّة.

بيد أنّ الفرق بينهما يكمن في أنّ قافية الفراش تعمل على ربط الشّطرين (الفراش والغطاء) فكانت بذلك نهاية إيقاعيّة أوّلية؛ صغرى؛ تختم الفراش وتدعم قافية الغطاء بأن تمهّد لنهاية إيقاعيّة كبرى تختم إيقاع البيت من جهة وتكمّل إيقاع قافية الفراش من جهة أخرى، خاصّة وأنّ الغطاء في الأغلب الأعمّ يتمّ المعنى.

ومن ثمّة فإنّنا نميّز بين ثلاث نهايات إيقاعيّة في القصيدة:

- نهاية إيقاعيّة صغرى تختم الفراش.
- نهاية إيقاعيّة كبرى تختم الغطاء.
- نهاية إيقاعيّة أكبر تختم نهاية القسم الواحد؛ وهي اللّازمة واللّتي وحّدت الإيقاع النّهائي لكلّ قسم؛ وكأنّ كلّ قسم يتنوّع ليعود إلى نهاية واحدة وموحّدة متنا؛ ومتنوّعة تأدية؛ لأنّ تأديتها انقسمت إلى قسمين كما سبق وأن تمّت الإشارة إليه. [1]

وبالنّظر في الملامح الإيقاعيّة في قوافي القصيدة نجد أنّ الشاعر قد اعتمد طريقة نظم فيها المطلع على إيقاع اللاّزمة – وإن تميّزت قافية فراشها عنه بالرّدف–، ثمّ عمد إلى القسم الواحد وجعل له دورا بقواف مخصوصة تتّفق معها بنية وتختلف تركيبا، ليعود وينظم القفل بإيقاع اللاّزمة

---

[1])– ينظر: الفصل الثّالث من الأطروحة، ص: 203.

–إنّ الأمثلة التي سنستشهد به في هذا المبحث ستعرف ازدواجية في المرجع لأنّ البيت ككل يعود للمبحث الخاص بتحليل وزن القصيدة، أمّا قافيته فهي تعود للمبحث الخاص بتحليل القافية، وبما أنّنا ننظر في قافية البيت فقط فإنّنا سنحيل له بحسب موقعه في المبحث الخاص بإيقاع القافية فقط.

من جديد كذاك الّذي رأيناه في المطلع، وهذا ما يسمّى عند أصحاب هذا الفنّ بالمصطلح العامّي: "السَّرْحْ والرْوَاحْ" – بفتح السّين وتسكين الرّاء مع تشديدها–.

أمّا "السَّرحْ" فهو ذلك التّبديل الحاصل، وأمّا "الرّْواح" فهو تلك العودة لإيقاع اللّازمة أين يعود إيقاع القافية ويلتقي بعد أن افترق، وهذه الطّريقة معروفة في القصائد الطّويلة الّتي تحتاج إلى تنويع قوافيها، والرّاجح أنّها مأخوذة من صورة الرّاعي الّذي يغدو ويروح وهو يرعى غنمه، أو بالتّعبير العامّي: "يَسْرَحْ".[1]

وللتّوضيح؛ فإنّ القول بأنّه يعود لاستعمال النّظام نفسه لا يعني بالضّرورة تكراره بجميع مكوّناته؛ وذلك كأن تكون قافية القفل مثلا في الفراش مجرّدة من الرّدف وهي في اللّازمة مردفة، إلّا أنّ –أغلبها– يتّفق في أهمّ عناصرها ألا وهو الرّوي وحركته.

و قد يلاحظ المستمع ذلك الّتنوّع الواقع على وزنها أو طبيعتها من حيث هي كلمة؛ ناهيك عن رويّها وباقي حروفها وحركاتها وكذا سكناتها، فقد تغيّر الوزن في القصيدة في كذا مرّة بغية تنويع صورها وكذا توسيع مجالها، وكذلك طبيعتها؛ والّتي تراوحت بين كونها:

– كلمة من (اسم أو فعل) مثل الاسم: (شَهْدَه) في قافية غطاء البيت التّالي من القسم الأوّل (المطلع):

مَثْـلَ الـنَّـحْـلَـه الـلّـي ثْـسَـدّي تَـنْشَدْ شَـهْـدَه فُـوقْ شَـهْـدَه [2]

– أكثر من كلمة لدخول حرف عليها أو اتّصالها بضمير ما؛ مثل اجتماع واو العطف مع الفعل الماضي: (ثْنَى) في قافية غطاء البيت التّالي من القسم الثّالث:

صَـلَّى اللَّـهْ عْـلِيكْ وَثْـنَى أَلْـفْ سَـلَامْ عْـلِيكْ ثَـانِي[3]

---

[1]– ينظر: محمّد الفاسي، معلمة الملحون، القسم الأوّل من الجزء الأوّل، (مرجع سابق)، ص: 136.

[2]– ينظر: الفصل الثّالث من الأطروحة، ص: 227.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 234.

– بعض كلمة من (اسم أو فعل)؛ مثل قافية غطاء البيت التّالي من القسم التّاسع بحيث يقول فيه:

لَا مَنَّاعْ يْقُولْ يَمْنَعْ مَنْ سَطْوَةْ مُولَ الْمَوَالِي [1]

– بعض كلمة وزيادة؛ على نحو قافية فراش البيت التّالي من القسم العاشر والّذي يقول فيه:

عَرْفُونِي لَمَّا مْدَحْتَكْ نُفْخُرْ بِيكْ وَ لَا عْلِيَّا [2]

بحيث كانت بعض كلمة من الفعل الماضي الفعل الماضي: (مْدَحْ) مع زيادة التّاء المتحرّكة وكاف الخطاب للمفرد المذكّر.

1.1.4.3. صور القافية وأنواعها:

نظمت قوافي القصيدة على إيقاع قافية متواترة تكرّر إيقاعها وفق تشكيل ثنائيّ للمقطع الطّويل؛ باستثناء قافية غطاء البيت التّالي من القسم الرّابع:

أعُوذُو بِاللَّهِ نَقْرَا نَخْتَمْ فَالقُرْآن فَاهْ[3]

أين كانت من النّوع المترادف بسبب اجتماع ساكنيها على هيئة مقطع متزايد في الطّول.

وقد اختلفت أنواعها بين:

أ– قافية مطلقة اختلف الوصل فيها بحسب المجرى بين حروف المدّ (الألف، الواو، الياء)، وهي إمّا مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ مثل قافيتي الغطاء والفراش في البيت التّالي من القسم التّاسع:

رَاغَبْ فَالدَّنْيَا بْزَهْدِي فِي دِينِي شَفِّيتْ لَعْدَا[4]

---

[1])– ينظر: المرجع السّابق، ص: 267.

[2])– ينظر: المرجع نفسه، ص: 274.

[3])– ينظر: المرجع نفسه، ص: 242.

[4])– ينظر: المرجع نفسه، ص: 269.

وإمّا مردفة؛ على نحو قافية غطاء البيت التّالي من القسم السّادس:

غِـيـرَكْ لَا نَـعَّـامْ يَـنْـعَـمْ فْـيُومَ كْـبِيرْ أَعْصِيبْ هُوْلُو[1]

ب- قافية مقيّدة اختلفت صورها بين:

- قافيـة مقيّـدة؛ مجـرّدة مـن الـرّدف والتّأسـيس مثـل قافيـة غطـاء البيـت التّـالي مـن القسـم السّادس:

يَـا مُـحَـمَّـدْ لَا تْـسَـلَّـمْ فَـالْـمَـدَّاحْ أ فِي قْـبِـيـلُـو[2]

- قافية مقيّدة؛ مردفة، مثل قافية فراش البيت التّالي من القسم الثّامن:

فِي قَـبْـرِي نَـبْـغِـيـكْ تُـوْجَـدْ وَالْـجَـنَّـه مَـفْـتَـاحْـهَـا انْـتَ[3]

- قافية مقيّدة؛ مؤسّسة كما في قافية غطاء البيت التّالي من القسم الثّالث عشر:

فَـاضَ الْـخِـيـرْ أُو زَادْ رَبْـحِـي كُـلَّ نْـهَـارَ جْـدِيـدْ فَـارَحْ[4]

وقد استعملت بنسب متفاوتة، نبيّنها في الجدول الآتي:

الجدول رقم: (05) يمثّل أنواع القوافي المستعملة ونسب تواترها في القصيدة.

أنواع القوافي			درجة التّواتر	النّسبة المئويّة
المطلقة	المجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ الموصولة بـ:	الألف	(51) مرّة	27,12٪ تقريبا
		الواو	(01) مرّة واحدة	0,53٪ تقريبا
		الياء	(35) مرّة	18,61٪ تقريبا
	المجموع		(87) مرّة	46,26٪ تقريبا

[1])- ينظر: المرجع السابق، ص: 252.

[2])- ينظر: المرجع نفسه، ص: 250.

[3])- ينظر: المرجع نفسه، ص: 262.

[4])- ينظر: المرجع نفسه، ص: 289- 290.

	المردفة؛ الموصولة بـ:	الألف	(31) مرّة	16,48٪ تقريبا
		الواو	(07) مرّات	3.72٪ تقريبا
		الياء	(35) مرّة	18,61٪ تقريبا
	المجموع		(73) مرّة	38,81٪ تقريبا
المجموع			(160) مرّة	85,10٪ تقريبا
المقيّدة	المجرّدة من الرّدف والتّأسيس		(22) مرّة	11,70٪ تقريبا
	المردفة		(01) مرّة واحدة	0,53٪ تقريبا
	المؤسّسة		(05) مرّات	2,65٪ تقريبا
مجموع التّواتر			(28) مرّة	14,89٪ تقريبا
العدد الإجمالي للقوافي			188 مرّة	

فمن ينظر في هذه الإحصاءات يجد أنّ أكثر قوافي القصيدة على الإيقاع المطلق، فقد لجأ الشّاعر إلى الإيقاع المتحرّك في صنع قوافيه، فاختار لإثارة انفعالاته وإبرازها قواف امتدّت حركة الرّوي فيها وطالت على شكل الأحرف المدّيّة بغية مدّ الصّوت في عمليّة الإنشاد، لذلك تجد الوصل فيها قد تراوح بين الألف والواو الياء، إلّا أنّ الألف كانت أكثر استعمالا.

في حين استخدمت القافية المقيّدة لضبط حركيّة الإيقاع في الفراش وقبضها لإعادة تفجيرها وإطلاقها في الغطاء، وهذا ما ولّد نوعا من التّنظيم الإيقاعي الخاضع لحركتين متناقضتين: (القبض والإطلاق) بجعلهما تسيران جنبا إلى جنب في بعض أبياته وفق تدفّق تماشى مع انفعالات

الشّاعر في النّص، حتّى أنّه قد يستخدمها في بعض الأحيان كوسيلة ليخرج عن النّسق المطلق كما فعل في غطاء البيت الثّالث من القسم الرّابع؛ بحيث يقول فيه:

دَاوِيـنِـــي بَــدْوَاكْ نَــبْــرَا مَـــنْ وَسْـــوَاسْ لَا نَـــرَاهُ
إِذَا كَــانْ بْلِـيـسْ عُـبْـرَا عَـــنْـــدِي حَـــيٌّ لَا أَرَاهُ
أَعُـــوذُو بِـالـلَّـهِ نَـــقْـــرَا نَــخْــتَــمْ فَـالـقُـرْآن **فَـــاهْ**[1]

فقد بنيت النهاية الإيقاعية للفراش وفق قافية مطلقة مجرّدة من الرّدف والتّأسيس؛ موصولة بالألف، أمّا الغطاء فقد نظم في البيتين الأوّلين على إيقاع قافية مطلقة؛ مردفة؛ موصولة بالواو، في حين انفرد غطاء البيت الثّالث بقافية مقيّدة مردفة وفق إيقاع ساير المقطع المتزايد في الطّول الموجود قبله وناسبه بأن مدّ النّفس وكأنّه تنهيدة طويلة. [2]

3.1.4.3. حرف الرّوي بين التّعدّد والتّنوّع:

لقد استطاع حرف الرّوي باعتباره أهمّ حرف في حروف القافية أن يحافظ في الشّعر الملحون على مفهومه ومكانته الّتي ألفناه بها في الشّعر العربي، فكان بذلك الحرف الّذي تبني عليه قوافي القصيدة؛ ليتكّرر بعدها على النّحو الّذي يرتضيه الشّاعر، وإن اختلفت طريقة توظيفه له وتنوّعت، فحتّى يخرج الشّاعر إيقاع القصيدة من الرّتابة إلى إيقاع أكثر حيويّة وتجديدا؛ اعتمد في اختياره لحرف الرّوي على مبدأي التّنوّع والتّعدّد، والمقصود بمفهوم التّعدد هو استعماله لحروف تعدّدت لاختلافها، أمّا مفهوم التّنوع فهو نتيجة حتميّة لذلك التّعدد؛ فيُبيّن كيفيّته وماهيته بأن يُوضّح إن كان ذلك الاختلاف ناتج عن استعمال حرف مغاير؛ أو تغيير صفة من صفاته؛ أو حركته؛ أو غير ذلك من الأمور.

---

[1])- ينظر: الفصل الثّالث من الأطروحة، ص: 239- 240- 241- 242.

[2])- ينظر: المرجع نفسه، ص: 242.

ولكلّ شاعر أسلوبه وطريقته في ذلك الاختلاف؛ أمّا طريقة **سيدي لخضر بن خلوف** في هذه القصيدة فقد تميّزت في بعض الأحيان باستعمال الحرف نفسه في شطري البيت مع تغيير حركته، وفي أحيان أخرى باستعمال رويّين مختلفين كما جرت عليه العادة في شعر الزّجل عموما؛ خاصّة إذا ما كانت القصيدة من النّوع الطّويل.

وقد توزّع استعمال الرّوي في القصيدة فيما كشفته الدّراسة التّحليليّة وتواتر على استعمال الأحرف التّالية:

الجدول رقم: (06) يمثّل درجة تواتر الرّوي المستعمل في القصيدة. (*)

حرف الرّوي	حركته	درجة تواتره في القصيدة		نسبة تواتره
الباء	الفتحة	(03) مرّات	(06) مرّات	3,19٪ تقريبا
	الكسرة	(03) مرّات		
التّاء	الفتحة	(03) مرّات	(08) مرّات	4,25٪ تقريبا
	الضّمة	(02) مرّتين		
	السّكون	(03) مرّات		
الحاء	الكسرة	(03) مرّات	(06) مرّات	3,19٪ تقريبا
	السّكون	(03) مرّات		
الدّال	الفتحة	(48) مرّة	(99) مرّة	52,65٪ تقريبا
	الكسرة	(48)		
	السّكون	(03) مرّات		

(*) – إنّ الخانات المعلّمة باللّون الدّاكن تشير إلى حروف الرّوي الّتي خرجت عن النّسق المرسوم في القسم الواحد، مع استثناء يخصّ حرفي الهاء المقيّدة بالسكون في القسم الرّابع، والسّين المكسورة.

الذّال	الكسرة	(01) مرّة واحدة		0,53٪ تقريبا
الرّاء	الفتح	(03) مرّات	(09) مرّات	4,78٪ تقريبا
	الكسرة	(03) مرّات		
	السّكون	(03) مرّات		
السّين	الكسرة	(01) مرّة واحدة		0,53٪ تقريبا
الصّاد	الفتحة	(02) مرّتين		1.06٪ تقريبا
الطّاء	الكسرة	(03) مرّات		1,59٪ تقريبا
الظّاء	الفتحة	(01) مرّة واحدة		0,53٪ تقريبا
العين	السّكون	(03) مرّات		1,59٪ تقريبا
الفاء	السّكون	(01) مرّة واحدة		0,53٪ تقريبا
الكاف	السّكون	(02) مرّتين		1,06٪ تقريبا
اللّام	الضّمة	(04) مرّات	(07) مرّات	3,72٪ تقريبا
	الكسرة	(03) مرّات		
الميم	الفتحة	(06) مرّات	(15) مرّة	7,97٪ تقريبا
	السّكون	(09) مرّات		
النّون	الفتحة	(09) مرّات	(12) مرّة	6,38٪ تقريبا
	الكسرة	(03) مرّات		
الهاء	الضّمة	(02) مرتين	(03)مرّات	1,59٪ تقريبا
	السّكون	(01) مرّة واحدة		
الياء	الفتحة	(09) مرّات		4,78٪ تقريبا

المجموع	188 مرّة

ويمكننا بحسبه أن نلاحظ غلبة روي الدّال والّذي احتلّ المرتبة الأولى بنسبة تفوق النّصف، لتتوّزع باقي النّسبة على الأحرف التّالية على التّرتيب (*): الميم، النّون، التّاء، (الرّاء، الياء)، (الباء، الحاء، اللّام)، (الطّاء، العين، الهاء)، (الصّاد، الكاف)، (الذّال، السّين، الظّاء، الفاء).

وبالتّدقيق فيها أكثر نجد أنّ الشّاعر قد نظمها وفق تقابل يقترب فيه حرفا الرّوي تارة من حيث المخرج وتارة أخرى يبتعدان، كما أنّه اختار الدّال الانفجاريّة حتّى تلائم حالته النّفسيّة كتعبير على تلك الطّاقة المتفجّرة في معاني القصيدة، وقد تكرّر استخدام هذا الرّوي كثيرا حتّى أنّ بعضهم قد ردّ سبب اختياره له لكونه يختم اسمه الشّريف – صلّى اللّه عليه وسلّم-.[1]

وقد لاحظنا إلى جانب ذلك مسألة اختلاف حركته بين الكسر في الفراش، والفتح في الغطاء في مطلع القصيدة وقفل كلّ قسم، وهذا التقّابل ناسب المقام الّذي من أجله نظم ألا وهو مدحه – صلّى الله عليه وسلّم-؛ وكذا أسلوب الخطاب الّذي اعتمده الشّاعر في البيت الأوّل والثّاني من المطلع؛ بطريقة تشبه عكس حركتي المدّ والجزر، بحيث نسب الكلام فيها للمتكلّم المذكّر وهو الشّاعر في الفراش؛ وللمخاطب المتمثّل في شخصه الكريم – صلى الله عليه وسلّم- في الغطاء؛ ليسير البيت الثّالث واللّازمة على الرّوي ذاته، وهذا كلّه أعطى الكلام إيقاعا خاصّا، وهذه ليست من طبيعة الشّعر الملحون لأنّ اختلاف الرّوي فيه شائع وله أثره الخاصّ في الإيقاع العامّ للقصيدة، ولكنّ اختلاف حركته قد أبقت نوعا ما على ذلك الاختلاف.

(*)- استخدمت الأقواس للدّلالة على اشتراك ما بداخلها في النّسبة ذاتها.

[1])- ينظر: مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشّعر الشّعبي، (مرجع سابق)، ص: 109.

أمّا حركته فقد اختلفت بين المجرى والتّوجيه وتفاوتت نسبها كما هو موضّح في الجدول التّالي:

الجدول رقم: (07) يمثّل نسب استعمال حركات المجرى والتّوجيه.

حركة الروي		عدد الاستخدام	النّسبة المئويّة
الرّوي المطلق	الفتحة	(82) مرّة	٪43,61
	الضّمة	(08) مرّة	٪4,25
	الكسرة	(70) مرّة	٪37,23
المجموع		(160) مرّة	٪85,10
التّوجيه	الفتحة	(27) مرّة	٪14,36
	الضّمّة	(01) مرّة واحدة	٪0,53
المجموع		(28) مرّة	٪14,89
المجموع الكلّي		(188) مرّة	

ومن الواضح لنا طغيان حركتي الفتح والكسر مع تقدّم الأوّل بِاثني عشر صوتا، وهذا يشير إلى نظام الشّطر القائم على مبدأ التّقابل بين هاتين الحركتين، والّذي توزّع في القصيدة على النّحو التّالي:

..... دِ	..... دَ

الشكل رقم: (07) يمثل كيفيّة توزّع رويّ الدّال في القصيدة.

وهو الشّكل نفسه الّذي نظمت اللّازمة والمطلع وكذا أقفال الأقسام على إيقاعه(*)، ولقد أجاد في ذلك؛ فمعنى الكسرة هو الخفض ومكانها أسفل الحرف؛ في حين أنّ الفتحة توضع فوق الحرف وأعلاه، وكأنّ الشّاعر يخفض رأسه تواضعا وتقديرا للممدوح الّذي يغمره بالمعاني الّتي تزيد من علوّ منزلته عند الشّاعر، وقد قوّى هذا المعنى الوصل؛ والّذي جعل هو الآخر الإيقاع يبدو هادئا ومنظّما يعكس هدوء نفسيّة الشّاعر، وسعادته بمدحه لممدوحه.

وعلى هذا النّحو في باقي الأبيات:

.....أَ	.....بِ (*)

الشكل رقم: (08) يمثّل كيفيّة توزّع حرف الرّوي في باقي أبيات القصيدة.

ولكنّ التّقابل الأوّل كان صاحب الاستعمال الأوفر والحضور الأقوى في القصيدة، في حين تراوحت قافية الدّور في باقي الأقسام بين التّقييد والإطلاق، إلّا أنّ الإيقاع الغالب عليه هو إيقاع الجمع بين الحركة والسّكون وفق نظامين؛ الأوّل اعتمد فيه على فراش بخاتمة مقبوضة مع غطاء بخاتمة متحّركة كان الإطلاق فيها بمثابة المُتنفَّس للخروج من حالة سكون إيقاع الشّطر كما في البيت التالي من القسم الحادي عشر:

أَعْـصَـاكَـرْ فَـالْـكَـوْنْ رَنَّـتْ تَـنْـشَـدْ فِـي خَـبْـيَه وْخِـيـمَه

أمّا الثّاني فقد جمع فيه بين فراش مطلق وغطاء مقيّد غطّى فيه المدّ الموجود قبله على ذلك؛ كما في قوله في مطلع القسم الثّالث عشر:

(*) – يندرج ضمنه قفل القسم السّابع وإن كان يبدو نوع من الخروج عن النّسق؛ بحيث قابل في البيت الأوّل منه بين روي الدّال المكسور في الفراش ورويّ الظّاء في الغطاء، وفي البيت التّالي له بين رويّ الذّال المكسور والدّال المفتوح، وأغلب الظّنّ أن الأصل فيه الدّال، ينظر: الفصل الثّالث من الأطروحة، هامش ص: 258– 259.

نَــرْجَ اللهْ أَيْــدُومْ فَــرْحِــي رَانِــي بِـيـهُو بِـيــكْ فَـارَحْ
فَـاضَ الْخِـيرْ أُو زَادْ رَبْحِي كُـلَّ نْـهَـارَ جْـدِيـدْ فَـارَحْ [1]

وقد ساهمت في ذلك التّأدية الإنشاديّة والّتي مدّت حركة التّوجيه لتمتزج مع المدّ الموجود في طبيعة الكلمة؛ لتعطي الغطاء دفعا لحركيّة الإيقاع فيه بطريقة امتزج السّكون فيها بذلك المدّ ليتماشى مع إيقاع الفراش ويتمّمه.

وعدا هذا فإنّ الشّاعر حافظ على أواخر الأبيات باعتبارها موضعا مهمّا للغناء، فتساوت بذلك إيقاعاتها المتكرّرة في تواليها بين الأشطر؛ وإن اختلفت عن بعضها في بعض التّفاصيل المتعلّقة بحرف الرّوي وما قد يسبقه من ردف أو تأسيس ...إلخ، خاصّة وأنّه جعلها تبدو في نوع من الاتّحاد الّذي نتوقّع به النّهاية الّتي تليه؛ فيعود الإيقاع وينضبط عموديّا بعد ذلك الاختلاف الحاصل أفقيّا بين شطري البيت الواحد.

3.1.4.3. عيوب القافية:

إذا دقّقنا النّظر في حرف الرّوي وما يسبقه من حروف وحركات في القسم الواحد فإنّنا نلاحظ وجود بعض المستويات الّتي خرج فيها الشّاعر على الإيقاع المرسوم له، أين ظهرت في القصيدة بعض العيوب – إن صحّت تسميتها بذلك– والمتعلّقة في أحيان كثيرة بخروجه عن النّسق الّذي رسمه، ويمكننا أن نوجزها في ما يلي:

– تكرار القافية بلفظها في الموقع ذاته من البيت الموالي كما في من غطاء البيتين التّاليين من القسم الثّالث بحيث يقول الشّاعر:

نَــرْجَ اللهْ أَيْـدُومْ فَــرْحِــي رَانِــي بِـيـهُو بِـيــكْ فَـارَحْ

(*) – إنّ الألف (أ) والباء (ب) هنا يمثّلان عنصرين متغيّرين.

[1])– ينظر: الفصل الثالث من الأطروحة، ص: 288– 289 – 290.

فَـاضَ الْخِـيرْ أُو زَادْ رَبْحِي كُـلَّ نْـهَـارَ جْـدِيـدْ فَـارَحْ[1]

وهذا ما يسمّى في الشّعر الفصيح بـ: "الإيطاء" أين يعيد الشّاعر استعمال القافية في القسم الواحد بالمعنى نفسه، مع فارق أنّه في الشّعر الفصيح إذا اقترب كان قبيحا وإذا ابتعد لم يكن كذلك.[2]

– عدم التّقيد بالرّوي؛ بحيث نلاحظ خروج القافية عن الرّوي الملتزم به في القسم الواحد، على نحو قوله في القسم السّابع:

قَـدْ سَمِّـيـتَ عْـلِـيـكْ وَرْدِي قُـلْـتَ تْكَـافِـيـنِي بْـلَـحْـظَـا

مَـنْ رَّاكَـشْ لِـيـكْ نَـهْـذِي حَـرَّرْ لِـي حَـتَّـى جْـرَادَا[3]

فالاختلاف يبدو واضحا باستعمال حرفي: "الدّال" و"الذّال"– على التّرتيب– ؛ في الفراش، وحرفي: "الظّاء" و"الدّال" في الغطاء؛ علما أنّ الأصل فيهما أن يأتيا بحرف "الدّال". [4]

وقد أمكننا أن نميّز في موقع ما قبل الرّوي عدم الالتزام بما يلي:

– التّجرّد من الرّدف؛ ومثاله البيتان التّاليان من القسم الثّاني:

يَـغْـزَلْ فِـي خَـشْـبُـو مْـسَـدِّي اَلْـمَـنْـسُـوجَ قْـمِـيـصْ وَرْدَا

شْـعَـرْ سَـلْـكَ حْـرِيـرْ ديـدي مَـا حَـمْـلَـتْ بَـضْـنَـاهْ دُودَا[5]

فقد جاء في البيت الثّاني منهما بقافية مردفة؛ والأصل في البيت السّابق له أن تكون مجرّدة منه.

– التّجرّد من التّأسيس؛ ومثاله قافية فراش البيتين التاليين من القسم السّابع:

بُـلْـدِيَّـاتْ لَـتْـرَاكْ وَعْـجَـمْ وَالْـعُـرْبَـانْ أَتْـقِـي وْعَـاصِـي

---

[1])– ينظر: المرجع السابق، ص: 289– 290.

[2])– ينظر: محمّد حماسة عبد اللّطيف، البناء العروضي للقصيدة العربيّة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999م، ص: 238– 239.

[3])– ينظر: الفصل الثّالث من الأطروحة، ص: 258– 259– 260.

[4])– ينظر: المرجع نفسه، ص: 232 – 233.

[5])– ينظر: المرجع نفسه، ص: 233– 234.

حَـرَّرْ لِـي فِـيمَـا ضْنَى آدَمْ قَدَّ شْعَـرْ جَسْدِي وْرَاصِـي[1]

بحيث جاء في فراش البيت الأول بقافية مجرّدة من الرّدف والتّأسيس لكنّه لم يلتزم بها إذ أنّه بنى قافية الفراش الّذي يليه على إيقاع قافية مطلقة مؤسّسة.

- حرف الرّدف؛ ومثاله البيت التّالي من القسم الثّالث:

صَـلَّى اللَّـهُ عْـلِيـكْ وَثْنَى أَلْـفْ سَـلَامْ عْـلِيـكْ ثَـانِـي

لُـولَا انْـتَ لَا نـُـورْ جَـنَّـه يَـشْـرَقْ وَلَا نَـارْ تَـسْـــنِـي[2]

فقد نظم غطاء البيت الأوّل بقافية مطلقة؛ مردفة، لكنّه لم يلتزم بها في غطاء البيت الّذي بعده إذ نظمه على إيقاع قافية مجرّدة من الرّدف والتّأسيس.

- التّأسيس؛ ومثاله فراش البيتين التاليين من القسم الثّامن والّذي يقول فيهما:

يَـا مُـحَـمَّـدْ يَـا الْـمَـاجَـدْ تَـشْـرَقْ بِـيكَ النَّاسْ شَتَّى

فِـي قَـبْـرِي نَـبْغِـيكْ تُـوْجَـدْ وَالْـجَـنَّـه مَـفْـتَـاحْـهَـا انْـتَ[3]

فالأصل أن يأتي بقافية مؤسّسة في فراش البيت الثاني حتّى يتحقّق الانسجام، إلّا أنّه تحرّى التّجرّد من استعماله.

- الحذو؛ كما في قافية غطاء البيتين التّاليين من القسم السّادس في قوله:

يُومَ عْـطَـشْ مَـا فِـيهْ وَرْدِي أَوْجْـــوهْ الْـكُـفَّـــارْ **سُـــو**دَا

يَـنْـكَـبُّـو فِـي نَـارْ تَـقْـدِي مَشْيَـنْـهَـا ظَـلْـمَـه سْ**ـغِـيـ**دَا[4]

أين نلاحظ تغيّر الحذو بين الضّمة والكسرة في قوله: (سُودَا) ثمّ: (سْغِيدَا)

- اختلاف التّوجيه كما في فراش البيتين التّاليين من القسم الخامس:

---

[1])- ينظر: المرجع السّابق، ص: 256- 257.

[2])- ينظر: المرجع نفسه، ص: 234- 235.

[3])- ينظر: المرجع نفسه، ص: 261- 262.

[4])- ينظر: المرجع نفسه، ص: 253- 254.

خَتْلَتْنِي مَنْ جَنْبِي لِيسَرْ مَنْ تَمْزَاقَ الدِّينْ خُفْنَا

أَحْفَظْ يَا مُولَايَ وَاصْتُرْ وَالْعَنْهُو سَبْعِينْ لَعْنَه[1]

بحيث جاء بالضّم في قوله: (وَصْتُرْ) بخلاف أصله الّذي نظم التّوجيه فيه بالفتح في قوله: (لِيسَرْ).

وقد يخرج الشّاعر في فراش بيت ما عن الإيقاع الّذي رسمه في القسم الواحد؛ ثمّ يتبعه بغطاء يسايره ويوافقه؛ كما في البيت التّالي من القسم الثّاني إذ يقول فيه:

يَغْزَلْ فِي خَشْبُو مْسَدِّي اَلْمَنْسُوجَ قْمِيصْ وَرْدَا

شْعَرْ سَلْكَ حْرِيرْ دِيدِي مَا حَمْلَتْ بَضْنَاه دُودَا[2]

بحيث أتى بقافية فراش البيت الثّاني مردفة بياء المدّ؛ ثمّ جعل قافية الغطاء تسير على إيقاعها بأن نظمها مردفة بواو المدّ، رغم أنّ الأصل بحسب سابقتها أن تكون مجرّدة من الرّدف والتّأسيس، وقد ساعدته في ذلك طبيعة الشّعر الملحون المبنيّة على استقلال كل شطر فيها بقافية، وفي هذه الحالة لا يمكننا اعتباره عيبا بل تنوّعا حدث لغاية استقام بها المعنى؛ لتعود على الإيقاع بنَفَس متجدّد.

وقد يُسمح للشّاعر بأن يخرج على الإيقاع المرسوم في القسم الواحد لضرورة تتماشى والإيقاع العامّ للقصيدة؛ إلّا أنّ كثرة الوقوع في ذلك تجعل الإيقاع متعبا؛ فيبدو وكأنّه يشبه تلك العثرات الّتي يجدها السّاري في طريقه؛ فإن قلّت أمكنه تجاوزها، وكلّما استقامت له الطّريق أمكنه نسيانها، لكنّها كلّما كثرت أتعبته وأشعرته بالسّأم؛ حتّى أنّ الملل قد يتغلغل في نفسه تدريجيّا ليعدل عن الاستمرار في ذلك الطّريق، فكذلك القصيدة إذا كثرت في أقسامها تلك الظّاهرة؛ صعب على السّامع فهم إيقاعها فيملّ بذلك وينفر من الاستماع إليها.

---

[1])- ينظر: المرجع السّابق، ص: 246- 247.

[2])- ينظر: المرجع نفسه، ص: 233- 234.

ولطالما كان لعمليّة النّقل دورها البارز في تغيير المتن بدرجات معيّنة؛ الأمر الّذي قد يؤدي إلى اختلاف قوافي البيت الواحد، وهذا ما نعيبه على الرّواة لأنّ تصرّفهم في المتن لا يليق بالنّص، فهو يخرجه بذلك عن حلّته الّتي نظم بها، وحتّى العمليّة الإنشاديّة قد تتدخّل في ذلك؛ إلّا أنّه في النّص الذيّ بين أيدينا قد وقع – في أغلب حالاته– تماشيا مع اللّحن من جهة؛ أين نراه يأتي تبعا لتغيّر مشاعر الشّاعر؛ ويسايرها بطريقة لم يقطع فيها تسلسل الأفكار؛ وإنّما واكبه بطريقة شدّ بها انتباه المستمع.

ومن ثمّة فإنّ تلك الأمور وغيرها قد ساعدت الوزن والقافية؛ على القيام بوظيفتيهما البنائيّة في القصيدة على درجة عالية من الدّقة، كما أنّ حب الشّاعر للنّبي – صلى الله عليه وسلّم– وشوقه إليه قد ولّد تدفّقا في المعاني، أضف إلى ذلك تراوح مشاعره بين الشّوق والحبّ وبين الخوف من التّقصير والّذي دفعه للتّغيير المستمرّ في القوافي، وعلى كلّ فإنّ **سيدي لخضر بن خلوف** وإن خرج عن الإيقاع الّذي رسمه لنفسه في بعض الأحيان إلّا أنّه قد استطاع أن يغطّي على ذلك؛ فكان في كلّ مرّة يبتعد فيها عنه يعود إليه بحلّة جديدة وأنيقة.

الفصل الرّابع

إيقاع الموسيقى الدّاخليّة في قصيدة "أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِي".

إنّ الحديث عن إيقاع الموسيقى الدّاخليّة في القصيدة يقودنا إلى رسم تلك البنية الباطنة للنّص والكامنة فيه؛ « والّتي تعمل بدورها على رسم الدّلالة الّتي يبغي الشّاعر توصيلها إلى القارئ أو المستمع، وهو ما يقوّي الدّلالة وينسّق الإيقاع التّفعيلي وفقا لمقتضيات النّظام اللّغوي تنوّعا وانتظاما».[1]

وهذا يقودنا للحديث عن جانب من جوانب ما يسمّيه البعض بعوالم "التّخييل اللّغوي" أين «نرصد الكلمة بوصفها وحدة فريدة، وجوهرا فردا سحريّا، ثمّ الكلام بوصفه أداة للفكر أو تعبيرا عنه»[2]؛ لكن دون أن نهمل الصّوت، فننظر بذلك في الوحدات الملفوظة؛ انطلاقا من أصغر مكوّناتها وهو الصّوت المفرد في اللّهجة المستعملة؛ وما يمكن أن يتّصف به من مظاهر صوتيّة أدائيّة، لننتقل بعدها إلى تتبّعه في مستويات أكبر تخصّ الكلمة ثمّ الكلام باعتباره أكبر وحدة في التّركيب.

ومن بين أهمّ العناصر الفاعلة والمشكّلة لتلك البنية الباطنة "عنصر التّكرار" باعتباره التّرديد الإيقاعيّ الّذي يعمل على إحداث موسيقى لفظيّة[3]، طبعا هذا فضلا عن كونه وسيلة من وسائل الإطناب في البلاغة، وعلاوة عن تأكيده للمعنى وتكثيره فهو أيضا من أساليب المبالغة، لأنّ الزّيادة

---

[1])- نسارك زينب، شعريّة قصيدة عاشور فنّي من خلال "رجل من غبار"، دار الأمل، (د. م. ن)، (د. ر. ط)، 2009م، ص: 21، متصرّف فيه.

[2])- رولان بارت، لذّة النّص، تر: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، دار لوسوي، باريس، ط1، 1992م، ص: 65، متصرف فيه.

[3])- ينظر: سيّد خضر، التّكرار الإيقاعي في اللّغة العربيّة، دار الهدى للكتاب، بيلا، كفر الشّيخ، مقدّمة، ط1، 1998م، ص: 04.

في المبنى– سواء كانت حرفا أو كلمة أو تركيبا– تستوجب زيادة في المعنى؛ تعمل على تقويته وإقراره في النّفس لإبراز دلالات مختلفة على نحو التّأكيد؛ والتّهويل؛ والمبالغة؛ وما إلى ذلك.[1]

وبتتبّع إيقاعه في القصيدة نجده يظهر في مستوى ضيّق وهو الشّطر الواحد (الفراش والغطاء)، أو في مستوى واسع وهو البيت، أو في مستوى أوسع قد يميّز القسم ككلّ، ولعلّ هذا ما جعله يأتي على صور متعدّدة[*] ولنا فيما يلي بيان حول ذلك.

4-1-إيقاع الصّوت المفرد وتكراره في القصيدة:

لا يختلف اثنان حول أهمّية الإيقاع الصّوتي ومكانته في رسم البنية العامّة لإيقاع قصيدة الشّعر الملحون، فمن ينظر في النّص الّذي بين أيدينا تتمثّل له صورتان؛ صورة يسمعها ويحسُّها تمتدّ فيها الألفاظ وفق امتداد زمنيّ خاصّ، وتركيب مخصوص ينقله إلى صورة مفهوميةّ يتجلّى فيها ما للألفاظ من دلالات على الأشياء المعبَّر عنها[3]، ولا يمكن أن تتجلّى تلك الأمور إلّا للقارئ؛ المستمع؛ الجيّد أو المتمرّس.

ولا نقول "القارئ" فقط لأنّ القراءة وحدها لا تكفي؛ فالنّص يجب أن يدرس مسموعا ومكتوبا حسب ذلك السّماع، فباعتباره شعرا شفويّا فإنّ أهمّيته تظهر في كونه مسموعا، ولم نقل "المستمع"

---

[1]– ينظر: عبد الرّحمن محمّد الشّهراني، التّكرار مظاهره وأسراره، بحث مقدّم لنيل درجة ماجستير، مخطوط، إشراف: علي محمّد الحسن العماري، الدّراسات العليا، فرع: الأدب، كليّة اللّغة العربيّة، جامعة أمّ القرى، المملكة العربيّة السّعوديّة، 1983م، ص: 30.

[*]– تهتمّ الدّراسة هنا بالجانب المسموع بصفة غالبة –إن صحّت العبارة– من المكتوب لذلك سيقع التّركيز على المدوّنة المسموعة بصوت "الحاج محمّد العنقى" المذكورة في الملحق، وكل الأمثلة الشعرية الخاصة بهذا الفصل سنكتفي بالإحالة لها وفق الثّنائية التالية: (أ– ب) على أنّ الألف: (أ) تشير إلى رقم ترتيب البيت داخل القسم الواحد؛ والباء: (ب) تحيلنا إلى رقم ترتيب القسم داخل القصيدة أو المدوّنة الشّعريّة، ينظر: ملحق الدّراسة، من ص: 454 إلى ص: 459.

[3]– ينظر: محمد إبراهيم شادي، البلاغة الصوتية في القرآن الكريم، دار الرسالة، القاهرة، ط1، 1988م، ص: 10.

وكفى لأنّ قدرات المستمعين متفاوتة فيما بينها؛ فقدرة المستمع الجيّد على التّمييز والتّحليل هي غير قدرة المستمع العادي.

ولمَّا عمِل الإيقاع على تنظيم أصوات اللّغة على هيئة معيّنة؛ احتلّ الصّوت فيه مكانة كبيرة وأساسيّة باعتباره أوّل مراحل التّركيب الصّوتي، خاصّة وأنّنا بصدد الحديث عن مدوّنة مستمدّة من أبرز فنون القول الشّعبيّة الشّفويّة ألا وهو "الشّعر الملحون"؛ والّذي يعتمد الأداء الصّوتي اللّحني كوسيلة تعبيريّة يخاطب به المستمع بغرض إيصال المراد، لذلك كان له شرف افتتاح الدّراسة وتصدُّر قائمة أركانها وعناصرها، فالنّظام الصّوتي ولا ريب « آلة اللّفظ، والجوهر الّذي يقوم به التّقطيع، وبه يوجد التّأليف، ولن تكون حركات اللّسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلّا بظهور الصّوت».[1]

وبما أنّ المدوّنة اللّغويّة المسموعة خاضعة لاستعمال لهجيّ معيّن متغيّر[*]؛ فقد كان لزاما علينا تتبّع ذلك في لهجة المؤدّي لا في لهجة الشّاعر وحسب؛ طبعا هذا دون أن ننسى طبيعة اللّهجات الجزائريّة الّتي انطوت على استعمال عدد غير محدود من الأنظمة اللّغويّة الصّوتيّة، والّتي يصعب على الدّارس تحديدها بدقّة متناهية بسبب إلى خضوعها لخاصّية التّنوّع في الاستعمال من جهة؛ والّذي عادة ما يكون سببه تنوّع البيئات اللّغويّة والجغرافية؛ وحتّى تنوّع المقاصد قد يكون له أثره في ذلك، والتّطوّر اللّهجي النّاتج عن التّغيّر المستمرّ لذلك الاستعمال من

---

[1])- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح وشر: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط7، 1998م، ج1، ص: 79.

[*])- أي أنّه غير ثابت على حال واحدة لأنّ طبيعة انتقاله وتواتره شفاهة كانت سببا رئيسيّا في ذلك التّغيّر المستمرّ للأداء، وهذا يعني قابليّة النّص وصلاحيّته لأن يُتداول من طرف أكثر من مؤدّ واحد؛ وفي إطار زمنيّ ومكانيّ مختلف، لذلك لا نجدها تعرف الثّبات في مصطلحاتها وألفاظها وحتّى في أساليبها وبتعبير آخر؛ إنّ إيقاع الصّوت يتغيّر حسب المؤدّي؛ ووفقا للبيئة الاجتماعيّة ولهجتها؛ وكذا المتغيّرات الزّمانيّة والمكانيّة.

جهة أخرى؛ في ظلّ غياب القوانين الّتي تضبطه، وممّا ساعد على ذلك مرونة هذا النّظام وقابليّته للتّأقلم مع بيئات لغويّة متنوّعة.

وكثيرا ما تتناسب أصوات الكلمة مع مدلولها أو صفة من صفاته؛ إلّا أنّها قد تختلف فيما بينها في الدّلالة تبعا لاختلاف قوّتها وكذا طريقة بروزها في الأداء الصّوتي، فقد أشار **عبّاس محمود العقّاد** إلى الارتباط الواضح بين بعض الحروف ودلالة الكلمات مع التّأكيد على مسألة أنّ «الاستثناء في الدّلالة قد يأتي من اختلاف الاعتبار والتّقدير، ولا يلزم أن يكون شذوذا في طبيعة الدّلالة الحرفيّة».[1]

وحتّى يتحقّق ذلك كان لا بدّ من توفّر أمرين:

- الأوّل: أن نتجاوز الإطار الصّوتي بجرسه وإيحائه واعتداله إلى ما يحدِثُه من إبراز للمعنى؛ وتأكيده؛ وتسلسله؛ وانتظامه.
- والثّاني: أن يتحقّق بالأداء الصّوتي مطابقة الكلام لمقتضى الحال.[2]

ومن ثمّة كانت العبرة بموقع الصّوت من الكلمة لا بمجرد دخوله في تركيبها[3]، فهو يساعد « على تمثُّل المعنى، كما أنّه يفجّر الطّاقات الصّوتيّة الكامنة في الألفاظ والّتي قد نتصوّر معانيها من نطقها، أو نستشعر ظلالا شتّى تحوم حولها، وخصوصا إذا أدّينا الإلقاء حقّه»[4]؛ مع كلّ ما يمكن أن يتّصل به من مراعاة مخارج الصّوت؛ ونغماته؛ وكذا الوقف على الكلام كلّما حسن السّكوت عليه؛ مع مراعاة كلمات النّص ومزجها مع اللّحن؛ لتخرج حلّة أدبيّة بهيّة تُوصل المعنى وتُطرِب المستمع.

