الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جـــامـــعـــة الـبـلـيـدة -2-
كليّة الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

إشكاليَّة الدَّلالة في الإيقاع الشّعري

ديوان " في القدس" لتميم البرغوثي أنموذجا

أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه (ل م د) في اللّغة العربيّة وآدابها.

تخصُّص: دراسات لسانيّة وتطبيقاتها على العروض.

إعدادالطّالبة:
هناء بلعباس

إشراف الأستاذ الدكتور:
ميلود شنُّوفي

السّنة الجامعيّة: 2018م/2019م

الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جـامـعـة الـبـلـيـدة -2-

كليّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

إشكاليَّة الدَّلالة في الإيقاع الشّعري

ديوان " في القدس" لتميم البرغوثي أنموذجا

أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدُّكتوراه (ل م د) في اللّغة العربيّة وآدابها.

تخصُّص: دراسات لسانيّة وتطبيقاتها على العروض.

إعدادالطّالبة:

هناء بلعباس

أمام اللّجنة المشكّلة من:

الاسم واللقب	الدّرجة العلميّة	الجامعة	الصفة
محجوب بن محجوب	أستاذ التّعليم العالي	البليدة 2	رئيسا
ميلود شنوفي	أستاذ محاضر أ	البليدة 2	مشرفًا ومقررًا
إبراهيم فضالة	أستاذ التّعليم العالي	البليدة 2	عضوًا مناقشًا
رابح ملوك	أستاذ التّعليم العالي	البويرة	عضوًا مناقشًا
سعيد عموري	أستاذ محاضر أ	تيبازة	عضوًا مناقشًا

السّنة الجامعيّة: 2018م/2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أنحني إجلالا وتقديرا ووفاء إلى من وصى الله ببرهما وقرن الإحسان إليهما بطاعته

إلى التي أرضعتني من لبنها صبرا وجلدا، والتي تحملت بعدي عنها شوقا لنجاحي؛

أمي الحبيبة.

إلى الذِّي لم يدّخر ذرة جهد أو قطرة عرق من أجل تعليمي؛ أبي الحنون

إلى القلوب الطَّاهرة الرقيقة والنُّفوس البريئة؛ رياحين حياتي؛ إخوتي.

إلى من اجتمعت معهم أفكاري وتوحّد معهم مساري.

إلى من نسيهم قلمي ولم ينسهم قلبي

إلى كلّ منْ ساعدني وساندني بكلمة أو فكرة أو مرجع.

إلى أولئك الّذين ابتهلوا إلى الله سرا وعلانية طالبين لي العون والتّوفيق؛

أهدي هذا العمل المتواضع.

شكـر وتقــدير

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالحًا تَرضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾

سورة النّمل, الآية: (19).

عرفانًا بالجميل...

وبخالص مشاعر التَّقدير والاحترام...

أتوجه بجزيل الشُّكر وعظيم الامتنان إلى الأستاذ الفاضل: **د.حفيظ ملواني**، الذِّي قبل الإشراف على هذا العمل ولم يبخل بتوجيهاته وآرائه ونصائحه،

وكذا إلى أستاذي الفاضل: **د.ميلود شنوفي** الذِّي واصل معي المشوار فقد رافقني في إكمال هذا البحث إلى أن صار على ما هو عليه.

والشُّكر موصول إلى كل من ساعدني ولوبحرف واحد وإلى كل من أسهم في رفع معنوياتي وإنجاز هذا العمل من قريب أوبعيد....

فجازى الله عني الجميع خير الجزاء.

الملخّص باللُّغة العربيّة

جاء هذا العمل وهو بعنوان: **إشكاليّة الدّلالة في الإيقاع الشِّعري ديوان " في القدس " لتميم البرغوثي أنموذجا؛** من أجل البحث في مضْمار الدَّلالة الإيقاعيّة ضمن ثنائية – الدَّلالة والإيقاع– في محاولة نحو تبيّن مظاهر الدَّلالة النّاجمة عن الإيقاع، حيث ينظم الشَّاعر قصيدة لينقل حالة معيّنة من الفرح أو الحزن أو الخيبة أو الأمل، فللإيقاع دور أكبر في تحديد وظيفة معينة إذ أضحت له أهمية في توجيه البنيّة النصيّة للأدب كلها.

ومن هنا تكمن أهميَّة الموضوع حيث حظي الإيقاع ببحث عميق فرصد الباحثون مظاهره في النَّص شعرًا كان أم نثرا، ولمّا كان جانب الدَّلالة الإيقاعيَّة من الجوانب غير المطروقة بكثرة، ركز هذا البحث على توضيح الدَّلالات التِّي ترسمها الظواهر الإيقاعية سواء كان ذلك على المستوى الخارجي أو المستوى الدّاخلي للقصيدة العربية،لا سيما وأنَّ الإيقاع الدّاخلي قدأصبح يركز عليه كثيرًا في إنتاج الدَّلالة والموسيقى الدَّاخليَّة للقصيدة أكثر من غيره في ظل الممارسات الكتابية الجديدة التي ابتعدت كثيرا عن الوزن والقافية فراحت تخلق ما يولّد للنص موسيقاه الدّاخليّة ككل.

ولمَّا كانت طبيعة الموضوع تستدعي تتبع الظَّواهر التِّي تسهم في إنتاج الإيقاع داخل النَّص وبالتَّالي وصفها وتحليلها ورصد دلالاتها فقد قامت الدِّراسة على المنهج البنيوي موظِّفةً آليات التَّحْليل السميائي دون استبعاد عطاءات المنهج النَّفسي وفق المنحى التأويلي المناسب.

يقوم البحث على مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول مشفوعة بخاتمة وجاء التَّمْهيد بعنوان: قرائن النَّص الحداثي في الشِّعر، وقد تضمن العناصر الآتية: فلسفة الحداثة، الحداثة الشِّعريّة، نظام القصيدة، وثلاثة فصول، فصلان نظريان تناولت في الفصل الأوَّل الإيقاع وتمثُّلاته التَّكوينيّة، وقد ارتكز على ثلاثة مباحث، الأوّل عنوانه مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحًا والثَّاني: الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشِّعري، والثَّالث: مستويات الإيقاع، أمَّا الفصل الثَّاني عنوانُه مضمار الدَّلالة الإيقاعيَّة

بين النَّظريَّة والتَّطبيق"، وقد ضمّ ثلاثة مباحث، الأوّل في المنظور التراثي والثَّاني فِ الأجنبي أمَّا الثَّالث فكان في المنظور العربي المعاصر وفصل تطبيقي عنوانه "مضمار التحقُّق الإيقاعي في ديوان في القدس"، احتوى على ثلاثة مباحث المنظومة الصَّوتيَّة ودلالتُها، المنْظومة اللَّفظيّة ودلالتها والمنْظومة التَّركيبيَّة ودلالتها، وكانت الخاتمة للنتائج المتوصل إليها والتِّي كان أهمّها: يعتبر مصطلح الإيقاع سبّاقا إلى حقل الموسيقى بعدها انتقل إلى بقية الفنون الأُخْرى وهو خاصِيَّة جوهرية يقوم عليها الأدب والفن عموما لذلك هو مصطلح شموليّ. كما تفطن النقاد القدماء إلى المستوى الدَّاخِلي المكون للنَّص الشِّعري وما يلعبه من دور في تعزيز الإيقاع وإثراء الدلالة وأولوه عناية بالرَّغم من عدم تصريحهم بأقوال مباشرة وصريحة عن وظيفة المستوى الداخلي للإيقاع، إلاَّ أنَّ هذه الإشارات تدلُّ على معرفتهم وعدم غفلتهم عن قدرة التَّوظيف الجيّد للألفاظ والظواهر البلاغية في إنتاج الموسيقى ذات الإيحاء الجيِّد.

قائمة المحتويات:

أ- إهداء

ب- شكر وتقدير.

ج- الملخص باللغة العربية.

د- قائمة المحتويات.

هـ- قائمة الجداول.

و- قائمة الأشكال.

ز- قائمة المصطلحات الأدبية.

ك- قائمة المختصرات.

- محتويات الرسالة:

مقدمة.....	17
تمهيد : قرائن النَّص الحداثي في الشعر	
1- فلسفة الحداثة.....	24
2- الحداثة الشِّعريَّة.....	31
3- نظام القصيدة.....	35
3-1- الأرجوزة.....	36
3-2- القصيدة العمودية.....	36
3-3- الشعر المحدث.....	38
3-4- الموشّحة.....	39
3-5- الشِّعر المرسل.....	41
3-6- الشِّعر الحر.....	43
3-7- الشِّعر المنثور.....	49
3-8- النَّثر الشَّعري.....	51
3-9- قصيدة النَّثر.....	52
الفصل الأول: نظام الإيقاع بين الاتِّساع والتَّحديد	

1-مفهوم الإيقاع.....	59
1-1- لغة.....	59
1-2- اصطلاحًا.....	61
2-الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشِّعري.....	73
3-مستويات الإيقاع.....	83
3-1الأساس الخارجي.....	87
1-1- الوزن.....	89
1-1-1- الوحدة الوزنيَّة.....	90
1-1-2- التَّشكيل الوزني.....	90
1-2-القافية.....	92
1-2-1- القوافي المتوالية والمتناوبة.....	93
1-2-2- القوافي المتجاوبة.....	93
1-3- الوقفة.....	94
1-3-1- الوقفة التَّامة.....	94
1-3-2- الوقفة الوزنية.....	95
1-3-3- الوقفة التَّركيبيَّة والدَّلاليَّة.....	95
1-3-4- وقفة البياض	95
3-2- الإيقاع الدَّاخلي.....	96
2-1- التَّكرار.....	101
2-2- الكلمة.....	104
2-3- القوافي المتواطئة.....	105
2-4- البنية المكانية.....	106
2-5- علامات التَّرقيم.....	108
الفصل الثَّاني: مضمار الدَّلالة الإيقاعيَّة بين النظريَّة والاشتغال	
1- المنظور التُّراثي.....	114

1-1- الوزن	114
1-2- القافية.....	128
1-3- دور الإيقاع الداخلي.....	140
2- المنظور الأجنبي.....	151
2-1- دور الجانب الدَّاخلي.....	151
2-2- دور الجانب الخارجي.....	159
2-3- دور الظواهر التَّطريزية.....	168
3- المنظور العربي المعاصر.....	170
3-1-الارتداد النَّفســـي.....	170
3-2-دور الإيقاع الخارجي.....	178
3-3-دور الإيقاع الدّاخلي.....	181
الفصل الثالث: مضمار التَّحقق الإيقاعي في ديوان "في القدس"	
1-التَّعريف بالدِّيـــــوان.....	195
2- البنية الصّـوتية ودلالتها.....	199
3- البنية اللَّفظية ودلالـتها.....	239
4- البنية التَّركيبيّة ودلالتها.....	260
الخاتمة.....	287
قائمة المصادر والمراجع.....	292
الملخص باللُّغة الأجنبية.....	307

قائمة الجداول:

الرقم	اسم الجدول	الصفحة
01	تعاريف مصطلح "الإيقاع" لدى المنظرين العرب القدامى	61
02	أوجه الفرق بين الإيقاع والوزن	67
03	نظام قصائد ديوان" في القدس"	196
04	ورود صيغتي اسم الفاعل واسم المفعول وبروزهما في قصيدة (رجز usa)	204
05	ورود التَّضاد (الطباق) ونوعه في قصيدة "غزل"	241
06	تكرار الألفاظ وبروزه في قصيدة "غزل"	242

قائمة الأشكال:

الرقم	اسم الشكل	الصفحة
01	أساليب الوزن في الشعر العربي ومكان الشعر الحر منها	47
02	مستويات الإيقاع لدى القدامى والمُحدثين	86
03	فروع التَّكرَار عند السّجلماسي	102
04	تشكيل صيغ مختلفة من نفس الحروف في قصيدة " **قفي ساعة**"	214
05	نوعيّة الإسناد المتكرر في قصيدة " حط على القبر المؤقّت	271
06	تنوُّع المحل الإعرابي للجمل في قصيدة " خط على القبر المؤقّت"	272

قائمة المصطلحات

باللغة الأجنبية	باللغة العربية
Rythme	الإيقاع
Harmonie Rythme	إيقاع التناغم
Hauteur	ارتفاع
Artistique	إيقاع فني
Répetition	التكرار
Intonation	التنغيم
Parallelism	التَّوازي
La modernité	الحداثة
Moderne	الحديث
Poétique	الشِّعرية
Son	صوت
Pro sodic	الظواهر التَّطريزية
Rime/Rhyme	القافية
Mesure	الكم
onomatopocia	المحاكاة الصَّوتية
Sylable	المقطع
Battement	نقرة
Metre	الوزن
Pause	الوقفة
Métrique	عروض
Homogène	متجانس

Rythme musicale	إيقاع موسيقي
Rythme poétique	إيقاع شعري
Formes littèraires	الأشكال الأدبيَّة

قائمة المختصرات

إش: إشراف

إع: إعداد

تر: ترجمة

تح: تحقيق

تق: تقديم

تع: تعليق

تص: تصدير

تو: توثيق

ج: الجزء

درا: دراسة

(د.ب): دون بلد الطبع

(د.ت): دون تاريخ الطبعة

(د.ط): دون طبعة

(د.ع): دون عدد

شر: شرح

ضب: ضبط

ص: الصفحة

ط: الطبعة

ع: العدد

م: المجلد

ع.ب: عني به

و.ض.ح: وضع حواشيه

مقدّمة

بسم الله الرحمن الرَّحيم والصَّلاة والسَّلام على محمَّد النَّبيِّ الكريم، وعلى آله وصحبه مصابيح الدُّجى، وشمُوسُ العلم والعرفان، أمَّا بعد:

لقد أخذَ الشِّعر العربي حيِّزاً منَ العناية العلميَّة كَرَّسَتْها دراسات متعدّدة تناولت قضايا تختصُّ بمراحل تطوُّره والظَّواهر اللُّغوية التّي تحتويها موسيقاه وفق نسق ثنائية (الوَزْن والقافية)؛ دون إهمال البحث في الصَّلة القائمة بين بنية الإيقاع والمظهر الدَّلالي النَّاجم عنه.

ولم يعد الإيقاع مجرَّد وسيلة تُؤَدي دوراً محدودًا أوْ تختص بالكشف عنْ جانب من جوانب جماليّات النَّص الشِّعري كالجرس أو الإطراب مثلاً، أو إظهار قيمة صوتيَّة معيَّنة؛ بل له دوْر كبير في توجيه البنية النَّصيَّة للشّعر كلَّها، لأنَّ الإيقاع يتشكَّل بامتزاجه مع كلّ جوانب القصيدة كالفكر واللُّغة والصُّور والأصوات والعواطف والرُّموز والعلامات كما الرُّوح والجسد، ليعطي الإيقاع حلَّة جديدة للقصيدة لم تكن معروفة من قبل تعبَّر بصدق عنْ خصوصية التَجربة الشعرية وظلالها الوجدانية.

فقد حظي الإيقاع كعنصر في بنية النَّص الشِّعري باهتمام واسع لدى النقاد والباحثين وبذلوا جهودا حول مفهومه ومستوياته وكل ما يحيط به من أجل رصد مظاهر تشكُّل الإيقاع في النَّص الشِّعري العربي، وبحثوا عن دوره الفعال في تحقيق شعريته وكيفيَّة توظيف الشُّعراء له في نظمهم وإبداعاتهم.

تبقى الدراسات والبحوث بالرغم من تعددها وتنوعها ليست بالكثيرة بالنسبة إلى جانب الإيقاع والدَّلالة حيث رصدت الدِّراسات ما يتعلَّقُ بمفهوم الإيقاع ومستوياته والعناصر المكوِّنة له كالوزن والقافية وعلامات التَّرقيم...؛ من هنا كانت فكرة دراسة هذا الجانب المتعلق بمبحث الإيقاع والدلالة وأثرهما في الشعر العربي المُعاصر.

لذلك جاء عنوان البحث كالآتي:

" **إشكاليّة الدّلالة في الإيقاع الشّعري ديوان في القدس لتميم البرغوثي أنموذجا**".

وفق تحديد الإشكاليّة التّالية: ما هي تجليّات الظّاهرة الإيقاعيّة في النّص الحداثي؟ وتفرعت بعدها لمجموعة من الإشكاليات كالآتي:

هل للإيقاع دلالة ؟ وأين تكمن وظيفته؟ وإلى أي مدى يساهم الإيقاع في الإنزياح الدَّلالي؟ وإنْ كان كذلك فما دوره فيه؟.

وللإجابة على هذه الأسئلة قامت الدراسة على منهج تكاملي ينظر في إشكالية الدلالة في الإيقاع الشعري وفق اعتماد أدوات الوصف والتّحليل في ظل توظيف أسس المنهج البنيوي مع المنجز السميائي وخيارات النَّظريَّة التَّأويليَّة دون استبعاد فضاء الدِّراسَات النَّفسية لأنَّها تكشف عن انفعالات الشّاعر وحالته النفسيّة أثناء نظم الشِّعر.

وبصدد هذا كله استدعت الضرورة المنهجية وكذا اعتبارات ترتيب مباحثها أن يرد البحث بخطة قامت على فصلين نظريين يتصدرهما تمهيد وفصل ثالث وأخير تطبيقي بحيث ضم التّمهيد مدخلا إلى **قرائن النَّص الحداثي في الشِّعر** بدءً من الحداثة باعتبارها مرتبطة بالأنواع الشِّعريَّة المعاصرة التِّي تمثل نوعًا من الفنون الحديثة؛ مع تركيز لافت على الحداثة الشّعريَّة بوصفها كل ما من شأنه خلق شاعريّة في النَّص شعريًّا كان أو نثريًا، وهذا يفضي بالضَّرورة إلى مسألة نظام القصيدة وأشكال تحولها حيثُ لم تحافظ القصيدة العربيّة على الشَّكل الموحَّد الذِّي كان سائدًا.

اهتمَّ الفصل الأوَّل بدراسة "**الإيقاع وتمثُّلاتِه التكوينيَّة**" في شكل ثلاثة مباحث، خُصَّ المبحث الأوَّل منها برصد مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحا من خلال استعراض وُجهات نظر العلماء والباحثين؛ القدماء منهم والمحدثين المعاصرين؛ في حين اهتم المبحث الثاني بالعلاقة القائمة بين الإيقاع والموسيقى والشِّعر فكان تحت عنوان الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشّعري، وعني المبحث الثّالث بمستويات الإيقاع الشِّعري من إيقاع خارجي يتأسَّسُ مبدئيا على الوزن والقافية رفقة مجموعة

من المكوّنات الإيقاعيَّة الأخرى كالوقفة مثلاً، وإيقاع داخلي لطالما اتَّصل بمظاهر التآلف والانسجام الّذي تحدثه الأصوات متلاحمة مع الظَّواهر البلاغيَّة بالإضافة إلى الجوانب التِّي استحدثتها الممارسات الشِّعرية الحديثة: كالكلمة والبنية المكانية والقوافي المتواطئة وعلامات التَّرقيم ومواقع التَّكرار فيها.

وتتويجًا لما سبق وتوسيعًا له؛ وإحاطة بتشعباته ركّز الفصل الثَّاني على **مضمار الدّلالة الإيقاعية بينَ النَّظرية والاشتغال** من وجهة نظر النقاد القدامى والمحدثين، في شكل ثلاثة مباحث، تطرق الأوَّل منها إلى نظرة العلماء القدماء، ليركز الثَّاني على نظرة العلماء المحدثين وخاصَّةً الأجانب إلى الدَّلالة الإيقاعية ليختتم الفصل بمبحث ثالث ذكر فيه جهود العرب المعاصرين في هذا المجال.

خصَّ الفصل التَّطبيقي بمعالجة مسألة دلالة الإيقاع ضمن البنيّة النَّصيَّة في نطاق مباحث لم تخرج عن نطاق البنيَّة الصَّوتيَّة ثم البنيَّة اللَّفظية فالبنيَّة التَّركيبيَّة على الترتيب.

لتُخْتتم الدِّراسة في الأخير بخاتمة ضمت أهم النتائج التي توصل إليها البحث مع ثبت المصادر والمراجع.

وترجع أسباب اختياري لهذا البحث إلى أسباب ذاتيّة وموضوعيّة دفعتني للخوض في غمار هذه الدِّراسة بالرغم منْ صعوبة الموضوع وهي:

– تعلُّقي بالشعر العربي قديمه عامّةً وحديثه و معاصره خاصّةً، وإعجابي وأنا في ريعان الصِّبا بالموسيقى والألحان والأوزان والخيال والجمال الذِّي تحفل به دواوين الشعراء العرب أمثال عنترة ابن شدَّاد، امرؤ القيس، ابن هانئ الأندلسي، بدر شاكر السيَّاب، نزار القباني، محمود درويش وغيرهم كثير.

-اهتمامي بالشعريَّة وموسيقى الشعر على وجه الخصوص بحكم التَخصُّص "**الدّراسات اللِّسانيَّة وتطبيقاتُها على العروض**" الذّي فتح منْ قبل قسم اللُّغة العربية وآدابُها تحت إشراف الأستاذ "**لعبيدي بو عبد الله**" مع لفيف من الأساتذة الأفاضل. فجاءت الرغبة في طرق هذا الميدان دون أي تردد فعلم العروض والقافية لهما عندي شغفٌ وإعجابٌ تكوَّنا منذ بداية معرفتي لهذين العلمين.

-لمّا كانت الدِّراسات في مجال الإيقاع والدَّلالة ضئيلة حيث كانت البحوث تعنى بدراسة بنية الكلمة أو التركيب في حين لا تهتمُّ بتفاعل الإيقاع بالدَّلالة داخل النَّص الشعري أو الدِّيوان، لذلك جاء البحث لتحديد علاقة الأوزان والأغراض والمعاني للكشف عنْ دلالات الإيقاع وكل مكوّن منْ مكوّناته.

وقد اخترنا ديوان الشاعر الفلسطيني "**تميم البرغوثي**" والموسوم: " **في القدس**" كونه مرآة وصلت الشاعر بوطنه وهذا دليل على مساندة القدس المسلوب حريته، وقد حفل الدِّيوان بمزايا فنية وظواهر صوتيَّة وألوانًا بديعيَّة ساهمت بتآلفها وتلاحمها في تنوع الإيقاعات وبالتَّالي أثرت دلالات القصائد، كما دلت على الحالات النَّفسية التِّي انتابت الشَّاعر أثناء نظمه لقصائد الدِّيوان.

ومن جملة المؤلفات التِّي ساعدتنا في تحرير البحث هي:

علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشِّعر العربي، ط1، دار الفارس، الأردن2006م؛ **تزفيطان تودوروف**، الشّعريّة تر: شكري المخبوت-رجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال،الدَّار البيضاء-المغرب1990م، **رومان ياكبسون**، قضايا الشّعريَّة، تر: محمّد الولي-مبارك جنون، (د.ط)، دار توبقال، الدَّار البيضاء-المغرب1988م، **محمّد بنيس** الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ط3، دار توبقال، الدَّارالبيضاء-المغرب2001م، **عزّ الدِّين إسماعيل**، التّفسير النَّفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب، (د.ب)(د.ت)؛ **نازك الملائكة**، قضايا الشِّعر المعاصر ط3، مكتبة النّهضة، (د.ب)

1967م؛ **كمال أبو ديب،** في البنية الإيقاعيّة للشِّعر العربي ط1، دار العلم للملايين –لبنان– بيروت1974م؛ **عصام شرتح،** تميم البرغوثي دراسة نصيّة في المحفزات الجمالية ومختارات شعريَّة، ط1، دار صفحات دمشق–سوريا2012م،

واجهتني صعوبات وككل باحث علم ما كنتُ لأُذللها لولا تقدير المولى عزَّ وجل وتسخيره لي أشخاصًا قدّموا لي يد المساعدة، على أنَّ أكبر عائق لي كان تعثري في الفصل الثاني من البحث ما يتعلَّق بمبحث "**الإيقاع والدَّلالة**" حيث نُدرة المصادر والمراجع التّي تدرس هذا الجانب الذّي حال دون إتمام الرّسالة في أجلها المحدّد. وكثرة المصطلحات والمفاهيم التِّي تنضوي تحت ميدان الإيقاع، الضياع و التشتت أمام الكم الهائل لكتب الإيقاع والعروض والموسيقى والبلاغة والصَّوتيات والحيرة أمام ندرة الكتب التِّي تتطرّق لعلاقة الإيقاع بالدَّلالة.

كانت هذه لمحة موجزة عما حوته صفحات هذا البحث ولا يسعنا في الأخير إلا أن نتقدَّم بوافر الشُّكر والتَّقدير لأستاذي الفاضل والذِّي كان له شرف افتتاح هذه الدِّراسة والسَّير فيها أشواطا كبيرة الأستاذ الفاضل المشرف الأول: د. **حفيظ ملواني** والأستاذ الفاضل المشرف الثاني: **د.ميلود شنوفي** والذّي كان له شرف اختتامها وإخراجها في حلتها الأخيرة فقد قدَّم لي المساعدة والدَّعم المعنوي والمعرفي ولم يبخل علي وأشْهد الله أنَّه رعاني منذ أوَّل خطوة لي في الدُّكتوراه بإلحاحه على ضرورة المواصلة والمثابرة حتَّى اكتمل هذا البحث ووصل الى ما هو عليه، ولا نزعم بإكمال هذه الدراسة بأننا ألممنا بكل جوانب الإيقاع و الدَّلالة أو رصدْنا كل الآراء النَّقدية التِّي دارت حولهاولكن بفضل الله تعالى بذلنا ما بوسعنا من جهد،فإن أصبنا فمن الله جلّ وعلا وإنْ أخطأنا فمن النفس والشيطان وإياه نسأل أجر الاجتهاد؛ وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

تمـهيد

قرائن النَّص الحداثي في الشِّعر

1- فلسفة الحداثــة.

2- الحداثة الشِّعرية.

3- نظام القصيــدة.

1- فلسفة الحداثة:

تمثِّل الحداثة بابًا واسعًا اختلف الباحثون في اشتغاله على معنى واحد وبالعودة إلى المعجم الفلسفي لم نجد ذات المصطلح وإنّما وجدنا مصطلحا قريبًا جدًا من مفهومه وهو مصطلح الحديث، وهو في اللُّغة «نقيض القديم ويرادفه الجديد ويطلق على الصفات التي تتضمن معنى المدح أو الذم، فالحديث الذِّي يتضمن معنى المدح صفة الرجل المتفتح الذهن، المحيط بما انتهى إليه العلم من الحقائق، المدرك لما يوافق روح العصر من الطرق، والآراء، والمذاهب. والحديث الذِّي يتضمن معنى الذَّم صفة الرجل القليل الخبرة، السَّريع التأثر، المقبل على الأغراض التَّافهة دون الجواهر العميقة، والمعرض عن القديم لمجرد قدمه لا لخبثه وفساده، ومعنى ذلك أنّ الحديث ليس خيرًا كلّه، كما أنَّ القديم ليْس شرًّا كلَّه».[1]

فالحديث ضد القديم كما المدح ضد الذَّم، وقد ذكر صاحب القول صنفين من الحديث: الأوَّل الذِّي يحمل صفة المدح وهذا يتميّز بالتفتح والإحاطة بالعلوم والحقائق والمعارف والإدراك والفطنة، أمّا الثَّاني فيحمل صفة الذَّم التي تصاحب ذا الخبرة القليلة وسرعة التأثر والتهافت على الأمور دون الأغراض التي لها قيمة والسخرية من القديم خيره وشره، «وخير وسيلة للجمع بين محاسن القديم والحديث أنْ يتَّصِفَ أصحاب الحديث بالأصالة، والعراقة والقوَّة، والابتكار، وأن يتخلَّى أصحاب القديم عن كل ما لا يوافق روح العصر من التَّقاليد التالية، والأساليب الجامدة»[2]، بمعنى التمسك بالأمور الإيجابية لدى القديم والحديث، ونبذ كل ما هو بال خرق وكذا نبذ الأساليب التي لا فائدة

---

[1]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربيّة والفرنسيّة والانجليزيّة واللاَّتينيّة، (دط)، دار الكتاب اللُّبناني، بيروت- لبنان 1982م، ج1، ص 454 ،455.

[2]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربيَّة والفرنسيَّة والانجليزيَّة واللاَّتينيَّة، معجم سابق، ص455.

منها، هكذا يكون الحديث مقبولاً لذلك الحداثة لا تمثل ثورة على ما كان بل هي « موقف من أحداث العصر ورؤية جديدة للعالم شكلا ومضمونا»[1].

وهذا الرفض راجع إلى « أنَّ الذِّين تعاملوا مع الحداثة بالرَّفض لم يكونُوا يملكون تعريفًا عن الحداثة يؤسِّسُون عليه نظرتهم، وكل ما يتصوَّرون عنه هو تصوُّرات عامة تستند على اقتباسات وعلى إحالات شخصية، ولا تستند على مفاهيم يمكن الاحتكام إليها.»[2]وعليه فقد عرفت الحداثة على أنَّها«ذلك الوعي الجديد بمتغيرات الحياة والمستجدات الحضاريَّة والانسلاخ منْ أغلال الماضي،والانعتاق من هيمنة الأسلاف– ليست ظاهرة مقصورة على فئة أو طائفة أو جنس بعينه بل هي استجابة حضارية للقفز على الثَّوابت، وتأكيد مبدأ استقلالية العقل الإنساني اتجاه التجارب الفنية السابقة نجدها سمة غالبة عند كثير من الأمم وإن اختلفت في منطلقاتها ومرتكزاتها الأساسية إلاَّ أنَّ أهدافها تكون واحدة.»[3]

والحداثة في التعريف هي خروج عن العادات أو يمكن القول إنَّها محاولة للتَّكيُّفِ مع الرَّكْبِ الحاصل في أمَّةٍ من الأمم وإن اختلفت دوافعها إلاَّ أنَّ أهدافها تكون مشتركة وواحدة، ويعرفها "**محمد سبيلا**" بقوله هي: «مجموع التشكيلات الفكرية والسلوكيّة ودعاماتها المؤسسية المرتبطة بظهور المجتمع العصري»[4]، فهي بهذا مرتبطة بمجتمع معين يتميز بجملة من الخصائص دون سواه، فالحداثة إذن هي « ظهور ملامح المجتمع الحديث المتميز بدرجة معينة من التقنية والعقلانية والتعدُّد والتفتح»[5]، هذه التقنية والعقلانية وأيضا التعدد والتفتح سمات بارزة في المجتمع الحديث

---

[1] – فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي، ط1، دار التّنوير، الجزائر، (دت)، ص27.

[2]– عبد الله محمد الغذَّامي، حكاية الحداثة، ط3، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء– المغرب، 2005م، ص34، وينظر: فاتح علاق، مفهوم الشِّعر عند رواد الشِّعر العربي، مرجع سابق، ص29.

[3] – عبد الله أحمد المهنا، الحداثة والتَّحديث في الشعر،ع3، عالم الفكر، الكويت، (د.ت)، مج19، ص590.

[4]– محمد سبيلا ، مدارات الحداثة، ط1، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت– لبنان، 2009م، ص123.

[5]– المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

والتقنية إنما ترجع بالابتكار والإبداع، وتمثل العقلانية عدم المغالاة في الأمور والتعدُّد معزو إلى التنوّع،أمَّا التفتُّح فهو القبول بثقافة جديدة دون ترك القديم.

ويرى"**عبد الله محمَّد الغذَّامي**" أنّ الحداثة منهجيا لا تعريف لها بل هي حالة فكرية شاملة تخص الأفكار بالوعي وغيرها من الأنماط، ومهما يكن فلكل تعريفه الخاص لها[1].

وعليه فهي أشمل من أن تقتصر على الأدب « وتتعدد مستويات الحداثة بتعدد مناحي الحياة في المجتمع الإنساني،فلا تقف عند الحدود العلمية والتَّكنولوجية السياسية أو التاريخية وحدها، وإنَّما تتسع لتشمل الجوانب السابقة وتمتد إلى ما هو أوسع وأشمل وأعمق بحيث يمكن القول بأنها نمط ثقافي حضاري يتعارض مع الأنماط الحضارية التقليدية التِّي لها وجود طاغ في الحاضر»[2]، فهي تتنوع بتنوع مجالات الحياة بحيث تختص بالتطوُّر الثَّقافي الذِّي لا يتماشى مع ما هو تقليدي « فالحديث هو الجديد وهو الاختراق والهوى والظلال. فالمصطلح اقترن بابتداع الأهواء وخلقها والمروق من القواعد الإسلامية وكسر قواعد السلف وتغيير الاتجاه».[3]

اقترنت الحداثة بالجديد فكل ما هو جديد يمثل مظهرا من مظاهر الحداثة وعليه يمكن القول إنها « كانت ثورة على الإشكال والمضامين السابقة كجزء من نظرتها إلى الحياة والعالم، قد أدت إلى بروز أعمال خصبة في الأدب والفنون، وفتحت آفاقا ودروبا جديدة أمامها فإنها لم تسلم من الهجوم عليها.»[4]

---

[1]– ينظر: عبد الله محمد الغدامي، حكاية الحداثة، مرجع سابق، ص35.

[2]– محمد علوان سلمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على الدواوين، إبراهيم أبو سنة، حسن طالب، رفعت سلام، فاروق شوشة، (د.ط)، دار العلم والإيمان، إسكندرية–مصر، 2008م، ص34.

[3] – سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي أدونيس أنموذجا، ط1، أبحاث للترجمة، بيروت – لبنان، 2004م، ص22، وينظر: عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الحرف العربي، بيروت–لبنان، 1991م، ص28.

[4] – عبد الله أحمد المهنا، الحداثة والتحديث في الشعر، مرجع سابق، ص539.

والحداثة أيضا « جاءت بمشروعها لتخليص الإنسان من أوهامه وتحريره من قيوده وتفسير الكون تفسيرا عقلانيا واعيا»[1]، كما تمثل خلاصة مشاريع تهدف لجعل الإنسان أكثر تحررًا من القيود التِّي فرضتها التقاليد، « ورأت الحداثة أنَّ مثل هذا المشروع لا يتم ما لم يقطع الإنسان صلته بالماضي ويهتم باللحظة الراهنة العابرة أي التجربة الإنسانية كما هي في لحظتها الآنية، وهكذا احتفت بالصَّيرورة المستمرة المتشكلة أبدا وغير المستقرة على حال»[2]، كما أنَّها « كانت تسعى في المقابل إلى إرساء الثَّوابت القارّة التِّي تحكم الإنسان تحكم تجربته كما تحكم الصَّيرورة الثقافية فتفسر المتغيرات العابرة وتمنح مشروعية تبريرية عقلانية لحالة الفوضى التي تتسم بها التجربة الآنية»[3]، وكأنَّها ترمي إلى وصل الماضي والانفصال عنه في نفس الوقت، «ومن هنا جاء التقابل الضدي بين الثابت والمتحول كإمكانية تفسير التناقض الواضح بين اللحظة العابرة والقانون الثابت الذي يتحكم بها ويمنحها نظاما مستقرا أبديّا.

وكان على الحداثة أنَّ تكون مشروعًا وضعيًا يؤمن منذ عصر التنوير بفكرة التَّطوُّر والتَّقدُّم الذِّي يبنَى على الماضي وينفصل عنه في آن واحد، فهي ترى أن اللحظة المعيشة والتجربة الحالية هي الحقيقة التي يجب التعامل معها ضمن التَّاريخ.

ومن خلال علمنة المعرفة وتفسير بنية المجتمع تفسيرا علميا حاولت الحداثة أنْ تُزيل الأوهام والطلاسم التَّقليديَّة التي ارتبطت بالمعرفة والمجتمع وثقافته»[4]، كما «رأت أنَّ مثل هذا التفسير والعلمية التي يتبعها من شأنها تحرير الإنسان وتوجيهه نحو قيم جديدة، ولذلك سادت في مشروع الحداثة مفاهيم وقيم الإبداع والاكتشاف العلمي والتميز الفردي على أنها غاية التقدم ونهاية مطاف

---

[1] – ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، 2002م، ص225.

[2] –ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص225.

[3] – المرجع نفسُهُ، الصفحة ذاتها.

[4] – المرجع نفسه،الصَّفحة ذاتها.

التطور، ومن هذا المنطلق نادت الحداثة بشعارات خلابة مثل الحرية والمساواة والإيمان بقدرة الإنسان العقلية وعالمية الجهاز الإدراكي، فكان من أهم نتائج هذا التوجه محاولة الهيمنة والسيطرة على القوى الطبيعية وعلى الطبيعة عموما، كما آمنت إيمانا قاطعا بالقدرة الإنسانية على فهم العلم والحياة والذَّات والتَّقدم الأخلاقي وإدراكه وآمنت بإمكانية حلول العدل وتحقق سعادة الإنسان»[1]، لكنّ السؤال الذي يطرح نفسه علينا هو: هل تحققت هذه السعادة؟، وهل فتحت الحداثة حقيقة الباب من أجل الإبداع وفسح المجال لقدرة الإنسان العقلية؟.

حقيقة هي شعارات راقية الحرية والمساواة والإبداع والتقدم لكن الظروف كانت أقوى من الحداثة، فقد صادفت واقعا مريرا أو موجعا، فالقرن العشرين كان حافلا بالأحداث المؤلمة على جميع الأصعدة سياسيًّا واجتماعيًّا وثقافيًّا واقتصاديًّا...إلخ.[2]

حافظت الحداثة في الشِّعر على مفهوم الخلق والإيجاد وتأسيس الجديد الذِّي هو ضد القديم، يقول "**يوسف الخال**": « الحداثة في الشِّعر إبداع وخروج به على ما سلف، وهي لا ترتبط بزمن.»[3]، أي لا ترتبط بزمن وفي ذلك تأكيد على أن الحداثة في الشعر تعني الإتيان بالجديد والثورة على ما كان سائدا ذلك أنها « في الشعر لا تمتاز بالضرورة على القدامة فيه، ولكنها تفترض بروز شخصية شعرية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة وهذه التجربة فريدة تعرب عن ذاتها في المضمون والشكل معا».[4]

ويتصف الشعر الحديث بظهور سمة شعرية جديدة تواكب العصر؛ تمثلها شخصية المبدع في طريقته الجديدة شكلا ومضمونا، وتأسيس الجديد الذي هو ضد القديم قد عرفت أيضا بأنها الفن

---

[1]–ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص225.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، الصَّفحة ذاتها.

[3] –يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978م، ص15.

[4] – المرجع نفسه، الصَّفحة ذاتها.

الثائر، يقول "**سعدي يوسف**" « إن الحداثة تجمع الثورة والفن معا بحيث لا تكون الحداثة كلمة مجردة»[1]، فهي لا تعبر عن كل جديد فقط نظرا لما تحمله من دلالة أعمق كونها تجمع بين الثورة عن القديم والإتيان بالجديد بطريقة فنية،

فالحداثة من منظور فني هي « ظاهرة صحية لأنّها تعطي الفن قيمته الحقيقية، قيمته التنبؤية، الكشفية الجسور، وتنتشله من وهدة الدِّعاية الرخيصة»[2].

تمثل الحداثة هنا أمرا لا بد منه كونها السبيل لمنح الفن مكانته المناسبة على جميع الأصعدة فيغدو كل حديث غير مرغوب فيه منزلة عالية، وهذا من شأنها لذلك جعلها "**محمد بنيس**" « مواجهة من أجل ماء النص، به يتسم الزمن الشخصي في نص لا يتكرر ولا يلغى، وبه تتجدد الحداثة في لا نهائيتها، عبر الأزمنة كلها»[3]، تأتي الحداثة بهذا المفهوم لخدمة النص في كل زمن حاول فيه المبدع الخروج عن النصوص السابقة بحيث أن هذا النص الجديد لا يشبه سابقه، ولن يتكرر في صورة مطابقة عن لاحقه فهذا هو معيار الحكم عن النّص الحديث.

وثارت الحداثة على القديم وانسلخت عن الماضي وعن هذا الواقع الموجع والظروف الصَّعبة التي حالت دون تحقيق أهدافها ومساعيها فقد ظهرت حركة ثارت على الحداثة وقوانينها وهي – ما بعد الحداثيَّة وما بعد الحداثة(Post Modernité and Post Modernism) فقد « جاءت ما بعد الحداثة لتقلب مقولات الحداثة وفرضياتها تماما ليست هنالك ثمة ثابت يحكم المتحول وليست

---

[1] –عمران رابح، أحاديث في الفكر والأدب، ط1، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 1984م، ص73.

[2] –شكري محمد عيّاد، المذاهب الأدبيّة والنقديّة عند العرب والغربيين، (د.ط)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1983م، ص73.

[3] –محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها مساءلة الحداثة، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص180.

ثمة عقل يفسر تفسيرا غير متحيّز أوجه النّشاط الثّقافي البشري كما لا وجود لثقافة عاليّة نخبوية وأخرى دونية جماهيرية»[1].

وهذه المخالفة لم تقف عند هذا الحد «ولئن دعت الحداثة إلى الفصل بين الثابت كقاعدة تفسيرية والمتحوّل كمادة للتفسير فإن ما بعد الحداثة قد واصلت الفصل وجعلت من المحال تمييز واختلاف الأول عن الثاني، بل إن ما بعد الحداثة لا تؤمن بالفواصل والفوارق الثقافية المعرفية لأن شكلا من أشكال المعرفة هي نفسها تتبع أشكال المادة المدروسة نفسها وتتأثر بها. وليست كما تفترض الحداثة، أي أن أشكال المعرفة تتسم بالعلمية والتجرد غير المتحيز ولهذا ألغت ما بعد الحداثة كل الفواصل التي تسمّى الثنائيات الضديّة»[2].

فإذا كانت الحداثة قد دعت للفصل والانسلاخ فإن ما بعد الحداثة هي دعوة للوصل، لأن هذه الأخيرة لا تؤمن بالحدود فالحداثة كانت ضد القديم وما بعد الحداثة ضد الحداثة ومصطلحاتها، «هذا العداء بين مفاهيم الحداثة وبين مفاهيم ما بعد الحداثة ومصطلحاتها يجعل الثانية ردة فعل عنيفة على الأولى على أننا لابد أن ندرك أنَّ هناك من يقول إنّ الثّانية ما زالت امتدادًا طبيعيًّا للأولى وليس خروجًا عليها خاصّة الفيلسوف الألماني "**هابرماس**"».[3]

يجعل الفيلسوف الألماني " **يورغن هابرماس**" ما بعد الحداثة امتدادًا عاديًا للحداثة فلولا وجود الثانية لما وجدت الأولى، فهو وغيره لا يتمسكون بالإيجابيات التي تمتعت بها الحداثة وما بعد الحداثة.

وقد يختلف مفهوم الحداثة من باحث إلى آخر باختلاف المجتمعات وتباينها، فهي جملة من العناصر الفكرية والسلوكيَّة المرتبِطة بمجتمع معين يتميز بالتقنية والتفتح والعقلانية والتعدد وغيرها

---

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها مساءلة الحداثة، مرجع سابق، ص226.

[2] – ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص226.

[3] – ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص228.

من الخصائص، وتمثل الحداثة موقفا من أحداث العصر تحاول أن تواكب الظروف الحياتية المعيشة، لذلك تبدو وكأنّها ثورة على الماضي، وعدم الرُّضوخ للقواعد التَّقليدية التي كانت سابقًا، لذلك قد ترفض لكن لا نسميه رفضا بمعنى الكلمة بل هو وعي كقبوله مثلا.

ولم تقف الحداثة عند حدود مجال واحد بل شملت كل المجالات لذلك تعد من المصطلحات العسيرة على التّحديد وذلك لم يمنع من انطلاقها بأسس كالثابت والمتحول وخلق شعارات مميزة مثل الحرية والمساواة والأخلاق غير أنَّ الواقع الذِّي اصطدمت به كان عائقا أمام إرساء هذه الأسُس وتحقيق تلك الشعارات.

ومن ثمة فإنَّ "ما بعد الحداثة" أو "ما بعد الحداثية" تسميتان لمعنى واحد وهو ضد الحداثة ذلك أنّ هذه الأخيرة لم تستطع تحقيق ما نادت به من رؤى تحمل الجديد وسعادة الإنسان وتعد بواقع عادل، لكن هذه الضديّة نعتقد أنها امتداد للحداثة مع تغيير في بعض أسسها التي لم تخدم نظرتها للحياة والفكر الإنساني.

2- الحداثة الشعريّة:

نجمع بهذا العنوان بين الحداثة والشعرية[1]، وأما المصطلح الأخير فلم يعرفه القدماء، ولعل "**أرسطو**" أول من تعرض له في كتابه: "الشّعر"[2]، ومادة "شعر" في اللُّغة العربيّة تدل على العلم والفطنة، يقول "**ابن منظور**"في "اللِّسان":« "شعر به" أي "علم" و"أشعره الأمر" و"أشعره به": أعلمه إياه،و"شعر به": عقله، وتطلق على الكلام المخصوص بالوزن والقافية يقال: شعر الرَّجل، أي قال

[1] – ينظر: أحمد مطلوب، الشعرية،(د.ط)، كلية الآداب، جامعة بغداد، (د.ت)، ص44.

[2] – ينظر:أحمد مطلوب، الشِّعرية، مرجع سابق، ص48.

