مجلة المعيار ISSN :1112-4377
مجلد: 27 عدد: 4 (رت 73) السنة: 2023

جماليات الإيقاع الداخلي في خطاب عادل عماري الشعري
ديوان رماد السنين أنموذجا

The Aesthetics of Inner Rhythm in Adel Amari's Poetic Speech

د.فيروز بن رمضان[1]
جامعة المدية–الجزائر
benramdanefairouz@yahoo.fr
رقية يمينة معتوق
طالبة دكتوراه جامعة المدية–الجزائر
yaminaroguiamaatouge@gmail.com

تاريخ الوصول 2022/06/23 القبول 2023/05/03 النشر على الخط 2023/06/05
Received 23/06/2022 Accepted 03/05/2023 Published online 05/06/2023

ملخص:

يعالج هذا المقال مسألة الإيقاع الداخلي في شعر عادل عماري والأشكال المتغيرة في ديوان "رماد السنين"، وذلك بالحديث عن بنية الخطاب الشعري وارتباطها بالإيقاع والموسيقى الداخلية للقصيدة، من أجل تبيان شعرية القصائد، وقيمها الجمالية.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع الداخلي، ديوان رماد السنين، الموسيقى الداخلية، الشاعر عادل عماري.

Abstract:

This article deals with the internal rhythm of Adel Amari's poetry and the changing shapes of the Diwan of "Ashes of the Years", by talking about the structure of the poetry discourse and its relation to the rhythm and internal music of the poem, in order to show the poetry, and its aesthetic values**.**

Keywords: The inner rhythm, the Years Ashes Cabinet, internal music, the poet Adel Amari**.**

[1]– المؤلّف المراسل: د.فيروز بن رمضان البريد الإلكتروني: **benramdanefairouz@yahoo.fr**

مقدمة:

شَهِدَ الشّعر الجزائري المعاصر، نقلة نوعية من حيث تطوير أدائه، سواء في لغته ومضامينه وأسلوبه، حيث أصبحت لغته سهلة ومُبسّطة، ومضامينه متنوعة، وأسلوبه سلس عذب، عكس ما كان في سابق عهده، إذ لجأ الشعراء المعاصرون إلى تناول قضايا الأمة الجزائرية اجتماعيا كانت أو سياسية أو ثقافية أو اقتصادية، فَعَبَّرَ الشّاعر من خلالها عن ذاته وأهوائه وتجربته الوجدانية، وعلاقته مع الآخرين من جهة، وعلاقته مع ذاته من جهة اخرى .

ومن بين الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين يحاولون مَنْحَ الشّعر عطاءً مُميزا لتَكُونَ الموسيقى نهرا مُتدفقا في أشعاره، الشاعر **عادل عماري**، إذ يُعتبر ديوانه من النّماذج الفَنيّة المتاحة لدراسة الإيقاع والتّوغُل فيه، حيث استطاع بواسطة لسانه أن يُعبّر عن فئة معينة من المجتمع الجزائري، بكل روح وطنية، وذلك بترجمته لقضايا ومعاناة الشاب الجزائري، وما يُعانيه من ظلم وقهر وبطالة وغيرها من المآسي، في أسلوب سَلِسٍ وحماسةِ الشبابِ، مُفْصِحا عنها بتعابيرَ بليغةٍ وقوية، مع جودةٍ في المعاني، وظهر ذلك جَليّا في قصائده التي تناولناها بالدراسة، حيث عبّر عمّا يجول في خاطره وروحه، بحروف وكلماتٍ تُلامس القلب والوجدان و المشاعر، ليَضرب بذلك الوتر الحسّاس عند المتلقي .

يعتبر ديوان" **رماد السّنين**" للشاعر "**عادل عماري**"، نموذجا رائعا للتطبيق، فهو يضم عددا لا بأس به من البحور الخليلية، ولكل بحر من هذه البحور إيقاعه الخاص به، مستعينا بالجوازات الشعرية من زحافات وعلل لتحقيق التعادل الإيقاعي، وقد دفعتنا أهمية هذا الموضوع لاختياره، وفيه حاولنا الإجابة عن الإشكالية التي محورها: ما هي عناصر الإيقاع الداخلي في القصيدة؟ وما الآليات التي اعتمد عليها الشاعر في إبراز العناصر الإيقاعية في ديوانه؟

وفي سبيل الإجابة عن هذه الإشكالية، اتبعنا المنهج الوصفي التحليلي، مستفيدين ممّا تُوفّرهُ الدراسة التحليلية من تركيب وتفكيك البنية الإيقاعية التي تشمل الموسيقى الداخلية.

1.ماهية الإيقاع:

يعتبر الإيقاع شيئا غير ملموس لا يمكن ملاحظته مجسدا في النص، بل نستشعر وجوده برهافة إحساسنا، لأنه الحركة الداخلية التي تتنامى فاعليتها بفضل الأوزان، وهو الرابط الذي يصل المتلقي بالنص ويشترك في فاعليته مع الإيقاع الموسيقي، فقد كان لهذا الأخير دورا فعالا في فهمنا للإيقاع الشعري، لكن دون ضوابط فلكل مجاله وعناصره.

يتعلق الإيقاع الخارجي بالبِنية الخارجية للنص الشعري، أي أنه" الانتقال المنظم بين الحروف ذات الفواصل والوقفات التي تقع بين حدود الكلمات أو الألفاظ، وفي نهاية الأشطر والأبيات، فيكون بذلك للحرف إيقاع وللمقطع إيقاع، وللنبر والتنغيم إيقاع كذلك، فتندرج كل هذه الصور الإيقاعية ضمن الإيقاع الصوتي و الإيقاع الصّيغي و الإيقاع التراكيبي، ليصبح النص الشعري بأكمله إيقاعا"[1].

أما الإيقاع الداخلي، فيتعلق بالبنية الداخلية للنص الشعري، "فالهمسات الداخلية للنص الشعري لا تقلّ أهمية عن المعزوفة التي تُوقّعها الأوزان والقوافي في تشكيل موسيقى الشعر، و دور الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع عن التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينا، أو بين الكلمات بعضها وبعض، و هذا النوع من الموسيقى اللغوية لا يمكن فصله عن ألوان الموسيقى الأخرى للعمل الشعري، في اكتمال الإيقاع الذي يسيطر على الشاعر في تشكيل العمل الشعري"[2]، فيسيطر الشاعر بدوره على الكلمات ليشكل بها العمل، إذ أنّ هنالك

[1] رفيقة سياحوي، الإيقاع بين علم الموسيقى وعلم العروض، مجلة اللغة العربية، الجزائر، المجلد 22، العدد 50، جويلية 2020، ص 116.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، مصر، 1996.ص 212.

موسيقى داخلية أو إيقاع هامس يُساند الإيقاع الظاهر للأوزان والقوافي، مصدره ما تحمله الكلمة في تأليفها من صدى وواع حسن، " فقد كان البحث في الظواهر البديعية على مر العصور، يقوم على أساس الاعتقاد الراسخ أنها مجرد زينه طارئة وزخرف بهدف التحسين والتنسيق، إلا أن الفعالية الإيقاعية لهذه الظواهر ليست بسيطة أو عَرضية، بل هي ركن هام في بناء العمل الفني بوصفه كلا متكاملا، فلاريب أن دورها الإيقاعي له شأن كبير، لأنه أبرز خصائصها الفنية"[1].