---

[1])- ينظر: عباس محمود العقّاد، أشتات مجتمعات في اللّغة والأدب، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1988م، ص: 48- 49.

[2])- محمّد إبراهيم شادي، البلاغة الصوتية في القرآن الكريم، (مرجع سابق)، ص: 11.

[3])- ينظر: عباس محمود العقّاد، أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، (مرجع سابق)، ص: 48.

[4])- محمد إبراهيم شادي، البلاغة الصّوتيّة في القرآن الكريم، (مرجع سابق)، ص: 10- 11.

4-1-1-الأصوات المجهورة والمهموسة:

والمقصود بها هنا مجموع الوحدات الصّوتيّة المتقابلة بين التّركيب الصّوتي لكلّ من الفراش والغطاء؛ المتتالية على نحو يربط إيقاع الفراش مع الفراش الّذي يليه؛ وكذا إيقاع الغطاء مع إيقاع الغطاء الّذي يليه، والمتكرّرة على نحو معيّن بغرض إبراز نوع مميّز من الدّلالات المرفقة بنوع من الأداء الصّوتي؛ الّذي يعمل حينا على إبرازها على طبيعتها الأصليّة إن كان بالجهر أو الهمس أو غير ذلك، أو يغيّرها حينا آخر تبعا لعوامل خارجيّة تتّصل بالاستعمال اللّهجي وكذا الأداء الصّوتي في حدّ ذاته وما يرمي إلى إبرازه من دلالات.

4-1-1-1- الأصوات المجهورة:

إنّه وبالنّظر إلى طبيعة هذه الأصوات الصّلبة والفخمة الّتي تلائم المواقف القويّة[1]؛ فإنّ حضورها في النّص كان أكثر تداولا واستعمالا أين ساهمت في إبراز المعاني القويّة الّتي تماشت ومشاعر الشّاعر المتفجّرة، لذلك نراها تبرز انفعالاته الّتي تظهر بين الحين والآخر؛ لترسم لنا لوحة فنّيّة جمعت بين الحبّ والإخلاص للممدوح؛ والخوف من التّقصير اتّجاهه، وبين أساليب الدّعاء والرّجاء، من أمثلة ذلك في النّص:

- **النّون:**

صوت لثوي؛ أسناني، أنفي، مجهور، وهو برأي بعض العلماء صوت يقع بين الانفجار والاحتكاك؛ أي متوسّط بين الشّدّة والرّخاوة[2]، في حين رأى بعضهم الآخر بأنّه صوت يقع بين

---

[1])- ينظر: نعيم علوية، بحوث لسانيّة – بين نحو اللّسان ونحو الفكر–، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط2، 1986م، ص: 13.

[2])- ينظر: سليمان فيّاض، استخدامات الحروف العربيّة، (معجميّا، صوتيّا، صرفيّا، نحويّا، كتابيّا)، دار المرّيخ للنّشر، الرّياض، (د. ر. ط)، 1998م، ص: 110.

الأصوات الصّامتة والحركات[1]، أمّا في النّص فقد وظّف في أغلب حالاته للدّلالة على الافتخار بمدحه – صلّى الله عليه وسلّم– والاعتزاز به، ومن بين الدّلالات الّتي ساهم في إظهارها في النّص:

- الفخر والاعتزاز بمدحه – صلى الله عليه وسلّم– في افتتاح القصيدة في قوله:

أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِي بَسْمَ اللهْ أُو بِيكْ نَبْدَا (1-1)

- المدح مع بيان أهميّته وسمّو مكانته – صلى الله عليه وسلّم– في قوله:

لُولَا انْتَ لَا نُورْ جَنَّه يَشْرَقْ وَلَا نَارْ تَسْنِي (2- 3)

- الرّجاء والطّلب على وجه الدّعاء في قوله:

دَاوِينِي بَذْوَاكْ نَبْرَا مَنْ وَسْوَاسْ لَا نَرَاهُ (1- 4)

- الشّكوى مع معنى الخوف في قوله:

خَتْلَتْنِي مَنْ جَنْبِي لِيسَرْ مَنْ تَمْزَاقَ الدِّينْ خُفْنَا (2- 5)

- **اللّام:**

صوت أسناني، لثوي، مجهور، وهو برأي بعض العلماء من الأصوات البينيّة؛ أي متوسّط بين الشّدّة والرّخاوة[2]، وقد ساعد في النّص على استحضار المعاني التّالية:

- التّصلية على الممدوح فرحا وفخرا به – صلى الله عليه وسلّم– كما في قوله:

اللَّهُمْ صَلِّي وْسَلَّمْ طُولَ الدَّهْرْ عْلَى نَبِينَا (1- 2)

- تقوية معنى التّصلية في قوله:

صَلَّى اللَّهْ عْلِيكْ وَثْنَى أَلْفْ سَلَامْ عْلِيكْ ثَانِي (1- 3)

---

[1]– ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، (مرجع سابق)، من ص: 345 إلى ص: 367.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 348.

- مدحه– صلى الله علي وسلّم– والإعلاء من شأنه مع تقوية معنى النّفي في قوله:

لُـــولَا انْتَ **لَا** نـُورْ جَـنَّـه يَـشْـرَقْ وَ**لَا** نَـارْ تَـسْـــنِـي(2– 3)

- الوصف المرفوق بمعنى المدح مع تأكيد الغاية في قوله:

مْجَـالَـسْ عُولَـامَـا تْـصَـادِي أَدْوَالِـيـلْ **لَلْـــخِـيـرْ** رُشْـــدَا (4– 11)

- **الباء:**

صوت شفوي؛ انفجاري؛ مجهور[1]، ساعد بفضل طبيعته الصّوتيّة على إبراز الدّلالات التّالية:

- تقوية الابتداء والدّخول في العرض في قوله:

أَحْـسَـنْ مَـا يُـقَـالْ عِـنْـدِي **بَـسْـمَ** اللهْ أُو **بِـيـكْ** نَـبْـدَا (1– 1)

- تقوية معنى العقاب والضّرب في قوله:

ضْـرَبْـتُـو **بَـقْـضِـيـبْ** هَـنْـدِي أَعْـطِـيـتُـو مِـيـتِـيـنْ جَـلْـدَه (5– 5)

- الوصف مع تأكيد معنى الشّكوى في قوله:

لَاحَ الْكُـبْـرُ و **بَـانْ** شِـيـبِـي مَـنْ قُـدَّامِـي صَـارْ عَـقْـبَـه (2– 14)

- تقوية دلالة الوصف ومزجها بمعاني المدح في قوله:

خَـلْـقْ اللَّهْ **بَـادِي** وْ**بَـلْـدِي** مَـغْـطُـوسَه **بَـالْـخِـيـرْ** شَـهْـدَه (4– 15)

- **الميم:**

صوت شفوي؛ أنفي؛ مجهور؛ يقع بين الشّدة والرّخاوة[2]، استثمره الشّاعر لإظهار الدّلالات التّالية:

---

[1]– ينظر: سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية، (مرجع سابق)، ص: 27.

[2]– ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، (مرجع سابق)، ص: 348.

- تقوية الوصف وتقريب صورته للقارئ؛ خاصّة مع توظيف الميم السّاكنة في أواخر بعض الكلم كما في قوله:

قَدَّ نْجـُومْ اللِّيلْ لَـدْهَمْ وَالأَمْـطَـارْ الـنَّـازْلِـيـنَـا(2- 2)

- الإصرار في الرّجاء كما في قوله:

يَـا مُـحَـمَّـدْ لَا تْـسَـلَّـمْ فِي رُوحِي وَاهْلِي وْنَاسِي(1- 7)

وقد ساعده في ذلك أسلوب النّداء؛ وكذا تراوح كلامه بين الحركة والسّكون حينا ومزجه بالتّضعيف حينا آخر.

- تقوية النّفي؛ مع إفادة معنى القطع بالرّأي، خاصّة إذا ما اقترن بصوت النّون كما في قوله:

لَا مَـنَّـاعْ يْـقُـولْ يَـمْـنَـعْ مَنْ سَطْوَةْ مُولَ الْـمَـوَالِي(2- 9)

- المدح في قوله:

اَلْـمَـاشِـي وْلَـطْـيَـارْ غَـنَّـتْ بَاسْمَكْ يَا الْـمُـخْـتَارْ دِيمَـا(2- 11)

- **الدّال:**

صوت لثوي؛ انفجاري؛ مجهور[1]، اعتمد عليه الشّاعر كثيرا في رسم قوافي النّهايات الإيقاعيّة لأشطر أبياته الشّعرية، ومن بين دلالاته في النّص:

- تقوية الوصف المتمّم لمعنى الحسرة الّتي يرافقها نوع من العتاب واللّوم في قوله:

قَـطَّـعْـتْ يَـدِّيَّـا بْـيَـدِّي مَـا نَـفَّـلْـتْ وَالُـو بْسَـجْـدَه (5- 9)

وما ساعد على تقوية معناها ههنا اجتماعها بأصوات قويّة مثل صوتي: "الطّاء" و"الباء" وكذا صوت "الياء المشدّدة".

---

[1])- ينظر: سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية، (مرجع سابق)، ص: 53.

- الرّجاء مع طلب العون في قوله:

أَرْفَـقْ بِـرُوحِـي وْجَــسْـدِي دَاوِيـنِــي نَــبْـرَا مْنَ الــدَّا (5- 3)

- الشّكوى في قوله:

مَـنْ تَدْبِيرْ ابْلِـيسْ لَـغْـدَرْ صَـادَتْـنِـي يَـا أُمْتِي فَـتْنَه (1- 5)

- الوصف المرفق ببيان علوّ المنزلة مع نوع من التلذّذ الذي جسّده مدّ حركة الكسرة حينا والفتح حينا آخر كما في قوله:

يَـا سِــيــدَ رْقِـيَّـه تْــوَدِّي مَـا بِينِ يـدِينْ اللَّهْ سَجْدَه (4- 8)

- **الرّاء:**

صوت لثويّ؛ مكرّر؛ مجهور، يقع بين الشّدة والرّخاوة[1]، من دلالاته في النّص:

- تقوية معنى الرّجاء والحرص على قبول الطّلب خاصّة في صورته المشدّدة كما في قوله:

نَـبْـغِـيـكَ عْـلِـيَّـا تْـبَــرَّمْ تَـبْـرَامَــةْ مَـنْ لَا يْـوَلُّـوا(2- 6)

- إفادة معنى الرّجاء في قوله:

حَـرَّرْ لِـي فِـيمَا ضْنَى آدَمْ قَدَّ شْعَـرْ جَسْدِي وْرَاصِـي (3- 7)

- تقوية الوصف مع مزجه بنوع من الفخر في قوله:

رَفْـرَفْ فُـوقَ الــرَّاسْ بَـنْدِي أَلْـبَـاسِـي حُـلَّــه جْـدِيــدَه (4- 10)

والأمر نفسه في قوله:

شَـعْـشَـعْ نُـورْ نْـوَارْ خَدِّي جُـلَّـنَــارْ نَـعْ كِـالـوَرْدَه (4- 13)

---

[1])- ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، (مرجع سابق)، ص: 345- 346.

4-1-1-2-الأصوات المهموسة:

تتمتّع هذه الأصوات بطبيعتها الصّوتيّة الّتي يُخْفض فيها الصّوت فلا يجهر به، لذلك نجدها في النّص قد امتزجت في أكثر حالاتها مع المعاني الّتي تدلّ على ضعف الشّاعر أمام عظمة خالقه وممدوحه، الأمر الّذي يحمله على التّواضع في أكثر من موقع في النّص، وقد يمزجها بمعان أخرى كالمدح والفخر مثلا؛ ليخرجها الأداء في شكل عذب ترقّ له النّفس وتستعذبه.

ومن مظاهر ذلك وغيره في النّص:

- **التّاء:**

صوت لثوي؛ أسناني؛ انفجاري؛ مهموس[1]، من بين السّياقات الّتي ساهم في إظهارها في النّص:

- تقوية معنى الغضب المرافق للعقاب في قوله:

ضْرَبْتُو بَقْضِيبْ هَنْدِي أَعْطِيتُو مِيتِينْ جَلْدَه (5-5)

- الفخر مع معنى الرّجاء والتّمنّي في قوله:

قَدْ سَمِّيتَ عْلِيكْ وَرْدِي قُلْتَ تْكَافِينِي بْلَحْظَه (4-7)

- التّمني والرّجاء مع نوع من المدح في قوله:

فِي قَبْرِي نَبْغِيكْ تُوْجَدْ وَالْجَنَّه مَفْتَاحْهَا انْتَ (2-8)

وقد يصحبه نوع من الإجهار في بعض السّياقات أين يأتي ساكنا؛ متلوًّا بصوت مجهور على نحو صوتي النّون واللّام في كلمة: (خَتْلَتْنِي) الّتي في قوله:

خَتْلَتْنِي مَنْ جَنْبِي لِيسَرْ مَنْ تَمْزَاقَ الدِّينْ خُفْنَا (2-5)

- **الفاء:**

---

[1])- ينظر: المرجع السابق، ص: 249.

صوت أسناني؛ شفوي؛ احتكاكي؛ رخو؛ مهموس[1]، من أهمّ دلالاته في النّص:

– تقوية معنى التّلذذ بختم كتاب الله تعالى؛ وإظهار تلك الرّاحة الّتي تصاحب قارئ القرآن الكريم وقت الختم في قوله:

أَعُــوذُو بِـالـلَّـهِ نَــقْــرَا نَــخْــتَـمْ **فَـالـقُـرْآن فَــاهْ** (3– 4)

– بيان الطّلب المرفق بنوع من التّرتيب في قوله:

يَـا مُــحَـمَّــدْ لَا تْـسَــلَّــمْ **فَــالْـمَـدَّاحْ أُ فِي** قْبِيـلُو (1– 6)

– إفادة معنى الحكم والجزاء في الفراش؛ والرّجاء مع إظهار ضعف العاصي في غطاء البيت التّالي:

اَلْكَافَـرْ **فَـالـنَّـارْ** يُـخْــلُــدْ وَالْعَـاصِـي يَـرْجَـاكْ حَتَّى (3– 8)

– إظهار الحسرة والنّدامة الّتي يرافقها نوع من الرّجاء وطلب للعفو في قوله:

هَــذَا **فَــاشْ افْـنِيتْ** عُمْرِي نَـرْجَ اللَّـهْ يَـعْـفُـو عَلِيًّا (3– 12)

– **الهاء:**

صوت حنجري؛ احتكاكيّ؛ رخو؛ مهموس[2]، صحبته الدّلالات التّالية:

– تقوية أسلوب النّداء؛ وكذا معنى الرّجاء من جهة ومعنى الصّلاة عليه – صلى الله عليه وسلم– من جهة أخرى في قوله:

يَـا مُـحَـمَّـدْ **هَـايْ** سِـيـدِي صَـلَّى الـلَّـهْ عْـلِـيـكْ لَـبْـدَا (اللّازمة)

– تقوية معنى تلك الرّاحة الّتي تصاحب قارئ القرآن الكريم عند ختمه كما في قوله:

أَعُــوذُو بِـالـلَّـهِ نَــقْــرَا نَـخْـتَـمْ فَـالـقُــرْآن فَــــاهْ (3– 4)

---

[1])– ينظر: المرجع السابق، ص: 297– 298.

[2])– ينظر: المرجع نفسه، ص: 304– 305.

وقد عملت تأدية المؤدّي هنا دورا كبيرا في إبرازها وفق نفس طويل وكأنّه تنهيدة بعد طول انتظار، لوّنت المعنى بلون من ألوان الانشراح الّذي يصاحب الشّاعر وهو مقبل على ختم قراءة القرآن الكريم.

- بيان القصد من الرّجاء مع نوع من التّحسر على النّفس في قوله:

مَـعْـنَـاهُـو نَـرْجَـاكْ تَشْفَعْ فِي مَنْ **هُو** عَاصِي بْحَالِي (3- 9)

- التّهويل الممزوج بمعاني الخوف من روع يوم القيامة في قوله:

رَانِـي خَـايَـفْ بَـاشْ نَـفْـدِي **هُـولَ** الْـيُـومُ و**هُـولْ** غَـادَه (5- 12)

- **السّين:**

صوت أسناني؛ لثوي؛ احتكاكي؛ رخو؛ مهموس[1]، ساعدت طبيعته الصّوتية اللّطيفة على:

- إنشاء المدح المرفق بسلاسة العبارة في قوله:

أَحْـسَـنْ مَـا يُـقَـالْ عِـنْـدِي بَـسْـمَ اللهْ أُو بِـيكْ نَـبْـدَا (1- 1)

- تقوية معنى الفخر برؤيته – صلى الله عليه وسلّم – في المنام في قوله:

تَـسْـعَـه وْتَـسْـعِـيـنْ رُؤْيَـا اَلْعَـاطِـي مَـا زَالْ يَـعْطِـي (2- 15)

- تقوية معنى الرّجاء والاعتزاز بمرضعته – صلّى الله عليه وسلّم- وإعلاء مكانتها بأن جعلها أوّل من يناجي بها الرّسول – صلّى الله عليه وسلّم- في قوله:

بِـجَـاهَ الـلِّـي رَضَّـعَـاتُـو وَاسْـمَ السَّـعْـدِيَّـه حْـلِـيـمَـه (3- 16)

وقد تفخّم السّين فتنطق صادا كما في قوله:

أَحْـفَـظْ يَـا مُـولَايَ وَاصْـتُـرْ وَالْـعَـنْـهُو سَـبْـعِـيـنْ لَـعْـنَـه (3- 5)

---

[1])- ينظر: سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية، (مرجع سابق)، ص: 65.

فالأصل فيها ههنا أن تنطق على طبيعتها، لكنّ الاستعمال اللّهجي نطقها بنوع من الشّدّة بغرض تقوية معنى الدّعاء من جهة؛ والخوف من مكائد الشّيطان الرّجيم من جهة أخرى.

كما أنّ ارتباطها بصوت مجهور انفجاريّ بعدها قد يمنحها نوعا من الشّدّة والقوّة، كحرف الدّال في قوله:

أَرْفَـقْ بِـرُوحِـي وْجَـسْـدِي دَاوِيـنِـي نَـبْـرَا مْنَ الـدَّا (5- 3)

أو حرف الرّاء في قوله:

خَتْلَتْنِي مَنْ جَنْبِي لِيـسَرْ مَنْ تَـمْـزَاقَ الـدِّينْ خُـفْنَـا (2- 5)

- **الحاء:**

صوت احتكاكي؛ مهموس[1]، وقد ساعدت البحّة الموجودة فيه على تقوية السّياقات واحتكار أشرف المعاني وأقواها؛ نذكر منها المعاني التّالية:

- تقوية معنى الصّلاة عليه – صلى الله عليه وسلّم- خاصّة مع المدّ الّذي يرافقه في قوله:

اَلـسَّـلْـحَـافْ وَالْـحُـوتْ لَـبْكَمْ فِـي لَـبْـحُـورْ اَلْـغَـامْـقِـيـنَـا (3- 2)

- تقوية معنى الحاجة إليه وطلب رعايته – صلى الله عليه وسلّم- في قوله:

يَـا مُـحَـمَّـدْ لَا تْـسَـلَّـمْ فِي رُوحِي وَاهْلِي وْنَاسِي (1- 7)

- تقوية معنى الرّجاء في قوله:

مَـنْ رَّاكَـشْ لِـيـكْ نَـهْـذِي حَـرَّرْ لِـي حَـتَّى جْـرَادَه (5- 7)

وقد ساعدها في ذلك صيغة الأمر بغرض الدّعاء.

- معنى الرّجاء مع نوع من التّفاؤل في قوله:

نَـرْجَ اللهْ أَيْدُومْ فَـرْحِي رَانِـي بِـيـهُو بِـيـكْ فَـارَحْ (1- 13)

---

[1])- ينظر: المرجع السّابق، ص: 46.

- **الشّين:**

صوت لثوي؛ حنكي؛ احتكاكي؛ رخو؛ مهموس[1]، من بين دلالته في النّصّ:

- تقوية المعنى المجازي لإثبات معنى التّشبيه وبيان الغاية والمكانة الّتي يرمي إليها من خلال نظمه لقصيدته؛ في قوله:

مَثْلَ النَّحْلَه اللِّي تْسَدِّي تَنْشَدْ **شَـ**ـهْـدَه فُوقْ **شَـ**ـهْـدَه (3- 1)

- إنشاء الوصف وتقويته خاصّة إذا ما اتّصل بحرف مجهور بعده كما في قوله:

شْــعَرْ سَلْكَ حْرِيرْ دِيـدِي مَـا حَـمْـلَـتْ بَضْنَاهْ دُودَه (5- 2)

- تقوية معنى التّأكيد خاصّة إذا ما كان مشدّدا كما في قوله:

نَهْـزَمْ بِـيـهْ الْـقُـومْ وَحْـدِي نَـفْسِي وَالـ**شَّـ**ـيْـطَـانْ لَـعْـدَا (5- 4)

- إفادة معنى النّفي في قوله:

مَـنْ رَّاكَـ**شْ** لِـيـكْ نَـهْـذِي حَـرَّرْ لِـي حَـتَّـى جْـرَادَه (5- 7)

- إنشاء المدح والوصف في قوله:

يَـا مُـحَـمَّـدْ يَـا الْـمَـــاجَدْ تَـ**شْـ**ـرَقْ بِـيكَ النَّاسْ **شَـ**ـتَّى (1- 8)

4-1-2-الحركات القصيرة والطّويلة:

4-1-2-1-الحركات القصيرة:

من المتعارف عليه قديما أنّ الشّاعر إذا أعرب أواخر الكلم في شعر الزّجل فإنّ ذلك يعتبر من قبيل اللّحن (*)، لكنّه في النّص الّذي بين أيدينا لا يعتبر كذلك لأنّ المؤدّي قد أظهره في بعض

---

[1])- ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، (مرجع سابق)، ص: 302- 303.

(*)- يطلق العلماء مصطلح "التّزنيم" على إعراب أواخر الكلم في الزّجل، ينظر: تقي الدّين أبو بكر بن حجّة الحموي، بلوغ الأمل في فنّ الزّجل، تح: رضا محسن القرشي، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د. ر. ط)، 1974م، من ص: 61 إلى ص: 81.

الحالات لأسباب دعت إليها الحاجة بغرض إبراز بعض المعاني، ومن أمثلة ذلك:

- إعراب المنادى: (مُولَايَ) في الأبيات التّالية:

1- أَحْفَظْ يَا مُولَايَ وَاصْتُرْ وَالْعَنْهُو سَبْعِينْ لَعْنَه (3- 5)

2- مَا قَدَّمْتِ الَّا ذْنُوبِي وَهَّبْ يَا مُولَايَ تُوبَه (1- 14)

3- أُسْتُرْ يَا مُولَايَ عَيْبِي لَا نَضْحَى لَلنَّاسْ عَجْبَا (3- 14)

4- كَافَانِي مُولَ الْهْدِيَّه أَقْبَلْ يَا مُولَايَ شَرْطِي (3- 15)

فرغم اختلاف مواقع الأبيات السّابقة إلّا أنّ عبارة: (يَا مولايَ) جاءت على النّطق نفسه، والأصل فيها أن ينطق ياء المنادى: (مُولَايْ) بالسّكون؛ إلّا أنّه نطقها بالفتح لإبراز مكانة المنادى، وكذا ضعف الدّاعي أمام قوّة المدعوّ فعملت بذلك على تقوية معنى الرّجاء؛ ممّا ساهم على تحديد الدّلالة الشّعرية لملائمة مقام الدّعاء، والّذي يقضي بوجوب الاحترام والتّذلّل والخضوع أمام الله عزّ وجلّ بغية تحقّق الإجابة.

- إظهار الرّفع على آخر الفعل المضارع: (أَعُوذُ) في قوله:

أَعُوذُو بِاللَّهِ نَقْرَا نَخْتَمْ فَالقُرْآن فَاهْ (3- 4)

أين ساعدت الضّمة على تقوية معنى التّعوّذ بالله من الشّيطان الرّجيم، لتمدّ بعدها تماشيا مع اللّحن الموسيقي وعملا على استقامة الوزن وكذا إيقاع البيت مع ما قبله وبعده؛ لاسيّما وأنّه لائم مدّ همزة القطع في بدايته.

- إظهار كسرة الاسم المجرور: (صَاحِبِ) في قوله:

نَخْتَمْ قُولِي فِي صَلَاتُو عَلَى صَاحِبِ الْغَمَامَه (1- 16)

فقد لعبت حركة الكسرة دورا أساسيّا في تكوين خصال الممدوح؛ فانساب بذلك الإيقاع بطريقة تماشت واللّحن الموسيقيّ المرسوم في الخاتمة؛ فأعطى ذلك النّص دفعا جديدا مهّد للنّهاية.

وتجدر الإشارة ههنا إلى أنّ إعراب أواخر الكلم قد ظهر في كثير من المواقع في النّص بسبب الأداء الصّوتي لبعض الكلمات الّتي يسكّن أوّل ما يليها، ومع اتّصال النّطق تعرب أولاهما بالحركة المناسبة للمقال؛ وهذا ما ساعد على استقامة الأداء والوزن والاسترسال في الكلام ليستقيم بذلك الإيقاع العامّ للنّص.

4-1-2-2-الحركات الطّويلة:

إنّ النّظر في الطّبيعة الصّوتيّة للحركات الطّويلة أو أصوات المدّ – كما هو متعارف عليه- يجعلنا نقف على أهمّيتها في إظهار أهمّ عناصر الأداء الصّوتي كالتّنغيم أو النّبر مثلا، حتّى أنّ توزيعها في النّص لم يقع اعتباطا؛ وإنّما كان لغرض يعمل في أغلبه « على التّخفيف من حدّة المقاطع الإيقاعيّة النّاجمة عن تتابع الأصوات السّاكنة، لتمنحها صدى موسيقيّا يؤثّر على إيقاعيّة الصّوت السّاكن، ويفتح أمامه مدى أوسع ممّا يساعده في إبراز وضوحه في السّمع، خاصّة وأنّ الامتداد عند نهاية العبارة أو الشّطر الشّعري يسمح للشّاعر بمدّ الصّوت، وترجيع التّنغيم وتطريبه».[1]

فيتجلّى لنا ذلك التّنوّع الإيقاعيّ الّذي ما ينفكّ يعلو وينخفض تبعا لحركات مدّ النَّفَس، والّتي تتحكّم هي الأخرى في ضبط وتيرته الّتي تتسارع حينا وتتراجع حينا آخر، وهنا تظهر مقدرة المؤدّي على استثمار جماليّات هذه الظّاهرة الصّوتيّة ومدى تحكّمه في آليّاتها لخدمة الإيقاع العامّ للقصيدة.

وهذا ما يفسّر لنا ذلك التّوظيف المكثّف لها في النّص حتّى أنّه لا يكاد يخلو بيت منها، ولعلّ من أهمّ دوافع الشّاعر إلى ذلك هو وضوحها السّمعي؛ وقدرتها على التّفاعل مع مختلف الحالات النّفسيّة في النّص وإظهارها من جهة؛ وكذا التّأثير في المسار الإيقاعيّ له من جهة

---

[1])- ابتسام أحمد حمدان، الأسس البلاغية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، (مرجع سابق)، ص: 156، متصرّف فيه.

أخرى؛ بطريقة تنسجم فيها مع اللّحن لتنتقل إلى دور التّأثير في المستمع والاستحواذ على اهتمامه؛ وتستقرّ في نفسه وتلقى الاستحسان.[1]

وقد ساعدت طبيعة لهجة الشّاعر الواضحة – إلى حدّ ما في أصوات النّص وألفاظه – وكذا لهجة المؤدّي على توظيف هذه الأصوات كثيرا بطريقة امتزجت بأحرف اللّين لتتماشى ومشاعر الشّاعر في النّص من جهة؛ والتّأدية الإنشاديّة من جهة أخرى أين منحت الأداء فرصة لتجديد النّفس. وبسبب حرص المؤدّي على مسايرة إيقاع اللّحن الموسيقيّ؛ وكذا عمله على شدّ انتباه المستمع؛ نلاحظ وجود بعض المدّ النّاتج عن التّأدية والخارج عن البنية اللّغوية الأصليّة للنّص، إلّا أنّ خطّة العمل اقتضت الأخذ بعين الاعتبار منه ما خدم الوزن والإيقاع العامّ للقصيدة وترك ما دون ذلك.

ومن بين الدّلالات الّتي ساهم المدّ في إظهارها في النّص:

– إبراز المشاعر الجيّاشة بحبّ الشّاعر لممدوحه – صلّى الله عليه وسلّم– في قوله:

حُبَّكْ فِي سُلْطَانْ جَسْدي مَا عَزَّكْ يَا عَيْنْ وَحْدَه (2– 1)

ومن الواضح لنا ذلك الامتزاج الموجود بين الحرف المشّدد في صدريْ الشّطرين من كلمتيْ: (حُبَّكْ) و(عَزَّكْ) وصيغة التّعجّب في الغطاء، والّتي ساعدت على تقوية المعنى؛ حتّى أنّها تشعر المستمع لها بثقة الشّاعر الكبيرة وفخره بممدوحه؛ وكذا اعتزازه به، أمّا المدّ الموجود في كلمة (جَسْدِي) فلم يركّز عليه تأدية كما ركّز على غيره.

وأمّا قوله في اللّازمة:

يَا مُحَمَّدْ هَايْ سِيدِي صَلَّى اللَّهْ عْلِيكْ لَبْدَا (لازمة)

---

[1])– ينظر: المرجع السابق، ص: 155– 156.

فإنّ الفتحة قد ساعدت وبشكل كبير على مدّ الصّوت لإخراج تلك الطّاقة النّفسيّة الكبيرة؛ والّتي تظهر بصفة خاصّة في التّلفُّظ بلام لفظ الجلالة، فأحيانا يطيل **الحاج محمّد العنقى** الوقوف على مدّها ليسترسل ويكمل فيما بعدها، وأحيانا يقوّيها بمدّ حرف النّداء: (هَايْ) مغيِّرا بذلك اللَّحن ليقوّي بذلك نغم البيت.

وقد ولَّد ذلك التّراوح بين الحركة والسّكون حينا؛ وبين توالي المَثَّلِيْن حينا آخر؛ نوعا من التّناغم المنظَّم الملائم لإيقاع البيت الهادئ؛ تمهيدا لما سيأتي بعده كما في قوله:

صَلَّى الله عْـلِيكْ وَثْنَى أَلْـفْ سَلَامْ عْـلِيـكْ ثَانِي(1- 3)

لُـولَا انْـتَ لَا نـُورْ جَـنَّـه يَـشْـرَقْ وَلَا نَـارْ تَـسْـنِـي(2- 3)

ومع انتقال الشّاعر إلى الشّكوى والرّجاء يتغيّر ذلك الإيقاع الهادئ ليبرز خوف الشّاعر من سوء المآل في الآخرة؛ فيترجّى ممدوحه حتّى يشفع فيه وفي أهله قائلا:

1- يَـا مُـحَـمَّـدْ لَا تْـسَـلَّـمْ فَـالْـمَـدَّاحْ أُ فِي قْـبِـيلُو(1- 6)

2- مَعْنَـاهُـو نَـرْجَـاكْ تَـشْفَعْ فِي مَنْ هُو عَاصِي بْحَالِي(3- 9)

3- يَـا مُـحَـمَّـدْ بِـجَـاهْ وَجْـهَـكْ لُوَلَا انْتَ شْكُونْ يْسَالْ فِيَّا(1- 10)

وممّا ساعد الشّاعر على إخراج تلك الآهات وبثّ شكواه سلسلة من الحركات الطّويلة؛ خاصّة في حرف النّداء: (يَا) الممزوج مع الفعل المضارع المقرون بلام النّهي لإنشاء الدّعاء في قوله: (لَا تْسَلَّمْ) في المثال الأوّل؛ أو في رفع الصّوت في المقطع الطّويل الأوّل من اسم الفاعل: (عَاصِي) من المثال الثّاني، أوفي المقطع المتزايد في الطّول في لفظ الاستفهام: (شْكُونْ) من المثال الثّالث.

4-1-3-أهمّ تجلّيات مظاهر الأداء الصّوتي في القصيدة:

إنّ الحديث عن أهمّ تجليّات مظاهر الأداء الصّوتي تقودنا للحديث عن بعض ما تخلّلها من مظاهر ما يسمّى بـ: "العدول عن الأصل"، والمقصود به هو « انحراف الكلام عن نسقه المثاليّ المألوف»[1]، وبتعبير أدقّ؛ خروج الكلام عن نسقه المعروف؛ وتراكيبه المضبوطة بقواعد وقوانين خاصّة؛ إلى أنساق جديدة دعت إليها العمليّة الإبداعيّة الشّعريّة من جهة؛ ووجّهتها طبيعة الشّعر الملحون؛ والّذي من أبرز خصائصها المميّزة له العدول عن أصل الكلام الفصيح لسبب رئيسي وهو أنّه يتعامل مع الملفوظات في علاقتها بالمنطوق الشّفويّ لا بالمكتوب الفصيح، فيظهر بذلك في شكل مستويات لغويّة خاصّة تتحكّم بها لهجة ما، خاصّة وأنّ الاستعمال اللّهجي كثيرا ما يعدل عن الأصل بسبب طبيعته المزاجيّة المتغيّرة باستمرار.

وبما أنّ النّص منقول بالرّواية الشّفويّة فإنّه يمكننا تحديده في مستويين رئيسيّين؛ مستوى أوّل تجلّى في الانحراف عن الأداء العادي – والّذي يقضي بالنّظر في قواعد اللّغة من نحو وصرف وغيرهما، وتركيب عناصرها– لمستوى يخترق ذلك الأسلوب ويعدل عنه لأسباب تتعلّق بعمليّة الإبداع الفنّي، كالتّقديم والتّأخير، والزّيادة والحذف وغيرهما.

ومستوى ثان يتعلّق بأداء الأغنية الشّعبية المتجدّد، فباعتبار أنّها مؤدّاة من غير صاحبها فإنّها قد تنحرف عن أصلها الّذي وضعها عليه مؤلّفها إمّا بتصرّف من الرّاوي؛ وإمّا لدواع تخصّ لهجة المؤدّي؛ والّتي تختلف بطبيعة الحال عن لهجة صاحبها، أو لدواع أخرى قد تتعلّق باللّحن

---

[1]– محمّد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبيّة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر– لونجمان، مصر، ط1، 1994م، ص: 268.

الموسيقي في حدّ ذاته، ليكون النّص بذلك ظاهرة لغويّة تمثّل لنا تجليّات اللّغة الشّعريّة وما يمكن أن تتجاوزه من مستويات تعبيريّة لأخرى دعت إليها أسباب معيّنة يظهرها التّحليل.[1]

ويمكننا اعتبار أداء المؤدّي في هذه الحالة كامتداد طبيعي للنّص الشّعري في مستوى يلتقى فيه بشكله الجديد المسموع، فـ**الحاج محمّد العنقى** هنا قد أخضع النّص في جانبه الصّوتي المسموع لطبيعة لهجته الّتي يتكلم بها؛ الأمر الّذي ساهم في ظهور بعض التّغييرات في شكل تنوّعات صوتيّة معيّنة أدّت إلى التّصرف في بعض كلمات النّص وتطويعها بحسب طريقة التّلفظ بها، أمّا التّركيب فقد يقع فيه بعض التّغيير أيضا وقد تساعدنا المدوّنة المكتوبة على كشف بعض منه.

وتجدر الإشارة ههنا إلى مسألة مفادها أنّ انحراف الكلام لأغراض تتعلّق بالعمليّة الإبداعية أمر يمكن تحديد أوجه منه بعد إرجاعه لأصله الّذي كان عليه، أمّا ما خضع منه للهجة المؤدّي فمن الصّعب –إن لم نقل مستحيلا– ضبطه في ظلّ غياب تأديته اللّهجيّة الأصليّة.

وقد تمّ في هذا الصّدد التّمييز بين قسمين كبيرين منه؛ كان أوّلهما التّكرار؛ بحيث يعمد الشّاعر إلى استعمال الصّوت نفسه وتكراره في أكثر من موقع في القصيدة، أمّا ثانيهما فقد لجأ إلى تغيير الصّوت بشكل جزئيّ أو كلّي حينا، أو حذفه حينا آخر، لأسباب قد تدعو إليها العمليّة الإبداعيّة أو تفرضها قوانين الاستعمال اللّهجي، وغير ذلك ممّا لا يمكن حصره.

4-1-3-1-تكرار الأصوات داخل بنية النّص:

تنوّعت ملامح تكرار الصّوت بين داخل بنية الكلمة وخارجها، إلّا أنّ ثانيها كان أكثر بروزا في النّص أين نجدها تتحقّق بين سلسلة من كلمات الشّطر أو البيت أو حتّى في القسم الواحد، ومن ملامح ذلك في النّص:

---

[1])– موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلّياتها، دار الكندي، الكويت، ط1، 2003م، ص: 43.

– تكرار صوت الدّال في قوافي الأقسام مع تنويع حركته مثلما هو عليه الحال في المطلع أين يقول:

أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِي بَسْمَ اللَّهْ أُو بِيكْ نَبْدَا (1-1)

حُبَّكْ فِي سُلْطَانْ جَسْدِي مَا عَزَّكْ يَا عَيْنْ وَحْدَه (2- 1)

مَثْلْ النَّحْلَه اللِّي تْسَدِّي تَنْشَدْ شَهْدَه فُوقْ شَهْدَه (3- 1)

يَا مُحَمَّدْ هَايْ سِيدِي صَلَّى اللَّهَ عْلِيكْ لَبْدَا (اللازمة)

أوفي قفل كلّ قسم(*) كما في قفل القسم الرّابع الّذي يقول فيه:

فَضْلَ كْتَابَ اللَّهْ عِنْدِي يَكْفِينِي قُوتِي وْعُدَّه (4- 4)

نَهْزَمْ بِيهْ الْقُومْ وَحْدِي نَفْسِي وَالشَّيْطَانْ لَعْدَا (5- 4)

يَا مُحَمَّدْ هَايْ سِيدِي صَلَّى اللَّهَ عْلِيكْ لَبْدَا (اللازمة)

أين نلاحظ ذلك التّراوح بين الكسر والفتح، واللّذان أكسبا إيقاعه حركيّة كثيرا ما كانت تهبط تارة وتعلو تارة أخرى بحسب المقام، فكان الكسر– والّذي من معانيه الخفض– في المطلع مختصّا بذات الشّاعر احتراما لذات الممدوح وتذلّلا لها، في حين خصّ الفتح بوصف الممدوح – صلى الله عليه وسلّم– فدلّ موقعه الكامن في اعتلاء الحرف على سموّ مكانته عليه الصّلاة والسّلام وعلوّها.

– تكرار حرف الباء في قوافي دور القسم الرّابع عشر وفق التّقابل التّالي في قوله:

1– مَا قَدَّمْتِ الَّا ذْنُوبِي وهَّبْ يَا مُولَايَ ثُوبَه (1- 14)

2– لَاحَ الْكُبْرُ وبَانْ شِيبِي مَنْ قُدَّامِي صَارْ عَقْبَه (2- 14)

3– أُسْتُرْ يَا مُولَايَ عَيْبِي لَا نَضْحَى لَلنَّاسْ عَجْبَا (3- 14)

أنظر في الكلمات التّالية: (ذْنُوبِي/ ثُوبَا)، (شِيبِي/ عَقْبَا)، (عَيْبِي/ عَجْبَا) وكيف صيغت وفق تقابل متواز مذهل يبيّن الصّراع النّفسيّ للشّاعر وتراوح مشاعره بين بيان الحال والخوف من المآل؛

(*)– يستثنى من ذلك الكلمات الّتي حدث فيها تغيير؛ والّتي أشرنا إليها سابقا.

توجهّها مشاعر الأمل في التّوبة؛ وتعيقها مشاعر الخوف من أن يكون الكبر عقبة في سبيل تحقيق ذلك؛ فيضحى للنّاس كما يقول: "عَجْبَا".

- تكرار حرف اللّام في دور القسم الثّاني أين يقول:

اَللَّـهُـمْ صَـلِّـي وْسَـلَّـمْ	طُـولَ الـدَّهْـرْ عْـلَى نَـبِـينَا (2-1)
قَـدَّ نْـجُـومْ اللِّـيلْ لَـذْهَـمْ	وَالـأَمْـطَـارْ الـنَّـازْلِـيـنَـا (2-2)
اَلسَّـلْـحَافْ وَالْـحُوتْ لَـبْـكَمْ	فِـي لَـبْـحُـورْ اَلْـغَـامْـقِـينَا (2-3)
يَـغْـزَلْ فِـي خَـشْـبُو مْسَدِّي	اَلْـمَـنْـسُـوجَ قْـمِـيصْ وَرْدَه (2-4)
شْـعَـرْ سَـلْـكَ حْـرِيرْ دِيـدِي	مَـا حَـمْـلَـتْ بَـضْـنَـاهْ دُودَه (2-5)
يَـا مُـحَـمَّـدْ هَـايْ سِـيـدِي	صَـلَّـى اللَّـهَ عْـلِـيـكْ لَـبْـدَا (اللّازمة)

إنّ تكرار حرف اللّام في كلّ من الألفاظ التّالية: (اللَّهُمْ)، (صَلَّي)، (سَلَّمْ)، (طُولْ)، (عْلَى)، (اللِّيلْ)، (لَـدْهَمْ)، (الأَمْطَـارْ)، (النَّازْلِينَـا)، (السَّـلْحَافْ)، (الْحُـوتْ)، (لَـبْكَمْ)، (لَبْحُـورْ)، (اَلْغَامْقِينَـا)، (يَغْزَلْ)، (اَلْمَنْسُوجْ)، (سَلْكْ)، (حَمْلَتْ)، (صَلَّى)، (الله)، (عْلِيكْ)، (لَبْدَا)، قد ولّد إيقاعا خاصّا ساعد على تجديد حركة الإيقاع؛ مع تجسيد مشاعر الشّاعر السّامية وحبّه لممدوحه بنوع من المبالغة الحسنة، وممّا ساعد على بروز ذلك اتّصاله ببعض الأصوات المجهورة كالميم والعين والدّال والباء.

وقد لفت انتباهنا ذلك التّناغم الحاصل من تكرار الصّفة دون الصّوت؛ أين يندفع الإيقاع ويتدفّق بشكل تناغميّ يتماشى وقوّة الحدث وشدّته مثل أصوات الجهر في قفل القسم الخامس بحيث يقول:

وَبَّـخْـتُو فَـالْـيَـقْـظَه وْرُقْـدِي	أَلْـطَـمْـتُو لَـطْـمَـه شْـدِيـدَه (5-4)
ضْـرَبْـتُو بَـقْـضِـيبْ هَـنْـدِي	أَعْـطِـيـتُـو مِـيـتِـيـنْ جَـلْـدَه (5-4)

أو تكرار تلك الغنّة الطّريفة الّتي نلمحها في كلّ من الميم والنّون في دور القسم الثّاني؛ بطريقة ناسبت المعنى وأضفت عليه نعومة وسلاسة تماشت وهدوء نفسيّة الشّاعر بحيث يقول:

اللَّـهُـمْ صَـلِّـي وْسَـلَّـمْ طُولَ الدَّهْرْ عْلَى نَبِينَا (1-2)

قَدَّ نْـجُـومْ اللِّـيلْ لَـدْهَمْ وَالأَمْـطَـارْ النَّـازْلِـيـنَا (2-2)

اَلـسَّـلْـحَـافْ وَالْحُـوتْ لَبْكَمْ فِـي لَـبْحُـورْ اَلْـغَامْقِينَا (3-2)

أضف إلى ذلك تقييد روي الميم بالسّكون في فراش البيت الأوّل والّذي ساعد على تقوية الطّلب وبيان حرص الطّالب على قبول طلبه، أمّا تحريك النّون بالفتح ثمّ مدّها فهو يدلّ على انشراح نفسيّة الشّاعر وفرحه بممدوحه الّذي لا ينفكّ يعلي من قدره – صلى الله عليه وسلّم– في كلّ مرة يذكره فيها، في حين نظم حرف الرّوي في البيتين التّاليين على الإيقاع نفسه ونغمه.