الشِّعر، والشِّعر: منظوم القول، وقائله الشاعر، وسمي شاعرا لفطنته، و"شعر شاعر" جيد أريد بهذه العبارة المبالغة والإشادة».[1]

فالشِّعرُ من الشُّعور وهو العلم والإدراك والفطنة والشّاعر هو الذِّي ينظم كلاما موزونا مقفى لبراعته ومعرفته لهذين الركنين، أمَّا الشِّعريَّة عند " **تزفيطان تودوروف**" فهي: «....مقاربة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه»[2]، ويواصل قوله: «تسهم الشِّعريَّة في المشروع الدَّلائلي العام الموحد بين كل الاتِّجاهات التِّي يمثِّل الدّليل نقطة انطلاقها»[3]، فهنالك علاقة تداخل بين الشِّعريّة والدَّلالة وإنْ تعددت الرُّؤى إلى الشِّعريّة إلاَّ أنَّها «ما تزال لحد الآن في بداياتها، وهي تكشف عن كل العيوب المتميزة لهذه المرحلة وما يزال تقطيع الحدث الأدبي الذِّي نجده فيها إلى الآن غير متقن وغير ملائم فالأمر يتعلق بتقريبات وتبسيطات مفرطة ولكنها رغم ذلك ضروريّة.»[4]، فالشِّعرية وظيفة قائمة بذاتها لأنّها تكشف العيوب وتمنح استمراريّة الحداثة الأدبيّة الذِّي أصبح غير مقنن، وهذا راجع إلى الحداثة.

وميدان الشعريّة هو "الأدب"، ثم «إنّ مجيء الشعرية طرح من جديد المسألة المحتومة: قيمة العمل، وما إن نسعى مستلهمين مقولاتها لوصف بنية عمل معين وصفا دقيقا حتى نواجه الاحتراز نفسه المتعلق بإمكانية تفسير الجمال.»[5]، وعليه فهي بحث حول العمل الأدبِي باطنه وظاهره، وتقديم وصفي دقيق لهذا العمل وإعطاء تفسير لمواطن الجمال الكامنة في هذا النَّص

---

[1] – أبو الفضل عبد الرحمن ابن منظور: لسان العرب،مادة (شعر)، معجم سابق.

[2] – تزفيطان تودوروف، الشعريَّة، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، الدَّار البيضاء– المغرب، 1990م، ص23.

[3] – تزفيطان تودوروف، الشعريَّة، مرجع سابق، ص28.

[4] – المرجع نفسه، ص29.

[5] – المرجع نفسه، ص80.

الأدبي،فالشعريةهي نظرية تفسير الشعر[1]، وكذا الخصائص المحيطة به من كل الجوانب، يقول "**رومان ياكبسون**": «وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشِّعرية.»[2]

إنَّ الشِّعريَّة مُرتَبطة بالوظيفة الشعرية على قول "**رومان ياكبسون**" وغير مقتصرة على الشِّعر بل لها سيطرة على باقي وظائف اللغة الأخرى وكأنها الحكم في منح الأسبقية لوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشِّعريَّة، ويُمكن اعتبار "الحداثة الشِّعريَّة" على أنَّها تعارض مع التُّراث إذْ لا حداثة «إلاَّ بفكرة التَّجاوز والتَّخطي والانفصال وهدم القيم السابقة، ولا إبداع إلاَّ بنبذ التقليدية في النظرة إلى الحياة والإنسان.»[3]

ويرى "**يوسف الخال**" «أنّ الموقف من "الحداثة الشعرية" عند رواد الحداثة الشعرية تختلف باختلاف الموقف من التراث الذِّي يكون حجر الزاوية في تشكيل المفهوم النهائي الذِّي تتمحور فيه هذه الحداثة، حيث يتراوح الموقف بين البحث عن هوية للحداثة العربيّة من أعماق التراث، إذْ في التراث عناصر كثيرة يمكن تطويرها وإنماؤها لتتلاءم مع معطيات العصر إذا نحن أحسنا فهمه، وأنّ علينا ألّا نقع تحت تأثير الحداثات الغربية لأنَّها تصدر عبر تاريخ ثقافي طويل.»[4]، أي أنّ الحداثة الشعريّة عند بعضهم تختلف عن الرأي الذِّي ذهب إلى إحداث القطيعة والتعارض مع التراث، فهي على رأي "**يوسف الخال**" تغوص في أعماق التُّراث للبحث عن الهوية العربيّة، إذ في

---

[1] – ينظر: يوسف محمد جابر اسكندر، تأويليّة الشِّعر العربي نحو نظرية تأويلية في الشِّعريّة،رسالة دكتوراه،إشراف: جميل نضيف التكريتي،كلية الآداب، جامعة بغداد، 2005م، ص30.

[2] – رومان ياكبسون، قضايا الشِّعرية، (د. ط)، تر: محمد الولي ومبارك الحنون، دار توبقال، الدَّارالبيضاء–المغرب، 1988م، ص35.

[3] – رومان ياكبسون، قضايا الشِّعرية، مرجع سابق،ص27.

[4] – المرجع نفسه، ص30.

التُراث أمور عدَّة بحاجة إلى الازدهار من أجل مواكبة تطورات العصر، فقط الحذر من تأثير الحَداثة الغربيَّة لأنَّها تمثِّل هويَّة غربية تصدر عن تاريخ ثقافي غربي لا يمت بصلة للهوية العربية.

لكن بمجرد الجمع بين الحداثة والمعاصرة فهي دعوة لإحداث قطيعة مع التراث،«والجمع بين الحداثة والمعاصرة في مصطلح واحد هو: الحداثة الشِّعرية المعاصرة،سعي إلى الفصل بين حداثة الشِّعر العربي في عصوره الماضية وحداثته في العصر الحاضر، لكنه في الوقت نفسه ارتباط بأسئلة الشِّعر ضمن أسئلة الهوية عندئذ معلومة وثابتة،محفوظة في خزانة تقيها من فعل الزمن،بقدر ما تصبح هوية متأزمة فيما هي منشدة إلى ما يحررها من جمودها»[1]،

وهذا ما رمى إليه "**أدونيس**" حين قال: «إنّ مسألة الحداثة الشِّعرية في المجتمع العربي تتجاوز حدود الشِّعر بحصر المعنى، وتشير إلى أزمة ثقافية عامة هي بمعنى ما أزمة هويّة، فهي ترتبط بصراع داخلي متعدِّد الوجود والمستويات»[2]، ويواصل حديثه ليعتبر «أنَّ الحداثة بقيت في الغالب قوة رفض وتساؤل وتحريك دون أن تدخل بوصفها وعيا جذريًّا وشاملاً في بنية العقل العربي آو في بنية الحياة»[3].

تعد الحداثة الشعريَّة بحثا في عناصر التراث، والانفصال يكون بفضل الشِّعر عن العصور الماضية، أمَّا الارتباط فيكون بالتَّركيز على عناصر تراثيَّة وتطويرها لتلائم حياة الإنسان في العصر الحديث، لذلك فإن الحداثة الشِّعريَّة تتعدى الشِّعر إلى البحث عن الهوية العربية فهي أكبر من الشِّعر العربي.

---

[1] – محمد بنّيس، الشِّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ط3، دار توبقال، الدَّار البيضاء–المغرب، 2001م، ج3، ص21.

[2] – علي أحمد سعيد أدونيس، الشِّعرية العربيَّة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1985م، ص81.

[3] – المرجع نفسه، الصَّفحة ذاتها.

والمهم هو كيفية خلق حداثة شعريَّة وهو الأمر الذِّي لا يكون بالثورة على الوزن والقافية بل بخلق لغة جديدة توحي بالإبداع والجمال، «إنّ العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة لا تلتمس في موضوعاته فالموضوعات وحدها لا تخلق الحداثة الشِّعرية فقد تكون الموضوعات حديثة ولكن أسلوب تناولها يتم عبر الأنساق التقليديَّة وإنَّما تلتمس في الأدوات المعززة بالرُّؤى والمواقف التّي تكشف أسرار الواقع وحجبه، فتعري زيفه ومتناقضاته، وتغوص في أعماق النَّفس فتعري الإنسان وموقفه وقضاياه وإشكالاته في العالم»[1].

وعليه فإنَّ الحداثة الشِّعرية هنا لا تقتصر على المضامين فقط، بل تتجاوزها إلى الأساليب والرؤى والمواقف التي تكشف وتزيل غموض النص وإبهامه ومن هنا كان لابدّ لنا أنْ نفهم أن كل جديد حديث والعكس غير صحيح[2]، فقد يكون هناك شاعر معاصر وقديم في الوقت ذاته لأنَّه ينتهج الطرق والأنظمة التقليدية، أمَّا الجديد فهو يكمن في إمكانِيّة التَّجاوز والإبداع والخلق والخرق.

و"**الحداثة الشِّعريَّة**" هي جمع بين الحداثة والمعاصرة فقد لاحظنا أن كلا من المصطلحين عسير، فالحداثة وتوجهاتها والشِّعريَّة بتعارضها مع التُراث يحدث قطيعة مع الماضي والانفصال عنه، والقول"بالحداثة الشِّعرية" أي ما تقدمه الحداثة للشِّعر من جمال وإبداع وإنتاج لغة جديدة وسعي دائم إلى الاكتشاف والخلق وتبيّن مواطن الجمال.

3- نظام القصيدة:

يعرّف الشِّعر العربي على أنَّه بناء للقصيدة على ركنين أساسيين هما الوزن والقافية وإغفال أي ركن منهما قد يبعد صفة الشِّعر عنه، لكنْ لم يدم هذا الاعتقاد كثيرًا، حيث بدأ التَّغيير يطال

---

[1]- عبد الله أحمد المهنا، الحداثة والتحديث في الشِّعر، مرجع سابق، ص30.

[2] - ينظر: هاني الخير، أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، ط1، دار فليتس،الجزائر، 2008م، ص12.

القصيدة شكلاً وبناءً بحجة التجديد والتطور وصعوبة القواعد العروضية التِّي أوجدها "**الخليل بن أحمد الفراهيدي**"، ويمكن أن نعرض لمراحل تغيّر القصيدة في الشِّعر العربي كما يأتي:

3-1 الأرجوزة:

تعتبر الأرجوزة طورا من الأطوار التِّي تجاوزت فيه الجمل المسجوعة إلى بحر الرجز حيث «أنَّ العرب الأوائل وصلوا إليه بعد أن تجاوزوا مرحلة اللُّغة اليَوميَّة العاديَّة إلى الجمل المسجُوعة التِّي تعتمد القافية ولكنَّها غير موزونة، وارتقى السَّجْعُ إلى بحر الرَّجز المتألِّف من تَكرار سببين ووتد ليسهل على السمع ويبلغ أثره في النفس.»[1] فهذه العبارات المسجوعة والمقفاة تطورت ووضعت في قالب منظوم على بحر الرجز ويسمَّى هذا اللَّون بالأرجوزة، وهي تقوم على أسلوب الشَّطر الواحد الذِّي هو «شعر يتألّف فيه من تفعيلات ثابتة العدد عبر القصيدة كلّها، ويكون له ضرب واحد لا يتغير...»[2]، فهي تتمتع بنظام دقيق محكم التنظيم حيث التّفعيلات ثابتة العدد لا تتغير في الأشطر وكذا تأتي موحدة القوافي وبحرها الرّجز، لتكون بذلك أول لبنة في مسار الشِّعرُ العربِي لها قواعد وأسس نسبت إلى الوزن الذي تقولب فيه وهو الرجز.

3-2- القصيدة العمودية:

القصيدة العموديَّة هي القصيدة التِّي تعتمد على وحدة الوزن والروي والتي جاء عليها معظم الشعر العربي[3]، ونقول القصيدة العموديَّة أو عمود الشِّعر الذِّي يعني إقامة القصيدة على بناء عروضي يدور في القواعد العروضيَّة التي أسّس وقعد لها "**الخليل بن أحمد الفراهيدي**"(175هـ)، «وقد ظلَّ الشِّعر العربيُّ يدور في فلك القواعد العروضية التي وضعها الخليل بن أحمد

---

[1]- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج1، ص51. نقلاً عن: عبد الله محمد الغذّامي، الصَّوت القديم الجديد، مرجع سابق، ص15.

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشِّعر المعاصر، ط3، مكتبة النهضة، (د ب)، 1967م، ص59.

[3]- ابن قتيبة، الشِّعر والشُّعراء، مرجع سابق، ص26، وينظر: جورج مارون، علما العروض والقافية، ط1،المؤسَّسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، 2013م، ص162.

الفراهيدي،ودوائره الخَمْسة في إطار المستعمل منها لقرون عديدة وظلت القصيدة العربية محافظة على السلف من حد الشعر الموزون المقفى.»[1].

واحترام القواعد العروضية منح لسيادة الوزن والقافية وسير على نهج القدماء في قرض الشعر، حتى نظم على منوالهم وتتبع طرائقهم في رصف الأوزان والقوافي ووحدة الروي،وهو احترام القالب القصيدة العمودية المألوف حتى لا يخرج الشِّعر عن حده الموزون المقفى ويقوم عمود الشعر على أبواب ينقلها "**المرزوقي**" في مقدمة شرحه ديوان الحماسة بقوله: «... إنّهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته وجزالة اللَّفظ واستقامته والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثّلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللَّفظ المعنى،وشدَّة اقتضائِهما للقافية حتَّى لا منافرة بينهما، فهذه هي سبعة أبواب هي عمود الشِّعر ولكل باب منها معيار.»[2]

ومع ذلك نلمس في هذا التّعريف خلوه من تخصيص بابين للوزن والقافية،ذلك أنَّ هذين الأخيرين دِعامتا الشِّعر، وركنان لا خلاف في أنهما قوام الشِّعر «ويتّضح أنَّهم لم يفردوا للوزن والقافية بابًا، لأنَّه لا خلاف في ضرورتهما، ولأنّهما دخلا في الأبواب الأخرى، فالوزن من التحام أجزاء النظم والتئامها، والقافية من مشاكلة اللّفظ والمعنى»[3]، وهم بهذا لا يغفلونه بل يجعلون الوزن ملتحما مع أجزاء النظم والتئامها والقافية في مشاكلة اللفظ والمعنى فهما من الضرورات التي يقوم عليها الشِّعر العمودي، « والشاعر يعمد إلى المقاطع الصوتيّة فيكون نظاما متجانسا يمتزج بإحساسه وعواطفه

---

[1]– محمود إبراهيم الصيَّغ، قصيدة النثر وتحوُّلات الشّعرية العربية، ط1، الهيئة العامَّة لقصور الثَّقافة، القاهرة– مصر، 2011م، ص101.

[2] –محمد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبيّة لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، تح: ياسر بن حامد المطيري، تق:عبد المحسن بن عبد العزيز العسكر، ط1، دار المنهاج، الرياض–السعودية، 1431هـ، ص35.

[3] – أحمد مطلوب، الشِّعريَّة، مرجع سابِق، ص49.

وأفكاره ليكون شعرًا مؤثرًا، هذا العمل يسمى الوزن، وهو مجموع التفعيلات التِّي يتألّف منها البيت،وهي تتفاوت في الشِّعر كما وكيفا ومن اختلاف التّفعيلات وعددها تتشكل البحور التِّي تشكل الوزن العام. وقد كانت القصيدة تنسج على نغمة بحر واحد وقافية واحدة حتىَّ عدّ النقّاد الوزن والقافية ركنين أساسيين للشِّعر».[1]

حافظ الشعراء على الوزن والقافية في قصائدهم، فكان الوزن ملازمًا لقصائدهم من خلال التَّصريع والتّرصيع وحافظوا أيضا على وحدة القافية والرَّوي، فالقافية التِّي تكون ذات تأثير مؤثر تلك المتمكِّنة في مكانها من البيت، فلطالما مثلت القصيدة العموديّة أصل الشَّاعر العربي، لأنَّ معظم الشِّعر العربي جاء عموديًّا فكان الحفاظ على القالب العمودي عند الكثيرين هو حفاظ على تقليد ورثه القدماء للمحدثين، فكان الشَّاعر بحسبهم من حافظ على عمود القصيدة ثمّ يجد كيفما شاء، وإنْ طغَى التَّجديد على ما ينظم، فيبقى دائمًا هناك شغف وانجذاب نحو القصيدة العموديَّة ومساءلتها ومحاكاتها.

3-3- الشِّعر المُحدَث:

يعدّ الشعر المحدث ثاني مرحلة مرّ بها الشِّعر العربي حيثُ تغير شكل القصيدة تغيُّرًا ليس بكثير مع المحافظة على الموضوعات التِّي كانت سائدة في الشِّعر العربي القديم والشِّعر المحدث عند "**ابن معتز**" (296هـ) «هو الذِّي كان يتداوله النَّاس في عصره ويجري على ألسنة الخاصة والعامة لأنَّه يعبِّر عن أحاسيسهم وعواطفهم، وينطق بحاجتهم وأحوالهم»[2]، أي أنَّه شعر وجد في هذه الحقبة الزمنيَّة (العصر العباسي) من شعراء لم يجدوا ضالتهم في الشكل العمودي القديم فغيروا في

---

[1]- حسين حسن قطناني، زهدي محمد عيد، مصطفى خليل الكسواني، المدخل إلى تحليل النص الأدبي وعلم العروض، ط1، دار صفاء ، عمان-الأردن، 2010م، ص40.

[2]- كمال المهندس- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللُّغة والأدب،ط2، مكتبة لبنان-بيروت، 1984م، ص215.

القصيدة ما يلائم أحاسيسهم ومشاعرهم وما يناسب حاجاتهم، وقد مثله لفيف من الشعراء العباسيين أمثال: **بشّار بن برد** (167هـ)، **أبو نواس** (195هـ)، **مسلم ابن الوليد** (208هـ)، **أبو تمّام** (232هـ)، هؤلاء خير من يمثل الشِّعر المحدث وقد « التصق مصطلح الشعر المحدث والشعراء المحدثين بالحركة الشِّعريّة التي أعلن عنها بصراحة كل من بشار وأبي نواس وأبي تمام.»[1]، وهذه الحركة الشِّعريّة كانت مباشرة وصريحة حيث دعا أصحابها إلى ترك البكاء على الأطلال لا بل السُّخرية من طريقة افتتاح القدماء لقصائدهم، وفي هذا المجال يقول "**أبو نواس**":

قل لمن يبكـــي على رسم درس واقفــا ماضر لو كان جلـــــس

تصف الربـــــــع ومـن كان به مثل سلمى ولبنـــــــى وحنـــين

اترك الربع وسلمـــى جانبا واصطبح كرخية مثل القبــس[2]

وقصائده التِّي دعا فيها إلى ترك الطلل والبكاء على الحبيبة ليست بقليلة هو وغيره من شعراء هذه الفترة، وهذه الدَّعوة كانت نتاج واقع معيش في بحث عن مقدمة تلائِم الواقع والعصر.

وقد لازم مصطلح الشِّعر المُحدَث مجموعة من الشُّعراء الذِّين رفضوا الاتيان بقصائد تشبه قصائد من سبقهم في محاولة لإعطاء القصيدة العربيَّة صبغة جديدة وذلك بالتَّغيير من شكلها، غير أنَّ هذا التغيير لم يكن تغييرا جذريًّا وتحررًا من القواعد المعروفة في قرض الشِّعر، لكنَّها تبقى محاولة وتجْربة في الخروج عن المَألُوف.

3-4- الموشَّـــحة:

تُمثِّل الموشَّحة أو الموشَّحات حركة من الحركات التِّي تغيّر فيها نظام الشِّعر تغيُّرا أكبر من(الشِّعر المحدث) وقد تطورت هذه الحركة عند أهل الأندلس، يقول" **ابن خلدون**":« وأمَّا أهلُ

---

[1]- محمد بنيس، الشِّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مرجع سابق، ص09، وينظر: كمال المهندس- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللُّغة والأدب، مرجع سابِق، ص215.

[2]- أبو نواس، ديوان أبو نواس،شر وتو:محمد افتدى واصف، ط1، المطبعة العموديّة، مصر-1898م، ص299.

الأَندلس لمَّا كثُر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه،وبلغ التنميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فنا سموه بالموشح ينظمونه أسماطا وأغصانا أغصانا، يكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة فيسمون المتعدد منها بيتا واحدا ويلتزمون عدد قوافي تلك الأغصان وأوزانَها متتاليا فيما بعد إلى آخر القطعة وأكثر ينتهي عندهم إلى سبعة أبيات ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب»[1].

وجد الموشح في البيئة الأندلسية مساحة للتطور والشيوع فالموشح لون جديد مستحدث لأهل الأندلس الفضل في تطوره وازدهاره حيث اشتغل الأندلسيون على نظم الموشحات اشتغالا فائضا، فأسهم هذا الاشتغال في بروز عدد كبير من الوشاحين،وهذا الاهتمام لا يلغي اهتمامهم بباقي الشعر العربي،حيث لم يقتصر على الموشحات فقط بل كتبوا في فنون غيره[2]، وللموشّح عناصر تميّزه من الأنظمة وهو شعر منظوم وموزون.

والموشّحات نوع مميَّز من الشِّعر فهي « ضرب خاص من ضروب الشِّعر ويمتاز بترتيب قوافيه، وتنوُّعِ أجزاء القَصيدة فيه، واهتمامه بالمُوسيقى أكثر من اهتمامه بالمعنى والتّركيب وتمتاز الموشَّحات برقَّة لفظها، وجمال موسيقاها؛ كأن ناظميها تأثروا بألحان الطير وخرير الماء وموسيقى الإسبان، فمزجوا الألحان الغربيّة بالألحان الشرقية»[3].

وقد نالت الموشَّحات ميزتَها من جماليَّة الموسيقى واهتمامها بها أكثر من المعنى والتّركيب وكذا ترتيب القوافي بإحكام، وكان لها تأثر واضح ببيئة الأندلس الخلاّبة فكان لوقع أصوات الطيُّور وخرير المياه دور في المزج بين الألحان الغربيَّة والألحان الشرقيَّة ليتولّد هذا الضرب الخاص من

---

[1]– عبد الرّحمن بن محمّد ابن خلدون، المقدمة، تح: أم كاترمير،(د ط)، مكتبة لبنان، لبنان 1992م، مج3، ص390.

[2]– محمد زكريا غناني، الموشّحات الأندلسيّة، ط1، عالم المعرفة، الكويت، 1980م، ص18.

[3]– حنَّا نمر، دراسات في الأدب والفن، ط1،المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت –لبنان، 1982م،ص211.

الشِّعر، «والموشَّح كلامٌ منْظومٌ على وزنٍ مخصُوصٍ، وهو يتألَّف في الأكثر من ستَّة أقفال وخمسة أبيات، ويقال له التّام، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع، فالتَّام ما ابتدئ فيه بالأقفال والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات»[1].

وبهذا نميّز أصنافا في الموشح من خلال جموع الأبيات والأقفال وأيضا لم يخرج عن حد الشعر فجاء الموشح موزونا مقفى، مع إضافة بعض المصطلحات كالقفل والدُّور والخرجة...إلخ[2]، وتعدُّ الخرجة ذات دور جمالي في الموشحة حيث بها نميّز الموشجات عن غيرها من الحركات الشعريّة مع وجود اختلافات في تسمياتها مثلما قدمنا نقلا عن "**ابن خلدون**" في " **المقدمة**" ومن هذه المصطلحات الأسماط والأغصان.

رصدنا قبل الموشح قيام القصيدة على وحدة الوزن والقافية وكذا بنائها على حرف واحد وهو الروي لكن الموشح تغير في الشَّكل وكذا في عدم بنائه على روي واحد حيث أصبح هناك تنوُّعًا في الرّوي[3]،وهذه ربما خطوة نحو خلخلة باقي النظام العروضي الذِّي كان سائدا، وعليه يبقى الوزن والقافية كحد للشِّعر لا يمكن أن يحيد عنهما، فهما مظهران من مظاهر الموسيقى الخارجية للقصيدة، فقد أصبح فن الموشحات فنا قائما بذاته له أسسه الرئيسية وقواعده المقررة لا سيما وأن البيئة الأندلسية قد ساعدت على انتشاره وذيوعه، وهي فترة حاسمة في تجديد القصيدة العربية بالرغم من الحفاظ على جزء لا بأس به من مكوناتها– الوزن والقافية– ناهيك عن القيم الفنية والجمالية التِّي تميز بها خصوصا لما يؤدِّى(يغنى).

3-5- الشّعر المرسل:

---

[1]- حنَّا نمر، دراسات في الأدب والفن، مرجع سابق، ص21.

[2]- المرجع نفسُهُ، ص22.

[3]- ينظر: عبد الله محمد الغذّامي، الصّوت القديم الجديد، مرجع سابق، ص15.

يعتبر الشِّعر المرسل محاولة من المحاولات التِّي أراد كتَّابُها التَّجديد في الشِّعر العربي، ويطلق الشِّعر المرسل عامَّة «على الشِّعر غير المقفى،ويراد به في الشِّعر الإنجليزي خاصة الأبيات غير المقفاة ذات التَّفاعيل اليَّامبية الخمس (والتفاعيل اليامبية في الشِّعر الانجليزي هي التَّفاعيل المكوَّن كلٌّ منها من مقطع غير منبوريليه مقطع منْبور، مثال ذلك الشِّعر الذِّي كتب به شكسبير مسرحياته، ومتون ملحمتيه: "الفردوس المفقود" (paradise lost) و"الفردوس المسرد" (paradise regained) ويرجع الفضل في ذيوعه بالمسرحية الإنجليزية في القرن العاشر إلى كريستوفر مارلو (christophermarlow).»[1]

يسمّى الشِّعر الذِّي من غير قافية بالشِّعر المرسل وهو موجود في الشِّعر الغربي حيث يرد الأبيات دون قافية، وهناك من الشُّعراء العرب من تبنى هذه الحركة التجديدية يقول "**عبد الله محمّد الغذّامي**" :« هو أوّل محاولة تجديديّة حديثة في الشِّعر العربي كان من روادها عبد الرّحمن شكري أبو شادي وكان العقاد من أنصارها، والشاعر هنا يلتزم بالوزن العروضي الموحد –غالبًا– في القصيدة إلاَّ أنَّه يتحرّر من الرَّوي الواحد في الأبيات»[2]، واعتبرت أوّل محاولة لأنَّ التَّحديد طال أحد الأركان التِّي تتكون منها القصيدة وهي القافية،فلم يقتصر التَّجديد على تنوع الروي والتحرُّر من وحدته بل وصل إلى القافية.

وبالرغم من الصعوبات التِّي واجهت هذه المحاولة التجديدية إلاّ أنَّ الشِّعر المرسل كان ذا«...أثر بالغ على شعراء المهجر وشعراء المدرسة الرومانتيكيَّة في التفنن في تنويع الروي في القصيدة، وفي كتابة القصائد على مقاطع مزدوجة ورباعيَّة وخُماسيَّة أفاضت على القصيدة العربيّة

---

[1]– كمال المهندس–مجدي وهبة، معجم مصطلحات في اللُّغة والأدب، مرجع سابق، ص215، وينظر: رابح سعيد ملوك، قصيدة النثر العربية بحث في المفهوم والبنى، ط1، دار أسامة، الأردن–2015م، ص26.

[2]– عبد الله محمد الغذامي، الصَّوت القديم الجديد، مرجع سابق، ص16.

جمالاً وأتاحت للشُّعراء مجالاً للإبداع، ونوعت في إيقاع القصيدة لتتواءم مع إحساس الشَّاعر وعواطفه...»[1].

لقد وجد بعض الشعراء ضالتهم في الشِّعر المرسل حيث أبدعوا في تعدُّد روي القصيدة الواحدة والاعتماد على القوافي المتقابلة فأسهم هذا التنوُّع في تنويع الإيقاع والانتقال من إيقاع الهمس إلى الحصر ومن الجهر إلى الهمس ليكون هذا الإيقاع تعبيرا عن عواطف الشَّاعر وأحاسيسه.

يقوم الشعر المرسل على جملة من المقومات منها عدم اعتماده على القافية فهو شعر غير مقفى كانت جذوره الأولى في الأدب الإنجليزي وهو في الأدب العربي أول محاولة جادة لتغيير جذري في شكل القصيدة العربية، وهو محطة جادة لتغيير جذري في شكل القصيدة العربيَّة، وهو محطَّةٌ هامَّة لا يمكن إغفالها لأنَّها تمثل فتح الباب على محاولات للتَّغيير والتَّجديد تلت هذه التجربة تجربة الشِّعر المرسل.

3- 6- الشِّعر الحر:

حركة الشِّعر الحر من الحركات التِّي خلخلت البناء العام للقصيدة وذلك لأنَّهُ شعر فك القيود العروضية فلا يقوم على الوزن ولا القافية و«هو ذلك الشِّعر الذِّي لا يتقيد بالوزن أو القافية، وقد ابتدعه الشَّاعر الفرنسي **لافونتين**(lafontaine) في القرن السابع عشر بنظمه حكايات الحيوان في أبيات ذات أطوال مختلفة وقواف متباينة، ولكن العصر الذَّهبي للشِّعر الحر في فرنسا هو منذ 1886 حين ازدهرت المدرسة الرّمزيَّة في الشِّعر التِّي اعتمدت على تجنيس الأصوات بدلا من القافية، وعلى الإيقاع بدلا من الوزن»[2]، فهذا النوع من الشِّعر أوجد بدائلا عن الوزن والقافية من خلال تآلف الأصوات وتجانسها والإيقاعات النَّاتجة عن هذا التجانس، لكنَّه لم يتخل عنها نهائيًّا إذْ

---

[1]- المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

[2]- كمال المهندس-مجدي وهبة، معجم المصطلحات في اللُّغة والأَدب، معجم سابق، ص213.

أنَّه يقوم على التَّفعيلة أساسًا له فهو « شعر يعتمد على التفعيلة (الخليلية) كأساس عروضي للقصيدة، ويتحرَّر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة، مثلما يتحرَّر من الروي الثَّابت، وهذا مصطلح شاع استِعماله على أيدي الشُّعراء العراقيين مثل: "**نازك الملائكة**" و"**السيّاب**"، ومن حذا حذوهم»[1]، ومادام يعتمد على التفعيلة لبنة له فقد سمي "**شعر التفعيلة**" و"**الشِّعر الحديث**"[2] وهي مصطلحات مترجمة عن المصطلح الإنجليزي (free verse) والفرنسي (vers libres) أي التَّحررمن الوزن والقافية[3].

وهذه التسميات الكثيرة سببت اختلافا بين المنشغلين في الشِّعر العَربي حيثُ وبصدور كتاب "**نازك الملائكة**" (قضايا الشعر المعاصر)[4]، ومصطلح " الشِّعر الحر" كان موضع نقاش وجدل واسع بين النقاد فهاهو "**محمد النويهي**" يرفض هذه التسمية وذلك لسببين هما[5]:

- اعتباره تسمية الحر تسمية تعني تحرر الشعر من الوزن تماما.
- وضع مصطلح الشعر الحر كمقابل للمصطلح الانجليزي والفرنسي وهذا الأخير يعني الشّعر المنثور.

وهو في هذه النقطة الأخيرة محق، ونحن على رأيه أنَّ هذه التَّسمية فيها من الغموض والالتباس لذلك نعتمد شعر التفعيلة كمصطلح يمثل هذه الحركة من الشعر لا على سبيل الاختيار

---

[1]- عبد الله محمد الغذّامي، الصَّوت القديم الجديد، مرجع سابِق، ص17.

[2]- لقد أطلقت مسميات عديدة وصلت في حدود عشر مصطلحات إلاَّ أنَّهُ لم يبق إلاَّ ثلاث مصطلحات، ينظر: محمود إبراهيم الصيغ، قصيدة النثر وتحوُّلات الشِّعريَّة العربيَّة، مرجع سابِق، ص110، ومحمَّد بنيس، الشعر العربي الحديث ينياته وإبدالاتها، مرجع سابق، ص22.

[3]- ينظر: محمود إبراهيم الصيغ، قصيدة النثر وتحوُّلات الشِّعريّة العربيَّة، مرجع سابق، ص109.

[4]- تشير نازك الملائكة في هذا المؤلف (قضايا الشعر المعاصر) وفي غيره من المؤلفات أنها أول من بدأ كتابة الشعر الحر بقصيدة الكوليرا سنة 1947م، وكان ذلك في العراق ومن بغداد ثم كتب لهذه الحركة الامتداد والتوسع في كل ربوع الوكن العربي، فهي رائدة في هذا الميدان لأنَّها سبقت إلى تقعيده وتأصيله ونقده،ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، مرجع سابق، ص23.

[5]- ينظر: عبد الله محمد الغذامي، الصّوت القديم الجديد، مرجع سابق، ص17.

الاعتباطي «وإنّمَا لأنَّهُ أكثر المصطلحات دلالةً على مفهوم الشِّعر، وعلى بنيتِه التِّي تعتمد في المقام الأوَّلعلى التَّفعيلة الوَّزنيَّة»[1]، فالشِّعرُ الحر ما هو إلاَّ شعر أساسه التَّفعيلة على أنَّ تسميته بالشِّعر الحر لا يلغي مفهومه والأسس التِّي يقوم عليها فقولنا الشِّعر الحر وشعر التَّفعيلة تسميات لمعنى واحد وهو ذلك الشِّعر الذِّي يقوم في نظامه العروضي على الأمور التّالية:

– وحدة التّفعيلة غالبا في القصيدة، وتكون هذه التَّفعيلة مرتكز الوزن والوحدة الموسيقيَّة في القصيدة، فتُنظَم هذه البحور ذات التَّفاعيل المؤتلفة، وهي: الكامل، والرمل، والهزج، والرجز، والمتقارب، والمتدارك، وقد يتصرّف الشَّاعر في شكل هذه التفعيلة مستفيدا من الزِّحافات والعلل الجائزة فيها، وقد يكثر الشَّاعر من هذه الزِّحافات والعلل، كما قد يعمد أحيانًا إلى استحداث تفعيلات جديدة، أو مزج تفعيلات بحر بتفعيلات بحر آخر.

– الحريّة في عدد التفعيلات الموزَّعة على كل سطر، فإذا كان الشّاعر، في الشعر الخليلي العمودي يلتزم بعدد ثابت من التفعيلات (حسب عدد تفعيلات البحر لا يزيد ولا ينقص)، فإنّه في شعر التّفعيلة يتصرف في هذا العدد مخْضِعًا طول السطر للمعنى، ومتوقفًا حيث يريد، وسائرا إلى أن ينتهي المعنى، حتى أن بعضهم أوصل عدد التفعيلات إلى العشر في السطر الواحد.

– حريّة الرّوي والقافية، فإذا كانت القصيدة الخليليّة العموديّة تلتزم نظاما معينا في القافية، وخاصّة بالنسبةِ إلى الرّوي، فإنَّ قصيدة الشِّعر الحر لا تلتزم هذا النِّظام، وتجعل الرّوي صوتًا متنقلا لا يثبت على حال.

[1]– محمود إبراهيم الصيغ، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، مرجع سابِق، ص117.

- خضوع الموسيقى للحالة النَّفسيَّة التِّي يصدر عنها الشَّاعر، لا للوزن الخليلي الذِّي يفرض نظاما شبه ثابت من الإيقاع والنغم.[1]

إنَّ الاعتماد على التّفعيلة ذات الوحدة الموسيقيَّة مع الحريّة في اختيار عددها في السّطر والحريّة في الرّوي والقافيّة وبالتّالي تحكم عناصر موسيقيّة أخرى غير خاضعة للوزن الخليلي تجعلنا أمام تجربة خاصة وفريدة لخلخلة البناء العام للقصيدة العربي، فبالرغم من إخفاقات المحاولات السّابقة (الشِّعر المرسل) إلاَّ أنَّ هذه التَّجْربة كانت أكثر صلابة من خلال وضع أسس وقواعد منحت "الشِّعر الحر" حلقة ليست بالهينة في مسار تجديد القصيدة العربيّة.

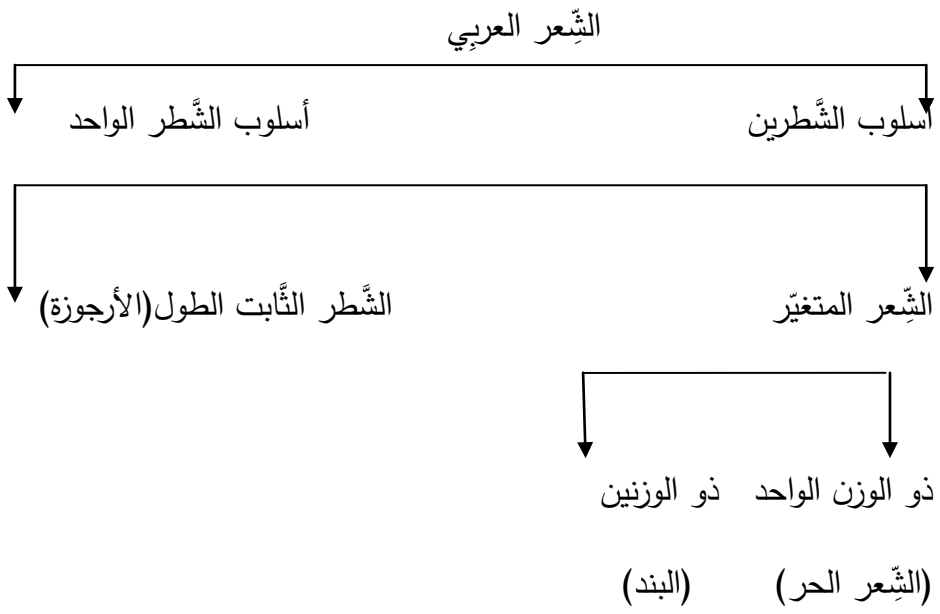
يتميَّز الشِّعر الحر بأسلوب خاص يكتب به وهو أسلوب البيت (بنظام الشطرين) « ومنه أكثر الشعر العربي، وهو شعر ذو شطرين متساويين في عدد تفعيلاتها قوام الشّطر الواحد فيه إما تفعيلتان كما في الهزج والمضارع أو ثلاث تفعيلات كما في الكامل والسريع، أو ربع تفعيلات كما المتقارب والبسيط»[2]، وهو أسلوب خاص يمثل الوزن في الشِّعر الحر كما هو موضَّح في المخطط الآتي[3]:

---

[1]- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصَّل في علم العروض والقافية وفنون الشِّعر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1991م، ص79 وما بعدها، وينظر: جورج مارون، علما العروض والقافية، ط1، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس-لبنان2013م، ص169،168.

[2]- نازك الملائكة ، قضايا الشِّعر المعاصر، مرجع سابِق، ص58.

[3]- المرجع نفسه، ص62.



شكل رقم 1: يبيّن أساليب الوزن في الشعر العربي ومكان الحُرِّ منها.

نميِّز من خلال هذا المخطط أسلوبين كبيرين وهما: أسلوب الشَّطرين وأسلوب الشطر الواحد الذي يعتمد على الشَّطر ذو الطول الثابت وهو ممثل في الأرجوزة، أمَّا أسلوب الشَّطرين فيتمثَّل في أنموذج واحد وهو الشِّعر المتغيَّر الذِّي ينقسم إلى قسمين

اثنين هما:الشِّعر الحر ذو الوزن الواحد والبند ذو الوزنين[1]

والواضح أنَّ هناك قواسم مشتركة بين الشعر الحر والبند، تقول " **نازك الملائكة**" عن شكل الشعر الحر: «هو شكل ظهر في القرن العشرين ورتّب تفعيلات الخليل بن أحمد ترتيبا جديدا فإنَّه يقع في أشطر غير متساوية الطول مثل البند،ولكنه يقتصر على وزن واحد، أما الضرب والقوافي فمنوعة

[1]– البَند ضرب من الشِّعر يكتب بطريقة خاصة، فهو« شكل يشكل يخرج على القاعدة العامة في الشِّعر العربي ...تتساوى أطول الأشطر في القصيدة الواحدة، فهو يأتي بأشطر متجاورة لا تتساوى أطولها، فقد يأتي شطر ذو نفعيلتين إلى جانب شطر ذي أربع، إلى جوار ثالث ذي خمس أو ست أو سبع أو أي عدد يختاره الشاعر مما تمليه عليه الحالة التعبيريّة»، نازك الملائكة، موسيقى الشعر محاضرات، (د.ط)، مؤسَّسَة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، الكويت، 2003م، ص35، وينظر: نازك الملائكة، قضايا الشِّعر المعاصر، مرجع سابق، ص61، 169.

لا تنسيق بينها لأنَّ الشاعر يخرج من ضرب إلى ضرب ومن قافية إلى قافية بلا ترتيب معين وحسب حاجة الموسيقى والمعنى فيه»[1]، فكلاهما مسوق من أسلوب الشَّطرين المتغيِّر غير متساوية الطول غير أن الأول – الشِّعر الحر– يكون على وزن واحد مع تغيُّر وتنوُّع في الضّرب والقوافي دون تنسيق بينها حسب ما تستدعي حاجة الموسيقى والمعنى لذلك.

بهذه الحركة العملاقة نحو التحرُّر وعدم التقيد بالوزن والقافية نحن أمام واقع يفرض علينا تقديم مفهوم جديد للشّعر «... فقد أحدث الشِّعر التَّفعيلي تغيّرا في مفهوم الشِّعر، فانتقل هذا المفهوم القائم على ضرورة الوزن والقافية كحد للشِّعر إلى الاعتداد بالشُّعور والإيحاء والقدرة على إثارة العواطف الكامنة والأحاديث المختلفة وأصبحت القصيدة بذلك نسقًا تعبيريًّا ولغويًّا خاصين، وبنية إيقاعيَّة وموسيقية تختلف شكلاً ومضمونًا عن الشِّعر التّقليدي–وإن كانت لا تلغيه– ولكنّها بنية متطورة عبر أنساق ليست جامدة»[2]،حيث أضحت القصيدة بهذه المراحل من التغيير والتجديد عبارة عن تعبير عن جملة من العواطف والحالات النفسية ذات بنية إيقاعية تختلف شكلا ومضمونا عما كان سابقا.

ويرى "**عبد الله محمّد الغذّامي**" أنَّ التحرُّر من القواعد العروضية الخليلية لا يلغي روح الشِّعر عن الشِّعر الحر ذلك أنَّ هذا الأخير لم يكتب دون وزن، «ولم يكن الشِّعر الحر خروجًا عن الوزن الشِّعري العَربي، وإنْ كان خروجًا عن المعايير الخليليَّة للأوزان. وهذا لا يطعن في حقيقة الشِّعر الحر كشعر ولا في مستواه كفن لغوي بديع، لأنَّ قيد الوزن المطلق متوفّر فيه بقيامه على التفعيلة كجذر عروضي للقصيدة، ثمّ لأنَّ الخروج عن معايير الخليل لا ينفي صفة الشعر عن

---

[1]– نازك الملائكة، موسيقى الشّعر، مرجع سابق،ص35.

[2] – محمود إبراهيم الصيغ، قصيدة النَّثر وتحوُّلات الشِّعرية، مرجع سابِق، ص123.

القصيدة.»[1]، ناهيك عن حضور الوزن والتفعيلة كأساس عرُوضي لبناء الشِّعر الحر، فإنَّ القافية كانت دائمة الحضور في هذه الحركة، فهو شعر ولو كانت تسميته توحي لاحرية المطلقة في التحرُّر من الوزن والقافية وهذا ظاهر معناه والجوهر غير ذلك لأنَّ قوام الشِّعر الحر التفعيلة.

خطت حركة الشِّعر الحرِّ خطوة هامَّة وبارزة نحو التجديد في القصيدة العربيَّة واستطاعت هذه الحركة تحطيم بنية الشّعر العمودي المعتمد علي وحدة البيت والرَّوي والوزن وحضور القوافي مرصوفة في كل أبيات القصيدة، فقد نجح الشِّعر الحر في خلخلة هذا الشكل معتمدا على الشَّطر المتغير مع تغير في الأوزان والقوافي وحرف الرّوي، ومن خلال هذه المحاولة التّي لم تحقق في إيجاد ساحة خصبة لها لوضع أسسها وقواعدها، فقد أصبح بالإمكان التفكير في محاولات غيرها لتجاوز هذا الشَّكل الراهن.

3-7 الشِّعر المنثــور:

جاء في معجم "**المصطلحات في اللُّغة والأدب**" أنَّ الشِّعر المنثور هو «نمطٌ من الكلام بين الشِّعر والنثر، يختلف عن النثر بنغمته الموسيقيَّة وجمله المنسقة تنسيقا شعريا أخّاذا، كما يختلف عن الشِّعر بتحلله من الوزن والقافية، وللشِّعر المنثور أصل قديم في مقامات بديع الزَّمان الهمذاني والحريري وتوقيعات الخلفاء العبَّاسيين»[2].

يجمع هذا الضرب بين خصائص الشِّعر والنثر فهو شعر من خلال نغماته الموسيقية المتآلفة تآلفا محكما يعطي للنَّص شعرية متناهية، ونثر لأنَّه غير موزون ولا مقفى، وما سمَّاه العرب شعرًا منثورًا فهو محاكاة لما يعرف بالإنجليزيَّة (free verse) وفي الفرنسية (vers libres)، وبدأت هذه الحركة منذ مطلع القرن العشرين حيث كتب" **أمين الريحاني**" و"**جبران خليل جبران**" فنًّا جديدًا

---

[1] – عبد الله محمّد الغذَّامي، دراسات أدبيَّة الصَّوت القديم الجديد، مرجع سابِق، ص79.