تعدُّ الموسيقى الشعرية منظومة من الأصوات والحروف وتتكون من حركة وسكون ومنها تتولد عناصر الوزن والقافية، ونظراً لطبيعة المكانة التي يحتلانها داخل القصيدة، فهما يتركان نغمة غنائية للقصيدة التي تعطي للقصيدة قيمة شعرية تبعدها عن النثر لما تتخلله من انسجام وإيقاع. وكان اهتمام النقاد من خلال دراستهم للخطاب الشعري لعنصرين هامين في بناء القصيدة وهما: **الوزن، القافية**.

وعليه فالموسيقى الشعرية هي ليست وزناً وقافية، بل صورة تعبر عن نفسية الشاعر وما يجول في باطنه أو انعكاس لتجربته التي يود إيصالها من خلال القصيدة.

ونجد في هذا المحور من انصبّ اهتمامهم حول الموسيقى الداخلية، وكان ارتباطهم بالوزن ارتباطاً وثيقا وآخرون توجهوا إلى العناية بالموسيقى الداخلية وأعلنوا التخلي عن الموسيقى الخارجية، "**الوزن و القافية**" لأنّها في رأيهم تعيق عملية الابداع، حيث يكون الشاعر مقيداً بضوابط تدفعه للحفاظ على نمط القصيدة وتعجزه عن إنشائها وفق محض إرادته التي تتماشى وفق أحكام شعرية متوازنة، إضافة إلى ذلك أنّها تحد من قدرة الشاعر على التعبير عن جلّ أفكاره وأحاسيسه وفق ما يريده هو، لذلك يجدها عائقا أمامه لاستخدامها كوسيلة يقوم عليها لإخراج جلّ المكنونات الداخلية والتعبير بطلاقة وحرية تفتح له المجال لإخراج ما في خاطره وأعماقه النفسية.

وترتبط **الموسيقى الخارجية** بعنصرين هامين هما: **أولهما الأصوات** بمعناها الواسع "الوزن ،القافية" اللّذان يتخللانهما تقسيم المقاطع والتفاعيل التّي تبنى عليها القصيدة من خلال نظامها المتفق عليه، فالمقاطع الصوتية عبارة عن مجموع الأصوات المكونة للتفعيلة إن تنوعت أو كانت تفعيلة ثابتة لكن مزاحفة فقط، أما الثاني فما يتعلق بالإيقاع وهو الإنشاد، ونقصد به طريقة تقديم الشاعر للقصيدة والقائها، وهو عنصر مرتبط ارتباطا أساسياً بالشاعر، و وضعيته وطريقة توصيل الفكرة ومراعاة حال المخاطب ويستند في ذلك إلى طبيعة القارئ وكيفية تقديم الشاعر، بمعنى مراعاة" **المقام**".

لكن نجد معظم النقاد يميلون إلى العنصر الأول باعتباره العنصر البارز في القصيدة إضافة إلى ذلك أنّه عنصر داخل النص موغل في القصيدة حتّى وإنّه غير ظاهر، إلا أنه يساهم في تشكيل القصيدة، فهو متعلق بالأصوات. أما العنصر الثاني "**الإنشاد**"، فلا يلتفتون إليه إلاّ إلماماً، على الرغم من دوره الفعال في تشكيل الإيقاع، ويرجع إلى صعوبة تحديد طريقة معينة لإنشاد الشعر، فالشعراء يختلفون في طريقة أدائه كل حسب وجهته الخاصة، والشعراء أيضاً لم يسجلوا لنا أقل إشارة توحينا إلى طريقة أداء الشعر وكيفية إلقائه لذا نجده متباينا من شاعر إلى آخر.[2]

لقد وسم" **عادل عماري**" ديوانه: **رماد السّنين**، وحضور رماد السنوات العجاف في ديوانه، يمثل تصويرا لحال البلاد المنهوبةِ خيراتُها من المستعمر و الخائنين، وللذّات الإنسانية المعذبة في الوجود، لأنها تحترق وتتمزق وسط تلك المعاناة، لتصير الأيام الخوالي رمادا، ثم تنبعث وتنبثق وسط هذا الركام من جديد، في نصوص الديوان الشعرية، لتُلملم الكتابة تمزقات الذات الإنسانية في نصوص متجددة، تجمع بين

[1] المرجع نفسه ، ص 214.

[2] محمد بن يحي، دلالة الخطاب الشعري المعاصر، مقاربة سميو أسلوبية في قصيدة مع جريدة لنزار قباني، مجلة الأثر، المجلد 15، العدد 24، مارس 2016 ، ص128 – بتصرف–

الحياة والموت، و يعقب الموت بعد الاحتراق حياة جديدة، و ولادة أخرى، معبرة بذلك على الإصرار والتحدي، فالموت ليس نهاية المطاف، بل بداية جديدة بطاقات وشحنات تمكن الذات من الصمود والمواجهة.

وسرعان ما تنزوي شحنتا الحزن والرومانسيّة المشبعة لهذا العنوان، لتظهر دوّامة المقاصد والدلالات التي يرمي إليها، فهل قصائد هذا الديوان هي رماد ما احترق من عمر شاعرنا في مسار حياته الشخصية، وهي سنون عجاف فاقت العشر سنوات أو يزيد من عمره، أم إنّ المعنى المراد هو أنّ هذه الحقبة المظلمة في حياته وحياة بلاده، لم تكن هزيمةُ ألمها ووحشتها مُمكنة لولا أنْ أحرَقها حبٌّ بجمرِ روحهِ المتشجرة بنار الشّعر، وأنّ رمادها الذي أزهر قصائد تكتظّ بنداءاتها وغضبها وحزنها وابتهالاتها، سيُبقي على جمر الخيانة والرفض مستعراً ومتوهجاً!

لقد تردد صدى هذا العنوان في مضمون القصائد مُعرّفة ليختص بصفة إنسانية أو قيمة اجتماعية ضرورية في الحياة، فورد مضمون الرماد في **إحدى وثلاثين** قصيدة، وهي معانٍ استخدمها الشاعر لتكون كنموذج أمام القارئ أو متلقي القصيدة، ليُذكّر بخيرات بلاده المنهوبة و يُحذّر من كيد الخائنين تارة، وليعبّر عن صدق المشاعر ووفائها لبلاده و لمن ليسوا أهلا لها تارة أخرى.

فعنوان القصيدة مُكوّن من عشر أصوات، أي أنه مُكوّن من تفعيلتين عروضيتين هما (**فعولن//0/0 فعولن//0/0**)، والتفعيلة هي من بحر **المتقارب**، الذي طغى على معظم قصائد ديوانه.

2. الإيقاع الداخلي في قصائد ديوان "رماد السّنين":

مع أن العرب ميزوا بين "الإيقاع" و"النظم" منذ عصر الخليل بن أحمد الفراهيدي، إلا أن ثمة من يرى أن الإيقاع ليس شيئاً آخر سوى نظم التفعيلات في البيت الواحد؛ أو الانتقال من نظم الأبيات والبحور إلى شعر التفعيلة، بما يتيح له حرية أوسع في حركة تنظيم التفعيلات – الشيء الذي لم يعد يجهله مهتمٌ بالشعر.