- تكرار الصّوت المضعّف ومثال ذلك قوله:

1- قَـطَّـعْـتْ يَـدِّيَّـا بْـيَـدِّي مَـا نَـفَّـلْـتْ وَالُـو بْسَـجْـدَه(5-9)

2- مَـا قَـدَّمْـتِ الَّـا ذْنُـوبِـي وَهَّـبْ يَا مُـولَايَ تُـوبَـه(1-14)

فمن المعروف عن الشّدّة في الكلام أنّها تدلّ على القوّة والشّدّة؛ ففي قوله مثلا: (قَطَّعْتْ)، (يَدِّيَّا)، (بْيَدِّي)، (قَدَّمْتْ) (الَّا)، (وَهَّبْ)، (نَفَّلْتْ)، نجدها قد ساهمت على تقوية المعنى، ولمّا امتزجت بقوّة الأصوات المجهورة كان المعنى أكثر قوّة وإيحاء؛ فأبرزت الحسرة الّتي تورّث النّدامة بلون من العتاب والشّكوى؛ لتدّل على حرص الشّاعر الشّديد ورغبته في حصول الاستجابة.

4-1-3-2-التّغييرات الصّوتية الأدائيّة:

إنّ التّعامل مع القصيدة في شقّها المسموع يحيلنا إلى التّعامل مع عمليّة الإلقاء القائمة بين قطبي: (المُلْقِي والمُتَلَقِّي)، والّتي تتجلّى فيها بعض المظاهر الصّوتيّة الذّاتيّة أو ما يسمّى بالإمكانات

اللّغوية[1] الّتي استعان بها المؤدّي بهدف التّأثير على المستمع.

فالأصوات اللّغويّة لا يمكن أن تتحقّق – في أغلب الحالات– في الكلام بأصلها الموجود في اللّغة لذلك تظهر لنا في شكل تنوّعات صوتيّة، والّتي جسّدت لنا في النّص بعض مظاهر العدول عن الأصل أين نسجّل انحراف الكلام عن نسقه المنطوق المألوف[2] إلى نسق آخر برزت فيه مجموعة من التّغييرات الصّوتية الشّكلية، والّتي لحقت بالنّص عند تأديته على غير لسان صاحبه؛ وإن كان بعضها بسبب تأثير عوامل معيّنة خاصّة بانحراف الأداء وتغيّره من أداء صاحبه إلى أداء **الحاج محمّد العنقى.**

وقد كان لزاما علينا أن نتطرّق إلى الحديث عنها في شقّ أوّل ضمّ بعض التّغييرات العامّة؛ مثل الإدغام والإبدال والحذف، وشقّ ثان عُنِي ببعض التّغييرات الخاصّة بصوامت اللّهجة في حدّ ذاتها؛ كتحقيق النّطق بالهمزة أو حذفها أو تسهيلها، وغير ذلك من التّغييرات المتّصلة بالنّطق.

أوّلا: التّغييرات العامّة:

1- الإدغام:

وهو في الاصطلاح « أن تصل حرفا ساكنا بحرف متحرّك مثله أو مقاربه، فينبو اللّسان – أي يرتفع– عنهما نبوة واحدة»[3]، ومن يستمع إلى السّند الشّعري يجد أنّ المؤدّي قد اهتمّ كثيرا بإظهار ما ينطقه وهذا هو الأصل في الكلام، لكنّه وبسبب تتبّع اللّحن الموسيقيّ واتّصال سلسلة الكلام؛ إلى جانب بعض الاعتبارات الصّوتيّة الّتي قد تتعلّق بالأداء وما يتّصل به من متطلّبات

---

[1])- ينظر: محمد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبيّة، (مرجع سابق)، ص: 218.

[2])- ينظر: المرجع نفسه، ص: 267.

[3])- عبد البديع النيرباني، الجوانب الصوتية في كتب الاحتجاج للقراءات، سلسلة الرّسائل الجامعيّة، دار الغوثاني للدّراسات القرآنيّة، دمشق، ط1، 2006م، ص: 102.

مناسبة اللّحن والإيقاع؛ قد لجأ إلى الإدغام، والّذي من أهمّ شروطه توفّر علاقة صوتيّة بين الحرفين المدغمين؛ ترجع في الأساس إلى تقارب المخرج أو اتّحاده فلا يقع بين متباعدين، وكذا اتّفاق الصّوتين في النّوع فيكونا إمّا من جنس الصّوامت أو من جنس الحركات؛ فلا يقع بين صامت وحركة [1]، ومن بين مظاهره تلك في النّص:

أ- **إدغام حرفين متماثلين:** ومثاله فراش البيت الثّاني من دور القسم الثّاني في قوله:

قَدَّ نْجُومْ اللِّيلْ لَدْهَمْ وَالأَمْطَارْ النَّازْلِينَا (2- 2)

أين حدث إدغام للام التّعريف من كلمة: (اللِّيلْ) في حرف اللّام الّذي يليها، وبسبب استمرار عمليّة النّطق أدغمت لامها الأخيرة السّاكنة في لام كلمة: (لَدْهَمْ) المتحرّكة؛ الأمر الّذي جعلها تبدو لاما مضاعفة.

أو حرف التّاء في غطاء البيت الأوّل من قفل القسم السّابع في الفعل الماضي: (قُلْتْ) مع مثيلتها في الفعل المضارع: (تْكَافِينِي) أين أدغما وفكّ إدغامهما بفتح الأوّل وتسكين الثّاني، في قوله:

قَدْ سَمِّيتَ عْلِيكْ وَرْدِي قُلْتَ تْكَافِينِي بْلَحْظَه (4- 7)

يضاف إليهما إدغام نون حرف الجرّ: (مَنْ) في مثيلتها من الاسم المجرور: (نَارْ) في البيت الثّاني من قفل القسم السّادس عشر والأخير؛ فبدت وكأنّها نون مشدّدة.

يَمْنَعْنَا مَنْ نَارْ تَقْدِي جَهَنَّمْ كَحْلَه صْهِيدَه (5- 16)

وأمّا قوله في فراش البيت الثّاني من قفل القسم الثّامن:

ثَمَّ الْمُنَادِي يْنَادِي أَرْفَعْ رَاسَكْ يَا الْعَمْدَه (5- 8)

---

[1]- ينظر: عبد الصّبور شاهين، المنهج الصّوتي للبنية العربيّة، (مرجع سابق)، ص: 211.

فإنّ ياء اسم الفاعل(الْمُنَادِي) لم تدغم في مثيلتها من الفعل (يُنَادِي) الّذي تلاها لأنّ الشّاعر أبقى على نطقها الصّحيح وأظهره بطريقة نطق فيها الأولى على هيئة مدّ لكسرة الدّال؛ ثمّ نطق الّتي بعدها ساكنة.

ب- إدغام حرفين متقاربين مخرجا: من أمثلته ما وقع في غطاء البيت الثّالث من دور القسم الرّابع في قوله:

أعُـــوذُو بِـالـلَّـهِ نَـــقْـــرَا نَـــخْـــتَـمْ فَـالـقُـرْآن **فَـــاهْ** (3- 4)

أين نلاحظ إدغام نون كلمة: (الْقُرْآنْ) في فاء كلمة: (فَاهْ) مع بقاء غنّتها للدّلالة عليها، أو نون العدد: (سَبْعِينْ) في لام المعدود: (لَعْنَه)؛ من غطاء البيت الثّالث من دور القسم الخامس في قوله:

أَحْفَظْ يَا مُولَايَ وَاصْـتُـرْ وَالْعَـنْـهُو سَبْعِـيـنْ **لَـعْـنَـه** (3- 5)

ومن ذلك أيضا في – فيما دلّ عليه المقال- إدغام تاء كلمة: (بُلْدِيَّاتْ) في لام كلمة: (لَتْرَاكْ) في فراش البيت الثّاني من دور القسم السّابع بحيث يقول:

بُـلْـدِيَّـاتْ **لَـتْـرَاكْ** وَ عْـجَـمْ وَالْعُـرْبَانْ أَتْـقِـي وْعَـاصِـي(2- 7)

أمّا نطقه لحرفي النّون والرّاء في قوله: (مَـنَ رَّاكَـشْ) في فراش البيت التّالي:

مَـنْ رَّاكَـشْ لِـيـكْ نَـهْـذِي حَـرَّرْ لِـي حَـتَّـى جْـرَادَه (5- 7)

فلا يحتسب إدغاما لأنّه أظهر النّون ونطقها بالفتح ثمّ نطق راء كلمة: (رَاكَشْ) مضاعفة، وهذا إدغام زائد على البنية لم يحدث بسبب تجاور حرفين متقاربين في الصّفة أو المخرج أو النّوع؛ بل أضافه المؤدّي تماشيا مع اللّحن، و لمّا استقام الوزن به تمّ الأخذ به.

2- الإبدال:

وهو تغيير صوتي يحدث نتيجته « تأثّر الأصوات المتجاورة، بعضها ببعض، تأثّرا يؤدّي إلى

التّقارب في الصّفة، أو النّوع، أو المخرج، تحقيقا للانسجام الصّوتي وتيسيرا لعمليّة النّطق، واقتصادا في الجهد العضلي» [1]، من صوره في النّص:

أ- **إبدال حرف بحرف:** وذلك مثل:

- إبدال حرف السّين بحرف الصّاد في الفعل: (أُسْتُرْ) لتقاربهما في المخرج والصّفة من فراش البيت التّالي في قوله:

أَحْفَظْ يَا مُولَايَ وَاصْتُرْ وَالْعَنْهُو سَبْعِينْ لَعْنَه(3- 5)

لذلك انتقل الرّسم إلى: (أُصْتُرْ)، وبالرّغم من أنّ كليهما مهموس إلّا أنّ التّفخيم في الصّاد قد انسجم مع الإيقاع الصّوتي للكلمة؛ وسهّل عمليّة النّطق بالكلمة، وقد ساعده على ذلك وقوعها بين الهمزة والرّاء؛ ليلائم بذلك المعنى الّذي يحمل نوعا من التّهويل.

- إبدال حرف اللّام بحرف الواو في كلمة: (وَلْدِي) لتقاربهما في المخرج، لذلك انتقلت الكلمة إلى: (وَرْدِي) في فراش البيت التّالي من قفل القسم السّابع:

قَدْ سَمِّيتَ عْلِيكْ وَرْدِي قُلْتَ تْكَافِينِي بْلَحْظَه (4- 7)

وقد يقع في الكلمة الواحدة أكثر من إبدال واحد مثلما وقع في كلمة: (صْهِيدَه) والّتي استعملت في غطاء البيت الثّاني من قفل القسم السّادس عشر على هذا النّحو:

يَمْنَعْنَا مَنْ نَارْ تَقْدِي جَهَنَّمْ كَحْلَه صْهِيدَه (5- 16)

في حين أنّها وردت في الموقع ذاته من القسم السّادس على صورة: (سْغِيدَه) أين أُبدِلت الصّاد سينا؛ والهاء غينا لتقارب المخرج، ولكنّ معنى الأولى يوحي بالقوّة أكثر من الثّانية.

---

[1]- عبد العزيز مطر، في الظّواهر الصّوتيّة من كتاب: "من أسرار اللّهجة الكويتيّة"، جامعة قطر، بحوث في اللّغة والأدب، إعداد وإشراف: سهام الفريح، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة الكويت، مكتبة المعلا، الكويت، ط1، 1987م، ص: 91.

وتجدر الإشارة ههنا إلى أنّ الباحث أطلق هذا التعريف وكان يريد به التماثل ولكننا نرى بأنه يصلح لمعنى الإبدال أكثر من التماثل باعتبار أن هذا الأخير صورة من صوره وفي بعض الأحيان غاية من غاياته.

يَـنْـكَـبُّـو فِـي نَـارْ تَـقْـدِي مَشْيَـنْـهَـا ظَـلْـمَـه سْـغـيدَه (5- 6)

- إبدال الألف المقصورة في كلمة: (شَتَّى) من قافية غطاء البيت الأوّل من دور القسم الثّامن في قوله:

يَـا مُـحَـمَّـدْ يَـا الْـمَـاجَـدْ تَـشْـرَقْ بِـيكَ النَّاسْ شَتَّـى (1- 8)

ألفا ممدودة لاستقامة الوزن، لتصبح في الكتابة العروضيّة (شَتَّـا).

ب- إبدال حركة بحركة: وقد حدث ذلك في أكثر من موقع ومن أمثلته:

- إبدال الكسرة فتحة في حرف الباء من قوله: (**بَـسْـمَ** الله) في غطاء البيت التّالي من المطلع؛ والّتي أصلها: (بِسْم الله):

أَحْسَـنْ مَـا يُـقَـالْ عِـنْـدِي **بَـسْـمَ** الـلَّـهْ أُو بِـيكْ نَـبْـدَا (1- 1)

أو كسرة الميم في فراش البيت التّالي من القسم ذاته في (**مَـثْـلَ**) الّتي أصل النّطق بها (مِثْلَ):

مَـثْـلْ الـنَّـحْـلَـه اللِّي تْسَدِّي تَـنْـشَـدْ شَـهْـدَه فُـوقْ شَـهْـدَه (3- 1)

- إبدال الفتحة ضمّة في فاء ظرف المكان (فُـوقْ)؛ من غطاء البيت السّابق:

مَـثْـلْ الـنَّـحْـلَـه اللِّي تْسَدِّي تَـنْـشَـدْ شَـهْـدَه **فُـوقْ** شَـهْـدَه (3- 1)

والّتي أصلها: (فَوْق).

- إبدال الضّمّة فتحة في باء كلمة: (حُبَّكْ) في فراش البيت الثّاني من المطلع والّتي أصلها: (حُبُّكَ).

حُـبَّـكْ فِـي سُـلْـطَانْ جَـسْـدِي مَـا عَـزَّكْ يَـا عَـيْـنْ وَحْـدَه (2- 1)

- إبدال الكسرة ضمّة في حرف الخاء من الفعل الماضي: (خُـفْـنَـا) من غطاء البيت التّالي من دور القسم الخامس:

خَـتْـلَـتْـنِـي مَـنْ جَـنْـبِـي لِـيسَـرْ مَـنْ تَـمْـزَاقَ الـدِّيـنْ **خُـفْـنَـا** (2- 5)

علما أنّ أصلها: (خِفْنَا) بالكسرة.

– إبدال الفتحة كسرة في ميم الفعل الماضي: (سَمِّيتْ) من فراش البيت التّالي من قفل القسم السّابع:

قَدْ سَمِّـيتَ عْلِـيكْ وَرْدِي قُـلْـتَ تْكَـافِـيـنِي بْلَـحْـظَـه (4– 7)

والّتي أصل القول فيها: (أسْمَيْت)...إلخ.

ومنه أيضا ما يسمّى بـ: "الإتباع" وهو « ضرب من ضروب الإبدال يخصّ الصّوائت المتجاورة وتأثّر بعضها ببعض»[1]، نذكر من أمثلته:

– ضمّ الأوّل فيما ثالثه مضموم؛ وهذه ظاهرة قديمة في اللّهجات العربيّة [2]، من أمثلة ذلك في النّص قوله في فراش البيت التّالي من دور القسم الثّامن:

اَلْكَـافَـرْ فَـالـنَّـارْ يُـخْـلُـدْ وَالْـعَـاصِـي يَـرْجَـاكْ حَـتَّـى(3– 8)

أين ضمّ أوّل الفعل المضارع: (يَخلُدْ) الّذي على وزن (يَفعُل) لضمّ ثالثه فصار: (يُخْلُدْ).

– ضمّ ألف فعل الأمر: (أُسْتُر) لضمّ تائه فأُتبع السّابق باللّاحق، والأصل فيه كسر أوّله وبسبب توسّط ساكن بين أوّله وثالثه كره الانتقال من الكسر إلى الضّم[3]، ومحلّ الشّاهد قوله:

أُسْتُـرْ يَـا مُـولَايَ عَـيْـبِـي لَا نَـضْـحَـى لَلنَّـاسْ عَـجْـبَا (3– 14)

ويجدر التّنبيه ههنا إلى أنّ ضمّ الهاء في قوله: (بِيهُو) في البيت التّالي:

نَـرْجَ اللهْ أَيْـدُومْ فَـرْحِـي رَانِـي بِـيـهُو بِـيـكْ فَـارَحْ (1– 13)

---

[1]– ينظر: صالحة راشد غنيم آل غنيم، اللّهجات في الكتاب لسيبويه أصواتا وبنية، جامعة أمّ القرى بمكّة المكرّمة، مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي، دار المدني، جدة، ط1، 1995م، ص: 97، متصرف فيه.

[2]– ينظر: أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه، الكتاب، تح وشر: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، دار الرفاعي، الرياض، ط2، 1982م، ج: 04، ص: 266.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 146.

ليس إتباعا؛ وإنّما اتّصال النّطق بواو العطف جعلها تُنطق بالضّم لاستقامة النّطق، وحوّل تلك الواو وغيّر صورتها إلى مدّ لها، إلّا أنّ السّياق أعادها لتدلّ على المعنى الّذي هي عليه في الأصل.

وما هذه الظّواهر الصّوتيّة إلّا صورة بسيطة عن غيرها من الظّواهر الشّائعة في الاستعمال اللّهجي؛ والّتي كثيرا ما يلجأ إليها المتكلّم في الغالب طلبا للتّسهيل والانسجام الصّوتي، وتماشيا مع اتّصال الكلام والإسراع فيه حينا [1]؛ ومناسبة المعنى حينا آخر، فقول المؤدّي مثلا في النّص(خُفْنَا) بدلا من: (خِفْنَا) في المثال السّابق:

خَتْلَتْنِي مَنْ جَنْبِي لِيسَرْ مَنْ تَمْزَاقَ الدِّينْ خُفْنَا [2- 5]

وقع ليشعِر المستمع بروع ذلك الخوف، والإبدال هنا باعتباره من أشكال التّغيير الصّوتي قد خدم الدّلالة المعنويّة لذلك لم يرفضه الذّوق، وقد يبدل المدّ بمدّ آخر نتيجة تغيّر حركة الحرف الّذي قبله كما في الاسم المجرور: (تَمْزَاقْ) في غطاء البيت السّابق، والّذي الأصل فيه: (تَمْزِيق)، إلّا أنّ ياءه قد أبدلت ألفا بسبب إبدال كسرة الزّاي قبلها فتحة.

3- الحذف:

والمقصود به هنا الحذف الواقع في الجانب الصّوتي على مستوى الحروف والحركات؛ في صورة ظاهرة لغوية ظهرت في النّص الملحون لأسباب تطلّبها الاستعمال اللّهجي بسبب الحاجة للإيجاز وتسهيل النّطق بتجنّب الثّقل في الكلام، خاّصة إذا ما سلّمنا بفكرة أنّ « الأساس العام لمفهوم الحذف ينطلق من الحاجة الفنّية للمعبّر في استخدام هذا النّسق من الأداء، بحيث يكون هذا العدول عنه إفسادا له» [2]، اختلفت صوره في القصيدة وتراوحت بين:

---

[1])- ينظر: صالحة راشد غنيم آل غنيم، اللهجات في الكتاب لسيبويه أصواتا وبنية، (مرجع سابق)، ص: 121.

[2])- ينظر: محمّد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبيّة، (مرجع سابق)، ص: 313، متصرّف فيه.

أ- **حذف حرف**: ومنه:

- حذف التّاء المربوطة في آخر الكلمة ومدّ حركة الحرف الّتي قبلها بغرض تسهيل عمليّة النّطق كما في نطق كلمة: (مَغْطُوسَه)(*) على نحو: (مَغْطُوسَا) في قوله:

خَـلْقْ اللَّهْ بَـادِي وْبَـلْـدِي مَـغْـطُـوسَـه بَالْخِيـرْ شَهْدَه (4- 15)

ولا يمكننا أن نعتبر ذلك إبدالا لاختلافهما نوعا لأنّ الأحرف المدّيَّة في الأصل حركات طويلة، ثمّ لتباعدهما مخرجا لأنّ مصدرها الجوف؛ في حين أنّ التّاء صوت يخرج من طرف اللّسان وأصول الثّنايا[1]، وقد سهّل ذلك النّطق بكثير من الكلمات، حتّى أنّ نطق بعض الحروف السّابقة لها قد تغيَّر فبعد حذف التّاء المربوطة في آخرها ومدّ فتحة حرف السّين قبلها سَهُل على الطّاء عملها فانتقل جزء من شدّتها إلى حرف السّين.

- حذف الهمزة من صيغة التّعجّب (مَا عَزَّكَ) طلبا لتسهيل النّطق في غطاء البيت التّالي من المطلع في قوله:

حُبَّـكْ فِـي سُـلْطَانْ جَسْدِي مَـا عَـزَّكْ يَـا عَـيْـنْ وَحْـدَه (2- 1)

والأصل فيها: (مَا أَعَزَّك).

- حذف همزة الوصل في البسملة في غطاء البيت التّالي من المطلع، في قوله:

أَحْسَـنْ مَـا يُـقَـالْ عِـنْـدِي بَـسْـمَ اللَّـهْ أُو بِـيكْ نَـبْـدَا (1- 1)

فبعد إبدال كسرة بائها فتحة أصبحت ثقيلة على النّطق لذلك حذفت.

- حذف حرف الرّاء من آخر كلمة: (قَدْ) في قوله:

قَـدَّ نْـجُـومْ اللِّـيلْ لَـدْهَـمْ وَالأَمْـطَـارْ الـنَّـازْلِـيـنَـا (2- 2)

(*)- كتبت هاء عارية من الحركة للدلالة على أن أصلها تاء مربوطة إلا أنها في النطق قد حذفت لتمد حركة الحرف التي قبلها.

[1])- ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، (مرجع سابق)، ص: 187.

والأصل فيها كما ورد في بعض المصادر :(قَدْرْ)[1]، وبعد حذفها زيدت عليها دال ساكنة أخرى فأدغمت في مثيلتها؛ فتكوّن لدينا بذلك مقطع متزايد في الطّول مزدوج الإغلاق بسبب توالي ساكنين بعد فك الإدغام، وبفعل توالي النّطق بها مع الكلمة الّتي بعدها نُطقت دالها بالفتح؛ فأصبح بذلك مقطعا مغلقا فُكّ إدغامه بتسكين الأوّل وفتح الثّاني.

- حذف الألف المقصورة من الفعل: (نَرْجَى) في صدر غطاء البيت التالي من القسم الثّاني عشر بسبب اتّصال النّطق بلام لفظ الجلالة بعده لينطق على هذه الصّورة:

هَـذَا فَـاشْ افْـنِيتْ عُـمْـرِي نَـرْجَ اللهْ يَـعْـفُـو عَـلِـيًّا (3- 12)

ب- **حـذف حركـة:** إنّـه وباعتبـار أنّنـا نتحدّث عن استعمال لهجيّ عامّي؛ فإنّ حذف الحركة الإعرابيّة وتسكين أواخر الكلم فيه أمر شائع وطبيعي؛ يحدث في أغلب الحالات طلبا لتسهيل النّطق وتماشيا مع سرعته في أحيان كثيرة، ومن أمثلة ذلك ما يلي:

- حذف الحركة في أوائل الكلم وتسكينها كما في قوله (عْلِيكْ) في غطاء اللاّزمة:

يَـا مُـحَـمَّـدْ هَـايْ سِـيـدِي صَـلَّى اللَّـهْ **عْـلِـيكْ** لَـبْـدَا (اللازمة)

أو في الكلمات التّالية من أبيات القسم الثّاني:

اَلْـلَّـهُـمْ صَـلِّـي وْسَـلَّـمْ طُـولَ الـدَّهْـرْ **عْـلَى** نَـبِـينَا (1- 2)

قَـدَّ **نْـجـُومْ** اللِّـيـلْ لَـدْهَـمْ وَالأَمْـطَـارْ الـنَّـازْلِـيـنَـا (2- 2)

اَلـسَّـلْـحَـافْ وَالْـحُوتْ لَـبْـكَـمْ فِـي لَـبْـحُـورْ اَلْـغَـامْـقِـينَا (3- 2)

يَـغْـزَلْ فِـي خَـشْـبُـو **مْـسَـدِّي** اَلْـمَـنْـسُـوجَ **قْـمِـيـصْ** وَرْدَه (4- 2)

شْـعَـرْ سَـلْـكَ **حْـرِيـرْ** دِيـدِي مَـا حَـمْـلَـتْ بَـضْـنَـاهْ دُودَه (5- 2)

---

[1]- ينظر: منشورات جمعية مستغانم، سيدي لخضر بن خلوف حياته وقصائده، ج1، (مصدر سابق)، ص: 89.
- ينظر: أحمد أمين دلاي، أغاني القصبة، (مرجع سابق)، ص: 30.

والمقصود بها:(عْلَى)، (نْجُومْ)، (مْسَدِّي) (قْمِيصْ)، (شْعَرْ)، (حْرِيرْ)، أمّا قوله في فراش البيت الأوّل من القسم نفسه: (اللَّهُمْ) فلا يعتبر حذفا للحركة لأنّ اللّام مشدّدة وقد تصدرت الكلام بسبب حذف ألف لام التّعريف قبلها.

– حذف الفتحة من الحرف ليصبح ساكنا كحذف حركة حرف العطف: (الواو) وتسكينها في فراش البيت الأوّل من القسم السّابق في كلمة (وْسَلَّمْ)، وقد تُحذف في وسط الكلمة كما في قوله: (جَسْدِي) في فراش البيت التّالي من قفل القسم الثّالث:

أَرْفَقْ بِرُوحِي وْجَسْدِي دَاوِينِي نَبْرَا مْنَ الدَّا (5– 3)

فالأصل فيها أن يقول: (جَسَدِي) إلّا أنّ السّكون قد ساعد على تسهيل النّطق فاستقام بذلك الوزن والإيقاع معا.

– حذف الضّمّة كما في تاء الفعل المضارع: (تْسَلَّمْ) في فراش البيت الأوّل من دور القسم السّادس الّذي يقول فيه:

يَا مُحَمَّدْ لَا **تْسَلَّمْ** فَالْمَدَّاحْ أ فِي قْبِيلُو (1– 6)

والأصل أن يقول: (تُسَلِّمْ)، إلّا أنّ ثقل النّطق بها جعلها تُنْطق ساكنة.

– حذف الكسرة كما في فاء حرف الجرّ: (فِي) في غطاء البيت التّالي من دور القسم السّادس:

غِيرَكْ لَا نَعَّامْ يَنْعَمْ **فْ**يُومَ كْبِيرْ أَعْصِيبْ هُوْلُو (3– 6)

وبما أنّ المدّ فيها تابع لحركتها فإنّه قد حذف بحذفها.

– حذف المدّ في الحرف: (لَوْلَا) في فراش البيت التّالي من دور القسم الثّالث لتعذُّر النّطق به:

لُولَا انْتَ لَا نُورْ جَنَّه يَشْرَقْ وَلَا نَارْ تَسْنِي (2– 3)

وقد يحذف المدّ لملائمة المقال كما حدث في القافية المقيّدة من غطاء البيت الثّالث في دور القسم الرّابع من قوله:

أعُـــوذُو بِـالـلَّـهِ نَـــقْــرَا نَــخْــتَــمْ فَـالـقُــرْآن فَــاهْ (3- 4)

والّتي جاءت مخالفة لغطاء البيتين السّابقين لها، فبحسب الغطاء كان الأولى له أن يقول: (فَاهِي) أين تعود الكلمة على المتكلّم المفرد، إلّا أنّ المؤدّي قد نطق بها بعد حذف حركة الهاء ومدّها ليقف عليها بسكون لطيف؛ الأمر الّذي جعلها تبدو كهاء السّكت، ورغم أنّنا لا نعلم إن كانت كذلك في أصل تأليفها أم لا؛ إلّا أنّ ذلك يبقى تصرّفا ذكيّا أخرج إيقاع الغطاء من الرّتابة الّتي كادت تغطّيه إلى إيقاع ناسب المدّ الموجود قبلها في كلمة: (الْقُرْآنْ)؛ ليعلن عن نهاية إيقاع الدّور ويمهّد للدّخول إلى إيقاع القفل.

وقد ظهرت عدا هذا ملامح بعض الزّيادات في بنية أصوات الكلمة على نحو زيادة الإدغام كما وقع في البيت الثّاني من قفل القسم التّاسع في قوله:

قَـطَّـعْـتْ يَـــدِّيَّـــا بْـيَـدِّي مَا نَفَّـلْـتْ وَالُو بْسَـجْـدَه (5- 9)

بحيث أبدلت فتحة صوت الدّال كسرة في كلمة (يَدِّيَّا)؛ والّتي أصلها: (يَدَيَّا).

أضف إلى ذلك مسألة إضافة المدّ إشباعا للحركة في بعض المواقف لأسباب دعا إليها في أغلب الحالات إيقاع اللّحن الموسيقي، والّتي كانت العبرة في الأخذ بها لاستقامة الوزن، لذلك لم يؤخذ إلّا بما يخدم الوزن والإيقاع العامّ للنّص [1].

حتّى أنّ إشباع ضمير المفرد المذكّر الغائب في قوله: (الْعَنْهُو) في غطاء البيت الذّال من دور القسم الخامس:

أَحْفَظْ يَـا مُـولَايَ وَاصْـتُـرْ وَالْـعَـنْـهُو سَـبْـعِـيـنْ لَـعْـنَـه (3- 5)

[1]- ينظر: الفصل الثّالث من الأطروحة، من ص: 120 إلى ص: 201.

يمكن اعتباره زيادة في بنية الكلمة، وهذه مسألة موجودة في اللّهجات العربيّة القديمة وقد أجاده العلماء في حالة ما إذا كان ما قبل الهاء ساكنا[1]، أمّا ما وقع منه في قوافي القصيدة فهو إشباع بغرض استقامة الوزن.

وأمّا قوله: (بِيهُو) في غطاء البيت الأوّل من دور القسم الثّالث عشر:

نَـرْجَ اللهْ أَيْـدُومْ فَـرْجِـي رَانِـي بِـيـهُو بِـيـكْ فَـارَحْ (1- 13)

فإنّ ذلك لا يعتبر إشباعا لأنّ أصل الهاء السّكون ولكن اتّصال النّطق بواو العطف بعدها جعلها تُنطق بالضّم فحذفت فتحة الواو لتتّصل بها وتصبح مدّا لها.

وقد نلاحظ إلى جانب هذا ما يصطلح عليه بالقلب المكاني (*) والّذي تمّ رصد بعض من صوره في النّص في كلمة: (جَاهْ) الّتي من (وَجْهَكْ)[3]، في قوله:

يَـا مُـحَـمَّـدْ بِـجَـاهْ وَجْـهَـكْ لُولَا نْتَ شْكُونْ يْسَالْ فِـيَّا (1- 10)

أو (غَادَه) الّتي نحسبها من (غَدًا) في قافية غطاء البيت التّالي من قوله:

رَانِـي خَـايَـفْ بَـاشْ نَـفْـدِي هُـولَ الْـيُـومُ وهُـولْ غَـادَه (5- 13)

إلّا أنّه لا يمكننا تحديده بدقّة متناهية لأنّنا بصدد الحديث عن استعمال لهجي يتمتّع بوتيرة سريعة في التجّدد والتّطور.

---

[1]- ينظر: سيبويه، الكتاب، ج4، (مصدر سابق)، ص: 189.

- ينظر: صالحة راشد غنيم آل غنيم، اللهجات في الكتاب لسيبويه أصواتا وبنية، (مرجع سابق)، ص: 124- 125- 126.

(*)- وهو مظهر من مظاهر التّخفيف يحدث فيه خروج على مقتضى الظّاهر بتقديم وتأخير بعض الأصوات على بعض.

- ينظر: أبو الفتح عثمان بن جنّي، الخصائص، ج2، (مصدر سابق)، من ص: 69 إلى ص: 82.

- ينظر: أحمد مطلوب، أساليب بلاغية، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1980م، ص: 256.

[3]- ينظر: أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ج2، (مصدر سابق)، ص: 76

ثانيا: التّغييرات الخاصّة:

1- الهمزة:

إنّ "الهمزة" باعتبارها صوتا بينيّا يقع بين الجهر والهمس عند أغلب العلماء[1]؛ فإن النّطق بها يتراوح بين التّحقيق؛ والتّسهيل؛ والإبدال؛ والحذف؛ طلبا للتّخفيف والابتعاد عن الثّقل، وقد علّل سيبويه ذلك بقوله: « لأنَّه بَعُدَ مَخْرَجُهَا، ولأَنَّها نَبْرَةٌ في الصَّدْر تُخْرَجُ باجتهادٍ، وهي أَبعدُ الحروفِ مخْرجًا، فثقُل عليهم ذلك». [2]

ومن بين حالاتها تلك في النّص:

- التّحقيق؛ بأن تنطق كما هي في أصل النطّق، ومن أمثلة ذلك الكلمات التّالية: (أَحْسَنْ)، (الأَمْطَارْ)، (أَلْفْ)، (أُرْفَقْ)، (إِذَا)، (أَرَاهْ)، (أُمْتِي)، (أَحْفَظْ) ... إلخ.[3]

- التّخفيف؛ بأن تنطق بين الهمزة والألف السّاكنة إذا كان ما قبلها مفتوحا بتقدير العلماء قديما، كقوله: (يْسَالْ) من "يَسْأَلْ"، (الرَّاسْ) من "الرَّأْسْ"، (كَفَانِي) من "كَافَأَنِي".[4]

- مدّ حركتها؛ كما في قوله:

حَــرَّرْ لِــي آبِــي وْجَــدِّي وَوَالِـــــدَتِـــــي وْجَـــــــدَّه [3-4]

بحيث مدّت حركة همزتها (أَبِي) تماشيا مع اللّحن وطلبا لاستقامة الوزن لذلك انتقلت إلى: (آبِي).

---

[1]- ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، (مرجع سابق)، ص: 288.

[2]- سيبويه، الكتاب، ج3، (مصدر سابق)، ص: 548.

[3]- ينظر: ملحق الدّراسة، الأبيات التّالية على التّرتيب: (1- 1)، (2- 2)، (1- 3)، (5- 3)، (2- 4)، (1- 5)، (3- 5)، ص: 454- 255.

[4]- ينظر المرجع السّابق، الأبيات التّالية على التّرتيب: (1- 10)، (4- 10)، (3- 15)، ص: 456- 457- 458.

– حذفها ونقل حركتها للتّخفيف؛ ذلك « أنَّ كلّ همزةٍ متحرّكة كان قبلها حرفٌ ساكن فأردتَ أن تخفّف؛ حذفتها وألقيتَ حركتها على السّاكن الّذي قبلها»[1] ، مثلما وقع في (إلّا) من قوله:

مَــا قَــدَّمْــتِ الَّا ذْنُــوبِــي وهَّبْ يَــا مُــولَايَ تُــوبَــه[1– 14]

علما أنّ أصل الكلام أن تحقّق فيقال: (إلَّا)، وقد ساير ذلك الإيقاع بطريقة تماشت مع حرفي التّاء واللّام.

– حذفها على وجه اللّزوم لثقل النّطق بها في الاستعمال اللّهجي؛ والّذي ما ينفكّ يتحرّى سبل تخفيف اللّسان والإسراع فيه كما هو عليه الحال في قافية غطاء البيت التّالي من المطلع:

أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِي بَسْمَ اللَّهْ أُو بِيكْ نَبْدَا [1– 1]

فقد نطقت "نَبْدَا" بدلا من: (نَبْدَأْ)، وأمّا المدّ الواقع على حركتها فهو وصل استقام به الوزن به لا غير.

– قلبها واوا كما في نطقه لهمزة الفعل (تُؤَدّي) "تْوَدِّي" في قافية فراش البيت التّالي من القسم الثّامن بحيث يقول:

يَا سِيدَ رْقِيَّه تْــوَدِّي مَا بِينِ يدِينْ اللهْ سَجْدَه [4– 8]

وكثيرا ما تضيفها التّأدية لأسباب قد تتعلّق بقيمة لحنيّة نغميّة؛ أو بتأثير اللّهجة العامّية في حدّ ذاتّها على نحو الكلمات التّالية: (أَلْهِيكْ) وأصلها: (لْهِيكْ)، (أَعْصِيبْ) وأصلها: (عْصِيبْ)، (أَوْجُوهَ) وأصلها: (وْجُوهَ) من "وُجُوه"، (أَلْبَاسِي) وأصلها: (لْبَاسِي)، (أَمْفَاتَحْ) وأصلها: (مْفَاتَحْ)..إلخ[2]، فما قبله الذّوق وقام الوزن به قُبِل، وما لم يخدم الوزن لم يؤخذ به ولو قبله الذّوق.

---

[1]– سيبويه، الكتاب، ج3، (مصدر سابق)، ص: 545.

[2]– ينظر ملحق الدّراسة، الأبيات التّالية على التّرتيب: (3– 3)، (3– 6)، (4– 6)، (4– 10)، (5– 10)، ص: 454– 455– 456.

وقد يكون لمظاهر تحقيقها أو تخفيفها انعكاسا على المعنى، فمثلا نجدها في قوله في فراش البيت التّالي من القسم الخامس:

أَحْفَظْ يَا مُولَايَ وَاصْتُرْ وَالْعَنْهُو سَبْعِينْ لَعْنَه (3- 5)

أين حقّقت في الفعل: (أَحْفَظْ) لأنّ الحفظ يتطلّب قوّة تدعمه، وخفّفت في الفعل: (اصْتُرْ) تماشيا مع معنى اللّين؛ وكذا طبيعة الأصوات المهموسة المتّصلة بها، حتّى أنّها قد تميل إلى الجهر لمّا تتّصل بحرف مجهور؛ ويقْوى ذلك كلّما كان ذلك الحرف مشدّدا كما في غطاء البيت التالي من القسم الخامس من قوله:

مَنْ تَدْبِيرْ ابْلِيسْ لَغْدَرْ صَادَتْنِي يَا أُمَّتِي فَتْنَه(1- 5)

حتّى ولو كانت زائدة كما في كلمة (أَعْصَاكَرْ) في فراش البيت التّالي من القسم الحادي عشر إذ يقول:

أَعْصَاكَرْ فَالْكَوْنْ رَنَّتْ تَنْشَدْ فِي خَبْيَه وْخِيمَه (1- 11)

فمن الواضح أنّ التّحقيق قد أكسب الكلمة قوّة عكست قوّة المعنى.

ومن المعروف عن تكرارها أنّه مكروه عند جماعة العلماء ذلك: « أنّ الهمزة على انفرادها حرف بعيد المخرج جَلْدُ صعب على اللّافظ به بخلاف سائر الحروف، مع ما فيها من الجهر والقوّة، ولذلك استعملت العرب في الهمزة المفردة ما لم تستعمله في غيرها من الحروف، فقد استعملوا فيها التّحقيق والتّخفيف، وإلقاء حركتها على ما قبلها، وإبدالها بغيرها من الحروف، وحذفها في مواضعها، وذلك كلّه لاستثقالهم لها، ولم يستعملوا ذلك في شيء من الحروف غيرها، فإذا انضاف إلى ذلك تكريرها كان أثقل كثيرا عليهم، فاستعملوا في تكرير الهمزة من كلمتين التّخفيف

للأولى، والتّخفيف للثّانية، والحذف للثّانية والحذف للأولى، وبعضهم يحقّقهما جميعا، إذ الأولى كالمنفصلة من الثّانية، إذ هي من كلمة أخرى».[1]

2- السّين:

وردت السّين في النّص على صورتين؛ فأحيانا تُنطق على طبيعتها مهموسة كما في كلمة: (أُسْتُرْ) في صدر فراش البيت التّالي:

أُسْتُرْ يَا مُولَايَ عَيْبِي لَا نَضْحَى لَلنَّاسْ عَجْبَا (3- 14)

وأحيانا تفخّم كما سبق وأن رأينا في كلمة: (اصْتُر) في فراش البيت التالي من القسم الخامس أين يقول:

أَحْفَظْ يَا مُولَايَ وَاصْتُرْ وَالْعَنْهُو سَبْعِينْ لَعْنَه (3- 5)

3- الصّاد:

قد تبدل الصّاد سينا ترقيقا لها لوقوعها بين مثلين مهموسين مثلما هو عليه الحال في قافية فراش البيت التّالي من القسم العاشر:

لَتْرَاكَ اللِّي تْصَفْسَفْ أُوْلَادِي طَاعُو رْعِيَّا (2- 10)

والّتي أصلها: (تْصَفْصَفْ) بالصّاد.

4- الهاء:

تقلب الهاء أحيانا غينا كما في كلمة: (صْهِيدَه) الّتي نطقت في قافية غطاء البيت التّالي من القسم السّادس عشر على هذه الصّورة:

يَمْنَعْنَا مَنْ نَارْ تَفْدِي جَهَنَّمْ كَحْلَه صْهِيدَه (5- 16)

---

[1]- أبو محمّد مكّي بن أبي طالب القيْسيّ، الكشف عن وجوه القراءات السّبع وعللها وحججها، تح: محي الدّين رمضان، مطبوعات مجمع اللّغة العربيّة، دمشق، (د. ر. ط)، 1974م، ج1، ص: 72.

في حين أنّها نطقت في قافية غطاء بيت سابق من القسم السّادس: (سْغِيدَه) بإبدال صادها سينا، وهائها غينا، بحيث قال:

يَنْكَبُّو فِي نَارْ تَقْدِي مَشْيَنْهَا ظَلْمَه **سْغيدَه** (5- 6)

وما هذه وتلك إلّا مسائل صوتيّة تفاوتت في درجة تواترها في القصيدة بحسب التّأدية ومتطلّباتها العمليّة الغنائيّة؛ وهي مهمّة لذا لا يجب أن نغفلها، فتفخيم بعض الأصوات أو ترقيقها مثلا قد يؤثّر في إيقاع القصيدة بطريقة تجعلها تتناغم وتتساير والموقف النّفسي المعبّر عنه، طبعا هذا فضلا على أنّ الاستعمال اللّهجي يجيز ذلك بل ويدعو إليه أحيانا كثيرة.

ثالثا: تنوّعات صوتيّة أخرى:

بما أنّ « الشّكل النّصّي نفسه يمكن أن يرتبط أحيانا بصفات شكليّة يستطيع عن طريقها التّعبير عن تنوّعات أخرى للمعاني المرتبطة به»[1]؛ فقد كان من الضّروري الوقوف على صور التّنغيم والنّبر والوقف، باعتبار أنّ ثلاثتها مظهر من مظاهر الأداء الصّوتي والّتي عدا وجودها المهمّ في النّص الشّعري؛ نجدها تلعب دورا هامّا في تكوين الإيقاع العامّ للقصيدة؛ خاصّة في جانبها المسموع.

وبمّا كان النّص الّذي بين أيدينا أغنية شفويّة مسموعة؛ واللّحن الموسيقي النّغمة الّتي يتشكّل منها قالبه الموسيقي، كان الإيقاع بذلك المسافة الزّمنيّة الّتي تحدّد مسار تلك النّغمة في النّص الشّعري[2]، ولمّا خضع ذلك اللّحن لأداء المغنّي؛ الخاضع هو الآخر للهجة معيّنة جعل تلك

---

[1]- رومان إنغاردن، العمل الفني الأدبي- مع ملحق عن وظائف اللغة في التمثيلية المسرحية-، تر: أبو العيد دودو، منشورات مخبر التّرجمة والمصطلح، جامعة الجزائر، ط3، 2007م، ص: 76، متصرف فيه.

[2]- ينظر: مصطفى الصّاوي الجويني، آفاق من الإبداع والتّلقي في الأدب والفن، دار المعارف، القاهرة، (د. ر. ط)، 1983، ص: 343، متصرف فيه.

النّغمة تتراوح بين الصّعود والنّزول؛ وبين الشّدة واللّين تماشيا مع مشاعر الشّاعر، ولنا فيما يلي توضيح لذلك كلّه.

1- التّنغيم:

إنّ النّظر في هذا المصطلح جعلنا نقف على مفاهيم كثيرة تقاربت دلالتها العلميّة حينا وتباعدت حينا آخر، كان أدقّها ما ذهب إليه **د. كمال بشر** بحيث قال: «هو الخاصّة الصّوتية الجامعة الّتي تلفّ المنطوق بأجمعه وتتخلّل عناصره المكوّنة له، وتكسبه تلوينا موسيقيّا معيّنا حسب مبناه ومعناه، وحسب مقاصده التّعبيريّة، وفقا لسياق الحال أو المقام» [1]، وهذا ما جعلنا نميّز بين الأنواع التّالية منه:

أ- التّنغيم المتعلّق بالمستوى التّركيبي (الجملة)؛ والّذي استعمله الشّاعر في نصّه وأظهره التّحليل اللّغوي للدّارس.

ب- التّنغيم الواقع في الكلمة؛ والّذي عادة ما ينتج عنه النّبر بوصفه هو الآخر مظهرا بارزا من مظاهر النّغمات الموسيقيّة في النّص، فكثيرا ما يعلو صدى الصّوت أو ينخفض تبعا للمعنى المراد توصيله أو الحالة المعبَّر عنها.