[2]– كمال المهندس – مجدي وهبة، معجم المصطلحات في اللُّغة والأدب، مرجع سابِق، ص215.

بأسلوب نثري متميّز بعاطفة شعريَّة مع تركيز على خيال فائق والكثير من التشبيهات والرُّموز وكذلك الصُّورة الشِّعريَّة[1]، ولئن كان له وجود في التراث العربي فهو مستلهم من الإنجيل ومن ترجمات الشِّعر الكلاسيكي الحديث[2].

ويعتمد هذا النَّوع من الشِّعر على « الموسيقى الدَّاخلية المنبعثة من الصور والأخيلة وما تحدثه من إيقاع خاص في تلاحمهما مع الكلمات،وفي نمو القصيدة نموا عضويا متناسقا»[3]، فغياب القافية يؤدِّي إلى شكل إيقاعي مختلف في النَّص الشِّعري لذلك فقد تولّد إيقاع الشِّعر المنثور من الموسيقى الداخليَّة الناتجة عن الصور والأخيلة والغموض واللُّغة العربيَّة ذات الجمل الغامضة، وهذه الحركة لا تبتعد عن فن الشِّعر حيث فيها «ما في الشِّعر من عاطفة وخيال ولغة شاعرة ونغمة مميزة إلاَّ أنّه شعر ككل الشعر لا يلتزم ما يلتزمه الشِّعر من وزن عروضي محدد فهو إذن مطلق من هذا الحد فيكون كالنّثر في هذه الحرية الذاتية فيكون لذلك شعرًا منثورا».[4]

لقد حافظ هذا النظام على بعض مكوِّنات الشِّعر فمنحه ذلك أنْ يكون فنًّا شعريًّا له بعض مقوِّمات الشِّعر وإنْ لم تكن موجودة فقد جنح إلى مكوِّنات تمنحه ما في الشِّعر من شاعريّة، وهناك حريَّة في اختيار وزن عروضي معين حسب ما تمليه الرغبة والحاجة التّعبيريّة وهي الحرية التّي نجدها في النَّثر، وقد تعرض المصطلح لإطلاق تسميات من ذلك تسميته "الشِّعر الحر" كما فعلت "**خالدة سعيد**" في مؤلفها (البحث عن الجذور) وذلك لتغليط القارئ حتَّى يتجنبه، ويُطلق "**ميخائيل نُعيمة**" تسمية " الشّعر المنسرح" لأنه فن بسيط قائم على الانطلاق والحركة الذاهبة إلى هدفها دون قيد

---

[1]– ينظر: عبد الله محمّد الغذّامي، دراسات أدبيَّة الصَّوت القديم الجديد، مرجع سابِق، ص21.

[2]– ينظر: رابح ملوك، قصيدة النثر العربية بحث في المفهوم والبنى، مرجع سابِق، ص38.

[3]– عبد الله محمّد الغذَّامي، الصَّوت القديم الجديد، مرجع سابِق، ص22.

[4]– المرجع نفسه، ص23، 24.

وبسهولة متناهية[1]،في حين يبقى مصطلح الشعر المنثور غير الشِّعر الحر فلكل في نظامه الخاص وخصائصه المميّزة له.

لا يمكن اعتبار الشِّعر المنثور هو الشّعر الحر ذلك أنَّ الشِّعر المنثور نوعٌ من الكلام لا هو بشعر مطلق ولابنثر كلي، بل يأخذ من خصائص الشِّعر والنثر فلا يقوم على وحدة التفعيلة التِّي في الشِّعر الحر،والشِّعرالمنثور محاولة أخرى نحو تجديد القصيدة العربية ونحو تغيير أوجدته ظروف العصر ومتقلباته له أسُسُه وقواعده فكتب فيه قليل من الشعراء.

3- 8 النثر الشعري:

يتميَّز فنّ النَّثر الشِّعري بجودة السَّبك باعتماده على المحسِّنات البديعيَّة اللَّفظيَّة التِّي تعتمد على اللَّفظ وتجانسه مع غيره وكذا المجازات والأوزان ذات الإيقاع المتميِّز والشَّائع في الشِّعر[2]، والنَّثر الشِّعري في الأدب الغربي ليس إلاّ «نمطا من الكتابة يرد ضمن أعمال نثرية، وهو يستعير من الشِّعر لا الموضوعات فقط (وصف الطبيعة،

المشاعر...إلخ) بل يتعدى ذلك إلى بعض الطرائق والأساليب الخاصة بالشعر، دون أن يعني ذلك أنَّ الأعمال النثرية تلك تسعى إلى أن تكون شعرية في ذاتها»[3]، فهو نوع يشترك فيه الشِّعر والنثر فيأخذ من الأول الموضوعات والمضامين بأنواعها المتعدِّدة ويتجاوزها إلى بعض الأنظمة والأساليب التِّي يتميَّز بها الشِّعر ويأخذ من الثاني كما من شأنه إضفاء شاعرية على النص النثري الشعري ككل، لذلك كانت وظيفة هذا النمط من الكتابة إشارة المشاعر وتحريك الأحاسيس فهو متصل

---

[1]- ينظر: عبد الله محمّد الغذَّامي، الصَّوت القديم الجديد،مرجع سابِق، ص24،وينظر: رابح سعيد ملوك، قصيدة النثر العربية-بحث في المفهوم والبنَى-، مرجع سابِق، ص24.

[2]- ينظر: كمال المهندس-مجدي وهبة، معجم المصطلحات في اللُّغة والأدب، مرجع سابِق، ص402.

[3]-Voir M.A.quien, Dictionnaire de Poetique, Laibrairie, 1993, p 223

نقلا عن: رابح سعيد ملوك : قصيدة النثر العربية،مرجع سابِق، ص34.

بالشُّعور ليس له شكل معين إلاَّ أنَّه استرسال واستلام للشعور دون منهج شكلي أو بنائي،فهو سير في خط مستقيم لا نهاية له لذلك فهو روائي أو وصفي ذات وجهة إلى التأمل الأخلاقي غالبا أو المناجاة الغنائية أو السرد الانفعالي،لذلك فهو مليء بالاستطرادات والتفاصيل حيث فيه تنشق وحدة التّناغم والانسجام[1]، فالنثر الشِّعري «هو الإفراز التّعبيري أو الفنِّي للرومانسيّة العربيّة...»[2]، على اعتبار أنَّ هذا الفن ذو جذور في التَّاريخ العام للوعي الرُّومانسي العربي.

النثر الشِّعري أسلوب من أساليب الكتابة النثرية تسيطر عليه الشِّعرية وذلك لارتباطه بالشعور أولا وآخرا،وهذه الشِّعريَّة تكمن من خلال جملة من العناصر في مقدمتها العاطفة وبعد الخيال ناهيك عن إيقاع التَّركيب وتوفر المجاز لأنَّه يؤدي وظيفة قائمة على الإثارة وتحريك المشاعر، فهو نوع وجد فيه الشُّعراء نوعًا من الارتياح من خلال وظيفة المؤداة فكل نمط يلامس الوجدان والأحاسيس يكون بحاجة إلى لغة رقيقة مشحونة بالصدق والعاطفة حتّى تؤدّي الوظيفة على أكمل وجه.

3- 9- قصيدة النثر:

مهَّدت الأنظمة الشِّعرية الجديدة: الشّعر المرسل، والشِّعر الحر، والشِّعر المنثور، والنثر الشِّعري لظهور ما يسمّى بقصيدة النثر، فكل نظام لا يتوقف عند حدود تغيير النظام السابق، حيث يعتبر النثر الشِّعري بمثابة أرضية مهّدت لوجود قصيدة النثر،تقول "**سوزان برنار**": «الحقيقة أنَّ قصيدة النثر لم تتفتح فجأة في روضة الآداب الفرنسية،فقد كان يلزمها لذلك أرض صالحة، أو أن أقول أذهانا تؤرقها شعوريًا ولا شعوريا الرغبة في إيجاد شكل جديد للشِّعر، وكان يلزم أيضا الفكرة

---

[1]- محمد جمال باروت، الحداثة الأولى،قصيدة النثر العربية من جبران إلى حركة مجلة شعر، المعرفة، ع 283-284، سبتمبر أكتوبر، 1985م، ص158. نقلا عن: رابح سعيد ملوك : قصيدة النثر العربية، مرجع سابِق، ص37.

[2]- رابح سعيد ملوك : قصيدة النثر العربيّة، مرجع سابِق، ص38.

الخصبة التِّي مفادها أن النثر قابل للشِّعر، والنثر الشِّعري هو الذي هيّأ لمجيء قصيدة النثر باعتباره أول طابع للتمرد على القوانين القائمة والطغيان الشكل»[1].

فلما كان النثر قابلا للشِّعر أصبح النثر الشعري حركة تسبق ميلاد قصيدة النثر هذه الأخيرة التي تمثل ثورة صريحة على القواعد القائمة وطغيان على الشَّكل السابق بالإضافة إلى الشِّعر المنثور « ومن هذه الحركة جاءت قصيدة النثر وهي مجاراة مباشرة القصيدة النثر الإنجليزية والفرنسية وهي تأخذ بكل صفات القصيدة الغنائية إلاَّ أنها تكتب على الورق كما يكتب على النثر،وتختلف عن النثر الشعري في أنّها قصيرة ومحكمة البناء،وعن الشعر المنثور في عدم وجود وقفة في آخر السّطر فيها».[2]

وعليه فإنَّ قصيدة النثر هي التِّي تحمل من خصائص القصيدة الغنائية لكن لا تلزم شكلها بل تكتب عما يكتب النثر وقصيدة ذات بناء مقنن وهذا ما لا نجده في النثر الشِّعري ولا توجد في آخرها وقفة وهنا تختلف عن الشعر المنثور الذي به وقفة في نهاية السطر.

وأوَّل من استخدم مصطلح " قصيدة النثر" هو **أدونيس**[3]، لذلك نحن أمام تضارب في المصطلحات فمنهم من يورد مصطلح(poème en prose)الفرنسي كما عند **أدونيس** في حين ينقل" **محمد محي الدين مينو**" أن **أمين الريحاني** (1876،1940) هو «الذِّي حرَّر قصيدته من الوزن والقافية، فكان رائدًا لما يسمَّى بالشِّعر المنثور (poetic prose)أو قصيدة النثر prose)

---

[1]– سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيّامنا، ط1،تر: زهير مجيد مغامس، دار المأمون، (د.ب)، 1993م، ص23.

[2]– محمد عبد الله الغذّامي، الصّوت القديم الجديد، مرجع سابِق، ص22، وينظر: رابح سعيد ملوك، قصيدة النثر العربية، مرجع سابِق، ص43، 44.

[3]– ينظر: رابح سعيد ملوك، قصيدة النثر العربية، مرجع سابِق، ص60.

(poeme»[1] في حين أن مصطلح الشعر المنثور يختلف عن قصيدة النثر لأنه بمثابة حركة تسبق هذه الأخيرة ولكل خصائصه ومميزاته،وهذا التضارب معزو إلى أن هذه الحركات التجديدية لها جذور في الثقافة العربية من جهة وإلى تأثير الحداثة من جهة ثانية، يقول "**رابح سعيد ملوك**": «إنَّ الجدل الدائر حول هذا المصطلح لا يمكن فهمه إلاَّ في سياق تواترات الحداثة، وهي تواترات تنسحب على دعاة الحداثة مثلما تنسحب على معارضيهم، ومن ثمَّ فإنَّ الصِّراع بين الفريقين لم يكن حول قصيدة النّثر تحديدًا، بل كان حول أسس ثقافية وفكرية كانت في أغلب الأحيان متعارضة، وعليه فإن الاستماتة في الدفاع عن قصيدة النثر تشير إلى ذود عن خلفية فكرية قائمة على سندان الحريّة في الفكر والإبداع، وذلك بالخروج على كل الثوابت التّي تقننهما»[2].

ويتعدّى هذا الصِّراع حدود التَّسمية ليصل إلى درجة القبول أو الرفض، فإنْ كانت الخلفيات الفكرية وتوجُّهات الحداثة قد وقفت عند حدود التسمية فقط، فإنّنا نجد في العالم العربي من يرفض هذه الحركة باعتبارها هدامة للقواعد العروضية ولم تحافظ على أدنى مقومات القصيدة، تقول "**نازك الملائكة**":« إنَّ الوزن ليس مشروطا في الشعر وإنَّما يمكن أن نسمي النثر شعرا، لمجرد أنْ يوجد فيه مضمون معيّن، وعلى هذا الأساس أخذوا يكتبون النثر مقطعا على أسطر وكأنَّه شعر حر، لا بل أنَّهم زادوا فطبعوا كتبا من النثر وكتبوا على أغلفتها كلمة شعر...ولقد سمُّوا الذِّي يكتبونه، على هذا الشَّكل باسم " قصيدة النثر" وهو اسم لا يقل غرابة وتفككا عن تعبير غيرهم (الشعر المنثور)، ذلك أنَّ القصيدة إمَّا أنْ تكون قصيدة وهي إذ ذاك موزونة وليست نثرا وإمَّا أنْ تكون نثرا فهي ليست قصيدة،فما معنى قولهم " قصيدة النثر"»[3].

---

[1]– محمد محي الدّين مينو، أسئلة شعر التّفعيلة، ط1، منشورات دبي التَّعليميّة، الإمارات العربيَّة المُتّحدة 2014م، ص12.

[2]– سعيد رابح ملوك، قصيدة النثر العربية، مرجع سابِق، ص61.

[3]– نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، مرجع سابِق، ص133.

فالقصيدة عند "**نازك الملائكة**" تعرّف على أنّها نص قوامه الوزن فكل قصيدة موزونة هي بالضرورة شعر وما دون ذلك فهو ليس بشعر بل نثر لا يطلق عليه لفظ القصيدة، لذلك تستغرب أن يكون لهذا النّوع حظ وافر من الشّعر، وأمّا المضمون الذي قصدته فهو ذلك الجمال الكامن في الألفاظ والمعاني التي ينقلها فيشكل موطنا آخر لجمال الشعر، تقول أيضا: «إنَّ منبع جمال الشعر يكمن في المعاني لا في الألفاظ، وإلى هذه النظرية نفسها ترتكز دعوة المعاصرين إلى ما يسمُّونه قصيدة النثر، وهي خاليّة من الوزن خلوا تاما[1]، وكل ما فيها من الموسيقى شعرية المعاني التِّي تتضمنها القصيدة، ويقصدون بها أنْ تكون المعاني مما اعتاد الشعراء التعبير عنه بالشِّعر في الأصل،وقد نقلها المعاصرون إلى النثر، وعلى هذا الأساس قالوا "قصيدة النثر" والواضح أنَّهم بهذا يبعدون فكرة الموسيقى الوزنية عن الشِّعر ويجعلونها نابعة من المعاني وهي عين فكرة عبد القاهر الجرجاني،وقد ألبست ثوبا جديدا»[2]، أي أنَّ لهذا النوع جذورا عند القدماء، أمَّا فكرة شعرية المعاني التي تحتويها القصيدة فهي ليست حكرا على الشِّعر والنثر فقط بل موجودة في كل الكتابات العربية لذلك يرى "**عبد المالك مرتاض**" أنّ قصيدة النّثر ليست بشعر ولا بنثر بل عبارة عن كتابة ساذجة ذات لغة مبتذلة وبسيطة [3].

لكن لو عدنا إلى كتّاب قصيدة النّثر لوجدنا عند البعض منهم من الموهبة والإبداع والملكة ما لا يدعو إلى مجال للشك أنَّ لغتهم راقيّة وذات جوانب جماليّة متعددة تجعلنا نخرج من قوقعة اللُّغة الركيكة، لذلك هناك من يجعل قصيدة النثر ذات انتماء لمجال الشِّعريَّة «لا بوصفها بنية نصيَّة تخلت عن المفهوم الكلاسيكي للإيقاع فقط، وإنَّما بوصفها بنية نص يمكن أنْ يتحقق فيها المعاني

---

[1]– وجدنا في مدونة التَّطبيق نصًّا نثريًّا موزونا جاء على بحر المتقارب، ينظر: تميم البرغوثي، في القدس، (د.ط)، دار القاهرة–مصر 2009م، ص37.

[2]– نازك الملائكة، موسيقى الشعر، مرجع سابِق، ص10،11.

[3]– ينظر: عبد المالك مرتاض، قضايا الشِّعريات، (د.ط)، دار القدس، الجزائر (د.ت)، ص369،377.

التِّي طالب بها الجرجاني، والانحراف الدَّلالي الذِّي دعا إليه مكاروفسكي، وتراكبها اللُّغوي الذِّي رآه دي سوسور، والمجاراة التِّي وضعها كوين، والتِّي تقابل بنية المجاز في العربية،والخصائص المجردة التِّي تصنع فرادة العمل الأدبي من وصف وحدث وسرد عند تودوروف، ومن تركيز على الرسالة وكسر القاعدة المعياريّة للُّغة وإسقاط مبدأ المماثلة عند ياكبسون».[1]

فالقصيدة وإنْ تخلَّتْ عن المفهوم الفعلي للقصيدة العربية إلاَّ أنَّها تتضمَّن من المكونَّات ما يمنحها الانتماء للشعر فهي فن يتوفر على المعاني والانزياح الدلالي، لها تراكيبها اللُّغوية وتحتوي على المجاز وكذا الخصائص المميَّزة التي بدأ الشِّعر يتأثَّر بها من سرد وحدث ووصف.

ومهما يكن من أمر فقد تباينت اتجاهات الباحثين حولها وانقسمت إلى ثلاث اتجاهات، وهي:

- اتِّجاه مندفع في التَّأييد.
- اتِّجاه متوسط في الحكم.
- اتِّجاه رافض.[2]

ولكل اتِّجاه حجة على أن كل فن يقابل بالرفض بداية تكون له فرصة للظهور والشُّيوع، وقصيدة النثر من هذه الفنون التِّي لم تمح المحاولات السّالفة بل ستمهد ربما لميلاد شكل تجديدي آخر، وذلك بمحو مقوِّمات الشِّعر وأركانه المتمثلان في الوزن والقافية، فقصيدة النثر ضرب لا يتقيد بالوزن والقافية وقد أوجد كتابها مجموعة من الخصائص التِّي تنتج إيقاع هذا اللّون من الشِّعر، ونرى أنه أحد المحاولات التي أخذت عن الغرب أسسه وما يصدق عندهم لا ينطبق على العربي، ذلك أن للنقاد مواقف متباينة حول هذا النمط من الكتابة الأدبية.

---

[1]– محمود إبراهيم الصيغ، قصيدة النثر وتحوُّلات الشِّعريَّة العربيَّة، مرجع سابِق، ص297.

[2]– محمود إبراهيم الصّيغ، قصيدة النّثر وتحوُّلات الشِّعريَّة العربيَّة، مرجع سابِق، ص299.

لقد حافظ الشَّعر العربي بداية على كل مقوماته فطغى الشكل العمودي على جل القصائد القديمة ومع المحافظة على ذلك بدأ التغيير طفيفا في محاولة نحو التجديد، لكن سرعان ما بدأ سلم التَّجْديد يتصاعد ليصل إلى هدم ركني الشَّعر العربي – الوزن والقافية– حيث اعتبر شعر التَّفعيلة محاولة نحو التجديد فقد وجد من النجاح ما لم تجده المحاولات السابقة كالشِّعر المرسل مثلا، ولم تقف المحاولات عند هذا الحد حيث ظهرت محاولات أخرى بعدها تهدف إلى الجمع بين النثر والشِّعر وشتَّان بين الاثنين، فظهر الشِّعر المنثور، والنّثر الشِّعري، وقصيدة النّثر.

وقد كتب في هذه الفنون أدباءٌ ومبدعين بالرَّغم من تشابه هذه الأنماط الشعريَّة التّي توحي تسميتها أنَّها نمط واحد لا فرق بينها، ومهما يكن من أمر فإن الأصل باق لا نحيد عنه والفروع ما هي إلاَّ حركات وجدت صدى لدى الجمهور فأصبحت فنًّا قائما بذاته، وكل شاعر تمتلكه رغبة جامحة لنظم قصيدة موزونة بكل مقومَّاتها.

الفصل الأوّل:

الإيـقاع وتمثُّـلاتـه التَّكوينيَّة

1- مفهوم الإيقاع.

2- الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشّعري.

3- مستويات الإيقاع.

1-مفهوم الإيقاع:

1-1- لغة:

الإيقاع مصدر لكلمة ثلاثيَّة وهي "وقع"، و« الواو والقاف والعين أصل واحد يرجع إليه فروعُه يدل على سقوط شيء، يقال وقع الشيء وقوعا، فهو واقع، والواقعة القيامة، ومنه التوقيع، وهو أثر الدبر بظهر البعير، ومنه التوقيع، ما يلحق بالكتاب بعد الفراغ »[1]، فوقوع الشيء يعني حدوثه، فهو القيامة، والأثر الدبر بظهر البعير وآخر ما يلحق الكتاب. هذا عن مصدر الكلمة، كما جاء في اللِّسان فيما يخص جذر الكلمةوقع إيقاعا «من إيقاع الألحان والغناء، وهو يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل ـ رحمه الله ـ كتابًا من كتبه في ذلك المعنى: كتاب الإيقاع »[2].

ورغم أنَّ "**ابن منظور**" يذكر أنَّ "**للخليل بن أحمد الفراهيدي**" مؤسِّس علم العروض العربي بالاستناد إلى كتابه الموسوم بحسب ما وصلنا: "**الإيقاع في الموسيقى والألحان والغناء**"؛ إلاّ أنه لم يصلنا للأسف الشّديد.

وقد ورد الإيقاع بمعنى « اتِّفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء»[3]، لأنَّ الصوت هو «الجرس معروف مذكر »[4]، فالإيقاع في اللُّغة مقترن بالموسيقى أي بحدوث الألحان والغناء، ويرتبط مفهومه

---

[1]- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللُّغة، تح: عبد السّلام هارون، (د. ط)، دار الفكر، (د.ب) (د.ت)،ج6، ص642، وينظر أيضا: أبو القاسم جار الله فخر خوارزم الزَّمخشري، أساس البَّلاغة، شر وتح: محمّد، أحمد قاسم، (د. ط)، المكتبة العصريّة، بيروت2005م، ص686.

2- أبو الفضل عبد الرَّحمن ابن منظور، لسان العرب، ط3، دار صادر، بيروت- لبنان 2004م، مج 15، (مادة وقع)، ص 263.

[3] - جميل صليبا، المعجم الفلسفي، معجم سابِق، ص185.

[4] -أبو الفضل عبد الرَّحمن بن منظور، لسان العرب ، معجم سابِق، مادة صوت، ص302.

أيضا بالجرس فهو « رنة تقع في الأذن عند سماع العبارة النثرية أو الشعرية »[1]، ما يجعل الجرس مرتبطًا بالفنون المختلفة نثرًا كانت أو شعرًا.

والإيقاع هو كلُّ ما يُساهمُ «في إحداث إحساس مستحب، بالإفادة من جرس الألفاظ، وتناغم العبارات، واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقيّة الصائتة.»[2]، إلى جانب إسهامه في توقيع ما تستحسنه الأذن وتستحبه النّفس عن طريق جملة من الوسائل المتنوّعة ليتولد ذلك الإيقاع المتناغم المتجانس.

أمّا المصطلح الأجنبي المقابل له فهو "Rhythm"، وهي كلمة يونانية جاء في معجم المصطلحات العربيَّة: « الكلمة مشتقة أصلا من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود به عامة هو التوتر المتتابع بين حالة الصوت والصَّمت، أو بين النُّور والظَّلام، أو الحركة والسُّكون، أو القوَّة والضُّعف، أو الضَّغْط واللِّين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء...إلخ، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي. ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشَّكل الفنِّي؛ والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرّقص، كما تبدو أيضافي كل الفنون المرئية، فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن، ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتباعه طريقه من ثلاث: التَّكرار أو التّعاقب أو الترابط»[3]، ومنه فإن الإيقاع في اللُّغات الأجنبيّة حالة الصَّوت وهو منتظم في المسافة والزّمن، وصفة مشتركة بين مختلف الفنون الأدبية والمرئيَّة.

---

[1]– جبور عبد النُّور، المعجم الأدبي ، (د.ط)، دار العالم للملايين، بيروت (د.ت)، مادة جرس، ص83.

[2]– المعجم نفسُه، مادة إيقاع، ص44.

[3]– مجدي وهبة– كمال المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللُّغة والأدب، مرجع سابِق، ص71.

1-2- اصطلاحا:

أسهم التَّعريف اللُّغوي للإيقاع في جعله مصطلحًا موسيقيًّا ويعدُّ الإيقاع من المصطلحات التِّي لم تظفر بتعريف واحد بل نجد له تعريفات كثيرة وهذه التّعريفات تمنحه ميزة التّحول الّتي تبقى من أهم مميزات الإيقاع على الإطلاق، ويبقى مصطلح الإيقاع متعلقا بالموسيقى وهذا ما نجده لدى النَّظريين العرب في مصادرهم القديمة وفيما يلي ملخص عن تعاريفهم لهذا المصطلح نورده في الجدول الآتي[1]:

جدول رقم 1: يبيّن تعريف مصطلح " الإيقاع" لدى المنظِّرين العرب القدامى.

المؤلف	التّعريف
إسحاق الموصلي القرن (8-9م)	الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية.
الكندي القرن (8-9م)	«...فأمّا تكميل الموسيقارية فهي موضع التأليف في قول عددي متناسب، نقي من الأعراض المفسدة للقول العددي، وبأزمان متساوية الأركان متشابهة النسَب التّي من عادة الناس أن يسموها إيقاعا».
الفارابي	. وموضوعه يختص بنظم اللحن في طرائق ضابطة لأجزائه على أزمنة

[1]- الأسعد بن حميدة، الإيقاع في الموسيقى العربيّة، ط1، بيت الحكمة، تونس، 2014م، ص51، 52.

القرن (9-10م)	معينة تُقاس عليها الأصوات في مواضع الشدة واللين. . هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب. . هو عبارة عن سلسلة أزمنة يوضحها النقر على آلة مجوفة كالطبل والدف وغيرهما.
ابن سينا القرن (10-11م)	. إنّ صناعة الموسيقى تشتمل على جزئين أحدهما يسمى التأليف وموضوعه النغمة وينظر في حال اتفاقها وتنافرها. والثّاني الإيقاع وموضُوعه الأزمنة المتخللة بين النغم والنقرات المنتقل بعضها إلى بعض، وينظر في حال وزنها وخروجها عن الوزن، والغاية منها جميعا صناعة اللحن. تقدير ما لزمان النقرات.
إخوان الصفا القرن (11-12م)	. الإيقاعات وأصلها كلها حركات وسكون، كما أن الأشعار مركبة من المصاريع، والمصاريع مركبة من المفاعيل، والمفاعيل مركبة من الأسباب والأوتاد والفواصل، وأصلها كلها حروف متحركات وسواكن.
الحسن الكاتب القرن (10 م)	. الإيقاع هو قسمة زمان اللحن بنقرات، وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية، وكل واحد منها يسمى دورا (...)، والإيقاعات هي أوزان أزمنة النّغم، والزمان إنما سمي زمانا لأنّ على نهايته نقرتين

	تحصرانه بينهما، وهما الدوي الحادث من القرع الذِّي يبقى زمانه من السمع.
نصر الدِّين الطُّوسِي القرن (13 م)	. علم الموسيقى يتألف من علمين: أحدهما العلم بالتأليف وهو نسب الأصوات الواقعة في النَّغم المختلفة في الثقل والحدة . لا في الجهارة والخفاتة على وجه تقبّله الطباع، والثاني: العلم بالإيقاع، وهو النِّظام الواقع بين أزمنة السكونات المتخللة بين النقرات والنغمات ومنه أوزان الشِّعر.
صفي الدِّين الأرموي (13 م)	. الإيقاع جماعة نقرات بينها أزمنة محدودة المقادير، لها أدوار متساويات الكمية، على أوضاع مخصوصة،ويدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم.
ابن خلدون القرن (14-15م)	. هذه الصِّناعة هي تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة، يوقع كل صوت منها توقيعا عند قطعة فيكون نغمة، ثم تؤلف تلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة فيلذّ لسماعها.
فتح الله المؤمن الشرواني القرن (15م)	. هو خلاصة ما ورد في مصنفات النّظريين العرب القدامى، مثل الفارابي وابن سينا وصفي الدين الأرموي.
عبد الحميد اللّاذقي القرن (16م)	. الإيقاع إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل.

مؤلف الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصُول الأنغام القرن (17م)	. واعلم أن الإيقاع جماعة نقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة، يدرك تساوي أدوار تلك الأزمنة بميزان الطبع.

باستقرائنا للجدول نجد أنّ "الإيقاع" في التراث العربي القديم يكاد يكون تعريفا واحدا وإنْ تنوّع في بعض معطياته واختلف «... في بعض الجزئيات والشروحات في ما يخص مفهوم الإيقاع، إلاّ أنّها تصب في نفس الرافد الدَّلالي، وتؤكد على بعض الخصائص والمبادئ التِّي يجب توفرها في الإيقاع الموسيقي، مثل الحركة المنتظمة والتعاقب الدوري...»[1]، فقد يمثِّل الإيقاع لدى العرب القدامى مصطلحا يختص بصناعة الألحان والجرس والنّغم فيقوم على مجموعة من الحركات تربط بينها ميزة التَّساوي والتعاقب.

وقد اعتنى العرب بتقديم تعاريف متنوعة للإيقاع وهذا ما نجده في كتابات الغربيين بحيث يعرّفه "**جان كانتينو**" بقوله:« هو تردُّد ارتِسامات سمعيَّة متَجانسة بعد فترات ذات مدى متشابهة، فيمكن التحصيل على الإيقاع بوساطة وسائل جد مختلفة»[2]، فهو يتحقق بحسبه نتيجة اجتماع عدَّة عناصر بطريقة متآلفة، وهذه العناصر هي التِّي تنتج لنا الإيقاع.

---

[1]– الأسعد بن حميدة، الإيقاع في الموسيقى العربية، مرجع سابق، ص52.

[2]–جان كانتينو، دروس في علم الأصوات العربيّة، تر: صالح قرمادي، ص197، نقلاً عن: أنسام خضير خليل، الجرس والإيقاع في الفواصل القرآنيّة، ع98، مجلة كليّة الآداب، جامعة بغداد، ص223.

أمَّا "**هنري ميشونيك**" فيرى أنَّه لا يمكن الحصول على نظريَّةٍ واحدة له وأنّه لا يحمل في اللُّغة المعنى نفسه كما في الموسيقى[1]، فهو يختصُّ باللُّغة والمُوسيقى « فالعروض خاص باللغة بل بالشِّعر، والإيقاع قد يهتم باللّغة شعرا ونثرا وكما أنّهُ يهتمُّ بالموسيقى والغِنَاء أحيانا بالرسم ونراه مستعملا حتى في الرياضة والحياة اليوميّة»[2]، فهو يرصد جوانب لغويّة وموسيقيّة كما يستعمل أيضا في جميع جوانب الحياة.

وقد ورد في بعض المعاجم المختصة أنه يشتمل على «انسياب الجمل الموسيقية المتعاقبة، فهو إذن طريقة تواجد أو بالأحرى الهيئة الزمنية للموسيقى، التِّي من خلالها يمكن لها (الموسيقى) أنْ تحقق وجودها في الزمن (...) فالإيقاع في مفهومه الضيق هو تنظيم النسب الزّمنية الطويلة والقصيرة، أمَّا في مفهومه العام فيعني مجموعة الحركات الموسيقية، فهو ليس القوة المحركة لشيء ما، يمكن أن يكون في حالة جمود (الآلة موجودة بدون حركة)، بل هو الشّرط الزّمني لوجود الحركات في الفضاء السّمعي، والذِّي بدونه لا يمكن لنا أنْ نحددها».[3]

يقوم الإيقاع على الحركات التّي تلتقطها الأذن،وتتميّز الحركات بميزة التّعاقب والتّنظيم ليكون الإيقاع بذلك هو «تنظيم الأصوات في الزمن وفق نسب سهلة الإدراك، تقوم على التتالي في

---

[1]– ينظر: محمود المسعدي، الإيقاع في السّجع العربي (محاولة تحليل وتجديد)، (د.ط)، مؤسسات عبد الكريم، تونس 1996م. ص5.

[2]– مصطفى حركات، نظرية الوزن في الشِّعر العربي وعروضه، (د. ط)، دار الآفاق، الجزائر، (د.ت)، ص39.

[3]– PORTE(D), art«Rytme» in: Dictionnaire de la musique: science de la musique op,cit, p903.55

نقلا عن: الأسعد بن حميدة، الإيقاع في الموسيقى العربية، مرجع سابق، ص55

المدد الزمنية وتعاقب نقاط الإرتكاز»[1]، وبتعبير آخرهو « التنظيم الكيفي للمدة الزمنية، من خلال الجمل المختلفة وفق سياق ديناميكي متناسق وموحد»[2].

يتّضِح من خلال التّعاريف السّابِقة أنّها تتّفِقُ في التيّار الدّلالي نفسه وتتوافقُ في نقاط كثيرة مع ما جاء في تعاريف العرب خاصّة الخصائص التِّي يتميز بها الإيقاع حيث أصبحت من الثوابت وهي (الحركة، والنِّظام، والمعاودة، والتعاقب)، وعلى الرغم من هذا الاتفاق إلاّ أنّ « المنظرين الغربيين يعتبرون أن الإيقاع هو نظم سير الأصوات وفق نسق زمني معين يفضي إلى التعاقب،في حين تشير الكتابات العربية القديمة إلى أن الإيقاع هو مجموعة نقرات تفصل بينها مجموعة أزمنة محدودة المقادير يوضح من خلال النقر على إحدى الآلات الموسيقية».[3]

ومن ثمة فإن الإيقاع يتعلق بالأصوات أو النَّقرات ليأتي على شكل أصوات أو نقرات متتالية في وقت زمني يحكمه قانون المعاودة، وهذا يعتبر نفس الأمر سواء تجسم الإيقاع في الأصوات أو النَّقرات، وواضح هو ذاك الاتفاق في خصائص الإيقاع وفي تعريفه بالنسبة للعرب القدامى والمنظرين الغرب، وقد عرّف مصطلح الإيقاع تعريفات متباينة لدى العرب المعاصرين حيث يجعل "**جميل صليبا**" للإيقاع معنيين في الاصطلاح « الأوّل عام وهو إطلاقه على اتِّصاف الحركات والعمليات بالنِّظام الدَّوري.»[4]،فهذا النّوع من الإيقاع يطلق على الظواهر التي تتصف بالنِّظام ذات العلاقات المتعاقبة كتعاقب اللّيل والنّهار بحيث يدلُّ ذلك على أنّ ما يحدث في الطبيعة يتبع نظاما

---

[1]– Dictionnaire de la musique, sou la direction de Marc Vignal, Paris, Larousse, 1987, p708..55نقلا عن: الأسعد بن حميدة، الإيقاع في الموسيقى العربية، مرجع سابق، ص

[2]–REIBEL (Gruy), L'homme musicien– musique fondamentale et creation musicale, op, cit, p26.55. نقلا عن: الأسعد بن حميدة، الإيقاع في الموسيقى العربية، مرجع سابق، ص

[3]– الأسعد بن حميدة، الإيقاع في الموسيقى العربية، مرجع سابق، ص56.

[4] – جميل صليبا، المعجم الفلسفي، معجم سابِق، ص185.

إيقاعيًّا معيّنا. أمَّا الثَّاني فخاصٌّ « وهو إطلاقه على نظم حركات الألحان، وأزمنتها الصَّوتية، في طرائق موزونة تسمى بأدوار الإيقاع»[1]، أي أنه خاص بالموسيقى التي تنظم حركاتها بأزمنة معينة تتميز بالوزن، وتسمى بالأدوار الإيقاعية لذلك فالوزن غير الإيقاع، ويمكن أنْ نبيِّن هذا الاختلاف من خلال الجدول الآتي[2] :

جدول رقم 2: أوجه الفرق بين الإيقاع والوزن

الإيقاع	الوزن
– مؤلف من أقسام متفاضلة الأزمنة. – أزمنة الألحان مصحوبة بنقرات مختلفة من حيث الكم والكيف مع دلالة على نهاية النغم أو أماكن الضغط. – يختلف باختلاف مراحل اللحن. – هو الإبداع الفني المعبر عن حالات النّفس وخلجاتها.	– مؤلف من أقسام أزمنتها متساوية. – تتعاقب أزمنة الألحان القويَّة واللَّيِنة في نظام ثابت ومكرَّر. – هو المقرَّر في بداية التَّأْليف يكون موجودا حتَّى النِّهاية فهو نظام ميكانيكي ثابت. – هو المقياس الإيقاعي الذي يدعم الحالة الشعورية للشاعر وينساب وفقها.

ومن خلال اسقرائنا للجدول يتبيّن أنّ الوزن ليس الإيقاع بل هو عنصر من عناصره التِّي اهتم النُّقاد العرب بدراستها، لذا أعطوه دورًا مهما في نظم الشعر حتَّى صاررفقة عنصر القافية علامة فارقة بين الشّعر والنّثر .

[1] – جميل صليبا، المعجم الفلسفي، معجم سابِق، ص186.

[2] – المعجم نفسه، الصَّفحة ذاتها.

وقد عرّف "**محمد مندور**" الإيقاع قائلا: «هو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافاتٍ زمنيّة متساوية أو متجاوبة، فأنت إذ نقرتَ ثلاث نقرات ثمّ نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة، وكررت عملك هذا تولّد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات، وقد يتولّد الإيقاع من مجرد الصّمت بعد كل ثلاث نقرات.»[1]، فهو بحسبه قائم على تكرار ظواهر صوتية في فترات قد تكون متساويَة أحيانًا أو متفاضلة أحيانًا أخرى، والتي تنتج لنا إيقاعًا قويًّا من خلال ترداد ثلاث نقرات ثم تكرار النقرة إلى أخرى رابعة، أي أن هناك تتابع.

وهذا ما نجده أيضا عند "**علي يونس**" إذْيربأنّهُ «تتابع منتظم لمجموعة من العناصر، وهذه العناصر قد تكون أصواتا مثل: دقات الساعة، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب، وفي الفنون يتكون الإيقاع من حركات (الرقص)، أو أصوات (الموسيقى)، أو ألفاظ (الشعر)»[2]، فهو يتميَّز بالتّواصل المستمِر المنتظم بجملة من المكوِّنات كالصَّوت والوزن والقافيَة، علما أنَّه لا يقتصر على اللُّغة فقط إذْ أنَّنا نجده في الأصوات والفنُون ليكون بذلك مشتركًا بين الظواهر الطبيعيَّة والحركات الفيزيائيّة والألفاظ والفنون المختلفة، فهو يحتوي « الظواهر الطبيعيّة: الشّمس والقمر والفصول الأربعة، وتغلغل إلى أجهزة الإنسان الداخليّة من الدّورة الدّمويّة إلى التّنفس إلى دقّات القلب ... وتحول عدم الاستجابة لإيقاع الحياة جسدا أو روحا دليلا على المرض، ووصل إلى الفن ثمّ تحرك إلى دائرة اللغة، فظهر في عروض الشعرالوزن الصَّرفي والجرس الصَّوتي، ووصل إلى الفن بأشكاله المختلفة كالرسم والنَّحت والتَّصوير والمعمار والتَّعبير الحركي "الرقص"»[3].

---

[1]– محمد مندور، في الميزان الجديد، ط1، مؤسّسات ع. ابن عبد الله، تونس، 1988م، ص257.

[2]– علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشّعر العربي، (د.ط)، الهيئة المصريَّة للكتاب، مصر، القاهرة، 1993م، ص18.

[3]– محمد علوان سلمان، الإيقاع في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص14.

والإيقاع بهذا التَّعريف الأخير هو الذِّي يبعث الحياة في كل الظواهر ويجعلها كتلة من التجاوب والانفعال فهو مصطلح شامل وواسع ولربما هذه الشمولية هي التي منحت المصطلح صعوبة في تحديده، إذ ينتقل من أنه مشترك بين كل الفنون، ليتعداه كي يصبح صفة حسية يشترك فيها كل ناطق للغة أو لهجة معينة وبتعبير آخر إنَّ «هذا الإيقاع شيء حسي مشترك بين كل ناطق لغة من اللُّغات، بل كل ناطق لهجة من اللهجات»[1].

وقد رصد "**عزّ الدِّين إسماعيل**" الإيقاع في شكلٍ فهو على بساطته يتمثّل بارتكازه على سبعة قوانين هي[2]:

النِّظام: وهذا واضح في التّرتيب الذّي سارت فيه الخطوط الملونة بالأحمر والأصفر.

التَّغير: وهذا يتمثل في أن اللون الواحد لا يملأ المساحة كلها، ولكن هناك تغير من لون لآخر.

التَّساوي: ويتَّضح في تساوي الخطوط.

التّوازي: وهو توازي هذه الخطوط.

التَّوازن: وهو أن كل خط ملون بالأصفر يتوازن ويتعادل مع خط آخر ملون بالأحمر.

التَّلازم: وهو أن في كل خطين متجاورين تلازم يتمثل في كل واحدة من الوحدات أ. ب. ج.

التَّكرار: ويتمثل في تكرار الوحدة المكونة من خطين.

فيصبِح الإيقاع هو الترتيب المنظم للوحدات بطريقة متساوية مع توازي هذه الوحدات التي يربط بينها التوازن والتلازم بطريقة مكررة، إذًا مقومات الإيقاع هي: النظام والتغير والتّساوي والتوازي

---

[1]– مصطفى حركات، نظرية الوزن في الشِّعر العربي وعروضه، ص26، وينظر عزَّ الدّين إسماعيل، الأسُسُ الجماليَّة في النَّقد العربي، (د. ط)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1992م، ص187.

[2]– ينظر عزَّ الدّين إسماعيل، الأسُسُ الجماليَّة في النَّقد العربي، ص101.

والتوازن والتلازم والتكرار، «...فهذه القوانين السبعة تعمل جميعا في وقت واحد، وعملها المتلازم جميعا ينتج ما نسميه الإيقاع ».[1]

وما يؤكِّد هذه المقوِّمات هو قول "**كمال أبو ديب**" عن الإيقاع بوصفه « الفاعليَّة التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسيَّة المرهفة الشعور بوجود حركة داخليَّة، ذات حيويَّة متناهية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغميَّة عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقدة »[2]،فوصف الإيقاع بالفاعليَّة هو الذِّي يمنحه الحياة، هذا ما جعله يؤكِّد على أنَّه « بلغة الموسيقى، هو الفاعليَّة التِّي تمنح الحياة العلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية».[3] فالإيقاع هو القوة التِّي تمنح الوحدات الموسيقيَّة الفاعليَّة اللاَّزمة من أجل ضمان تتابع العبارة الموسيقية هذه الفاعلية والتغير والتساوي نجده أيضا عند "**العربي عميش**" إذْ يعتبر أنَّ الإيقاع «قائم على الخِفَّة والإمتاع منطوٍ على نشاط تبديلي تنويعي هائل يصيب كل مظنة في مواضيع جماليات الشِّعر وفنونه»[4]، وهنا يقترب التّعريف من إبراز وظيفة الإيقاع القائمة على الخفَّة والإمتاع والتّلوين والتّنويع، فهو موضع جمال الشِّعر وفنونه زيادة على ذلك ما تضفيه الفاعلية من حيوية ونشاط فتمحو صفة الرُّكود والسُكون، لأنّ «وصف الإيقاع بالفاعليّة هو الذِّي يبعد عنه صفة الجمود ومنحه صفة الحركة التِّي تهبه الحيوية والنّماء وتطرد عنه السكون والموت، إنّ قوام هذه الحركة هو التّتابع في وحدة النّغمة التي تحتاج من حين لآخر إلى فواصل الراحة

---

[1]– عزَّ الدِّين إسماعيل، الأسس الجماليّة في النّقد العربي، مرجع سابِق، ص102.

[2]– كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1974م، ص230،231.

[3]– كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص231.

[4]– العربي عميش، خصائص الإيقاع الشّعري بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشِّعر، (د.ط)، دار الأديب، وهران–الجزائر2005م، ص44.

والتَّنفس»[1]، وعليه ففواصل الراحة والتنفس هي التِّي تضمن رجوع هذه النغمة بشكل يبعث الطاقة لمحور الركود والسكون وبث الحياة، لذلك يعتبَرُ «هذا النَّسيج منَ التَّوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التِّي يحدِثُها تتابع المقاطع هو الإيقاع»[2].

ويعرِّف "**سيِّد البَحراوي**"الإيقاع بقوله: « خاصّية جوهريّة في الشّعر، وليس مفروضا عليه من الخارج، وهذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة ذاتها، تلك التجربة الرمزية التي تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها، ومن هذه الوسائل الإيقاع والمجاز»[3].

الإيقاع أساس يقوم عليه الشعر إذ أنه عنصر مهم في توصيل التجربة الشعرية لدى المتلقي لما يحمله من دلالة تعين السامع والقارئ على فهم الشَّاعر، هذا المظهر الدلالي ما كنا لنفهم جوهره لولا الإيقاع نفسه، وهذه الخاصية نجدها في الشِّعر وكذا النثر، وهي مرتبطة بالموسيقى لأنَّ موضوع علم الإيقاع إنّما يختصُّ «بنظم اللَّحن في طرائق ضابطة لأجزائه على أزمنة معينة تقاس عليها الأصوات في مواضع الشدّة واللِّين»[4]. فالإيقاع علم يعتمد التَّنْظيم والزَّمن لمّا تكون الأصوات في موضعي الارتفاع والانخفاض، الشدّة واللِّين، ولو تتبعنا مفهوم الإيقاع في الموسيقى الغربيَّة نال من الدراسة المستفيضة مثله في التراث العربي.[5]

---

[1]– عبد الرّحمن تبرماسين، البنية الإيقاعيّة للقصيدة المُعاصرة في الجزائر، ط1، دار الفجر، مصر–القاهرة2003م، ص85.