غير أن الإيقاع هو نوع من الانزياح في الخطاب، ينقله من المستوى النثري إلى المستوى الشعري، وهذا الانزياح يختص بالكيفية التي تُرتّب بها الأصوات في النص، فالشعرية لا تتحقق دون الإيقاع[1]، لذا أجمع بعض النقاد على تحديد ثلاث مستويات نوعية للإيقاع تتمثل فيما يلي:

1. **المستوى الأول**: يعتمد الإيقاع فيه على نظام المقاطع؛ ويدعى بالإيقاع الكمّي.
2. **المستوى الثاني**: وهو الإيقاع الكيفي، كون الإيقاع يقوم على النَّبْر في الجُمَل، وربما في الكلمة الواحدة.
3. **المستوى الثالث**: وهو متعلق بالتنغيم، يعتمد على أصوات الجُمَل، من صعود وانحدار وما شابه.

و هذا ما سنحاول التوسع فيه، لأن الإيقاع الداخلي هو القالب الحقيقي، والإناء الذي يضع فيه الشاعر جمالياته ويرتبها حسب المضمون، وهو الذي يمنح القصيدة التأثير في العقل الباطن للمتلقي، لكن هذا الإيقاع لا ينفصل عن إيقاعه الخارجي المتمثل في الشكل، فهو يتناغم مع الجرس الموسيقي الذي يصدر عن الوزن والتفعيلة، وهناك حروف راقصة في النثر تدعو القارئ إلى التوقف عند دهشتها، وخير ما نستهل به جماليات قصائد ديوان "**رماد السنين**"، التكرار.

2-1 **التكرار**: يعدُّ التكرار سمة في تعاملاتنا اليومية، فعند تكرارنا لجملة ما تسهم في شكل العديد من الجمل المكررة، لتُحدث للنص نوعاً من الجمال، يتجدد من حين لآخر، كما أنَّه يُضفي على القصيدة جمالاً موسيقياً، إذ يعتبر إحدى الوسائل البلاغية والأسلوبية التي تساهم في التعبير والكشف عماً وراء النص من أغوار.

[1] هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، بنية التكرار عند البياتي نموذجا، مجلة جامعة دمشق للآداب، سوريا، المجلد 30، العدد 1+2، جوان 2014، ص 92

ويقصد به إعادة المفردة نفسها، تحمل نفس الصياغة أو تختلف، تساهم في إيقاع الشعر، و تُكسب القصيدة نغمة إيحائية تجذب القارئ، مما يجعله يحس بمتعة جمالية، تؤدي إلى الانفعال معها، خاصة التكرار البديعي، لأنّ تكرار اللّفظة الواحدة بلفظها ومعناها، يؤدي إلى تحقيقٍ معنويٍ كالتوكيد أو الوعيد أو التوبيخ أو الإنكار[1]. فالتكرار إذن، ظاهرة أسلوبية في النص الأدبي، حاول البلاغيون العرب منذ القديم، أن يدرسوها من خلال الشواهد الشعرية و النثرية، فتحدثوا عن فوائدها وأثارها.

ونجمل فيما يلي، أشكال التكرار التي اعتمدها الشاعر **عادل عماري** في ديوان " **رماد السّنين**"، بهدف إثراء الموضوع والتعبير عن رسالته، وما يريد إيصاله إلى القارئ حول النعيم الذي وجب أن يكون في البلاد، والخيرات المنهوبة من الخائنين، و تجربته العاطفية "الفاشلة" بسبب الخيانة و الجحود.

2-1-1 تكرار الحروف:

ورد تكرار حرف الواو بشكل كبير في عدّة مواضع وأبيات في الديوان، نذكر أهم ماورد منه في قصيدة **فراق المخيم**[2]:

وكم ذا صباحا صدحنا نشيدا بهيّ المعاني بنات بنينا
وكم ذا مساء سمرنا نسلّي نميل سرورا يسارا يمينا
ويوم الرحيل منحناه حزنا كما لو وفاةً تجلّت يقينا

استخدم الشاعر **عادل عماري** حرف الربط، للربط بين جمله في البداية و النهاية، فنجده قد طغى على القصائد بشكل كبير، إذ يبلغ عدد تكرار حرف الواو 112 مرة في مجمل ديوان "**رماد السّنين**"، ومنها ما تكرر فيها الواو أكثر من المرة، كما في الأبيات التي وضحناها، حيث تكررت الواو ثلاث مرات، وذلك لجعل الأبيات مشتركة فيما بينها، لتولد بذلك انسجاما نصياً بين المفردات، وتساهم في البوح عما يريد الشاعر الإفصاح عنه، من خلال المكنونات الداخلية التي في نفسيته، حتى تكون رسالته أو الكلام الذي يوجهه بالغ المعنى و قويّ الصدى، إضافة إلى ذلك، تكررت في هذا الديوان كلمة **لا** وهي حرف لنفي الجنس مبني على السكون، فكررها الشاعر **عادل عماري** مثلا 11 مرة في قصيدة **أضغاث أحلام**، حيث يقول[3]:

لا ظامئ يدلي فتمسي دلوه لن يهتفوا هذا غلام بشرى
لا عير تمضي إذ عبيدا تشترى لا مكرم يأتيك حكما أجرا
لا حنطة ترضي بها إن أقحطوا والسجن ما همت الفيافي بذرا

استخدم الشاعر **لا النافية** ليستدل بعدم صدق الأحلام، كما يركز على قصة سيدنا يوسف عليه السلام التي تحققت نبوءته، فيجسد دلالاتها عكس القصة، وبأنّ هذه الرؤى هي مجرد أضغاث أحلام، فجاء استخدام الشاعر لهذه الحروف حتى يبين مالها من قيمة دلالية.

و تكررت الحروف المهموسة و المجهورة في الديوان، ليُبين الشاعر قيمة الألم والحسرة التي انتابته هو وبلاده إبان الثورة المباركة، و ما ينتابه الآن في حياته اليومية التي يُعايشها، فرغم خروج المستعمر و استقلال البلاد، إلا أن بلاده لا تزال تحت وطأة الأوغاد الخائنين، وما يكابده من وجع نتج عن فراقه عن محبوبته، ويتضح هذا من خلال ما جاء في قصيدة **محاولة فاشلة**، حيث يقول[4]:

---

[1] طيب بوقرط، جمالية التكرار بين البعدين البنائي و الإيقاعي في شعر أحمد مطر، قصيدة لا نامت عين الجبناء أنموذجا، مجلة مقاليد، العدد11، ديسمبر 2016، ص 122.

[2] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، عادل عماري، ديوان رماد السنين، دار خيال للنشر و التوزيع، برج بوعريريج، 2019، ،ص 59.

[3] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، ص 64.

[4] الديوان نفسه، ص 52.