ج- التّنغيم الموسيقي الّذي تظهره نغمات اللّحن الموسيقيّ وترديدها؛ والنّاتج عن مسايرته وفق ما يمكن أن يحتاجه المؤدّي من فنون إلقاء كانت مهمّتها الأولى نقل المعاني والأحاسيس المبثوثة هنا وهناك في النّص؛ وتقويتها بغية التّأثير في السّامع، إلّا أنّ تكرارها في بعض الأحيان قد يدفع المؤدّي إلى الخروج على إيقاعها بانزياحات صوتيّة معيّنة؛ قد تعود على أدائه بالسّلب أو الإيجاب، وذلك بحسب مهارته وعمق إدراكه وكذا إحساسه بما يؤدّيه أو يغنّيه.

---

[1])- كمال بشر، علم الأصوات، (مرجع سابق)، ص: 531.

وثلاثتها في الواقع تتعلّق بحالة تعبيّرية معيّنة يظهرها السّياق ويجلّيها في شكل أبعاد جماليّة حملتها أشكال تعبيريّة بصور فنّية وأنغام موسيقيّة... إلخ، انبثقت من وحي النّص؛ اعتمدها الشّاعر وساهم المؤدّي على إخراجها، وهنا تظهر قدرة المؤدّي على استيعاب تلك الطّاقة الإيقاعيّة الكامنة في النّص وإعادة استخراجها للمستمع وفق إحساس إيقاعيّ متجدّد بعدما كانت مختزنة في النّص.

وقد اهتمّ **الحاج محمّد العنقى** بجعل القصيدة تبدو بنغمات مميّزة اختلفت معها درجات الصّوت وتراوحت بين الصّعود والهبوط، الأمر الّذي ساعد على رفع درجة الإيقاع الفنّي في القصيدة، لا سيّما ذلك التّلاؤم والامتزاج بين روحيْ الشّاعر والمؤدّي، فكانت بذلك أثرا فنّيّا لا يكتمل ولا تتجلّى للدّارس معالم إيقاعه إلّا إذا امتزجت روح الشّاعر وكلماته مع أداء الرّاوي ونغماته؛ لتخرجا لنا في آخر المطاف تلك الطّاقة الإيقاعيّة الهائلة الكامنة في النّص.

وبالنّظر في مظاهر التّنغيم المتعلّقة بالتّركيب في النّص فإنّنا نسجل اختلافها بين:

1- نغمة هابطة(*) نلمحها بوجه خاصّ في:

- الجمل الّتي تمّ معناها ولم يعلَّق لسبب ما؛ كقوله مثلا:

1- حُبَّكْ فِي سُلْطَانْ جَسْدِي مَا عَزَّكْ يَا عَيْنْ وَحْدَه (1- 2)

2- اَلْكَافَرْ فَالنَّارْ يُخْلُدْ وَالْعَاصِي يَرْجَاكْ حَتَّى (3- 8)

3- خَلْقَ الله بَادِي وْبَلْدِي مَغْطُوسَه بَالخِيرْ شَهْدَه (4- 15)

فالنّغمات بالنّظر إلى نهاية كلّ جملة في كلّ شطر من الأبيات السّابقة نجدها تامّة من حيث المعنى، لذلك فهي نغمة هابطة.

- الجمل الاستفهاميّة الّتي لا يكون جوابها بنعم أو لا كما في مثل قوله:

يَا مُحَمَّدْ بِجَاهْ وَجْهَكْ لُولَا انْتَ شْكُونْ يْسَالْ فِيَّا (1- 10)

(*)- علّل د. كمال بشر تسميتها تلك بعلّة اتّصافها بالهبوط في نهايتها، ينظر: المرجع السابق، ص: 534- 535.

فجملة: (شْكُونْ يْسَالْ فِيَّا) جملة استفهاميّة تحتوي أداة استفهام خاصّة وهي: (شْكُونْ) لا يَحْسُن الإجابة عليها بالإيجاب أو السّلب، ولكنّ الأداء المنسجم مع نغمات اللّحن الموسيقيّ قد أخرج هذا الاستفهام من معناه الحقيقيّ لمعان تزيد من علوّ قدر الممدوح وتستميل عواطف المستمع وانتباهه.

- الجمل الطّلبيّة على نحو قوله:

1- أَرْفَقْ بِرُوحِي وْجَسْدِي دَاوِينِي نَبْرَا مْنَ الـدَّا (5- 3)

2- أَحْفَظْ يَا مُولَايَ وَاصْتُرْ وَالْـعَـنْهُو سَبْعِينْ لَعْنَه (3- 5)

3- يَـا مُـحَـمَّـدْ لَا تْـسَـلَّـمْ فِي رُوحِي وَاهْلِي وْنَاسِي (1- 7)

وقد يلاحظ القارئ ذلك التّنوّع الدّاخلي لنغمات النّص في هذا النّوع من الجمل الّتي تحمل طلبا في ذاتها رغم أنّها جاءت على وجه الدّعاء، ولكنّها تنوّعت فتارة تكون أمرا؛ وتارة أخرى تكون نهيا وهكذا.

2- نغمة صاعدة (*) تميّزت في جمل لم يتمّ معناها لارتباطه بما بعده لذلك لا يحسن السّكوت عندها في التّأدية، ومن أمثلة ذلك جملة الشّرط في قوله:

لُولَا انْتَ لَا نُورْ جَنَّه يَشْرَقْ وَلَا نَارْ تَسْنِي (2- 3)

فالمعنى لا يتمّ في الشّطر الأوّل إلّا بالفعل: (يَشْرَقْ) والموجود في صدر الشّطر الثّاني، ومن ذلك أيضا قوله:

إِذَا كَانْ ابْلِيسْ عُبْرَه عَنْدِي حَيْ لَا أَرَاهُ (2- 4)

فتركيب الجملة في الشّطر الأوّل لا يتمّ إلّا بظرف المكان: (عِنْدِي) والمتصدّر للشّطر الثّاني، في حين أنّ معناها لا يكتمل إلّا باكتمال هذا الشّطر، أمّا قوله:

مَنْ تَدْبِيرْ ابْلِيسْ لَغْدَرْ صَادَتْنِي يَا أُمْتِي فَتْنَه (1- 5)

(*)- سمّيت كذلك بسبب ذلك الصّعود الواقع على نهايتها، ينظر: المرجع السابق، ص: 536.

فإنّ معنى الشّطر الأوّل لا يتمّ إلّا بالشّطر الثّاني لأنّ فيه تقديم وتأخير، وأصل القول فيه أن تقلب رتبة الشّطرين فيصير الشّطر الثّاني في رتبة الأوّل، لكنّه ولدواع بلاغيّة تخصّ الاهتمام بمتقدّم وقع ذلك.

وبالنّظر نظرة عموديّة في النّص نلاحظ غلبة النّغمات الهابطة في تكوينه؛ نظرا لما يحمله من معاني المديح والتّرجي والدّعاء؛ والّتي تتطلّب حينا جملا تقريريّة وحينا طلبيّة وحينا آخر استفهاميّة ...إلخ، لكنّه وبالنّظر أفقيّا نلاحظ ذلك التّنوّع الدّاخليّ، فمثلا في قوله:

أَعْصَاكَرْ فَالْكَوْنْ رَنَّتْ تَنْشَدْ فِي خَبْيَه وْخِيمَه (3- 11)

يبدو لنا في الظّاهر أنّ الشّطر الأوّل جملة تقريريّة تمّ معناها بتمام شطرها؛ لكنّ النّظر في البيت ككلّ يبيّن تقدير الكلام لنا أنّها متّصلة بالشّطر الثّاني، فهي ليست جملة تامّة المعنى لاتّصال معناها وعودة الكلام فيها على ما قبلها؛ كونها تصف لنا تلك العساكر وتكمّل لنا الصّورة بأن تصوّر لنا حالة رنين الطّبول بصورة الإنشاد.

وقد أشار **د. كمال بشر** إلى تنوّع وظائف التّنغيم في عمليّة التّحليل اللّغوي؛ ودور أنماطه في التّفريق بين معاني الكلمة المفردة في اللّغة الواحدة أو بين بعض اللّغات[1]، وقفنا على ملامح بعض ذلك في النّص على نحو مصطلح: (هَايْ) الّذي نجده في اللّازمة؛ والّذي يستعمل في بعض اللّغات الأجنبيّة كتعبير عن التّحية في قولهم: "Hay"، لكنّ طريقة النّطق بها ونغمتها المميّزة دلّت على أنّها تدلّ في الاستعمال اللّهجي على النّداء للبعيد.

وقريب من ذلك التّركيب "وَالُو" المكوّن من: (واو العطف الممدودة نطقا + لو للتّبعيض)؛ والّذي يستخدم بالاستعمال الفصيح بمعنى: "وَلَوْ"، وقد يستعمل بالاستعمال العامّي بمعنى: "لَا

[1])- ينظر: المرجع السّابق، ص: 541.

شَيْء" أين يكون مدّ واوه طبيعيّا من أصل الكلمة، إلّا أنّ اتّحاد طريقة نطقه المرفوقة بنغمته المميّزة مع السّياق قد أوضح وحدّد معناه الّذي يعود إلى التّحديد الأوّل.

إلّا أنّه في أحيان أخرى النّغم وحده لا يكون كافيا لتحديد الدّلالة فيتّحد مع السّياق لتحديدها، فبعض الكلمات تستخدم بالهيئة النّطقية ذاتها في أكثر من لغة؛ واتّحاد نغمتها مع السّياق هو من يحدّد نوع استعمالها اللّهجي، من مظاهر ذلك في النّص كلمة: (لِيسْ) والّتي يقابلها في الاستعمال اللّغوي الأجنبي كلمة: "Liss" بمعنى الشّعر العادي الرّطب، لكنّ السّياق قد حدّد دلالتها بإرادة النّفي.

ومن ذلك أيضا ضمير الرّفع المنفصل للمفرد المذكّر الغائب: (هُو)؛ والّذي يملك نطقا مشابها له في اللّغة الإنجليزيّة في قولهم:"who"، إلّا أنّ اتّحاد نغمته مع ما يسبقها في السّياق الكلامي: (فِي مَنْ هُو) قد حدّدت استعمالها في اللّهجة الجزائريّة بأنّها للدّلالة على ذلك الضّمير.

وهذا يقودنا إلى ذلك التّنوع النّغمي الّذي احتواه النّص، فقد جعلت نغماته تلك الاستفتاح يبدو في حلّة جميلة، طبعا هذا فضلا على مساهمته في إبراز الحركة النّفسيّة لصاحب النّص ورسم دلالاتها المختلفة باختلاف مبانيها ومعانيها، ليتحقّق بذلك ما يطلق عليه البعض بمصطلح الانزياح الإيقاعيّ[1]؛ أو« التّلوين الموسيقيّ الّذي يعطي الكلام روحا ويكسبه معنا، فكان عاملا مهمّا من عوامل توضيح المعاني وتفسيرها، وتمييز أنماط الكلام بعضها من بعض» [2]، لذا يمكننا أن نؤكّد بأنّ فهم نغمات الكلام وضبطها يساعد على تحديد أكثر معاني الاستعمال اللّغوي في النّص،

---

[1])- ينظر: صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشّعر الجزائري المعاصر – فترة التسعينات وما بعدها–، بحث مقدّم لنيل شهادة دكتوراه العلوم، تخصّص: الأدب العربي، إشراف: أحمد حيدوش، جامعة فرحات عباس، سطيف، كليّة الآداب واللّغات، قسم اللّغة والأدب العربي، 2010– 2011م، ص: 187.

[2])- ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، (مرجع سابق)، ص: 534، متصرّف فيه.

ليكون بذلك عاملا إيقاعيّا موسيقيّا رئيسيّا؛ يُعتَمد عليه في عمليّة تحديد اكتمال المعنى وبنائه في النّص من عدمه.

2- النّبر:

وهو « نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح وأجلى نسبيّا من بقيّة المقاطع الّتي تجاوره»[1]؛ فيرتفع الصّوت بذلك مبرزا مقطعا ما دون غيره من المقاطع في الكلمة الواحدة، وهذا ما جعل **د. محمّد عبد الفتّاح** ينظر إليه على أنّه « نشاط فجائيّ يعتري أعضاء النّطق أثناء التّلفّظ بمقطع من مقاطع الكلمة، وهذا المقطع قد يزداد في مدّته فيسمّى حينئذ نبر مدّة، وقد يضغط عليه فيسمّى نبر شدّة» [2]، ولكن القول بفجائيّته تعني المستمع دون المتكلّم؛ والّذي يتفنّن في اختيار مواقعه بحسب متطلّبات تخصّ الأداء أو الإلقاء بدرجة كبيرة.

وقد اصطُلِح عليه عند العلماء قديما بـ: "الهَمْزْ" استشهادا بحديث رسول الله – صلّى الله عليه وسلّم- [*]، إلّا أنّ الاستخدام الحديث يقرّ بمصطلح "النّبر"، وقد يعتبره البعض « الأساس الجذري أو بوصفه الفاعل الأوّل في الإيقاع الشّعري الّذي تتميّه الفاعليّة الشّعريّة للمتكلّمين باللّغة»[3]، إلّا أنّ ذلك لا يجعله الأساس الأوّل في الشّعر؛ فهناك شروط أخرى تتعلّق بشكل كبير بلغة الشّعر وطبيعة مقاطعها اللّغويّة الّتي يجب أن تراع في ذلك.

---

[1]- المرجع السابق، ص: 512.

[2]- محمّد عبد الفتّاح، تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجيّة التّناص)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط3، 1992م، ص: 47.

[*]- فمن ذلك قوله – صلى الله عليه وسلم- وقد قيل له: يا نبيء الله: لا تنبر باسمي، فإنّما أنا نبيُّ الله. وفي رواية أخرى: فقال لستُ بنبيء الله ولكنّي نبيّ الله. وحجّة ابن منظور في ذلك أنّه عليه السّلام أنكر الهمز في اسمه فردّه على قائله، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م1، (مصدر سابق)، حرف: (الألف)، فصل: [النون]، مادّة: (نبأ)، ص: 162.

[3]- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربي، (مرجع سابق)، ص: 218، متصرف فيه.

ولا شكّ أنّ المقطع بغضّ النّظر عن نوعه حامل للنّبر في مستوى معيّن من مستويات النّطق به، ولكنّ الاختلاف الواضح بين العلماء في تحديد موقعه في الكلمة جعل الكثير من الدّارسين ينفرون منه ويهابون الخوض فيه، ومردّ ذلك الاختلاف إلى أمرين؛ كان أوّلهما التّأثّر بآراء المستشرقين ومحاولة تطبيقها على اللّغة العربيّة؛ بالرّغم من اختلاف قواعدها ومستوياتها اللّغويّة عن سائر اللّغات الأجنبيّة؛ خاصّة وأنّها ليست لغة نبريّة بدرجة أولى كغيرها من تلك اللّغات، أمّا ثانيهما فهو تحديده بعيدا عن أصله المسموع.

ولا نقول بعدم صحّة تلك القوانين ولا بإلغائها؛ وإنّما ندعو إلى الاحتكام إلى شقّه المسموع باعتباره ظاهرة صوتيّة يُظهِرها السّماع ويوجّهها المقام، ومن المجحف بحقّها أن نقتصر على النّسق المكتوب فقط، لا سيّما وأنّ تلك القواعد قد تصدق في مواقع ولا تصدق في غيرها.

ولتحديد مواقعه في مدوّنة ما؛ يجب مراعاة أصوات اللّغة وطبيعة مقاطعها المشكّلة لها؛ وكذا كيفيّة انتظامها، ثمّ النّظر في الطّبيعة المسموعة له، فهناك بعض الظّواهر الصّوتية الّتي لا يظهر إيقاعها إلّا بعد سماعها خاصّة النّبر الموسيقي الّذي لا يمكن ضبطه إلّا بعد سماعه.

طبعا هذا دون أن ننسى دور المؤدّي في ذلك؛ خاصّة وأنّه قد يتصرّف في مواقعه ويوجّهه تبعا للحالة النّفسيّة المعبّر عنها من جهة؛ وتماشيا مع إيقاع النّص من جهة أخرى، حتّى أنّه قد يستعمله لشدّ انتباه المستمع وجلب اهتمامه، وقد يصيب في ضبط مواقعه وقد لا يصيب، ومردّ ذلك إلى مدى تمكّن ذاك المؤدّي وتحكّمه في الإلقاء، وفي هذه الحالة نحتكم للأذن الموسيقيّة الجيّدة، والّتي تساعدنا على معرفة أنسب مواقعه بحسب مقاماته الّتي تلعب دورا كبيرا في تحديد درجاته ومدى تغيّره في النّص.

وقد ميّز **د. تمّام حسّان** بين نوعين منه وهما:

– نبر صامت سمّاه بنبر القاعدة أو نبر النّظام الصّرفي؛ والّذي نسبه إلى الصّيغة الصّرفيّة المفردة والكلمة الّتي تأتي على مثال هذه الصّيغة.

– نبر استعمال أو نبر الكلام والجمل المنطوقة، والّذي يمتاز بأثر سمعيّ يرجع إلى أسباب عضويّة ينتج عنها توتّر أو علوّ في الصّوت.[1]

أمّا في النّص الّذي بين أيدينا فإنّه وبالاعتماد على ما سبق؛ وكذا انطلاقا من توضيح سريع قدّمه الأستاذ المشرف على هذا البحث: **د. رشيد كوراد** حول أثناء مناقشته لمذكرة بحث لنيل شهادة ماجستير في الأدب الشّعبي [*]، وبعد النّظر في بنية مقاطعه؛ فإنّ تحديده في قصيدة الشّعر الشّعبي الملحون يختلف عن حقيقته في الشّعر الفصيح؛ وهذا أمر نراه بديهيّا لأنّنا بصدد الحديث عن استعمال لغويّ دارج على ألسنة العامّة؛ تعرف أساليبه الكلاميّة المتجدّدة ألوانا نغميّة كثيرة تختلف فيما بينها باختلاف الاستعمال.

وبتعبير آخر؛ إنّ تحديد النّبر في الشّعر الملحون خاضع بالضّرورة إلى طريقة معيّنة في التّلفّظ والّتي تبنى هي الأخرى على مجموعة من العوامل أهمّها:

– الطّبيعة الغنائيّة للشّعر الملحون؛ والّذي نظم ليلحّن سواء رافق ذلك اللّحن الآلات الموسيقيّة أم لا.

---

[1])– ينظر: تمّام حسان، اللّغة العربيّة معناها ومبناها، (مرجع سابق)، ص: 171– 172.

[*] – يعود مصدر ذلك التّوضيح إلى مسودّاته الّتي اعتمدها في مناقشته لتلك المذكّرة والّتي من إعداد الطّالبة: نصيرة عليوة تحت عنوان: السّمات الأسلوبيّة من القصيدة الشّعبيّة الجزائريّة قصيدة " دخول الفرانسيس" للشّاعر عبد القادر الوهراني حقلا تطبيقيّا، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير في الأدب الشّعبي، مخطوط، إشراف: د. محمد زوقاي، جامعة يحي فارس، المدية، كليّة الآداب واللّغات والعلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، قسم اللّغة والأدب العربي، السّنة الجامعيّة: 2011– 2012م.

– الطّبيعة اللّغوية العامّية لذلك الشّعر؛ فلمّا كان النّص شعرا شفويّا خضع بدرجة أولى لخصوصيّة لهجة معيّنة، والّتي تخضع هي الأخرى لمجموعة من العوامل منها البيئيّة والاجتماعيّة...إلخ.

– طريقة التّكلم وكيفيّة الأداء؛ فالمؤدّي لقصيدة ما من الشّعر الملحون كثيرا ما يغيّر من طريقة كلامه حتىّ يتماشى ومتطلّبات العمليّة الإنشاديّة.

وهذا كلّه يضفي نوعا من الجماليّة ليس فقط على طريقة التّلفظ؛ وإنّما على طريقة بناء ذلك التّلفّظ أيضا.

وبالاعتماد على كلّ ما سبق ذكره؛ وبعد تتبّع آثاره في النّص فإنّ من بين أبرز مواقعه في الّتي ركّز عليها المؤدّي في القصيدة ما يلي:

– المقطع الأخير من الكلمة الأخيرة في كلّ من الفراش والغطاء، وكلّما انفصل النّطق بهما كان أكثر وضوحا كما في المواقع التالية:

1- يَا مُحَمَّدْ هَايْ سِيدِي صَلَّى اللهَ عْلِيكْ لَبْدَا (اللّازمة)

2- خَتْلَتْنِي مَنْ جَنْبِي لِيسَرْ مَنْ تَمْزَاقَ الدِّينْ خُفْنَا (2- 5)

3- ثَمَّ الْمُنَادِي يْنَادِي أَرْفَعْ رَاسَكْ يَا الْعَمْدَه (5- 8)

– المقطع الأخير من الكلمة الأخيرة في آخر البيت ككلّ؛ أي ما يعني الشّطر الثّاني دون الأوّل، وقد تختلف مواقعه في الحشو بحسب توظيف الشّاعر؛ وكذا تركيز التّأدية الصّوتيّة للقصيدة باعتبارها أغنية شعبيّة أدّاها غير مؤلّفها.

– المقطع الطّويل في آخر الكلمة؛ سواء كان متّصلا ببنية الكلمة غير مسبوق بمدّ كما في قوله:

حُبَّكْ فِي سُلْطَانْ جَسْدِي مَا عَزَّكْ يَا عَيْنْ وَحْدَه (2- 1)

أو منفردا سواء كان موقعها في بداية الكلام أم في وسطه؛ كما في المواقع التّالية:

1- مَعْنَاهُو نَرْجَاكْ تَشْفَعْ فِي مَنْ هُو عَاصِي بْحَالِي (3- 9)

2- نَبْغِيكَ عْلِيَّا تْبَرَّمْ تَبْرَامَةْ مَنْ لَا يْوَلُّوا (2- 6)

3- يُومَ عْطَشْ مَا فِيهْ وَرْدِي أَوْجُوهْ الْكُفَّارْ سُودَه (4- 6)

- المقطع الطّويل في بداية الكلمة إذا سبقت بمدّ؛ مثل صوت الرّاء في قوله: (فِي رُوحِي) من البيت التّالي:

يَا مُحَمَّدْ لَا تْسَلَّمْ فِي رُوحِي وَاهْلِي وْنَاسِي (1- 7)

إلّا أنّه نبر ثانوي ولّده نبر أساسيّ سابق يكمن في بداية الفراش، وعلّة ذلك انتقال نوع من علّو الصّوت إلى المقطع الّذي يليه بسبب مدّ الصّوت واتّصال النّطق بما بعده.

- المقطع المتزايد في الطّول من آخر الكلمة؛ سواء كان ذلك المقطع مغلقا كما في: (قَالْ) الّتي من الفعل: (يُقَالْ) في البيت التّالي:

أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِي بَسْمَ اللَّهْ أُو بِيكْ نَبْدَا (1- 1)

أو مزدوج الإغلاق كما في كلمة: (حَيّْ) في قوله:

إِيذَا كَانْ بْلِيسْ عُبْرَا عَنْدِي حَيّْ لَا أَرَاهُ (2- 4)

والّتي يفكّ الإدغام فيها بصوتين ساكنين.

وقد يقع في كلمة كما في لفظ الجلالة: (اللهْ) الّتي تنطق "لْلَاهْ" في مواقع كثيرة من اللّازمة، أو في عبارة كالجار والمجرور: (عْلِيكْ) في قوله:

يَا مُحَمَّدْ هَايْ سِيدِي صَلَّى اللهْ عْلِيكْ لَبْدَا (اللّازمة)

وتجدر الإشارة ههنا إلى أنّ مواقع النّبر في النّص ليست ثابتة فهي لا تتّبع نظاما معيّنا وإنّما تختلف باختلاف نغماته؛ تماشيا ومتطلّبات العمليّة الإنشادية على وجه الخصوص، ففي اللّازمة مثلا نجد **الحاج محمّد العنقى** لا يلتزم بتأدية واحدة لها ممّا أدّى إلى اختلاف مواقع النّبر فيها.

3- الوقفات الإيقاعيّة:

إنّ الوقفة الإيقاعيّة ما هي إلّا نوع من الفواصل الصّوتيّة الّتي يستخدمها الشّاعر أو المتكلّم لأسباب كثيرا ما تتعلّق بطلب الاستراحة بغية التقاط النَّفَسْ، وكذا تنظيم ذلك التّدفق العاطفي لمشاعر الشّاعر والتّخفيف من حدّته[1]، لذلك لا تتحقّق إلّا بتمام مبنى الكلام ومعناه.[2]

وهي بالنّظر إلى ذلك:

- إمّا وقفة كاملة بنغمة هابطة تعلن عن نهاية الكلام لذلك نعبّر عنها بالنّقطة(.) في آخر الكلام.

- وإمّا وقفة معلّقة كما هو عليه الحال في الجمل الاستفهاميّة أين نلاحظ تعلّق السّؤال بجوابه الّذي يُتِمّ معناه ويعبّر عنها عند انتهاء جملة السّؤال بعلامة الاستفهام (؟)، وبالنقطة (.) عند ورود الجواب المتمّم له والمبدّد لذلك الاستفهام.[3]

وقد يطلق عليها البعض مصطلح: (السّكتة) أين يكون الكلام فيها مصحوبا بنغمة صاعدة توحي بعدم تمام الكلام وتعلّقه بما يليه[4]، إلّا أنّنا لا نتّفق مع ذلك لاختلافهما في المدّة الزّمنيّة، فالوقف أطول مدّة من السّكتة كما أنّه في أغلب حالاته قد يكون حادّا؛ بينما السّكتة تكون خفيفة خفّة سينها وتائها.

---

[1]- ينظر: معاذ محمد عبد الهادي الحنفي، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر شعر الأسرى أنموذجا، بحث مقدم لنيل درجة ماجستير، تخصص: الأدب والنقد والبلاغة، إشراف: عبد الخالق العف، الجامعة الإسلامية، غزة، الدراسات العليا، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، 2006م، ص: 233.

[2]- ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، (مرجع سابق)، ص: 554.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 555.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 557- 558.

أمّا في النّص الّذي بين أيدينا فإنّ الوقفات الإيقاعيّة قد توزّعت فيه على نحو رسمت فيه أغلب النّهايات الإيقاعيّة الصّوتيّة أبيات القصيدة؛ والنّاتجة هي الأخرى عن استعمال جمل تقريريّة تامّة المعنى، ومن بين أنواع طرق اشتغالها في القصيدة نجد:

1- وقفة عروضيّة يظهر فيها الوزن تامّا فيحبس فيها الصّوت دون أن يقف على متحرّك في التّفعيلة؛ ممّا يعنى غياب ما يسمّى في الشّعر الحديث ببنية التّدوير العروضي[1]، فيتمّ بذلك المعنى بتمام وزن البيت الشّعري ككلّ؛ كما في الأبيات التّالية:

1- دَاوِينِي بَدْوَاكْ نَبْرَا مَـنْ وَسْـــوَاسْ لَا نَرَاهُ (1- 4)

2- يَا مُحَمَّدْ لِيكْ يَفْزَعْ مَنْ لَا لُو فَالنَّاسْ وَالِي (1- 9)

3- أَعْصَاكَرْ فَالْكَوْنْ رَنَّتْ تَنْشَدْ فِي خَبْيَه وْخِيمَه (3- 11)

2- وقفة موسيقيّة تتعلّق بنغمات اللّحن الموسيقي وكيفيّة توزيعها في الأداء اللّحني لأبيات القصيدة، والواضح أنّه لا يعتمد نظاما محدّدا في ذلك؛ فأحيانا نراه يراعي مواقع الوقف المذكورة في النّقطتين السّابقتين، وأحيانا يسترسل في الإنشاد دون مراعاة لضرورة اكتمال الوحدة العروضيّة؛ أو الدّلاليّة؛ أو التّركيبيّة في البيت الواحد، فيقف برهة ثمّ يكمل إنشاده، وفي خضمّ ذلك كلّه تتراوح سلسة من السّكتات الخفيفة والّتي تتماشى وتَرَاجُعَ سرعة الأداء لإبراز بعض الحالات النّفسيّة، وللتّوضيح أكثر وقفنا عند القسم الثّاني لنعرض مواقع سماع الوقف والسّكوت بحسب تأدية **الحاج محمّد العنقى**؛ بعد اعتماد الرّموز التّالية:

---

[1]- ينظر: معاذ محمد عبد الهادي الحنفي، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر شعر الأسرى أنموذجا، (مرجع سابق)، ص: 233.

- إنّ المقصود بالتّدوير هو "اشتراك شطري البيت الواحد (الفراش والغطاء) في كلمة"، وقد يصطلح عليه بالبيت المُدَاخَل أو الموصول أو المُدْمَجْ.

- ينظر: إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، باب: (التّاء)، (مرجع سابق)، ص: 173- 174.

الجدول رقم: (08) يمثّل مواقع الوقف والسّكوت الموسيقي بحسب تأدية الحاج محمّد العنقى في القسم الثّاني من قصيدة "أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِي".

[.]	وقفة تعادل مدّتها الزّمنية مدّة إنشاد بيت كامل.
[–]	وقفة تعادل مدّتها مدّة إنشاد شطر واحد؛ أي نصف الوقفة السّابقة.
(،)	سكتة خفيفة جاوزت مدّتها الثّانيتين.
(؛)	سكتة أخف قلّت مدّتها عن الثّانيتين.
[+]	اتصال النطق واستمرار التّأدية.

يقول في القسم الثّاني:

اَلْلَّـهُـمْ صَـلِّـي وْسَـلَّـمْ(؛) طُـولَ الـدَّهْـرْ(؛) عْـلَى نَـبِـينَا[.]
قَـدَّ نْجـُومْ(؛) اللِّـيلْ لَـدْهَـمْ(؛) وَالأَمْـطَـارْ(؛) الـنَّـازْلِـيـنَـا[.]
اَلسَّلْحَافْ(؛) وَالْحُوتْ لَبْكَمْ(؛) فِـي لَـبْـحُـورْ؛ اَلْـغَـامْـقِـيـنَـا(،)
يَـغْـزَلْ فِـي خَـشْبُو مْسَدِّي[–] اَلْـمَـنْـسُـوجَ قْـمِـيـصْ وَرْدَه(؛)
شْـعَـرْ سَلْكَ حْـرِيرْ دِيـدِي(؛) مَـا حَـمْلَـتْ بَـضْنَـاهْ(؛) دُودَه [+]
يَـا مُـحَـمَّـدْ(؛) هَـايْ سِـيـدِي(؛) صَـلَّـى اللَّـهَ عْـلِـيـكْ لَـبْدَا[.][1]

أنظر كيف تصرّف **الحاج محمّد العنقى** في توزيع سلسلة الوقفات والسّكنات، وكيف انتظمت مواقعهما على نحو سرعان ما يخرج عنه ليساير تغيّر نغمات اللّحن الموسيقي معلنا عن دخوله في القفل.

[1]– ينظر: ملحق الدّراسة، ص: 454.

3- وقفة دلاليّة تتحقّق في ظلّ غياب تعلّق قافية البيت بالبيت الّذي يليه أي التّضمين[1]؛ فتتمّ بذلك دلالة البيت الواحد بتمام وزنه كما هو عليه الحال في الأمثلة السّابقة، أو في حالة غياب التّدوير أين يمكن للشّطر الواحد أن يتمّ المعنى فيه بتمام وزنه، ومن أمثلة ذلك في النّص:

1- حُبَّكْ فِي سُلْطَانْ جَسْدِي مَا عَزَّكْ يَا عَيْنْ وَحْدَه (2- 1)

2- رَفْرَفْ فُوقَ الرَّاسْ بَنْدِي أَلْبَاسِي حُلَّه جْدِيدَه (4- 10)

3- إِيذَا نَمْتَ نُومْ فُخْرِي وِيذا قُمْتَ نْقُومْ حَيَّا (2- 12)

بحيث يكون البيت أو الشّطر (الفراش أو الغطاء) مستقلّا، حتّى وإن كان العطف موجودا إلّا أنّ المعنى قد تمّ بتمام كلّ منها.

ومن ثمّة كان التّقسيم النّغمي فيه واضحا؛ أين سجّلنا تجزئة وزن البيت الشّعري إلى مواضع يسكت فيها اللّسان ليستريح أثناء الإلقاء؛ ممّا يعين السّمع على إدراك عنصر الانسجام الكامن في جرس النّغم وجرس الألفاظ [2].

ولا شكّ أنّ طبيعة الأصوات المكوّنة للنّص قد ساهمت في إبراز القيمة الفنّية في النّص؛ بأن ولّدت تنوّعا موسيقيّا خاصّا؛ فأحيانا تكون حادّة؛ وأحيانا تكون لطيفة؛ وأحيانا أخرى تكون بيْن بيْن، إلّا أنّ توزّع النّغم في البيت الواحد على نحو يتقابل فيه شطريه بشكل تتساوى في المقاطع الصّوتية في النّوع وتتوازى؛ أين يكون الشّطر الواحد منهما مبنيا على سبعة مقاطع؛ قد كان له دورا في ذلك أيضا باعتباره عاملا من عوامل تعادل مواقع النّغم بما فيها الوقف؛ والّذي قد ينتج عنه أنواعا

---

[1])- ينظر: معاذ محمد عبد الهادي الحنفي، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر شعر الأسرى أنموذجا، (مرجع سابق)، ص: 235.

[2])- ينظر: عبد الله الطّيب، المرشد الوافي، دار الآثار الإسلاميّة، الكويت، ط3، 1989م، ج2، ص: 303- 304- 305.

من المقاطع الّتي نادرا ما تظهر في الاستعمال العادي للّغة كالمقطع المزدوج الإغلاق إذا ما تمّ الوقوف على صوته المدغم بالسّكون؛ كما في كلمتي: (حَيٌّ)، و(أُمُّتِي) من قوله:

1- إِذَا كَانْ بْلِيسْ عُبْرَا عَنْدِي حَيٌّ لَا أَرَاهُو [2-4]

2- مَنْ تَدْبِيرْ بْلِيسْ لَغْدَرْ صَادَتْنِي يَا أُمُّتِي فَتْنَه [1-5]

4-2-إيقاع الكلمة وتكرارها في القصيدة:

4-2-1-إيقاع اللّفظ والمعنى:

إنّ البحث في إيقاع الكلمة في النّص يجعلنا نقف على أبرز مظاهره الإيقاعيّة ألا وهو التّكرار، والّذي أخذ صورا شتّى كان منها تكرار الكلمة نفسها دونما أيّ تغيير؛ أحصينا من ذلك ما يزيد عن عشرين تكرارا؛ ومثاله الكلمات التّالية: (شَهْدَه)، (صَلَّى)، (الله)، (عْلِيكْ)، (مَا)، (دَاوِينِي)، (نَبْرَا)، (يَا)، (مُحَمَّدْ)، (مُولَايَ)، (عَاصِي)، (بْلِيسْ)، (شْعَرْ)، (فِي)، (نَرْجَ)، (جَدَّه)، (نَارْ)، (تَقْدِي)، (تْسَلَّمْ)، (مَنْ)، (هُو)...إلخ. [1]

وقد تُكرَّر الكلمة الواحدة أكثر من مرّة كما هو عليه الحال في تكرار لفظ الجلالة: (اللهْ)، أو تكرار اسم الممدوح: (مُحَمَّدْ) – صلّى الله عليه وسلّم- مثلا، وهذا ما جعل إيقاع النّص غنيّا؛ متنوّعا؛ منفتحا على إيقاع تسارعت وتيرته مع ذلك التّصاعد الانفعالي[2]؛ ليرسم لنا صورا اختلفت ملامحها باختلاف مشاعر الشّاعر وتقلّبها في النّص.

ومن صوره التّكراريّة أيضا ما يقصد به تحسين أوجه الكلام والّتي تندرج تحت ما يصطلح عليه في علم البديع بالمحسّنات البديعيّة، والّتي تظهر لنا جليّا في الإيقاع الصّوتي على نحو يوحي للمستمع بنوع من الانسجام والتّآلف، وفيما يلي رصد لأهمّ ظواهرها التّكرارية تلك في النّص.

---

[1])- ينظر: ملحق الدّراسة، ص: 454- 455- 456- 457.

[2])- ينظر: بشير ضيف الله، الوقائع الأسلوبية وخصوصياتها في قصيدة لاعب النّرد، منشورات ANEP، الجزائر، (د. ر. ط)، 2013م، ص: 142.

4-2-1-1-إيقاع التّجنيس:

ويقال له أيضا: الجِنَاسُ، والمُجَانَسَةُ، والتَّجَانُسُ، والأَجْنَاسُ[1]، وباعتبار كونه من المفاهيم البلاغيّة المنطوية تحت فنون البديع اللّفظيّة، فإنّ مفهومه فيها قد حدّد على أنّه « تشابه اللّفظين في النّطق واختلافهما في المعنى. وهذان اللّفظان المتشابهان نطقا المختلفان معنا يسمّيان "ركني الجناس". والمقصود بذلك هو الاتّفاق من حيث أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسّكنات، وترتيبها ولا يشترط في الجناس تشابه جميع الحروف، بل يكفي في التّشابه ما نعرف به المجانسة».[2]

و بتتبّع سياقاته في القصيدة نجده قد تحقّق بطرق مختلفة انطوت بحسب موقعها تحت فرعين رئيسيّين منه؛ كان لكلّ منهما طرائقه ومميّزاته؛ فرع أوّل تميّز بإيقاعه المنفتح في بعض النّهايات الإيقاعيّة للشّطر الواحد- سواء كان ذلك في الفراش أو الغطاء-، وفرع ثان تمركز في ما بقي من الحشو.

أوّلا. ما تعلّق بالكلمة الأخيرة من كلّ شطر:

بنى الشّاعر معظم النّهايات الإيقاعيّة في النّص على إيقاع متجانس؛ متنوّع لم يأت - في العموم- على نسق واحد، فقد تعدّدت صوره واختلفت وفق مستويين؛ اندرج أوّلهما أفقيّا تحت مفهوم البيت بشكل متواز بين قافيتي شطريه (الفراش والغطاء)، في حين اتّخذ ثانيهما المسار العمودي أين ينفصل ركناه في الأبيات لربط قافية الشّطر الواحد مع الشّطر نفسه الّذي يليه؛ ضمن تنوّع خاصّ لضمان التّجديد والاستمراريّة، إلّا أنّ أغلبه كان من النّوع غير التّام لعدم توفّر شرط اتّفاق ركنيه في أحد الشّروط الأربعة السّابقة، ومن بين صوره المستخدمة في النّص:

---

[1])- ينظر: منير سلطان، البديع في شعر شوقي، منشأة معارف، الإسكندرية، القاهرة، ط2، 1992م، ص: 107.

[2])- عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربيّة، بيروت، (د. ر. ط)، (د. ت. ط)، ص: 196، متصرّف فيه.

1- جناس تامّ اختلف ركناه في الخطّ والهيئة بأن كان أحدهما تركيبا على هيئة الجناس المركّب المفروق[1]، ومن أصنافه الجناس المضاف بين التّركيبين: (هُولْ الْيُومْ) و(هُولْ غَادَه) في قوله:

رَانِـي خَـايَـفْ بَـاشْ نَـفْدِي هُـولَ الْـيُـومُ وهُـولْ غَادَه (5- 12)

بحيث أسند الشّاعر كلمة واحدة إلى اسمين مختلفين فأضافا بذلك معنا جديدا أكسب الإيقاع تنوّعا رغم استعمال الأصل نفسه، فكلمة: (هُولْ) لو انفردت لاستعملت بمعنى واحد وما كانت لتعتبر حينها جناسا؛ لكنّ الاسم الظّاهر المضاف إليها أوضح معناها وبيّن الفرق بينهما، ورغم أنّ الصورة مكرّرة إلّا أنّ وجه الحسن فيها حسن الإفادة[2]، ليستمرّ الإيقاع على نحو تجدّدت فيه المعاني وتمايزت فيما بينها.

2- جناس غير تامّ تراوحت صوره في النّص بين اختلاف ركنيه في نوع الحروف مرّة؛ وعددها مرّة أخرى؛ وحركتها مرّة ثالثة، فأمّا النّوع الأوّل فإنّنا نميّز بين ضربين منه انفصل ركناه في الأبيات وهما:

- ضرب أوّل تقارب حرفاه في المخرج على هيئة ما يصطلح عليه بالجناس المضارع[3]، كحرفي النّون واللّام في الكلمتين: (نَبْدَا) و(لَبْدَا) وكذا حرفي الدّال والسّين في الكلمتين: (دِيدِي) و(سِيدِي) في قوله:

1- أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِي بَسْمَ اللَّهْ أُو بِيكْ نَبْدَا (1- 1)

2- يَا مُحَمَّدْ هَايْ سِيدِي صَلَّى اللهْ عْلِيكْ لَبْدَا (اللازمة)

3- شْعَرْ سَلْكَ حْرِيرْ دِيدِي مَا حَمْلَتْ بَضْنَاهْ دُودَه (5- 2)

---

[1]- ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة –المعاني والبيان والبديع–، (مصدر سابق)، ص: 394.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 395.

[3]- ينظر: عبد العزيز عتيق، علم البديع، (مرجع سابق)، ص: 205.

– ضرب ثان تباعد فيه حرفاه في المخرج على صورة ما يصطلح عليه بالجناس اللّاحق[1]، ومثاله: حرفيْ الشّين والحاء في كلمتي: (شَتَّى) و(حَتَّى) من قوله:

1– يَـا مُـحَـمَّــدْ يَـا الْـمَـاجَـدْ تَـشْـرَقْ بِـيكَ النَّاسْ شَـتَّى (1– 8)

2– اَلْكَـافَـرْ فَـالـنَّـارْ يُـخْـلُـدْ وَالْـعَـاصِـي يَـرْجَـاكْ حَـتَّـى (3– 8)

ولقد لفتت انتباهنا تلك المجانسة الموجودة في فراش الأبيات الثّلاثة من القسم الحادي عشر أين رسمت وفق جناس ناقص أيضا؛ بصورة يتقارب فيها حرفاه في المخرج تارة؛ وتارة أخرى يتباعدان، ونخصّ بالذّكر الكلمات التالية: (حَنَّتْ) و(رَنَّتْ) و(غَنَّتْ)، بحيث يقول:

بِـيكَ نْـيَــاقَ جْهَارْ حَنَّـتْ مَـا ظَـلْـهَـا هَـمَّه عْـظِـيمَـه (1– 11)

اَلْـمَـاشِـي وْلَـطْـيـارْ غَـنَّـتْ بَـاسْمَكْ يَـا الْـمُـخْـتَـارْ دِيمَا (2– 11)

أَعْـصَـاكَـرْ فَـالْـكَـوْنْ رَنَّـتْ تَـنْـشَـدْ فِـي خَـبْـيَه وْخِـيـمَه (3– 11)

فقد تقارب مخرج حرفي الحاء والغين على هيئة جناس مضارع مطلق، وتباعدت مخارج الحاء والرّاء؛ وكذا الرّاء والغين على شاكلة جناس لاحق.

وأمّا النّوع الثّاني فهو ما يسمّى بالجناس النّاقص[2]، وقد ورد في النّص على نوع زيد فيه تعداد حروف أحد اللّفظين المتجانسين بحرف واحد؛ على نحو كلمتي: (جَدَّه) و(الدَّا) في قوله:

حَــرَّرْ لِــي آبِـي وْجَــدِّي وَوَالِـــــدَتِـــــي وْجَــدَّه (4– 3)

أَرْفَـقْ بِـرُوحِـي وْجَـسْـدِي دَاوِيــنِــي نَـبْـرَا مْـنَ الــدَّا (5– 3)

فقد زيد حرف الجيم في بداية كلمة(جَدَّه).[*]

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، الصّفحة ذاتها.

[2]– يقال له "التّجنيس الزّائد باعتبار الكلمة الأخرى"، ينظر: مرعي بن يوسف الحنبلي، القول البديع في علم البديع، (مصدر سابق)، ص: 69.

[*]– طبعا هذا باعتبار النطق الذي أصبحت تنطق فيه على صورة: (جَدَّا).

بينما ارتكز النّوع الثّالث والأخير على اتّفاق بعض الكلمات المتجانسة في نوع الحروف وعددها وكذا ترتيبها؛ واختلافها في الحركات والسّكنات، ومثاله الجناس المركّب والّذي انفصل لفظاه بانفصالهما في الموقع؛ والواقع بين غطائي البيت الأوّل والثّالث من القسم الثّاني عشر في قوله:

1- نَسْتَهْزَى وَالْمُوتْ فَاثْرِي مَا ظَلُّهَا هَمَّه عْلِيَّا[1- 12]

2- هَذَا فَاشْ افْنِيتْ عُمْرِي نَرْجَ اللهْ يَعْفُو عَلِيَّا[3- 12]

فكلمة :(عْلِيَّا) صفة تعبّر عن السّمو والرِّفعة سكّنت عينها لاستقامة الوزن، أمّا:(عَلِيَّا) فهي تركيب مكوّن من حرف الجرّ "عَلَى" وياء المتكلّم.