[2]– المرجع نفسه، ص84.

[3]– سيِّد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، (د. ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993م، ص190.

[4] – أبو نصر الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير:محمد أحمد الحفني، (د. ط)، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، (د. ت)، ص23.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص53

تكمُنُ صعوبة تحديد مفهوم "الإيقاع" وعدم الاتِّفاق على مفهوم موحد له، على الرغم من وجود اتفاق من الجانب اللُّغوي في كونه عمليّة تردد ورجوع الصّوت (منتظما أو متناوبًا)، وعليه فالحديث عن الإيقاع يستدعي معرفة بمكامن الإحساس بالتَّناغم والانسجام والتَّناسق، وأيضًا شمولية المفهوم واتِّساع رقعته، لأنَّ الإيقاع ظاهرة مشتركة بين مختلف الظَّواهر الموجودة في الكون وعليه يمكن التَّحدث عن إيقاع لتعاقب الفصول وتناوب اللَّيل والنَّهار، عن إيقاع للبرودة والحرارة، للضّوء والظّلام، للمد والجزر، لحبات المطر ولدقَّات السَّاعة ...إلخ.

يعدُّ الإيقاع كمصطلح سبّاق إلى حقل الموسيقى، ثمَّ انتقل إلى بقية الفنون الأخرى، وعليه اتَّسعت رقعتُه المعرفيَّة من مجرد "توقيع الألحان" إلى كونه خاصية جوهرية لا يمكن الاستغناء عنها خاصة في الشعر العربي، فالإيقاع القاعدة التِّي يبنى ويقوم عليها الأدب ومختلف الفنون المعروفة، هناك اتِّفاق عن المفهوم الاصطلاحي للإيقاع لدى الباحثين العرب القدامى والغرب وإنْ اختلف في بعض الأمور الجزئيّة، وهذا الاتفاق شمل الخصائص المكونة للإيقاع من التنظيم والتعاقب الدوري وأنه مصطلح موسيقي قبل أن ينتقل إلى باقي الفنون.

وجد مصطلح الإيقاع من المنظور الأجنبي دراسة مُستفيضة ولم يكن هناك اتفاق في مفهومه ولو أنّه لا يمكن الاختلاف في خصائصه الجوهرية، كالتَّنْظيم والتّرديد والتّوازي والزّمن...إلخ، ووجد المصطلح من المنظور الحديث المعاصر كثيرًا من التّباين والاختلاف وهذا راجع للخلط بين مفهوم الوزن والعروض والإيقاع أيضًا.

2- الإيقاع الشِّعري والإيقاع الموسيقى:

يرتبطُ مصطلح الإيقاع بالمُوسيقى وكلاهُما ذو صلة بالشِّعر وتُعتبرُ «المعلومات في المصادِر العربيّة القديمة عنْ المنْظومَة الإيقاعيّة في الموسيقى العربيّة قليلة قبل فترة الإسلام.»[1]، وتبقى هنا بعض الإشارات التّي توحي بجملةٍ من الإيقاعات التّي كانت موجودة واستعملها العَرَب في العصر الجاهلي منْ ذلك ما عرفوه في غناء "**السّناد**" وهو نوعٌ من الغناء وقد وصَفَهُ "**أحمد بن عبد ربّه**" في حديثه عنْ أصل الغناء ومعدنه بقوله: «قال أبو المُنذِر بنُ هشام بنُ الكلبي: الغناءُ على ثلاثة أوجُهٍ: النَّصِبُ والسَّناد والهزجُ، فأمَّا النَّصبُ فغِناءُ الرُّكبان والقينات، وأمّا السَّناد فالثّقيل التّرجيع الكثير النَّغمات، وأمَّا الهزُج فالخفيف كلُّهُ، وهو الذّي يُثيرُ القلوب ويُهيّج الحليم.»[2]، لقد وجِدت في الجاهليّة أنْماطٌ للغناء موزّعة على النَّصب والسّناد والهزُج، والسّناد على ست أضرب وقد أورد "**ابن رشيق القيرواني**" ذلك بقوله: «وأمّا السّناد فالثّقيل ذو التَّرجيع، الكثير النَّغمات والنّبرات، وهو على ستِّ طرائق: الثَّقيل الأوّل وخفيفُهُ، والثَّقيل الثّاني وخفيفُهُ، والرّمل وخفيفُهُ»[3]، ويتّضِح اهتمام أصحاب الموسيقى العرب منْ خلال جعل الألحان تُلامِس الأنفاس وهذا ما يُبَيّنُهُ "**ابن سريج**"[4] منْ

---

[1] – الأسعد بنْ حميدة، الإيقاع في المُوسيقى العربيّة، مرجع سابِق، ص75.

[2] – أحمد بنُ عبد ربه، العقد الفريد، تق: خليل شرف الدِّين، الطبعة الأخيرة، دار الهلال، لبنان–لبنان1999، م6، ص22.

[3] – أبو علي الحسن بنُ رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده، تح: محمّد محي الدِّين عبد الحميد الحلبي، ط5، دار الجيل، لبنان–بيروت1981م،ج2، ص314.

[4]–هو عبيد بنُ سُريْج ويكنّى أبا يحي، مولى بني نوفل بن عبد مناف. وذكر ابن الكلبي عنْ أبيه وأبي مِسْكِن أنّه مولىً لبني الحارث بنُ عبد المطلِب أخذ فنّه عنْ ابن مسجح قال عنهُ إسحاق المُوصلي: «أصل الغناء أربعةُ نفر: **مكّيان**[نسبة إلى مكّة] **ومدنيان** [نسبة إلى المدينة]؛ فالمكّيان ابن سريج ومسجح، والمدنيان معبد ومالك.» ينظر:

خلال قوله: « المُصيبُ المُحسنُ من المُغنين هو الذِّي يُشبِعُ الألحان ويملأ الأنفاس ويعدّل الأوزان ويفخّم الألفاظ، ويعرِفُ الصّواب ويقيمُ الإعراب ويستوفي النّغم الطوال ويُحسن مقاطيع النَّغم القصار ويصيب أجناس الإيقاع، ويختلس مواقع النّبرات ويستوفي ما يشاكِلها في الضرب من النّقرات»[1]، تتوفّر هذه الصِّفات في المُغنِّي ومنْ بينها وجود الإيقاع كعنصرٍ هامّ عند المُوسقيين العرب، ويبدأ الموسيقي العربي «بتجنيس الإيقاع قبل النّغم، فيُقالُ مثلاً: « ثقيل أوّل بالوُسطى في مجراها» غير أنَّ الإيقاع الشِّعري ارتبط بشكلٍ كبير مع الإيقاع الموسيقي في المُصنَّفات القديمة، وظلَّ كذلك إلى زمنٍ غير بعيد.»[2]، وتعتبر الموسيقى والشِّعر في التُّراث العربي عنصُران متكاملان متداخلان لا يُمكنُ الفصلُ بينهما ويمثِّل الإيقاع مُقوّمًا منْ «أهمّ مقوِّمات تداخُلهما العميق.»[3]، ويرتبط إلقاء الشِّعر ونظْمُهُ بالغناء والإنشاد كما يقول "**ابن رشيق القيرواني**": « فالغناء حلّة الشِّعر إنْ لم يلبسها طُويت.»[4]، فنجد موسيقى النَّغمات والألحان في الغناء وأمَّا موسيقى الشِّعر فتكون في الأصوات والألفاظ والتَّراكيب والأوزان...إلخ. لذلك كانت ألحان الغناء تتشابه وتشترك مع ألحان الشِّعر حتّى قال "**الجاحظ**": «إنَّ وزن الشِّعر منْ جنس وزنِ الغناء، وكتاب العروض منْ كتاب المُوسيقى، وهو كتاب حدّ النُّفوس، تحدُّه الألسُن بحدٍّ مقنِع، وقد يُعرفُ بالهاجس كما يُعرفُ بالإحصاء والوزن.»[5]،

أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، شر: عبد علي مهنا–سمير جابر، ط5، دار الكتب العلميّة، لبنان–بيروت2007م، م1، ج1، ص243،246.

[1] –المرجع نفسَه، م1، ج2، ص304.

[2] – الأسعد بن حميدة، الإيقاع في المُوسيقى العربيّة، مرجع سابِق، ص80.

[3] – المرجع نفسُهُ، ص13.

[4] – أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده، مرجع سابِق، ج1، ص39.

[5] – أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ، من رسائل الجاحظ كتاب القيان، تح: عبد السّلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت1991م، م1، ج2، ص160–161.

ويربطُ "**مالارميهْ**" بين الشِّعر المُعاصِر والغناء في مؤلّفِه Divagations[1]، حيث يتّفق العرب القدامى والأجانب على العلاقة التّي تربط بين الشِّعر والغِناء. لذلك كان العروض علمًا وفنًّا لا يتأتّى إلاَّ لذوي الذَّوق الفّني الموسيقي وقد أكّدت جلُّ المصادِر القديمة على العلاقة المُتداخلة التّي تربِطُ الموسيقى والشِّعر «فالموسيقى شكل الشِّعر لذلك فهو أحوج إلى الألحان لإقامة الوزن لأنَّ الباعث إليه هو الباعث إلى الغناء أو التغنّي فيه، ومنْ ذكر الغناء فقد ذكر اللَّحن والنَّغم والتّقطيع، أي ذكر الوزن. وقد عمد المُغنّون والمغنّيات إلى دراسة الشِّعر ليطّابق مع ألحان الغناء، وكان أغلب الشعراء يتغنّون بأشعارهم للحفاظِ على ذبذبات ودندنات الإيقاع، إحساسًا منهم بأنَّ الموسيقى لبّ الشِّعر ولا يقوم بدونها.»[2]، يقترِن وزنُ الشِّعر بالألحان والأنغام لا بل تسبِقه لارتباط الشِّعر بالغناء لذلك كان «الإبداع في الشّعر لا ينصبُّ على البلاغة فحسب، بل على قوالبه المُوسيقيّة واللَّفظيّة، وإنَّ ما يُعتبر في فنّ التقطيع العروضي كسرا أو زحافا قبيحا في قول الشعر، فهو ليس كذلك في منحى الانسجام الطبيعي للإيقاع الشِّعري، وبالتّالي لا يخرج الشِّعر عن الوزن الصّحيح كما يتصوّر البعض، والسبب في ذلك أنّ الوزن عنصر عرضي في الشِّعر بينما الإيقاع والانسجام عنصُران جوهريان فيه.»[3]، ونميّز هنا بين أمران أساسيان وهما الإيقاع والانسجام «فالإيقاع هو نظام الحركات، والانسجام هو التَّأليف بين النَّغمات، بينما الأوزان ما هي إلاَّ أجزاء من الإيقاعات.»[4]، تتداخلُ في العمل الشِّعري جملةٌ من العلوم أوَّلُها البَلاغة والموسيقى والعروض وإذا

---

[1] – محمّد فتّوح أحمد، الرَّمز والرَّمزية في الشِّعر المُعاصِر ، ط3، دار المعارف، القاهرة1984م، ص106.

[2] –الأسعد بن حميدة، الإيقاع في المُوسيقى العربيّة، مرجع سابِق، ص15.

[3] –المرجع نفسه، الصَّفحة نفسُها.

[4] –المرجع نفسه، الصَّفحة نفسُها.

كانت الزِّحافات والعِلل عيبًا منْ عيوب الوزن تُخلُّ به فهي في الإيقاع نموذجٌ جديدٌ لتحقيق التَّوافق والانسجام بين النَّغمات والألحان ونصيبُ الوزن أنَّهُ عنصرٌ منْ عناصِر الإيقاع وليس الإيقاع كلَّهُ.

يبيّنُ "الفارابي" وكثيرٌ من النُّقاد العرب أنَّ العلاقة التِّي تربِطُ المُوسيقى والشِّعر علاقة تكامل وتداخُل وهي علاقةٌ طبيعيّة يقول "**الفارابي**" إنّ: «في الإيقاع الموسيقي ما هو موصول وليس في الشِّعر العربي إيقاعٌ موصول أبدًا.»[1]، الإيقاع والموسيقى ميدانان متداخلان، فالأوَّل كما سبق وأشرنا مرتبط أشد الارتباط بالموسيقى لأنَّ «الموسيقى صناعة في تأليف النَّغم والأصوات ومناسباتها وإيقاعاتها وما يدخل منها في الجنس الموزون والمؤتلف بالكمية والكيفية.»[2] ، فهذا القول يبين تلك العلاقة المتشابكة التي تربط بين الموسيقى والإيقاع حيث الموسيقى تكون عنصرا في انسجام الأنغام والأصوات وتآلفها بطريقة منظمة ومتناسبة كما وكيفا وعلى هذا الأساس يلعب الجانب الموسيقي دورًا فعّالاً في إيقاع الشِّعر، ومكمن جماله – الشِّعر– هو الجرس، «وللشعر نواحٍ عدَّة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشِّعر. ويستمتع الصِّغار والكِبار بما في الشِّعر من موسيقى، ويدرك الطفل ما فيه من: جمال الجرس قبل أن يدرك ما فيه من جمال الأخيِلة والصُّور.»[3] وعليه فالموسيقى هي التي تحقق للشعر جماليته من خلال وقع الأصوات وجرس الألفاظ وتتابع المقاطع وترديدها بشكل منتظم فتصل الموسيقى وتكون أشدّ وقعًا وتأثيرًا في النُّفوس فيتفطن القارئ إلى جمال الأخيلة والصور فهنا تظهر تلك العلاقة الوثيقة بين الغناء والشِّعر من خلال مستوى الحرف والنَّغم، يقول "**الفارابي**": «والألحان بمنزلة القصيدة والشِّعر، فإنّ الحروف

---

[1] –أبو نصر الفارابي، الموسيقى الكبير، مرجع سابِق، ص39.

[2] – المرجع نفسُهُ، ص09.

[3]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشِّعر، ط2،مكتبة الأنجلو، القاهرة–مصر 1952م، ص6–7.

أول الأشياء التِّي منها تُلْتَأَمُ، ثمَّ الأسباب ثمَّ الأوتاد ثمَّ المركبة عن الأوتاد والأسباب ثمّ أجزاء المصاريع ثمّ البيت وكذلك الألحان، فإن التِّي منها تأتلف، منها ما هو أول ومنها ما هو ثوان إلى أنْ ينتهى إلى الأشياء التي هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة، والتي منزلتها من الألحان منزلة الحروف من الأشعار هي النَّغم، وأعني بالنّغم الأصوات المختلفة في الحدّة والثِّقل التِّي تتخيل كأنَّها ممتدة.»[1] ويمتدُّ تأثير هذه العلاقة حتى يصبح الجرس الموسيقي هو ما يميِّز الشِّعر عن النثر عموما، « إنّ الشّعر موسيقى، وأن الموسيقى – إذا شئنا أن نجعل العبارة أقل تطرفا – هي الرُّكن الأساسي الأكبر بين أركان الشعر، وهي الخاصة الوحيدة التي تميزه عن النثر الفني، أمَّا ما عداها من أركانٍ فكثيرا ما يشترك فيها الشعر الفني الرفيع، كالرؤية الخاصة وأسلوب الصياغة اللغوية، والخيال وغير ذلك.»[2]، يُعتبَر الجانب الموسيقي ميزةً جوهريَّةً يختصُّ بها الشِّعر إذ تُميِّزُه عن النّثر الفنِّي وهذا لا يلغي اشتراك الفنَّين في كثيرٍ من الخصائص والمميّزات.

ولمّا كانت الموسيقى تعبيرا عن الشُّعور حَقَّ لها أن تكون من الأساسيَّات التِّي نميّز بها الشِّعر عن النثر مادام الشِّعرُ شعور، «والموسيقى وحدها تعبر تنبه الشعور أو انطفائه، وتؤلف مركز الفن الذاتي، والانتقال من الحساسية المجردة إلى الروحية المجردة. وتقوم الموسيقى بما هي كذلك، ومن حيث مادتها، على أساس علاقات عقلانية، شأنها في ذلك شأن الهندسة المعمارية، وإذا أردنا تعريفها بصورة مجردة قلنا إنها بوجه عام الفن الذِّي يعبّر عن داخلية الشعور المجرّدة والروحية.»[3]، يقُودُنا هذا القول إلى أنَّ الموسيقى تترجم شعورا معينا، بل تعكس حالة فرح أو حزن،

---

[1]– أبو نصر الفارابي، الموسيقى الكبير، مرجع سابِق، ص85،86.

[2]– علي يونس، أوزان الشِّعر وقوافيه – مدخل ميسر لتذوقها ودراستها،(د. ط)، مكتبة الآداب، القاهرة، 2000م، ص114.

[3]– هيغل، المدخل إلى علم الجمال، تر: جورج طرابيشي، ط1، دار الطليعة، لبنان–بيروت1978م، ص154.

ومادام الشِّعر موسيقى فهو يحمل دلالة فرح الشَّاعر أو حزنه، ويعبر عن نفسية معينة بأسلوب صياغة إبداعية لينقل للمتلقي شعورا داخليا تترجمه القصيدة أو النَّص. والمقصود بعلاقات عقلانية تلك الطريقة المنتظمة في المادة المكونة لها التي تترجم إلى شعور داخلي. وفي هذا تقول "**ربيعة برباق**": «العربية لغة موسيقية...، فهي لغة موزونة بتوالي الحركات والسَّكنات في صيغتها الصرفية، التي ماهي إلاَّ بنية لكلماتها، ومن صيغ الاسم وصيغ الفعل والصِّفة...»[1]وهذا تأكيد على أنّ الموسيقى موجودة في اللُّغة والأدب العربي، وهذا النِّظام الهندسي المنسجم من الحركات والسّكنات في صيغها الصرفية منحها إيقاعا متنوعا بتنوُّع هذه الصيغ، وما الإيقاع إلاَّ ترجمة للون موسيقي عرفه العربي. يقول "**محمّد عبد الحميد**":« وكلف العربي بالموسيقى وانفعاله للإيقاع والنّغم عمل على أن يولد علم العروض ووزن الشِّعر في رحم الغناء والتّطريد منذ حدت به الإبل وغيره ممَن أرسو قواعد علم النَّغم والألحان، وإذَا كان الوزن الخليلي يشكل موسيقى الإطار فإنّ الإيقاع يشكل لونا آخر من الموسيقى، عرفه العربي ومارسه، وإن كان فضل تحديد مصطلحاته –بوصفه علما–غير عربي.»[2] فالعرب الأوائل ربطوا نظرية الإيقاع بعلم العروض ،ويعدُّ علم العروض علمًا يبحث في ميزان الشعر حتى يفرق بين جيده ورديئه من خلال تناسب الكميات الإيقاعية[3]وعليه فقد تداخلت الإيقاعات الموسيقية بالإيقاعات الشِّعرية وارتبطت ارتباطا شديدا حتّى أنّ أهل العروض كما أشار "**جلال الدِّين السيوطي**" في كتابه "**المزهر**" أنّهُم «مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة

---

[1]– ربيعة برباق، الإيقاع الشِّعري – دراسة لسانية جمالية، ع80، مجلة كلية الآداب والعلوم الاجتماعيَّة، جامعة الشيخ العربي التبسي، تبسة–الجزائر(د.ت).ص1.

[2]– محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، ط1، دار الوفاء، الاسكندرية2005م، ص09.

[3]– الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، ط3 ، مكتبة الخانجي، مصر– القاهرة1994، ص17.

العروض وصناعة الإيقاع، إلاّ أنّ صناعة الإيقاع تقسيم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسيم الزَّمان بالحروف المسموعة.»[1]، فمكانة الإيقاع بالنغم هي مكانة العروض في الشعر وعليه فالعروض يمثل جانبا مهما في معرفة الإيقاع وتحديده، ولعل الوزن أهّم هذه العناصر، غير أنّه ليس كل الإيقاع، إذ الاهتمام بالجانب العروضي دون الجانب الصّوتي لا نصل به إلى فهم الإيقاع الحقيقي للشِّعر.

نجِدُ العديد من الإشارات في المصادر العربيَّة القديمة التِّي تبيِّنُ علاقة الإيقاع الشِّعري بالإيقاع الموسيقي فيذكرُ "**إخوان الصَّفا**" أنَّ الإيقاعات «وأصلها كلّها حركات وسكون، كما أنّ الأشعار مُركّبة من الأسباب والأوتاد والفواصل، وأصلُها كلّها حروف ومتحرّكات وسواكن كما بيّنا ذلك في كتاب (العروض)، وكذلك الأقاويل كلّها مركّبة من الكلمات والكلمات من الأسماء والأفعال والأدوات، وكلّها مركّبة من الحروف المُتحرّكات والسّواكن كما بينّا في كتاب (المنطق) (...)، ونحتاج أن نذكّر هنا أصل العروض، وهو ميزان الشِّعر وقوانينُه، إذ كانت قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض.»[2]، تتوقف الإيقاعات الشِّعريّة والإيقاعات الموسيقيّة على الحركات والسّكنات وهذا هو الأصل فالقوانين التِّي تضبط المُوسيقى نفسها تضبط قوانين العروض. يقول "**ابن سينا**" مؤكّدًا أنّه لا فرق بين الإيقاع الشِّعري والإيقاع الموسيقي:« فإن اتّفق أنْ كانت النّقرات مُنغّمة كان الإيقاع لحنِيًّا، وإن اتّفق وأن كانت النّقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام، كان الإيقاع

---

[1]– جلال الدِّين السيوطي، **المزهر** في علوم اللُّغة وأنواعها، تح: محمد جاد المولى،(د. ط)، دار الفكر للطباعة والنّشر، لبنان–بيروت (د.ت)، ج2، ص470.

[2]– إخوان الصّفاء، رسائل إخوان الصّفاء وخلاّن الوفاء، تح: عارف تامر، ط1، منشورات عويدات، لبنان–بيروت 1995م، من الرّسالة الخامسة –القسم الرّياضي في المُوسيقى، ج1، ص205، نقلاً عن: الأسعد بن حميدة، الإيقاع في الموسيقى العربِيّة، مرجع سابِق، ص82.

شعريًّا.»[1]، ينطلق الإيقاع الموسيقي عن طريق النَّقر بالنَّغمات ويتوقف الإيقاع الشِّعري عن طريق النَّقر المنتظم للحروف. يقول "**جابر عصفور**":« ومع ذلك فإن دراسة الفلاسفة للموسيقى عمقت هذا الجانب ومكنت ابن سينا من تقديم تمييز يفصل بين دراسة كل من دارس الموسيقى ودارس العروض للوزن الشِّعري.»[2]، ويورد قول "**ابن سينا**":« أمّا النَّظر من جهة الوزن المطلق عليه وعلله وأسبابه فإلى الموسيقي وأمَّا من جهة الوزن الخاص عند بلاد دون بلاد على حكم التَّجربة والامتحان فإلى العروضي.»[3]، وجاء في "**الشَّجرة ذات الأكمام**": «اعلم أنَّ الإيقاع هو ميزان الألحان، وهو مقرون بعروض الشِّعر ولا فرق بين وزنها وعددها.»[4]، وأشار إلى هذه العلاقة "**أبو نصر الفارابي**".

تبيّنُ إشارات العرب القُدامى إلى علاقةٍ مُتداخلة تربِطُ إيقاع الشِّعر بإيقاع الموسيقى حتّى قيل أنّهُ لا فرق بينهُما فهما مقرونان ومتداخلان ولعلّ الفرق الواضح بينهما هو أنّ إيقاع الشِّعر يتحدّد بانتظام الحروف وإيقاع الموسيقى يحدث بالنّقرات المُنغّمة الملحونة.

---

[1]– ابن سينا (أبو علي الحسن)، جوامع علم الموسيقى من كتاب الشِّفاء، تح: زكريا يوسف،(د. ط)، المطبعة الأميريّة، القاهرة–1956م، ص8، نقلاً عن: الأسعد بن حميدة، الإيقاع في الموسيقى العربيّة، مرجع سابِق، ص82.

[2]– جابر عصفور، مفهوم الشِّعر دراسة في التُّراث النّقدي، ط5، الهيئة المصريّة للكتاب، مصر 1995م، ص297.

[3]– المرجع نفسُهُ، الصّفحة نفسُها.

[4]– مؤلّف مجهول، الشّجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام، تح: غطّاس عبد الملك خشبة وإيزيس فتح الله المحامي، (د. ط)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب/ مركز تحقيق التُّراث، القاهرة–1983م، ص86، نقلاً عن: الأسعد بن حميدة، الإيقاع في الموسيقى العربيّة، مرجع سابِق، ص82.

تميّز الشِّعر عند العرب منذُ العصور القديمة فكان مصدر اهتمامهم وفخرهم فهو من الفنون المميّزة كونه تعبيرٌ عن الحضارة العربيّة، ولأنّه تضمنّهم أفراحهم وأحزانهُم فسجّلت دواوين الشُّعراء بقصائده المختلفة شكلاً ومضمونًا بطولاتهم وملاحمهم وسيرهم، فكانت الأشعار مصدرًا للتعرُّف إلى حياة العرب وثقافاتهم منذُ الشِّعر الجاهلي مرورًا بالعصور اللّاحقة مع جهابذة اللُّغة العربيّة وسلاطينها وفطاحل الشُّعراء في مختلف مراحل تطوُّر الشِّعر العربي ونجد أنّ الشِّعر عموديًّا كان أو شعبيًّا احتلّ مكانةً هامّة ولم تكن لهُ الأهميّة الكبيرة عند العرب وحسب

بل تعدّاه إلى أممٍ أخرى وحضاراتٍ مغايرة يقول "**ابن رشيق القيرواني**" مبرزًا أهميّة الشِّعر عند العرب القدامى واليونان : «ومن فضائله أنّ اليونانيين إنّما كانت أشعارهم تَقييد العلوم والأشياء النّفيسة والطّبيعيّة التّي يخشى ذهابها، فكيف ظنّك بالعرب الذّي هو فخرها العظيم وقسطاسها المُستقيم.»[1]، ينبُع هذا الاهتمام بالشِّعر لأنّ مفرداته موزونة منتظمة ومُتآلفة فالشِّعر يقُوم على ترتيب الكلمات بطريقةٍ متّفقة ومنسجمة وهذا هو حدُّ الشِّعر على تعبير "**ابن رشيق**" فكان الشّعر مصونًا يحفظُ للشُّعوب تراثها وثقافتها متوارثًا جيلاً بعد جيل لأنّ «ما تكلمت به العرب من جيّد المنثور أكثر ممّا تكلّمت به من جيّد الموزون، فلم يُحفظ من المنثور عُشره، ولا ضاع من الموزون عُشره»[2].

يقودنا التأمل في مصطلح الإيقاع إلى القول بأنه «سر من أسرار الكون يتهادى، أو يندّاح، أو يتمطى أو يلتف على نفسه متلولبا، أو يتفجر في سلسلة أبدية من الثقوب السوداء أو الفضاءات

---

[1]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده، تح: محمّد السّيد بدر الدِّين الحلبي، ط1، المكتبة الخديويّة، مصر1907م، ج1، ص9.

[2]– المرجع نفسُهُ، ص5.

الشّاسعات»[1]، أعتبرها نظرة فلسفية لتوضيح أنه قاسم مشترك بين اللغة والموسيقى والصور والفنون جميعها. ويقول معرفا هذا السِّر من أسرار الكون فيعتبر «أنّ مفهومه يتصل أساسا بعنصر الزمن في ديمومته التي لا تعرف الانقطاع، وفي اتصاله وصيرورته ولا نهائيته، إنَّه إذن النَّهر الخالد الذِّي لا منبع له ولا مصب، أو الدائرة التِّي لا أول لمحيطها ولا آخر، فكلاهما يلتف حول نفسه ويدور حول مركزه مكتفيا بذاته، يحيط بكل شيء ولا يحيط به شيء»[2]، فهو المركز والكل «ومن هنا سر قوّته وعظمته، فهو يبتلع كل شيء ويفترس كل حيّ ويطغى على كل وجود، ويكمن في جذر الحياة المتجدد أبدا.[3]الإيقاع له أهمية واضحة في كل العلوم والفنون، وهو كما أسلفنا ذكرا مصطلح مرتبط بالموسيقى، «...فإن مصطلح الإيقاع مصطلح موسيقي، ولكنه انتقل إلى علم العروض...»[4]، وانتقاله إلى علم العروض لا يعني تحقق الإيقاع بالعروض فقط إذ «لا يبنى الإيقاع بالدّال العروضي وحده»[5]، وعليه يبقى الإيقاع أوسع وأشمل من العروض، فهذا الأخير «ليس إلا نظرية في إيقاع الشعر العربي»[6]

يلعبُ الإيقاع دورًا هامّا لدى الموسيقيين العرب خاصّة من الجانب التّطبيقي فقد احتلّ هذه المكانة كونه سبّاقًا للنّغم فتوضع الإيقاعات قبل النّغمات، كما يتداخل الإيقاع الشِّعري مع الإيقاع الالموسيقي ويرتبط به ارتباطًا وثيقًا إلى حدود عدم التّفريق بينهما، ويمثِّل الشِّعر العربي فخر الأمم

---

[1]– علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي،ط1، دار الفارس، الأردن2006م، ص07.

[2]– المرجع نفسه، ص17.

[3]– المرجع نفسُه، الصَّفحة نفسُها.

[4]– محمود ابراهيم الصيغ، قصيدة النثر وتحوُّلات الشِّعريَّة العربيَّة ،مرجع سابق، ص14.

[5]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ،مرجع سابق، ص149.

[6]– سيِّد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، مرجع سابق، ص97.

عربيّةً كانت أو غربيّة وقد أتى بشكلٍ إيقاعي موزونٍ ومقفّى ما خوّله أن يحظى بتلك المكانة العاليّة والشِّعر عبارة عن حركات وسكنات منتظمة بإيقاعٍ مميّز.

3- مستويات الإيقاع:

الإيقاع في فنِّ الشِّعر له علاقة باللُّغة والكلمات والحروف والأصوات والصُّور والأخيِلة، بما يمكن الحديث عن إيقاع لغوي في النَّص الشِّعري، وإيقاع موسيقي وزني، وإيقاع صوري، وإيقاع لوني، وإيقاع صوتي، وإيقاع معماري، وإيقاع محسوس، وإيقاع مجرد، وإيقاع جزئي، وإيقاع كلِّي...إلخ.[1]وهي إيقاعاتٌ ولو تعدّدت إلاَّ أنَّها تختصُّ بالشِّعر، لذلك وجب التَّمييز بين نوعين من الإيقاع، وهما:[2]

- **إيقاع تلقائي غير مقصود:** وهو ما لا يقصد منه أي نوع من أنواع التأثير الفنِّي في النَّفس، مثل حركات البندول ودقَّات السَّاعة وصوت عجلات القطار...إلخ.

- **إيقاع مقصود أو فنّي:** وهذا هو النوع الذي تتعدد عناصره في الفنون كالشعر والموسيقى والرقص، وهذا النوع مقصود به إحداث تأثيرات وانفعالات معينة في نفس المتلقي لأنه أساسا يعبر عن إحساسات ومشاعر في محدث الإيقاع.

يختصُّ النَّوع الأوَّل بالظَّواهر الطبيعيَّة كتعاقب اللّيل والنّهار والمد والجزر، كما يختص بإيقاع دقَّات السَّاعة وصوت عجلات السيارة والقطار، أمَّا الإيقاع الثَّاني وهذا الذِّي يهمنا فهو يختصُّ بالفنون، ويمكن أنْ نرصد في هذا النَّوع من الإيقاع شقين:

---

[1]- علوان الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي، مرجع سابِق، ص22.

[2]- محمد سالمان محمد علي علوان، www.kotobarabia.com، 2016م، وينظر: محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، مرجع سابِق، ص14.

- **إيقاع عروضي:** يختصُّ بالشِّعر
- **إيقاع نفْسي:** يؤثر هذا النَّوع من الإيقاع في نفس المبدع والمتلقِّي.

والإيقاع الفنِّي الخاص بالشّعر ينقسم بدوره إلى مستويين هما[1]:

- **الإيقاع الخارجي.**
- **الإيقاع الداخلي.**

أمّا الأوّل فيضم كلّ ما له علاقة بالوزن والقافية أهمّ ركني الشِّعر، وأمّا الثّاني فيتمثل في ذلك الانسجام والتوافق الذِّي يحدثه تكرار الحروف والظّواهر البلاغيّة، فتحدث تناغما موسيقيا عذبًا، وعليه فموسيقى الشِّعر وإيقاعُها ليس مقتصرا على الوزن والقافية، بل هناك من التآلف والانسجام ما بين سطور القصيدة تساهم في بناء الموسيقى الدَّاخليّة وتأليفها، «وليس الوزن والقافية كلّ موسيقى الشعر، فللشِّعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه، وشأن موسيقى الإطار تختص موسيقى الحشو في الشّعر شأن النَّغمة الواحدة تؤلف فيها الألوان المختلفة في موسيقى الغناء.»[2]، تنتج مجموعة من العناصِر موسيقى النّص بالإضافة إلى الوزنِ والقافية فهناك نوعان من الموسيقى: موسيقى الإطار وموسيقى الحشو، وموسيقى الشِّعر عمومًا موزَّعة على علوم لغوية مختلفة، اثنان يختصان بالشعر وهما: علم العروض وعلم القوافي، بالإضافة إلى علم البديع وعلم الأصوات وكذا علم الموسيقى.[3]

---

[1]- ينظر: يوسف مازون، اللُّغة والدَّلالة، (د. ط)، المؤسّسة الحديثة للكتاب، طرابلس-لبنان، 2007م، ص76.

[2]- محمَّد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، (د .ط)، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص19.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص19 – 20.

إنَّ اجتماع هذهِ العلوم هو الذِّي يولِّد موسيقى الشِّعر وإيقاعه، ففي علم العروض نجد الوزن المكوّن من أصغر الوحدات الإيقاعيّة وهي التّفعيلة، أمّا القافيّة فميدانها علم القوافي. وباجتماع الوزن والقافية تتكون عندنا موسيقى الإطار، ويبقى الإيقاع الدّاخِلي منقسما بين علم البديع وعلم الأصوات وعلم الموسيقى.

يعتبر تصنيف الإيقاع إلى مستويين وهما: داخلي وخارجي وهو ما تعارف عليه الدَّارسون، ولكن بحكم الدِّراسات النظريّة الشِّعريّة الحديثة فقد استحدث أصحاب هذه الدِّراسات تصنيفًا جديدًا للإيقاع يتجسَّد في مستويين هما:[1]

- **الإيقاع العروضي:** شأنه شأن الإيقاع الخارجي ولكن بالإضافة إلى القافية والوزن نجد الوقفة.

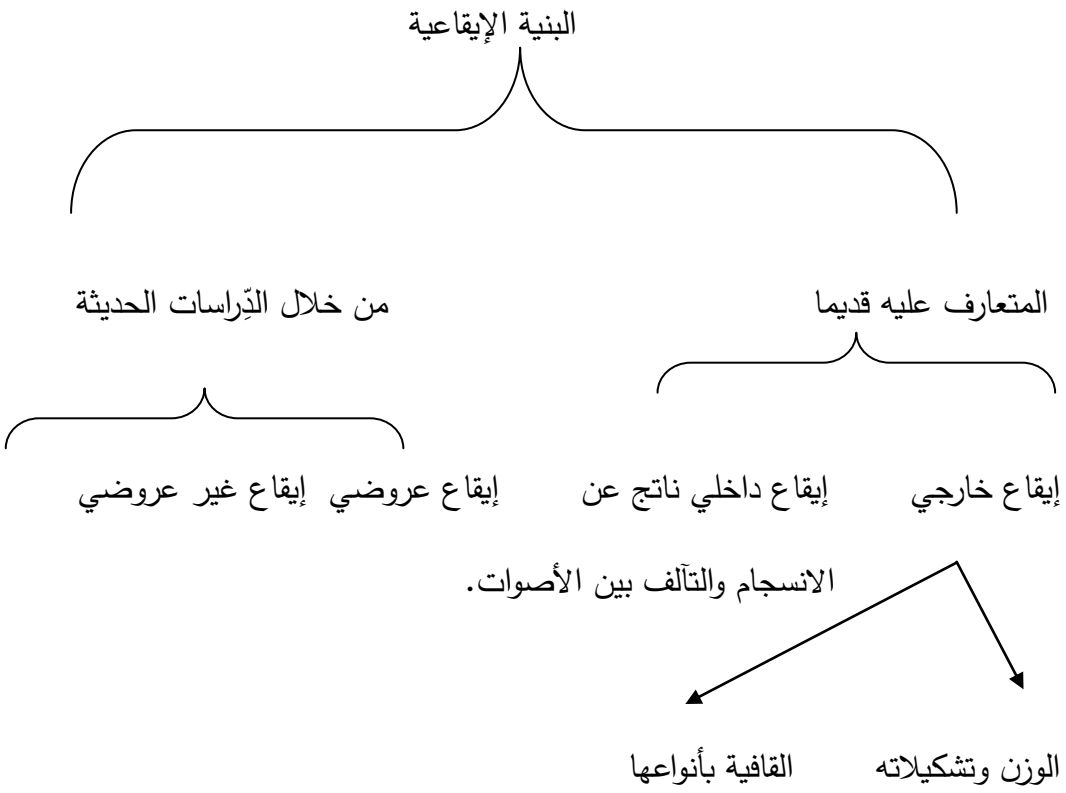
- **الإيقاع غير العروضي:** وهو ما يتحقَّق بالتَّكرار في جميع مستوياته والبنية المكانية وعلامات التَّرقيم...إلخ.[2] ويمكن تبيان مستويات الإيقاع في المخطَّط التّالي*:

---

[1]- ينظر: فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة-قراءة في نصوص موريتانية-، (د. ط)، دار المعرفة، الجزائر، (د.ت)، ص30.

[2]- ينظر: الفصل الذِّي عقده "محمد بنيس" حول" النص وبناء الإيقاع" ضمن كتابه: الشِّعر العربي الحديث . بنياته وإبدالاتها، ج3 (الشعر المعاصر)، ط3، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب 2001، ص 105-157.

*سبق وأن أشرنا إلى ما يعرف بالإيقاع النَّفسي الذِّي هو تعبيرٌ عن العاطفة التِّي تنتاب الشاعروالمتلقي، وقد ذكره الباحثون، ينظر على سبيل المثال: برباق ربيعة، الإيقاع الشعري دراسة لسانية جمالية، مرجع سابق، ص1.



شكل قم 2: يبين أصناف الإيقاع لدى القدامى والمحدثين.

يحتوي المُخطَّط تصنيفين للبنيَة الإيقاعيَّة، أمَّا التَّصنيف الأوَّل فهو المتعارف عليه لدى القدامى ويضمُّ مستويين إيقاعيَيْن الأوَّل وهو الإيقاع الخارجي الذِّي يتكوَّنُ من الوزن والقافية والثَّاني الإيقاع الدَّاخلي قائمٌ على تآلُف الأصوات وانسجامها، وأما الثَّاني فهو تصنيفٌ أوجدتْهُ الأنظمة الحديثة والأجناس الأدبيَّة المعاصرة ويضمُّ بدوره مستويين الإيقاع العروضي الذِّي يضيفُ عنِ عنصُري الوزن والقافية الوقفة كمكوِّن ثالث للإيقاع الخارجي، والثَّاني هو الإيقاع غير العروضي ويضمُّ أنواع التَّكرار والبنيَة المكانيَّة وعلامات التَّرقيم وما من شأنِه إنتاج إيقاع داخل النَّص ومادام حقل الدِّراسة التطبيقيَّة حديثًا مجسّدًا في ديوان "**في القدس**"، وحسب ما اقتضت طبيعة الدِّراسة سنفيد من التصنيفين.

3-1-الإيقاع الخارجي:

يعتبر الوزن والقافية من أهمِّالعناصر التي يقوم عليها الشعر العربي، فقد حدّ "**قدامة بن جعفر**" الشعر بقوله: «إنَّ أوَّل ما يحتاج إليه في العبارة عن هذا الفنِّ، معرفة حد الشِّعر الحائز له مما ليس بشعر، وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز . مع تمام الدَّلالة، من أنْ يُقال فيه: إنَّه قول موزون مقفّى يدلُّ على معنى.»[1] فالشِّعرُ كلامٌ اعتمد على الوزنِ والقافية.

ولو أنَّ هناك من يرى بأنَّ القول: "الشعر كلام موزون مقفى" يحمل قصورًا وإجحافًا وإغفالاً لعناصر أخرى مكوِّنة للقصيدة وبنيتِها وهو تعريف ناقص وسطحي.[2]، غير أنّهُ وفضلاً عن "**قدامة بن جعفر**" يتحدّث "**حازم القرطاجنِّي**" في تعريفه للشِّعر عن الوزن والقافية بالإضافة إلى حسن التّخييل والمحاكاة والإغراب.[3]

ولم يغفل العرب القدامى العناصر الأخرى التِّي يبنى عليها الشِّعر فقد أومأ "**قدامة بن جعفر**" إلى "الوزن والقافية" و"المعنى" في حدِّه للشِّعر، فإنَّ "**ابن رشيق القيرواني**" أيضا تحدّث عن المعنى، واللَّفظ والوزن والقافية بعد القصد والنيَّة. قال وهو يتحدّث عن مقوِّمات الشِّعر: «الشِّعر يقوم بعد النيّة على أربعة أشياء وهي: اللّفظ والوزن، والمعنى والقافية»[4].

---

[1]- أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشِّعر، تح: كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، (د.ت)، ص17.

[2]- ينظر: فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التَّطور والتَّجديد فيه، ط2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية- مصر، 1998م، ص09. وينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص أسلوب الشوقيات، مرجع سابِق، ص19.

[3]- ينظر: أبو الحسن حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، تونس، 1966م، ص71.

[4]- أبو علي الحسن بنُ رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشِّعر، تح: توفيق النيفر-مختار العبيدي-جمال حمادة، تق: بلقاسم مالكية، ط1، دار مدّاد، الجزائر2009م، ج1، ص215.

ويذهب "**ابن رشيق القيرواني**"إلى أكثر من هذا حيثُ يرى أنّ الكلام الموزون المقفى قد لا يكون شعرا إذا لم يتوفر على القصد والنيّة، يقول: «فهذا هو حدّ الشعر: لأنّ من الكلام موزونًا مقفى وليس بشعر، ، لعدم القصد والنيّة، كأشياء اتزنت من القرآن، ومن كلام النبي ﷺ، وغير ذلك مما لا يُطْلق عليه إنّه شِعر»[1].

ويُؤكِّد "**ابن رشيق القيرواني**"أنّ هناك نوعًا من الكلام يكونُ موزونًا ومقفّى لكِنّهُ لا يعتبرُ شعرًا ككلام الله عزّوجل وكلام نبيّه، لذلك يشترط في الشِّعر القصد والنيّة ثمّ تليه باقي العناصر الأربعة الأخرى.

ولا يمكن إنكار ما ناله الوزن والقافية من عناية القدماء لأنهما دعامتان وركنان أساسيان تقوم عليهما القصيدة العربية، «الوزن والقافية دعامتا الصّوت الخارجي في الشّعر العربي، وهما ركنان أساسيان من أركان القصيدة العربيّة، لا يمكن أن يقوم بناؤها إلاّ عليها، هما حجر الأساس في موسيقاها الخارجيّة التّي يقيسها العروض وحده»[2].

وهذه العناية لا تعني إغفال وإهمال العناصر الأخرى المكونة لبنية الشعر، فحجتهم في ذلك واضحة فقولهم عن الشعر «بأنّه الكلام المنظوم المقفّى قصداً المعبر عن الأخيلة البديعيّة والصُّور المؤثِّرة البليغة، وإنّما أوردوا هذه القيود ليخرجوا عن مفهومه ما ليس منه كالشِّعر المنثور أو المرسل، وليخرج به كذلك ما جاء عفو الخاطر من غير أن يكون مقصودا به الشعر كبعض الآيات القرآنية وما جرى على لسان رسول الله ﷺ، فهذه ليست شعرا لعدم وجود القصد فيها».[3]

---

[1]– أبو علي الحسن بنُ رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشِّعر،ج1، مرجع سابق، ص215.

[2]– سعيد بوفلاقة، في سيمياء الشعر العربي القديم، ط1، منشورات اتِّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2004م، ص41.

[3]– عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ط1،دار الرَّشيد، دمشق– سوريا، 1987م، ص09.

ويبقى الوزن والقافية كحدٍ للشِّعر لا يمكن أن يحيد عنهما، فهما مظهران من مظاهر الموسيقى الخارجيّة للقصيدة، و"**الخليل**"هو الذِّي اخترع هذا العلم- علم الموسيقى العربيّة- كما وضع علم العروض والقوافي[1]، وتضاف إليها عناصر تساهم في إثراء القصيدة إيقاعيًّا ودلاليًّا.