أتلو حروفا منهما مستبسما

أعلنت جهرا في الهوى إخفاقي

نجد الشاعر قد كرر **حرف الألف** في المفردات التالية: حروفا، منهما، مستبسما وجهرا، لإبراز مدى الألم والحسرة اللذان يختلجانه، و ينتقل ليبن مدى أهمية الألف التي تساعد الكلمة، في إخراج نفس عميق، و الألف هي حرف ساعد الشاعر في المد و إخراج المكتوم من الكلام.
كما نلمح أيضاً تكرار الأصوات كتكرار **صوت النون** –مثلا– في قصيدة **أريج البوح**، حيث يقول[1]:

رسم اليراع وصالنا تشرينا ومحا ظلال شكوكنا تضنينا

قد كان في أقدارنا هدرٌ واليوم يا محبوبتي ترضينا

فنجده يكرر حرف **النون** الذي هو حرف مجهور، ويقرنه بحرف **الألف**، ليُخْرِجَ بَوْحَهُ دون انفجار أو احتكاك عند مخرج الصوت، ويقصد الشاعر من تكراره هذا، تبيان قيمة الإنسان، فعندما يكبر تظهر ندامته على التفريط في بعض الأفعال التي قام بها في شبابه، فيرجو من اللّه الغفران على لحظات الطيش و التمرد التي كان يعيشها، فيبين عمر الشباب وما يفعل به، وما يطرأ عليه من تغيير في النضج.
إضافة إلى ذلك نجد تضعيف الحروف، حيث امتازت بعض قصائد هذا الديوان في نهاية كل قافية بالتضعيف، أو الحرف المشدد، ومن بين القصائد التي جاءت فيها الكلمات المشددة، قصيدة **الخائنون5**، حيث نجد فيها الكثير من الكلمات المشددة في نهاية الأشطر، يقول الشاعر[2]:

قلنا فهل من راشدٍ أبْدَى لنا وِدّا تجلّى أحرفا أو صفّقَ

إنْ أعجب المعنى أبي لن أدّعي فالشّعر يا أنذالُ من قد فرّقَ

الطّفل إنّي كُنتُه من ها هنا لا تعجبوا إن صدقكم ما صدّقَ

كما استعمل تكرار الاستفهام في الديوان، مثل ما جاء في قصيدة **رجاء**، حيث يقول[3]:

أيحْيا قتيلٌ؟ وأين النّعيمُ؟

2-1-2 تكرار الاسم:

ومن أمثلة ما جاء في الديوان، كلمة **الخائنون**[4]، فيُعيدها في محور **القصيدة الملحمية** من الديوان **خمس** مرات، و **الخيانة** هي صفة مذمومة تبناها الشاعر في قصائده، لكي تُعبّر عن فظاعة الأحاسيس و وجعها، و ألم القلب بسبب الخيانة التي تعرّض لها الوطن و قلبه ، فكسرت صَرْحَ المشاعر الجميلة والحب الكبير اللذان شغفا حبّ حياته، و تكررت الكلمة ذاتها، كعنوان رئيس لبعض قصائد ديوانه، في خمس مواطن[5]، وفيها يُفشي ضمنيا أسرار قلبه المكلوم، تارة عن حال البلاد، بعدما خُبت خيراتها و تارة عن حال قلبه بعد كُسرت مشاعره، فنجده يبكي حال الجزائر رغم صمودها بعد غدر الخائنين، حيث يقول[6]:

---

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، ص 34.
[2] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 29.
[3] الديوان نفسه ، ص 44.
[4] عادل عماري، ديوان رماد السنين، من الصفحة 07 إلى الصفحة 28.
[5] الديوان نفسه، من الصفحة 23 إلى الصفحة 28
[6] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، ص 14.

فهلْ يا فِرنسا سَنَنْسَى شهيدا تحدّى عنيدا وعَشَ يُكابرْ
فلا يا فرنسا تموت الأماني لشعبٍ أبيّ صنيعُ المصائرْ

ففي هذه القصيدة (قصيدة مُكـابرة)، يبيِّن لنا على عظمة المقاومة وصمود الجزائر في وجه فرنسا إبان الثورة، ويدعو لصمود الشعب رغم المآل الذي آلت إليه الآن بسبب الخائنين.

كما نجده يبكي حال قلبه المحطم، حيث يقول[1]:

لماذا عيونٌ في فراقِ تيتّمَتْ ويعجز كفلا عهدُ وصلٍ حيَالَها
لماذا لماذا واهتديتُ لدقّةٍ على كتفي شخصٌ عليّ أمَالَهَا

ففي هذه القصيدة (مرثية عاشق)، يبكي صدق مشاعره التي أهداها لشخص لم يُقدرها حقّ قدرها.

2-1-3 تكرار الجملة:

وهو وارد بين أشطر بعض قصائد الديوان، وهذا ليؤكد على أنَّ شعره مطابق لأحاسيسه، إماَّ بتكرار الكلمات أو الجمل نفسها أو معانيها، و ليبيَّن مدى التلاحم الذي تُضفيه على القصيدة، والجمال الذي يعطيه هذا التكرار لها، بغض النظر عن أهميته الكبرى داخل القصيدة من دلالات نفسية وفنية.

وجاء أيضاً في" تكرار الاسم، تكرار كلمة **فرنسا**، فنجدها في **قصيدة مُكابرة**، قد تكررت ستّ مرات، يقول الشاعر[2]:

أجل يا فرنسا علِمنا لدهرٍ دماءٌ أريقتْ وهول مجازرْ
كفى يا فرنسا كتمنا جراحا بكم ذا قتيلٍ أبَدْتِ الحناجرْ

يوضح الشاعر في هذه الأبيات الالام التي تجرعها الشعب جراء الاستعمار، وما سببه الاستعمار من قتل و تشريد للعائلات.

كما نجد تكرار كلمة **لماذا** في قصيدة **مرثية عاشق** 08 مرات، مثلما جاء في الشطرين الاول والثاني أين يقول الشاعر[3]:

لماذا ذبول الاقحوان بدربنا لماذا قتلنا للورود جمالها؟

يقصد الشاعر بالتساؤل في هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة، عن الأسباب التي أدت إلى الفراق بعد الحب، و الوجع بعد الفرح، فمزج بين الأولى والثانية، مركزاً على إبراز التكرار، و ليست التساؤل الذي أفنى العلاقة، مما يجعل المتلقي أو القارئ لمآ يدرس تلك الكلمتين من ناحية القراءة، يفهم المعنى بالتكرار الذي أضفى عليها تلك الحالة الجمالية والإيحاءات المختلفة.

وأيضاً ورد تكرار لجملة **ذاك الهوى**، وتمثل في قصيدة **ما بيننا يا أمّي**، حيث يقول[4]:

ذاك الهوى يهفو لنا إمّا غدت نار المسا رَكمٌ فشا ما أغبرهْ
ذاك الهوى كم أورقت أكتافنا غصن دنى كي نهتدي أن نهجره
ذاك الهوى كم أُجبر الباكي فداً رفقا بنا لم يستعر من أجبرهْ

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، ص 38.
[2] الديوان نفسه، ص 13
[3] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 38.
[4] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، ص 55.

2-2 الجناس:

يعتبر الخليل بن أحمد، التجنيس ضرب من الناس والطير والعروض والنحو، فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ما يشتق منه، و يقصد بذلك "أنّ الجناس إماً أن يكون كلمتان متماثلتان، أو نفس الكلمة مع اختلاف في المعنى أو أن تكون مشتقة منها، بمعنى أن يكون الجناس اسم يستطيع اشتقاق فعله وهكذا، أو أن يرتبط التجانس من حيث الحروف، فالجناس عند ابن المعتز مرتبط بالتبعية، أي تتابع الكلمات المتجانسة سواء كان عندها نفس المعنى أم لا، وعند الخليل مرتبط بالأصالة، اي أنه يعتمد على اشتقاق الكلمة من بعضها البعض"[1] .

ينقسم الجناس الى قسمين: تام وغير تام، فالجناس التام هو ما اتفق فيه اللّفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف وأعدادها وهيئتها الحاصلة ممن الحركات والسكنات وترتيبها فمن أقسامه نجد الجناس التام وهذا النوع من الجناس ينقسم بدوره إلى ثلاثة اقسام هي المماثل والمستوفي بفتح الفاء وجناس التركيب.