ويمكننا اعتبار كلمتي: (فَرْحِي) و(فَارَحْ) في أواخر شطري البيت التّالي من القسم الثّالث عشر في قوله:

نَرْجَ اللهْ أَيْدُومْ فَرْحِي رَانِي بِيهُو بِيكْ فَارَحْ [1- 13]

نوعا ملحقا بالمتجانسين جمعهما الاشتقاق، فالأولى: (فَرْحِي) مصدر، والثّانية: (فَارَحْ) اسم فاعل اشتُقّ منها.

ثانيا. ما تعلّق بالحشو:

لم يهتمّ الشاعر به كثيرا في حشو الكلام إذا ما قورن برسم أواخره، ومن أمثلته الواردة في النّص:

- جناس غير تامّ اختلف لفظاه في عدد الحروف وحركاتها وسكناتها كما هو عليه الحال بين كلمتي:(مُولْ) و(مُولَايَ) في حشو البيت التّالي من القسم الخامس عشر:

كَافَانِي مُولَ الْهْدِيَّه أَقْبَلْ يَا مُولَايَ شَرْطِي [3- 15]

- اختلاف عدد الحروف بين كلمتي: (بَادِي) و(بَلْدِي) في فراش البيت التّالي من القسم الخامس عشر:

خَـلْـقْ اللَّهْ بَـادِي وْبَـلْـدِي مَـغْـطُـوسَه بَالْخِيـرْ شَهْدَه (4- 15)

- توازي نوعين من الجناس وتماثلهما في النّوع بين شطري البيت في قوله:

إِيـذَا نَـمْـتَ نُـومْ فُـخْـرِي وِيذَا قُـمْـتَ نْـقُـومْ حَـيَّـا(2- 12)

فقد نتج عن ذلك التّوازي الإيقاعي توازي الجناس بين فعلين ماضيين وهما: (نَمْتْ) و(قُمْتْ)، ثمّ بين فعلين مضارعين وهما: (نُومْ) و(نْقُومْ)، الأمر الّذي ساعد على بروز المعنى وإكمال صورته ليستقرّ في نفس المستمع.

- تعلّق الكلمة في الحشو بالكلمة الّتي قبلها على وجه الاشتقاق؛ كما في قوله: (المُنَادِي) و(يْنَادِي) في فراش البيت التّالي من القسم الثّامن:

ثَـمَّ الْـمُـنَـادِي يْـنَـادِي أَرْفَـعْ رَاسَـكْ يَـا الْـعَـمْدَه (5- 8)

ومن الواضح أنّ هذه الظّاهرة اللّغوية قد أدّت دورا إيقاعيّا أضفى نوعا من التّميّز على النّهاية الإيقاعيّة – عدا ما هو موجود منه في الحشو–، وعمل على بنائها بطريقة هيّأت للبناء الّذي يليها، وهذا ما منح الإيقاع تناغما تتابعيّا ساهم في تلاحم أكثر قوافي أبيات القصيدة.

4-2-1-2- إيقاع السّجع:

وهو "أن ينظم الشّاعر كلامه بطريقة تتوافق فيه أواخر الكلمات في حرف أو اثنان من النّظم"، ويشترط فيه:

– اختيار مفردات الألفاظ المسجوعة والتّراكيب في مقاطع الكلام بأن يكون الكلام المسجوع حسنا؛ مصفّى من غثاثة الألفاظ والبرودة، والّتي قد تلحق به إذا لم يهتمّ الشّاعر بألفاظه المسجوعة وما يصلح لها لتبدو في شكل حسن.

– ألّا يتّفق اللّفظان المسجوعان في المعنى.

– أن يكون اللّفظ في الكلام المسجوع تابعا للمعنى لا المعنى تابعا للّفظ.

– أن تكون كلّ واحدة من الفقرتين المسجوعتين دالّة على معنى غير المعنى الّذي دلّت عليه أختها.[1]

وبتتبّع مواقعه في القصيدة فإنّنا نلمح ما يلي:

– اختلاف الكلمتين المسجوعتين وزنا واتّفاقهما رويّا مثل ما هو واضح في الكلمات التّالية من قوافي غطاء القسم الثّاني في قوله:

اَللَّـهُـمْ صَـلِّـي وْسَـلَّـمْ طُـولَ الـدَّهْـرْ عْـلَى نَـبِينَا (1- 2)

قَـدَّ نْـجُـومْ اللِّيلْ لَـدْهَمْ وَالأَمْـطَـارْ الـنَّـازْلِـيـنَـا(2- 2)

وغير ذلك في النّص كثير.

– مقابلة كلّ لفظة من صدر الشّطر الواحد مع الشّطر نفسه الّذي يليه مثل ما هو عليه الحال في البيتين التّاليين من القسم الخامس:

وَبَّـخْـتُـو فَالْيَقْظَـه وْرُقْـدِي أَلْطَـمْتُو لَطْمَـه شْدِيـدَه (4- 5)

ضْرَبْتُو بَـقْضِيـبْ هَنْدِي أَعْطِيتُـو مِيتِيـنْ جَلْدَه (5- 5)

[1])- ينظر: عبد العزيز عتيق، علم البديع، (مرجع سابق)، ص: 216.

– اتّفاق الكلمة الأخيرة –عموديّا– في الحرف الأخير الممدود من الشّطر الواحد وزنا ورويّا؛ مع نظيرتها في الشّطر نفسه الّذي يليها؛ ومثال ذلك ما نجده في غطاء أبيات المطلع الّتي بنيت وفق النّهايات التّالية:

أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِي بَسْمَ اللَّهْ أُو بِيكْ نَبْدَا (1 – 1)

حُبَّكْ فِي سُلْطَانْ جَسْدِي مَا عَزَّكْ يَا عَيْنْ وَحْدَه (1 – 2)

مَثْلْ النَّحْلَه اللِّي تْسَدِّي تَنْشَدْ شَهْدَه فُوقْ شَهْدَه (1 – 3)

يَا مُحَمَّدْ هَايْ سِيدِي صَلَّى اللهَ عْلِيكْ لَبْدَا (اللّازمة)

وقد يجاوزه للحرف الّذي قبله كما هو واضح في غطاء البيت التّاليين من القسم العاشر:

رَفْرَفْ فُوقَ الرَّاسْ بَنْدِي أَلْبَاسِي حُلَّه جْدِيدَه (4 – 10)

أَمْفَاتَحْ اَلْخِيرْ بِيدِي يَامَاتِي بِيكَ سْعِيدَه (5 – 10)

فمن الواضح تساوي فقراته وهذا أشرف أنواع السّجع[1]، وبالنّظر في أنساقه الإيقاعيّة الّتي ورد بها في القصيدة فقد سجّلنا تراوحها بين:

– سجع متّصل توالت فيه الكلمتان المسجوعتان في الحرف الأخير كما هو عليه الحال بين المشتقّين: (نَعَّامْ) و(يَنْعَمْ) في فراش البيت التّالي من القسم السّادس:

غِيرَكْ لَا نَعَّامْ يَنْعَمْ فْيُومَ كْبِيرْ أَعْصِيبْ هُوْلُو (3 – 6)

فالأوّل صيغة مبالغة؛ والثّاني فعل مضارع.

– سجع مفروق انفصلت فيه الكلمتان المسجوعتان بفاصل مثل كلمة: (نُورْ) وكلمة: (نَارْ) في البيت التّالي من القسم الثّالث:

لُولَا انْتَ لَا نُورْ جَنَّه يَشْرَقْ وَلَا نَارْ تَسْنِي (2 – 3)

---

[1])– ينظر: أبو عبد الله فيصل بن عبده قائد الحاشدي، تسهيل البلاغة، دار الإيمان، الإسكندرية، (د. ر. ط)، 2006م، ص: 102.

وقد يحدث أن يسبق أحد اللّفظين عطف مثل ما هو الحال في هذا البيت بين كلمتي: (بَادِي) و(وْبَلْدِي) المسبوقة بواو العطف في قوله:

خَـلْـقْ اللَّهْ بَـادِي وْبَـلْـدِي مَغْطُوسَه بِالْخِيرْ شَهْدَه (4- 15)

وعلى كلّ فإنّ غلبة إيقاع السّجع على النّص واضحة بشكل تراجع فيه استعمال الجناس بأنواعه حتّى أنّ أكثر قوافيه بنيت على نسقه لا من قبيل التّزيين المعيب، بل لإفادة المعنى المعبّر عنه في البيت من جهة، وتوفير جوّ من التّناغم القائم على ذلك التّوازن اللّفظي[1]؛ والّذي من صوره عدا ما سبق ما حدث في البيتين التّاليين:

إِيـذَا نَـمْـتَ نُـومْ فُـخْـرِي وبِذَا قُـمْـتَ نْـقُـومْ حَـيَّـا (2- 12)

هَـذَا فَـاشْ افْـنِيتْ عُـمْـرِي نَـرْجَ اللهْ يَـعْـفُـو عَـلِـيَّـا (3- 12)

أين اتّخذ مسارين متوازيين؛ مسار أفقيّ توازى فيه السّجع المنفصل وتساوى بين شطري البيت الأوّل (الفراش والغطاء)، ومسار آخر رأسي عمودي تساوى طرفاه وزنا على وجه الموازنة بين كلمتي: (فُخْرِي) و(عُمْرِي)، ليختلفا بين كلمتي:(حَيَّا) و(عَلِيَّا).

ومن الواضح من هذا كلّه أنّ السّجع قد نظم في أسلوب سهل فجاء تبعا للمعاني المعبّر عنها؛ دون أيّ تكلّف؛ ممّا زاد المعنى شرفا والتّعبير إيحاء، فلا بدّ وأنّك قد استشعرت ذلك الانسجام الواقع بين السّجع والجناس وفق تلاؤم وتناسق العبارة؛ الأمر الّذي أعطى القصيدة بعدا جماليّا تستهويه الأذن وتطرب له.

---

[1]- ينظر: محمّد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبيّة، (مرجع سابق)، ص: 292.

4-2-1-3-إيقاع التّرديد:

اختلفت الدّراسات – قديمها وحديثها– حول هذا المصطلح؛ ورغم تقارب المفاهيم فيها إلّا أنّ المصطلحات قد تعدّدت؛ فكان منها: المُشَاكَلَة"، و"التَّصْدِيرُ"، و"رَدُّ الصَّدْرِ عَلَى العَجُزِ" وهو ما يقابل ههنا ردّ الغطاء على الفراش، و"المُزَاوَجَةُ[1]... إلخ.

وقد يعتمد الباحث مصطلحا دون غيره مثلما فعل ما ذهب إليه **د. منير سلطان** بانتصاره لمصطلح "المشاكلة"؛ بحيث أورد تفصيلا لبعض ذلك بعد أن تعقّب جهود القدماء ليخلص في الأخير إلى تحديدها في نوعين؛ أطلق على أوّلهما تسمية: المشاكلة الفنّيّة وهي: « تحقيق الانسجام والتّوافق بين عناصر العمل الفنّي، حتّى يتمّ بينهم التّناغم؛ فنرى الشّكل قد التحم بالمضمون، والصّياغة قد التحمت بالفكرة، وكلّ عنصر قد اختير بدقّة ليؤدّي وظيفة معيّنة»[2]، بينما أطلق على ثانيهما المشاكلة الإيقاعيّة وهي بحسبه « الكلمة الّتي تتردّد في العبارة مرّتين، مع إمكان استبدالها في المرّة الثّانية بغيرها التي تؤدي نفس معناها»[3]، وفي الواقع لن نناقش المفهوم ما دام المقصود واحد ألا وهو « ذكر الشّيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته»[4].

ولن نخوض في تعدّد التّسميات فلطالما ظلّ المفهوم يطول ويقصر باحثا في خصائص هذا المصطلح وشروطه وما إلى ذلك؛ فهذه طبيعة الدّراسات اللّغوية الحديثة؛ والّتي ما تنفك تتحرّى الدّقّة في المصطلح، إلّا أنّنا فضّلنا استعمال مصطلح "التّرديد" كمصطلح عامّ تندرج تحته باقي المصطلحات لبساطته وبُعْدِه عن التّعقيد الّذي قد يُوقِع صاحبه في الالتباس، فهو في رأينا أقرب المصطلحات وأقدرها على التّعبير عن المفهوم.

---

[1])– ينظر: منير سلطان، البديع في شعر شوقي، (مرجع سابق)، ص: 183.
- ينظر: عبد العزيز عتيق، علم البديع، (مرجع سابق)، ص: 225.
[2])– ينظر: منير سلطان، البديع في شعر شوقي، (مرجع سابق)، ص: 192.
[3])– ينظر: المرجع نفسه، الصّفحة ذاتها.
[4])– أبو عبد الله فيصل بن عبده قائد الحاشدي، تسهيل البلاغة، (مرجع سابق)، ص: 111.

وأمّا حدّه فهو « أن يأتي الشّاعر بلفظة متعلّقة بمعنى، ثمّ يردّدها بعينها متعلّقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسيم منه»[1]، وقد يتّصل ذكر ذاك اللّفظين وقد ينفصل؛ إلّا أنّ شرط توفّر الانسجام والتّناغم أمر يجب تحقّقه، ومن بين صوره الواردة في النّص:

– ردّ آخر الغطاء إلى آخر الفراش؛ وهو المقصود بردّ أعجاز الكلام إلى ما تقدّمها، على نحو ما وقع بين كلمتي: (جَدِّي) و(جَدَّه) في قافيتي البيت التّالي:

حَـــرَّرْ لِـــي آبِـــي وْجَـــدِّي وَوَالِـــــدَتِـــــي وْجَـــــــدَّه (4– 3)

– ردّ القافية إلى بعض ما جرى في أثناء البيت؛ مثلما هو عليه الحال بين كلمتي: (يَدِّيَا) و(بْيَدِّي) والمتفّقان لفظا دون المعنى في فراش البيت التّالي:

قَطَّـــعْتْ يَـــدِّيَّـــا بْـيَـدِّي مَا نَفَّـلْتْ وَالُو بْسَجْـدَه (5– 9)

وقد يميّزه القلب كما في كلمتي: (جَاهْ) و(وَجْهَكْ) من قوله في فراش البيت التّالي:

يَـا مُـحَـمَّـدْ بِـجَـاهْ وَجْـهَـكْ لُولَا انْتَ شْكُونْ يْسَالْ فِـيَّا (1– 10)

– ردّ القافية إلى صدر البيت على وجه الاشتقاق على نحو صيغة المبالغة: (مَنَّاعْ) والفعل المضارع: (يَمْنَعْ) في قوله:

لَا مَـنَّـاعْ يْـقُـولْ يَـمْـنَـعْ مَـنْ سَـطْـوَةْ مُـولَ الْـمَوَالِـي (2– 9)

وبالرّغم من تراوح إيقاعه بين الاتّصال والانفصال؛ إلّا أنّه قد أدّى وظيفته في البيت الشّعري بأن أضفى عليه لمسة من الانسجام البارز بين ركنيه، أضف إلى ذلك أنّ تردّد الكلمة في موقع آخر في البيت قد منح المعنى إضافة جديدة؛ والإيقاع نغمة مميّزة، ورغم أنّ الصّورة صورة إعادة إلّا أنّ الكلمة الثّانية قد زادت في المعنى؛ خاصّة وأنّ الزّيادة في المبنى زيادة أكيدة في المعنى.

---

[1])– ا بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر ونقده، ج1، (مصدر سابق)، ص: 333.

4-2-1-4-إيقاع التّضاد:

من مظاهره في النّص "الطّباق" وهو صورة أخرى من صور تعادل تأليف المعاني وانسجام التّركيب وإن كان مفهومه الجمع بين الشّيء وضدّه [1]، وقد تميّزت أساليبه على قلّتها في النّوع الإيجابي منه بحلّة بسيطة كما هو واضح في الكلمات التّالية: (جَنَّه # نَارْ)، (أَلْهِيكْ # هْنَا)، (نَبْـرَا # الـدَّا)، (اليَقْظَـه # رُقْـدِي)، (عْجَـمْ # العُرْبَـانْ، أَتْقِـي# عَاصِـي)، (نُقْصَـانْ # زْيَـادَه)، (بَادِي# بَلْدِي) [2]، والّتي أتت بالوفرة –إن صحّت العبارة– الّتي تطلّبتها معاني النّص وما تحتاجه لاتّساق النّظم وانسجامه.

ومن ذلك أيضا ما يصطلح عليه بـ: "المقابلة" فأحيانا يتطلّب المعنى أكثر من لفظ للتّعبير عنه فيلجأ المتكلّم إلى « أن يأتي بعدّة معانٍ ثمّ يأتي فيها بما يخالفها أو يوافقها، أو يزاوج بين المخالفة والموافقة، والمخالفة هنا بمعنى التّضاد، وليس التّغيّر»[3]؛ على نحو التّعبير البسيط والمتميّز في هذا البيت بحيث يقول:

إِيـذَا نَـمْـتَ نُّـومْ فُـخْـرِي وِيذَا قُـمْـتَ نْـقُـومْ حَـيَّـا[2- 12]

أين استعمل في الشّطر الأوّل الفعل الماضي: (نَمْتْ) والّذي جاء بمعنى الخلود للنّوم، ثمّ الفعل المضارع: (أَنُّومْ) بمعنى ما يَحُلُمْ به النّائم وقت نومه، في حين أنّه استخدم في الشّطر الثّاني الفعل الماضي: (قُمْتْ) للدّلالة على القيام من النّوم أي حدث الاستيقاظ، ثمّ تلاه بالفعل المضارع: (نْقُومْ)

---

[1]- ينظر: محمّد إبراهيم شادي، البلاغة الصّوتية في القرآن الكريم، (مرجع سابق)، ص: 60.

[2]- ينظر: ملحق الدّراسة، الأبيات التّالية على التّرتيب: (2- 3)، (3- 3)، (5- 3)، (4- 5)، (2- 7)، (4- 14)، (4- 15)، ص: 254- 255- 256- 257- 258.

[3]- منير سلطان، البديع في شعر شوقي، (مرجع سابق)، ص: 248، متصرّف فيه.

للدّلالة على اليقظة الّتي ضدّ الحلم، وما زاد التّعبير حلاوة وطراوة هو ذلك التّجانس مع ذلك التّقابل في النّوع، حتّى أنّ تمام المعنى بتمام الشّطر قد ولّد نوعا من التّناغم والتّناسق في البيت ككلّ.

ومن أنواع البديع المنطوية تحت هذا الباب أيضا "نفي الشّيء بإيجابه" « وهو نفي ما هو من سبب الشّيء كوصفه؛ والمقصود في الحقيقة نفي ذلك الشّيء»[1]، كقوله في فراش البيت التّالي:

لَا مَنَّاعْ يْقُولْ يَمْنَعْ مَنْ سَطْوَةْ مُولَ الْمَوَالِي[2- 9]

بحيث نفى المنع عن مفرد؛ والمقصود نفيه مطلقا عن سائر المخلوقات ما عدا النّبي –صلّى الله عليه وسلّم– الّذي نتوسّله وإيّاه قبول طلب الشّفاعة.

4-2-2-جرس اللّفظ(*):

والمقصود به هو أن تكون « أصوات الحروف على سَمْتِ الأحداث المعبّر بها عنها»[2]، ومن أمثلة ذلك في النّص كلمة: (صْهِيدَه) من البيت التّالي:

يَمْنَعْنَا مَنْ نَارْ تَقْدِي جَهَنَّمْ كَحْلَه صْهِيدَه[5- 16]

فهي لفظ ذو جرس صوّر لنا حدّة تلك النّار المتأجّجة؛ قويّة الاشتعال؛ فالصّاد صوت احتكاكي به صفير حادّ ناسب الطّبيعة الصّوتيّة الهوائيّة الموجودة في صوت الهاء؛ والّتي تناغمت حركته هو الآخر مع حرف المدّ المتّصل بها للدّلالة على شدّة سوادها وحرّها بسبب قوّة الاشتعال وطولها.

ولمّا كانت الألفاظ دليلة المعاني كرّروا أقواها على هيئة التّقطيع كما حدث في الفعل: (شَعْشَعْ) من فراش البيت التّالي:

---

[1]– مرعي بن يوسف الحنبلي، القول البديع في علم البديع، (مصدر سابق)، ص: 210، متصرّف فيه.

(*)– كان من المرسوم له سابقا أن يدرج هذا العنصر من البحث تحت مبحث إيقاع الصّوت، ولكنّنا أخّرناه لهذا الموقع لتعلّقه بإيقاع الكلمة.

[2]– أبو الفتح عثمان بن جنّي، الخصائص، ج2، (مصدر سابق)، ص: 157.

شَعْشَعْ نُورْ نْوَارْ خَدِّي جُلَّنَارْ نَعْكِالْوَرْدَه (4- 13)

أين تكرّر صوتي الشّين والعين لِمَا فيهما من القوّة النّاجمة عن طبيعتهما الاحتكاكيّة للدّلالة على قوّة المعنى.

أو على هيئة التّكرير كما وقع في الفعل: (قَطَّعْتْ) في فراش البيت التّالي:

قَطَّعْتْ يَدِّيَّا بْيَدِّي مَا نَفَّلْتْ وَالُو بْسَجْدَه(5- 9)

والّذي تكرّرت عينه للدّلالة على قوّة القطع، حتّى أنّ توسّطها لصوتين انفجاريّين قد ساهم في بناء تلك الدّلالة وتقويتها.[1]

ومن الألفاظ ما تستمدّ من صفات أصواتها ومخارجها ما يدلّ على معناها؛ كالفعل المضارع: (أَلْطَمْتُو) بمعنى الضّرب على الوجه بباطن راحة اليد[2] في قوله:

وَبَّخْتُو فَالْيَقْظَه وْرُقْدِي أَلْطَمْتُو لَطْمَه شْدِيدَه (4- 5)

فالفعل هنا استمدّ قوّة معناه من صفتي الشّدة والجهر الموجودتين في صوتي: "اللّام" و"الميم"، وكذا من الطّبيعة الانفجاريّة الموجودة في صوتي: "الطّاء" و"التّاء"، ليدلّ بذلك على قوّة الضّرب أو اللّطم وشدّة وقعه على وجه الملطوم.

ومن ذلك أيضا الفعل المضارع: (خَتْلَتْنِي) بمعنى خدعته عن غفلة منه[3] في فراش البيت التّالي من القسم الخامس أين يقول:

خَتْلَتْنِي مَنْ جَنْبِي لِيسَرْ مَنْ تَمْزَاقَ الدِّينْ خُفْنَا (2- 5)

---

[1]- ينظر: المصدر السّابق، ص: 155.

[2]- ينظر: إسماعيل بن حمّاد الجوهري، الصّحاح تاج اللّغة وصحاح العربيّة، (مصدر سابق)، ج5، باب: (الميم)، فصل: [اللّام]، مادة: [لطم]، ص: 2030.

[3]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، (مصدر سابق)، م11، حرف: (اللّام)، فصل: [الخاء المعجمة]، مادّة: (ختل)، ص: 199.

والّذي استمدّ هو الآخر من الهمس الموجود في صوتي: "الخاء" و"التّاء" ليدلّ على ذلك الهدوء المرافق للفعل حتّى يضمن الفاعل به عنصر مفاجأة المفعول به، وغير هذا كثير في النّص؛ وما سبق إلّا جزء بسيط من ذلك.

4-2-3-استعمال فصيح اللّفظ:

كان لاستعمال بعض الكلمات في هيئتها الفصيحة دورا كبيرا في رسم ذلك الإيقاع فكانت بمثابة النّجوم الّتي تنتشر هنا وهناك في الثّوب لتزيده رونقا وجمالا إلى رونقه وجماله، وهذه ميزة توجد في أكثر نصوص الشّعر الملحون خاصّة النّوع البينيّ منه[1]، ومن أمثلة ذلك في النّص الكلمات التّالية: (أَحْسَنْ)، (عِنْدِي)، (سُلْطَانْ)، (عَيْنْ)، (صَلَّى)، (الدَّهْرْ)، (الأَمْطَارْ)، (الحُوتْ)، (المَنْسُوجْ)، (وَرْدَه)، (دُودَه)، (أَلْفْ)، (سَلَامْ)، (نُورْ)، (جَنَّه)، (مَبْنِي)، (جَدِّي)، (رُوحِي)، (وَسْوَاسْ)، (نَرَاهُ)، (أَرَاهُ)، (حَيْ)،(القُرْآنْ)، (فَاهْ)، (وَحْدِي)، (نَفْسِي)، (الشَّيْطَانْ)، (تَدْبِيرْ)، (الدِّينْ)، (وَالْعَنْهُو)، (لَعْنَه)، (وَالِي)، (المَوَالِي)، (نَعَّامْ)، (المُنَادِي)، (الكُفَّارْ)، (نَارْ)، (النَّاسْ)، (مَالِي)، (سَطَوَةْ)، (غَنَّتْ)، (رَنَّتْ)، (حَنَّتْ) ...إلخ. [2]

فبغضّ النّظر عن تسكين أواخر أكثرها أو مدّ بعض أجزائها – تأدية– لمسايرة اللّحن الموسيقي؛ إلّا أنّها نظمت على إيقاع فصيح أبقى على ذلك الإيقاع العذب الأصيل، وأغلب الظّن أنّ ذلك يعود إلى التّكوين الثّقافي للشّاعر من جهة، ثمّ ذلك الطّابع البدوي الغالب على لهجته المحلّية آنذاك من جهة أخرى.

وممّا زاد من معالم الوضوح في النّص ابتعاد أغلب كلماته وخلوّها من التّعقيد اللّفظي، ما عدا بعض الكلمات مثل كلمتي: (خَتْلَتْنِي) و (جُلَّنَارْ) في البيتين التّاليين:

---

[1])- ينظر: مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشّعر الشّعبي، (مرجع سابق)، ص: 17 -18.

[2])- ينظر: ملحق الدّراسة، من ص: 454 إلى ص: 459.

1- خَتْلَتْنِي مَنْ جَنْبِي لِيسَرْ مَنْ تَمْزَاقَ الدِّينْ خُفْنَا (2- 5)

2- شَعْشَعْ نُورْ نْوَارْ خَدِّي جُلَّنَارْ نَعْ كِالْوَرْدَه (4- 13)

والّتي ثقل النّطق بها نوعا ما؛ إمّا لاقتراب حروفها في المخرج؛ وإمّا للتّسكين الواقع عليها.

في حين عادت سهولة النّطق فيها إلى تباعد مخارج الحروف؛ والّتي وإن اقتربت فإنّها سرعان ما تتباعد مثل ما رأينا في المطلع في كلمتي: (النَّحْلَه) و(شَهْدَه) بحيث يقول:

مَثْلْ النَّحْلَه اللِّي تْسَدِّي تَنْشَدْ شَهْدَه فُوقْ شَهْدَه (3- 1)

أو إلى تسهيل الهمزة على نحو كلمة: (توَدّي) والتّي أصل النّطق فيها قولك: (تُؤَدِّي) في البيت التّالي:

يَا سِيدَ رْقِيَّه تْوَدِّي مَا بِينِ يدِينْ اللهْ سَجْدَه(4- 8)

إلى جانب مدّ بعض الحركات، وكذا تسكين أواخر الكلم في بعض المواقف كما في البيت التّالي من قوله:

صَلَّى اللَّهْ عْلِيكْ وَثْنَى أَلْفْ سَلَامْ عْلِيكْ ثَانِي (1- 3)

وغير ذلك كثير.

وختام القول؛ إنّ البحث في إيقاع الكلمة قد يطول بنا إلى فصول وفصول، وما سبق ليس إلّا قطرة من بحر، كما أنّ الفاعلية الإيقاعيّة لتلك الظّواهر ليست عرضيّة، بل هي ركن هامّ وأساسي في رسم الإيقاع العامّ للقصيدة ؛ كان له أثره في بناء العمل الفنّي في القصيدة، ليكون بذلك من أبرز خصائصها الفنّيّة[1]، ثمّ إنّ عدم الاستقرار على صورة واحدة قد ولّد نوعا من التّنوّع المتجدّد في القصيدة؛ الأمر الّذي منحها إيقاعا متجدّدا مع كلّ بيت تماشيا مع اختلاف المعاني

[1]- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، (مرجع سابق)، ص: 289.

وتجدّدها، لذلك رأينا ملامح الإيقاع تتنوّع بتنوّع مظاهر اتّفاق الألفاظ على اختلاف معانيها؛ حتّى أنّ ذلك الاختلاف في الحركات والسّكنات يعدّ تنوّعا في حدّ ذاته.

4-3-إيقاع التّركيب والأسلوب وملامح التّكرار فيهما:

إنّ البحث في إيقاع التّركيب وموسيقاه يعيدنا إلى ما ذكرناه سابقا حول الضّرورة الفنّيّة بأن تؤلَّف العبارة في نسق خاصّ يكون خال من أنواع التّعقيد؛ فيظهر بذلك المراد للسّامع دونما أيّ تنافر أو ابتذال، وغير ذلك من الأمور الّتي لا يرتاح لها الذّوق الشّعري ولا يستسيغها، لذلك فإنّ أهمّ ما يميّز القصيدة ههنا:

4-3-1-إيقاع التّركيب:

نظر العلماء -خاصّة منهم الّذين يشتغلون بعلم الأسلوب- إلى خاصيّة التّركيب انطلاقا من قطبي: "المبدع" باعتباره مصدر تلك الخواصّ التّركيبيّة، ثمّ "المتلقّي" بوصفه القائم بعمليّة الفهم والمعرفة.[1]

وبما أنّ النّص الّذي بين أيدينا أغنية شعبيّة مؤدّاة بلسان غير صاحبها فإنّ عنصر "المبدع" أو "الملقي" سوف يعرف ازدواجيّة تخصّ "الشّاعر"؛ أو "الكاتب" للنّص بدرجة أولى وأولى؛ ثمّ "المؤدّي" لذلك النّص بدرجة ثانية وثانويّة -إن صحّت العبارة-، ذلك أنّ تركيب العبارة وصياغتها خاضع للكاتب الّذي يحرّكه كيفما شاء في النّص؛ طبعا هذا دون أن ننسى مسألة التّصرف في المتن والّتي قد تعيق الدّارس في هذه المرحلة، إلّا أنّها في هذا النّص لم تكن عائقا حقيقيّا؛ وربّما ذلك راجع لطبيعة الشّعر الملحون في حدّ ذاته؛ والمستمدّة هي الأخرى من طبيعته الغنائيّة؛ لا سيّما وأنّ الشّاعر قد نظمها لتُؤَدَّى وهذا يثبت جاهزيّتها لعوامل الزّمن واختلاف الرّواية لها.

---

[1])- ينظر: محمّد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، (مرجع سابق)، ص: 261.

وقبل أن ننظر في الخواصّ التّركيبية للنّص لا بدّ وأن نشير إلى ظاهرة لغويّة مهمّة تتعلّق بلهجته، فتركيب اللّهجات العامّية قد يطاله – بحسب الاستعمال والحاجة المعبّر عنها– الكثير من الحذف والاختصار حينا؛ والإطالة حينا آخر؛ حتّى أنّ الخروج على القاعدة النّحوية في كثير من الأحيان قد يوقع الدّارس في حيرة؛ خاصّة إذا ما تعلّق الأمر بتحديد تركيب الجمل والإسناد.

إلّا أنّه وبالرّغم من اختلاف تركيب الجملة في الاستعمال اللّهجي عن تكوينها في اللّغة العربيّة الفصيحة؛ إلّا أنّهما يشتركان في المفهوم التّالي: « أمّا الكلام فكلّ لفظ مستقلٌّ بنفسه، مفيد لمعناه. وهو الّذي يسمّيه النّحويّون الجُمَل، نحو زيد أخوك».[1]

وبالنّظر في تركيب الجمل نجد أنّ أسلوب الشّاعر قد تراوح بين الخبر والإنشاء[*]؛ بطريقة اعتمد فيها على أنماط الجملة بنوعيها: (الإسمي والفعلي)؛ لتتراوح فيها الأولى بين الإثبات والنّفي والتّوكيد، في حين تنوّعت الثّانية بين الأمر، والنّداء، والدّعاء، والتّرجي...إلخ، لتمتزج دلالاتها في صور عبّرت عن مراد الشّاعر؛ وتماشت وما يحتاج إليه من عناصر انسجام العبارة واتّزانها لإفادة المعنى وتتمّته بشكل يسترعي انتباه المستمع ويشدّه إليه، إلّا أنّ استعمال الجملة الفعليّة قد كان له الصّفة البارزة والوفرة الغالبة في النّص؛ نظرا لما تحمله تلك الجملة من دلالة على التّجدد والاستمراريّة، وحتّى تقيّد الفعل بأحد أزمنته سواء كان ماضيا، أو مضارعا، أو أمر، يمكن اعتباره وجها من أوجه التّجدّد [3]، وفيما يلي بيان لبعض ذلك.

---

[1]– ينظر: أبو الفتح عثمان بن جنّي، تح: محمد علي النجار، الخصائص، المكتبة العلميّة، القاهرة، (د. ر. ط)، (د. ت. ط)، ج1، ص: 17.

[*]– أما مفهوم الخبر فهو: « كلّ كلام يحتمل الصّدق والكذب لذاته» ماعدا أخبار القرآن والكريم والأحاديث النبوية الشريفة لأنها لا تحتمل الكذب باعتبار قائلها، أمّا الإنشاء فهو: « كل كلام لا يحتمل الصّدق والكذب لذاته، لأنّه ليس لمدلول لفظه قبل النطق به واقع خارجي يطابقه أولا يطابقه»، ينظر: أحمد مطلوب، أساليب بلاغية، (مرجع سابق)، ص: 89– 90 –107.

[3]– ينظر: السّيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضب وتد وتو: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، (د. ر. ط)، 1999م، الهامش رقم: (01)، ص: 66.

4-3-1-1-الجملة الخبريّة:

أ- **الجملـة الخبريّـة الإسـميّة:** وهـي باعتبـار إفادتها بأصل وضـعها ثبوت شـيء لشـيء، فإنّها تستخدم كأداة لتوكيد الخبر وإثباته[1]، ومن صورها في النّص:

- الجملـة الخبريّـة الإسـميّة المثبتـة؛ والّتـي تفيـد الدّلالـة علـى معنـى عـام أو خـاص، ومـن صورها قوله:

حُـبَّـكْ **فِـي سُلْطَانْ** جَسْدِي مَـا عَـزَّكْ يَـا عَيْنْ وَحْـدَه (2- 1)

فبحكم أنّ المسند (الخبر) جاء شبه جملة من جار ومجرور للدّلالة على حذفه وتقديره موجود، فإنّها تفيد استقرار حبّه - صلّى الله عليه وسلّم- في قلب الشّاعر.

وقد يكون الخبر جملة فعليّة لإفادة التّجدّد كما في قوله:

مْجَالَسْ عُـولَامَـا **تْـصَادِي** أَدْوَالِيـلْ لَلْـــخِيـرْ رُشْـدَا (4- 11)

- الجملة الخبريّة الإسميّة المنفيّة كما في قوله:

1- لُـولَا انْـتَ لَا نُـورْ جَـنَّــه يَـشْـرَقْ وَلَا نَـــارْ تَـسْـنِـي (2- 3)

2- غِـيـرَكْ لَا نَـعَّـامْ يَـنْـعَــمْ فْـيُـومَ كْبِيرْ أَعْصِيبْ هُوْلُو (3- 6)

3- مَـا مَـحْـرُومْ إِلَّا الْـيَـهُـودِي ولَّا مَـاتْ عْـلَـى شْـــهَـادَه (5- 15)

أين تنوّعت صور النّفي فمرّة يكون ممزوجا مع معنى الشّرط الّذي يحقّقه حرف الامتناع لوجود وهو" لُولَا"؛ وكذا مع معنى الاختصاص الّذي يوفّره ضمير الرّفع المنفصل: (انْتَ) لتخصيص الحكم على شخصه الكريم - صلوات الله وسلامه عليه - في البيت الأوّل، ومرّة تقوى دلالته بتعلّقه في البيت الثّاني بصيغة مبالغة تليه وتقديم في أركان الجملة يسبقه؛ لتخصيص الحكم أيضا بنفيه عن جماعة وإثباته عليه- صلى الله عليه وسلم-.

---

[1])- ينظر: المرجع السابق، ص: 57 - 66.

أمّا في البيت الثّالث ففيه تظهر صورتان؛ صورة أولى في الفراش امتزجت بأسلوب القصر غير الحقيقي بقصد المبالغة[1]، بحيث خصّ اليهودي دون غيره من خلق الله – سبحانه وتعالى– بصفة الحرمان من الجنّة وشفاعته– صلى الله عليه وسلّم–، ثمّ أشرك معه في الحكم من مات دون أن ينطق بالشّهادتين، وربّما يظهر النّفي في الشّطر الثّاني غامضا إلّا أنّ السّياق قد أظهره.

– الجملة الإسميّة المؤكّدة بمؤكّد ما، كضمير الرّفع المنفصل: "انْتَ"[2]، وفائدته تعظيم شأن الممدوح في قوله:

1– لُـولَا انْـتَ لَا نـُـورْ جَـنَّــه يَـشْـرَقْ وَلَا نَـارْ تَـسْـنِـي (2– 3)

2– فِـي قَـبْـرِي نَـبْغِـيـكْ تُوْجَـدْ وَالْـجَـنَّـه مَـفْـتَـاحْـهَـا انْـتَ (2– 8)

أو ضمير الغائب: (هُو) للاستعطاف بإظهار الضّعف وطلب المغفرة لذات الشّاعر في قوله:

مَـعـنَـاهـو نَـرجَـاكْ تَشْفَعْ فِي مَنْ هُو عَاصِي بْحَالِي (3– 9)

ويجوز لنا اعتبار الفعل: (رَانِي) في قوله:

رَانِـي خَـايَفْ بَاشْ نَفْدِي هُولَ الْيُـومُ وهُـولْ غَادَه (5– 12)

من صيغ التّأكيد لأنّه يقابل حرف التّوكيد للنّسخ :(إنّي) إن لم نقل بمعناه، نظرا لدلالته الّتي تؤكّد المعنى وتقوّي الحكم، يضاف إليه لفظ: (نَبْغِيكْ) في قوله:

فِـي قَـبْـرِي نَـبْغِـيـكْ تُوْجَـدْ وَالْـجَـنَّـه مَفْتَاحْهَا انْتَ (2– 8)

---

[1]– ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، (مصدر سابق)، ص:122– 123.

[2]– ينظر: أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه، الكتاب، تح وشر: عبد السّلام محمّد هارون، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983م، ج2، ص: 385– 386– 387.

والّذي يمكن لنا أن نعتبره من صيغ التّأكيد المخفّفة للحكم نوعا ما؛ والمشكّلة من: (أَنْ+ فعل يعبّر عن الرّغبة والتّمني)، فالأمر يبدو وكأنّه يقول: (أُرِيدُكَ أَنْ...) أو (أَتَمَنَّى أن...)، وهذا ما يجعلنا نقول بأنّ تقدير الكلام أن يكون خبريّا بمؤكّد واحد؛ وهو أداة النّصب: (أنْ).

ب- **الجملة الخبريّة الفعليّة:** وهي في الأصل « موضوعة لإفادة التَّجدُّد والحدوثِ في زمن معيّنٍ مع الاختصار»[1]، وبالنّظر إلى السّياقات الموجودة في النّص فإنّ من بين ملامحها:

- الجملة الخبريّة الفعليّة المثبتة للدّلالة على حدث ما؛ كاستعماله الزّمن الماضي للدّلالة على حدوث الفعل وانقطاعه بانقطاع زمنه وتوقّفه في الماضي كما هو واضح في قوله:

وَبَّخْتُو فَالْيَقْظَه وْرُقْدِي أَلْطَمْتُو لَطْمَه شْدِيدَه (4- 5)

ففعل التّوبيخ واللّطم قد حدث وانتهى.

أو توظيفه للزّمن المضارع كإشارة على استمرار الحدث وتجدّده تدريجيّا، حتّى أنّه قد يكثر منه كمّا لإثراء ذلك على نحو يبعث حيويّة في العبارة كما في قوله:

أَعُوذُو بِاللَّهِ نَقْرَا نَخْتَمْ فَالقُرْآن فَاهْ (3- 4)

فالأفعال: (أَعُوذُو)، (نَقْرَا)، (نَخْتَمْ) حملت إيقاع العبارة على التّجدّد المتتالي في الحكاية من حيث الحدث والزّمن، فحدث التّعوّذ بالله من الشّيطان الرّجيم يتبعه حدث الشّروع في القراءة؛ والّذي يتبعه هو الآخر حدث الختم، فكان بذلك لكلّ فعل فاعليّة إيقاعيّة تحمل المستمع على توقّع ما يليه.

وقد يستخدم فعل الأمر لإنشاء الطّلب على هيئة الدّعاء للدّلالة على حدث يتمنّى الشّاعر وقوعه مستقبلا كقوله مثلا:

أُسْتُرْ يَا مُولَايَ عَيْبِي لَا نَضْحَى لَلنَّاسْ عَجْبَا (3- 14)

---

[1]- ينظر: السّيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، (مرجع سابق)، ص: 66.

- الجملة الفعليّة المنفيّة بأدوات النّفي مثل: (مَا) في غطاء قوله:

شْـعَـرْ سَـلْكَ حْرِيرْ دِيـدِي **مَـا** حَـمْـلَـتْ بَضْنَاهْ دُودَه (5- 2)

أو (لَا) المشدّدة بفعل الاستعمال اللّهجي لإفادة النّفي كما في غطاء قوله:

مَـا مَحْـرُومْ إِلَّا الْـيَـهُـودِي وَ **لَّا** مَـاتَ عْـلَى شْـهَـادَه (5- 15)

ومن الواضح اقتران دلالتها بسياق معيّن خضع بدوره إلى هيئة معيّنة في النّطق.

أو (مَا) المقترنة بـ "إلّا" عن طريق القصر في قوله:

مَـا قَـــدَّمْـتِ الَّا ذْنُـوبِـي وهَّـبْ يَـا مُـولَايَ ثُـوبَـه (1- 14)

فقد جاءت بغرض تخصيص الذّنوب دون الحسنات على أعمال الشّاعر الدّنيوية لتوليد جوّ من المبالغة، وكأنّه لم يقم بعمل واحد يكسب من وراءه حسنة، والقصد من وراء ذلك الشّكوى بإظهار نوع من الضّعف الّذي يرافقه فيما بعد نوع من النّدم ولوم للنّفس على ما فات، وهذه ميزة نجدها حاضرة بقوّة في معاني القصيدة؛ إلّا أنّه لا يقصد النّدم بحدّ ذاته؛ وإنّما يهدف لتربية النّفس وحملها على الطّاعة.

وقد يتّصل النّفي بـ: (لَوْ) لإفادة التّبعيض والتّقليل كما في غطاء البيت التّالي:

قَـطَّـعْـتْ يَـدِّيَّـــا بْـيَـدِّي مَـا نَـفَّـلْـتْ **وَالُـو** بْسَـجْـدَه (5- 9)

- الجملة الفعليّة المؤكّدة بـ: (قَدْ) المقترنة بفعل ماض لإفادة التّحقيق وتأكيد الحكم؛ مع تصوير الحالة النّفسيّة للشّاعر الّتي ما تنفكّ تستعطف ذات الممدوح في قوله:

قَـدْ سَـمِّـيـتَ عْـلِيكْ وَرْدِي قُـلْـتَ تْكَـافِـيـنِي بْـلَـحْـظَـه (4- 7)

أو بأن المضمرة –جوازا في اللّهجة– في قوله:

إِيذَا كَـانِ يْـقُـــولْ عَـبْـدِي قَـبْـلَّا نَـلْـقَ اللَّهْ عَـمْـدَا (4- 12)

فأصل الكلام: (قَبْلَ أَنْ نَلْقَ الله عَمْدَا) إلّا أنّه أضمرها ليدلّ عليها السّياق.