1-1- الوزن:

يعتبرُ الوزن جوهر الشّعر وعماده، وبه نميِّز الشِّعر عن النثر، وممّا لا شك فيه «أنّ الشّعر العربي يتميّزُ بإيقاع موسيقي ساحر، وبأوزان مخصوصة، والوزن شيء جوهري في الشِّعر، فالشِّعر بلا وزن لا يُعد شعرا، والوزن هو الذِّي يميّز بين الشعر والنثر»[2]، يعرِّفُه "**محمد العياشي**" بقوله: « الوزن هو ما يحدثه الإيقاع من انطباع الثِّقل أو الخفّة حين تثقل الحركة وحين تخف»[3]، فيتمظهرُ الإيقاع في الوزن منْ خلال تناوب مواطن ثقل الوزن وخفّته والوزن «بالفتح وسكون الزاء المعجمة عند أهل العروض هو التقطيع»[4]، لذلك كان المقطع «من المصطلحات المتَّصلة اتِّصالاً وثيقًا بالجانب الصّوتي وتحديده يتصل بالأوزان والموسيقى أكثر من اتصاله بالأداء اللغوي...»[5] والمقطع(sylable)، هو أبسط وحدة نطقية، فالوزن مجسد في المقاطع الصوتية التي تختلف في طولها وقصرها وعددها وترتيبها.[6]

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص08 وما بعدها.

[2]- فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التّجديد فيه، مرجع سابق، ص16، وينظر: حامد صديقي وصفر بيانلو، عناصر الإيقاع في شعر بدر شاكر السياب، مجلة اللُّغة العربية وآدابها، السنة الخامسة، (د.ب)، 2009م،ع8، ص43.

[3]- محمد العيّاشي، الإيقاع الشعري في غناء أم كلثوم، (د.ط)، المطبعة العصريَّة، تونس، 1987م، ص14.

[4]- التّهانوي الحنفي، كشّاف اصطلاحات الفنون، وضع حواشيه: أحمد حسن سيح، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، 1989م، مج4، ص372.

[5]- عبد العزيز الصيّغ، المصطلح الصَّوتي في الدِّراسات العربيّة، ط1، دار الفكر المعاصر، بيروت- لبنان، 2000م، ص276.

[6]- ينظر: محمود المسعدي، الإيقاع في السّجع العربي، مرجع سابِق، ص90.

يتميّزُ الوزن بانبنائه على مقاطع وجمل صوتيّة متماثلة، وهذه الجمل تكون في نظامها الوزني على بنيتين هما: الوحدة الوزنية، والتّشكيلة الوزنية.

1-1-1- الوحدة الوزنية:

تمثِّل الوحدات الوزنيّة مجموع التّفعيلات التِّي يتألّف منها الوزن تخضع للوقفة وتتفاعل معها، وبهذا التّفاعل فقد جاءت على شَكلين أسَاسِيين هما:

- **التّفعيلة التّامة:** هي التي تستمر مع البيت الشِّعري من بدايته إلى نهايته، وقد اعتبرت "**نازك الملائكة**" أنّ البيت في الشِّعر الحر ينبني عليها. تقول "**نازك الملائكة**":«أساس الوزن في الشعر الحر أن يقوم على وحدة التّفعيلة. والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم هو أن الحرية في توزيع التفعيلات في الأسطر متشابهة تمام التّشابه.»[1]، فهذا التّشابه التّام هو الذّي يضمن اكتمال الوحدة الوزنيّة وتمامها.

التّفعيلة النّاقصة: تتوزّعُ التّفعيلة النّاقصة على بيتين حيثُ ترد بدايتُها في نهاية أحدهما وتكون نهايتها في بداية الثاني، فلا تكتمل التّفعيلة إلاّ بجمع أجزائها الموزّعة بين البيتين، وهذا النموذج موجود في القصائد الحديثة كبناء إيقاعي جديد، أمّا في النصوص الأكثر نجد نوعًا آخر للتّفعيلة النّاقصة، وهو الذِّي تترك فيه التّفعيلة معلقة دون إتمامها فيؤتى بمقطع منها ويستغنى عن البقيّة.[2]

وأكثر ما يظهر تمايزهما بالرجوع إلى قانون انتظامهما في تشكيل وزني.

2-1-1- التّشكيلة الوزنيّة:

---

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص63.

[2]- ينظر: محمّد بنيس، الشِّعر العربي الحديث، بنياتُه وإبدالاتها، مرجع سابق، ص2، وينظر: فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص16.

يقوم التّشكيل الوزني التّشكيلة الوزنيّة أو على نظامين أساسيين هما:

- الوفاء للنِّظام القديم والنّظم على أحد البحور الخليليّة.
- الدّمج بين تفعيلات البحور، فتستعمل تفعيلة في سياق أخرى.

ومسألة التّشكيلات الوزنيّة للقصيدة الحديثة مسألة خلافيّة بين النقاد المعاصرين، باعتبارها خروجا على النظام الخليلي. وعليه ترى "**نازك الملائكة**" ضرورة بناء القصيدة الحرة من تشكيلات تجسد فيها أكبر قدر من التّماثُل بين تفعيلاتها، فتقيم تفاضلاً يتدرج من البحور الصّافية إلى البحور الممزوجة التِّي تحقق حدا أدنى من التّماثل كالمتقارب والمتدارك والوافر، مقصية البحور غير المتماثلة.

تقول "**نازك الملائكة**" : «وأمّا البحور الأخرى التي لم نتعرض لها كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح فهي لا تصلح للشِّعر الحر على الإطلاق لأنها ذات تفعيلات متنوّعة لا تكرار فيها. وإنّما يصح الشِّعر الحر في البحور التِّي كان التَّكرار قياسيًّا في تفعيلاتها كلّها أو بعضها. وأمّا ما حاوله بعض الناشئين من أن يكتبوا شعرا حرًا من البحر الطويل فقد انتهى إلى الفشل»[1]، وفي النّص الحديث بدأ هناك توجُّهٌ إلى دمج البحور من أجل تشكيل بناء إيقاعي جديد يخرج عنِ الرّقابة والروتين السّائدين في النّظم على وحدةٍ وزنيّة.

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابِق، ص68 وما بعدها.

1-2-القافية:

لقد عرف العرب القافية قبل نظم الشعر[1]، فلازمت الشِّعر العربي منذ نشأته، وقد اشتهر فيها قولان وهما[2]:

- **الأوّل:** قول الخليل بن أحمد الفراهيدي (175هـ) والجمهور فهي عندهم "مابين آخر ساكنين في البيت مع المتحرك الذي قبل الساكن الأول."
- **الثّاني:** قول الأخفش (215هـ) ومن تبعه، فهي عندهم: آخر كلمة في البيت.

والقول الأوّل هو المعتمد عند أهل الصنعة وأصح القولين وأرجحهما.

ويعرفها "**إبراهيم أنيس**" بقوله: «ليست القافية إلاّ عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشّعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردُّد الذِّي يطرق الآذان في فترات زمنيّة منتظمة وبعد عدد معيّن من المقاطع ذات نظام خاص يسمّى بالوزن»[3]، تكون القافية بهذا تكرارًا لمقاطع صوتيّة في أواخر الأبيات، غير أنّ النّص الحديث كشف عن نزوع القافية إلى تغيير مكانها المعهود الذي كانت عليه في القديم.

ظهر عن هذا النزوع أشكال في بناء القافية بطرق أهمها:

---

[1]- ينظر: محمد عوني عبد الرزّاق، القافية والأصوات اللُّغوية،(د.ط)، مكتبة الخانجي، مصر، (د.ت)، ص79.

[2]- سعيد بن عبد العزيز مصلوح- محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربيّة، ط1، مكتبة أهل الأثر، الكويت، 2004م، ص103، وينظر: مجدي وهبة -كمال المهندس، معجم المصطلحات العربيّة، مرجع سابِق، ص283.

[3]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابِق، ص246.

*يوردها التّهانوي بهذا المعنى، ينظر: التّهانوي، كشّاف اصطلاحات الفنون، مرجع سابِق، مج3، ص589.

1-2-1- القوافي المتوالية والمتناوبة:

هذا النّوع من القوافي مخالفٌ لما كان سائدا في البيت الشِّعري العربي القديم،

فقد أصبح قانونًا سائدا في حداثة الشِّعر المعاصر[1]، تمثِّل لهذا النّوع الباحثة "**فاطمة محمد محمود عبد الوهّاب**" بقولها: « وينبني هذا النّوع من القوافي على تواتر أقل مما هو موجود في النّمط الأوّل للبيت الشِّعري العربي. ذلك أنّ هناك تواليا للقوافي غير ملتزم، إذ يراوح النّص بين قافية (أ) و(ب) و(جـ)، مثلا من حيث لا تلتزم بأي منها. وقد تحتفظ القافية هنا برويها وقد تكتفي بالصِّيغة فقط. وذلك تبعًا لمستوى الوعي الحداثي لدى هذا الشّاعر أو ذاك»[2]، تتنوّعُ القوافي وتتناوب فتوجد في النّص بشكلٍ متوالٍ ومتعاقب ولا يتقيّد الشّاعر هنا بنموذج واحد فيتنوّع حضور الرّوي في النّص وفق رغبة الشّاعر وحسب متطلّبات النّظم والإيقاع أي تقوم على مبدأ التناوب والتّوالي بين قوافٍ متعددة لا الاقتصار على قافية موحَّدة طيلة القصيدة.

1-2-2- القوافي المتجاوبة:

يعرّفها "**محمد بنيس**"بقوله: « ونقصد بها قانونا ثانيّا أساسُه تغيير مكان القافية، أو بالأحرى قراءة التكرير في النّص برؤيا لا تتوقف عند نهاية الأبيات، حيث المفهوم القديم للقافية ثبتها فيه»[3]،وبهذا فالقافية لا تلزم آخر البيت بل تكون في كامل النص الشعري. «إنّ القافية بهذا المعنى لا تقف عند البيت بل تكوكب القصيدة بكاملها، ويصبح التكرير خصيصة نصيّة أحد عناصرها القافية المبثوثة في كل جسد النّص»[4]، وعليه فقد تغيّرت القافية من الثبات والوحدة إلى التغيُّر والتنوُّع.

---

[1]- ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها،مرجع سابِق، ص143.

[2]- فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، مرجع سابِق، ص63.

[3]- محمد بنيس، الشِّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتُها، مرجع سابِق، ص146.

[4]- المرجع نفسُه، الصّفحة ذاتُها.

1-3- الوقـــفة:

تمثِّل الوقفة ثالث عناصر الإيقاع الخارجي تتلاحم مع الوزن والقافية في إثراء الدّلالة والوقفةُ حسب "**محمّد بنيس**" هي: «عنصر مركزي له وضعية المهيمن على العناصر الأخرى في البيت...»[1]، وللوقفة على هذا أهميّة كبيرة إذ بها تكتمل دلالة البيت وتتوقف، رغم ذلك فإنّ القدماء أهملوا هذا العنصر المهيمن منشغلين ومولين اهتمامهم الكامل بقضايا الوزن والقافية، يقول "جان كوهن" وقد استغرب هذا الإهمال فقد أكد: « أن الشعراء لم يهتموا بتسجيل القيم الموسيقية للمقاطع، ولكن ليس من بينهم من أهمل الرجوع التقليدي إلى السطر بعد كل بيت»[2]، فالتوقّف في كلّ بيتٍ ثمّ العودة إلى البيت الذِّي يليه، ممارسة لم يهتم بها الشُّعراء غير أنّها تبقى ذات أهميّة بارزة خاصَّة في الشِّعر الحديث فقد تعدّدت بُنَى الوقفة بشكل لم تعهده النُّصوص الشِّعرية السّابقة.

ويمكن أنْ نرصد أشكال بناء الوقفة في الشِّعر الحديث كما يلي:

1-3-1- الوقفة التامّة:

وتسمىّ بالوقفة الثلاثيّة[3] لأنَّها تُبنى على أبعاد ثلاثيّة: نحويّة وعروضيّة ودلاليّة. يقول "**محمد بنيس**":« هذه هي وقفة النَّمط الأولي من الأبيات حيث يكون البيت ممتلئا بوقفاته الوزنية والمركّبية والدلالية، ونسميها بالقانون الأول»[4]، يكتمل المعنى مع تمام الوقفة، وهي التِّي كانت في الشِّعر التَّقليدي.

---

[1]- المرجع نفسُه، ص111.

[2]- جـان كـوهن، بنيـة اللُّغـة الشِّـعرية، تـر: محمد الـوالي ومحمد العمـري، ط1، دار توبقـال، الـدار البيضـاء- المغرب1986م، ص55.

[3]- ينظر: فاطمة محمّد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربيّة الحديثة، مرجع سابِق، ص58.

[4]- محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث، مرجع سابِق، ص124.

1-3-2- الوقفة الوزنية:

تمثِّل الوقفة الوزنيّة ثاني أنواع الوقفة و«هذه هي الوقفة التِّي رفضها القدماء بحجّة امتناع التّضمين، فالبيت في هذا القانون الثّاني يكون تامًّا وزنيًّا ولكنّه ناقص مركبيًّا ودلاليًّا»[1]، وقد عدّ القدماء "**التضمين**" عيبًا، فرفضوا بالتّالي هذه الوقفة لأنّ الناحية التّركيبيّة والدلاليّة تكون ناقصة . ولو كانت من الناحيّة الوزنيّة تامة.

1-3-3- الوقفة التركيبيَّة والدلاليَّة:

تعدُّ الوقفة التركيبية والدلالية نقطة اكتمال البيت دلاليّا ومعنويًّا وهي مخالفة للوقفة الوزنية، «لأنّ البيت فيها يكتمل تركيبيًّا ودلاليًّا في حين يبقى الاندفاع الإيقاعي مسترسلا يجبر القارئ على الاستمرار في البيت أو الأبيات الموالية، وهذا الاندفاع النّظمي بين الأبيات هو ما نشأت عنه الجملة الشعرية.»[2]، فهنا الوقفة تامة تركيبيا ودلاليا، ناقصة وزنيا، ما يستدعي من القارئ الاستمرار في القراءة لتحقيق الناحية الوزنية ولو نسبيا. تقوم الوقفة التّركيبية على مبدأ الوصول إلى الدّلالة فنلمح تشكُّل الدّلالة في نهاية كل بيت في حين يبقى الوزن غير تام ما يجعلُ القارئ يواصل قراءة باقي الأبيات ليصل بعد اكتمال الدّلالة إلى اكتمال الوزن.

1-3-4- وقفة البياض:

ويمكن القول أنّ وقفة الفراغ، يعمد فيها المتكلم إلى بلاغة المحو على عكس بلاغة الامتلاء الموجودة في البيت التقليدي، فيكون البياض دالاً إيقاعيًّا يتفاعل مع الكلام، في قالب من الصمت

---

[1]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص125.

[2]- فاطمة محمد محمود عبد الوهّاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية، مرجع سابق، ص58،59.

والكلام.[1]، تعدُّ وقفة البياض ممارسة حديثة بعد أنْ كان نظام الشّطرين هو المُهيمِن على عمود الشِّعر العربي، وبمجيء الحركات التّجديديّة التِّي طالت القصيدة العربيّة أصبح الفراغ يشغلُ مساحةً ليست بالهيّنة داخل القصيدة ما يجعلُ الإيقاع ناتجًا عنْ تلاحُم البياض والسّواد وتمثِّل هذه الأنواع مظاهر الوقفة وتشكلها، تتفاعل مع عنصري الوزن والقافية، ولأن الإيقاع لا يبنى «بالدّال العروضي وحده.»[2] بل هو عنصر من عناصرَ أخرى تتظافر لتكوِّن البنية الإيقاعيّة شاملة، إنّ الوزن والقافيّة والوقفة عناصر عروضية تكوّن لنا ما يسمّى بموسيقى الإطار أو الإيقاع الخارجي أو الإيقاع العروضي. فماذا عن الجانب الآخر من الإيقاع؟.

3-2- الإيقاع الدّاخـلي:

الإيقاع الداخلي هو الشقّ الثاني للإيقاع والمكمّل للإيقاع الخارجي، ومثلما عرف القدامى الإيقاع الخارجي ممثلا في الوزن والقافية، بالإضافة إلى الوقفة عرفوا الإيقاع الداخلي، يرى الباحث "**عبد الرحمان الوجي**" أن الموسيقى الداخليَّة تتعلق ببحوث الفصاحة التِّي عالجها البلاغيون، يقول: «والموسيقى الداخليَّة هي ذلك الإيقاع الهامس الذِّي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة، ودقة تأليف، وانسجام حروف، وبعد عن التنافر، وتقارب المخارج، وهو عند البلاغيين يندرج في باب "فصاحة اللّفظ"».[3]

ومن مثل هذا ما نجده عند "**الجاحظ**" حين تحدث عن ضرورة تلاحم في أجزاء البيت من الشِّعر بقوله: «...إذا كان الشِّعر مستكرهًا، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات. وإذا كانت الكلمة ليس موضعها إلى جنب أختها مرضيا

---

[1]- ينظر: فاطمة محمد محمود عبد الوهّاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية، مرجع سابِق، ص59.

[2]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، مرجع سابِق، ص149.

[3]- عبد الرّحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ط1، دار الحصاد، دمشق- سوريا، 1989م، ص74.

موافقا، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة، وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللّسان كما يجري الدّهان.»[1] يؤكّد "**الجاحظ**" هنا على ضرورة توافق الحروف المكوَّنة للألفاظ التِّي تشكل التركيب. هذا التوافق من شأنه خلق إيقاع يسمّى "**الإيقاع الدّاخلي**"، فالإيقاع عموما لا يقوم على الدَّال العروضي فقط كما قال "**محمد بنيس**".

ويتحدَّث "**حُسني عبد الجليل يوسف**" عن هذا التوافق في سياق حديثه عن الموسيقى الشِّعرية التِّي يجعلها في إطارين أساسيين وهما: التوافق الإيقاعي، والتوافق الصوتي[2]، ثمّ يجعل التوافق الصَّوتي على مظهرين، يقول: «التوافق الصَّوتي، الذِّي يتمثل في تناسق مخارج الحروف في الكلمة والجملة والبيت الشعري، ويتمثل هذا التوافق الصّوتي في مظهرين:

- الأوَّل: توافق صوتي يحاول فيه الشاعر اختيار كلمات بعينها ليحدث بها جناسا صوتيا.
- الثاني: توافق صرفي، هو الذِّي يتحقق من خلال ما يسمى بالإيقاع الدّاخلي للكلمات الذِّي يتمثل في توافق الوزن الصرفي للألفاظ في البيت»[3]. ونرى أنّ التوافق الصوتي يساهم في التوافق الصرفي ذلك أنَّ حسن اختيار الكلمات هو المعوَّل عليه في تحقيق الإيقاع الدَّاخِلي. ولو أنَّ الباحث يؤكِّد«...أنَّه ليس هناك موسيقى داخلية وأخرى خارجية، بل إن هناك موسيقى واحدة

---

[1]- أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ، البيان والتبيين، شر: علي بن ملجم،ط2، دار الهلال، لبنان- بيروت1992م، ج1، ص75.

[2]- ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي،(د.ط)، الهيئة المصريّة للكتاب، مصر، 1989م، ج1، ص12.

[3]- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص12.

تتراكب فيما بينها ليس منها خارج وداخل، لأنَّ عناصرها الصوتية والمعنوية تمثل معزوفة ذات نسيج متداخل»[1].

وهذا دليل على تلاحم الإيقاعين الخارجي والدَّاخلي في تأسيس البنية الإيقاعيَّة، وقد أوجد الشِّعر الحديث عناصر لتشكيل الإيقاع الدَّاخلي، وهذه العناصر كان بعضها موجودا في القديم لكن لم تلق العناية الكافية لتظهر أهميتها في بناء إيقاع القصيدة، « وأمَّا الشِّعر الحديث فوجد لنفسه عناصر أخرى من الإيقاع الدّاخلي، تتمثل في تجانس الأصوات، والألفاظ الترنيميّة، وذكر أسماء آلات الإيقاع وأفعالها، وتكرار اللَّفظ والعبارة، والأغاني الشعبيّة».[2]

ولا يقتصِرُ الإيقاع على الجانب الصوتي الذي يعتمد أساسا على الأدب كوسيلة تكشف عنه، «وإنَّما يضيف إليها الرُّؤْية البصريَّة والحس الدفين، ومراتب الذوق الرفيع، ومهارات أخرى»[3]، وهذا الإيقاع له عناصره المتمثلة في: «انتظام الألوان وتراسل الحواس، وإيقاع الكتابة، والبياض الطباعي، والبناء الشكلي الهندسي للقصيدة (الذِّي أصبح للمبدع دور فيه)...»[4]، لذلك نرى كتَّاب قصيدة النثر، «وهم يعتمدون الموسيقى الدَّاخلية المنبعثة من الصُّور والأخيلة وما تحدثه هذه من إيقاع خاص في تلاحمها مع الكلمات، وفي نمو القصيدة نموًّا عضويًّا متناسقًا».[5]

وفي جنوح الشعراء الحداثيين لإيجاد عناصر تساهم في بناء الإيقاع الدَّاخلي بجانب العناصر العروضيَّة، كما كثر الحديث أيضا عن أنواع البديع كالجناس والطباق والتَّجريد والتدبيج والتوشيح

---

[1]– حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي،ج1، مرجع سابق، ص14.

[2]– حامد صدقي– صفر بيانلو، عناصر الإيقاع في شعر بدر شاكر السيَّاب، مرجع سابِق،ص43.

[3]– محمود إبراهيم الصيغ، قصيدة النثر وتحوُّلات الشعريَّة العربية، مرجع سابِق، ص152.

[4]– المرجع نفسُه، الصّفحة ذاتُها.

[5]– عبد الله محمد العذّامي، دراسات أدبية الصَّوت القديم الجديد، مرجع سابِق، ص16.

«وهي ظواهر إيقاعية واضحة»[1]، تمثِّل أصناف البديع ظواهرًا إيقاعيَّة تدخل في تشكيل ما يسمّى بالإيقاع الدَّاخلي، وعلى الشاعر أن يكون على دراية بهذه العناصر الإيقاعية لأن تخيرها وانتقاءها الحسن من شأنه أنْ يهدي القصيدة جمالاً إيقاعيًّا يقول "**ابن طباطبا** ": «للشِّعر أدوات يجب إعدادُها قبل مراسه وتكلّف نظمه، منها: التوسع في علم اللُّغة والبراعة في فهم الإعراب ورواية فنون الأدب والوقوف على مذهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه واجتناب ما يشينه من سفساف الكلام وسخيف اللَّفظ، حينئذ يصبح كالعقد المنظَّم فتسابق معانيه ألفاظه».[2]

الإيقاع الدَّاخلي ليس متوقفًا على الجانب الصّوتي وما يحدثه من انسجام وتوافق، ولا على العناصر البديعية، بل يظهر الإيقاع «في السَّجع والجناس، وتكرار اللَّفظ، والجمل المتوازية، وأحرف المد، كما يظهر في استخدام الكلمات التِّي تتكرَّر فيها أحرف متشابهة.»[3]، الإيقاع هو تفاعل بين عناصر وأصناف داخل النَّص الشِّعري قد تكون لغويّة كأصناف البديع المختلفة، وغير لغويّة كتراسل الحواس...إلخ.

يحدِّثُنَا "**علوي الهَاشمي**" عن مقوِّمات الإيقاع الدَّاخلي قائلاً: «إنَّ الإيقاع يعني انتظام النَّص الشِّعري بجميع أجزائه في سياق كلي، وسياقات جزئية تلتئم في سياق كلّي جامع يجعل منها نظامًا محسوسًا أو مدركًا، ظاهرًا أو خفيًّا، يتصل بغيره من بُنى النَّص الأساسية والجزئية، ويعبِّر عنها كما يتجلّى فيها»[4].

---

[1]– محمد جمال صقر، تفجير عروض الشعر العربي، مجلة الثقافية، دار العلوم، القاهرة– مصر، 2003م، ص11.

[2]– عدنان حقّي، المفصّل في العروض والقافية وفنون الشّعر، مرجع سابِق، ص10 – 11.

[3]– يوسف مازون، اللُّغة والدَّلالة، مرجع سابِق، ص75.

[4]– علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، مرجع سابِق، ص53.

ويواصِل قوله شارحًا لعلاقات الانتظام «والانتظام يعني كل علاقات التَّكرار والمزاوجة والمفارقة والتَّوازي والتَّداخل والتَّنسيق والتَّآلف والتَّجَانس، ممَّا يعطي انطباعًا بسيطرة قانون خاص على بنية النَّص العامَّة، مكوَّن من إحدى تلك العلاقات أو بعضها»[1]، هذا التَّفاعل بين هذه العناصر يشكِّل لنا البنية الدَّاخلية للنَّص الشِّعري، ولعلّ عنصر التَّكرار هو البارز«وغالبًا ما يكون عنصر التَّكرار هو الأكثر وضوحًا من غيره، خاصَّة أنَّ التَّكرار يتَّصل بتجربة الأذُن المدرَّبة جيِّدًا على التقاطه»[2]، وعليه فالبنية الإيقاعية تتمثل في مستويين «...مستوى داخلي مستتر، إيقاعيا: صوتيا، يتّصل بالجانب الخيالي أي اللُّغة الشِّعرية وما تنطوي عليه من حركة التنفس ورغبتها في الانتظام، ومستوى خارجي واضح ومحسوس أو مدرك بالأذن بصفة خاصَّة، يتكون من نظام صوتي وظيفته الأساسيَّة تجسيد حركة المستوى الأوَّل والتَّعبير عن انتظامها من ناحية، ومدَّها بقوانين الحركة والقدرة على الانتظام والتَّناغم، وهذا ما يجعل العلاقة بين مستويي البنية الإيقاعيَّة ذات طابع جدلي».[3]

والبنية الإيقاعيّة هي «تعبير مجسّد لذلك التّفاعل القائم بين الدَّاخل والخارج، الذَّات والموضوع، الخاص والعام، الزَّمن والمكان، إنَّه تقسيم لحركة الزّمن اللامتناهية بهدف إخضاعها إلى حيّز المكان المحدود، وهو علاقة جدل لا تتوقف بين السكون والحركة، تطويع الحركة للسكون، وتفجير السكون للحركة»[4]، إذن هي علاقة جدلية تفضي إلى تشكيل بنية الإيقاع، «وذلك كلُّه قوام بنية الإيقاع داخلَها وخارجها، كما هو قوام غيرها من البنى المذكورة، حيثُ يلعب النَّص الشِّعري بشكله الفني الثابت دور المكان السَّاكن المحدود (القفص – الشَّكل) في الوقت الذِّي يجسِّد المضمون دور

---

[1]– علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، مرجع سابِق، ص53.

[2]– المرجع نفسه، الصّفحة ذاتها.

[3]– المرجع نفسه، ص54.

[4]– علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي،مرجع سابِق، ص59.

الزَّمن المتحرِّك اللامحدود (الطائر – الكون)»[1]، وبهذا يتنوع الإيقاع الداخلي من نص إلى آخر بحسب المادة الصوتية المستعملة حسب ذوق كل شاعر، و–الإيقاع الدَّاخلي – يتلاحم مع الإيقاع الخارجي لتشكيل البنية الإيقاعيّة للقصيدة.

إنَّ كل ما من شأنه تحقيق التَّوافق والانسجام والتَّناسق هو المعوَّل عليه في تحقيق الإيقاع الداخلي للنص الشِّعري. هنا نتحدَّث عن المظهر الثَّاني من مظاهر الإيقاع المتجسَّد في المظهر غير العروضي، فالنَّص الشِّعري الحديث يجنح إلى تكثيف عناصر إيقاعيَّة داخليَّة وسريّة وخفيّة أكثر من العناصر الإيقاعيّة الخارجيّة.[2] وهذه العناصر الدّاخلية هي:

2-1- التَّـكرار:

يعتبر التَّكرار من العناصر البارزة في العمل الشِّعري، فموسيقى الشِّعر قائمة على التّكرار[3]، ونقول التَّكرار والتَّكرير، وهو في اللُّغة «بنية مبالغة وتكثير، وهو من باب ما تكثر فيه المصادر من فعّلت بلحاق الزيادة، وهي التاء المفتوحة في أوله لقصد المبالغة فصار بناؤه بناء آخر على غير ما يجب للفعل كالتّهدار والتّلعاب والتّصفاق والتّرداد، والتّجوال والتّقتال، والتّيسار...»[4]، وهو المعنى نفسه في الاصطلاح إذ يستفاد منه معنى الإعادة والترديد، يعرّفه "**السَّجلماسي**" بقوله هو: «...إعادة اللَّفظ الواحد بالعدد أو بالنّوع (أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنّوع) في القول مرتين فصاعدا»[5]،وتجدر الإشارة ههنا إلى أنَّ التَّكرار الذِّي سنُعالجه هو التَّكرار خارج النظام العروضي

---

[1]– المرجع السابق، الصّفحة ذاتُها.

[2]– ينظر: فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص151.

[3]– ينظر: عبد الحميد عبد الله الهرّامة، القصيدة الأندلسيّة خلال القرن الثامن الهجري الظواهر والقضايا والأبنية، ص212.

[4]– أبو محمّد القاسم السّجلماسي، المنزع البديع في تحسين أساليب البديع، تق وتح علاّل الفاسي، ط1، مكتبة المعارف، الرباط–المغرب، 1980، ص476.

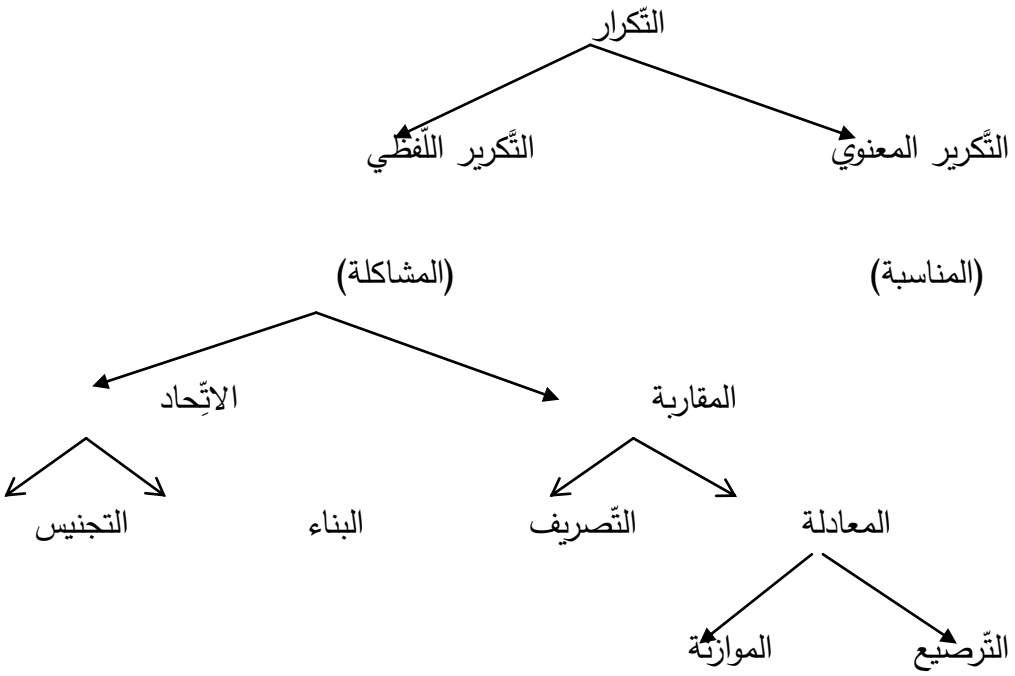
[5]– المرجع نفسه، الصَّفحة ذاتها.

وليس التَّكرار على مستوى الوزن والقافية، لأنَّ الأوّل من العناصر الدّاخلة في تشكيل الإيقاع الدَّاخلي.

وباب التّكرار بابٌ واسع، حيث يجعله "**السَّجلماسي**" على قسمين كبيرين هما:

- التَّكرير اللَّفظي (المشاكلة).
- التّكرير المعنوي (المناسبة).

والتّكرير اللَّفظي بدوره يتفرع إلى الاتّحاد والمقاربة، وكلاهما يتفرّعان فنجد في الاتّحاد البناء والتجنيس، أما في المقاربة فنجد التَّصريف والمعادلة، والمعادلة أيضا تتفرّع إلى التَّرصيع والموازنة. ويمكن أنْ نمثِّل لهذه الفروع من التَّكرار بالمخطَّط التَّالي:[1]



شكل رقم3: يبين فروع التَّكرار عند السجلماسي.

[1]– ينظر: أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تحسين أساليب البديع، مرجع سابق، ص476،477.

ينقسم التَّكرار إلى قسميْن هما التَّكرير المعنوي (المناسبة) والتَّكرير اللَّفظي (المشاكلة)، ويتفرّع عن التَّكرير اللَّفظي صنفين هما الاتِّحاد ممثَّلاً في البناء وصنف آخر التَّجنيس وهناك قسمٌ آخر يوازي الاتّحاد وهو المقاربة يضمُّ التَّصريف وأيضا المعادلة وينقسم نوع المعادلة إلى فرعين هما التَّرصيع والموازنة. تمثِّل هذه الأشكال أقسام التَّكرار عند "**السجلماسي**".

وللتّكرار دورٌ هامٌ، فلا إيقاع بلا تكرار، يقول الباحث "**ناصرلوحشي**": « ثمَّ إنَّه لا يمكن أنْ يكون هناك إيقاع بلا تكرار، تكرار صوت (حرف)، أو كلمة، أو عبارة، أو تركيب، أو جملة، أو سياق، أو مقطع، أو ما شاكل ذلك»[1]، وهذا التكرار ما يسميه "**السجلماسي**" (البناء) الذي هو « إعادة اللفظ الواحد بالعدد وعلى الإطلاق المتحد المعنى كذلك مرتين فصاعدا.»[2]، وهذا التّكرار يشترط اتحاد المعنى على أنه هناك من التّكرار ما يشترط اتِّحاد اللّفظ دون المعنى وهو "**التجنيس**".[3]

والتّكرار قانون من قوانين الإيقاع «ويبدو أنّ خطورة التّكرار هي التّي جعلت بعض الباحثين والدارسين يدرجونه ضمن قوانين الإيقاع الأخرى باستثناء قانون التغير»[4]، بمعنى أنّه ظاهرة يقوم عليها الإيقاع وهو أقوى ملامح الحياة، «إذ إنّ التّكرار يعد من أعمق ملامح الحياة، حيث يبرز في تناوب الحركة والسكون، أو في تكرار الشيء على أبعاد متساوية، وفي ترديد لفظ واحد أو معنى واحد وهو ما يسمى الترجيح.»[5]، وهذا ما يؤكده "**عبد الرّحمن تبرماسين**" فيقول: «والإيقاع هو نوع من "الترجيح" في ترديد وتكرار الصوت الذي يمنح الألفاظ صدى وصدعا فتدهشنا وتثير فينا

---

[1]– ناصر لوحشي، أوزان الشِّعر العربي بين المعيار النّظري والواقع الشّعري الجزائري في "معجم البابطين" أنموذجا تطبيقيا، (د.ط)، دار الأمير خالد، الجزائر، 2013، ص476.

[2]– السجلماسي، المنزع البديع،مرجع سابِق، ص477.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص482.

[4]– ناصر لوحشي، أوزان الشعر العربي، مرجع سابِق، ص476.

[5]– المرجع نفسُه، الصّفحة ذاتُها.

اهتزازات فنستجيب لحركتها ووقعتها ولصورتها أيضا، يعد مفاجأتنا طبعا. ويشكل الترجيح وسيلة مشابهة للقافية»[1].

تكمن وظيفة التّكرار في إعادة وترديد الصّوت ما يمنحُ الألفاظ طاقةً تجعل الأذن المرهفة تتفاعل مع هذا التّرديد وهو يماثل القافية في الشِّعر ذلك أنَّ القافية تتكرَّرُ في جميع أبيات القصيدة والتَّكرار في العمل الشِّعري يساهم مساهمة فعّالة في تشكيل القصيدة وبنائها إيقاعيا وصوتيا، «وإذا كان التّكرار ظاهرة عامة في الفنون التي تعتمد على الحركة الإيقاعية جسمية كانت أم صوتية أم بصرية، فإنَّه يتخذ شكلا مميزا في العمل الأدبي وبخاصّة الشِّعري، إذ أنَّ تكرار أنماط من الجمل أو التّراكيب في مواقع معينة يسهم في تشكيل إيقاع القصيدة وبنائها الصَّوتي»[2].

يتمحورُ الإيقاع في الجانب الأدبي عامَّة والشِّعري خاصّة على ظاهرة التَّكرار وهذا لا يلغي كونَهُ مصطلح شموليٌّ كالإيقاع يوجدُ في جميع الفنون والتّكرار باب واسع يتحد مع عناصر أخرى لتحقيق إيقاع القصيدة الداخلي والخارجي.

يؤدّي التّكرار وظيفةً بارزة داخل النَّص الشِّعري وقد أشار النُّقاد القدامى والباحثين المعاصرين إلى أهميّتِه لأنَّه تعبيرٌ على معنى ويقوم بدلالةٍ معيَّنة داخل النَّص كما تؤثِّر في القارئ حتّى لا يرسخ في ذهنه اللَّفظة أو التّركيب الذِّي تكرّر أكثر من مرّة.

2-2- الكلمـــــة:

استحدث المعاصرون في نتاجهم الشِّعري ممارساتٍ جديدة ومن بينها الكلمة والكلمة المفردة أو الكلمة المعزولة كما يسميها "**محمّد بنيس**" :«هي التِّي تنفرد وحدها بالبيت، فتكون الوقفة فيها أبرز من القافية. وقد تأتي هذه الكلمة مرة واحدة أو عدَّة مرات في سياق أبيات أخرى من غير أن تكون

---

[1]- عبد الرّحمن تبرماسين، البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، مرجع سابق، ص86.

[2]- المرجع نفسه، ص480.

خاضعة للتكرير المتجسد في القافية المتواطئة.»[1]، تأتي الكلمة مفردة في البيت ما يجعلُ الوقفة تظهر أكثر منَ القافية وقد ترد في الأبيات أكثر منْ مرّة وهذا الحدث الإيقاعي جديدٌ «لم تتطرّق الشِّعرية العربيّة القديمة لهذا الحدث الإيقاعي الذِّي يجعل من الكلمة المفردة بيتًا، لأنَّ البيت الشِّعري القديم، سواء أكان من النَّمط الأوّلي أم من الأنماط اللاَّحقة لم يكن في أي ممارسة نصيّة مقتصِرًا على كلمةٍ واحدة، بل كان على الدَّوام مبنِيًّا على أساس قالب عروضي عنصره هو عدد من التفاعيل التِّي تحترم التّساوي والتّوازي»[2]، فلم تعرف القصيدة العربيّة هذا الجانب الإيقاعي المختلف في مراحل تطوُّرها إلاَّ في العصر الحديث المعاصر أين أصبحت الكلمة بيتًا شِعريًّا لهُ مكانُهُ في القصيدة ويلعبُ دورًا في إيقاعِهِ وتبيان دلالاتهِ.

إنَّ اعتبار الكلمة المفردة سطرا شعريا قائما بذاته هي ممارسة جديدة على الشعر العربي، لأن البيت الشِّعري القديم كان مبنيًّا في قالب عروضي يتكرّر فيه عدد معلوم من التّفعيلات وفق نظام الشّطرين (الصَّدر والعجز) فيشترط التّوازي والتّساوي. وعليه فالكلمة المعزولة تصبح بيتا لها وظيفتها في القصيدة الحديثة.

2-3- القوافي المتواطئة:

تقول الباحثة "**فاطمة محمّد محمود عبد الوهَّاب**" عن القوافي المتواطئة: «هي تلك التِّي تستعيد عند مسافات شعريَّة معيّنة المفردة نفسها. وكان فعل الاستعادة هذا مرفوضًا في النَّقد القديم إذ نظر إليه على أنَّه دلالة عللا عجز الشَّاعر عن إيجاد قافية مغايرة. غير أنَّ الشعريَّة الجديدة

---

[1]- محمد بنيس، الشِّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مرجع سابِق، ص152.

[2]- المرجع نفسُه، ص153.

اكتشفت في هذا السلوك تكثيفا للإيقاع وبناءً دلاليًّا يتجاوز مقولة الإعادة السُّكونية»[1]، وعلى ما يظهر أنَّ كل ما رفض قديما أصبح حديثا حدثا إيقاعيا مساهما في إنتاج الدلالة وتكثيف الإيقاع. وهذا ما يؤكد جنوح الشعراء إلى خلق آليات جديدة وسلوكات إيقاعيَّة أحدث تساهم في بناء الإيقاع الدَّاخلي لكتاباتهم هروبًا من قواعد العروض الخليليّة.

2-4- البنية المـــكانية:

تساهم عناصر متعدِّدة في تشكيل البنيَة الإيقاعيّة حيث «يمثِّل الإيقاع ظاهرة صوتيَّة شموليّة تتحدَّد مطلقا بالأصوات بشكلها المجرّد فقط بل تشمل كل ما يحيط بها وما يحيل عليها من عناصر مكتملة، فالصَّوت لا تعرف خواصه ولا يعرف شكله إلاَّ من خلال الصَّمْت المحيط به، الذِّي يسهم أيضًا بقدر أو بآخر في تشكيل بنية الإيقاع.»[2]

ولمَّا كان أوّل ما يستوقف القارئ للقصيدة الحديثة «هو طريقة رصف الأدلَّة اللُّغويّة على الصَّفحة. فلقد كف المكان عن اطمئنانه وواحديته، لينخرط في هموم الذَّات الكاتبة التِّي غدت ترسم بآلية جديدة تماما تمزقها على أديم الورقة، فالسَّواد يتقَّدم أو يتراجع حسب مقتضيات كيمياء النَّص وطبقًا لما تستدعيه اللَّحظة الشِّعرية (التَّجربة)»[3]، فقد أصبح الشعراء يتخيَّرون الأشكال الخاصّة بهم والتِّي تناسب ذوقهم وتشكل إيقاعهم فتعدّدت طرق بناء الصفحة واختل نظام الحصص بين السَّواد والبياض فلم يعد للعروض أيّة قدرة على تشكيل الصفحة وتحديدها كما كان[4]. على عكس ما كان

---

[1]- فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، مرجع سابِق، ص64.

[2]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدَّلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابِق، ص51.

[3]- فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، البنيَة الإيقاعيَّة للقصيدة العربيَّة الحديثة، مرجع سابِق، ص186.

[4]- المرجع نفسُه، الصّفحة ذاتُها.

قديما حيث «يتدخّل القبلي العروضي ليترك البَصري قبليًّا»[1]، فلم تتمظهر بشكل بارز بروزها في الشِّعر المعاصر أنْ أصبح وجود البياض كالسَّواد يتلاحمان في بناء الدَّلالة والإيقاع.

جعلت هذه الممارسة الروتينية «البنية المكانية تبدو محايدة في عمليَّة بناء الدّلالة»[2]، أمّا لدى الدَّارسين الغربيين فقد أدركوا ما للمكان من جمال ودلالة حيث يقول "**مالارمـــي**": «والحقيقة أنَّ للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر، فالنَّظم يقتضيه باعتباره صمتًا يحيط بالقصيدة»[3]، فالبياض عند "**مالارمي**" هو العنصر الجوهري في قصيدته، لأنَّه ينطلق من أنَّ «العلاقات المكانيّة بين العناصر هي التِّي تكون الانتظام»[4]. تبرُزُ قيمة البياض منْ خلال الانتظام الذِّي يوجدُهُ داخل النَّص فلهُ وظيفةُ تحقيق الانسجام والتَّناسُق بين أبيات القصيدة.

لقد تخلّى الشعراء عن البيت الشِّعري الذِّي يقوم على نظام الشَّطرين، وفتحوا المجال لاتساع رقعة البياض التِّي أصبحت تداهم السواد وهي طريقة غير مألوفة في الساحة الإبداعية، لذلك فإن «بنية المكان يشوبها قلق دائم تحدوه رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ فجعلت عينيه مركزتين على بنية مكانية تمنحه الاطمئنان وتدعك توازنه الداخلي الوهمي، أما الشاعر الحديث فإنه يمتد بهذا التركيب اللامتناهي إلى دواخل القارئ ليحدث خلخلة ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك والدخول في متاهة القلق، ويمكن أن نلاحظ تداخل العلاقة بين بنية المكان والزمان في البيت الشعري، فهو عندما ينتهي ببياض قد ينتهي ببياض بوقفة عروضية وقد لا ينتهي، وكما أن

---

[1]– محمد بنيس، الشِّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مرجع سابِق، ص113.

[2]– فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، مرجع سابِق، ص181.

[3]– جان كوهن، بنية اللُّغة الشِّعرية، مرجع سابِق، ص98.

[4]– تزفيطان تودروف، الشِّعرية، مرجع سابِق، ص64.

طول البيت وقصره ليسا موحدين في جميع الأبيات»[1]، تكون البنية المكانية أو البياض منطلقًا جديدًا عرف تعمقه وتجذره في الممارسة الشعرية مع تيار الحداثة.