- **الجناس المماثل**: وهو ما كان ركناه أي لفظاه من نوع واحد من أنواع الكلمة بمعنى أن يكون اسمين وفعلين او حرفين .
- **الجناس المستوفى**: وهو ما كان ركناه أي لفظاه من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة بأن يكون إحداهما أسماً والأخر فعلا ، او بأن يكون احدهما حرفا والأخر اسما او فعلا .
- **جناس التركيب**: وهو ما كان أحد ركنيه كلمة واحدة والأخرى مركبة من كلمتين وهذا الجناس ثلاث أضرب تأتي على النحو التالي: المتشابه والمفروق، وهناك جناس غير تام وينقسم الى جناس مضارع وجناس لاحق وجناس ناقص[2] .

و في ديوان" **رماد السنين**"، استعمل الشاعر **عادل عماري** الجناس، في عدة قصائد ، نذكر منها على

على سبيل المثال، قوله في قصيدة **الخاتم**، أين يقول[3]:

تَهيمُ بها أم تهيمُ لديها

فالجناس وارد بين كلمة **تهيمُ** الاولى و**تهيمُ** الثانية، فهما كلمتان من نفس الجنس لكنهما تختلفان في المعنى، أي أنهما من الجناس المماثل، ف **تهيمُ** الاولى تعني الحب و الهيام، وهو متعلق بزمن معين أو فترة من فترات معينة، أما **تهيمُ** المتواجدة في الشطر الثاني، فتتعلق بالسفر إليها، فدلالته أن يلجأ الشاعر إلى ذلك ليس لأجل التكرار، وإنّما من أجل إيضاح المعنى أو التعليل، باستعمال المرادفات وبيان معاني الكلمات، التي لم يستعملها استعمالا عشوائياً، بل من أجل لفت انتباه القارئ لمثل ذلك التكرار، وكأنَّه يحيط بنفس المعني فيجعله يفكر في فهم المعنى الأصلي. أماً الجناس الوارد في قصيدة **همس**، بين مفردة **القتيلَ** في قوله[4]:

كأنّا نُخبّي شعورا جميلا هواكِ القتيلَ..حيائي القتيلُ

[1] عبد العزيز عتيق، البلاغة العربية، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، دط، دت، ص 195-205.

[2] المرجع نفسه، ص 195-205.

[3] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 47.

[4] الديوان نفسه، ص 53.

فيقصد بها الشاعر حبها المدمر والقاتل، فيما تعلق بالمفردة الأولى، أماَّ **القتيلُ** الثانية، فهي الألم الناتج عن المنع، وهذا ناتج عن حيائه واحتشامه، لذلك نجد الشاعر يجسد كل معاني الأخلاق الحميدة في معاني مفرداته، فلجأ إلى استخدامها من أجل التوضيح للقارئ معنى ذلك، ولأجل حل الغموض بين الكلمات المتشابهة لفظاً والمختلفة معنىً، و هذا هو الجناس المماثل.

و ورد الجناس أيضا في قصيدة **ما بيننا يا أمّي**، أين يقول[1]:

رفقا بنا أخفى هوًى في كُحلها لمّا هوى دمع الجفا ما أعبرهْ

يقصد الشاعر **بالهوى** الأولى، الحب و العشق للمحبوب، أماَّ **الهوى** الثانية، فهي سقوط الدمع والعَبَرات، وهذا الجناس المماثل الذي استعمله الشاعر **عادل عماري**، ليبرز مدى تعلّقه بمحبوبته.

أماَّ الجناس الوارد في قصيدة **فراق المخيم**[2]:

أنهجر ما قد بنيناه حلوا أيرضى الفراق وما قد رضينا؟

فالمقصود منه في كلمتي" **يرضى، رضينا** " أن الكلمة الأولى جاءت على نحو فعل مضارع مقترن للدلالة على سؤال لوضوح المعنى لدى القارئ وتفاعله معه، أما **رضينا** الثانية، فهي فعل ماضٍ، فحرف الياء زائد بينهما، وهذا النوع من الجناس يسمى الجناس المستوفي.

أماَّ الجناس الوارد في قصيدة **وفاء**[3]:

غدا إن لقيتني قتيلا بلا موتي

فشوقي لعينيك إذا متّ لقتلاه

فهو جناس ناقص، حصل بين كلمتي **قتيلاً وقتلاه**، و مثله في قصيدة **اعتذار** بين كلمة **بالي** و **يبالي**، أين يقول الشاعر[4]:

غفوتُ اللّقاء و بالي يُبالي فقلت و قال كرهتُ الحوارا

إنّ لجوء الشاعر **عادل عماري** إلى توظيف الجناس له ميزة خاصة في خلق موسيقي داخلية تعبِّر عن فعل الألفاظ التي تجانست فيما بينها، فتساهم الألفاظ في خلق جوَّ موسيقي يتلاءم والبيت، ويتناسق مع مضمونه، و يفتح المجال للقارئ حتى يفهم معناه، ونفس الشيء كان بين كلمتي **الشموع ، والشّروع، وغيرها كثير في الديوان**، يقول الشاعر[5]:

سأفديك دأبي علا في الفعال إلى أن يذوب الهوى كالشّموعْ

وكم سوف يبقى الرغيف جوابي إذا ما سألت لقومي الشّروعْ

فبتغييره للحروف بين كلمات قصيدة **سأفديك**، أضاف نغما موسيقيا من خلال تبادل الأحرف أو تغييرها، وذلك لخلق انسجام موسيقي يتولد عنه تأثير القارئ أو التفاعل معه، من خلال الكلمات المنسجمة داخل النّص.

2-3 التصريع: جاء في قاموس العمدة اشتقاق كلمة التصريع من مصراعي الباب، وكذلك قيل لنصف البيت مصراع كأنه باب القصيدة ومدخلها وقيل: بل هو من الصرعين وهما طرفا النَّهار، وقال قوم :الصرع المثل وسبب التصريع مبادرة ، الشاعر القافية ليعلم في أول

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، ص 55.

[2] الديوان نفسه، ص 60.

[3] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 40.

[4] الديوان نفسه، ص 45.

[5] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 19.

وهلة أنَّه أخذ في كلام موزون غير منثور ولذلك وقع في أول الكلام الشعر ، وربما صرع الشاعر في غير الابتداء ، ولذلك إذا خرج من قصة ومن وصف إلى وصف، ويأتي التصريع إخبارا بذلك وتنبيهاً عليه[1]، ومثال ذلك ما وجدناه في قصائد الديوان، نذكر من القصائد على سبيل المثال، ما جاء في قصيدة **الشاعر المصلوب**، حيث يقول الشاعر[2]:

ببالي كلامٌ في حلالٍ أغازلهْ ويهفو ضميري إذ صمتّم أقاولهْ

وأيضا قوله في قصيدة **رحاب الغضب**[3]:

أثرت شعورا وخلت فتكْ زرعت يقينا بقلبِ شككْ

وقوله أيضا في قصيدة **مكابرة**[4]:

أضأت ببالي شموع الخواطر فجئت أباهي عداك المنابر

وأيضا قوله في قصيدة **أنا الشوق**[5]:

كما لم أظن أشعلته ببالي ليبقى بقلبي سعير وِصالي

تمثل **التصريع** من خلال الأبيات الأولى لكل قصيدة، في كلمتين هما: "**أغازله** و **أقاوله**"، " **فَتَكْ** و **شَكَكْ**"،" **الخواطر** و **المنابر**"، " **ببالي** و **وصالي**"، فهذا النوع من المحسن البديعي، يُكسب القصيدة نغما موسيقيا تطرب له الأذن، وترتاح له النفس، فالقارئ أو المتلقي عندما يقرأ القصيدة أو يتمعن في معانيها، يُحس بالانسجام، فيرتب ألفاظها، خاصة إذا تلاءم صوت الشاعر في قراءة القصيدة بشكل واضح، فإنَّ المتلقي يتفاعل مع هذه القصيدة، ليستوعب معانيها، ويفهمها حتى وإن استصعب عليه الأمر، فإنَّ الفكرة تتكون من خلال القراءة المتأنية التي تتوافر حيناً بعد حين، فيقف المتلقي بأذن صاغية لسماع القصيدة، وما تحدثه القصيدة من إحساس ملتهب يُهيئ القارئ للتلذذ بسماعها.