أو باستعمال صيغة التّأكيد: (نَبْغِيك) في قوله:

نَـبْـغِـيـكَ عْـلِـيًّـا تْـبَـرَّمْ تَـبْـرَامَـةْ مَـنْ لَا يْـوَلُّـوا (2- 6)

4-3-1-2-الجملة الإنشائيّة:

تنوّعت أساليبها بين:

أ- **الجملة الطّلبيّة:** تراوح الطّلب فيها بين الأمر الحقيقي بصيغة فعل الأمر على سبيل الإيجاب؛ بغرض إكرام المأمور وإعطاء الإذن له؛ كما في غطاء البيت التّالي:

ثَـمَّ الْـمُـنَـادِي يْـنَـادِي **أَرْفَـعْ** رَاسَـكْ يَـا الْـعَـمْـدَه (5- 8)

وقد يخرج الأمر عن دلالته تلك لسياقات أخرى على سبيل المجاز تفهم من المقام[1]؛ كالدّعاء والتّمني والتّرجي، لتتكرّر في أكثر من موقع بهدف الإلحاح والتّأكيد على الطّلب؛ مبرزة ضعف الشّاعر وقلّة حيلته، ومن صيغها تلك في النّص استخدام فعل الأمر في الأبيات التّالية:

1- حَـــرَّرْ لِـي آبِـي وْجَـدِّي وَوَالِـــــدَتِـــي وْجَـــــدَّه (4- 3)

2- أَرْفَـقْ بِـرُوحِـي وْجَـسْـدِي دَاوِيـنِـي نَـبْـرَا مْنَ الـدَّا (5- 3)

3- دَاوِيـنِـــي بَـــدْوَاكْ نَـــبْـــرَا مَـنْ وَسْـوَاسْ لَا نَـــرَاهُ (1- 4)

4- أَحْفَظْ يَا مُولَايَ وَاصْتُرْ وَالْـعَـنْـهُو سَبْـعِـينْ لَـعْنَـه (3- 5)

ب- **الجملة النّدائيّة:** ميّزت هذه الجملة أكثر بدايات أقسام القصيدة، بحيث استخدم الشّاعر فيها أشهر أدواتها النّدائية ألا وهي: (يَا)، وكذا: (هَايْ) الّتي يكثر استعمالها في اللّهجات العامّية لجلب اهتمام المنادى، كما في الأبيات التّالية:

1- يَـا مُـحَـمَّـدْ يَـا الْـمَـاجَـدْ تَـشْـرَقْ بِـيكَ النَّاسْ شَتَّى (1- 8)

---

[1]- ينظر: عبد السّلام محمد هارون، الأساليب الإنشائيّة في النّحو العربي، مكتبة الخانجى، مصر، ط2، 1979م، تمهيد، ص: 14- 15.

2- يَـا سِـيـدَ رْقِـيَّـه تْـوَدِّي مَا بِينِ يدِينْ اللَّهْ سَجْدَه (4- 8)

3- يَـا مُـحَـمَّـدْ هَايْ سِيدِي صَـلَّـى اللهَ عْـلِـيكْ لَـبْـدَا (اللازمة)

وإن كرّرها فمن قبيل الإلحاح في الطّلب كما هو واضح في ما سبق.

ج- **الجملـة الدّعائيـة:** صيغت هذه الجملة بطريقة امتزجت فيها بالنّداء – الّذي يظهره السّياق دون أن يحتاج لأدواته- مع صيغة الأمر كما في قوله:

اَلْـلَّـهُـمْ صَـلِّـي وْسَـلَّـمْ طُولَ الدَّهْرْ عْـلَى نَبِينَا (1- 2)

أو مع صيغة النهّي الّذي خرج عن دلالته الأصليّة إلى دلالة مجازيّة أفادت التّمني كما في قوله:

يَـا مُـحَـمَّـدْ لَا تْـسَـلَّـمْ فِي رُوحِي وَاهْلِي وْمَالِي (1- 7)

أو مع صيغة الخبر[1] كقول الشّاعر:

صَـلَّـى اللَّـهْ عْـلِيكْ وَثْنَى أَلْـفْ سَلَامْ عْـلِيـكْ ثَانِي (1- 3)

والقصد من ذلك الصّلاة والسلّام؛ مع الثّناء عليه – صلّى الله عليه وسلّم-.

د- **الجملـة الاستفهاميّة:** وردت هذه الجملة في النّص على نحو استخدم الشّاعر فيه مرّة لفظ: (شْكُونْ) بمعنى: "مَنْ" لتعيين العاقل بغرض الاستعطاف كقوله في غطاء البيت التّالي:

يَـا مُـحَـمَّـدْ بِـجَـاهْ وَجْـهَـكْ لُولَا انْتَ شْكُونْ يْسَالْ فِـيَّا (1- 10)

ومرّة لفظ: (كِيفْ) لتعيين الحال بغرض إنشاء التّعجّب في قوله:

يَكْفِـيـنِي تَصْدِيقَ النِّـيَّـه لَكْحَلْ كِيفِ يْكُونْ خَـاطِي (1- 15)

هـ- **الجملة التّعجّبية:** استعملت هذه الجملة بصيغة "مَا أَفْعَل" مع نوع من التّعديل الطّارئ عليها؛ والخاضع هو الآخر للاستعمال اللّهجي؛ للدّلالة على تقدير الممدوح وبيان مكانته لدى الشّاعر كما في قوله:

---

[1])- ينظر: المرجع السابق، تمهيد، ص: 16.

حُبَّكْ فِي سُلْطَانْ جَسْدِي مَا عَزَّكْ يَا عَيْنْ وَحْدَه (2- 1)

أو للتّهويل كما في قوله:

يَنْكَبُّو فِي نَارْ تَقْدِي مَشْيَنْهَا ظَلْمَه سْغِيدَه (5- 6)

4-3-2-إيقاع الأسلوب:

4-3-2-1-براعة الابتداء والاختتام:

أسال علماء البلاغة حبرا كثيرا حول هذه المسألة حتّى أنّهم قد وضعوا فيها من مقاييس سَبْكِ الكلام؛ وصحّة المعاني ما لا يمكن حصره، وكثيرا ما نجدهم يركّزون على جودة الاستهلال؛ والتخلّص؛ والاختتام « لأنّ حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطيّة النّجاح، ولطافة الخروج إلى المديح، سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنّفس؛ لقرب العهد بها؛ فإن حسنت حسن وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتيمها».[1]

والنّص الّذي بين أيدينا وإن كُتِبَ متنه بلهجة عامّية؛ إلّا أنّه قد توفّر على أغلب ذلك، فقد جمع الشّاعر في قصيدته بين جودة الابتداء ورقّته؛ وحسن التّخلّص وبساطته؛ وبراعة الاختتام ورونقه؛ ما ناسب المقصود، وقرّب المفهوم؛ حتّى غدت القصيدة لوحة فنّيّة تحمل معان سامية؛ خصّت بمدحه – صلّى الله عليه وسلّم-.

فأمّا المطلع فقد برع **سيدي لخضر بن خلوف** فيه بأن بدأ نظمه بأحسن ما يمكن أن يقال في هذا المقام؛ مفتتحا إيّاه بالبسملة تبرّكا بذكر الله تعالى وبه – صلّى الله عليه وسلّم- قائلا:

أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِي بَسْمَ اللَّهْ أُو بِيكْ نَبْدَا (1- 1)

وفق أسلوبه الواضح معنا؛ البسيط تركيبا؛ وكذا الخالي من التّعقيد الّذي من شأنه أن يربك السّامع وينفّره، ليعود إلى ذلك ويشرّف اختتام القول بالصّلاة والثّناء – عليه أفضل الصّلوات وأزكى

---

[1]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر، وآدابه، ونقده، ج1، (مصدر سابق)، ص: 217.

التّسليم– بتوظيف معاني الرّجاء والاستعطاف؛ لتحقيق الغاية الكبرى ألا وهي الفوز بالجنّة والنّجاة من النّار، قائلا:

نَـخْـتَـمْ قُـولِي فِي صَلَاتُـو عَـلَـى صَاحِـبِ الْـغَـمَـامَـه (1– 16)

الْـهَـادِي فَـايْـقَـه نْـعَـاتُـو نَـرْجُـوهْ يُـومَ الْـقِـيَـامَـه (2– 16)

بِـجَـاهَ الـلِّـي رَضّْـعَـاتُـو وَاسْمَ السَّعْـدِيَّـه حْـلِـيمَـه (3– 16)

يَـسْـرَعْ بِـينَـا لَـلْـخْـلُـودِي لَـكْحَلْ[19] والْأُمَّـه وْجَـدَّه (4– 16)

يَـمْـنَـعْـنَـا مَـنْ نَـارْ تَـقْـدِي جَـهَـنَّـمْ كَـحْـلَـه صْـهِـيـدَه (5– 16)

يَـا مُـحَـمَّـدْ هَـايْ سِـيـدِي صَـلَّـى اللهْ عْـلِـيـكْ لَـبْـدَا (اللّازمة)

فكانت الخاتمة باعتبارها آخر ما يبقى في الأسماع، كالقفل للقصيدة والقاعدة الّتي لا يزاد بعدها[1]، وما ميّزهما أكثر وقرّبهما للأسماع هو اقتراب إيقاعيهما من إيقاع فصيح اللّفظ والعبارة، حتّى أنّه لا ينقص –أغلب ألفاظهما– إلّا اعتماد الشّكل الصّحيح.

وبين هذا وذاك نجد الشّاعر قد برع في التّخلص بطريقة كان ينتقل بها بين الغرض والآخر؛ وفق إيقاع يحرّك مشاعر المستمع ويشدّ انتباهه إليه؛ تنوّعت معه أغراض القصيدة وتراوحت بين المدح كغرض أساسي بنيت عليه القصيدة؛ وبين غيره كالفخر، والشّكوى، والدّعاء، والرّجاء، والاستعطاف، والتحّسر على الذّات...إلخ.

فأحيانا نجده مادحا لشخصه الكريم – صلّى الله عليه وسلّم –؛ معتمدا على وصف بسيط بديع كقوله في غطاء البيت التّالي من المطلع:

حُـبَّـكْ فِـي سُـلْـطَـانْ جَـسْـدِي مَـا عَـزَّكْ يَـا عَـيْـنْ وَحْـدَه (1– 2)

ثمّ ينتقل إلى الطّلب من الله –عزّ وجلّ– على وجه الدّعاء بالصلّاة والسّلام عليه طول الدّهر قائلا:

اَلْـلَّـهُـمْ صَـلِّـي وْسَـلَّـمْ طُـولَ الـدَّهْـرْ عْـلَـى نَـبِـينَا (1– 2)

---

[1])– ينظر: المصدر السّابق، ص: 239.

ومرّة يتخلّص من المدح إلى الشّكوى والاستعطاف قائلا:

يَـا مُـحَـمَّـدْ لِـيـكْ يَـفْـزَعْ مَـنْ لَا لُـو فَـالنَّـاسْ وَالِـي (1- 9)

لَا مَـنَّـاعْ يْـقُـولْ يَـمْـنَـعْ مَـنْ سَـطْـوَةْ مُـولَ الْـمَوَالِـي (2- 9)

مَـعْـنَـاهُـو نَـرْجَـاكْ تَـشْـفَعْ فِي مَنْ هُو عَاصِي بْحَالِي (3- 9)

ويظلّ يغدو ويروح بين غرض وآخر ليعود في الأخير ويختم قوله بصاحب الغمامة – صلّى الله عليه وسلّم–.

ولا يمكننا في هذا كلّه أن نتجاهل دور اللّحن الموسيقي الّذي كان مناسبا إلى حدّ استطاع فيه أن يبرز مشاعر الشّاعر، وكذا تأدية **الحاج محمّد العنقى** البارعة؛ والّتي أبرزت إيقاع النّص وأحيت فيه الأحاسيس بعدما اختزنتها المدوّنات الصّامتة من جهة، وغطّت على تعثّره في التّأدية؛ وأخفت بعض عيوب النّطق من جهة أخرى؛ كما هو واضح قبل تأديته لفراش البيت الثّالث من القسم الرّابع والّذي قال فيه الشّاعر:

أعُـــوذُو بِـالـلَّـهِ نَـــقْـــرَا نَـــخْـــتَـــمْ فَـالـقُـــرْآن فَـــاهْ (3- 4)

بحيث يقول: (نَحْتَاجُوكْ لْهِيكْ وَ...) معيدا بذلك فراش البيت الثّالث من القسم الثّالث الّذي تكملته ما يلي:

نَحْتَاجُوكْ أَلْهِـيـكْ وَهْـنَـا يَـا مَـنْ بِـيـكْ اَلسَّاسْ مَبْنِي (3- 3)

ليعود المنشد ويصوّبه بطريقة تراجعت فيها التّأدية إلى بداية اللّحن بعد أن مضت به دون أن يبرز توتّره.

وما زاد الإيقاع حيويّة هو ذاك التّنويع النّغمي البارز في اللّحن الموسيقي؛ والممتزج بتأدية **الحاج محمّد العنقى** بطريقة أبرزت المعنى حينا؛ وأعطته حقّه من الوضوح والعمق حينا آخر، وأمّا ما لاحظناه في بداية التأدية وخاتمتها من مدخل وخرجة فهما زائدتان على بنية النّص استخدما من

قبيل التّقديم والاختتام لا غير، كإعلان على بداية القصيدة ونهايتها على نحو يتماشى ونصّ المتن.

4-3-2-2- براعة الوصف والتّصوير:

إنّ الكلام باعتبار ضربيه: « ضربٌ أنتَ تصلُ منه إلى الغرضِ بدلالةِ اللّفظِ وحدَه [...] وضربٌ آخرُ أنتَ لا تصلُ منه إلى الغرضِ بدلالة اللّفظِ وحده ولكنْ يدلُّك اللّفظُ على معناه الّذي يقتضيه»[1]، وهذا ما يعنى به مفهوم الصّورة في باب البلاغة العربيّة.

والمقصود بمفهوم الصّورة هنا هو « التّعبير باللّغة المحسوسة عن المعاني والخواطر والأحاسيس»[2]، وتتحدّد فاعليّتها في النّص تبعا لخصائصه المميّزة، فأثرها في النّثر يختلف عن الشّعر وإن اجتمعا تحت مفهوم رئيسي واحد، ممّا يعني تجاوز مفهومها حدّ الصّور البيانيّة لصور أخرى ترسمها سياقات مختلفة في النّص، فمثلا: وصف النّار بكلمة: (كَحْلَه) في البيت التّالي:

يَـمْـنَـعْـنَـا مَـنْ نَـارْ تَـقْـدِي جَـهَـنَّـمْ كَـحْـلَـه صْـهِـيـدَه (5- 16)

يجسّد لنا صورة هَوْلِها؛ وشدّة حرّها؛ وطول اشتعالها إلى أن صارت سوداء، وما يدعم ذلك وصفها بكلمة: (صْهِيدَه) والّذي قوّى ذلك الوصف وقرّب الصّورة للمستمع.

ولمّا كانت مهمّة الصّورة الشّعريّة الأولى نقل التّجربة الشّعريّة أو المشهد المعبّر عنه؛ كانت بمثابة الصّورة الحيّة النّابضة الّتي تترك أثرا عميقا في النّفس[3]، وهذا ما جعلها ميدان العمل الّذي تظهر فيه مقدرة الشّاعر وطاقاته الإبداعيّة، وكذا مدى تمكّنه من الصّنعة.[4]

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الداية، فايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007م، ص: 268.

[2]- حسن طبل، الصورة البيانية في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، ط1، 2005م، ص: 15.

[3]- ينظر: صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، القاهرة، ط1، 1995م، ص: 10.

[4]- ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، (مرجع سابق)، ص: 183.

ومهما اختلف الدّارسون في تحديد ماهيتها وأنواعها إلّا أنّهم يتفقّون على أهميّتها في تشكيل الإيقاع العام للقصيدة لتعبّر بذلك « عن حركة تحقّق ونماء نفسيّ تجعل من القصيدة في مجملها "صورة واحدة من طراز خاصّ يتحقّق فيها نوع من التّكامل بين الشّاعر والحياة»[1]، لذلك كان لابدّ على الشّاعر أن يعمل على تشكيلها بمراعاة عنصر الغنائيّة على أساس يتوفّر فيه ما يسمّى بالتّوافق النّفسي الّذي يتحقّق بينه وبين المستمع.

أمّا في القصيدة فإنّ رسم صوره جاء خاليا من الغموض؛ ميّزها إيقاع التّشبيه الّذي كان حاضرا فيها بوفرة تحلّت بالبساطة المستوحاة من لهجة الشّاعر وبيئته البدويّة الأصيلة، لتجتمع فيها بإيقاعات أخرى مثّلت أوجهًا إيحائيّة متعدّدة في النّص؛ وتعبّر عن براعة التّصوير وصدق التّجربة الشّعريّة للشّاعر، فها هو ذا يقول:

حُبَّك فِي سُلْطَانْ جَسْدِي مَا عَزَّكْ يَا عَيْنْ وَحْدَه [2-1]

مصوّرا حبّه للنّبيّ – صلّى الله عليه وسلّم– في شكل صورة استعاريّة بعلاقة تشبيهيّة بديعة؛ رافقها تنوّع تعبيريّ امتزجت فيه الحقيقة بالمجاز، بحيث شبّه قلبه بالسّلطان الّذي يتربّع على عرشه حبّ النّبي – صلّى الله عليه وسلّم–، فحذف المشبّه – دون المشبّه به– وأبقى على لازمة من لوازمه على سبيل التّخييل والمبالغة في التّشبيه، لتتوسّع بعدها دائرة التّخييل لتشمل الغطاء وتكمّل الصّورة للمستمع بوصف تعدّى الإيحاء إلى معان سامية تبرز مكانته –عليه الصّلاة والسّلام– بوصفه كما يقال في الاستعمال: (عَيْنْ وَحْدَه) للدّلالة على انفراده فيها.

ثمّ سرعان ما يُتْبِع الوصف بصورة التّشبيه الصّريح مكمّلا لنا رسم صورة حبّه للنّبي – صلّى الله عليه وسلّم– بأن شبّه بالنّحلة الّتي ما تنفكّ تبني شهدها حتّى غدا شهدة فوق شهدة للدّلالة على السّمو والاستمراريّة في قوله:

---

[1]– ينظر: عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، (مرجع سابق)، ص: 141.

مَـثْـلْ الـنَّـحْـلَـه اللِّي تْسَدِّي تَـنْـشَـدْ[2] شَـهْـدَه فُوقْ شَـهْـدَه (3 -1)

وما أجمل تلك الصّورة حين يقول:

لُـولَا انْـتَ لَا نـُـورْ جَـنَّـه يَـشْـرَقْ وَلَا نَـارْ تَـسْـــنِـي (2- 3)

اقتباسا من الاعتقاد السّائد الّذي يقول أنّ الله – سبحانه وتعالى– قد قبض قبضة من نوره وقال لها: كني محمّدا[1]، وكَأنَّه –عليه الصّلاة والسّلام– النّور كلّه، كناية على سموّ مكانته الّتي لا ينافسه عليها مخلوق، كيف لا وهو الشّافِع فينا يوم القيامة –إن شاء الله–.

من صوره الاستعارة وهي« أن تريد تشبيهَ الشّيء بالشّيء فتدعَ أن تفصِحَ بالتَّشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبَّهِ به فتُعيرَهُ المشبَّه وتجريَهُ عليه»[2]، كما في قوله:

مَنْ تَدْبِيرْ ابْلِيسْ لَـغْـدَرْ صَادَتْنِي يَا أُمَّتِي فَتْنَه (1- 5)

أين شبّه "الفتنة" وهي الشّيء المعنويّ بشيء مادّي وهو "الصّيّاد" الّذي يتربّص بصيده، ووجه الشّبه بينهما الأخذ على حين غرّة، فالصّيد يتطلّب عنصر المفاجأة وهذه عادة مفتعل الفتنة؛ الغدر والخيانة.

ويستمرّ في شرح تلك الصّورة في فراش البيت الّذي يليه قائلا:

خَتْلَتْنِي مَنْ جَنْبِي لِيسَرْ مَـنْ تَـمْـزَاقَ الـدِّينْ خُـفْـنَـا (2- 5)

بحيث كنّى بقوله: (تَمْزَاقَ الدِّينْ) عن معنى تشتّت أمر المسلمين وغير ذلك ممّا يمكن أن ينجرّ عن تلك الفتنة من صراعات واختلافهم في الرّأي؛ في صورة الكناية. (*)

---

[1])– ينظر: ديوان سيدي لخضر بن خلوف شاعر الدين والوطن، جم وتق: محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، دار ابن خلدون، تلمسان، الجزائر، (د. ر. ط)، 2001م، هامش رقم: (02)، ص: 47.

[2])– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (مصدر سابق)، ص: 111.

(*)– وهي « أن يريدَ المتكلّم إثباتَ معنى من المَعاني فلا يذكُره باللّفظِ الموضوعِ له في اللُّغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفُه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلًا عليه»، المصدر نفسه، ص: 110.

وبالابتعاد قليلا عن علم البيان نجد الشّاعر قد مضى في رسم صور كثيرة تعدّت معناها الحقيقي لدلالات رسمتها صور بديعة، أنظر في قوله مثلا:

أَرْفَقْ بِرُوحِي وْجَسْدِي دَاوِينِي نَبْرَا مْنَ الدَّا (5- 3)

فمن الوهلة الأولى يبدو أنّ الشّاعر قد أرهق جسده وروحه المرض لذلك هو يستعطف ويطلب الرّفق به حتّى يزول عليه الدّاء، لكنّ القصد كان غير ذلك فقد عنى بذلك وسواس الشّيطان الرّجيم لذلك استعمل كلمة: (الدَّا) للدّلالة على عظم مصيبته حتّى ألمّ المرض بجسده وروحه.

وها هو يرسم صورة طالب الشّفاعة قائلا:

غِيرَكْ لَا نَعَّامْ يَنْعَمْ فْيُومَ كْبِيرْ أَعْصِيبْ هُوْلُو (6- 3)

فظاهر القول أنّ لا أحد ينعم غيره يوم القيامة، لكن المقصود هو الشّفاعة؛ فكان المعنى الأوّل دليلا على المعنى الثّاني أين يظهر ضعف حال الشّاعر وخوفه من يوم القيامة؛ فينقلنا إلى هول ذلك اليوم وروعه فيقول:

يُومَ عْطَشْ مَا فِيهْ وَرْدِي أَوْجُوهْ الْكُفَّارْ سُودَه (6- 4)

أين يغرق بالتّفصيل ليصف لنا صور هَوْل ذلك اليوم وشدّته؛ بشدّة العطش وانعدام مآرب الماء، وسوء حال الكفّار المسودّة وجوههم من أثر الذّنوب والأعمال السّيئة.

وقد نلمح بعض مواقع اقتباس الصّور والمعاني من آيات القرآن الكريم(*)؛ على نحو صورة الكافر الّذي يخلد في النّار في قوله:

اَلْكَافَرْ فَالنَّارْ يُخْلُدْ وَالْعَاصِي يَرْجَاكْ حَتَّى(3- 8)

(*)– وهو « أن يضمَّن الكلام شيئا من القرآن أو الحديث دون الإشارة إلى ذلك»، محمّد التّونجي، المعجم المفصّل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999م، ج1، حرف الهمزة، ص: 120.

والمقتبسة من قوله تعالى: ﴿ وَٱلَّذِينَ كَفَرُوا وَكَذَّبُوا بِآيَاتِنَا أُولَئِكَ أَصْحَابُ ٱلنَّارِ خَالِدِينَ فِيهَا وَبِئْسَ ٱلْمَصِيرُ﴾[1]

أو صورة الكفّار المسودّة وجوههم يوم القيامة من أثر الذّنوب والكفر في قوله:

يُومَ عْطَشْ مَا فِيهْ وَرْدِي أَوْجُوهْ الْكُفَّارْ سُودَه (4- 6)

والمقتبسة هي الأخرى من قوله – سبحانه وتعالى- في كتابه العزيز: ﴿ يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا ٱلَّذِينَ ٱسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا ٱلْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ﴾.[2]

وجميلة هي تلك الصّورة الّتي رسم لنا فيها العبد الزّاهد المدبر عن الدّنيا؛ المقبل على دينه؛ حتّى أنّ أعداءه قد أغاضهم ذلك؛ مع نوع من الرّجاء والتّذلل والاستعطاف للذّات الإلاهيّة، بحيث يقول:

رَاغَبْ فَالدَّنْيَا بْزَهْدِي فِي دِينِي شَفِّيتْ لَعْدَا (4- 9)

قَطَّعْتْ يَدِّيَّا بْيَدِّي مَا نَفَّلْتْ وَالُو بْسَجْدَه (5- 9)

يَا مُحَمَّدْ هَايْ سِيدِي صَلَّى اللهْ عْلِيكْ لَبْدَا (اللازمة)

وهذا ما دفع بالبعض إلى وصفه بزهد خاصّة الخاصّة.[3]

وبين هذا وذاك نراه يعمد إلى توظيف الحكاية الشّعبيّة – والّتي اعتبرها الدّارسون أحد أهمّ الأشكال التّعليميّة[4]– بطريقة وازن فيها بين فنّيّة الشّعر وفنّيّة القصّة؛ بحيث ينقلك في رحاب

---

[1])– سورة التغابن، الآية رقم: (10).

[2])– سورة آل عمران، الآية رقم: (106).

[3])– ينظر: حاكمي لخضر، المقامات الصوفية في شعر سيدي لخضر بن خلوف، أسامة حضراوي، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، دورية علمية دولية محكّمة، مركز جيل البحث العلمي، لبنان،ع2، السنة الثّامنة، آذار/ مارس 2014م، ص: 52.

[4])– ينظر: كمال الدين حسين، دراسات في الأدب الشعبي، مطبعة العمرانية للأوفست، الجيزة، مصر، (د. ر. ط)، (د. ت. ط)، من ص: 65.

– ينظر: محمد عيلان، محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، دار العلوم، عنابة، الجزائر، (د. ر. ط)، 2013م، ج1، من ص: 67 إلى ص: 79.

الشّعر إلى أحداث قصته بتعبير امتزج فيه عنصري الإيحاء والإثارة ليرسم معالم بنية متفاعلة يستفيد كلّ شق فيها من الشّق الآخر؛ وينعكس عليه في الوقت نفسه [1]، فها هو مثلا يروي لنا قصّة غدر إبْلِيسْ وبثّه الفتنة في الأمّة؛ وكيف ردّ عليه الشّاعر بالتّوبيخ وصور الضّرب من لطم وجلد؛ قائلا في القسم الخامس:

مَنْ تَدْبِيرْ ابْلِيسْ لَغْدَرْ صَادَتْنِي يَا أُمَّتِي فَتْنَه(1- 5)

خَتْلَتْنِي مَنْ جَنْبِي لِيسَرْ مَنْ تَمْزَاقَ الدِّينْ خُفْنَا(2- 5)

أَحْفَظْ يَا مُولَايَ وَاصْتُرْ وَالْعَنْهُو سَبْعِينْ لَعْنَه(3- 5)

وَبَّخْتُو فَالْيَقْظَه وْرُقْدِي أَلْطَمْتُو لَطْمَه شْدِيدَه(4- 5)

ضْرَبْتُو بَقْضِيبْ هَنْدِي أَعْطِيتُو مِيتِينْ جَلْدَه(5- 5)

يَا مُحَمَّدْ هَايْ سِيدِي صَلَّى اللَّهَ عْلِيكْ لَبْدَا (اللازمة)

فمن الواضح أنّ تعابيرها المجازيّة على سبيل الخرافة قد ساعدت على تفعيل الفاعليّة الإيقاعيّة؛ والرّفع من درجة الحماسة والتّشويق في القصيدة، بحيث كان القصد من وراء ذلك تفسير حالة الفتنة الّتي وقعت في سياق تربويّ هادفح يبيّن درجة ورع الشّاعر وتقواه باجتنابه الوقوع في تلك الفتنه ومعاقبة مفتعلها وردّه خائبا.

وكثيرا ما رافقت براعته في التّصوير دقّة في التّحليل والتّفصيل، بحيث يعرض لنا الصّورة مجملة ثمّ يغرق في تفسيرها وتفصيلها بطريقة يتّحد فيها الكلام مع السّياق لتوضيح المقصود، أنظر في قوله:

نَهْزَمْ بِيهْ الْقُومْ وَحْدِي نَفْسِي وَالشَّيْطَانْ لَعْدَا (5- 4)

[1]- ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، (مرجع سابق)، ص: 301.

فصورة الهزيمة وركناها: (الغالب والمغلوب) قد وردت في قالب إجمالي في الفراش الّذي مهّد للغطاء؛ والّذي بيّن باتّحاد دلالته مع السّياق أنّ المقصود بالمهزوم هو نفسه الأمّارة بالسّوء؛ والشّيطان الرّجيم؛ عدوّه اللّدود.

وتظلّ الصّور الفنّيّة تغدو وتروح في النّص معبّرة عمّا يجول في خاطر الشّاعر؛ وما يجتاحه من مشاعر وأحاسيس كان محرّكها الأوّل حبه الكبير للنّبي- صلّى الله عليه وسلّم-، « ولا شكّ أنّ أيّ عمل فنيّ لا بدّ أن تبعثه تجربة وانفعال صادقان؛ فإنّ عنصر الصّدق من أهمّ العوامل الّتي تغذّي الشّعور وتؤدّي إلى حرارة المعاني وروعة التّعبير فيها»[1]، وهذا ما تبرزه الصّورة الفنيّة في القصيدة، فهي تحمل صدق الشّاعر الّتي ما انفكّت تحرّك معاني النّص وتلوّنها بصور إيحائيّة يفهمها ويستشعر رقّتها صاحب كلّ أذن مرهفة؛ ذوّاقة.

4-3-2-3-العدول عن الأصل:

من أهمّ مظاهر ذلك العدول في التّركيب:

أوّلا. التّقديم والتّأخير:

وهي« ظاهرة لغويّة تهتمّ بتنسيق الكلمات وترتيبها وفق ما تقتضيه حركة السّياق الشّعري من النّاحية الصّوتيّة والشّكليّة، أو من النّاحية الإيحائيّة والدّلاليّة»[2]، فكانت بذلك خروجا عن ترتيب أركان الجملة في اللّغة النّفعيّة إلى ترتيب مغاير دعت إليه اللّغة الإبداعيّة؛ وتطلّبته لأغراض بلاغيّة أظهرها السّياق وبيّنها.[3]

وهي باعتبار النّية على قسمين:

---

[1])- محمّد إبراهيم شادي، البلاغة الصّوتية في القرآن الكريم، (مرجع سابق)، ص: 63.

[2])- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، (مرجع سابق)، ص: 226، متصرف فيه.

[3])- ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، (مرجع سابق)، ص: 329.

أ- تقديم على نيّة التّأخير فقط دون انتقال الحكم أو تغييره[1]، والّذي اختلفت أغراضه في النّص وتراوحت بين:

1- معنى الاختصاص في غطاء البيت في قوله:

شْعَـرْ سَـلْكَ حْرِيرْ دِيـدِي مَـا حَـمْـلَـتْ بَـضْنَـاهْ دُودَه (5- 2)

بحيث تقدّم الجار والمجرور: (بَضْنَاهْ) على الفاعل: (دُودَه) ليفصل بذلك بين ركني الإسناد: (الفعل وفاعله) بغرض تخصيص الدّلالة وإيضاح المعنى.[2]

2- التّعظيم والتّرتيب مع التّأكيد في غطاء البيت التّالي:

نَـــرْجَ اللهْ أَيْـدُومْ فَـرْحِـي رَانِـي بِـيـهُو بِـيـكْ فَـارَحْ (1- 13)

فقد قدّم الجار والمجرور: (بِيهُ و بِيكْ) على خبر النّاسخ بعد أن رتّبهما في النّطق بغرض تعظيم الشّأن وبيان مكانة كلّ منهما، لأنّ المقصود بذلك الله – سبحانه وتعالى-؛ ونبيّه محمّد – صلّى الله عليه وسلّم-.

3- الاهتمام بمتقدّم كما في قوله في غطاء البيت التّالي:

كَـافَـانِـي مُـولَ الْـهْـدِيَّـه أَقْـبَـلْ يَـا مُـولَايَ شَرْطِي (3- 15)

وأصل القول: (يَا مُولَاي أَقْبَلْ شَرْطِي) لكنّه أخّر النّداء وقدّم فعل الأمر لبيان القصد؛ وهو الاهتمام بأمر القبول، فكان بذلك التّأخير أبلغ.

4- التّشويق والتّلذّذ كما في قوله:

يَـا سِـيـدَ رْقِـيَّـه تْـــوَدِّي مَـا بِـينِ يـدِيـنْ اللهْ سَـجْدَه (4- 8)

---

[1])- ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (مصدر سابق)، ص: 143.

[2])- ينظر: زوليخة حنطابلي، بنية الخطاب الشعري عند سيدي لخضر بن خلوف –دراسة أسلوبية-، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي، تخصّص: أدب شعبي، إشراف: د. محمد زوقاي، جامعة يحي فارس، المدية، كليّة الآداب واللّغات والعلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، قسم اللّغة والأدب العربي، السّنة الجامعيّة: 2011-2012م، ص: 113.

أين أخّر المفعول بـه: (سَجْدَه) وقدّم جملـة: (مَـا بِينِ يـدِينْ اللهْ) علـى سـبيل التّشـويق والتّلـذّذ بلـذّة الصّلاة بين يدي الله – سبحانه وتعالى–.

5– تقوية الحكم وتقريره في مثل قوله:

غِـيـرَكْ لَا نَـعَّـامْ يَـنْـعَـمْ فْـيُـومَ كْـبِيرْ أَعْصِيبْ هُوْلُو (3– 6)

وأصل الكلام: (لَا نَعَّامْ يَنْعَمْ غِيرَكْ) إلّا أنّه قدّم: (غِيرَكْ) لعدم استقامة المعنى دون ذلك، لذا وقع التّقديم على وجه اللّزوم، بهدف تقوية حكم المنع من جهة؛ وإلصاق صفة الشّفاعة بذاته الشّريفة – صلّى الله عليه وسلّم– من جهة أخرى.[1]

ب– تقديم على نيّة نقل الشّيء من حكم إلى حكم [2]؛ بحيث يتغيّر الحكم الإعرابي للكلمة بتغيّر موقعها تقديما أو تأخيرا في الجملة، ومن أمثلة ذلك في النّص قوله:

اَلْكَـافَـرْ فَـالـنَّـارْ يُـخْـلُـدْ وَالْعَـاصِي يَـرْجَـاكْ حَـتَّى (3– 8)

أنظر في الفراش كيف تغيّر حكم كلمة: (اَلْكَافَرْ) والفعل: (يُخْلُدْ) بتغيّر موقعيهما، فأصل القول: (يَخْلُدُ الكَافَر فَالنَّار)، وبتقدّم الفاعل على فعله تغيّر حكمه ليصبح مبتدأ؛ والفعل جملة فعليّة في محلّ رفع خبر له، وتصير الجملة بذلك إسميّة بعدما كانت فعليّة.

وتجـدر الإشـارة ههنـا إلـى « أنّ للتّقـديم فائـدةً شـريفةً ومعنـى جلـيلًا لا سـبيلَ إليـه مـع التّأخيرِ»[3]؛ بطريقه تتحقّق فيها زيادة في المعنى دون اللّفظ، ليظلّ بابا واسعا يتراوح فيه تقديم أركان الإسناد في الجملة بين دواعي جماليّة وأخرى نحويّة اقتضتها الحاجة لإبراز مواقف معينة.

وبين تنوّع أغراضه وتراوحها بين ما سبق وغيره؛ فإنّ موقعه في أبيات القصيدة ودلالاته في النّص قد اختلف، فمنه ما يقع في مستوى الشّطر الواحد كما في البيت السّابق، ومنه ما يقع بين

---

[1]– ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، (مصدر سابق)، ص: 69– 70.

[2]– ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (مصدر سابق)، ص: 143.

[3]– المصدر نفسه، ص: 288.

شطري البيت الواحد أين تتوزّع أركانه بينهما فترتبط نتيجتها دلالة كل منهما بالآخر، ومثال ذلك قوله:

مَنْ تَدْبِيرْ ابْلِيسْ لَغْدَرْ صَادَتْنِي يَا أُمَّتِي فَتْنَه [1- 5]

فالأصل تقديم الحدث بأن يقول:

صَادَتْنِي يَا أُمَّتِي فَتْنَه مَنْ تَدْبِيرْ ابْلِيسْ لَغْدَرْ

إلّا أنّه وعملا بقوانين حسن سبك الكلام قدّم وأخّر بطريقة زادت المعنى شرفا، ونوّعت إيقاع البيت ونغماته.

أمّا ما يخصّ ترتيب الأبيات داخل القسم الواحد في متن النّص فإنّنا نراه منطقيّا بالرغم ممّا وقفنا عليه أثناء عمليّة مقارنة المسموع بالمكتوب في ديوانه المنشور، نذكر من ذلك – على سبيل المثال لا الحصر– اختتامه القسم الأخير في المدوّنة المسموعة الّتي بين أيدينا بقوله:

يَسْرَعْ بِينَا لَلْخْلُودِي لَكْحَلْ وَالْأُمَّه وْجَدَّه [4- 16]

يَمْنَعْنَا مَنْ نَارْ تَقْدِي جَهَنَّمْ كَحْلَه صْهِيدَه [5- 16]

فمعنيا البيتين يبيّنان القصد من الرّجاء لذلك ارتبطا بطريقة يتحقّق الواحد منهما بتحقّق الآخر، لذا فإن التّقديم والتّأخير بينهما لا يضرّ، لكن لنتمعّن في قوله:

يَمْنَعْنَا مَنْ النَّارْ تَقْدِي مَشْيَنْهَا حَرَّة صْهِيدَة

يَسْرَعْ بِنَا لْلْخْلودي لَخْضَرْ وَالْأُمَّة السْعيدَة [1]

وكذا في قوله أيضا:

يَمْنَعْنَا مِنْ نَارْ تِقْدِيْ جَهَنَّمْ حَرَّة شْدِيْدَا

يَسْرَعْ بِنَا لِلْخُلُودِيْ اِلاَخْضَرْ وَاِلْأُمَّةْ اِلْسْعِيْدَا [2]

---

[1]– ينظر: منشورات جمعية مستغانم، سيدي لخضر بن خلوف حياته وقصائده، ج1، (مصدر سابق)، ص: 93.

[2]– ينظر: ديوان سيدي لخضر بن خلوف شاعر الدين والوطن، جم وتق: محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، (مرجع سابق)، ص: 46.

فمن الواضح أنّ إيقاع النّغم قد تغيّر في القولين على نحو يشعرك بأنّ الكلام يحتاج إلى بقيّة؛ بينما لو نظرنا إليه في المدوّنة المسموعة لوجدنا الخاتمة أكثر من مناسبة؛ يتمّ المعنى بتمامها حتّى أنّ الأذن لتطرب لذلك الانسجام المبثوث في ثناياها

ثانيا. التّكرار:

إنّ التّكرار باعتباره ظاهرة إيقاعيّة لها دورها المهمّ في تنويع إيقاع النّص الشّعري؛ وكذا وظائفه الجماليّة والدّلاليّة – وإن كان في الأصل وجها من أوجه انحراف الكلام– [1]؛ إلّا أنّه صفة بارزة في النّص؛ فهو لم يقتصر على تكرار عنصري الصّوت والكلمة بل تعدّاهما إلى المستوى التّركيبي، ومن أبرز ملامحه عدا تكرار الأسلوب الخبريّ للاسترسال في المديح تارة؛ وفي الوصف تارة ثانية؛ وفي الشّكوى وإبراز ضعفه وتقصيره تارة ثالثة، وكذا الأسلوب الإنشائيّ للفت الانتباه وتقوية معاني الشّكوى والرّجاء وكذا الطّلب والإلحاح عليه وغير ذلك من الأغراض، تكرار العبارة بغرض تجديد الطّلب والإصرار عليه كما في قوله:

1- أَرْفَقْ بِرُوحِي وْجَسْدِي دَاوِينِي نَبْرَا مْنَ الدَّا (3 -5)

2- دَاوِينِي بَدْوَاكْ نَبْرَا مَنْ وَسْوَاسْ لَا نَرَاهُ (1- 4)

ويمكننا اعتباره من قبيل التّكرار لأنّ ثلثي الشّطر قد تكرّرا؛ ولو لم يكن التّرتيب نفسه إلّا أنّ المعنى واحد؛ والعلّة ذاتها ألا وهي الوسواس، ومن الممكن أن يكون الشّاعر قد تعمّد ذلك التّغيير حتّى يتجنّب التّكرار المملّ خاصّة وأنّ ذلك قد وقع بين نهاية قسم وبداية آخر؛ وإن فصلت اللّازمة بينهما.

وقد يتكرّر جزء من العبارة فقط بسبب اختلاف المقام؛ الأمر الّذي ينتج عنه تغيير في المعنى كما في قوله البيتين التّاليين:

---

[1]- ينظر: سيّد خضر، التّكرار الإيقاعي في اللّغة العربيّة، (مرجع سابق)، ص: 06.

1- بِيكْ نْيَاقْ جْهَارْ حَنَّتْ مَا ظَلْهَا هَمَّه عْظيمَه (1- 11)

2- نَسْتَهْزَى وَالْمُوتْ فَاثْرِي مَا ظَلْهَا هَمَّه عْلِيَّا (1- 12)

فالمقام الأوّل مقام تعظيم، في حين أنّ الثّاني كان مقام عتاب ولوم وتحسّر على الذّات، وفي هذا دليل على مقدرة الشّاعر على تطويع الكلام وتنويع العبارات بطريقة لا يملّ منها السّمع.

ومن ذلك أيضا تكرار العبارة كلّها بمعناها بغرض الإلحاح في الطّلب بغية تحقّق الإجابة كما في صيغ النّداء في قوله:

1- يَا مُحَمَّدْ لَا تْسَلَّمْ فَالْمَدَّاحْ أ فِي قْبِيلُو (1- 6)

2- يَا مُحَمَّدْ لَا تْسَلَّمْ فِي رُوحِي وَاهْلِي وْنَاسِي (1- 7)

وقد تتكرّر صيغ دون غيرها كصيغة الأمر: (حَرَّرْ لِي) الّتي تكررت في نحو ثلاث مرّات من مواقع مختلفة من القصيدة وهي:

1- حَرَّرْ لِي آبِي وْجَدِّي وَوَالِدَتِي وْجَدَّه (4- 3)

2- حَرَّرْ لِي فِيمَا ضْنَى آدَمْ قَدَّ شْعَرْ جَسْدِي وْرَاصِي (3- 7)

3- مَنْ رَّاكَشْ لِيكْ نَهْذِي حَرَّرْ لِي حَتَّى جْرَادَه (5- 7)

وملفت هو ذاك التّنوّع الواقع فيها بتنويع أسماء المنادى بين: (مُحَمَّدْ) و(المَاجَدْ) و(الْعَمْدَه) و(المُخْتَارْ) في الأبيات التّالية:

1- يَا مُحَمَّدْ يَا الْمَاجَدْ تَشْرَقْ بِيكَ النَّاسْ شَتَّى (1- 8)

2- ثَمَّ الْمُنَادِي يْنَادِي أَرْفَعْ رَاسَكْ يَا الْعَمْدَه (5- 8)

3- اَلْمَاشِي وْلَطْيارْ غَنَّتْ بَاسْمَكْ يَا الْمُخْتَارْ دِيمَا (2- 11)

وبين بعض الصّيغ كقوله: (يَا سِيدَ رْقِيَّه) في فراش البيت التّالي:

يَا سِيدَ رْقِيَّه تْوَدِّي مَا بِينِ يدِينْ اللهْ سَجْدَه(4- 8)

وكذا قوله: (يَا مَنْ بِيكْ اَلسَّاسْ مَبْنِي) في غطاء البيت التّالي:

نَحْتَاجُوكْ أَلْهِيكْ وَهْنَا يَا مَنْ بِيكْ اَلسَّاسْ مَبْنِي(3- 3)

وهذا ما نوّع الإيقاع؛ فرغم أنّ المنادى هو نفسه إلّا أنّ تكرار النّداء لم يثقِل الكلام؛ بل زاده حلاوة وطراوة إلى معانيه.

طبعا هذا دون أن ننسى تكرار الصّورة كتكرار صورة المديح تارة؛ وصورة العقاب والجزاء الّتي تراوحت بين النّار والجنّة تارة أخرى، وصور الشّكوى الّتي يرافقها الاستعطاف والتّرجي تارة ثالثة؛ وهكذا...إلخ.