تعتبرُ البنية المكانية أو البياض حدثًا إيقاعيًّا جديدًا مختلفًا عمَّا كان سائِدًا فقد تعوَّد القارئ على نظامٍ متناسق منْسجم وهو البناء العمودي أين يلمح البياض بين شطري القصيدة. ثمَّ تغيَّر هذا البناء فقد أضحى وجوُدُ البياضِ ينافِسُ السَّواد ويتلاحمان في توليد إيقاعٍ متنوّعٍ فوجودُه ليس متوازي.

2-5-علامات الترقيم:

لا يسهم المكان وحده في تشكيل المظهر العام للقصيدة الحديثة، بل إن هناك عناصر متعددة تتفاعل وتتظافر مع البنية المكانية في بناء النص الشعري، فتتآلف هذه العناصر من أجل تشكيله ومن بين هذه العناصر علامات الترقيم. وهذه العناصر لا نجد لها أثرا أو دورا في الممارسات الشعرية القديمة ولا النقدية، وهذا راجع إلى أنَّ النَّص الشِّعري القديم لم يستعمل هذه الكيفية التّعبيرية التِّي تعتبر جديدة على النَّص العربي ليس وحده بل حتَّى على الثَّقافة الإنسانية بوجه عام.[2]

وعلامات التَّرقيم تتفاعل مع البنية المكانية في تحديد الوقفة الشِّعرية[3]، وكان أول ظهور لهذه الممارسة الجديدة في الشعر العربي مع "**محمود سامي البارودي**"، وحتَّى عنْهُ يشكّك بعض الدَّارسين في استعماله هذه التِّقنية[4]، ويرجعون وضعها للَّذيْن أشرفا على ضبط ديوانه وتصحيحه،

---

[1]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة، مرجع سابِق، ص52.

[2]- ينظر: محمد بنيس، الشِّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مرجع سابِق، ص122.

[3]- ينظر: جان كوهن، بنية اللُّغة الشِّعرية، مرجع سابِق، ص56 – 57.

[4]- ينظر: محمد بنيس، الشِّعر العربي الحديث بنياتُه وإبدالاتها، مرجع سابِق، ص122.

ومهما يكن فإنّ هذه الممارسة الجديدة لم تكن موجودة قبل "**محمود سامي البارودي**"، لكن سرعان ما أخذت تأخذ حيزًا واسعًا لتشكيل وبناء النَّص العربي الحديث؛ «حيثُ علامات التَّرقيم تسري في جسد النَّص كأنَّها بذور الجمال السريَّة»[1].

تأخذُ علامات التَّرقيم قيمًا فنيَّة وجماليَّة داخل النَّص وعلامات التَّرقيم أيضًا «مؤرَّخة للنَّص والذَّات الكاتبة معا»[2] حيث أنَّ «وجودها أو غيابها يتموضع ضمن الإبدالات النصية التي تلحق الحداثة الشعرية في مختلف متونها وبنياتها النصية»[3]، أي أنَّها ذاتُ قيمة بالنِّسبةِ للنَّص والكاتِب فتَتموْضَعُ في النَّص لتُؤدِّي دلالةً داخلَهُ وهذا الأمر «يصدُقُ أكثر على المتن الشِّعري العربي الذِّي أتى ظهورها لاحقًا على استخدامها في المتن الغربي»[4]، يعتمِدُ النَّص الشِّعري العربي على علامات الوقفة باعتبارهَا سرٌّ منْ أسرارِ جمالِه.

أصبح العروض قاصرًا على تعيين الوقفات الشِّعرية، أضحتْ علامات التَّرقيم بتفاعلها مع بقيَّة العناصر قادرة على تعيين الوقفات وأخذت هذا الدَّور في تنظيمها «وتعتمد القيمة الجمالية والتَّعبيرية لعلامات التّرقيم على تداخلها في نظام الوقفات الشعرية، بعد أن فقد العروض سلطته المطلقة في تحديد هذه الوقفات»[5]، فإيقاع البيت الحديث عمومًا يتحقَّقُ بتفاعل العناصر الإيقاعيَّة الثلاث: المكان، علامات التَّرقيم والعروض[6].

---

[1]– ينظر: محمد بنيس، الشِّعر العربي الحديث بنياتُه وإبدالاتها، مرجع سابِق، ص123.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة ذاتُها.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة ذاتُها.

[4]– فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، مرجع سابِق، ص202.

[5]– المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

[6]– ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مرجع سابِق، ص123.

ونرى أنّ الإيقاع في النّص الشِّعري العربي الحديث تتداخل فيه عدّة عناصر ويمكنُ أنْ نجعلها في صنفين الإيقاع الخارجي ممثّلاً في الوزن والقافية والوقفة والإيقاع الدّاخلي ممثّلاً في التّكرار والكلمة والقوافي المتواطئة والبنية المكانية وعلامات التّرقيم بالإضافة إلى عناصر أخرى كالتّناسُق والتّآلف الصّوتي وغيرها ممّا أشار إليه النُّقاد القُدامى وما استحدث في الممارسات الشِّعريّة الحديثة.

لقد وجد الشعراء المحدثون عناصر أخرى تتمم بناء الإيقاع في قصائدهم، فأصبح الإيقاع الداخلي غير مقتصر على الانسجام والتآلف بين الأصوات من جهة، وبين الأسطر من جهة أخرى، بل جنحوا إلى ممارسات لم تكن من قبل، كالبنية المكانية وعلامات التَّرقيم.

إنَّ البنيَة المكانيّة أو البياض يساهم في بناء الدَّلالة، ويمثِّل علاقة تداخل بين السّواد والبياض، وبين البصر والأُذن ليتحقَّق تكامل النَّص الشِّعري. وتمثِّل علامات الترقيم آلية من آليات التَّعبير الجديدة على الثَّقافة الإنسانية بشكل عام، حيثُ لا نجد في تراثنا القديم هذه الآلية، أي أنَّه قبل "**محمود سامي البارودي**" وهذه العلامات تساهم مع البياض في تحديد الوقفات الشِّعرية.

تتضافر العناصر الجديدة مع القديمة في تشكيل الإيقاع الدَّاخلي، ويتفاعلُ الإيقاع الدَّاخلي أيضا مع عناصر الإيقاع الخارجي من أجل تشكيل البنية الإيقاعيَّة العامَّة للنَّص الشِّعري.ونخلص إلى أنَّ تيّار الحداثة حمل معه مجموعة من العناصر غزت النّص الشِّعري العربي واستطاعت أن تساهم في إنتاج دلالات معيَّنة حسب استعمالاتها.

الفصل الثانـي

مضمار الدَّلالة الإيقاعيّة بين النَّظرية والاشتغال.

2-1- المنظور التُّراثـــي.

2-2- المنظور الأجنبـي.

2-3- المنظور العربـي المعاصـر.

توطئة:

ترتبطُ موسيقى الشِّعر العربي بمجموعةٍ من العلوم التِّي تُسهمُ في توليد إيقاعِه وموسيقاه وهي موزَّعة على خمسة علوم تتضافر فيما بينها لتوليد موسيقى الإطار(الإيقاع الخارجي) وموسيقى الحشو (الإيقاع الدَّاخلي)، أمَّا موسيقى الإطار فيحْكمها "**علم العروض**" و"**علم القافية**" فعلمُ العروض هوَ :« دراسةٌ لأوزان الأبيات داخل القصيدة لمعرفة النَّغمة التّي تسير عليها أو البحر الذَّي صيغت على تفعيلاته، ومدى توفيق الشَّاعر في الوفاء بمستلزمات هذا البحر الشِّعري، وبيان ما يمكن أنْ يدخل على تفعيلات البحر المُعيَّن من زيادة أو نقص لا تتأثر بهما موسيقاه وما يمتنع منْ ذلك لأنَّه يخْلُّ بالموسيقى»[1]، ويورده صاحب معجم المصطلحات العربيّة في قوله: «هو المصطلح الذَّي يطلق على مجموع الوسائل التّي يُمكن بها تحليل الكلام إلى عناصره الصَّوتية و الإيقاعيّة. وهذه الإيقاعات هي التّي يتألَّف منها الشعر بمعناه العام. وقد اتَّفق أغلب العلماء على اعتبار علم العروض ينطبق أصْلاً على تحديد تلك القواعد التّي تحكم نظم الشعر و تقطيع أبْياته»[2]، أمَّا علم القافية فهو« علمٌ يبيّنُ ما يجب التزامه في أواخر أبيات القصيدة حتَّى لا تضطربَ موسيقاها، ولا يختَلُّ ترتيبها»[3]، وأمَّا الإيقاع الدَّاخلي فهو كل ما من شأنه المساهمة في تلاحم أجزائه في بناء العمل الأدبي والعلوم التّي تمثّل الشّق الثَّاني للإيقاع هي: "**علم البديع**" و"**علم الأصوات**" و"**علم الموسيقى**".

وعلم البديع «علمٌ تُبحثُ فيه وُجوهٌ تفيد الحسن في الكلام بعد رعاية المطابقة لمُقتضى المقام ووضوح الدَّلالة على المرام. ومرتبتُهُ في البَلاَغَة بعد مرْتبَتي علميْ المعاني والبَيَان. ويفيد في

---

[1] – شعبان صلاح، موسيقى الشِّعر بين الاتِّباع والإبتداع، ط4، دار غريب، مصر–القاهرة، 2008، ص11.

[2] – مجدي وهبة، كمال المهندس، معجم المصطلحات العربية، مرجع سابِق، ص256.

[3] – المرجع نفسه، ص 258.

إظهار رونق الكلام حتَّى يلج بغير إذن، ويتعلّق بالقلب منْ غير كدٍّ.»[1]، ووظيفة البديع بهذا لا تتجاوز تحسين الألفاظ وتزيين المعاني بصور بديعة ليس إلاَّ.

يساعده علمٌ آخر وهو علم الأصوات وهو «العلم الذَّي يعنى بالأصوات الإنسانية شرحًا وتحليلاً،ويجري عليها التَّجارب دون نظر خاص إلى ما تنتمي إليه منْ لُغات وإلى أثر تلك الأصْوات في اللُّغة من النَّاحية العلمية»[2]، أي أنَّه العلم الذَّي يدرس أصوات الكلام[3]، وهو على فروع وأقْسام[4]، فالأصوات ذات صفات ومميّزات يعتمد عليها المبدع وتحمل دلالةً تؤثر في المتلقي وعلم الموسيقى مع علم البديع يلتحمان مع علم آخر وهو علم الموسيقى لأنَّ الموسيقى تعبيرٌ عن الحالات النَّفسية بألحانها وأوتارها. يقول عنها "**جبران خليل جُبران**": «علَّموا الإنسان أنْ يرى بسمعه ويسمع بقلبه فالموسيقى هي لغة النُّفوس والألحان نسيمات لطيفة تهُزُّ أوتار العواطف بسهولة التَّعبير، حلاوة التَّلوين، لطافة الوَقْع، صدْق النيَّة، سلامة الذَّوق، عمق الإحساس، الإبداع في الوصف والتَّشبيه»[5]، تتلاحم هذه العلوم الخمسة منْ أجل تشكيل بنية النَّص الإيقاعية فبجانب البصر تأتي الأذن لسماع الألحان وتكتشف مواطن الجمال فيها وتصل إلى الدَّلالات التّي توحي بها.

---

[1] – محمَّد التَّونجي، الجامع في علوم البَلاغة: المعاني، البيَان، البَديع، ط1، دار العزَّة والكرامة، الجزائر، 2012، ص197.

[2] – مجدي وهبة–كمال المهندس، معجم المصطلحات العربية، (معجم سابِق)، ص197.

[3] – ينظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصَّوت اللُّغوي، (د.ط)، عالم الكتب، القاهرة، 1997، ص14.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص 19 وما بعدها.

[5] – روبير صفدي، تاريخ الموسيقى العربية، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، 2004م، ص432.

وبالحديث عن الدَّلالة، نطرح هذا التَّساؤل: هل تطرَّق القدماء في كتبهم إلى مبحث الإيقاع والدَّلالة؟ كيف استطاعوا أنْ يرصُدوا الدَّلالة الإيقاعية في شعرهم؟، وهل نجد في الدَّراسات الغربية إشارات لهذه العلاقة؟، ثمَّ كيف تعامل المعاصرون مع الإيقاع والدَّلالة؟

1-المنظور التُّراثي:

1-1 الوزن:[1]

الوزن أمرٌ جوهريٌّ في الشِّعر يتمثل في تعاقب تفعيلات معيّنة بنسب زمنية محدَّدة ومنتظمة حيث تخضع الكلمات داخل البيت الشعري إلى التشكُّل وفق نظام هذه التفعيلات فتنشأ علاقة بين اللُّغة والوزن فيكونُ هناك نوعٌ من الانسجام والتناسق والانتظام الإيقاعي حيْثُ« أنَّ الألفاظ على وفق هذا النسق الوزني تتفاعل فيما بينها لتُعطي مضموناً ينْقل التجربة الشعرية ويُصوِّرها بشكل فاعل ومؤثِّر حين يكون الشعر على قدر من الجودة إذ يتعانق الصَّوت أو الجرس ونغمه مع الدَّلالة إلى الدَّرجة التِّي لا يمكن الفصل بينها، ومن ثمَّ تظهر لنا مدى علاقة هذا النَّسِيج الشِّعْري بكلِّ مكوّناته –بالحالة الشُّعوريَّة– والانفِعاليّة التِّي تخضع لها القصيدة بكُلِّيتها وتتأثَّر بها»[2]، حيث يلتحم النِّظام الخارجي مع النِّظام الدَّاخلي فهناك علاقةٌ جوهريَّة تربط الصَّوت المكوّن للألفاظ مع النغم الموسيقي، هذان العنصران يتلاحمان مع الدَّلالة لتصوير تلك التَّجربة الشِّعريَّة الجيِّدة وما الوزن إلاَّ مكوِّن منْ مكوِّنات هذه التجربة وهنا نفهم وندرك كيف أنَّ« المعاني مطروحةٌ في الطريق يعرفُها العجميُّ والعربيُّ، والبدويُّ والقرويُّ [والمدنيُّ] وإنَّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيُّر اللَّفظ. وسهولة المخرج.[وكثرة الماء]، وفي صحَّة السبك، وجودة السبك، فإنَّما الشِّعر صناعةٌ، وضَرْبٌ منَ

---

[2]– لقد تطرقنا إلى تعريف الوزن في الفصل الأوَّل ضمن مبحث مستويات الإيقاع (المستوى الخارجي) وإنَّما نشير ها هنا إلى دوره ووظيفته الإيقاعيّة. الأطروحة، ص109.

[2]– علي عبد رمضان، الإيقاع في قصيدة العمود منْ خلال الخطاب النَّقدي العربي، ط1، دار البصائر، العراق بغداد، 2016م، ص24.

النسيج، وجنْسٌ منَ التَّصوير»[1]، فالوزن الفارغ لا ينتج الموسيقى بل إقامة الوزن تتَّحد بانتقاء الألفاظ التِّي تتميَّز بالمخرج المتآلف مع غيره، حيث يتَّحد الوزن بتفعيلاته التِّي تلبسها الألفاظ اتِّحاداً محكماً. «وبقية عناصر النَّص توفرها الألفاظ بجرسها ودلالتها وإيحاءاتها وهي تنخرط في سياق الشعر الذِّي ينظِّمه الوزن. إذن فالوزن يضطلع بدور مهم في العمليَّة الشِّعرية لأنَّ الجو الإيقاعي العام الذِّي يوفره للقصيدة منْ خلال لغتها التِّي تبثُّ الروح والإيحاء في الوزن العروضي المجرد. ذلك أنَّ الشَّاعر الحق لا يهمه الوزن وحده بقدر ما تهمه الفكرة والتعبير عنها بكل ما من شأنه أن يؤديها أداءً فاعلاً ومؤثِّراً. والطابع الموسيقي للوزن يأتي ضمن وسائل الأداء تلك»[2]. يعدُّ الوزن عنصُرًا ضمن جملةٍ من العناصر التِّي تكوِّن الإطار العام للقصيدة، وكأنَّ الشَّاعر يختار الأصوات والألفاظ قبل الوزن لأنَّ الوزن خاصيَّةٌ من الخصائص اللُّغويّة التِّي لا يستغني عنها السِّياق الشِّعري فيتفاعل مع باقي العناصر غير عروضية فيصلُنا الإيقاع المُشكَّل للقصيدة بواسطة اللُّغة –بكل مكوِّناتها– التِّي تعطي طاقة الإيحاء والتَّصوير في الوزن العروضي المجرّد، لذلك نرى كيف «أنَّ الخليل من الرُّواد الأوَّل الذِّين تنبَّهوا لأهمية وصف الأصوات ونظام التّفعيلات الذِّي انتهجهُ وسار عليه حين استنبَط أوزان الشعر العربي يوحي برهافة في الحسْ وتذوُّق الأصوات...»[3]، فالأصوات بإيحائها والألفاظ بجرسها والوزن بطابعه الموسيقي مع بقية العناصر هو الذِّي يمدُّ النَّص الشِّعْري بوحدة البناء بتلاحم كل المكوِّنات، وللوزن أهمية في تنظيم اللُّغة المكوِّنة للشِّعر.

---

[1]–أبو عمرو عثمان الجاحظ، الحيوان، تح وشر: عبد السَّلام هارون، ط2، مطبعة مصطفى الخانجي البابي الحلبي، دمشق– سوريا، 1965م، ج3، ص131–132.

[2]–علي عبد رمضان، الإيقاع من خلال قصيدة العمود، مرجع سابِق، ص24.

[3]– عليان الجازمي، الأصوات اللُّغوية بين الخليل وسيبويه، كلية اللُّغة العربية، ع2، جامعة أم القرى، السُّعودية 1405هـ، ص249.

وقد تفطّن "**الجاحظ**" إلى هذا الدَّور الهام حيث أنَّ التفريط في الوزن يفقد الشعر قوة التَّأثير والإيحاء ويسلبه موسيقاه والأسلوب الشِّعري المتميّز يقول: «والشِّعر لا يُستطاع أنْ يُترجم ولا يجوز عليه النقل. ومتى حُوّل تقطع نظمه وبطُل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التَّعجب لا كالكلام المنثور. والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذِّي تحوَّل منْ موزون الشِّعر وقد نُقلت كتب الهند وترجمت حكم اليونان وحوِّلت آداب الفرس فبعضها ازداد حسناً وبعضها ما انتقص شيئاً ولو حوِّلت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذِّي هو الوزن»[1]، لذلك نرى أنَّ للوزن فاعلية في الشعر لذلك يختلف المنثور عن المنظوم، جاء في "**الإمتاع والمؤانسة**": «من فضائل النَّظم أنَّه لا يُغنَّى ولا يُحدى إلاَّ بجيِّده ولا يؤهَّل للحْن الطنطنة ولا يحلَّى بالإيقاع الصحيح غيرُهُ، لأنَّ الطنطنات والنّقرات والحركات والسكنات لا تتناسب إلاَّ بعد اشتمال الوزن والنَّظم عليها، ولو كان فعل هذا بالنثر كان منقوصاً، كما لو لمْ يفعل هذا بالنَّظم لكان محسوساً، وللغناء معروف الشرف، عجيبُ الأثر عزيزُ القدْر، ظاهر النفع في معاينة الروح، ومناغاة العقل، وتنبيه النَّفس، واجتلاب الطرب وتفريج الكرب، وإثارة الهزَّة، وإعادة العِزَّة، وإذكار العهد، وإظهار النَّجدة، واكتساب السُلوة، وما لا يحصى عدَدُه»[2].

فالوزن على هذا ركنٌ من الأركان الأساسية في الشعر العربي حيث تمكَّن–الوزن– من الحفاظ على ثباته في القصيدة العربية حتَّى أضحى عنْصُراً طاغياً فالتناسب بين الحركات والسكنات والموسيقى لا يتم إلاَّ بالوزن ليمنح الإيحاء والتأثير العميقين، فللوزن دورٌ كبير في بنية اللُّغة الشِّعريّة لأنَّه العنصر الفعَّال في النظم الشِّعري و"**الجاحظ**" بهذا أدرك هذا الدور وتفطَّن لوظيفة الوزن حتَّى أطلق صفة الإعجاز وأسندها إليه ذلك أنّ «الألفاظ تعيد بناء علاقاتها الصَّوتية

---

[1]–الجاحظ، الحيوان، ج1، مرجع سابق، ص75.

[2]–أبو حيَّان التّوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، عني به: عبد الرّحمن المُصْطاوي، ط1، دار المعرفة، لبنان–بيروت، 2004،ج2، ص226.

والدَّلالية وفق اللَّون الإيقاعي للوزن ذاتهُ. فما أنْ تفك عرى الصِّياغة الشِّعرية حتّى تختفي هيبة الوزن وسلطته على نظام الألفاظ فتتبعثر فاقدةً قوَّتها وإيحاءاتها وجمال تعبيرها»[1].

وعليه يعتبَرُ الوزن طاقةً قويَّة وموحية وله وظيفة جماليّة وتعبيريّة لأنَّ له السلطة على نظام الألفاظ ومتى اختفى الوزن وضاعت هيبته تبعثرت كلُّ هذه الطاقة وضاعت دلالات الألفاظ وأصبح الكلام غير معجزٍ.

يمكننا القول إنَّ نظرة "**الجاحظ**" نظرةٌ ريادية بين النُّقاد العرب حيث يقرُّ بأهمية الوزن ودوره في النَّظم الشعري حيث تقوم العملية الشِّعرية على الوزن كدعامةٍ أقوى من غيرها من العناصر. في حين وجب عدم إغفال العناصر الأُخرى التِّي تتضافر وتتآلف فيما بينها في العمل الشِّعري، يقول "**ابن طباطبا** ":«فإذا أراد الشاعر بناء القصيدة مخّض المعنى الذِّي يريد بناء الشِّعر عليه في فكره نثراً وأعدّ له ما يُلبسه إياه من الألفاظ التِّي تطابقه والقوافي التِّي توافقه والوزن الذِّي يسلس له القول عليه، فإذا اتّفق له بيت يشاكل المعنى الذِّي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشِّعر وترتيب لفنون القول فيه...»[2]. وهنا يتَّضح تصوُّره لآلية بناء القصيدة حيث تقوم على استحضار المعنى النثري والباسه لباس الشِّعر من خلال تخيُّر الألفاظ التِّي تماثل القوافي ثمَّ الإتيان بالوزن الذِّي (يسلس له القول عليه) منْ أجل تحقيق الانسجام والانتظام بين الألفاظ وبالتّالي تحقيق التناسق داخل القصيدة. «وهذا يعني أنَّ الحاجة للوزن هنا لا تتجاوز صبغة شكليّة تمس النَّص من الخارج حيث تتحدَّد وظيفته في ضبط الكلام إيقاعيّاً وفق أحد

---

[1]–علي عبد رمضان، الإيقاع من خلال قصيدة العمود، مرجع سابِق، ص45.

[2]–ابن طباطبا العلوي، عيار الشِّعر، مرجع سابِق، ص10.

الأنماط المعدّة سلفا المتمثلة في البحور، حيثُ لا دخلَ للوزن في تحديد علاقة الألفاظ فيما بينها ومن ثمَّ التّأثير في البنية اللُّغوية والإسهام في تشكيل دلالاتها»[1].

وعلى هذا اقتصرت وظيفةُ الوزن في كونِهِ مجرَّد جانب شكلي خارجي يؤَدي وظيفةً موسيقية وفقط دون أن تكون له علاقة في تبيان دلالة الألفاظ وعلاقاتها مع بعضها البعض. وبالعودة إلى تعريف الشِّعر عند "**ابن طباطبا** " نجد الإشارة ذاتها إلى وظيفة الوزن حيثُ يقول: «الشِّعر كلامٌ منظوم بائن عن المنثور الذّي يستعمله النّاس في مخاطباتهم بما خُص به من النظم الذّي إنْ عدل عن جهته مجته الإسماع وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صحَّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستغانة على نظم الشعر بالعروض التِّي هي ميزانه ومن اضطراب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به حتَّى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذِّي لا تكلف معه»[2]، فالوزن عندهُ هو قالبٌ إيقاعيٌّ فيه تُنتَظم الكلمات التِّي تتحوَّل من النثر إلى شعر بفعل الوزن، ويشير "**ابن طباطبا**" أيضًا إلى أنّ التّمكن من الشِّعر لا يتمُّ بمعرفة العروض التِّي هي ميزانُهُ ممّا يمدُّ للَّفظ النَّظم حيث يؤكِّد على هذه المسألة التِّي هي (كالطبع الذِّي لا تكلُّف فيه) إلاَّ أنَّ المعنى عنده يبقى نثرياً في الأصل ولو جاء في صياغةٍ شعريَّة وكان كلاماً منظوماً فلا دور على حدّ قوله لهذه الصِّياغة التِّي شكلت بطريقةٍ منتظمة حتَّى قارب بين مفهوم الرِّسالة والشِّعر لمَّا يقول:«الشِّعر رسائل معقودة والرسائل شعرٌ محلول»[3]. فالوزن على هذا الأساس ضبط الإيقاع ونظَّمه ولربَّما انشغاله بالوزن ضمن هذا الفهم«يمكن ردُّه إلى شرط مبدئي في قبول عناصر الشِّعر والتَّعامل معها وهي: المعنى واللَّفظ والوزن والقافية مع الشّرط المبدئي وهو الاعتدال والصواب

---

[1]– علي عبد رمضان، الإيقاع من خلال قصيدة العمود، مرجع سابِق، ص46.

[2]–ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، مرجع سابِق، ص8–9.

[3]–ابن طباطبا العلوي، عيار الشِّعر، مرجع سابِق، ص78.وينظر: علي عبد رمضان، الإيقاع من خلال قصيدة العمود، مرجع سابِق، ص47.

والصِّحة والحسن. إذْ كل عنصر من العناصر الأربعة السّابقة الذكر يخرج عن الاعتدال فمن شأن النّفس عدم قبوله والاستِئناس به»[1]، لأنَّ«علّة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أنَّ علَّة كل قبيح منفي الاضطراب والنّفس تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق ممّا يخالفه...»[2]، أي أنّ "**ابن طباطبا** " يضع وظيفة الوزن في الشِّعر عند حدِّ الاعتدال والصَّواب الذِّي يؤدي بدوره إلى اعتدال وانتظام الكلام وتناسُبه لذلك الشِّعر لديه«وفقاً لمعيار الاعتدال يحقق مُستويين من اللَّذة هما: لذّة حسيَّة يوفرها اتِّساق الألفاظ وفق وزن معتدل صحيح. ولذَّة عقلية يُوفرها المعنى المقبول المعتدل.»[3]،وعليه يأتي الشِّعر«تسابق معانيه ألفاظه فيلتذُّ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه،...»[4].

يدلُّ ذلك على العلاقة التّي تربط بين اللَّذة الحسية واللَّذة العقلية حيثُ لا تأتي الأولى بمعزلٍ عن الثانية ولا يمكن بأي حال من الأحوال الفصل بين تينك اللَّذتين وهذه حقيقةٌ أدركها "**ابن طباطبا**" وتفطَّن لها حيثُ يقول: «وللشِّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحَّة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللَّفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمَّ قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء منْ أجزائه التِّي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكارُ الفهم إيَّاه على قدر نقصان أجزائه ومثال ذلك الغناء المطرب الذِّي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه. فأمَّا المقتصر على طيب اللَّحن منه دون ما سواه فناقص الطرب»[5].

يكونُ إيقاع الشِّعر في صحّة الوزن مع صحّة المعنى وعذوبة اللَّفظ هي أحسن وسيلةٍ لقبول الشعر وتوضيح أثره في النَّفس زيادةً على هذا فهو يتطرَّق إلى مفهوم الإيقاع ومدى وقعهِ وتأثيره في

---

[1]– ينظر: علي عبد رمضان، الإيقاع منْ خلال قصيدة العمود، مرجع سابِق، ص48.

[2]–ابن طباطبا العلوي، عيار الشِّعر، مرجع سابق، ص20.

[3]–علي عبد رمضان، الإيقاع منْ خلال قصيدة العمود، مرجع سابق، ص48–49.

[4]–ابن طباطبا العلوي، عيار الشِّعر، مرجع سابق، ص9–10.

[5]–المرجع نفسه، ص15.

المتلقي وبهذا يكون متقدِّماً في التعريف وتبيان الأهمية، وقد جعل دور الوزن قائماً على التنظيم الإيقاعي للألفاظ.

أمّا "**قدامة بن جعفر**" فيرى أنّ الوزن نظام عروضي وفيه تنتظم الألفاظ حيث تصبح العلاقة بينه وبين بقيَّة أركان الشِّعر الأخرى التّي يقوم عليها وهي (اللّفظ والمعنى والقافيّة) مجرَّد علاقة تآلف وتناسب وفي ذلك يقول: «ائتلاف اللَّفظ مع المعنى، وائتلاف اللَّفظ مع الوزن وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف المعنى مع القافية»[1]. والواضح أنّ العلاقة هي علاقة تآلف لا علاقة تفاعل أو توليد أو تأثير، فائتلاف الوزن مع اللَّفظ والمعنى يحصر وظيفة الوزن في التَّآلف والتناسب لاغير.

يُقصدُ بائتلاف اللَّفظ مع الوزن أنْ تكون الصِّياغة اللُّغوية في الشِّعر سليمة بعد دخولها السِّياق العروضي للوزن وبهذا لا يؤثر الوزن في الألفاظ زيادةً أو نُقصاً ولا يتدخل أيضاً في ترتيب نظامها اللُّغوي فتُحافظ الألفاظ على موضعها في الجملة كما كانت عليه قبل الوزن، حيث يرى "**قدامة بن جعفر**" «أنْ تكون الأسماء والأفعال في الشِّعر تامة مستقيمة.. ولم يضطر الأمر في الوزن إلى نقضها عن البنية بالزيادة عليها والنقصان منها وأن تكون أوضاع الأسماء والأفعال المؤلّفة منها وهي الأقوال على ترتيب ونظام لم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه ولاَ إلى تقديم ما يجب تأخيره منها...»[2].

وهذه الرُّؤية ليست بعيدة ولا تختلف عن نظرة "**ابن طباطبا**"؛ حيثُ تتمثّل فكرة الاعتدال والصَّواب في كل أجزاء الكلام مع عدم اضطرابها. هذا عن ائتلاف اللَّفظ مع الوزن، أمَّا ائتلاف المعنى مع الوزن فهو «أنْ تكون المعاني مستوفاة لم يضطر الوزن إلى نقصها عن الواجب ولا إلى الزيادة

---

[1]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابِق، ص18.

[2]–المرجع نفسه، ص98.

منها عليه وأنْ تكون المعاني مواجهة للغرض لم تمتنع منْ ذلك ولم تعدل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته...»[1].

وبالعودة إلى هذين الائتلافين وعلاقة الوزن باللَّفظ والمعنى يتّضح لنا أنَّ الوزن لم يكن «سوى قالب تصاغ الألفاظ والمعاني على قدِّه إذ لا نلمس إشارة إلى التّفاعل بين الوزن وبين اللَّفظ والمعنى حيثُ لم يُلتفت إلى القيمة الفنيّة التِّي تحصل من هذا التآلف حيثُ تكتسب الألفاظ والتَّعابير شعريتها بعد ما تنشأ بينها علاقات لغويّة خاصَّة تستثمر كل طاقاتها الدَّلالية والصَّوتية التِّي توفرت لها منْ تضامها وفق السياق الإيقاعي للوزن.

ومن ثمّ يتضح مدى ارتباط هذا الإيقاع بالدّلالة»[2].وعليه لمْ يلتفت "**قدامة بن جعفر**" إلى ما للوزن من قيمة فنيَّة ووظيفة جمالية دلالية بعد تآلفه مع الألفاظ والمعاني، لأنَّ هذا التَّآلف لا يبقي الألفاظ على حالتها قبل اقحام الوزن عليها حيث تكتسب الألفاظ شعريتها وموسيقاها بعد تضافرها مع الوزن فتظهر طاقات العلاقات اللُّغوية الصَّوتية والدَّلالية وهنا تتضح العلاقة القويَّة بين الإيقاع والدَّلالة.

وبالرغم من عدم التفات "**قدامة بن جعفر**" إلى هذه القيمة الفنية للوزن إلاَّ أنَّه يشير إلى خاصيّةٍ يشترط أنْ تتوفّر في الوزن أو العروض كما يسميه وهي«أنْ يكون سهل العروض من أشعار يوجد فيها ذلك..»[3].

حيث وجد "**قدامة بن جعفر**"[1] «في تعاقب الوحدات الإيقاعية المتوافقة أو المتجانسة انسيابية وتدفقاً يحققان نمطاً إيقاعيّاً يسهل التفاعل معه والاستجابة لتأثيره بعد إدراك صحته واستقامته»[2]، فالوزن

---

[1]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابِق، ص99.

[2]– ينظر: علي عبد رمضان، الإيقاع منْ خلال قصيدة العمود، مرجع سابِق، ص51.

[3]–قدامة بن جعفر، نقد الشِّعر، مرجع سابِق، ص22.

البسيط هو الذِّي تتعاقب فيه تفعيلات متوافقة ومتجانسة حيثُ الأذن تستمتع بتكرار تفعيلة معيَّنة طيلة البيت الشِّعري (أو السطر) دون أن تشترك معها تفعيلة أخرى حتّى نصل إلى السُّهولة في إدراك صحَّة الوزن وتمييزه بحيث لا نجد هذه السهولة في أوزان أخرى اشتملت على تفعيلات غير متناسبة ومختلفة كالمجتث والمنسرح...إلخ[3].

نظرة "**قدامة بن جعفر**" إلى عروض الشِّعر (الوزن) نظرةٌ قائمة على ضرورة الاعتدال والصواب وطلب الاستقامة والتَّآلف واشتراط السّهولة حتَّى يتهيَّأ للسّامع معرفة صحَّة الوزن التِّي بها لا دونها يدخل الكلام بألفاظه ومعانيه باب الشِّعر.

لمّا نعود إلى موقف النُّقاد نجد عدم اختلاف نظرتهم عن نظرة سابقيهم إلى أنَّ الوزن مجرد قالب إيقاعي خارجي تنتظم وفقه الألفاظ وتترصف أفقياً وعمودياً في الشِّعر أي ليس له علاقة في المعنى أو البنية الصَّوتية والدَّلالية للشِّعر[4]، فالوزن يضفي على الكلام زينةً وحسناً؛ وقد ظلَّت هذه النظرة إلى الوزن ووظيفته في الشِّعر العربي تقتصر عن كونه ميزة تزينية يُضفي على الكلام حسناً خارجياً إلى أنْ أتى "**حازم القرطاجنِّي**" الذِّي «كان تصوُّره للوزن الشِّعري وافياً وناضجاً جدّاً إذا ما قيس بتَصوُّر الوزن عند غيرهِ من النُّقاد.»[5]، وهذا بفعل تأثُّره وإفادته من التُّراث الفلسفي حيثُ كان هذا المجال باباً وظَّفه في رؤيته النَّقدية ومنحه ذلك عمْقاً ودقَّةً كما سبق وذكرنا في بداية هذا المبْحث.

---

[1]– وغاية هذه السّهولة الوصول إلى صحّة الوزن ويذكر هذا من خلال حديثه عن عيوب الوزن، ينظر: المرجع نفسه، ص180.

[2]–علي عبد رمضان، الإيقاع من خلال قصيدة العمود، مرجع سابِق، ص52،53.

[3]–ينظر: حازم القرطاجِنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابِق، ص225،226.

[4]–ينظر: شكري محمّد عيَّاد، موسيقى الشِّعر العربِي، مشروع دراسة علمية، ط2، دار المعرفة، القاهرة، 1978م، ص149.

[5]– علي عبد رمضان، الإيقاع من خلال قصيدة العمود، مرجع سابِق، ص54.

الوزنُ عند"**حازم القرطاجنّي**" جزءٌ أساس وجوهر في نظم الشِّعر لأنَّه مسؤول عنْ توفير الاستقامة والانضباط له، يقول "**حازم**":«...فإنَّ الأوزان ممّا يتقوَّم به الشّعر ويعدُّ من جملة جوهره. والوزن هو أنْ تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتِّفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب»[1].

وهو بهذا يوضِّح دور الوزن القائم على التَّناسب الذِّي تُحقِّقُهُ الوحدات الإيقاعية المُتكرِّرة في أزمانٍ متساوية. ولو أنَّ الواضح من خلال قوْله أنَّه يجعل منْ وظيفة الوزن وظيفة شكلية داخل النَّص الشِّعري وهي توفير التّناسب الإيقاعي إلاَّ أنَّه يجعل لهذا التّناسبِ أهميَّةً بالغة كونه«يقع في الأسماع موقعاً حسناً ما يجعلُ القول مقبولاً مستحسناً داخلاً في حيِّز الشِّعر»[2].

ويعتبرُ القول في المتناسبات من الأمور التِّي لها لذّة ومتعة في النّفس يقول "**حازم**": «فالتَّأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف منْ غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلًّى ولا مستطاب ويجب أن يقال في ما ائتلف على ذلك النّحو شعر وإنْ كان له نظام محفوظ لأنّا نشترط في نظام الشِّعر أنْ يكون مستطاباً»[3]، فالوزن يضفي التّناسب على الكلام حتَّى يُقبل ويُلتذَّ بسماعه ونصل إلى الشِّعرية لذلك صناعةُ الشِّعر«موقوفةٌ على معرفة جهات التّناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة»[4]، فالتّركيبات المتنَاسبة لدى "**حازم**" هي التِّي تكونُ متآلفة ومتتابعة أو موازية لبعضها البعض؛ كما يشترط أنْ تكون هذه التركيبات بعيدة عنْ التَّضاد والتنافر بقوله: «فالتركيبات المتناسبات إنَّما تكون باقتران المتماثلات والمتضارعات ولا يقع في اقتران المتضادات والمتنافرات تركيب متناسب أصلاً»[5]، فكل ما جاء في دائرة المتماثلات والمتضارعات فهو مقبول وغيرُه في المتنَافِرات والمتَضَادات فهو مرفوض، ذلك أنَّ العرب في سُننها

---

[1]– حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابِق، ص236.

[2]– علي عبد رمضان، الإيقاع من خلال قصيدة العمود، مرجع سابق، ص55.

[3]–حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء، مرجع سابق، ص240.

[4]–المرجع نفسه، ص202.

[5]–حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء، مرجع سابق، ص223.

تعتمد التناسب والانتظام، لذلك فقد وقف "**حازم**" عند الحالات التِّي يتناسب فيها الوزن وبيَّن ذلك فيأتي الوزن حينها بعيداً عنْ التَّنافر والتَّضاد في العلاقة التِّي تربط تفعيلات الوزن[1].

وحالات التناسب هي التِّي تعطي الشِّعر قيمةً جمالية وتُؤثِّرُ في السَّامع حتّى يُصبح الشِّعر« مسموعاً متناسباً من شأن النّفس أن تستطيبه ويداخلها التعجُّبُ منْ تأتِّي نسقه واطِّراد هيئاته وترتيباته المحفوظة»[2]، فالتَّناسب طريقٌ لاستطاب النَّفس للشِّعر وهذا التّناسب يأتي على درجاتٍ متفاوتة فيختلفُ الانتظام من وزنٍ لآخر فتتفاوت القيم الصَّوتية والإيقاعية، يقولُ "**حازم**": «وما كان متشافع أجزاء الشطر منْ غير أنْ يكون متماثل جميعها فهو أكمل الأوزان المتناسبة. وما كان متشافع بعض أجزاء الشطر تالٍ له في المناسبة، وما لم يقع في شطرِهِ تشافع أدناها درجة في التناسب.

وما وقع التّشافع والتماثل في جميعه استثقل ولم يُسْتَحْلَ أيضاً للتَّكرار»[3]، فالقيمة الجماليَّة في الأصل هي للتَّناسب، «إلاَّ أنَّ الكيفية التِّي يتركَّب بها الوزن وتقترن وفقها تفاعيلُه هي التِّي تحدد مستوى تلك القيمة الجمالية ودرَجتها ما يجعلُنا أمام مستويات متباينة منْ حلاوة المسموع. فالوزن المركَّبُ منْ تفعيلتين مختلفتين متضارعتين يحظى بمستوى من التَّناسب أرقى من الوزن البسيط ذي التَّفعيلة الواحدة المتعاقبة.»[4]. فالوزن المركَّب له مستوى تناسب أعلى ومضاعف من خلال تضارع وحدتين إيقاعيتين متآلفتين ومتتابعتين لأنّ لكلِّ وحدةٍ قيمة تناسب متميِّزة وبتشافعها مع الوحدة الأخرى يتضاعف هذا التناسب فيكون تأثيرها أعمق وأكبر من أن تأتي وحدة إيقاعية مفردة في وزنٍ آخر.

لذلك طلب "**حازم**" التنوُّع في الوزن وقد وجد التنوُّع في الوزن المركَّب فكلُّ تفعيلةٍ تتنوَّع إيقاعيًّا مع الأخرى وعلى العكس الوزن المؤلَّف من تفعيلةٍ واحدة فيشعر السَّامع بالرَّتابة لأنَّ النَّفس«تسأم التَّمادي

---

[1]–ينظر:المرجع السابق، ص115–223.

[2]– المرجع نفسُه، ص224.

[3]– حازم القرطاجنِّي، منهاج البلغاء ، ص240.

[4]– ينظر: علي عبد رمضان، الإيقاع منْ خلال قصيدة العمود، مرجع سابق، ص60.

على الشَّيء البسيط الذِّي لا تنوُّع فيه...وإن كانت تحبُّ النَّقلة من الشيء المتنوِّع إلى غيره من المتنوِّعات لكنَّها تحتمل من التَّمادي عليه ما لا تحتمل من التَّمادي على ما لا تنوُّع لهُ أصلاً»[1]، فالنَّفس تنجذبُ إلى الوزن المركب المتألف من تفعيلتين متشافعتين أكثر من الوزن البسيط الذِّي تتكرَّر فيه وحدةٌ إيقاعية واحدة ولو كانت متماثلة ومتناسبة.

يقودنا حديث الرَّتابة والتنوُّع في الأوزان وأثرهما في إيقاع الوزن والقصيدة ومدى تأثيره في النَّفس للحديث عن الزِّحافات والعلل التِّي تُحْدِثُ تغييراتٍ تطرأ على التفعيلات المكوِّنة للوزن الشِّعري تُخِلُّ بهذا الأخير وتبعدهُ عن حدود التناسب والانتظام التِّي يُقِرُّها "**حازم**" لذلك طلب أن تحيل هذه التَّغييرات الوزن إلى موقع تجعل من الوزن مُستطابًا يقول: «وجملة ما يجب أن يعتمد في اعتبار مجاري النَّظم من جهة ما يُزاحف أو يُعلّ منْ أسبابه وأوتاده أن يجعل قانون الاعتبار الصَّحيح في ما يجب أنْ يؤثِّر منْ ذلك أنْ توجد الأوزان جارية من جميع ذلك على ما يحسن في السمع ويلائم الفطرة السليمة الذوق ويوجد مع ذلك كثيراً مطرِدًا في أشعار فصحاء العرب. فيكون حينئذٍ موافقًا لمجاري كلام العرب الصَّحيحة مع كونه وفْقًا للنُّفوس والأسماع»[2].

ويتّضح لنا من خلال هذا القول إدراك "**حازم**" أنَّ ليس كل تغيير يطرأ على التّفعيلات هو كسرٌ لرتابة الإيقاع أو ما يُشين الوزن بل هناك منَ الزِّحافات والعِلل ما يخرج الوزن من الرّتابة مألوفة إلى أيقاع ذات أثر إيجابي على النّفس التِّي تلتذُّ بما هو جديد في الأصل،

والمُلاحظ على "**حازم**" أيضًا أنَّه يفاضل بين الأوزان حسب درجة التَّناسب والتّماثل والانتظام فيقول أنَّ: «أوزان الشِّعر منها متناسب تام التناسب متركب التّناسب متقابلة متضاعفة وذلك كالطويل والبسيط»[3]، يفضِّل "**حازم**" الأوزان المركّبة كالطَّويل والبسيط ويواصل قوله: «وأوزان الشعر منها سبطٌ ومنها جعد

---

[1]–حازم القرطاجِنّي، منهاج البلغاء، مرجع سابق، ص221.

[2]– المرجع نفسُه، ص237،238.

[3]– حازم القرطاجِنّي، منهاج البلغاء، مرجع سابق ، ص 233.

ومنها لين ومنها شديد ومنها متوسِّطات بين السباطة والجعودة وبين الشِّدة واللِّين وهي أحسنُها»[1]، وهذا التَّفاضل والتَّمييز بين الأوزان وصل إلى درجة إلباس كل وزن من الأوزان الشِّعرية غرضًا معيَّنًا تؤديه فاختَصّ كل وزن بمعنى معيَّن حيثُ يقول: «ولمَّا كانت أغراض الشعر شتَّى، وكان منها ما يقصد به الجد والرَّصانة وما يقصد به الهزل والرّشاقة ومنها ما يقصد به البَهاء والتَّفخيم وما يقصد به الصغار والتَّحقير، وجب أنْ تحاكي تلك المقاصد بما يناسبُها منَ الأوزان ويخيلها للنُّفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرَّصينة، وإذا قصد في موضع قصدًا هزْليًّا أو استخفافيًّا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يُناسبُه من الأوزان الطّائشة القليلة البهاء وكذلك في كل مقصد. وكانت شعراء اليُونانيين تلتزم لكلِّ غرض وزنًا يليق به ولا يتعدّاه فيه إلى غيرِه.»[2]

وهو في هذا يقيس أوزان الشعر العربي بما سجّله من ملاحظات على الشِّعر اليُوناني وبهذا الطَّرح لمْ يلتفت "**حازم**" إلى الفرق بين العروض العربي والعروض اليوناني، على الرَّغم منْ أنَّ "**ابن رشد**" وهو أحد الفلاسفة الذِّين سبقوا "**حازمًا**" قد شكَّك أنَّ النَّظرية اليونانية لا يمكن تطبيقُها على الشِّعر العربي بقولِهِ: «وأمثلة هذا ممَّا يعسر وجودُها في أشعار العرب أو تكون غير موجودة فيها، إذْ أعاريضهم قليلة القدر»[3].