2-4 الحوار:

الحوار مهارة لغوية فطر عليها الإنسان ولا يستطيع أن يمارس حياته من دونها، وهو شكل من أشكال التواصل بين جميع البشر، لأنه كلام واعٍ حيث يحمل كلَّ متحاور مجموعة من الأفكار يسعى لإيصالها للطرف الثاني، ولا يمكن أن نسمي تواصل الحيوانات حواراً ، لأنَّه صفة غريزية آلية برمجها اللَّه سبحانه وتعالى فيها .

ويعرفه عبد المالك مرتاض بأنَّه:" اللُّغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة واللّغة السردية، ويجري الحوار بين شخصية وشخصية، كما يصطلح على الحوار أيضاً، بأنَّه أسلوب من أساليب القص، مثل الوصف والسرد"[6].

لقد وظف الشاعر **عادل عماري** في ديوانه **رماد السنين**، مصطلح الحوار، و خصوصا ما كان في أبيات قصيدة **مرثية عاشق**، حيث يقول[1]:

---

[1] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة و النشر والتوزيع، الإسكندرية، 2002، ص232-233

[2] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 07

[3] الديوان نفسه، ص 10.

[4] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 13.

[5] الديوان نفسه، ص 32.

[6] الأمين تناح، جمالية الرمز الصوفي في الخطاب السردي، رواية لغة السر لنجوى بركات أنموذجا، مجلة الباحث، المجلد 10، العدد 03، أكتوبر 2018، ص 96 بتصرف.

يا حلوتي كم كان ذا يسري بنا حتى أتى زمن الشّقى يلهينا

وقصيدة **طلاسم الوفاء**، حيث يقول[2]:

يا حلوتي لا تعربي أبدا فهم القضاء فصول فتواكِ

وفي قصيدة **رجاء**[3]:

أتتني عيون الهيام تهيم
عجبت فقالت: عناد سقيم
أتينا ديارك بالود نبغي
أنا وفؤادي لديكم نقيم
فقلت وفائي قتيل الزمان

والحوار في مجمله هنا، مصطلح يدل على حرية الفرد باستخدام الحجج و البراهين والأدلة التي تبرز وجهات النظر، إضافة إلى ذلك، يدل على تعزيز الصورة الفنية ذات الطابع السمعي، كما أنَّ مبدع النص من خلاله يصل إلى فكر المتلقي و وعيه.

2-5 كثرة تردد أصوات الجهر والهمس:

- **الجهر:**

انَّ انقباض فتحة المزمار وانبساطها، عملية يقوم بها المرء أثناء حديثه، دون ان يشعر بها في معظم الأحيان، وحين تنقبض فتحة المزمار، يقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر، فتضيق فتحة المزمار ولكنها تضل تسمح بمرور النفس خلالها، فإذا اندفع الهواء خلال الوترين، وهما في هذا الوضع يهتزان اهتزازا منتظما ويحدثان صوتاً موسيقيا، تختلف درجته حسب عدد هذه الهزات أو الذبذبات الثانية، كما تختلف شدته أو علُّوه حسب ساعة الاهتزازة الواحدة، وتسمى هذه العملية بالجهر، ومنه فالصوت المجهور هو الصوت الذي يهتز معه الوتران الصوتيان. والاصوات المجهورة في اللُّغة العربية 13صوتاً: (ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع ،غ ،ل، م ،ن)[4].

والقصد من وراء ماقلناه، انَّه أثناء الخروج بالصوت المجهور يمر جزء من الهواء عبر الأحبال الصوتية، مما يسمح لها بالاهتزاز، فتتمظهر لنا صفة الصوت إما بالقوة أو الضعف.

إنّ تواتر عدد معين من الحروف يستطيع أن يشكل موسيقى داخلية في النص، تنحى منحى دلالياً معينًا، وذلك حسب طبيعة الحروف المجهورة، وسنذكر بعض الكلمات الحاملة لهذه الأصوات، والمتواجدة في ديوان **رماد السنين** للشاعر **عادل عماري**، مثل ما جاء في قصيدة **شمعة**، حيث يقول[5]:

---

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص35.
[2] الديوان نفسه، ص 42.
[3] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص35.
[4] إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، ص21-22.
[5] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص65.

يا شمعة يا دمعة كم تنزف
كم ترتضي أن تبتلى كي تعزف
في موتها تختار سرد حكاية
لكن فداك لهم سدى لم يعرفوا

فالصوت المجهور المتمثل في الكلمات: "**دمعة، شمعة، ترتضي، تنزف**"، تمثّل في حرف **الميم**، وهو "صوت مجهور لا هو بالشديد ولا بالرخو، بل هو ينتمي لما يسمى بالأصوات المتوسطة، أما حرف **الدال**، فهو صوت شديد مجهور، وحرف **الراء**، صوت مجهور مكرر"[1]، وقد تكرر في المقطوعة حرف **الميم** ثلاث مرات، وحرف **الدال** أربع مرات، وحرف **الراء** ثلاث مرات. وجاء تكرار حرفي **النون** و**الضاد** في كلمة "**ترتضي**"، **فالنون** صوت مجهور متوسط بين الشَّدة والرخاوة، أما حرف **الضاد**، فهو صوت شديد مجهور"[2].

و تكرر أيضاً حرف **الراء** في قصيدة **الشاعر**07 مرات، و مثله حرف **العين** سبع مرات، وحرف العين، الذي هو صوت مجهور مخرجه من وسط الحلق[3] و قد تكرروا كلهم في القصيدة أين يقول[4]:

سلام على دار البديع ومرحبا
بشعر يضاهي في الترفع كوكبا
أتيت تباهي لوعة الحرف منبرا
وفيك هيام في المداد تشعّبا
ستبقى جميلا في عيونٍ أشاعرا
تباكي شتاتا في التوحد معربا

وفي قصيدة **أمنية قلب**، تكرر حرف **الباء** ثلاث مرات، وهو صوت شديد مجهور[5]، وحرف **الدال** ثلاث عشرة مرة، يقول الشاعر[6]:

أشاعر يناديك سرا فؤادي
ودمعي بجهر المعاني ينادي
فيرنو كلام نسيت وقلته
أأنت الذي قد عقدت ودادي؟
فقلت من الليل أهدي قصيدي
لأنزف شعرا وجرحي سهادي
فقل لي كلاما يبيد العذاب

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، ص48
[2] المرجع نفسه، ص 51.
[3] إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، ص50.
[4] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص54.
[5] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص74
[6] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص50.

كقول زهير أبانت سعادي؟

إنّ هذه الأصوات المجهورة عند الشاعر، تعبِّر عن صدى مناداته، ومعاناته، والمطالبة بوعي الشباب للمحافظة على الوطن، وصون المشاعر من الكسر، و كذلك تنبيه الشباب لأخذ الحيطة والحذر لمواجهة متاعب الدنيا، وتوعيتهم لكي يزدادوا حرصا وخوفا على مشاعرهم من العبث فيها.