ومن المهمّ أن نشير ههنا إلى أنّ تكرار اللّازمة لم يقع اعتباطا وإنّما كان – نظرا للقيم الّتي تولّدها في النّص– لغاية أساسيّة كان أهمّها ترتيب أبيات القصيدة في أقسامها (*)؛ وتوزيع الإيقاع في النّص والتّحكّم في نغماته؛ خاصّة وأنّها تمنح المؤدّي فرصة للاستراحة ممّا يحمله على الاستمرار دون تعب رغم طول القصيدة فلا يشعر المستمع بذلك بالملل، وإن لم يكن هذا مقنعا فليحاول الواحد منّا قراءة القصيدة من دون تكرار اللّازمة فلابدّ وأن يشعر بذلك الخلل النّاتج عن نقص ملحٍّ في النّص؛ وكأنّ القصيدة قد فقدت عنصر حيويّتها ومحرّك إيقاعها.

هذا فضلا عن القيمة الشّكلية الّتي تقسّم أبيات القصيدة إلى أقسام متساوية توضّح مبدأ ونهاية كلّ قسم، وبالرّغم من أنّ العبارة واحدة إلّا أنّ طريقة تأديتها قد تتغيّر تبعا لتوزيع النّغمات الموسيقيّة؛ والّتي جعلتها تبدو في أشكال مختلفة تتّفق أحيانا وتختلف حسب الأداء والحاجة الفنيّة لذلك.

فكانت بذلك كالملح للطّعام، فلا يمكن أن تحققّ القصيدة بدونها، وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على أهميّتها في القصيدة الأمر الّذي يمكّننا من فهم الأسباب الّتي دعت شعراء الملحون

(*)– إنّ القصد من ذلك هو الحفاظ على ذلك النسق المرتب في شكل أربعة أبيات مع لازمة في كل قسم، وليس ترتيبها الفعلي داخل القسم الواحد والذي قد يخضع بطبيعة الحال لعوامل تغيير الزمن بانتقاله شفاهة بين الرواة.

إلى إعطائها تلك الأهمّية في بناء قصائدهم، وما زادها رونقا وتألّقا شرف معناها وسموّه؛ والّذي خصّه الشّاعر بالتّصلية.

وصفوة القول؛ إنّ الحديث في هذا المجال واسع لدرجة تعجز فيها صفحات هذا البحث من احتوائه بالكليّة؛ نظرا لطبيعته الشّعريّة ومكوّناته اللّغوية؛ والّتي تحوي بحدّ ذاتها تنوّعا ضخما اختزنته أصواته الّتي تتغيّر باختلاف تأديته الخاضعة هي الأخرى للهجة معيّنة.

ورغم صعوبة حصر ذاك التّنوعّ؛ إلّا أنّ أكثر ما يميّزه إيقاع البساطة؛ فقد ابتعد عن مظاهر التّعقيد واللّبس؛ حتّى أنّ لغته في عمومها كانت مفهومة، فارتسمت بذلك معالم البساطة « الّتي تجعل إحساسات الرّوح تندلق على جسد النّص الّذي يبدو مشحونا شحنا عاطفيّا ووجدانيّا؛ عميقا؛ تبتعد فيه اللّغة عن مباشرتها وتقريريّتها وإخبارها، إذ تصبح اللّغة عبارة عن شفرات محمّلة بالدّلالات الوجدانيّة والعاطفيّة، والّتي تجعل النّص الشّعري عبارة عن إبداع من الشّاعر واسترجاع من القارئ».[1]

طبعا هذا دون أن ننسى تأدية **الحاج محمّد العنقى** البارعة إلى حدّ استطاعت فيه احتواء النّص وإبرازه في حلّة بديعة؛ لّونتها أنغام اختلفت وتنوّعت مستوياتها لتمتزج باللّحن الموسيقي وتبرُزَ في الأخير مكتملة الأداء؛ جاهزة للاستماع.

إلّا أنّه وبالرّغم من اختلاف هذه التّأدية (لحنا ولهجة وألفاظا...إلخ بسبب النّقل) في بعض المواقع؛ إلّا أنّ معاني النّص وحتّى ألفاظه قد ارتبطت بشكل رهيب بمؤلّفها **سيدي لخضر بن خلوف**، وهذا لا يعني أنّ النّص قد بقي محافظا؛ ثابتا على إيقاعه الأصلي، فالشّاعر هنا – ولا ريب– قد ألّفه ليُتَغَنَّى به لذلك تتغيّر بعض ملامحه الإيقاعيّة بتغيّر الأداء؛ والّذي يخضع بدوره

[1]– موسى سانح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، (مرجع سابق)، ص: 86.

إلى قواعد لهجة ما؛ وإيقاع لحنٍ خاص؛ وفنون إلقاءٍ مخصوصة، وهذا ما يمنحه ميزة الظّهور المتجدّد مع استمراريّة تداوله والتّغني به.

ومن ثمّة فإنّ النّص الشّفوي – شعريّا كان أم لا–؛ لابدّ أن يكون قد كتب أو قيل ليكون صالحا للتّداول الشّفاهي من جهة؛ وجاهزا للتّغني به – إذا كان شعرا– من جهة أخرى، وهذا يعني أنّه قابل لظاهرة: (التّأثير والتّأثّر)؛ والّتي تعتبر من أهمّ عوامل استمراريّته، وكذا ملامح تجدّده.

وقد يأخذ ذلك التّجديد أبعادا كثيرة كان أهمّها وأبرزها التّأدية الشّفاهية لذلك النّص؛ باعتبارها العنصر الحيويّ الّذي يعطي روحا متجدّدة للنّص فيجعل إيقاعه يبدو في حلّة جديدة؛ متجدّدة كلّما مرّ الوقت، فلا يموت النّص بموت صاحبه وإنّما يستمرّ حيّا؛ صالحا للتّداول في كلّ زمان ومكان، لذلك نجد نصوصا كثيرة موغلة في القدم حاضرة ليومنا هذا وإن حدث في بعضها –إن لم نقل كلّها– تغيير بسبب عوامل خارجة عن النّص لا يتّسع بنا المقام لذكرها.

من أهمّ النّتائج المتوصّل إليها في هذا البحث شقّ اتّصل بالموضوع وآخر بالشّاعر؛ نذكر أهمّها فيما يلي:

أوّلا: من حيث الموضوع:

– إنّ للشّعر الملحون من الإيقاع الحيّ والنّغم المميّز ما يلفت نظر الدّارسين إليه ويشجّعهم على دراسته، وهو كغيره من الأشعار له من الشّروط والضّوابط ما لا يجوز الخروج عنه، إذ يعدّ ذلك من قبيل الخروج عن الصّواب إلى الخطأ.

– تتميّز نصوص الشّعر الملحون بعدم الثّبات والاستقرار على صورة واحدة، فهي قابلة للتّغيير والتّحوّل بسبب انتقالها عن طريق الرّواية الشفاهية؛ وتداولها بأكثر من لسان من جهة، وكذا صلاحيّتها للتّغني والإنشاد من جهة أخرى؛ والّتي تفتح بابه على ألحان متعدّدة ومتنوّعة بتنوّع

لهجاته واختلافها، ومن ثمّة خضوعه لإيقاعات متجدّدة تتناقلها الأجيال بمرور الزّمن وتطوّرها بحسب مقتضيات تخصّ البيئة اللّغويّة المكانيّة والزّمانيّة، وغير ذلك ممّا يمكن أن تتّصل به العمليّة الشّعريّة مقالا ومقاما.

– إنّ قصائد الشّعر الملحون ما هي إلّا صورة متطوّرة عن شعر الزّجل، ولا نستبعد:

1– تأثّر شعرائه – في مرحلة ما– بالموشّحات الأندلسيّة، خاصّة وأنّ الميزة الغنائيّة الموجودة فيها تتماشى وطبيعة شعر الزّجل.

2– خضوعها لوزن ما؛ هو في الأصل محاكاة لأوزان الشّعر العربي – المستعمل منها والمهمل–، وقد يستحدث شعراؤه بعض الأوزان الجديدة ذلك أنّ طبيعة هذا النّوع من الشّعر قابلة للتّكيّف؛ والتّطوّر السّريع؛ والتّجدّد المستمرّ، لذلك فهو يخضع لبعض التّغييرات العروضيّة، ويتحرّى بعض الضّرورات الشّعريّة ليتماشى وطبيعة اللّهجة العامّية وكذا إيقاع القصيدة، طبعا هذا لا يجعله سالما من العيوب المتّصلة بالنّطق أو حتّى بالوزن، ومعيار ذلك الأذن الموسيقية وكذا قواعد الأداء.

– إنّ الأوزان أو القياسات المُتوصّل إليها في هذا الشعر فيها من المرونة ما يسمح لها بالتّنوع وفق مبدأي الثّبات من حيث الأصل؛ والتّنوّع من حيث كيفيّة الاستعمال؛ بطريقة تُمكِّن الشّاعر من قولبتها بالشّكل الّذي يلائم قصيدته، فكثيرا ما يتميّز كلّ شاعر بعروضه.

– يقوم مفهوم البنية في القصيدة الملحونة على بنيتين؛ بنية خارجيّة مكوّنة – عدا المطلع– من قسم بدور وقفل مع لازمة، وبنية داخليّة يميّزها – إلى جانب الوزن– القافية، ومن ثمّة فإنّ مفهومها في الشّعر الملحون لم يختلف عموما من حيث المبنى أي التّكوين عن مفهومها في الشّعر الفصيح وإنّما اختلف في طريقة توظيفها، لذلك نراها قد احتفظت بأغلب المكوّنات والأحكام، وإن

اختلفت صورها فبفعل طبيعة الشّعر الملحون القائمة على مبدأي التّنوّع والتّطور السّريع في بنية القصيدة.

– يتحدّد مفهوم البيت في القصيدة الشّعبيّة انطلاقا من القصيدة والقالب الشّعري الّذي نسجت على منواله، وأشهره ذلك القائم على شطرين بالاستعمال نفسه الّذي في الشّعر الفصيح، مع فارق بسيط يقضي بوجوب النّظر في إيقاع أبيات القصيدة أفقيا (الفراش مع الغطاء)؛ وعموديا (الفراش مع الفراش الّذي يليه، والغطاء مع الغطاء الّذي يليه).

– قد نقف في نصوص هذا الشعر على عدد كبير من المصطلحات التّي وضعها له في الأغلب ممارسوه، لكنّها كثيرا ما تضطرب؛ حتّى أنّ المفهوم الواحد منها قد نعثر على أكثر من مسمّى له؛ وقد يستخدم المسمّى الواحد بأكثر من مفهوم والّذي كثيرا ما يردّ إلى بعض العوامل الإقليميّة.

– تتمتّع اللّازمة بدور مهمّ في القصيدة الملحونة؛ فهي ليست مجرّد حلية أو مقطع شعري يتكرّر وروده في القصيدة؛ بل هي جزء هامّ ورئيسي في بنيتها وكذا إيقاعها، فعدا كونها تجدّد نفس المؤدّي فهي كذلك تجدّد الإيقاع وتمنحه قابليّة للاستمرار كلّما طالت أبيات القصيدة؛ لتخرج المستمع من الملل إلى نوع من التّشويق.

– يرتبط مفهوم الإيقاع بالنّص الأدبي –شعرا كان أم نثرا– ارتباطا شبه كلّي لذلك استحال تحديد دلالته بعيدا عنه؛ تنظمه في ذلك وتضبطه بعض القوانين المتّصلة بمفهومه، وممّا لا شكّ فيه؛ أنّ الإيقاع أثر خاصّ يتجلّى في شكل أسلوب مميّز قد يقترن بزمن مخصوص ضمن مجموعة من العناصر الّتي تنتظم ضمن علاقات تقوم على تكرار الزمّن وتقطيعه، لكنّه من الواجب علينا أن ننظر في مفهومه المتخصّص بحسب الميدان أو التّخصص المدرج ضمنه (إن كان أدبا شعريّا أو نثريّا) أوّلا لننتقل بعدها إلى ماهية ذلك النّص أو المادّة المدروسة، أين يكون أكثر تخصّصا

وتحديدا، فربّما يكون عامّا؛ ولكنّه كلّما كان أكثر تخصّصا كلّما تحدّد مفهومه بطريقة أدقّ، ولا نقول أنّ غموضه قد يزول حينها وإنّما يقلّ فيصبح أكثر وضوحا ممّا كان عليه.

– يتميّز الشّعر الملحون – ونخصّ بالذّكر شعر المديح– بلغة تقترب من الفصحى كثيرا وإن كان خاضعا لإحدى اللّهجات العامّية وهذا ما يمنح لغته إيقاعا خاصّا ومميّزا، وما قصائد **سيدي لخضر بن خلوف** إلّا جزءا بسيطا من ذلك.

– تغلب على لغة هذا الشّعر المقاطع الطّويلة والمتزايدة في الطّول في وقت تكاد المقاطع القصيرة تغيب فيه، وهذا سببه طبيعة اللّهجة الّتي تميل إلى تسكين حروف الكلم – عدا حذفها أو تغييرها– طلبا للخفّة والإيجاز، وباعتباره يستعمل اللّهجات العامّية فإنّ أهمّ ما يميّزه وبدرجة كبيرة عاملي النّغم والنّبر الّذي يقوم فهم المعنى عليهما.

– يجوز في تأدية القصيدة كأغنية شعبية ما لا يجوز في الوزن، وقد يضطرّ المؤدّي إلى إضافة بعض الأمور كالمدّ مثلا أو الهمزة في بعض مواقع الكلم لكنّ العبرة في ذلك للوزن والإيقاع، وكما أنّ للنّص في شكله المكتوب إيقاعه الخاصّ به؛ فإنّ للنّص الملقى شفاهة إيقاعه الخاصّ به هو الآخر، ممّا يعني أنّ هناك عناصر إيقاعيّة قد نجدها في الواحد وتختفي في الآخر، خاصّة وأنّ طبيعة الشّعر الملحون إلى جانب قيامها على اللّحن والإلقاء المسموع؛ فإنّها تقوم بطبيعة الحال على إيقاع لهجة ما، لذلك نجد أنّ الأداء اللّفظي للشّاعر (الصّاحب الأصليّ للنّص الشّعري الملحون)؛ أو المؤدّي لذلك النّص شفاهيّا يخضع لقواعد اللّهجة الّتي ينطق بها، لذلك كان من الصّعب علينا بما كان دراسة هذا النّوع من الشّعر بعيدا عن اللّهجة الّتي نظم بها.

– يخضع إيقاع الشّعر الملحون لعدّة عوامل كان أهمّها "اللّهجة" و"العمليّة الإنشاديّة"؛ حتّى أنّ شكل القصيدة في حدّ ذاته له أثره الخاصّ في الإيقاع العامّ لها، فهو ليس مجرّد بناء خارجي أخذ شكلا معيّنا اعتباطا، فمثلا الشّكل العمودي له مميّزاته الخاصّة به والّتي يفرض بها نظاما

خاصّا ومميّزا على موضوع القصيدة، حتّى شعر الفقرات له نظامه الخاصّ به وأثره المميّز كذلك على الإيقاع العام للقصيدة.

ثانيا: من حيث الشاعر:

– سار الشّاعر في قصيدته الموسومة بـ" أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِي" على منوال القدماء في القصيدة العموديّة؛ حتّى في التّركيب أين رأيناه يفتتحها بمطلع ثمّ تخلّص ثم خاتمة، فأحسن القول في الأول وبرع في الثاني وأجاد في الثالثة.

– لغة الشّاعر قريبة من الفصحى بدليل استخدامه بعض الألفاظ الفصيحة وإن لم نكن نعرف طريقة نطقه لها، لكنّ الرّاجح لدينا أنّه كثيرا ما كان يميل إلى استعمال فصيح اللّفظ بدليل قصائده الموجودة في الدّيوان.

– يتمتّع الشّاعر بأسلوب سهل؛ بسيط؛ يفهمه أكثر النّاس، بعيد عن التّكلف؛ توجّهه مشاعره الصّادقة وحبّه الكبير لممدوحه، وهذا ما يفسّر لنا ذلك الإيقاع المميّز الّذي سار عليه في أغلب قصائده.

أمّا المؤدّي "**الحاج محمّد العنقى**" فقد تميّزت لغته في العموم بالبساطة والوضوح ولو أنّ مسايرته للحن الموسيقي في بعض الأحيان قد ولّدت بعض الصّعوبة في فهم ما يقول، أضف إلى ذلك الاختيار الموفّق للّحن الموسيقي الّذي خدم النّص وزاده حلاوة إلى إيقاعه.

كان هذا موضوع البحث، وأهمّ ما تمّ الوصول إليه، ومهما يكن من أمر فإنّ أهمّيّة هذا الشّعر –خاصّة ما توجّه منه للمديح الديني– ودوره في الحفاظ على الهوية العربية الإسلامية أمر لا يمكن لأي كان إنكاره، وسواء خضع إيقاعه لوزن معين أم لا، إلّا أنّه يظلّ شعرا له مميّزاته وبنيته الخاصّة به، وكذا جمهور مستمعيه المقبل عليه.

ومن موجبات الذّكر مع اختتام هذه الدّراسة حمد الله –سبحانه وتعالى حمدا كثيرا مباركا فيه، والصّلاة والسّلام على أشرف خلق الله "**محمّد بن عبد الله**" –صلى الله عليه وسلم– مسك الختام سلام أهل الجنان في الجنان فنقول: السّلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته.

- **قائمة المصادر والمراجع:**

- القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.

❖ **قائمة المصادر باللّغة العربيّة:**

1- أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر "سيبويه":

– الكتاب، تح وشر: عبد السّلام محمّد هارون، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983م، ج2.

– الكتاب، تح وشر: عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د. ر. ط)، (د. ت. ط)، ج3.

– الكتاب، تح وشر: عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، دار الرّفاعي، الرّياض، ط2، 1982م، ج4.

2- أبو عثمان عمرو بن بحر "الجاحظ"، البيان والتّبيين، تح وشر: عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط7، 1998م، ج1.

3- أبو الفتح عثمان بن جنّي:

– الخصائص، تح: محمّد علي النّجار، المكتبة العلميّة، القاهرة، (د. ر. ط)، (د. ت. ط)، ج1.

- الخصائص، تح: محمّد علي النّجار، المكتبة العلميّة، القاهرة، (د. ر. ط)، (د. ت. ط)، ج2.

4- أبو حيّان الأندلسي، ارتشاف الضّرب من لسان العرب، تح وشر ودرا: رجب عثمان محمّد، مرا: رمضان عبد التّواب، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط1، 1998م، ج1.

5- أبو محمّد مكّي بن أبي طالب القيْسيّ، الكشف عن وجوه القراءات السّبع وعللها وحججها، تح: محي الدّين رمضان، مطبوعات مجمع اللّغة العربيّة، دمشق، (د. ر. ط)، 1974م، ج1.

6- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشّعر، وآدابه، ونقده: تح و تع: محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، دمشق، ط5، 1981م، ج1.

7- ابن المعتز، طبقات الشّعراء، تح: عبد السّتّار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1976م.

8- تقي الدّين أبو بكر بن حجّة الحموي، بلوغ الأمل في فنّ الزّجل، تح: رضا محسن القرشي، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د. ر. ط)، 1974م.

9- جلال الدّين محمّد بن عبد الرّحمن القزويني الخطيب:

- التّلخيص في علوم البلاغة، ضب وشر: عبد الرّحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، (د. م. ن)، ط2، 1932م.

- الإيضاح في علوم البلاغة – المعاني والبيان والبديع-، دار الكتب العلميّة، بيروت، (د. ر. ط)، (د. ت. ط).

10- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمّد رضوان الداية، فايز الدّاية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007م.

11- عبد الرّحمن بن خلدون، المقدّمة، تح وتق وتع: عبد السّلام الشدادي، المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ (CNRPAH)، سلسلة جديدة، الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة، وزارة الثّقافة، الجزائر، 2006م، ج3.

12- منشورات جمعيّة آفاق مستغانم، سيدي لخضر بن خلوف حياته وقصائده، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، (د. ر. ط)، 2006م، ج1.

13- محمّد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، شر وتح: عبّاس عبد السّاتر، مرا: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط2، 2005م.

14- مرعي بن يوسف الحنبلي، القول البديع في علم البديع، درا وتح: محمد بن عبي الصّامل، كنوز إشبيليا، المملكة العربيّة السّعوديّة، ط1، 2004م.

❖ قائمة المراجع باللّغة العربيّة:

15- أبو السّعود سلامة أبو السّعود، الإيقاع في الشّعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة، (د. ر. ط)، 2002م.

16- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998م، ج2: (1500-1830م).

17- أبو عبد الله فيصل بن عبده قائد الحاشدي، تسهيل البلاغة، دار الإيمان، الإسكندريّة، (د. ر. ط)، 2006م.

18- أحمد زرقة، أسرار الحروف، دار الحصاد للنّشر والتّوزيع، دمشق، ط1، 1993م.

19- أحمد رشدي صالح، الأدب الشّعبي، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة، ط3، 1971م.

20- أحمد قنشوبة:

– الشّعر الغضّ – اقترابات من عالم الشّعر الشّعبي–، منشورات رابطة الأدب الشّعبي، اتّحاد الكتّاب الجزائريّين، (د. ر. ط)، (د. ت. ط).

– بنية القصيدة الشّعبيّة الجزائريّة – منطقة شمال الصّحراء أنموذجا– (1850– 1950م)، دار سنجاق الدّين للكتاب، الجزائر، (د. ر. ط)، 2009م، ج1.

21– أحمد مطلوب، أساليب بلاغيّة، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1980م.

22– إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة أنجلو المصريّة، القاهرة، ط2، 1952م.

23– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسي، مرا وتد: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1997م.

24– بركة بوشيبة، بنية القصيدة في الشعر الشعبي الجزائري، دار القدس العربي، وهران، (د. ر. ط)، 2004م.

25– بشير ضيف الله، الوقائع الأسلوبيّة وخصوصيّاتها في قصيدة لاعب النّرد، منشورات ANEP، الجزائر، (د. ر. ط)، 2013م.

26– تمّام حسّان، اللّغة العربية معناها ومبناها، دار الثّقافة، المغرب، (د. ر. ط)، 1994م.

27– التّلي بن الشّيخ:

– دور الشّعر الشّعبي الجزائري في الثّورة (1830– 1945م)، الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة، وزارة الثّقافة، الجزائر، (د. ر. ط)، 2007م.

28– منطلقات التّفكير في الأدب الشّعبي الجزائري، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (د. ر. ط)، 1990م.

29– توفيق ومّان، في الشّعر الشّعبي المعاصر، الرّابطة الوطنية للأدب الشّعبي، اتّحاد الكتّاب الجزائريّين، الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة، وزارة الثّقافة، الجزائر، (د. ر. ط)، 2007م.

30- جلول يلّس وأمقران الحفناوي، المقاومة الجزائريّة في الشّعر الملحون، الجزائر، وزارة الثّقافة، الجزائر، (د. ر. ط)، 2007م.

31- حسن طبل، الصّورة البيانيّة في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، ط1، 2005م.

32- حسين نصّار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثّقافة الدّينيّة، القاهرة، ط1، 2002م.

33- الحفناوي أمقران السحنوني وأسماء سيفاوي، ديوان ابن المسايب، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، وزارة الثقافة، الجزائر، (د. ر. ط)، 2007م.

34- حميد بوحبيب، مدخل إلى الأدب الشّعبي-مقاربة أنثربولوجيّة-، دار الحكمة، الجزائر، (د. ر. ط)، 2009م.

35- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشّعر العربي – دراسة فنّية وعروضيّة -، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، (د. ر. ط)، 1989م، ج1.

36- ديوان سيدي لخضر بن خلوف شاعر الدّين والوطن، جم وتق: محمّد بن الحاج الغوثي بخوشة، دار ابن خلدون، تلمسان، الجزائر، (د. ر. ط)، 2001م.

37- السّيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضب وتد وتو: يوسف الصّميلي، المكتبة العصريّة، بيروت، (د. ر. ط)، 1999م.

38- سيّد البحراوي، العروض وإيقاع الشّعر العربي، دراسات أدبيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، (د. ر. ط)، 1993م.

39- سيّد خضر، التّكرار الإيقاعي في اللّغة العربيّة، دار الهدى للكتاب، بيلا، كفر الشّيخ، ط1، 1998م.

40- سليمان فيّاض، استخدامات الحروف العربيّة (معجميّا، صوتيّا، صرفيّا، نحويّا، كتابيّا)، دار المرّيخ للنّشر، الرّياض، (د. ر. ط)، 1998م.

41- سعيدي محمّد، الأدب الشّعبي بين النّظريّة والتّطبيق، سلسلة دروس جامعيّة، آداب، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (د. ر. ط)، 1998م.

42- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي "عصر الدّول والإمارات": -الجزائر- المغرب- موريتانيا- السّودان-، دار المعارف، القاهرة، ط1، (د. ت. ط).

43- صبري إبراهيم السّيد، أصول النغّم في الشّعر العربي، دار المعرفة الجامعيّة، القاهرة، (د. ر. ط)، 1993م.

44- صابر عبد الدّايم، موسيقى الشّعر العربي بين الثّبات والتّطوّر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993م.

45- صفاء خلّوصي، فنّ التّقطيع الشّعري والقافية - علم القافية-، مطبعة المعارف، بغداد، (د. ر. ط)، 1963م، ج2.

46- صالحة راشد غنيم آل غنيم، اللّهجات في الكتاب لسيبويه أصواتا وبنية، جامعة أمّ القرى بمكّة المكرّمة، مركز البحث العلمي وإحياء التّراث الإسلامي، دار المدني، جدّة، ط1، 1995م.

47- صلاح الدّين عبد التّواب، الصّورة الأدبية في القرآن الكريم، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر- لونجمان، القاهرة، ط1، 1995م.

48- العربي دحّو، مقاربات في الشّعر الشّعبي العربي في الجزائر، موفم للنّشر، الجزائر، (د. ر. ط)، 2007م.

49- عبّاس محمود العقّاد، أشتات مجتمعات في اللّغة والأدب، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1988م.

50- عبد السّلام محمّد هارون، الأساليب الإنشائيّة في النّحو العربي، مكتبة الخانجى، مصر، ط2، 1979م.

51- عبد الله الرّكيبي، الشّعر الدّيني الجزائري الحديث- الشّعر الدّيني الصّوفي-، دار الكتاب العربي، الجزائر، (د. ر. ط)، 2009م، ج1.

52- عبد الله الطّيب، المرشد الوافي، دار الآثار الإسلاميّة، الكويت، ط3، 1989م، ج2.

53- عبد العزيز عتيق:

- علم العروض والقافية، دار النّهضة العربيّة، بيروت، (د. ر. ط)، 1989م.
- علم البديع، دار النهّضة العربيّة، بيروت، (د. ر. ط)، (د. ت. ط).

54- عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومه، الجزائر، (د. ر. ط)، 2005م.

55- عبد الحقّ زريوخ:

- الخصائص الشّكليّة للشّعر الملحون الصّوفي في شمال الغرب الجزائري (1871-1954م)، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، (د. ر. ط)، 2003م.

56- دراسات في الشّعر الملحون الجزائري- مع قصائد مختارة غير منشورة -، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، (د. ر. ط)، 2008م.

57- عبد الصّبور شاهين، المنهج الصّوتي للبنية العربيّة -رؤية جديدة في الصّرف العربي-، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، (د. ر. ط)، 1980م.

58- عبد الله رضوان، البنى الشّعريّة - دراسة تطبيقيّة في الشّعر العربي، دروب للنّشر والتّوزيع، الأردن، (د. ر. ط)، 2010م.

59- عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطّالب الجامعي، مكّة المكرّمة، ط3، 1987م.

60- عبد الرّحمن آلوجي، الإيقاع في الشّعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989م.

61- عبد القادر فيطس، التّشكيل الفنّي للشّعر الملحون الجزائري، دار هومه، الجزائر، (د. ر. ط)، 2014م.

62- عبد الحميد سلامة بن زيد، خصائص الإيقاع في الموشّحات العربيّة، دار المدار الإسلامي، طرابلس، ط1، 2009م.

63- عبد الحميد يونس، الهلاليّة في التّاريخ والأدب الشّعبي، كلّية الآداب، مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة، (د. ر. ط)، 1956م.

64- عبد الحميد بورايو، الأدب الشّعبي الجزائري، دار القصبة للنّشر، الجزائر، (د. ر. ط)، 2007م.

65- عبد البديع النّيرباني، الجوانب الصّوتيّة في كتب الاحتجاج للقراءات، سلسلة الرّسائل الجامعيّة، دار الغوثاني للدّراسات القرآنيّة، دمشق، ط1، 2006م.

66- عبد القادر خليفي، في التّراث الشّعبي للجنوب الغربي الجزائري، دار القدس العربي، الجزائر، (د. ر. ط)، 2012م.

67- عبد العزيز مطر، في الظّواهر الصّوتيّة من كتاب: "من أسرار اللّهجة الكويتيّة"، جامعة قطر، بحوث في اللّغة والأدب، إعداد وإشراف: سهام الفريح، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الكويت، مكتبة المعلا، الكويت، ط1، 1987م.

68- عزّ الدّين إسماعيل:

– الأسس الجماليّة في النّقد العربي– عرض وتفسير ومقارنة–، دار الفكر العربي، القاهرة، (د. ر. ط)، 1992م.

– الشّعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة–، دار الفكر العربي، (د. م. ن)، ط3، 1966م.

69– علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشّعر العربي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، (د. ر. ط)، 1993م.

70– عمّارية بلال، شظايا النّقد والأدب – دراسات أدبيّة–، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (د. ر. ط)، 1989م.

71– غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات العربيّة، دار عمار، عمان، ط1، 2004م.

72– فتيحة قارة شنتير، الشّعبي خطاب طقوس وممارسات، منشورات أبيك، الجزائر عاصمة الثّقافة العربية، وزارة الثّقافة، الجزائر، (د. ر. ط)، 2007م.

73– فاروق خورشيد، عالم الأدب الشّعبي العجيب، دار الشّروق الأولى، القاهرة، (د. ر. ط)، 1991م.

74– كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربي – نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن–، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1981م.

75– كمال الدّين حسين، دراسات في الأدب الشّعبي، مطبعة العمرانيّة للأوفست، الجيزة، مصر، (د. ر. ط)، (د. ت. ط).

76– كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 16، 2000م.

77- محمد قاضي، الكنز المكنون في الشعر الملحون، تق: أحمد أمين دلاي، مركز البحث في الأنثربولوجيا الاجتماعية والثقافية (CRASC)، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، وزارة الثقافة، الجزائر، (د. ر. ط)، 2007م.

78- محمّد عبد الفتّاح، تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجيّة التّناص)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط3، 1992م.

79- محمّد كراكبي، خصائص الخطاب الشّعري في ديوان أبي فراس الحمداني – دراسة صوتيّة وتركيبيّة، دار هومه، الجزائر، (د. ر. ط)، 2009م.

80- محمّد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 2004م.

81- محمّد الفاسي:

- معلمة الملحون، مطبوعات أكاديميّة المملكة المغربيّة، الرّباط، (د. ر. ط)، 1987م، القسم الأوّل من الجزء الأوّل، السّفر الرّابع عشر.

- معلمة الملحون، تراجم شعراء الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، سلسلة التّراث، (د. ر. ط)، (د. ت. ط)، الجزء الثاني- القسم الثاني.

82- محمّد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2005م.

83- محمّد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبيّة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر- لونجمان، مصر، ط1، 1994م.

84- محمّد حماسة عبد اللّطيف، البناء العروضي للقصيدة العربيّة، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1999م.

85- محمّد إبراهيم شادي، البلاغة الصّوتيةّ في القرآن الكريم، دار الرّسالة، القاهرة، ط1، 1988م.

86- محمّد عيلان، محاضرات في الأدب الشّعبي الجزائري، دار العلوم، عنّابة، الجزائر، (د. ر. ط)، 2013م، ج1.

87- محمود فاخوري، موسيقى الشّعر العربي، منشورات جامعة حلب، كلّيّة الآداب، السّنة أولى، قسم اللّغة العربيّة، مديريّة الكتب والمطبوعات الجامعيّة، مطبعة الرّوضة، دمشق، (د. ر. ط)، 1996م.

88- مختار حبّار، الشّعر الصّوفي القديم في الجزائر- إيقاعه الدّاخلي وجماليّاته-، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، دار القدس العربي، الجزائر، ط2، 2010م.

89- مرسي الصّباغ، قراءة جديدة في الشّعر الشّعبي العربي، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة، القاهرة، (د. ر. ط)، 2002م.

90- مصطفى نطور، نصوص من الشّعر الشّعبي، الجزائر عاصمة الثّقافة العربية، وزارة الثّقافة، الجزائر، (د. ر. ط)، 2007م.

91- مصطفى الصّاوي الجويني، آفاق من الإبداع والتّلقي في الأدب والفن، دار المعارف، القاهرة، (د. ر. ط)، 1983م.

92- مصطفى حركات:

- أوزان الشّعر، الدّار الثّقافية للنّشر، القاهرة، ط1، 1998م.

- نظرية الإيقاع – الشّعر العربي بين اللّغة والموسيقى-، دار الآفاق، الجزائر، (د. ر. ط)، 2008م.

- نظريّة الوزن، دار الآفاق، الجزائر، (د. ر. ط)، 2005م.

– الهادي إلى أوزان الشّعر الشّعبي، دار الآفاق، الجزائر، (د. ر. ط)، (د. ت. ط).

93- منير سلطان، البديع في شعر شوقي، منشأة معارف، الإسكندريّة، القاهرة، ط2، 1992م.

94- موسى ربابعة، الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلّياتها، دار الكندي، الكويت، ط1، 2003م.

95- نبيلة إبراهيم، أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، (د. ر. ط)، (د. ت. ط).

96- نسارك زينب، شعريّة قصيدة عاشور فنّي من خلال "رجل من غبار"، دار الأمل، (د. م. ن)، (د. ر. ط)، 2009م.

97- نعيم علويّة، بحوث لسانيّة – بين نحو اللّسان ونحو الفكر–، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط2، 1986م.

❖ قائمة المراجع المترجمة:

98- أحمد أمين دلّاي، أغاني القصبة، تر: فرحات جلّاب، موفم للنّشر، الجزائر عاصمة الثّقافة العربية، وزارة الثّقافة، الجزائر، (د. ر. ط)، 2007م.

99- الحسن بن محمّد الوزّان الفاسي، وصف إفريقيّا، تر: محمّد حجّي، محمّد الأخضر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1983م، ج1.

100- رومان إنغاردن، العمل الفنّي الأدبي–مع ملحق عن وظائف اللّغة في التّمثيليّة المسرحيّة–، تر: أبو العيد دودو، منشورات مخبر التّرجمة والمصطلح، جامعة الجزائر، ط3، 2007م.

101- رولان بارت، لذّة النّص، تر: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، دار لوسوي، باريس، ط1، 1992م.

102- سونك، الدّيوان المغرب في أقوال عرب إفريقية والمغرب في أقوال عرب إفريقيا والمغرب، تق: أحمد أمين، دار موفم للنّشر، الجزائر، (د. ر. ط)، 1995م.

❖ قائمة المراجع باللغة الأجنبية:

103- Ahmed Amine Dellai, Chansons de la Casbah, Achevé d'imprimer sur les presses ENAG, Réghaya, Algerie, 2007.

104- Mohammed Ben Cheneb, Mots Turks et Persans Conservés dans le parler Algérien, préface du : Hidi Ben Cheneb, Flites Editions, Médéa, Alger, 2009.

105- Roman Ingarden, Das literarische kunstwerk- Mit einem anhang von den funktionen der sprache im theaterspiel, Vierte, Unveränderte auflage,3, 1965.

106- Roland Barthes, Le plaisir du texte, Éditions du Seuil.

❖ قائمة المعاجم والقواميس:

107- أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم بن منظور:

- لسان العرب، تح: مجموعة من الباحثين، بيروت، دار صادر للطّباعة والنّشر، ط 1، (د. ت. ط)، م 1.

- لسان العرب، تح: مجموعة من الباحثين، بيروت، دار صادر للطّباعة والنّشر، ط 1، (د. ت. ط)، م 3.

- لسان العرب، تح: مجموعة من الباحثين، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت، ط 1، (د. ت. ط)، م 8.

– لسان العرب، تح: مجموعة من الباحثين، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت، ط 1، (د. ت. ط)، م 13.

108- إسماعيل بن حمّاد الجوهري:

– الصّحاح- تاج اللّغة وصحاح العربيّة-، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990م، ج3.

– الصّحاح – تاج اللّغة وصحاح العربيّة-، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990م، ج4.

– الصّحاح – تاج اللّغة وصحاح العربيّة-، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990م، ج5.

109- محمّد مرتضى الحسيني الزّبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مصطفى حجازي، مرا: لجنة فنية من وزارة الإعلام، سلسلة التراث العربي، ع16، وزارة الإعلام، الكويت، (د. ر. ط)، 1985م، ج22.

110- محمّد التّونجي، المعجم المفصّل في الأدب، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط2، 1999م، ج1.

111- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991م.

112- محمد بوزواوي، قاموس مصطلحات الأدب، سلسلة قواميس المنار، دار مدني، (د. م. ن)، (د. ر. ط)، 2003م.

❖ قائمة الرّسائل العلميّة:

أوّلا. رسائل الدّكتوراه:

113- صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشّعر الجزائري المعاصر – فترة التسعينات وما بعدها–، بحث مقدّم لنيل شهادة دكتوراه العلوم، مخطوط، تخصّص: الأدب العربي، إشراف: أحمد حيدوش، جامعة فرحات عباس، سطيف، كليّة الآداب واللّغات، قسم اللّغة والأدب العربي، 2011-2012م.

114- علي عبد الله علي القرني، أثر الحركات في اللّغة العربيّة –دراسة في الصّوت والبنية–، رسالة علميّة مقدّمة لنيل درجة الدّكتوراه في اللّغة العربيّة وآدابها، مخطوطة، تخصّص: علم اللّغة، إشراف الأستاذ: د. سليمان بن إبراهيم العايد، جامعة أمّ القرى، السّعوديّة، كليّة اللّغة العربيّة، قسم الدّراسات العليا العربيّة، 2004م.

ثانيا. رسائل الماجستير:

115- زوليخة حنطابلي، بنية الخطاب الشعري عند سيدي لخضر بن خلوف –دراسة أسلوبية–، بحث مقدّم لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي، مخطوط، تخصّص: أدب شعبي، إشراف: د. محمد زوقاي، جامعة يحي فارس، المدية، كليّة الآداب واللّغات والعلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، قسم اللّغة والأدب العربي، السّنة الجامعيّة: 2011- 2012م.

116- عبد الرّحمن محمّد الشّهراني، التّكرار مظاهره وأسراره، بحث مقدّم لنيل درجة ماجستير، مخطوط، إشراف: علي محمّد الحسن العماري، الدّراسات العليا، فرع: الأدب، كليّة اللّغة العربيّة، جامعة أمّ القرى، المملكة العربيّة السّعوديّة، 1983م.

117- معاذ محمد عبد الهادي الحنفي، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر شعر الأسرى أنموذجا، بحث مقدم لنيل درجة ماجستير، مخطوط، تخصص: الأدب والنقد والبلاغة،

إشراف: عبد الخالق العف، الجامعة الإسلامية، غزة الدراسات العليا، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، 2006م.

❖ قائمة المجلّات العلميّة:

أوّلا. الدّوريّة:

118- حاكمي لخضر، المقامات الصّوفية في شعر سيدي لخضر بن خلوف، أسامة حضراوي، مجلّة جيل الدّراسات الأدبيّة والفكريّة، دوريّة علميّة دوليّة محكّمة، مركز جيل البحث العلمي، لبنان، ع2، السنة الثّامنة، آذار/ مارس 2014م.

ثانيا. الفصليّة:

119- أسامة حضراوي، الأدب الشّعبي: الماهية والموضوع، الثّقافة الشّعبيّة، فصليّة علميّة محكّمة، البحرين، ع30، السّنة الثّامنة، صيف 2015م.

❖قائمة اليوميّات الإخباريّة:

120- زهرة برياح، الحاج محمّد العنقى شيخ الأغنية الشّعبية، الجمهوريّة، يوميّة وطنية إخبارية، قسم: صيّف مع الجمهورية، وهران، ع 5635، الأربعاء:(20 شوال 1436هـ)، الموافق لـ: (5 أوت 2015م).

❖ قائمة المداخلات الملتقيات والعلميّة:

121- أحمد قنشوبة، في الشّعر الشّعبي المعاصر – محاولة في التّجنيس-، الملتقى العربيّ الأوّل للأدب الشّعبي، يوم: (23- أكتوبر 2007م)، بعنوان: " راهن الأصوات الشّعريّة الشّعبيّة في الوطن العربي"، تيبازة، إعداد: نبيلة سنجاق، الرّابطة الوطنيّة للأدب الشّعبي لاتّحاد الكتّاب الجزائريّين، الجزائر (د. ر. ط)، 2007م.

122- بولرباح عثماني، الأدب الشّعري الجزائري ومناحي التّجديد الإبداعي، الملتقى العربي الثّاني للأدب الشّعبي من: (24-26 فيفري2009م)، بعنوان: "الشّعر الشّعبي بين الهويّة المحلّية ونداءات الحداثة"، تيبازة، جمع وإشراف: نبيلة سنجاق، الرّابطة الوطنية للأدب الشّعبي، الجزائر، (د. ر. ط)، ماي 2009م.

123- خالد عيقون، تماثلات الأشكال والمفاهيم في الأدب الجزائري، الملتقى الوطنيّ في طبعته الثّالثة الخاصّة بتظاهرة "الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة"، يومي: (13-14 أكتوبر 2002م)، بعنوان: "مظاهر وحدة المجتمع الجزائريّ من خلال فنون القول الشّعبيّة"، تيارت، المجلس الأعلى للّغة العربيّة، دار الأمل للدّراسات والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 2006م.

124- عبد الحميد حاجّيات، مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال الشّعر الملحون، الملتقى الوطنيّ في طبعته الثّالثة الخاصّة بتظاهرة "الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة"، يومي: (13-14 أكتوبر 2002م)، بعنوان: "مظاهر وحدة المجتمع الجزائريّ من خلال فنون القول الشّعبيّة"، تيارت، المجلس الأعلى للّغة العربيّة، دار الأمل للدّراسات والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 2006م.

125- الملتقى العربي الأوّل للأدب الشّعبي، راهن الأصوات الشّعريّة الشّعبيّة في الوطن العربي، إعداد: نبيلة سنجاق، الرّابطة الوطنيّة للأدب الشّعبي لاتّحاد الكتّاب الجزائريّين، تيبازة، الجزائر، (د. ر. ط)، 23 أكتوبر 2007م.

126- محمّد عبد الحليم طوبال، الملحون بين الماضي والحاضر، الملتقى العربي الثّاني للأدب الشّعبي من: (24-26 فيفري2009م)، بعنوان: "الشّعر الشّعبي بين الهويّة المحلّية ونداءات الحداثة"، تيبازة، جمع وإشراف: نبيلة سنجاق، الرّابطة الوطنية للأدب الشّعبي، الجزائر، (د. ر. ط)، ماي 2009م.

127- محمّد الجزيراوي، في ترجمة الشّعر الشّعبي، الملتقى العربي الثّاني للأدب الشّعبي من: (24-26 فيفري2009م)، بعنوان: "الشّعر الشّعبي بين الهويّة المحلّيّة ونداءات الحداثة"، تيبازة، جمع وإشراف: نبيلة سنجاق، الرّابطة الوطنيّة للأدب الشّعبي، الجزائر، (د. ر. ط)، ماي 2009م.

128- محمّد الأمين، الشّعر الشّعبي في الجزائر أصوله ومظاهر وحدته، الملتقى الوطنيّ في طبعته الثّالثة الخاصّة بتظاهرة "الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة"، يومي: (13-14 أكتوبر 2002م)، بعنوان: "مظاهر وحدة المجتمع الجزائريّ من خلال فنون القول الشّعبيّة"، تيارت، المجلس الأعلى للّغة العربيّة، دار الأمل للدّراسات والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 2006م.

129- محمّد بن دحّان، الملتقى الوطنيّ في طبعته الثّالثة الخاصّة بتظاهرة "الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة"، يومي: (13-14 أكتوبر 2002م)، بعنوان: "مظاهر وحدة المجتمع الجزائريّ من خلال فنون القول الشّعبيّة"، تيارت، المجلس الأعلى للّغة العربيّة، دار الأمل للدّراسات والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 2006م.