والمقصود **بقليلة القدر**«أنَّها تخُصُّ الشِّعر الغنائي فحسب فليس هنا أنواع شعرية أخرى كي تستدعي أوْزانًا تناسبُها»[4]، لذلك هناك من رأى أنَّ الجدير "**بحازم**" في تناولِهِ «علاقة الوزن بالمعْنى أنْ لا ينظُر إلى الوزن كبنية صوتيَّة اكتسبت قيمتُها وخصائصها بنفسها بمعزل عنْ القصيدة بعيدًا عنْ ألفاظها وبنيتها الصَّوتية والدَّلالية.

---

[1]– المرجع السابق، الصَّفحة ذاتها.

[2]–المرجع نفسهُ، ص239.

[3]– ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تح: تشارلدبتروث– أحمد عبد المجيد هريدي، (د. ط)، الهيئة المصريَّة للكتاب، مصر، 1986، ص105.

[4]–علي عبد رمضان، الإيقاع منْ خلال قصيدة العمود، مرجع سابق، ص68.

وكانت من ثمَّ تلك الأوزان منْفصلة عن المعنى وموازية لهُ بتشكيل جوّه الانفعالي قبل أنْ تمتزج بأدوات تشكيله»[1]، أي يأتي الوزن وهو دالٌّ عنْ ذلك المقصدِ كبنيةٍ صوتية قبل أن يتلاحم مع ألفاظ القصيدة وبنيتها صوتًا ودلالةً وهذا تناقُضٌ ومفارقةٌ واضحة فأنَّى للوزنِ المجرَّد أنْ يعطي دلالة، وفي هذا يقول "**عزّ الدِّين إسماعيل**":«أنَّ الوزن المجرَّد لا يعطي لونًا بعينه من الموسيقى مع الاعتراف بأنَّه في حدِّ ذاته نغمات صوتيَّة. وهو موسيقى فارغة من المعنى».[2]

إن المعنى بذلك يتَّحد مع الألفاظ كوحداتٍ صوتيَّة وكذا تأثير الوزن الذِّي يلعَبُ دورًا هامًّا في إثراء الدَّلالة، ورغبة "حازم" في طلب التناسب والانتظام الذِّي يجْعل الشعرَ مستطابًا كانت سببًا في جعل الأوزان تختَصُّ بمعاني ومقاصدَ معيَّنة يقول "**علي عبد رمضان**": «...أن يجعل بعض الأوزان مُختصَّة ببعض المعاني غير مُتَجاوزتها إلى غيرها هو إصرارُه على تطبيق نظريته في التَّناسُب على كل أركان صناعة الشِّعر وعلاقة الوزن بالغرض ومناسبته لهُ جزءٍ منْ تمام تلك النَّظرية التِّي بها يتحقَّق جمال الشعر ويكونُ مستطابًا»[3]، يسعى الشَّاعر في نَظْمه إلى التَّناسب والانتظام حتَّى يكون شعْرُه جميلاً ومسْتطابًا له حلاوة ويُؤَثِّرُ في السَّامع والتَّناسب نظريَّةٌ لا تكتمل إلاّ إذَا عبَّر الوزن عنْ المعنى والغرض الذِّي يرومُهُ الشّاعر.

لقد تحدَّث النُّقاد العرب عنْ الأوزان الشعريَّة ومنَحوها عنايةً كبيرة باعتبارها رُكْنًا مستقلاً عن القصائد وهذه نظْرةٌ عروضيَّة تركها واضع العروض "**الخليل بن أحمد الفراهيدي**"، فكان الاهتمامُ مقتَصِراً على الخصائص والمميِّزات دون التَّفصيل في العلاقة بين الأوزان الشِّعريَّة كقوالب إيقاعيّة وبين لغة القصيدة بأصواتها وألفاظها وتراكيبها أو بين الحالة النَّفسية أو الحالة الشُّعوريَّة أثناء بناء القصيدة، فجاءت الأوزان الشِّعريَّة طلبًا للانتظام والتَّناسب وهذا ما نراه يبتعد عن الشِّعر وأغراض

---

[1]–علي عبد رمضان، الإيقاع منْ خلال قصيدة العمود، مرجع سابق، ص68.

[2]–عزّ الدِّين إسماعيل، الأسُس الجماليَّة في النَّقد العربي، مرجع سابق، ص 316.

[3]–علي عبد رمضان، الإيقاع منْ خلال قصيدة العمود، مرجع سابِق، ص69.

الشِّعر ذلك أنَّ الوزن عنصر من عناصر الإيقاع وركن من أركان الشِّعر يرتبط بالقصيدة ودلالاتها ارتباطًا وثيقًا وهذا ما يشير إليه الفلاسفة والنُّقاد ومنْ تأثَّر بهم.

1-2 - القافيـة:

تعدُّ القافية أحد أركان الشِّعر ودعائمه، وهي كما سبق وعرّفناها آخر ساكنين في البيت والمتحرّك الذي قبلهما فيختلف ورودها من بيت لآخر وهذا الاختلاف يقودنا إلى معنى ثباتها و«كونها وحدة صوتية لها حدود ثابتة قد تستوفيها ببعض كلمة أو كلمة أو أكثر.»[1]. ولمَّا كانت القافية مجموعة أصواتٍ تتكرَّر في جميع أبيات القصيدة، فإنّ تكرارها كما يقول "**محمّد عوني عبد الرؤوف**": «هو السَّبب في إحداث النَّغم في الأبيات وهو المسؤُول عن الإيقاع الموحَّد ووحدة النَّغم بالقصيدة كلُّها. وإنْ كانَ لا صلة له بجوهر الإيقاع الذِّي وجدناه بالشِّعر العربي ممَثلاً فيما أسماه الخليل بالوتد»[2].

وقد نظر "**محمَّد عوني عبد الرؤوف**" إلى القافية «كوحدة إيقاعية تُمثل نتوءاً صوتياً بارزاً تنتهي عندَه موجات النَّغم في جميع أبيات القصيدة ليجعلها خاضعةً لقانون إيقاعي منتظم لذلك أسند إليها مهمَّة توحيد الإيقاع في القصيدة كلَّها»[3]. وعليه دور القافية هو القيام بتوحيد الإيقاع داخل النَّص الشعري وذلك بتكرارها في جميع الأبيات وأكثر ما تبرزُ القافية فيه هي في نهاية البيت الشعري حيث أنَّ القارئ يستمتع في كل بيت بهذا الارتفاع الموسيقي (الصَّوتي) الذّي يتكرر في نهاية كل بيت شعري.

---

[1]-علي عبد رمضان، الإيقاع منْ خلال قصيدة العمود، مرجع سابِق، ص70.

[2]-محمّد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللُّغوية، مرجع سابق، ص9.

[3]--علي عبد رمضان، الإيقاع منْ خلال قصيدة العمود،مرجع سابق، ص179.

النُّقاد القدامى لمْ يغفلوا ما للقافية من دورٍ في بنية الشِّعر حيثُ اعتنوا بها عنايةٌ فائقة إذ أنَّها مُكملٌ ضروري للوزن وأحد أركان تشكيل الشِّعر التِّي تمُده بعنصر التّناسب لأنّ «القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشِّعر ولا يسمّى شعراً حتّى يكون له وزن وقافية»[1].

وهذا الاشتراك نابعٌ من اشتراك عنصري الوزن والقافية في تركيبهما المتشابه «وفكرة اشتراك القافية مع الوزن في الشِّعر يبدو أنّها تنطلق من طبيعة تركيبها التِّي لا تختلف كثيراً عنها في الوزن من حيث أنّها مجموعة أصوات تتكرَّر في كل أبيات القصيدة بانتظام ووفق هيئة خاصة، بمعنى أنَّها قائمة على مبدأ التَّكرار والتَّنْظيم شأنَها في ذلك شَأْن الوزن.

ومن ثمّ فهي تقوم بدورين هما: تعزيز حالة التناسب التِّي يوفرها الوزن بما هي وحدة منظمة وخاضعة لانتظامه في وقت معاً ومن ثمّ ضبط حالة التناسب تلك في كل أبيات القصيدة، ولعلّ ذلك كان وراء اشتراط جملة من النقاد توافر الوزن والقافية معاً في بنية الشِّعر»[2]، حيث تشترك القافية مع الوزن كونُهما قائمان على مبدأين متشابهان وهما التَّكرار والتنظيم؛ فهي تساند الوزن في تحقيق دور هام داخل الشِّعر وهو تعزيز التَّناسب وهذا أمرٌ يُوفره الوزن أيضاً حيثُ القافية تخضع لانتظام الوزن كما لها دورٌ ثانٍ وهو ضبط حالة التَّناسب في كلّ بيت من أبيات القصيدة، لذلك اشترط النقاد القدامى في الشِّعر أن يكون موزوناً مقفى.

وازدادت عناية القدماء بالقافية حتَّى قالوا عنها (حوافر الشِّعر) وهذا ما قاله بعض العرب لبنيه كما يقول "**حازم القرطاجنِّي**": «أطلبوا الرِّماح فإنّها قرون الخيْل وأجِيدوا القوافي فإنَّها حوافرُ الشِّعر أي عليها جريانه واطراده، وهي موقفه فإنْ صحت استقامت جريته وحسُنت مواقفه ونهاياته»[3]،

---

[1]–ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشِّعر، ج1، مرجع سابِق، ص259.

[2]– علي عبد رمضان، الإيقاع من خلال قصيدة العمود، مرجع سابِق، ص71.

[3]–حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء، مرجع سابِق، ص243–244.

ويتَّضح من خلال هذا القول أنَّ للقافية دوراً هامًّا في ضبط الإيقاع داخل النَّص الشِّعري حيثُ تنظِمُه باعتبارها ارتفاعاً صوتيًّا قارًّا في نهاية البيت الشِّعْري وتحمل دلالة تجعلها تؤثر في المتلقي. لذا فقد اهتمَّ القدماء بالقافية وحرصوا على إبراز قيمتها والاعتناء بها إدراكاً منهم لما لها منْ قدرةٍ على التَّأثير في السَّامع ذلك «أنَّ القافية إحدى ركائز الموسيقى في الشِّعر فهي برنينها وجرسها المُتكرِّر تستثير إحساساً بالمتعة والجمال في السَّامع»[1]، حيث يظهر لنا أنَّ عنايتهم بالقافية تجاوزت سائر ألفاظ البيت لأنَّها تسهم في إنتاج الموسيقى حيثُ تجعل القارئ في إحساس دائم بالمتعة.

ويورد "**ابن جنّي**" هذه العناية الفائقة للقافية في قوله: «ألا ترى أنَّ العناية في الشعر إنَّما هي القوافي لأنّها المقاطع وفي السجع كمثل ذلك، نعم، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم منْ أولها والعناية بها أمس والحشد عليها أوفى وكذلك كلّما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه. ألاَ تعلم كيف استجازوا الجمع بين الياء والواو رَدِفَيْن نحو سعيد وعمود وكيف استكرهوا اجتماعهما وَصِلَيْن نحو قوله (الغراب الأسود، مع قوله أو مغتدي) وقوله (في غدي)»[2]، حيثُ يجيزون الرَّدف مرَّةً بالواو ومرَّةً بالياء في حين استقبحوا مجيء الوصل مرَّة بالواو ومرَّة بالياء لأنَّه يؤدِّي إلى تعثر النَّغم وضياع ثباته وتشتت اتِّساقه. حيثُ يظهر هذا الاسْتِكراه منْ خلال الأبواب التِّي عقدت في باب عيوب القافية[3]؛ فهنا تظهر تلك العناية والاهتمام الشَّديدين حيثُ عمد النُّقاد إلى الحرص أنْ تكون القافية دون عيوب تشُوِّه الإيقاع وحذَّروا من الوقوع في عيبٍ منْ عيوبها.

---

[1]–نازك الملائكة، موسيقى الشعر،مرجع سابِق، ص12.

[2]–ابن جنّي، الخصائص، ج1،مرجع سابِق، ص84.

[3]–نذكر على سبيل المثال: الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص160. ينظر: علي عبد رمضان، الإيقاع منْ خلال قصيدة العمود، مرجع سابِق، ص73.

لقد تطرَّق النقاد القدماء إلى توجيه نصائح للاعتناء بالقوافي أثناء صناعة الشعر. حيثُ نقل "الجاحظ" عنْ "**بِشْر بن المعتمر**" أنَّه دعا لإحلال القافية مركزها وإنزالها نصابها وعدم إكراهها على اغتصاب الأماكن والوقوع في غير مواطنها لأنَّها ستكون قلقة في مكانها ونافرةً من موضعها[1].

غير أنَّ "**الجاحظ**" نقل«هذا دون توضيح لما كان يقصدُهُ بشر من مركز القافية وحالات قلقها ونزولها غير أوطانها ..الخ ولعلَّه يريد منَ الشاعر أنْ يحكم توظيف القافية من الشِّعر كتركيب صوتي منظَّم ينتهي عنده البيت إيقاعًا ومعنى فلا حشو في اللَّفظ ولا تقصير في المعنى لتَحُلَّ القافية في مركزها من البيت وتستوفي نصيبها كجزءٍ متناغم ومتفاعل مع ألفاظه من جهة ومع نظام القافية الذِّي يسود القصيدة كلَّها من جهةٍ أخرى. فهي أن فقدت هاتين الميزتين جاءت قلقة في مكانها ومتعثِّرة نافرة في موضعها.»[2]. وبالرغم منْ عدم إفصاحه إلاَّ أنَّ "**الجاحظ**" طلب العناية بالقافية والاهتمام بها وإحكام توظيفها في كلِّ بيتٍ شعري، لأنّها جزءٌ فاعلٌ ومؤثِّر على باقي عناصر البيت الشِّعري. حيثُ لابدَّ أن تُلزم وتأتي مكانها حتَّى لا تأتي قلقةً ومتوتِّرةً.

أمّا "**ابن طباطبا** " فيشير مكتفيًا أنَّ للقافية دورًا بنائيًا داخل السياق الشعري في علاقتها بالألفاظ والمعاني لأنَّها« كالقوالب لمعانيه وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها فيكون ما قبلها مسوقاً إليها ولا تكون مسوقة إليه فتقلق في مواضعها ولا توافق ما يتَّصل بها».[3]

وما يؤكِّد هذه الرؤية والاكتفاء في تحديد دور القافية وحصرهِ في الوظيفة البنائية هو تفسيره لسر جمال القافية في مجموعة من الأبيات الشعرية "للحطيئة" فإنَّهُ يعلِّق بالقول: وقعت موقعاً حسنًا أو

---

[1]–ينظر : الجاحظ، البيان والتبيين،ج1، مرجع سابِق، ص138.

[2]–علي عبد رمضان، الإيقاع من خلال قصيدة العمود، مرجع سابِق، ص74.

[3]– ابن طباطبا، عيار الشعر، مرجع سابِق، ص10.

عجيبة الموقع أو لطيفة حسنة الموقع جدًّا وبالعكس لمَّا يتحدث عن القوافي وقلقها داخل مواطنها فإنَّهُ يذكر أنَّ لفظها زائدٌ وأنَّ لفظ القافية غير مناسب[1].

وهو بهذا التناول للقافية إنَّما«يريد بها اللَّفظة التِّي ينتهي بها البيت ليس غير حتَّى في حديثه عن حدود القوافي التِّي قسَّمها إلى سبعة أقسام حسبَ صيغتها الصرفية فهي إمَّا أن تكون على (فاعل أو فعال أو مَفْعَل، أو فعيل، أو فُعَيل، أو فَعَل، أو على فَعْل)، ومنها ما يطلق أو يُقيَّد ثمَّ يضاف كل بناء منها إلى هاء التذكر أو التأنيث نحو كاتبه أو كاتبها»[2]، فالقافية هي كلمة ينتهي بها البيت الشعري «فهذه حدود القوافي التِّي يذكرها أحد ممن تقدَّم فأدرها على جميع الحروف واختر من بينها أعذبها وأشكلها للمعنى الذِّي تروم بناء الشعر عليه إنْ شاء الله»[3].

وهذه الحدود التِّي رسمها للقوافي تتميَّز بالعذوبة حيثُ تشاكلُ المعنى الذِّي يريدُه الشاعر وفي هذا إشارةٌ إلى أنَّ المعنى أسبق من الحضور من القافية وهذه الأخيرة مجرّد لفظة حسنة في نهاية البيت.

وغير بعيد عنْ هذه النظرة نجد "**قدامة بن جعفر**" ينْظر إلى القافية على أنَّها «لفظة مثل سائر البيت من الشعر ولها دلالة على معنى كما ذلك اللَّفظ أيضاً... مقطع البيت وآخره وليس أنَّها مقطع ذاتي لها وإنَّما هو شيءٌ عرض لها بسبب أنَّه لم يوجد بعدها لفظ في البيت غيرها»[4]، فهي لفظَةٌ من مجموعة ألفاظ تُكوِّنُ البيت وهذه اللَّفظة ما سميت بقافية إلاَّ لأنّها تتناسب مع باقي الألفاظ الموجودة في البيت (تتآلف أيضاً مع باقي الأبيات الأخرى).

---

[1]– المرجع نفسه، ص115، 116، 108.

[2]–علي عبد رمضان، الإيقاع منْ خلال قصيدة العمود،مرجع سابِق، ص76.

[3]– ابن طباطبا، عيار الشِّعر، مرجع سابِق، ص133.

[4]– قدامة بن جعفر، نقد الشِّعر، مرجع سابق، ص17–18.

والواضح أنَّ "**قدامة بن جعفر**" نظر إلى القافية من المعنى الذِّي تُؤديه ومدى موافقته لمعنى البيت ككل حيث حصر دورها في البيت الذِّي تردُ فيه فقط فقال:« أنْ تكون القافية متعلِّقة بما تقدم من معنى البيت تعلُّق نظم له وملائمة لما مرَّ فيه»[1]، في حين يمكن جدًّا أنْ تتآلف أيضاً مع باقي الأبيات الأخرى.

رغم هذه الرؤية للقافية فقد وضع لها "**قدامة بن جعفر**" صفات موسيقية مثل: العذوبة والسلاسة والتصريع حيثُ قال:« أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأوَّل في البيت الأوَّل من القصيدة مثل قافيتها»[2]، فالقافية هي آخر مقطع صوتي في البيت وبها ينتهي البيت ومعناه فهي لفظةٌ تتميَّزُ بعذوبة حروفها وطلاوة وسلسةُ المخرج تقرع السمع بفصاحتها وهذا القرع يتميَّز بالانتظام والثبات تتحد فيه كل الأبيات فتُوفِر هذه الصِّفات استراحةً للأذن ومتعة بتوالي القوافي وتآلفها فتتحقَّق تلك اللَّذة الفنِيَّة وتحدث أثراً في النُفوس.

أمَّا التَّصريع فهو بمثابة تهيئة للقافية وتتابعها ونمطٌ تقومُ عليه بعض القصائد وهذا الإعداد النَّفسي والتهيئة الحسية للمتلقي كان موجوداً في النَّقد العربي حيثُ علَّل "**ابن رشيق القيرواني**" كتفسير نقدي لهذه الظَّاهرة الشِّعرية فقال عنْ سبب التَّصريع في الشِّعر« وسبب التَّصريع مبادرة الشَّاعر القافية ليُعلم في أوَّل وهلة أنَّه أخذ في كلام موزون غير منثور ولذلك وقع في أوَّل الشِّعر، وربّما صرع الشَّاعر في غير الابتداء وذلك إذا خَرج من قصَّة إلى قصَّة أو من وصف شيء آخر فيأتي حينئذٍ بالتَّصريع إخبارًا بذلك وتنبيهاً عليه. وقد كثُر استعمالهم هذا حتَّى صرَّعوا في غير مواضع التَّصريع وهو دليلٌ على قوَّة الطبع وكثرة المادة إلاَّ أنَّه إذا كثُر في القصيدة دلَّ على

---

[1]–المرجع نفسه، ص17.

[2]–قدامة بن جعفر، نقد الشِّعر، مرجع سابق، ص30.

التكلف إلاَّ من المتقدِّمين»[1]، أي أنَّ الشاعر يصرِّع في القصيدة بداية الأمر لإعداد المتلقي نفسيًّا على النَّمط القافوي، وهذا دليلٌ على أنّ التَّصريع كان محط اعتناء الشُّعراء والنُّقاد في حين وجب عدم المبَالغة في استعماله هذا عند "**ابن رشيق القيرواني**".

غير أنَّ "**قدامة بن جعفر**" كانت نظرته إلى التَّصريع نظرةٌ من جانب إيقاعي حيث أنَّ التصريع خاصيَّةٌ يوحي وجودها بالشعر وانتفاء النثر ذلك أنَّ التَّصريع قائمٌ على خاصيتين هما الانتظام والمماثلة حيثُ يقول: «وإنَّما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك لأنَّ بنية الشّعر هي التَّسجيع والتَّقفية فكلَّما كان الشّعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشّعر وأخرج له عنْ مذهب النثر»[2]، فوجود التصريع بكثرة مقبول وهذا دليلٌ على قدرة الشَّاعر وتمكُّنه من مجيء كل الأبيات على انتظام جميل مع توخي التكلُّف فيه يقول: «فإنَّ الفحول والمجيدين من الشُّعراء القدماء والمُحدَثين يتوخّون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه، وربَّما صرَّعوا أبياتاً أُخر من القصيدة بعد البيت الأوَّل وذلك من اقتدار الشَّاعر وسعة بحرِهِ»[3].

لقد أدرك "**قدامة بنُ جعفر**" ما للتَّصريع من قيمَة جماليَّة تضبط للكلام نمطاً شعريًّا خاصَّةً في المطلع لذلك فقد عاتب مجيء **التجميع** «وهو أنْ تكون قافية المصْراع الأوَّل من البيت الأوّل على روي متهيء لأنْ تكون قافية آخر البيت بحسبه فتأتي بخلافه مثل قول عمرو بنُ شأس:

تذكّرت ليلى لات حيْنَ ادِّكارها وقد حُني الأصلابُ ضُلاًّ بتَضلالِ »[4]، والتجميع بهذا يكسر رتابة الإيقاع بعد توقع الانتظام والتّماثل الإيقاعيين فيفسد اللَّذة المتوقَّعة.

---

[1]–أبو علي الحسنْ بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ج1، مرجع سابق، ص219.

[2]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابِق، ص34.

[3]– المرجع نفسه، ص30.

[4]–ضلاّ: ضلّ فلان إذا جار عنْ القصد، قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابِق، ص108،109.

وقد ذكر "**قدامة بن جعفر**" بالإضافة إلى **التجميع** عيوبًا أخرى وهي: «الإقواء–والإيطاء، والسَّناد ولم يختلف في ذلك عمَّا ذكره أهل العروض. أمَّا أثر هذه العيوب في تعثر نغم القافية ومخالفتها النِّظام القافوي للقصيدة فلم يتعرَّض إليه قدامة بشيء، ولعلَّ سبب ذلك يعود إلى انهماكه بالنظر إلى القافية كونها مجرَّد لفظة ينتهي بها البيت ومن ثمَّ فالأولى بهذه اللَّفظة أنْ توافق المعنى العام للبيت وتأتلف مع سياق البيت كجزء من بنيته المؤلَّفة لمعناه»[1].

فالقافية بهذا تأتلف مع المعنى العام للبيت ائتلافاً فهي عنصر من عناصر تشكيل المعنى، لذلك لمَّا تحدَّث "قدامة بن جعفر" عن ائتلاف المعنى بالقافية فقد تحدَّث عن القافية واستدعائها حتَّى تؤدي دوراً في معنى كل البيت[2]، لأنَّ القافية جزءٌ هامٌّ خاضعٌ لمعنى البيت فلا تأتي مخالفة لمعناه بل توافقه بما يقتضي معنى البيت حتَّى « تكون كالموعود به المنتظر، يَتَشَوَّقُهَا المعنى بِحَقِّهِ واللَّفظ بِقِسْطِهِ وإلاَّ كانت قَلِقَةً في مقرّها مُجْتَلَبَةً لمُسْتَغْنٍ عنها»[3]، وعليه فالقافية وفق هذه الرؤية –زاوية المعنى– لمْ تنل العناية من ناحية جانبها الصَّوتي وأثرها في إيقاع البيت ونغَمِه وبالتَّالي قيمتها على القصيدة ككل إلاَّ ما جاء على سبيل الإشارة والشُّمول فقالوا: حسنة الموقع، جيِّدة الوقع، لها موقعٌ حسن ...إلخ كما عند "**ابن طباطبا**" و"**قدامة بن جعفر**".

للصَّوت دورٌ كبيرٌ في تحديد قيمة القافية وقيمتها داخل البيت الشعري، ويعدُّ "**أبو العلاء المعرّي**" من السباقين إلى الإشارة بهذا الدَّور، فأشار إلى الحروف لمَّا تكون نافرة فتُبنى عليها القوافي حيْثُ يقول عنها «ليست بالمعْجبة»[4]، ونفور الحروف ميدانٌ في البَلاغة العربيّة أي أنَّه

---

[1]–علي عبد رمضان، الإيقاع من خلال قصيدة العمود، مرجع سابِق، ص82.

[2]–ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابِق، ص33.

[3] – الطاهر بن عاشور، شرح ديوان الحماسة، مرجع سابِق، ص37.

[4]–أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، (د. ط)، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ص215.

اشترط في فصاحة الكلمة أنْ تكون متآلفة المخرج. ومن هذه الحروف التِّي ذكرها هي: الغين، الطاء، الظاء، الجيم، الزَّاي، والثاء وهذه الأخيرة ثقيلةٌ وقليلٌ ورودُها في شعر العرب[1].

وعليه القوافي عنْدَهُ ثلاثة أقسام وهي: الذُّلل والنُّفُر والحوش ويعرِّف هذه الأقسام بقوله: «فالذُّلل: ما كثر على الألسن وهي عليه في القديم والحديث. والنُّفُر: ما هو أقل استعمالاً من غيره كالجيم والزَّاي ونحو ذلك والحوش اللَّواتي تُهجر فلا تُستعمل»[2]، أي أنَّ هناك قسماً وهو "الحوش" يهجر ويهمل فلا يُستعمل وهذا لشدَّة تنافر الحروف وبالتّالي ثقل الكلمة التِّي تحتوي القافية على اللِّسان.

لقد أدرك "**أبو العلاء المعرّي**" قيمة الصَّوت الفعلية وأحسَّ إحساساً أنَّ للصَّوت أثراً في إثراء القافية وتأكيد جمالها فالعائد إلى الملاحظات التِّي سجَّلها في مقدِّمة "**اللُّزوميات**" حين تحدَّث عن حروف القافية وحركاتها وعيوبها يلمحُ بوضوح وجلاء هذا الإحساس حيْثُ ينتقي الصّوت القوي ذات القدرة على القَرْع حتَّى يكون روِّيًّا ويصلُح لهذا الموقع أكثر منْ غيره، يقول "**أبو العلاء المعرّي**" :«ولو أنَّ قائلاً بنى شعراً على مثل قضوا لآثرت أنْ يلزم الضاد لأنَّ ذلك أقوى في المنطق إنْ لم يفعل فليس بأبعد منْ تصييرهم الألف رويًّا، ألا ترى أنَّك لو بنيت الفواصل على (دجى، وحجى، ورجا) لكان الأقوى أن تجعل الجيم رويًّا والألف وصلاً، فإنْ جعلت الألف رويًّا فلا بأس غير أنْ ما رويُه ألف أضعف ممَّا رويُّه دال أو حاء أو غيرهما من الحروف الصِّحاح»[3]، فهو بهذا يفاضل بين الحروف ويختار الجيِّد وفق درجة قرعها الأُذُن فهناك من الحروف ما هو أقوى تأثيراً منْ غيره فكلَّما كان الاختيار سليماً كان التَّأثير قويًّا وفعَّالاً واتَّضحت الدَّلالة، يقول أيضاً «وما بُنِيَ على الواو قليل جدّاً لأنَّ العرب إنَّما تتبّع أشرف الكلم في السّجع وقلَّما تجد قافية لها قوَّة إلاَّ وقد

---

[1]– ينظر: المرجع نفسُهُ، ص337.

[2]–أبو العلاء المعري، اللُّزوميات،(د.ط)، دار صادر، بيروت،1961م، م1، ص37.

[3]–أبو العلاء المعري، اللُّزوميات، مرجع سابق، ص33.

عمل عليها المتقدِّمون»[1]، فللعرب سنَّةٌ باتباع الشريف من الكلام المرصّع بالسّجع غير المتكلَّف فيه والقافية الجيِّدة هي ذات التّأثير القوي وما دون ذلك فهو قليلٌ ونادر.

وكما كانت عنايته بحروف القافية واضحةً؛ اعتنى أيضاً بالحركات ولم يغفل دورها في تكوين البنية الصَّوتية للقافية، وهذا منْ خلال لزوم القافية لحركاتٍ لا تحيدُ عنها من ذلك حركة الدَّخيل[2]، التّي تأتي في الغالب الأعم كسرةً إلاَّ أنَّ مخالفتها قد يُخِل بانتظام القافية الصَّوتي حيث يقول: «وفي مجيء الفتحة بعد التّأْسيس ما يُخْرِجُ السَّامع عن العادة لأنَّ أكثر ما أُسِّس منْ أشعار العرب إنّما يكون بعد ألفِهِ كسرة كحامِل وراسِم...»[3]، فالسَّامع تعوَّد على حركة الكسرة بعد ألف التَّأْسيس في كثير من الأشعار العربيَّة وتغيير الحركة إلى الفتح سيُؤَدي حتْماً إلى تعثُّر النَّغم وكسر الإيقاع في القافية فتخرج عن المألوف ويُكسَرُ نظامها الصَّوتي المعتاد.

يتَّضح أنّ "**أبا العلاء المعرّي**" كان على وعي بما للصَّوت من قيمة حيث اتّبع نظاماً قافوياً باعتماده على مجموعة من الحروف التّي لها طاقة إيقاعية داخل القصيدة وهذا ما عرف بلزوم ما لا يلزم وهو نوع بإقرار أنَّ قيمة كل صوت تختلف عن صوت آخر والمهم هو تحقيق الأثر والتَّناسب.

للقافية قيمةٌ وأثرٌ في السَّمع فهي كتركيب صَوْتي يشتغل به سائر ألفاظ البيت فهي عند "**حازم**": «مقطع الكلام وموضع تخلي السَّامع وتفرُّغه لتفقُّد ما مرّ في سمعه مما وقع فيها فالسَّمع أقرب عهداً به وهو أشد ارتساماً فيه...»[4]، فلها قيمةٌ جماليَّة منْ كونها لفظة يُختمُ بها البيت ومن كونها بنيةً صوتيَّة منتظمة منْ كثرة تكرارها في كل أبيات القصيدة تجعل السَّامع مرْتَبِطاً بها فهي تؤثِّرُ

---

[1]– المرجع السابق، ص34.

[2]–الدّخيل: هو حرفٌ صحيح يفصل بين ألف التّأسيس والرّوي وهو لا يلزم وتسمّى حركته الإشباع، ينظر: الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابِق، ص156،158.

[3]– أبو العلاء المعري، اللُّزوميات،مرجع سابِق، ص15.

[4]–حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء، مرجع سابِق، ص133.

نفسيًّا في السَّامع لذا يدعو "**حازم**" أن تكون القافية ذاتَ لفظٍ يوافق الغرض والحسن في النَّفس حيثُ يقول: «فأمَّا ما يجب في القافية منْ جهة عناية النَّفس فيها واشتهار ما تتضمَّنهُ ممّا يحسن أو يقبح فإنَّه يجب ألاَّ يوقع فيها ما يكون له موقع من النَّفس بحسب الغرض وأن يتباعد بها عن المعاني المشنوءة والألفاظ الكريهة ولا سيما ما يقبح منْ جهة ما يتفاءل به. فإنّ ما يكره من ذلك إذا وقع في أثناء البيت جاء بعده ما يغطي عليه ويشغل النَّفس عنْ الالتفاف إليه وإذا جاء ذلك في القافية جاء في أشهر موضع وأشَّده تلبُّساً بعناية النَّفس متفرِّغة لملاحظته والاشتغال به ولم يُعقها عنه شاغل...»[1].

وهو هنا يعتني بالمعنى الذِّي يجبُ أنْ تؤديه القافية وينصرف إلى كونها يجبُ أن تؤدي الغرض بحسب ما تتوقَّعُهُ النَّفس لذلك نجده يستحسن مجيء القافية «مستَقلَّةً منْفَصِلَةً عمَّا بعدها»[2]، فميزتي الاستقلال والانفصال يجعلان القافية أكثر تمكُّنًا في البيت وقارَّةً به.

كما أشار "**حازم**" أيضًا إلى الأثر النَّفسي من خلال اهتمامه بالتَّصريع وما له منْ قيمة إيقاعية تتّضح في مطلع القصائد حيثُ الكلمة المُصرَّعة تقع مماثلة للقافية فيقول: «ويجب أنْ تكون مختارة متمكِّنة حسنة الدَّلالة على المعنى تابعة له ويحسن أن يكون مقطعها مماثلاً لمقطع الكلمة التِّي في القافية...»[3]، فيطلب في الكلمة أنْ تكون مختارةً اختياراً جيّداً يمكِّنها من تأدية الدَّلالة على المعنى بوجهٍ حسن ومقطعها يكون موازيًّا لمقطع القافية لأنَّها ذات أثر نفسي على السامع حيث بسماع شطر البيت المصرَّع يُحضِّر السامع أُذُنَه وذهنه للتلذُّذِ بالقافية في نهاية البيت قبل الوصول إلى نهايتهِ حقيقَةً حيثُ إنَّ «للتَّصْريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعًا من النفس لاستدلالها به على

---

[1]–حازم القرطاجِنّي، منهاج البلغاء، مرجع سابِق، ص248.

[2]–المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

[3]– حازم القرطاجِنّي، منهاج البلغاء، مرجع سابِق، ص254.

قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها ولمناسبة تحصل بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعهما لا تحصل لها دون ذلك»[1].

وهذه القيمة يذكرها أيضاً "**ابن رشيق القيرواني**" حيثُ تفطَّن النُقَّاد والشُّعراء لما لهذه الخاصية من قيم فنيَّة وجمالية خاصَّة ما يتعلَّق بالجانب النفسي من قوّة تأثير في السَّامع فاتَّخذها الشُّعراء حليةً يفتتحون بها قصائدهم يقول "**ابن رشيق القيرواني**": «...إلاَّ أنّهم جعلوا التَّصريع في مهمات القصائد فيما يتأهبون له من شعر فدلّ على فضل التَّصريع»[2]، كره النُّقاد التَّجْميع و"**حازم**" من هؤلاء حيث يرى أنّ مجيئه يُحْدِثُ في النّفس انطباعًا سيئاً[3]، فللتَّصْريع قيمة جمالية وفنيّة وإيقاعية سبق إليها الشُّعراء وأحسُّوا بقيَمِه قبل النقاد فوظَّفها الشعراء في مطلع قصائدهم إيماناً منهم بأهميته في الاعداد النفسي وكيف أنّ الأذن تفطر على ما هو متماثل متآلف.

لقد أدرك "**حازم**" أنَّ للقافية دوراً هامًّا في كل أبيات القصيدة لذلك لم يكتف بعنايَتِهِ الكبرى لعلاقة القافية بالمعنى[4]، بل اهتّم بالقيم الجمالية وأشار إليها من خلال تكرارها في كل أبيات القصيدة في قالب متناسب ومنتظم هذا الأمر جعل العرب يلتزمون القافية باعتبارها عنصرا مسؤولاً عن تحقيق اللّذة والاستمتاع لدى السامع فيرى "**حازم**" أنَّ الشُّعراء«... لو أجْرَوا أواخر الكلم كيف اتَّفق لم يكن ملذوذاً لأنَّ ذلك لا يرجع إلى نظام. ولجري الأمور على نظام منضبط محكم موقع عجيب من النَّفس يحفظ المتكلِّم لنظام كلامه ومقابلته بضروب هيئات المعاني اللائقة بها. ولو كان

---

[1]– المرجع السابق، الصّفحة ذاتها.

[2]–أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسِن الشِّعروآدابه ونقده، ج1، مرجع سابِق، ص230.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص254.

[4]–ينظر: حازم القرطاجنّي، منهج البلغاء، مرجع سابق، ص108–109–253–248.

الأمر في ذلك على غير نظام لما كان للنُّفوس في ذلك تعجب ولكانت الفصاحة مرقاة غير معجزة أحدًا»[1]، فمجيء القافية على نظام هو الذِّي ينتج اللّذة والتعجُّب فالنَّفس يعجزُها النِّظام والتَّناسب.

يمكنُ القول من خلال ما سبق إن النُّقَّاد العرب القُدَامى رأوا في القافية خاصيةً أساسيَّة لنظم الشِّعر فهي التِّي تمدُّه بالانتظام حيث موقعها في نهاية البيت كان محلّ اهتمامهم لذلك اعتنوا بكيفية ملاءمتها للمعنى والغرض الذِّي تؤديه ومدى موافقته للمعنى العام لكل البيت، واهتمامهم بهذا الجانب جعلهم يبتعدون عن النَّظر إليها باعتبارها بنيةً صوتية تقوم بدور إيقاعي يتعدَّى التَّناسب والانتظام والتّمكُّن والاستقرار فهي تسهم في تشكيل المعنى وتأدية الغرض وأداةٌ للتَّعبير عن الأحوال الشُّعوريَّة والنَّفسية للشّاعر.

تعدُّ القافية من نظر القدماء مكمِّلة للوزن وهما معاً دعامتا الشِّعر يقوم ويتقوَّم بهما ولأهميتهما كانت الدِّراسة مفردة لكلّ عنصر كظاهرتين مستَقلتين فبيَّنوا مواطن الحسن والجمال وأشاروا إلى مواضع الضُّعف والقلق راسمين حدودهما وضوابطهما من خلال الحديث عن العيُوب التِّي تحول دون أن تكتمل الدَّلالة والإيقاع اللاّزم للتأثير في السَّامع وكذا الذِّي ينقل الأحوال النَّفسيّة للشّاعر.

1-3- دور الإيقاع الدَّاخلي:

يشهد الشِّعر كفن قولي إيقاعاً خاصًّا تمنحه إيَّاه لغة القصيدة بأصواتها وألفاظها وتراكيبها وعلاقاتها النَّحويَّة والدَّلالية داخل السيَّاق الشِّعْري، حيث تأتي هذه الأصوات والألفاظ والتَّراكيب اللُّغوية متَّسقة ومتفاعلة داخل النَّص الشعري ذات قيم صوتية وتركيبية ودلالية توحي بجمالية اللُّغة والصورة الشعريتين وخُصُوصياتهما مكوِّنةً بذلك نوعًا من الإيقاع الموسيقي والشِّعري بحيث لا تقتصر على إيقاع التَّفعيلة فحسب بل ترجع على قول النّاقد "**أستوفر**" إلى حركة «الأصوات الدَّاخلية التِّي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التَّفاعيل العروضية و توفير هذا العنْصر أشق

[1]- المرجع السابق، ص109.

بكثير من توفير الوزْن لأنَّ الإيقاع يختلف باختلاف اللُّغة والألفاظ المستعملة ذاتها في حين لا يتأثَّر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه، تقول (عين) وتقول مكانها (بئر) وأنت في أمن منْ عثرة الوزْن. أمَّا الإيقاع فهو التلوين الصَّوتي الصَّادر عنِ الألفاظ المستعملة ذاتها فهو أيضاً يصدُر عن الموضوع في حين يفرض الوزن على الموضوع هذا من الدَّاخل وهذا من الخارج».[1]

فعلى قول "**أستوفر**"الإيقاع هو ما تنتجه الأصوات الدَّاخلية خارج الوزن منْ تلوين إيقاعي وموسيقى داخلية جرّاء تناسق هذه الأصوات وتآلفها لأنَّ الاختلاف يظهر لمَّا تختلف اللُّغة والألفاظ والتراكيب المستعملة على العكس منْ ذلك في الوزْن.

ولم يكن النُّقاد العرب القدامى في غفلةٍ عنْ هذا الجانب الإيقاعي وأدركوا قيمتَهُ داخل النَّص فقد وقفوا على مظاهره لمَّا تحدَّثوا عنْ دور الظَّواهر البَّلاغية خاصّة تلك الظَّواهر التّي لها دور جمالي داخل النَّص الشِّعْري وهي المحسِّنات البديعيَّة حيث بيَّنوا وظيفتها الإيقاعيّة وأبرزوا أهميتها ولو بطريقة غير مباشرة وأقوال صريحة، وما يؤكِّد هذا أنَّهم اعتبروا العناصر اللُّغوية التِّي تقوم على التركيب الجيِّد والانسجام والاعتدال هي التِّي تكسبُ النَّص الشِّعري النّوعية والجودة[2]، لذلك فقد اهتموا اهتماماً كبيراً بالقيم الصَّوتية للكلام فحرصوا على مواطن التماثل ومواضع الانسجام ومظاهر الاتِّساق بين الوحدات الصَّوتية منْ حروفٍ وألفاظٍ وتراكيب ومحسِّناتٍ بديعية داخل النَّص وأثر ذلك في تحقيق جودته وجماله ومدى قبوله والتَّأثر به.

لقد تفطن النقاد القدامى إلى أنَّ للصوت في ذاته قيمة ليست بالهيِّنة فهو ذو قيمةٍ كبرى لأنَّه مادة اللَّفظ التِّي يتكوَّن بها حتَّى يتحدد كيانهُ داخل النَّص الشِّعري موقعاً ووقعاً ودلالة قال "**الجاحظ**": « الصَّوت آلة اللَّفظ والجوهر الذِّي يقوم به التقطيع وبه يوجدُ التَّأليف. ولن تكون

---

[1]- عزّ الدِّين إسماعيل، الأسس الجماليّة في النَّقد العربي، مرجع سابِق، ص54 .

[2]–ينظر: أبو عمرو عثمان الجاحظ، البيان والتَّبيين، ج1، مرجع سابِق، ص 67،66، وأبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسِن الشِّعر وآدابه ونقده، ج1، مرجع سابِق، ص215.

حركاتُ اللِّسان لفظاً ولا كلاماً موزوناً ولا منثوراً إلاَّ بظهور الصَّوت ولا تكون الحروف كلاماً إلاَّ بالتقطيع والتَّأليف»[1]، فللصوت دورٌ هامٌ في تشكيل اللَّفظ وتكوين هيْأته وصورته الصَّوتية بحيثُ لا تتضح حركات اللِّسان سواء كانت لفظاً أو كلاماً موزوناً أو منثوراً إلاَّ بالصَّوت.

وعليه يعدُّ الصّوت« عنصراً إبداعياً تصويرياً مهمًّا»[2]. لذا يجب أن يعنى باختيار الصَّوت الحسن حتَّى يُتجنب الوقوع في ظاهرة الاستثقال النَّاتجة عن قرب مخارج الحروف في اللَّفظة الواحدة أو بين الألفاظ وهي داخل النَّص الشِّعري ويعود سبب كراهة ذلك كما يقول "**ابن جنِّي**" إلى:« نفور الحسْ عنهُ والمشقّة على النَّفس لتكلفة»[3]، حيث تميلُ النَّفس إلى ما هو حسن وبالعكس منْ ذلك حين تكون الأصوات متنافرة، والاستثقال ظاهرة تعود إلى أسباب صوتية تجعلُ الألفاظ «يتبرَّأ بعضها منْ بعض»[4] كما ينقل "**الجاحظ**" في تعليقه على البيت الآتي:

لم يضُرها والحمدُ لله شيءٌ وانثَنَت نحو عزْفِ نفْسِ ذهول

حيث نلمحُ الثِّقل في الشَّطر الثَّاني والسَّبب في ذلك يعزو إلى قرب مخارج حروف الألفاظ حيث يقترب الحاء من العين وكذا الزَّاي من السِّين.

كما كان للصَّوت دوراً كبيراً في تأسيس الدَّلالة وإبداع المعنى في الشِّعر الجاهلي حيثُ استعان الشُّعراء الجاهليون بعدد غير محدود من المؤثرات الصَّوتية منْ أجل عرض المعاني والإيحاء بها وتصويرها. وهذه المؤثِّرات الصَّوتية تأتي في الشِّعر الجاهلي على صورتين أساسيتين هما:

---

[1]–الجاحظ، البيان والتّبيين، ج1، مرجع سابِق، ص66.

[2]–محمّد العبد، إبداع الدَّلالة في الشعر الجاهلي –مدخل لغوي أسلوبي–،ط1، دار المعارف، القاهرة، 1988م، ص13.

[3]– ابن جنّي، الخصائص، ج1، مرجع سابِق، ص54 .

[4]–الجاحظ ، البيان والتَّبيين، ج1، مرجع سابِق، ص66.