- **الهمس:**

يعتبر الهمس من مظاهر الإيقاع الموسيقي كالجهر تماما، وتتجلى هذه الأصوات في ديوان **رماد السّنين** من خلال بعض الكلمات التي وظفها الشاعر **عادل عماري** في قصائده، والتي نختار منها قصيدة **ما بيننا يا أمي**، حيث توفرت كلماتها على الكثير من الأصوات المهموسة، يقول الشاعر[1]:

عاش الهوى ما بيننا ما أقبره لا يخلف القلب الصدى إذ أنشره
يا رعشة الحرف المقفى أدمعا ذاك الهوى في غيبتي ما أحضره
ذاك الهوى يهفو لنا إمّا غدت نار المسا ركم فشا ما أغبره

فالصوت المهموس في كلمة **عاش** تمثل في حرف **الشين**، وهو صوت رخو مهموس[2]، تكرر 23 مرة في أبيات القصيدة كلها، وفي كلمة **القلب** تمثل الصوت المهموس في حرف **القاف**، وهو صوت شديد مفخم، وفي الأصل، هو صوت مجهور أصابه التهميش في معظم الألسنة، وقد تكرر 26 مرة في أبيات القصيدة كلها، أما حرف **السين**، فهو صوت رخو مهموس[3]، تكرر16 مرة، وحرف **التاء** هو صوت شديد مهموس[4]، تكرر 33 مرة.

تُعبر هذه الأصوات المهموسة عند الشاعر **عادل عماري** عن مدى معاناة الشعب الجزائري واضطهاده من طرف المحتل، وضعها الشاعر في هذه المرحلة لأنّه لا يستطيع التعبير إلاّ بالأصوات المهموسة، لكي يبيّن مدى ألمه وصرخته الموجعة تجاه وطنه الأم وحاله و الشباب أقرانه.

وكما رأينا، فالشاعر **عادل عماري** اعتمد على مجموعة من حروف الروي، منها المهموسة ومنها المجهورة، وكان له استعمال أكثر لحرف "الميم، اللام، النون، الباء، الراء، الكاف"، كما استعان ببعض الحروف القليلة الورود، وهي الهمزة والدال، الهاء، العين، الواو، التاء، الفاء، والقاف.

2-6 النبر و التنغيم:

- **النبر:**

إنَّ مصطلح النبر في المفهوم العام يدل على الإبراز، وفي الدراسة اللّسانية بعامة، والصوتية بخاصة يعني إبراز أحد مقاطع الكلمة عند النطق بها"[5]، وهو أيضاً "نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد، فعند النطق بمقطع منبور، نلحظ أنّ جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط، إذ تنشط عضلات الرئتين نشاطاً كبيراً، كما تقوى حركات الوترين الصوتيين، ويقتربان أحدهما من الآخر ليسمحا بتسرب أقل

[1] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص55.
[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص67
[3] المرجع نفسه ، ص67.
[4] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ، ص 63.
[5] سعاد بسناسي، مصطلح النبر في الدرس اللّساني العربي بين الموجود والمفقود، مجلة التعليمية، المجلد 03، العدد 08، ديسمبر 2016، ص86

مقدار من الهواء، فتعظم لذلك سعة الذبذبات، ويترتب عليه أن يصبح الصوت عالياً واضحاً في السمع هذا في حالة الأصوات المجهورة، أمّا مع الأصوات المهموسة فيبتعد الوتران الصوتيان أحدهما عن الأخر أكثر من ابتعادهما مع الصوت عبر المنبور وبذلك يتسرب مقدار أكبر من الهواء"[1].

و إذا ما جئنا للحديث عن النبر الموجود في ديوان **رماد السنين**، فإننا نجده متمثلا في قصيدة **الخائنون5**، حيث يقول الشاعر[2]:

ما بال قوم يجهرون الزندقه؟ قول على وِسع الأماني ضيّق

فالنبر في **ما**، في جملة "**ما بال**"، وهي بداية الكلمة، وأيضاً النبر موجود في كلمة **فازدان**، و المتمثل في" **فَازْ**" الواقع في نفس القصيدة، حيث يقول[3]:

يا من منحتم للنفاق الأنجم فازدان كيد بذر طيب أحرق

أما في قصيدة **ما بيننا يا أمي**، فالنبر في كلمة **وارتد**، هو" **وارْ**"، في قول الشاعر[4]:

ها قد تلاشى طيرنا في أفقه وارتدّ يحنو من بورد كبّره

- **التنغيم:**

يعتبر التنغيم من الفونيمات فوق التركيبية أو الإضافية، التي تصاحب نطقنا للكلمات والجمل، ويعني المصطلح الارتفاع أو الانخفاض في طبقة أو درجة الصوت، ويرتبط هذا الارتفاع والانخفاض بتذبذب الوترين الصوتيين اللّذين يحدثان النّغم والموسيقية، أي أنّ" التنغيم بهذا المفهوم يدل على العنصر الموسيقي في نظام اللّغة[5].

فالتنغيم المتواجد في القصيدة، تمثل في جملة الاستفهام، وهو ما جاء في قصيدة **فراق المخيم**، أين يقول الشاعر[6]:

أنهجر ما قد بنيناه حلوا؟ أيرضى الفراق وما قد رضينا؟

وفي قصيدة **الخائنون4**، حيث يتساءل الشاعر[7]:

هل يا ترى عزم الفتى من طيشه؟
أم ناهد ينسي أميرا عدلا؟

وفي قصيدة **أنا الشوق** حيث يقول[8]:

فقلت لنفسي شكوك وتاهت فهل لي يمين يكون شمالي؟

---

[1] إبراهيم أميس، الأصوات اللُّغوية ، ص97-98.

[2] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص28.

[3] الديوان نفسه، ص 29.

[4] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، ص 57.

[5] سهل ليلى، شهيرة برباري، التنغيم وأثره في اختلاف المعنى ودلالة السياق، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 03، العدد 07، جوان 2010، ص02. ص02.

[6] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 60.

[7] الديوان نفسه، ص 27.

[8] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 32.

ففي شطر **فهل لي يمين يكون شمالي؟** فالغرض من الاستفهام بيان مدى الحيرة والدهشة اللذان ينتابان الشاعر حول مسألة توالي الأحداث، فالتنغيم المتواجد في هذا الشطر ليس غرضه الإجابة عن السؤال بنعم، وإنَّما غرضه من ذلك هو كيفية إيجاد وسيلة مثلى للوصول إلى مبتغى النفس، أما في الشطر: **أيرضى الفراق وما قد رضينا** ؟ فالتنغيم الموجود في هذا الشطر مثلما الأشطر الأخرى، ليس غرضه الإجابة العادية عن السؤال وإنما أخذ الوضعية القائمة على هذا السؤال، وهي قيمة الجمال أو الافتنان بالشيء.