130- محمّد العرابي، الملتقى الوطنيّ في طبعته الثّالثة الخاصّة بتظاهرة "الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة"، يومي: (13-14 أكتوبر 2002م)، بعنوان: "مظاهر وحدة المجتمع الجزائريّ من

خلال فنون القول الشّعبيّة"، تيارت، المجلس الأعلى للّغة العربيّة، دار الأمل للدّراسات والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 2006م، الجلسة الثانية، المناقشة، ردود الأساتذة.

❖ قائمة المواقع الإلكترونية:

131- You Tube,.HADJ M'HAMED EL ANKA. YA MOHAMMED YA SIDI

- ملحق الدّراسة:

- قصيدة "**أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِي**" (*) للشّاعر "**سِيدِي لَخْضَرْ بَنْ خْلُوفْ**". (*)

1- السّند بحسب الدّيوان:

أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عَنْدِي بَسْمَ اللَّهْ وُ بِيكْ نَبْدَا
حُبَّكْ في سُلطانْ جَسْدي مَا اعَزّكْ يَا عَيْنْ وَحْدَة

(*)- يطلق البعض على هذه القصيدة اسم: (الشَّهْدَه) أو (الخَزْنَه الصُّغِيرَة)، ولا نعلم ما إذا كان هذا عنوانها في الأصل أم لا، لكن أغلب الظن أنّها تسميات أطلقها الرّواة، ينظر: أمين دلّاي، أغاني القصبة، (مرجع سابق)، ص: 51.

(*)- هو " لخضر (لكحل) بن عبدالله بن خلوف"، وقد اختلف حول تاريخ ولادته؛ فمنهم من قال بولادته سنة: (1429م الموافق لـ: 897هـ)، وتوفّي سنة: (1613م الموافق لـ:1022هـ) إلّا أنّ ما جاء في قصيدته: (الوصيّة أو الوفاة) يدلّ إلى أنّه ولد في أواخر القرن الثّامن من الهجرة وعاش القرن التّاسع كلّه؛ لتوافيه المنيّة في أوائل القرن العاشر هجري، يشير الرّواة أنّه عاش يتيما وحيدا مع أمّه، وقد أحاط بعلم غزير، فقد تتلمذ على يد: "سيدي محمّد لكحل" -الّذي سمّي نسبة إليه-، و"سيدي بولحية" المعروف عند أهل المنطقة بـ: (سيدي بوحية).
انقسمت حياة الشّاعر إلى مرحلة أولى امتدّت حتّى سنّ الأربعين؛ ومرحلة ثانية امتدّت من سنّ الأربعين إلى وقت وفاته، إلّا أنّه لم يتحدّث عن المرحلة الأولى من حياته واكتفى بالإشارة إلى المرحلة الثانية منها؛ والّتي قضاها في المديح النّبوي.
- ينظر: منشورات جمعية مستغانم، سيدي لخضر بن خلوف حياته وقصائده، ج1، (مصدر سابق)، من ص: 19 إلى ص: 50.
- ينظر: ديوان سيدي لخضر بن خلوف شاعر الدين والوطن، جم وتق: محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، (مرجع سابق)، من ص: 23 إلى ص: 32.

مَـثْـلَ الـنَـحْـلـة اللّي تْسَدّي تَـبْـنـي شَـهْـدَة فـوقْ شَـهْـدَة
يَـا مُـحَـمَّـدْ يَـا سـيـدي صَـلَى اللَّـهَ عْـلـيـكْ لَـبْـدَا

اللّـهُـمَ صلِّـي وُ سَـلّـمْ طـولْ الـدَهْـرْ عْـلى نَـبـينا
قَـدُر نْـجـومَ الـليلْ لَـدْهَـمْ وَالأمْـطـارْ الـنَـازْلـيـنَـا
الـسُـلْـحَـفْ وَالحُوتْ لَـبْـكَمْ فـي الـبْـحـورْ الْـغَـامْـقـينَا

الغْـزَلْ في خَـشْـبُـو مْسَدِّي وَ الْـمَـنْـسوجَ قْـمـيصْ وَرْدَا
الشْعَرْ سَـلكَ حْـرِيرْ ديـدي مَـا حَـمْـلَـتْ بَـضْـنَـاهْ دُودَة
يَـا مُـحَـمَّـدْ يَـا سـيـدي صَـلَى اللَّـهَ عْـلـيـكْ لَـبْـدَا

صَـلّـى اللّـهْ عْـلِـيـكْ وَثْـنَـا وُ أَلْـفْ سَـلامْ عْـلِـيكْ ثَـاني
لـولَا انْـتَ لَا نـورْ جَـنَّـة يَـشْـرَقْ وَ لَا نَـارْ تَـسْـنـي
نَـحْـتـاجوكْ لْـهِـيـهْ وَهْـنَـا يَـا مَـنْ بـيـكْ السَّاسْ مَـبْـنـي

أرْحَمْ لِـي أبـي وُجَـدّي وَوَالِـدَتِـي وُجَـدَّة
أرْفَـقْ بْـرُوحِـي وُجَـسْـدي داويـنـي نَـبْـرَا مْـنَ الـدّا
يَـا مُـحَـمَّـدْ يَـا سـيـدي صَـلَى اللَّـهَ عْـلـيـكْ لَـبْـدَا

داويـنـي بَـدْواكْ نَـبْـرَا مَـنْ وَسْـواسْ الَّا نَـراهُ
إذا كَـانْ ابْـلـيـسْ عَـبْـرة عـنْـدي حَـيَّا لا نَراهُ
أعـوذُ بـالـلَّـه نَـقْـرا نَـخْـتَـمْ بِـالـقُـرْآن فَـاهُ

فَـضْـلَ كْـتـابَ اللَّهْ عَـنْـدِي يَـكْـفـيـنـي قُـوتي وُعُـدَّة
نَـهْـزَمْ بـيـهْ الـقـومْ وَحْـدي نَـفْـسي وَالـشّـيـطـانْ لَعْـدَا

يَـا مُـحَـمَّـدْ يَـا سـيـدي صَـلَى اللَّهَ عْـلـيـكْ لَـبْـدَا

مَنْ تَـدْبـيرْ ابْلـيسْ الاَعْوَرْ صَـادَتْـنَـا يَـا نَـاسْ فَـتْـنَـة

يَخْتُلْنَا مَنْ الْجَنْبْ الاَيْسَرْ مَـنْ تَـمْـزيقْ الـدّيـنْ خُـفْـنَـا
أَحْـفَـظْ يَـا مُـولَايْ وَاسْـتُـرْ وَالْـعَـنْـهُ سَـبْـعـيـنْ لَـعْـنَـة
وَبَّـخْـتُـو يَـقْـظَـة وُ رَقْـدي وَلْـطَـمْـتُـو لَـطْـمَـة شْـديـدة
وَضْـرَبْـتُـو بَـقْـضِـيـبْ هَـنْـدي وَجْـلَـدْتُـو مـيـتـيـنْ جَـلْـدة
يَـا مُـحَـمَّـدْ يَـا سـيـدي صَـلَى اللَّهَ عْـلـيـكْ لَـبْـدَا

يَـا مُـحَـمَّـدْ لَا تْـسَـلَّـمْ فِـي الْـمَـدَّاحْ وُ في قْـبـيـلُـو
نَـبْـغـيـكْ عْـلِـيَّـا تْـبَـرَّمْ تَـبْـرَامَـةْ مَـنْ لَا يْـوَلُّـوا
مَـالـي طـاقـة وَلَا مْـنَـجَّـمْ فـي يـومْ الـديـنْ كْـبـيرْ هُـوْلـو
يُـومَ عْـطَـشْ مَا فِـيهْ وَرْدِي وَوْجـوهْ الْـكُـفَّـارْ سُـودَة
يَـنْـكَـبُّـو في النَّـارْ تَـقْـدي مَا اشْـيَـنْـهَـا كَـحْـلَـة صْـديـدَة
يَـا مُـحَـمَّـدْ يَـا سـيـدي صَـلَى اللَّهَ عْـلـيـكْ لَـبْـدَا

يَـا مُـحَـمَّـدْ لَا تْـسَـلّـمْ فِـي جَسْدي وَ اهْلي وُ نَاسي
بَـلْـديَّـا وَ اتْـراكْ وَ عْـجَـمْ وَعْـرَبْـهـا تـاقي وُعَـاصـي
حَـرَّرْ لـي مَـا ضْـنـاهْ آدَمْ قـدْ شْـعَـرْ جَسْدي وُ رَاسـي
قـدْ سَـمّـيـتْ عْـلـيـكْ وَلْـدي مَـا كـافـيـتْ ابْـنـي بْـوَحْـدة
مَنْ حافْ لْقافْ ليكْ نَـهْـدي حَـرَّرْ لـي حَـتَّـى جْـرَادَة
يَـا مُـحَـمَّـدْ يَـا سـيـدي صَـلَى اللَّهَ عْـلـيـكْ لَـبْـدَا

يَـا مُـحَـمّـدْ زاهي بْمَـدْحَـكْ لولَا انْـتَ مَـنْ سَـالْ فِـيّـا
عَـرْفـوني لَـمَّـا مْـدَحْـتَـكْ نَـفْـتْخَـرْ بيكْ وَ لَا عْلِيَّا
الأَتْـراكَ الـلّـي تْـزَدّكْ تَـرْجـعْ لاوْلَادي رْعَـيَـا
رَفْـرَفْ فـوقَ الـرَّاسْ بَـنْـدي وَلْـبَـاسي حُـلَّـة جْـديـدَة
وَمْـفَـاتـيحَ الْخـيرْ عَنْـدي وَايَّـامـي بـيـكَ سْـعـيـدَة
يَـا مُـحَـمَّـدْ يَـا سـيـدي صَـلَى اللَّـهَ عْـلـيـكْ لَـبْـدَا

يَـا مُـحَـمـدْ لـيـكْ يَـفْـزَعْ مَـنْ لَا لُـو في النَّـاسْ وَالي
لَا مَـانَـعْ غـيـرَكْ يَـمْـنَـعْ مَـنْ سَـطْـوَةْ مولَ المَوَالـي
لَا شَـافَـعْ غـيـرَكْ يَـشْـفَـعْ فِـي مَـنْـهُ عُـرّة بْـحَـالـي

راغَـبْ فـي الـدُّنْـيـا بْـزُهْـدي فـي ديـنـي شَـفِّـيـتْ الاَعَـدَا
يا قـطْـعَـانْ يْـديَّـا بْـيَـدّي مَـا نَـفّـلْـتْ حـتّـى بْـسَـجْـدَة
يَـا مُـحَـمَّـدْ يَـا سـيـدي صَـلَى اللَّـهَ عْـلـيـكْ لَـبْـدَا

يَـا مُـحَـمَّـدْ أنْـتَ الاَمْـجَـدْ تَـصْـرَخْ بيكْ الـنَّـاسْ شَـتّـى
في قـبْـرِي نَـبْـغـيـكْ تُـوْجَـدْ لـلـجَـنَّـة مَـفْـتَـاحْ أنْـتَ
الكَـافَـرْ فـي الـنَّـارْ يَـخْـلُـدْ وَالـعَـاصِـي يَـرْجَـاكْ حَـتّـى

آ سـيـدَ رْقـيَّـة تْـوَدِّي بِـيـنْ يْـدِيـنَ اللهْ سَـجْـدَة
وَ مْـلاْيْـكَـةْ رَبْـنَـا تْـنَـادي أرْفَـعْ رَاسَـكْ يَـا الْـعَـمْـدَة
يَـا مُـحَـمَّـدْ يَـا سـيـدي صَـلَى اللَّـهَ عْـلـيـكْ لَـبْـدَا

مَـا قـــدَّمْـــتْ إلّا ذْنـوبـــي هَـبْ لي يَـا مُـولايْ تُـوبَـة
بـاحَ السَّـرْ وُ بَـانْ شـيـبي مَـنْ قُـدَّامـي صَارْ عَـقْـبَـة
اسْـتُـرْ يَـا سـتّـارْ عَـيْـبي لَا نَـضْـحَـى لـلـنَّـاسْ عَـجْـبَا
نَـفْـزَعْ مَنْ نُـقْـصَانْ جُـهَـدِي سِـــيَّـاتـي تَـمُّـوا زيَـــادَة
مَـنْ لا جـابْ يْـقُـولْ نَـدِّي بَـاغـي الْـرُّبْـحْ بْـلا عْـبَـادَة
يَـا مُـحَـمَّـدْ يَـا سـيـدي صَـلَى اللَّـهَ عْـلـيـكْ لَـبْـدَا

نَـسْـتَـهْـزَا وَالْـمُوتْ في اثْـري مَـاذا مَـنْ سِـيَّـة عْـلـيّـا
إِذَا نُـــمْـــتْ انُّـومْ بَـقْـري وِاذَا قـــمْـــتْ نْـقـومْ حَـيَّـة
هَـــذا فَـاشْ فْـنـيتْ عُـمْـري نَـرْجـى اللهْ يَـعْـفُـو عْـلـيًّا

نَـرْجى اللهْ يْـقـولْ عَـبْـدي قـبْـلَ الَّا نَـلْـقَـاهْ عَـمْـدَا
كيفْ نْكونْ و كـيفْ نْـودّي هُـــولَ الـيُـومْ وُ هُـولْ غْدَا
يَـا مُـحَـمَّـدْ يَـا سـيـدي صَـلَى اللَّـهَ عْـلـيـكْ لَـبْـدَا
يَـا مَـنْ ليكْ الاَنْـيَـاقَ حَـنَّـتْ مَـاذا الاّ هَـمَّـة عْـظـيـمَة
بَـثْـواشـي الاطْـيَـارْ غَـنَّـتْ بَـاسْـمَكْ يَا الْـمُخْـتَارْ ديمَا

اَعْسَـــاكَرْ بَـطْـبولْ رَنَّتْ تَـنْسَـجْ فِـي خَبيَـة وُخَيْـمَة
مْـــدَارَسْ بَـالْـعِـلْمْ تْـصَـادي وَ دْواويــنْ الـخَـيـرْ رُشْــدَا
الضْـفَـادَعْ فِـي شَــطْ وَادي تَـسْهَـرْ بيكْ اللّيل وَ غْدَا
يَــا مُـحَـمَّـدْ يَـا ســيـدي صَـلَى اللَّهَ عْـلـيـكْ لَـبْـدَا

نَـرْجَــى اللهْ يْـدومْ فَــرْحـــي زَاهـي بـيـهْ وُ بـيــكْ فَـارَحْ
نْـريـدْ الْـخَـيْـرْ يَزْدَادْ رَبْحي في كُلْ لـيـلَة وَ نْهَارْ طَافَحْ
نَــغْـسَلْ في الـزَّخَـارْ وَدْحي صَــافي عَـاذَبُ لـيسْ مَالَحْ
شَعْــشَـعْ نُــورْ زْلالْ خَــدِّي جَـلْـنَــارْ فَـاتَـحْ كَـالـوَرْدَة
مَغْتَـمَّسَة في طيبْ زَبْـدي حَـصْلَـتْ لِـي مَنُّو السْعَادَة
يَــا مُـحَـمَّـدْ يَـا ســيـدي صَـلَى اللَّهَ عْـلـيـكْ لَــبْـدَا

يَكْفـيـني صَـدْقـي وُ نِـيَّـة لَخْضَرْ كيفْ يْكونْ خَــاطي
تَــسْـعَـة وَتَـسْـعـيـنْ رُؤْيَــة وَ الْعَــاطـي مَـا زَالْ يَـعْطي
كــافَـانــي مُــولَ الْـهْدِيَّـــة وَ اقْـبَـلْ لي مُـولَايَا شَـرْطـي
خَـلْـقَ اللّهْ بَـادي وُ بَـلْـدي مَـغْطوسينْ في الخَيْرْ شَهْدَة
مَا مَحْرومْ إِلَّا الــيْـهُـودي وَ الـلّي مَـاتْ بْـلا شْــهَــادَة
يَــا مُـحَـمَّـدْ يَـا ســيـدي صَـلَى اللَّهَ عْـلـيـكْ لَـبْـدَا

نَـخْـتَـمْ قــوْلي بــصَــلَاتُــو عْـلـى صَـاحَـبَ الـغَـمَـامَـة
الــقُـرْشي فَـايَـتْ انْـعَـاتُــو مَنْ نَـرْجوهْ يـومَ الْقِـيَّـامَـة
بِـجَـاهَ الـلِّــي رَضْــــعَــاتُــو وَاسْـمَ السَّـعْـدِيَّــه حْـلِـيمَـه

يَـمْـنَـعْـنَـا مَـنْ النَّـارْ تَقْدِي ما اشْـيَـنْـهَا حَرَّة صْـهـيـدَة

يَـــسْـــرَعْ بِـنَـا لَـلْـخَـلـــودي لَـــخْـضَرْ والْأُمَّـة السْعـيـدَة

يَـا مُـحَـمَّـدْ يَـا ســـيـدي صَـلَى اللَّـهَ عْـلـيـكْ لَـبْـدَا[1]

- **ملاحظة:**

إنّه وبالنّظر في الطّبيعة الشّفويّة للشّعر الملحون فقد كان لا بدّ على الدّراسة أن تقف على المتن مسموعا فلا يجب أن يكتفي الدّارس بمتنه صامتا فقط لأنّ النّص حينها يفقد حيويّته وأصالته الّتي استمدّها من طبيعته الشّفويّة؛ وكذا إيقاعه لأنّه قائم – بطبيعة الحال– على إيقاع لهجة معيّنة.

ومن ثمّة كان من الصّعب إن لم نقل مستحيلا على الدّارس تحليل نصوصه دون أن تكون المدوّنة مسموعة حتّى يتمكّن من كتابتها، لكنّ هذا لا يعني أن يستغني عن المكتوب فمن الضّروري عليه أن يبحث عنها مدوّنة في ديوان ما مطبوع وفق طبعة علميّة، لأنّ النّص المرويّ كثيرا ما يتعرّض متنه للتّغيير؛ والوقوف عليه مدوّنا يعطي فرصة للدّارس حتّى يقارن ما يسمعه بما هو مدوّن حتّى يضبط المتن.

ولا يجب أن يكتفي بسماعها مرّة واحدة أو اثنتين فقط بل يجب أن يكرّر العمليّة مرّات كثيرة تحرّيا للدّقة في تدوينها، ويخطئ من يظنّ أنّ العمليّة سهلة لأنّ فيها من الصّعاب ما يشقّ على الدّارس تحمّله، نظرا لما قد يمرّ عليه فيها أثناء اختياره للمدوّنة مسموعة ومدوّنة؛ وضبطها من جهة أولى؛ أو ضبط إيقاع لهجة مؤدّيها؛ وفهم معانيها من جهة ثانية؛ وكذا فهم إيقاع لحنها الّذي تلمسه الأذن بفعل العمليّة الإنشاديّة من جهة ثالثة، وهذا أمر يجب على الدّراس أن لا يغفل عنه.

وبسبب تعذّر الأخذ عن صاحبها اضطررنا إلى أن نبحث عليها مؤدّاة من غيره، شرط:

- أن يكون مؤدّيها مشهودا له بالخبرة وجودة الأداء.

---

[1])– منشورات جمعية مستغانم، سيدي لخضر بن خلوف حياته وقصائده، ج1، (مصدر سابق)، ص: 89– 90– 91– 92– 93.

- أن تتوفّر مناسبة بين اللّحن الموسيقي والمتن.
- أن يكون النّص إذا ما قورن بالمكتوب كاملا.
- أن تكون التّأدية مفهومة خالية من عيوب النّطق واضحة السّماع قدر الإمكان.

ولأجل هذا وغيره تمّ الاعتماد على عميد الأغنية الشّعبيّة "**الحاج محمّد العنقى**"(*)؛ والّذي استطاع أن يؤدّيها ببراعة كما سبق وأن رأينا.

وتجدر الإشارة ههنا إلى أننا قد تحرّينا في ضبط كلمات المتن ملائمتها للمتن المطبوع وكذا أصلها الّذي نظمت عليه قبل أن تطرأ عليها بعض التّغييرات النّاجمة عن التّداول الشّفاهي لها، وحتّى يتمكّن من لا يستحضر اللّحن من قراءتها؛ لم نراع بعض المظاهر الصّوتية التّي أضافتها التّأدية إن كان بفعل اللّهجة أو اللّحن كالمد مثلا؛ علما أنّنا قد فصّلنا في ذكرها في مبحث سابق.[1]

(*)- هو: "آيت عرّاب محمّد إيدير هالو"، ولد في: (20 ماي 1907م) بحي القصبة بالجزائر العاصمة، نشأ في عائلة بسيطة متوسّطة الدّخل، ترك المدرسة ولم يُتمّ الحادية عشرة من عمره ليعيل عائلته، ثمّ انظمّ بعدها إلى فرقة: "الشّيخ مصطفى ناظور" عن طريق: "سي السّعيد العربي"، أين تمكّن "الحاج محمّد العنقى" من التّميّز.

وسرعان ما اكتشف شيخه نبوغه؛ وتعلّمه العزف وإتقان الاستخبارات، الأمر الّذي مكّنه سنة: (1917م) من حضور الحفلات الحيّة مع شيخه بعد فترة قصيرة من انضمامه، وقد تمكّن خلال هذه الفترة من شدّ انتباه: "الشّيخ كهيودج" ليسجّله بعدها في فرقة: "المراسيم". وبعد وفاة "الشّيخ مصطفى ناظور" استلم الحاج قيادة الفرقة؛ لكنّه استمرّ في التّعلم لدى الشّيخ: "سيد أحمد ولد لكحل" إلى غاية سنة: (1932م).

توفّي" الحاج محمّد العنقى" في: (23 نوفمبر 1978م) بالجزائر العاصمة، ودفن بمقبرة "القطار" تاركا وراءه فنّا موسيقيّا متميّزا في اللّحن وفي الأداء. وقد قدّم أكثر من: (360) قصيدة، وسجّل قرابة: (130) أسطوانة، ومن أشهر ما أدّى: "الشّهدة" لسيدي لخضر بن خلوف، "المكناسيّة" لسيدي قدور العلمي، "ضيف الله" للجيلالي مثيرد، "ولفي مريم" لقدور بن عاشور...إلخ، ينظر:

- زهرة برياح، الحاج محمّد العنقى شيخ الأغنية الشّعبيّة، الجمهورية يوميّة وطنيّة إخباريّة، قسم: صيّف مع الجمهورية، وهران، ع 5635، الأربعاء: (20 شوال 1436هـ)، الموافق لـ: (5 أوت 2015م)، ص: 15.

أحمد أمين دلّاي، أغاني القصبة، (مرجع سابق)، مقدمة، ص: 23- 24.

[1])- ينظر: الفصل الثالث من الأطروحة، من ص: 116 إلى ص: 201.

وقد قمنا بتقسيم متنها إلى مجموعة من الأقسام بالاستناد إلى مواقع اللّازمة حتّى نتمكّن من دراستها بشكل أدقّ ونكسر بذلك حاجز إيقاع الرّتابة –إن صحّة العبارة–؛ لا سيّما وأنّها من القصائد الطّوال.

2- السّند بحسب التّأدية:

- القسم الأوّل (المطلع):

أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِي بَسْمَ اللَّهْ أُو بِيكْ نَبْدَا
حُبَّكْ فِي سُلْطَانْ جَسْدِي مَا عَزَّكْ يَا عَيْنْ وَحْدَه[1]
مَثْلْ النَّحْلَه اللِّي تْسَدِّي تَنْشَدْ[2] شَهْدَه فُوقْ شَهْدَه
يَا مُحَمَّدْ هَايْ[3] سِيدِي صَلَّى اللهَ عْلِيكْ لَبْدَا[4]

- القسم الثّاني:

اَلْلَّهُمْ صَلِّي وْسَلَّمْ طُولَ الدَّهْرْ عْلَى نَبِينَا
قَدَّ[5] نْجُومْ اللِّيلْ لَدْهَمْ[6] وَالأَمْطَارْ النَّازْلِينَا
اَلسَّلْحَافْ وَالْحُوتْ لَبْكَمْ فِي لَبْحُورْ اَلْغَامْقِينَا
يَغْزَلْ فِي خَشْبُو مْسَدِّي[7] اَلْمَنْسُوجَ قْمِيصْ وَرْدَه
شْعَرْ سَلْكَ حْرِيرْ دِيدِي مَا حَمْلَتْ بَضْنَاهْ[8] دُودَه
يَا مُحَمَّدْ هَايْ سِيدِي صَلَّى اللهَ عْلِيكْ لَبْدَا

- القسم الثّالث:

صَلَّى اللَّهْ عْلِيكْ وَثْنَى أَلْفْ سَلَامْ عْلِيكْ ثَانِي
لُولَا انْتَ لَا نُورْ جَنَّه يَشْرَقْ وَلَا نَارْ تَسْنِي
نَحْتَاجُوكْ أَلْهِيكْ وَهْنَا يَا مَنْ بِيكْ اَلسَّاسْ مَبْنِي
حَرَّرْ لِي آبِي وْجَدِّي وَوَالِدَتِي وْجَدَّه
أَرْفَقْ بِرُوحِي وْجَسْدِي دَاوِينِي نَبْرَا مْنَ الدَّا
يَا مُحَمَّدْ هَايْ سِيدِي صَلَّى اللهَ عْلِيكْ لَبْدَا

- القسم الرّابع:

دَاوِيـنِـــي بَــدْوَاكْ نَــبْــرَا مَـــنْ وَسْـــوَاسْ لَا نَــرَاهُ
إِيذَا كَــانْ بْلِـيـسْ عُـبْـرَا عَـــنْـــدِي حَـــيٌّ لَا أَرَاهُ
أَعُـــوذُو بِـالـلَّـهِ نَـــقْـــرَا[9] نَــخْــتَــمْ فَــالــقُــرْآن فَــاهْ
فَـضْـلَ كْـتَـابَ اللَّهْ عِـنْـدِي يَـكْـفِـيـنِـي قُـوتِي وْعُـدَّه
نَـهْـزَمْ بِـيـهْ الْـقُـومْ وَحْـدِي نَــفْـسِي وَالشَّـيْـطَـانْ لَـعْـدَا
يَـا مُـحَـمَّـدْ هَـايْ سِـيـدِي صَـلَّـى اللهَ عْـلِـيـكْ لَـبْـدَا

- القسم الخامس:

مَنْ تَـدْبِيرْ ابْلِيسْ لَـغْـدَرْ صَادَتْنِي يَـا أُمَّـتِي فَتْنَه
خَتْلَتْنِي[10] مَنْ جَنْبِي لِيسَرْ مَـنْ تَـمْـزَاقَ الـدِّينْ خُـفْـنَـا
أَحْفَظْ يَـا مُـولَايَ وَاصْـتُـرْ وَالْـعَـنْـهُو سَـبْـعِـينْ لَـعْـنَـه
وَبَّـخْـتُـو فَـالْـيَـقْـظَـه وْرُقْـدِي أَلْـطَـمْـتُـو لَـطْـمَـه شْـدِيـدَه
ضْـرَبْـتُـو بَـقْـضِـيـبْ هَـنْـدِي أَعْـطِـيـتُـو مِـيـتِـيـنْ جَـلْـدَه
يَـا مُـحَـمَّـدْ هَـايْ سِـيـدِي صَـلَّـى اللهَ عْـلِـيـكْ لَـبْـدَا

- القسم السّادس:

يَـا مُـحَـمَّـدْ لَا تْـسَـلَّـمْ فَـالْـمَـدَّاحْ أ فِي قْـبِـيـلُـو
نَـبْـغِـيـكَ عْـلِـيَّـا تْـبَـرَّمْ[11] تَـبْـرَامَـةْ مَـنْ لَا يْـوَلُّـوا
غِـيـرَكْ لَا نَـعَّـامْ يَـنْـعَـمْ فْـيُـومَ كْـبِـيرْ أَعْـصِـيبْ هُـوْلُـو
يُـومَ عْـطَـشْ مَـا فِـيـهْ وَرْدِي أَوْجْـوهْ الْـكُـفَّـارْ سُـودَه
يَـنْـكَـبُّـو فِـي نَـارْ تَـقْـدِي مَـشْـيَـنْـهَـا ظَـلْـمَـه سْـغِـيدَه[12]
يَـا مُـحَـمَّـدْ هَـايْ سِـيـدِي صَـلَّـى اللهَ عْـلِـيـكْ لَـبْـدَا

- القسم السّابع:

يَـا مُـحَـمَّــدْ لَا تْـسَـلَّــمْ فِـي رُوحِـي وَاهْلِـي وْنَـاسِـي
بُـلْـدِيَّـاتْ لَتْـرَاكْ وَعْـجَـمْ وَالْعُـرْبَانْ أَتْـقِـي وْعَـاصِـي
حَـرَّرْ لِـي فِـيمَـا ضْنَى آدَمْ قَدَّ شْعَرْ جَسْدِي وْرَاصِـي
قَدْ سَمِّيتَ عْلِيكْ وَرْدِي[13] قُـلْـتَ تْكَـافِـينِي بْلَحْظَـه
مَنْ رَّاكَـشْ لِـيـكْ نَـهْـذِي حَـرَّرْ لِـي حَـتَّـى جْـرَادَه[14]
يَـا مُـحَـمَّـدْ هَـايْ سِـيـدِي صَلَّـى اللهْ عْلِيكْ لَـبْـدَا

- القسم الثّامن:

يَـا مُـحَـمَّــدْ يَـا الْـمَـاجَـدْ تَـشْـرَقْ بِـيكَ النَّاسْ شَتَّى
فِـي قَـبْـرِي نَـبْغِـيكْ تُوْجَـدْ وَالْـجَـنَّـه مَـفْـتَـاحْـهَـا انْتَ
اَلْكَـافَـرْ فَـالـنَّـارْ يُـخْـلُـدْ وَالْـعَـاصِـي يَـرْجَـاكْ حَتَّـى
يَـا سِـيـدَ رْقِـيَّـه تْـــوَدِّي مَـا بِـينِ يـدِيـنْ اللهْ سَـجْـدَه
ثَـمَّ الْـمُـنَـادِي يْـنَـادِي أَرْفَــعْ رَاسَــكْ يَـا الْـعَـمْـدَه
يَـا مُـحَـمَّـدْ هَـايْ سِـيـدِي صَلَّـى اللهْ عْـلِـيـكْ لَـبْـدَا

- القسم التّاسع:

يَـا مُـحَـمَّـدْ لِـيـكْ يَـفْـزَعْ مَـنْ لَا لُـو فَـالنَّـاسْ وَالِـي
لَا مَـنَّـاعْ يْـقُـولْ يَـمْـنَـعْ مَـنْ سَـطْـوَةْ مُـولَ الْـمَوَالِـي
مَـعْـنَـاهُـو نَـرْجَـاكْ تَـشْـفَـعْ فِـي مَنْ هُو عَاصِي بْحَالِي
رَاغَـبْ فَـالـدَّنْـيَـا بْـزَهْـدِي فِـي دِيـنِـي شَـفِّـيـتْ لَـعْـدَا
قَـطَّــعْـتْ يَـدِّيَّـــا بْـيَـدِّي مَـا نَـفَّـلْـتْ وَالُـو بْـسَـجْـدَه
يَـا مُـحَـمَّـدْ هَـايْ سِـيـدِي صَلَّـى اللهْ عْلِيكْ لَـبْـدَا

- القسم العاشر:

يَـا مُـحَـمَّـدْ بِـجَـاهْ وَجْـهَـكْ لُوَلَا انْتَ شْكُونْ يْسَالْ فِـيَّـا

لَـتْـرَاكَ اللِّـي تْـصَـفْسَـفْ أُوْلَادِي طَــاعُـــو رْعِـيَّـا
عَـرْفُـونِـي لَـمَّـا مْدَحْـتَـكْ نُـفْخُـرْ بِـيكْ وَلَا عْلِـيَّا
رَفْرَفْ فُوقَ الـرَّاسْ بَـنْـدِي[15] أَلْـبَـاسِي حُـلَّه جْـدِيـدَه
أَمْـفَـاتَـحْ اَلْخِـيرْ بِـيـدِي يَـامَـاتِـي بِـيـكَ سْـعِـيـدَه
يَـا مُـحَـمَّـدْ هَـايْ سِـيـدِي صَـلَّى اللهْ عْـلِيكْ لَـبْـدَا

– القسم الحادي عشر:

بِـيـكَ نْيَـاقَ جْهَارْ[16] حَنَّـتْ مَا ظَـلْهَـا هَـمَّه عْـظِـيـمَه
اَلْـمَـاشِـي وْلَـطْـيـارْ غَـنَّـتْ بَاسْمَكْ يَا الْـمُـخْـتَارْ دِيمَا
أَعْـصَـاكَـرْ فَـالْـكَـوْنْ رَنَّـتْ تَـنْـشَـدْ فِـي خَـبْـيَه وْخِـيـمَه
مْـجَـالَـسْ عُـولَامَـا تْـصَـادِي أَدْوَالِـيـلْ لَـلْـخِـيـرْ رُشْـــدَا
ضْـفَـادَعْ فِـي شَـــطّْ وَادِي سَهْـرَتْ بِـيكَ لْـيَالِي عُـدَّه
يَـا مُـحَـمَّـدْ هَـايْ سِـيـدِي صَـلَّى اللهْ عْـلِيكْ لَـبْـدَا

– القسم الثّاني عشر:

نَـسْـتَـهْـزَى وَالْـمُـوتْ فَـاتْـرِي مَـا ظَـلّْـهَا هَـــمَّـه عْـلِـيَّـا
إِيـذَا نَـمْـتَ نُّـومْ فُـخْـرِي وبِذَا قُـمْـتَ نْـقُـومْ حَـيَّـا
هَـذَا فَـاشْ افْـنِيتْ عُـمْـرِي نَـرْجَ اللهْ يَـعْـفُـو عَـلِـيَّـا
إِيذَا كَـانِ يْـقُـولْ عَـبْـدِي قَـبْـلَّا نَـلْـقَ اللهْ عَـمْـــدَا
رَانِـي خَـايَـفْ بَـاشْ نَـفْـدِي هُـولَ الْـيُـومُ وهُـولْ غَـادَه
يَـا مُـحَـمَّـدْ هَـايْ سِـيـدِي صَـــلَّى اللهْ عْـلِيكْ لَـبْـدَا

– القسم الثّالث عشر:

نَـــرْجَ اللهْ أَيْـدُومْ فَـرْحِـي رَانِـي بِـيـهُو بِـيـكْ فَـارَحْ
فَـاضَ الْـخِـيرْ أُو زَادْ رَبْحِـي كُـلَّ نْـهَـارَ جْـدِيـدْ فَـارَحْ
أُغْـسَـلْتْ فَـالـزَّخَّـارْ وَدْحِـي صَـافِـي عَـذْبُ و لِيسْ مَـالَحْ

شَعْشَعْ نُورْ نْوَارْ خَدِّي جُلَّنَارْ نَعْ[17] كِالْوَرْدَه
مَتْغَمَّسْ فِي طِيبْ وَادِي حَصْلَتْ لِي مَنُّو سْيَادَه
يَا مُحَمَّدْ هَايْ سِيدِي صَلَّى اللهْ عْلِيكْ لَبْدَا

- القسم الرّابع عشر:

مَا قَدَّمْتِ الَّا ذْنُوبِي وهَّبْ يَا مُولَايَ تُوبَه
لَاحَ الْكُبْرُ و بَانْ شِيبِي مَنْ قُدَّامِي صَارْ عَقْبَه
أُسْتُرْ يَا مُولَايَ عَيْبِي لَا نَضْحَى لَلنَّاسْ عَجْبَا
خْلَعْنِي نُقْصَانْ جَهْدِي وَعْيُوبِي تَمُّو زْيَادَه
مَنْ لَا جَابْ يْقُولْ يَدِّي بَاغِي الْخِيرْ بْلَا عِبَادَه
يَا مُحَمَّدْ هَايْ سِيدِي صَلَّى اللهْ عْلِيكْ لَبْدَا

- القسم الخامس عشر:

يَكْفِينِي تَصْدِيقَ النِّيَّه لَكْحَلْ كِيفِ يْكُونْ خَاطِي
تَسْعَه وَتَسْعِينْ رُؤْيَا اَلْعَاطِي مَا زَالْ يَعْطِي
كَافَانِي مُولَ الْهْدِيَّه أَقْبَلْ يَا مُولَايَ شَرْطِي
خَلْقْ اللَّهْ بَادِي وْبَلْدِي مَغْطُوسَه بَالْخِيرْ شَهْدَه
مَا مَحْرُومْ إِلَّا الْيَهُودِي وَ لَّا مَاتَ عْلَى شْهَادَه
يَا مُحَمَّدْ هَايْ سِيدِي صَلَّى اللهْ عْلِيكْ لَبْدَا

- القسم السّادس عشر:

نَخْتَمْ قُولِي فِي صَلَاتُو عَلَى صَاحِبِ الْغَمَامَه
الْهَادِي فَايْقَه نْعَاتُو نَرْجُوهْ يُومَ الْقِيَامَه
بِجَاهَ اللِّي رَضَّعَاتُو وَاسْمَ السَّعْدِيَّه حْلِيمَه
يَسْرَعْ بِينَا لَلْخْلُودِي[18] لَكْحَلْ[19] والْأُمَّه وْجَدَّه
يَمْنَعْنَا مَنْ نَارْ تَقْدِي جَهَنَّمْ كَحْلَه صْهِيدَه

يَـا مُـحَـمَّـدْ هَـايْ سِـيـدِي صَـلَّـى اللهْ عْـلِـيـكْ لَـبْـدَا [1]

- شرح المفردات:

[1]- بمعنى لا يوجد منه اثنان، ومنه أيضا قولهم: (عْوِينَه وَحدَه) كتعبير عن الطّفل الوحيد عند والديه.

[2]- وهي بمعنى تبني أو تبغي بناء شهدة، بطريقة يرتفع فيه ذلك البناء شهدة فوق شهدة دلالة على حبّه الّذي ما ينفكّ يكبر في قلب الشّاعر.

[3]- تستعمل في اللّهجة العامّية لنداء البعيد بمعنى: (يَا)، وقد تستعمل أيضا في أنواع من التّأدية الغنائيّة الّتي تعمل على إطالة نفس المؤدّي وكذا لفت الانتباه.

[4]- بمعنى للأبد.

[5]- أصلها قَدْ بمعنى الكمّيّة أي (عَدَدَ).[2]

[6]- أي المظلم شديد السّواد.

[7]- الأصل أن يقول: (يَغْزَلْ فِي خَشْبُو **يْسَدِّي**) أو: (**الغْزَلْ** فِي خَشْبُو مْسَدِّي) كما هو في الدّيوان[3]، لذا فهو خطأ وأغلب الظّن أن النّقل سببه.

[8]- أي ولده؛ فالضّنى في أغلب اللّهجات العامية -إن لم نقل كلّها- هو الابن.

[9]- وقع هنا خطأ في التّأدية بأن أعاد فراش البيت الثّالث من دور القسم الثّالث بقوله: (نَحْتَاجُوكْ أَلْهِيكْ وَهْنَا)، لكنّه سرعان ما تداركه وصحّحه بأن عاد إلى مساره التّعبيري في القسم.

---

[1])- القصيدة مأخوذة من تسجيل بصوت "الحاج محمّد العنقى"، حمّلت من موقع اليوتيوب:
HADJ M'HAMED EL ANKA. YA MOHAMMED YA SIDI – You Tube.

[2])- ينظر: منشورات جمعية مستغانم، سيدي لخضر بن خلوف حياته وقصائده، (مصدر سابق)، ص: 89.

[3])- ينظر: المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

[10]- بمعنى أخذته على غفلة منه على هيئة المكر والخديعة.

[11]- أي أن يحيطه بدعواته الطّيبة حتى يحفظه حفظا لا يعود بعده ولا يرتدّ.

[12]- بمعنى صهيدة أي النّار شديدة الاشتعال والحرّ.

[13]- بمعنى ولدي، وتذكر المصادر أنه كان له خمسة أبناء منهم أربعة أولاد وهم: محمّد، أحمد، الحبيب، بالقاسم (أبا القاسم)، وبنت أسماها: حفصة. [1]

[14]- من معانيها اسم فرس أو الأرض الخالية من الشّجر والنّبات.[2]

[15]- ربّما المقصود بندقيّته، والقصد هو رسم صورة الفارس، ومن معانيه أيضا العلم الكبير المعروف كما جاء في (لسان العرب).[3]

[16]- أي علانية.

[17]- أي تفتّح.

[18]- أي جنّة الخلود.

[19]- يقال أنّه سمّي (لكحل) نسبة لشيخ صالح يسمّونه "**سيدي محَمَّدْ لَكْحَلْ**"، كما أنّه يقال أيضا أنّ أمّه قد سمته كذلك خوفا من العين الحاسدة، وأسمته "**لَخْضَرْ**" تفاؤلا وتصديقا لرؤية رأتها في منامها.

لا بدّ وأنّك قد لاحظت الفرق الكامن بينهما وتحسسّت الإيقاع المختلف فيها، فمتن المدوّنة المسموعة وإن اختلف عن سابقه في بعض ألفاظه إلّا أنّه كان أكثر دقّة وضبطا، لذلك كانت

---

[1])- ينظر: المصدر السابق، ص: 28.

[2])- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، تح: مجموعة من الباحثين، بيروت، دار صادر للطّباعة والنّشر، ط1، (د. ت. ط)، م3، حرف: (الدال المهملة)، فصل: [الجيم]، مادّة: (جرد)، من ص: 115 إلى ص: 120.

[3])- ينظر: المصدر نفسه، حرف: (الدال المهملة)، فصل: [الباء الموحّدة]، مادّة: (بند)، ص: 97.

كلماتـه تفهـم بسـرعة، بعكـس المدوّنـة المكتوبـة والّتـي غالبـا مـا توقعـك فـي الالتبـاس إمّـا لضـعف التّشكيل؛ وإمّا لسوء توزيع الأبيات والأقسام وعدم انتظامها؛ وغير ذلك من الأمور.

وهذا دليل آخر على أهمّية السّماع ودوره في الحفاظ على الشّعر الشّفوي؛ والّذي مهما كثرت دواوينه إلّا أنّ الحاجة إلى الوقوف عليه مسموعا ضرورة لا يمكن بأيّ شكل من الأشكال إهمالها وغضّ الطّرف عنها.

ولا شكّ أنّ مدرسة الشّعبي قد حافظت على قسم كبير من الشّعر الملحون من الضّياع؛ وحقّقت له التّداول – ولو أنّها أضافت مسألة اللّحن الموسيقي–؛ الأمر الّذي أدّى إلى التّصرف نوعا ما في نصوصه تبعا لذلك اللّحن كما رأينا.

Résumé

Dans cette étude, on essaye de définir les caractéristiques du rythme dans la poésie populaire d'el-melhoun à partir de la poésie réalisée par Sidi Lakhdar Ben khlouf comme modèle.

Et comme ce genre de poésie est dite pour être chantée par certain dialecte, il est nécessaire d'identifier le code audible appliqué, surtout par le fameux chanteur Hadj M'hamed El-Anka.

Le choix de ce thème repose par son importance pour de nombreuses raisons comme celles de clarifier l'obscurité qui entoure le thème du rythme et la signification de la poésie d'el-melhoun, et par la suite ouvrir des perspectives de recherche de ce thème.

Cette étude a été réalisée sur une méthode analytique descriptive pour analyser ce phénomène littéraire, et d'une méthode historique pour comprendre la création de ce genre de poésie en Algérie, et aussi une méthode statistique pour pouvoir compter les syllabes linguistiques du mètre, avec un plan qui consiste une traduction et quatre chapitres en deux parties :

La première partie est consacrée pour donner une vue générale sur la poésie populaire d'el-melhoun et son rythme qui est divisée en deux parties ; dont la première a étudier la signification et la construction de la poésie populaire d'el-melhoun et sa fondation en Algérie, alors que la deuxième est consacrée juste pour l'étude la notion du terme "rythme" et son niveaux rythmiques (l'interne et l'externe)

La deuxième partie est intitulée : du rythme de la poésie dans le poème : "Ahsen ma youkal andi" écrite par Sidi Lakhdar Ben khlouf dont la recherche est divisée dans la première partie sur les caractéristiques de le rythme externe du poème , après avoir identifié son style, et dans la deuxième et dernière partie sur le rythme interne du poème

Et pour conclure, cette étude a relié les points les plus importants, et en premier lieu la relation entre le rythme et le texte lui-même (prose et poésie) donc on a trouvé que c'est impossible de déterminer sa signification loin de lui.

Et de toute façon, les poèmes d'el-melhoun se sont qu'une image

développé de la poésie du "Zajal", qui est à l’origine une simulation de la poésie arabe.