2-7 .الطباق:

هو ما يعرف بالتضاد، وفي الاصطلاح اللُّغوي: هو المطابقة والتطبيق والتكافؤ، وهو أن يأتى بالشيء وضده في الكلام. والتضاد يطلق اللَّفظ الواحد معنى وضده هو فرع من المشترك اللَّفظي أي اللَّفظ الذي له أكثر من دلالة.[1]

استعمل الشاعر **عادل عماري** أسلوب التضاد، واتخذه سبيلاً للتعبير عماً في داخله، فالتضاد يهدف إلى إضفاء مساحة من الجمال ليشعر القارئ بخلق لمسة من الأريحية في نفسه، و المثير للاهتمام أنَّك ترى في القصيدة الكلمتين المتضادتين، وهذا ما اتضح في قول الشاعر في قصيدة **مُـكابرة**[2]:

فآوى لأمّ حنون يبوح ويرسي بترب أبيه الضفائر

فالطباق الحاصل بين الكلمتين في الشطر الاول والثاني، هو طباق الإيجاب، تجسّد في الكلمتين: **الأم و الأب**، ليُسهم في بناء القصيدة، وإيصال الفكرة للقارئ، وتقوية المعنى المراد.

وكذلك ورد طباق (يسار، يمناه) في قصيدة **وفاء**، حيث يقول الشاعر[3]:

أبيت لا نوم يجود لأنساه

فشوقي يسار القلب جاب و يمناه

ليقوي المبنى ويصل إلى المعنى المراد دون تقصير، وتوضيح الفكرة أمام المتلقي، ونفس الطباق (صباح، مساء)، (يسار، يمينا) في قصيدة **فراق المخيم**، حيث يقول[4]:

وكم ذا صباحا صدحنا نشيدا بهي المعاني بنات بنينا

وكم ذا مساء سمرنا نسلّي نميل سرورا يسارا يمينا

2-8 السجع:

إنَّ مصطلح السجع من أقدم المصطلحات في علم البديع، حتى أنَّه ورد في أغلب الأيات من سور القرآن الكريم، وهو وصف لإيقاع متردد في كلمتين مفردتين غير داخليتين، في تركيب ظاهرة صوتية إيقاعية[5] .

لقد أورد الشاعر **عادل عماري** بعضا من السجع في قصيدة **مُـكابرة**، أين يقول[6]:

---

[1] يمينة فلاق عريوات، أسلوبية التضاد في شعر مفدي زكريا، ديوان اللهب المقدس أنموذجاً، مجلة اللغة الوظيفية، المجلد 04، العدد01، جوان 2017، ص268.

[2] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 14.

[3] الديوان نفسه ، ص 40.

[4] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، ص 59.

[5] حورية قادري، التلقي والإيقاع الصوتي في النص عند الدارسين العرب، مجلة الآداب واللغات، العدد 22، ديسمبر 2015 ص278-279.

[6] عادل عماري، ديوان رماد السنين، ص 13.

أضأت ببالي شموع الخواطر فجئت أباهي عداك المنابر

في هذا البيت، تمثل السجع في حرف **الراء**، وهو الحرف الأخير في صدر البيت وعجزه. أما في قصيدة **سأفديك**، فقد ورد أيضا متمثلا في حرف العين، يقول الشاعر[1]:

سأفديك دوما لأن لا تلوع و دَعْ لي بنيّ الأسى إذ أجوع

كما ورد أيضا في قصيدة **الخائنون**، حيث يقول[2]:

ها جئت أفشي ذي الأيادي سرّها إنّي لَمُبْدٍ في تحدٍّ مكرها

في هذا البيت، تمثل السجع في حرف **الهاء**، أما في قصيدة **أريج البوح**، فقد ورد أيضا متمثلا في حرف **النون**، يقول الشاعر[3]:

رسم اليراع وصالنا تشرينا ومحا ظلال شكوكنا تضنينا

ومهمة السجع تكمن في إضفاء الإيقاع الموسيقي الصوتي على أبيات القصائد، فيُحدث نغمة رنانة وجرس موسيقي تطرب له الأذن الصاغية، ممّا يجعل المتلقي يتفاعل مع النص الشعري ، وعلى نفسية القارئ فلا يمل من الاستماع.

3.خاتمة:

من خلال دراستنا لجماليات الإيقاع الداخلي في خطاب عادل عماري الشعري، توصلنا إلى جملة من النتائج نستخلص منها:

- كان الإيقاع من بين المصطلحات التي لها أثر واضح على القصائد و المتلقي، لما يمتاز به من نغمات موسيقية تؤثر على القارئ عند قراءته لقصيدة ما، بالرغم من شمولية الإيقاع، إلاّ أنّ دوره كان بارزا في قصائد الديوان التي أثرت على السامع و المتلقي، بسبب تنوع النغمات الموسيقية فيه.
- استعمل الشاعر بعض المحسنات البديعية و اللفظية و المعنوية التي توافرت في قصائد الديوان، فعمد إلى التكرار الذي أحدث تنوعا موسيقيا ارتبط بالحالة النفسية، و أكد في نفس القارئ المعنى المقصود.
- كما وظف الشاعر المحسنات البديعية بصورة تتناسب مع موضوع القصائد، موفرا لها إيقاعا غنيا وجرسا متقاربا.
- إنّ ديوان رماد السنين هو بمثابة مرآة عاكسة لنفسية الشاعر، فالقارئ لشعره يستشفّ أحاسيسه وعواطفه.

[1] الديوان نفسه ، ص 19.
[2] عادل عماري، ديوان رماد السنين ، ص 23.
[3] الديوان نفسه ، ص 34.

4.قائمة المراجع:

1. رفيقة سياحوي، الإيقاع بين علم الموسيقى وعلم العروض، مجلة اللغة العربية، الجزائر، المجلد 22، العدد 50، جويلية 2020، ص 116.
2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، مصر، 1996.
3. حمد بن يحي، دلالة الخطاب الشعري المعاصر، مقاربة سميو أسلوبية في قصيدة مع جريدة لنزار قباني، مجلة الأثر، المجلد 15، العدد 24، مارس 2016 ، ص128 – بتصرف-
4. هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، بنية التكرار عند البياتي نموذجا، مجلة جامعة دمشق للآداب، سوريا، المجلد 30، العدد 1+2، جوان 2014، ص 92
5. طيب بوقرط، جمالية التكرار بين البعدين البنائي و الإيقاعي في شعر أحمد مطر، قصيدة لا نامت عين الجبناء أنموذجا، مجلة مقاليد، العدد11، ديسمبر 2016، ص 122.
6. عادل عماري، ديوان رماد السنين، دار خيال للنشر و التوزيع، برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2019.
7. عبد العزيز عتيق، البلاغة العربية، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، دط، دت.
8. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة و النشر والتوزيع، الإسكندرية، 2002.
9. الأمين تناح، جمالية الرمز الصوفي في الخطاب السردي، رواية لغة السر لنجوى بركات أنموذجا، مجلة الباحث، المجلد 10، العدد 03، أكتوبر 2018، ص 96 بتصرف.
10. سعاد بسناسي، مصطلح النبر في الدرس اللِّساني العربي بين الموجود والمفقود، مجلة التعليمية، المجلد 03، العدد 08، ديسمبر 2016، ص86
11. سهل ليلى، شهيرة برباري، التنغيم وأثره في اختلاف المعنى ودلالة السياق، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 03، العدد 07، جوان 2010، ص02.
12. يمينة فلاق عريوات، أسلوبية التضاد في شعر مفدي زكريا، ديوان اللهب المقدس أنموذجاً، مجلة اللغة الوظيفية، المجلد 04، العدد01، جوان 2017، ص268.
13. حورية قادري، التلقي والإيقاع الصوتي في النص عند الدارسين العرب، مجلة الآداب واللغات، العدد 22، ديسمبر 2015 ص278-279.