1-المحاكاة الصَّوتية.

2-التّقسيم والموسيقى الدَّاخلية.[1]

وللصُّورتان ميزةُ القيام بوظيفة الإيحاء والتَّصوير والإفصاح عنْ المعنى وتبيانه والدّلالة عليه وإنْ كانت بين الصُّورتين بعض الاختلافات لاختلاف الوسيلة والمحاكاة الصَّوتية نوع من الهارموني الذِّي يحقق التوافق والانسجام و«الشعر أكثر فنون القول احتياجاً إلى هذا (الهارموني) باعتبار وظيفته التَّأثيرية، ولبناء مضمونه على الدَّلالة الإيحائية»[2]، وهذا التوافق هو الذِّي يمنح النَّص الشِّعري تلك الطاقة الإيحائية والبنية الدَّلالية و«محاكاة الأصوات للمعنى أو لأشياء غير لغويّة، إنَّما هي طاقة خالصة للُّغة، وإنْ كان الصَّوت المحاكي لا يصوِّر الشيء الموصوف تماماً، وإنَّما يحاكي نشاطه وفعاليته محاكاة كليَّة، وذلك لأنَّ المحاكاة ليست إلاَّ وسيلة صوتية لوصف حدث أو فعل، يخرج عنْ نطاق اللُّغة، وهنا يقوم التّشكيل اللُّغوي العضوي بنقل السِّمات العامَّة للظاهرة التِّي يحسُّها المستخدم -في ذلك الفعل- إلى أصوات لغوية تؤثِّر -بالتالي- في المعنى وتحديده في العمل الفنِّي اللُّغوي»[3].

وتستمدُّ المحاكاة طاقتُها من اللُّغة بصفة شاملة فالصَّوت لا يصوّر بصفة دقيقة، والوسيلة التِّي تمنح دقة التصوير هي المحاكاة التِّي تحاكي نشاط الصَّوت وفعاليته حتَّى يفهم المعنى وتتضح الدّلالة، فالأصوات لها القدرة على الإيحاء والدّلالة حيث تشكيل الأصوات بطريقة متآلفة منْ شأنه تعزيز القدرة على الإيحاء القوي.

---

[1]-ينظر: محمّد العبد، إبداع الدَّلالة في الشعر الجاهلي -مدخل لغوي أسلوبي-، مرجع سابِق، ص13.

[2]-المرجع نفسُه، ص14.

[3]-محمّد العبد، إبداع الدَّلالة في الشعر الجاهلي -مدخل لغوي أسلوبي-، مرجع سابِق، ص14-15.

ويتحدَّث "**ابن جنّي**" عن مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث ويقول:«فأمَّا مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث، فباب عظيم واسع، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم، وذلك أنَّهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنْها، فيعدلونها بها ويحتذونها عليها...، ومن ذلك قولهم: خضم، وقضم. فالخضم لأكل الرطب، كالبطيخ والقثاء، وما كان نحوهما من المأكول الرطب. والقضم للصَّلب اليابس، نحو: قضمت الدَّابة شعيرها، وحو ذلك.. فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب، والقاف لصلابتها لليابس، حوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث»[1].

وتنقسم المحاكاة الصَّوتية إلى قسمين هما:

-المحاكاة الصّوتية الأوَّلية (الأساسيَّة).

-المحاكاة الصَّوتية الثَّانوية.[2]

بحيث أن الأولى تشتمل على صوت داخل الكلمة يحاكي الحدث، أمَّا الثانية فهي على تنوُّع أشكالها في الشعر الجاهلي لا تكون المحاكاة فيها ظاهرة صوتية بل بنية الكلمة هي التِّي توحي بالمعنى.

وهنا لابدَّ من الإشارة إلى أنَّ للألفاظ دوراً داخل النَّص الشعري لأنّها آلة من آلات الشاعر يستخدمها من أجل إثراء الدّلالة وإثارة المعنى حيث هي المحرِّك الذِّي تتضح به المعاني والدَّلالات يقول "**ابن جنّي**" في باب الدَّلالة اللَّفظية والصِّناعية والمعنوية: «اعلم أنَّ كل واحد من هذه الدَّلائل

---

[1]-ابن جنّي، الخصائص، ج2، مرجع سابق، ص158.

[2]-ينظر: محمَّد العبد،إبداع الدَّلالة في الشعر الجاهلي -مدخل لغوي أسلوبي-،مرجع سابِق، ص15.

معتد مراعًى مؤثر؛ إلاَّ أنَّها في القوة والضعف على ثلاث مراتب: فأقواهنّ الدّلالة اللَّفظية، ثمَّ تليها الصِّناعية، ثمَّ تليها المعنوية. ولنذكر من ذلك ما يصح به الغرض. فمنه جميع الأفعال. ففي كل واحد منها الأدلَّة الثلاثة. ألا ترى إلى قام، ودلالة لفظه على مصدره ودلالة بنائه على زمانه، ودلالة معناه على فاعلهِ. فهذه ثلاث مداليل من لفظهِ وصيغتهِ ومعناه. وإنّما كانت الدَّلالة الصِّناعية أقوى منَ المعنوية من قبل أنَّها وإنْ لم يكنْ لفظاً فإنَّها صورة يحملُها اللَّفظ. ويخرج عليها ويستقر على المثال المعتزم بها. فلمّا كانت كذلك لحقت بحكمهِ، وجرت مجرى اللَّفظ المنطوق به، فدخلا بذلك في باب العلوم بالمشاهدة. وأمَّا المعنى فإنَّما دلالتُهُ لاحقة بعلوم الاستدلال، وليست في حيز الضّروريات»[1]، فالألفاظ لها طاقةٌ تعبيرية وإيحائية ودلالية داخل النَّص الشِّعري، فالقيمة الفعليَّة للألفاظ هي موقعها داخل النَّص حيثُ تتفاعل مع باقي الألفاظ عموديا وأفقيا لخلق الجو الإيقاعي.

وذلك أمرٌ حصر النقاد القدماء دراسته ضمن علم البديع حيث إنَّ «القيمة الموسيقية الحقيقية للألفاظ لا تتحدّد فيها لذاتها مادامت متضامَّة مع غيرها في سياق الجملة بل تتحدّد قيمتها من خلال موضعها السياقي وما بينهما وبين الألفاظ الأخرى من تنسيق وتجاوب أو تنافر مقصود ومنظَّم يشكِّل النغم الشعري الذِّي تكون هي عنصُراً (فاعلاً) فيه وبذا تتشكَّل في النَّص أنواع عديدة من التَّجاوب والتَّناوب التفت إليها القدماء وحصروا دراستها في علم البديع كمحسنات لفظية من دون التركيز الصَّريح على قيمتها الإيقاعية»[2]، فالألفاظ من العناصر الفاعلة داخل النَّص الشعري بتلاحم الأصوات المكوِّنة لها وبتلاحمها أيضاً مع باقي الألفاظ المكوّنة للتركيب لأنَّ الدور الموسيقي الحقيقي للألفاظ يتحدد ضمن التَّركيب والسِّياق الذِّي تكون فيه مع علاقتها بباقي

---

[1]–ابن جنّي، الخصائص، مرجع سابِق، ج3، ص98.

[2]–علي عبد رمضان، الإيقاع في قصيدة العمود، مرجع سابِق، ص 102.

العناصر المكوِّنة لهذا السياق فيشعر القارئ بذلك التفاعل والتجاوب الذّي ينتج لنا نغماً شعرياً الألفاظ فيه هي العنصر الفاعل.

وإنْ حصر النُّقاد القدماء دراسة هذه الوظيفة ضمن علم البديع دون التَّصريح بقيمتها داخل النَّص الشِّعري إلاَّ أنّ «للمحسنات اللَّفظية دورٌ بارزٌ في إثراء وتعزيز موسيقى النَّص من حيث هي ترديد للأصوات في الكلام على وجه من التناسق والتناوب يغني النغم الشعري ويبرز الجمال الحسِّي للألفاظ. ويعكس في الآن ذاته صورة الشعور والانفعال إذا ما حسُن توظيفهُ»[1]، بحيث لا يقتصر دور المحسِّنات اللَّفظية على تعزيز الجو الموسيقي والإيقاعي للكلام بل يتعدَّاه إلى تصوير الشعور وتوضيح المعنى إنْ استعمل بطريقة جيِّدة وموحية.

ويؤكّد "**إبراهيم أنيس**" أنَّ المحسنات تلعب دوراً هامًّا في تكوين موسيقى الشعر وتعزيزها حين يقول:« وذلك لأنَّ الأصوات التِّي تكرّر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرّر في قافيته تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعدِّدة النغم مختلفة الألوان يستطيع بها من له دراية بهذا الفن ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية»[2]، إضافة إلى الموسيقى التِّي تخلقُها المحسِّنات اللَّفظية فهي تقوي درجة الاستمتاع لدى القارئ فتنقل انفعال الشاعر ومختلف الحالات التِّي كان عليها أثناء الكتابة.

وقد اهتمَّ النقاد البلاغيون بالجناس أو (التجنيس) بحيث وظفوه بوصفه ظاهرة جماليّة وهو نوعٌ من المحسِّنات البديعيّة اللَّفظية الذِّي يندرج ضمن باب من أبواب البلاغة العربيّة وهو علم البديع[3]، فالجناس تظهر قيمته في تلك المجانسة اللَّفظية فيؤدي دور تأكيد الجرس وتقوية النَّغم

---

[1]–علي عبد رمضان، الإيقاع في قصيدة العمود،مرجع سابِق، ص102.

[2]–إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابِق، ص45.

[3]–ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح وتع: سعيد محمّد اللّحام، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1999م، ص9.

وإحداث الموسيقى، ليس هذا فحسب بل له دورٌ في حضور المعنى ولو بقدرٍ معيَّن حين تتفق اللَّفظتان ويختلف معناهما.

ويعدُّ "**عبد القاهر الجرجاني**" أوَّل من بيَّن السبب في ضرورة اختلاف المعنى حيث يرى أنَّ ترديد اللَّفظين من نفس الجنس الصَّوتي الواحد يقتضي بالضرورة إفادة معنى آخر يختلف عن السَّابق وإلاَّ فإنّ مجرّد طلب الاتِّساق والانسجام فيما بين أصوات اللَّفظين دون اختلاف المعنى لا يحقق كلاماً على رأي "**عبد القاهر الجرجاني**" ذلك «لأنَّ الألفاظ لا تراد لنفسها وإنّما تراد لتجعل أدِلَّةً على المعاني فإذا عدمت الذِّي له تراد أو اختلَّ أمرُها فيه لم يعتد بالأوصاف التِّي تكون في أنفُسها عليها وكانت السهولة وغير السُهولة فيها واحداً ومن ههنا رأيتُ العلماء يذمون من يحمله تطلب السَّجع والتجنيس على أنْ يضيم لهما المعنى ويدخُل الخلل عليه من أجلهما.. »[1]، فمجيء الألفاظ متجانسة بترديدها دون اختلاف معناها يؤدي إلى الخلل حيث الألفاظ تورَد لتدلَّ على المعاني وتوضِّحها، لذلك وجب عدم المبالغة في طلب السّجع والجناس وتوظيفه داخل النَّص الشِّعري لأنَّ ذلك يفقده وظيفته الفنيَّة.

وللجناس بنوعيه قيمتُهُ الصَّوتية واللَّفظية والموسيقية داخل النَّص الشِّعري في خلق الإيقاع وتنويعه وإثراء الدَّلالة وتوضيح المعنى، فالجناس التَّام والجناس غير التَّام (النَّاقص)[2] لهما دورٌ كمحسّنات بديعيَّة لفظيَّة في إضفاء جو إيقاعي يغني النَّغم الشِّعري لا بل إنَّ الجناس غير التَّام «يحظى بقيمة موسيقية أعلى درجة منها في الجناس التَّام الذِّي يتمثَّل بترديد الأصوات على نحو متطابق ذلك لأنَّه يحظى بخاصية التَّلوين والتَّنويع الجرسي النَّاتجة عن زيادة حرف (صوت) أو تغيُّر في ترتيب

---

[1]–عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قر: محمود محمّد شاكِر، (د.ط)، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت)، ص523.

[2]–ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص9–18.

الأصوات أو اختلاف في بعضها ممَّا يضفي على الإيقاع المردَّد بين الألفاظ صبغة تلوينية تغني النغم الشعري وتزيد من التذاذ السَّمع وتعجُّب النَّفس لهُ.

وهنا يأتي دور الطَّبع والحذق في تخيُّر الألفاظ المتَّسقة والمتجاوبة لإضفاء التّرديد ميزة صوتيّة ومعنوية في آن واحد»[1]، لأنّ ترديد الأصوات على نحو متطابق لا يتميّز بخاصية التلوين والتنويع التِّي تكون في الجناس غير التَّام، فالتلوين الجرَسي ينتج من زيادة حرف أو تغيُّر في ترتيب هذه الحروف أو اختلافها وهذا لا نجده في الجناس التَّام. لذلك يؤدي هذا النَّوع من الجناس دوراً كبيراً في إثراء النغم الشعري الذِّي تستحسنُ الأُذن ورودَهُ وإعجاب النَّفس له حيث تصطف الألفاظ والمعاني فيكون لمثلِ هذا الجناس قيمةً صوتية ومعنوية.

سعى الشاعرُ الجاهلي في محاولةٍ جادَّة «إلى إبداع الدّلالة والخروج على الاستخدام العرفي التَّقليدي دلالياً وسياقياً، في استخدامه الخاص للكلمة استخدامًا فنيًّا شعريًّا وكذا وسائلُه اللُّغوية لتحقيق التَّأثير والفعالية، إمَّا مباشرة صريحة كابتكار كلمات جديدة، أو استخدام الكلمات بالاختيار والإيثار أو استخدامها استخدامًا خاصًّا عن طريق توظيف السِّياق، أو تحميلها دلالات رمزيَّة، أو الميل إلى الكلمات ذات الطول الدّال»[2]، فالكلمات لها القدرة التَّأثيريّة والطَّاقة الفاعلة منْ أجل التّعبير، فالشّاعر الجاهلي ابتكر كلمات لها الفعالية الكاملة على التَّأثير والإيحاء وأعطاها دلالاتٍ رمزية وجنح أيضاً إلى الكلمات الطويلة الدّلالة من أجل أنْ تمنح هذه الكلمات دفعاً أقوى للدَّلالة أوّلاً وللموسيقى الشِّعرية ثانياً.

---

[1]–علي عبد رمضان، الإيقاع في قصيدة العمود، مرجع سابِق، ص111.

[2]–محمّد العبد، إبداع الدَّلالة في الشعر الجاهلي –مدخل لغوي أسلوبي–، مرجع سابِق، ص52.

فالمسألة قائمة على الانتقاء الجيّد حتّى يؤَدّى المعنى بطريقةٍ جيّدة أيضاً يقول "**أبو حيَّان التوحيدي**": «وفي الجملة، أحسنُ الكلام ما رقَّ لفظُهُ، ولَطُفَ معناه، وتلألأ رونَقهُ، وقامت صورَتُهُ بين نظم كأنَّهُ نثر، ونثر كأنَّه نظم.»[1].فالألفاظ المنتقاة انتقاءً جيّداً تمدُّ المعنى ذلك الإيحاء المتميّز والتَّصوير الدَّقيق وهذا ما يؤكّدهُ أيضاً "التوحيدي" لمَّا يتحدَّث عن بلاغة الشعر قائلاً: «وأمَّا بلاغة الشعر فأنْ يكون نحوهُ مقبولاً، والمعنى من كلِّ ناحية مكشوفاً، واللَّفظُ من الغريب بريئاً، والكنايةُ لطيفة، والتَّصريح احتجاجاً، والمؤاخاةُ موجودة، والمواءمةُ ظاهرة»[2]، فالنّحو المقبول والمعنى الظَّاهر واللَّفظ الواضح والبلاغة الموجودة هي التِّي تمنح الشعر بلاغتَهُ وتجعله شعراً جيّداً يحقق درجة من الإفصاح والإبانة، وإذا ما نحن أضفنا النَّغم والموسيقى لهذه الألفاظ فإنَّ الدّلالة ستعزَّز وتثري حيثُ للصُّورة اللَّفظية « إذا ما زجها اللَّحن والإيقاع بصناعة الموسيقار، فإنَّها حينئذٍ تعطي أموراً طريفةً،...تلذُّ الإحساس، وتلهبُ الأنفاس، وتستدعي الكاس، والطَّاس، وتروّحُ الطبع، وتنعِمُ البال، وتُذَكِر بالعالم المشوق إليه، المُتلهِّف عليْه»[3]، وهو بهذا يشير إلى إيقاع الأداء وكيف أنَّ الموسيقار لمَّا يلبس الألفاظ فيحرّك النُّفوس ويلهبُ إحساسها ويجعلها تستمتع بهذا الإيقاع. لذلك في الشعر لا ينظر للتركيب« باعتبار سماته النَّحوية والبلاغية، وإنَّما ننظُر إليه منْ زاوية أخرى هي قيمته –في ذاته وعلى حاله في إبداع الدَّلالة و(أسلبة) الرسالة »[4]، فالتركيب لهُ قيمة ناهيك عنْ خصائصه النَّحوية والبلاغية حيث يساهم في إثراء الدَّلالة وإعطاء معنى للرسالة بأسلوب أكثر إيحاءٍ ودلالة. وفي الشعر الجاهلي جاء التركيب على صورٍ أربع رئيسية وهي:

1–القوالب اللَّفظية 2–المصاحبات اللَّفظية

---

[1]–أبو حيّان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج2، مرجع سابِق، ص231.

[2]–أبو حيّان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج2، مرجع سابِق، ص229.

[3]–المرجع نفسُه، ص352.

[4]– محمَّد العبد، إبداع الدَّلالة في الشعر الجاهلي –مدخل لغوي أسلوبي–، مرجع سابِق، ص52.

3-التَّعبيرات اللُّغوية 4-المزاوجات اللَّفظية[1].

وكل هذه الصُّور غرضُها التَّعبير عنْ المعنى وإيضاح الفكرة وإيصالها للمتلقي في قالب تصويري إيحائي استعان بها الشاعر الجاهلي لتكون وسيلةً لإبداع الدَّلالة وهذا دليلٌ على أنّ الموسيقى تنتج من التراكيب لمَّا تأتي بصورة من الصور الأربع السَّابقة الذكر.

تُسانِد الإيقاع من خلال مستواه الخارجي الممثَّل بالوزن والقافيةُ عناصر أخرى مرتبطة بالمستوى الدَّاخلي ممثَّلةً في اللُّغة بأصواتها وألفاظها وتراكيبها حتَّى يبنى الهيكل الإيقاعي العام للنَّص الشعري. فالإيقاع هو التلوين الصَّوتي حيثُ يختلف باختلاف أصوات اللُّغة وألفاظها وتراكيبها.

لقد تفطَّن النُّقاد القدماء إلى الجانب الدّاخلي المكوِّن للنَّص الشعري وأدركوا دوره في تعزيز الإيقاع وإثراء الدَّلالة وأولوهُ عناية بالرغم من عدم تصريحهم بأقوال مباشرة وصريحة عن وظيفة المستوى الدّاخلي للإيقاع، إلاَّ أنَّ هذه الإشارات تدلّ على معرفتهم وعدم غفلتهم عن قدرة التوظيف الجيِّد للألفاظ فتكون في النَّص ذات قيمة صوتية جمالية فنيَّة ومعنوية في نفس الوقت ،كما تظهر معرفتهم لمّا يعرِّفوا عنصراً من العناصر المكوِّنة لهذا المستوى _الداخلي_ من ذلك الجناس .

لقد استعان الشُّعراء الجاهليُّون بأصوات اللُّغة وألفاظها وتراكيبها، فكان للصَّوت دورٌ كبير في إبداع الدَّلالة كإقرار من الشعراء أنَّ الموسيقى والإيقاع لا يقتصران على الوزن والقافية فقط بل تمكَّن الشاعر الجاهلي من محاكاة الصَّوت ضمن عدد غير محدود من المؤثِّرات الصَّوتية منِ أجل إيصال المعنى والحدث بنوع من قوّة الإيحاء ودقَّة التصوير فكانت وسيلة الشاعر الجاهلي ضمن

[1]-ينظر: محمَّد العبد، إبداع الدَّلالة في الشعر الجاهلي -مدخل لغوي أسلوبي-، مرجع سابِق، ص52

صورتين أساسيتين هما: المحاكاة الصَّوتية، والتقسيم والموسيقى الدَّاخلية، وهما صورتين لهما دورٌ لا يمكن إغفاله في إبداع الدَّلالة.

قيمة الألفاظ الموسيقيَّة لا تقتصر على إنتاج النّغم والإيقاع داخل النَّص الشِّعري فالمحسنات البديعية اللَّفظية لها ميزتان وهما: ميزةٌ صوتية فنيَّة وميزةٌ معنويَّة وإنْ كانت الأولى طاغية على الثّانية باعتبار من ينظر إليها أنَّها لا تتعدّى كونها محسِّنات دورها تنويع الإيقاع وهي على العكس فزيادةً على التنويع والتلوين الإيقاعيين فهي تُساهِم في التَّعبير عن المعنى وتدلُّ عليه.

2-المنظور الأجنبي:

لقد نال مبحث الإيقاع والدَّلالة لدى الغرب أهميَّةً كبيرة، ذلك أنّ الإيقاع والعناصر المكوِّنة له تؤدي وظيفة معينة، إذ أنّ لكل عنصر دلالة مخصوصة في ذاته من جهة ودلالة بتضافره مع باقي العناصر الأخرى من جهة أخرى، فالقصيدة بناء متكامل يختلف عن النثر بجملة من العناصر والمكونات الفنية والجمالية.

وقد أشرنا سابقا إلى أن مستويات الإيقاع وإن تعددت فهي اثنان مستوى داخلي وآخر خارجي، وأن كان هذا الأخير لاقى اهتمامًا كبيرًا من قبل البَاحثين باعتباره الأصل، وفي كلا المستويين عناصر تقوم بجملة من الوظائف والأدوار فتساهم في بعث إيقاع متميز تدركه الأذن والعين.

2-1- دور الجانب الدَّاخلي:

يقودُ الكلام عن الجانب الدَّاخلي ودورُه إلى معرفة دور الصَّوت والكلمات وكذا التركيب وأيضا عناصر ارتبطت بها كالتَّكرار، فالوظيفة تبدأ من أدنى مستوى، وها هو "**جاري**" يجعل من أصغر وحدة لبناء القصيدة وهو الصّوت ذات دلالة ومعنى وتأثير على باقي العناصر الأخرى، يقول:« الذّي يجب ألا يغيب عن بالنا أبدا في تقويم في تقويمنا لكل عنصر من عناصر القصيدة

هو ربطه بالعناصر الصوتية التي تنشىء لنا وحدة واحدة،ولذلك فإن التأثيرات الصوتية ينبغي أن تدرس دائما مرتبطة بالمعنى، والفكرة والتَّخيل والإيقاع»[1]، يتضح من خلال قول " **جاري**" أنَّ لكل عنصر من عناصر القصيدة دلالة معيّنة بداية من الأصوات وصولا إلى الإيقاع المرتبط بهذه الدَّلالة،فالصَّوت له معنى مرتبط به وبالفكرة والتّصور والإيقاع.

وبعيدا عن العناصر المكوِّنة للإيقاع، يحمل الإيقاع في نفسه دلالة حين تتوقف هذه العناصر يقول"**لامرتين**" :« الإيقاع يثير أعصابي،ولكنَّ الإيقاع يشبه رئيس الجوقة، الذِّي يضرب وفق الإيقاع بقوسه أثناء صمت الأنغام»[2] .لذلك يغدو الإيقاع معبِّرًا عن الأحاسيس وناقلا للمشاعر، فيتجاوز ذلك الاعتقاد من أن له وظيفة جماليَّة تحسينه فقط إلى وظائف متعددة تتأتى من جوانب متعدِّدة، «ويسيطر على ذلك أكثر من مجرد إيقاع " مثير للإعجاب وإنَّنا لنشعر أنَّ الإيقاع يؤدِّي وظيفة أكبر مما تقدمه بعض المواضع بشكل مؤثر على نحو خاص، ولا يؤدي وظيفة فقط، وإنما يمثل قوته الخاصة أيضا»[3]، فالإيقاع يثير الإعجاب في النَّفس من جهة ويحمل دلالات من جهة أخرى إذ يمثّل قوّة النَّص الفنِّي وإبداعه.

وغير بعيد عن الصَّوت نجد التَّكرار الذِّي يؤدي في النَّص وظيفة معينة ذلك أنَّ النَّص الأدبي عمل منظم وعلى درجة من الدِّقة، وما التَّكرار إلاَّ دليل على هذا التَّنظيم المحْكَم حتَّى يصل هذا التَّكرار إلى درجة أنَّ الإيقاع يقوم به وعليه يقول "**يوري لوتمان**": «ولكن الإيقاع في الشِّعر ظاهرة من نوع مختلف، فإيقاعية الشِّعر قد تعني التَّكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التَّسوية بين ما ليس بمتساوٍ، أو بهدف الكشف عن الوحدة من

---

[1]-Gurry.p. the Appreccllation of poetry. P. 73. نقلا عن : محمّد العبد، إبداع الدَّلالة في الشعر الجاهلي –مدخل لغوي أسلوبي–، مرجع سابِق، ص13، وينظر: فولفغانغ كايزر، العمل الفني اللُّغوي مدخل إلى علم الأدب، تر: أبو العيد دودو، (د. ط)، دار الحكمة، الجزائر، 2000م، ج2، ص380.

[2]– فولفغانغ كايزر، العمل الفنّي اللُّغوي – مدخل إلى علم الأدب–، ج2، مرجع سابق، ص378.

[3]– المرجع نفسه، ص395.

خلال النوُّع، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التَّشابه أو حتّى إبراز التنوع من خلال الوحدة».[1]

وعليه فيكون الإيقاع في الشعر تكرارًا لمجموعة من العناصر المختلفة من أجل خلق ذلك التَّساوي في النَّص الشِّعري ككل أو تكرارا لمجموعة من العناصر المتشابهة ويكون هذا التَّحقيق غاية معينة لإبراز التنوع في الوحدة المتكررة الواحدة، فللتّكرار دور بارز في الإيقاع؛ يقول "**بيير جيرو**":« إنّ العروض والنظم يشكلان أكثر مجالات علم اللغة الإحصائي دورانًا لان موضوعهما يتمثّل في معرفة الطريقة التي يتم بها التَّكرار الصحيح للأصوات»[2]، فيكون العروض والنظم علمان إحصائيان موضوعهما إدراك الطريقة التِّي يأتي عليها التكرار السليم للأصوات. هذا التّكرار الذِّي لو اختل لا اختل معناه لذلك له معنى ووظيفة لذلك اعتبر من المعالم الأساسية التي يقوم عليها الإيقاع والشِّعر « إنّ التّكرار الإيقاعي ينظر إليه منذ أقدم العصور باعتباره أحد المعالم الأساسية للشّعر.

وبعد محاولة الإصلاح العروضي التّي قام بها لومانوسف، وصرحه لمفهوم التفعيلة أصبح تكرار ما يتناوب من المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة يتناول بوصفه شرطا ضروريا لمعاملة النص على أنه شعر»[3]، فهو في القديم عنصر من عناصر الشعر وفي الأنماط الشِّعريّة الحديثة شرط أساس لتحديد النص على أنَّه شعر حيثُ التَّكرار مركز على المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة وهذا ما يسمَّى بالتَّكرار الإيقاعي، أمَّا التَّكرار على المستوى الصَّوتي فله وظيفة في النَّص الشِّعري أيضا و«يحظى التَّكرار الصَّوتِي في الشِّعر بوظيفة فنية محددة، ذلك أنَّ الأصوات اللُّغوية

---

[1]– يوري لوتمان، تحليل النّص الشِّعري بنية القصيدة، تر وتق وتع: محمد فتوح أحمد، (د. ط)دارالمعارف، مصر– القاهرة، (د.ت)، ص71.

[2]– المرجع نفسه، ص70.

[3]– المرجع نفسه، ص73.

تساق إلى القارئ في شكل وحدات نطقية، أمَّا التَّرتيب الذِّي يفترض وجوده بالنِّسبة إلى هذه الأصوات فينتقل إلى الكلمات التِّي تبدو وقد تكوَّنت على نحو ما.

وإذا كانت العلاقات الطبيعيَّة هي التي تقوم بتنظيم اللُّغة فإنَّه يُضاف إلى هذه العلاقات «نظام من نوع فوقي يصل بين الكلمات لما لا صلة بينه بحسب اللُّغة،ويصهرها في مجموعات جديدة دالّة،وبهذه الصُّورة فإنَّ التَّنظيم الفونولوجي للنَّص لا يخلو من مغزى مباشر وذي دلالة»[1]، وعليه نُميِّزُ لدى "**يوري لوتمان**" ثلاثة أنواع من التَّكرار:

- **الأوّل:** وهو التَّكرار الفني الذي يلعب دورًا هاما في تنظيم النص الأدبي.
- **الثاني:** وهو التكرار الإيقاعي فله دور هام ووظيفة دقيقة باعتبار معلم من المعالم الأساسيَّة التِّي يقوم عليها الشّعر وأصبح في الكتابات الحديثة ذات دور مميّز لتكرار المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة.
- **الثالث:** التَّكرار الصَّوتي في الشِّعر فله وظيفة جماليَّة واضحة باعتبار أنَّ هذه الأصوات اللُّغوية هي المكوِّنة للوحدات النطقية التِّي تنتقل إلى القارئ على هذا النسق، لتُصبح كلمات ذات بناء متميِّز لتنقل الدَّلالة من أصغر وحدة دالّة إلى النَّص ككل، فيغدو التَّكرار بكل أنواعه له دلالة ومغزى.

والمعوَّل هو التَّكرار الصَّوتي الذِّي يعتمد على تكرار الأصوات حيث تنتقل هذه الأخيرة لتصبح تعبيرًا عن مجموعة من الأفكار والآراء، يقول "**هيجل**":« إنَّ الصَّوت الذِّي كان في الموسيقى رنينًا مبهمًا،يتحوَّلُ إلى كلمة يغدو صوتًا ملفوظًا واضحًا دوره هو التَّعبير عن تصوُّرات وأفكار، أنْ يكون إشارة لداخلةٍ روحيَّة»[2]، فبالرّغم من الدَّلالة التِّي يحتويها بعيدًا عن الكلمة والتِّي تمنحه صفة الرَّنين

---

[1]– يوري لوتمان، تحليل النّص الشِّعري بنية القصيدة، مرجع سابق، ص98.

[2]– هيجل، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، مرجع سابِق، ص154.

المبهم والغامِض يتجاوزها ليصبح كلمة وصوتا ملفوظا ظاهرا ذو وظيفة تعبيريّة خاصَّة على مجموعة من التصوُّرات والمعارف.

ويرى "**رومان جاكبسون**" أنَّ الشِّعر ليس «هو المجَال الوحيد الذِّي تُخلِّف فيه رمزية الأصوات أثارها، وإنَّما هو المنطقة التِّي تتحوَّلُ فيها العلاقة بين الصَّوت والمعنى من علاقة خفيَّة إلى علاقة جلية وتتمظهر بالطريقة الملموسة جدًا والأكثر قوة »[1]، أي أنَّهُ النَّص الذِّي تتضِحُ فيه العلاقة بين الصَّوت والمعنى أكثر من غيره من النُّصوص «فالشِّعر ليس مجرد إشارة لغوية، بل هو أكثر من ذلك، إنَّه حياة وتجسيد لحياة عميقة وكثيفة فهو لا يقرّ بالحقائق ولكنَّهُ يصوِّرُها، وهو لا يخبِرُك بها. ولكنَّه يدفعك إليها ويثيرك – من الدَّاخل– كي تنشط إلى حياة أفضل وعالم أسعد»[2]، فالشِّعر له وظيفة تتولَّدُ باجتماع عنصرين هما الموسيقى واللُّغة حيثُ إنَّ «ماهيَّة موسيقى الشِّعر ترتدُّ إلى ماهيَّة اللُّغة كظاهرة صوتيَّة، فإنَّ وظيفة الموسيقى في الشِّعر ترتدُّ إلى وظيفة اللُّغة كظاهرة اجتماعيّة، فاللُّغة ليست مجرّد مجموعة من الأصوات تلتقي لتَكُون لحنًا أو ضوضاء، تُحَاكي بها أصوات الطبيعة ولكنَّها – في المقام الأوَّل– مجموعة من الأصوات تلتقي لتعكس حاجة البشر إلى التواصل، ولابدّ لها (اللُّغة) إذ ذاك من مدلول هو ما يسمَّى بالمعنى.»[3] فالشِّعر بموسيقاه ينظر إلى اللُّغة باعتباره مجموعة من الأصوات المعبِّرة عن مجموعة من المعاني والدَّلالات التِّي تمثِّل حاجات البشر.

والشِّعر يحمل طاقات تؤثِّر داخليًا في النَّفس البشريَّة حيثُ ينقلها إلى حياة أفضل وأجمل «ولا يستطيع الشِّعر أنْ يحقق هذه الوظيفة إلاَّ بهذا التّنظيم غير العادي للأصوات أي بالإيقاع، فالإيقاع

---

[1]– رومان جاكبسون، قضايا الشِّعرية، مرجع سابِق، ص 58.

[2]– سيِّد البَحراوي، موسيقى الشِّعر عند شعراء أبولو، ط3، دار الثَّقافة العربيّة، مصر، 2002م، ص23.

[3]– المرجع نفسُه، الصّفحة ذاتها.

– وحده– هو الذِّي يستطيع أنْ يحمل المشَاعر والأفكار العميقة المتميِّزة والصادقة»[1]، فالشِّعر يصل إلى وظيفته بالإيقاع وتكتمل دلالته به، لأنَّ الإيقاع بمفرده له إمكانيّة نقل المشَاعر والأحاسيس والأفكار الجوهرية ووحده المعبِّر عن صدق الشَّاعر وتميِّزه لأنَّ الإيقاع له القدرة على الوصول لدلالة التَّنظيم غير العادي للأصوات، فحاجة الشِّعر أولى من تحقيق حاجة اللُّغة وهنا يظهر دور الإيقاع لأنَّه «إشارة طبيعية إلى عمق الانفعال ومتى تكلم المرء شعرًا فكأنّ بذلك وحده يقول. إنَّ ألمه أو فرحه هو من القوة بحيث لا يمكن أن أعبر عنه باللُّغة العادية. وكأنِّي بإيقاع الشِّعر ضربات القلب تسمعها الأذن وتنظم الصّوت، فإذا سمعها الآخرون أخذت قلوبهم تخفق هي الأخرى على هذا الإيقاع عينه»[2].

فهو يحمل تلك الدَّلالة العميقة وله وظيفة انفعاليّة فهو إمَّا تعبير عن ألم الشَّاعر أو فرحه والإيقاع هو الذِّي يقود إلى هذه القيمة التَّعبيريّة حيثُ لا تتحقق هذه القيمة أو الوظيفة إلا بالإيقاع جاء في معنى المعنى: «ومثلما يمكننا تمييز الآثار العاطفيّة المباشرة لصفات الصوت ونبراته يمكننا بالضبط تمييز الآثار العاطفية المباشرة المشابهة للون والشَّكل، فمثلما يمكن ...أن نعارض الصِّفة الصائتية والصَّامتية الإيقاع، يمكن أن يعارض اللَّون الشَّكل،أي أنَّ بإمكانها أن يستثير عواطف معارضة...»[3]، فالصَّوت وصفاته ونبراته يخلق آثارا عاطفية والذِّي يميِّز هذه الآثار هو الإيقاع، غير أنَّه وبعيدًا عن الأصوات التِّي يمنحها الإيقاع دلالة أوضح وأدق في الشِّعر فإنَّه يشترط في الكلمات أن تكون داخل قالب متآلف من الأصوات حيثُ«...كلما كثر استعمال التأثيرات المباشرة للكلمات في اللغة الأصل من خلال الإيقاع، والصِّفة الصائتية وما إليها ازدادت

---

[1]– المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

[2]– سيِّد البَحراوي، موسيقى الشِّعر عند شعراء أبولو، مرجع سابق، ص23.

[3]– تشارلز كَيْ أوغدن أيفر أرمسترونغ ريتشاردز، معنى المعنى دراسة لأثر اللُّغة في الفكر ولعلم الرَّمزية، ط8، (د.ب)1946م، ص365.

صعوبة تأمين تأثيرات مشابهة بالطريقة نفسها التِّي تكون عليها في حالة وسط صوتي مختلف»[1]، أي أنَّ الإيقاع يزيل تلك الصُّعوبة والغُمُوض عن الكلمات خصوصا لما تكون في وسط صوتي متجانس حيث يبعد عن الكلمات صفة اللاأهمية حيث «إنَّ الكلمات أو تنظيمات الكلمات لتستدعي مواقف على نحو مباشر كالأصوات، وعلى نحو أقل مباشرة بطرائق مختلفة كثيرة من خلال ما يدَّعي على نحو فضفاض" ترابطات" وتأثيرات الكلمات التي تنجم مباشرة (أي عضويًّا) عن خصائصها الصوتيَّة يحتمل أن تكون تافهة،وتصبح مهمة إلا من خلال تأثيرات تراكميَّة وتحذيريَّة كالتِّي يسبّبُها الإيقاع والقافيّة»[2]، فيستدعي الكلمات وتنظيماتُها الإيقاع حتى تحقق التأثيرات اللاَّزمة وإلاَّ تكون تأثيرات الكلمات مجرد أمور تافهة ونحن لا نتفق مع هذا الرأي على اعتبار أنَّ الكلمات تحمل دلالة ولو كانت دون إيقاع وقافية؛ إلاَّ أنَّ هذين الأخيرين من شأنهما تغيير مسار الدَّلالة في النَّص الشِّعْري بحسب ما يقتضيه المقام ويريده الشَّاعر.

من هنا كانت العلاقة بين المعنى والإيقاع من أشد العلاقات تعقيدا وصعوبة لأنَّ الغالب أنَّ الإيقاع هو الذِّي يقود الشَّاعر حيث إنَّ «الرَّنين هو الذِّي يسبق الكلمات ويناديها، حيث أنَّ النَّغم هو المصدر الأوَّل مهما يكن غير واضح، ومهما يكن الشّاعر بعيدًا عن روح التّغني والموسيقى»[3]، فما يستثير الكلمات ويحرك المشاعر ويوقظها «هو التأثيرات الإيقاعية والعروضية لأنساق الكلمة. وإذا ما افترض منطقيا أنّ الإيقاعات ولاسيما الأوزان لها تأثيرات تحذيرية بدرجة قليلة فأن الفرق

---

[1]– تشارلز كَيْ أوغدن– أيفر أرمسترونغ ريتشاردز، معنى المعنى –دراسة لأثر اللُّغة في الفكر ولعلم الرَّمزية–، مرجع سابق، ص347.

[2]– المرجع نفسه، ص354.

[3]– سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، مرجع سابِق، ص23–24.

الملحوظ جدا في القوَّة الاستثارية بين الكلمات المنسوقة على هذا النحو والكلمات التِّي ليس لها نظام تكراري يسهل تفسيره»[1]، أما التأثيرات الإيقاعية فهي تلك القائمة على الإيقاع.

والمقصود بالتأثيرات العروضية هي القافية والوزن، حيث للعروض دور في توجيه الكلمات نحو دلالة معينة وإن كان تأثير القافية أكثر من الوزن، لكن يبقى لهذا الأخير وظيفة ولو كانت قليلة حيث إن الكلمات الموزونة يسهل توجيه دلالتها وتفسيرها « فكلماتنا زيادة على رمزها إلى الإحالة،علامات كذلك للعواطف، أو المواقف، أو الأمزجة، أو الطبع أو الاهتمام أو الوضع الذِّهني الذِّي تحدث فيه الإحالات،إنَّها علامات بهذه الطريقة لأنَّها مجتمعة مع هذه المواقف والاهتمامات في سياقات معينة أكثر فضفاضية، وأكثر إحكاما»[2]،فالكلمة لها رمز ودلالة إذ تحمل دلالة عن العاطفة وتعبر عن موقف ما وعن مزاج معين أو طبع أيضا هي تعبير عن وضع ذهني أيضا أو حالة اهتمام وما يجعلها أكثر إحكامًا وأشد بناء هو النَّص الشِّعري بموسيقاه وإيقاعه وعروضه لأنَّ«الكلمة رمز صوتي إفصاحي في حالة دلالة تعيينية على شيء ما يتحدَّث عنه.»[3] وبهذا التعريف تمنح الكلمة دلالتين اثنتين الأولى دلالة تعيينية والثانية دلالة إيحائيَّة حيثُ يمكن بالممارسات اللُّغوية المختلفة وضع الألفاظ في غير البَلاغة من ذلك المجاز مثلاعلى أنَّ الإيحاء هو المطلوب في النص الشعري وهذا ما ينتجه الإيقاع الذي يقودنا إلى الفهم وهذا ما تطمح إليه الدّلالة الإيحائيّة.

وإذا انتقلنا من الصَّوت والكلمة (اللَّفظة) إلى الجملة (التَّركيب) وجدنا أنَّ«الجملة رمز صوتي إفصاحي في حالة تجسيد موقف إرادي للمتكلم من المستمع»[4]، فالجملة تكون لها وظيفة داخل

---

[1]–تشارلز كَيْ أوغدن– أيفر أرمسترونغ ريتشاردز، معنى المعنى، مرجع سابِق، ص358.

[2]– المرجع نفسه، ص340،341، وينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشِّعرية، مرجع سابِق، ص81.

[3]– تشارلز كَيْ أوغدن– أيفر أرمسترونغ ريتشاردز، معنى المعنى، مرجع سابق، ص347.

[4]– تشارلز كَيْ أوغدن– أيفر أرمسترونغ ريتشاردز، معنى المعنى، مرجع سابق، ص348.

النص شانها شأن الكلمة فيفهم السَّامع تلك الوظيفة أو الموقف الذِّي أراده المتكلم من هذه الجملةلكن سرعان ما يمنح الإيقاع وظيفة أخرى للجملة تكون لها دلالة معيّنة حيث يجعل "**بواز**" «كل الكلام يقصد به أن يؤدِّي مهمَّة "توصيل الأفكار" على أنَّ الأفكار يبعد أن يصل إليها من يطلبها من الخارج. ونحن بحاجة إلى نظرية تصل الكلمات بالأشياء من خلال الأفكار التِّي ترمز إليها، إنَّ وجدت هذه الأخيرة. أيْ إنَّ الأمر يتطلب تحليلات منفصلة لعلاقات الكلمات بالأفكار ولعلاقات الأفكار بالأشياء».[1]

فالأصوات والكلمات والجمل تعبر عن مجموعة من الأفكار والمواقف غير أنَّ الصُّعوبة تكمن في المتلقي ودرجة فهمه واستيعابه لهذه المواقف ذلك أنَّ تأدية النَّص الشِّعري نفسُه قد يؤدي إلى فهم متعارض، لأنَّ التأدية تختلف باختلاف الألسنة فالضَّغط على مقطع دون سواه أو ترك هذا الضغط قد يؤدي إلى إعطاء دلالة مغايرة لما قصده الشاعر، وبالرغم من ذلك لا يختلف اثنان على أنَّ الأصوات تؤدي وظيفة والكلمات أيضا والجمل وعليه فكل الكلام له وظيفة.

2-2- دور الجانب الخارجي:

وإذا ما نحن انتقلنا من الجانب غير العروضي (الدَّاخلي) للنَّص إلى الجانب العروضي (الخارجي) المتمثل في الوزن والقافية والوقفة، وجدنا لهذه العناصر دورًا في بناء الدَّلالة الإيقاعية للقصيدة؛ وإنْ تفاوت هذا الدور حيثُ «إنَّ القافية والوزن هما ليسا كل شيء في القصيدة، وإنَّ اختيار الموضوع، والغنائية والصور، وبناء القصيدة، وما سوف يسميه "بوحدة الانطباع" هي عناصر قادرة على إثارة الصدمة الشِّعريّة الخفيّة».[2]

---

[1]- المرجع السابق، ص65.

[2]- سوزان برنار، قصيدة النثرمن بودلير إلى يومنا هذا، مرجع سابِق، ص29، وينظر: جان كوهن، بنية اللُّغة الشِّعرية، مرجع سابِق، ص72.

لا يُبْنى الإيقاعُ على هذين العُنْصُرين فقط إلاَّ أنَّهما ذات وظيفة داخل القصيدة يتلاحمان مع الصُّور وطبيعة الموضوع وبناء القصيدة والغناء من أجل جعل هذا النَّص ذا أثر ودلالة وإيحاء، أمَّا "**جان كوهن**" يرى أن الوزن والقافية من العناصر غير المتصلة باللُّغة يقول:« فلا يبدو إذن أنَّ الوزن والقافية خاصِيتان عالقتان باللُّغة. بل يبدوان كبنية فوقية يقف تأثيرها عند المادة الصوتية وحدها، دون أن يكون لهما تأثير وظيفي في المدلول. فيبدو الخطاب المنظوم، إذن من وجهة النَّظر اللُّغويَّة الخالصة كما لو كان مشاكلاً للُّغة غير المنظومة، وإذا ما وجد بينهما فرق جمالي فذلك لأنّ نوعًا من الزخرف الصَّوتي يضافُ إلى الخطاب المنظوم من الخارج كفيل بإحداث أثر جمالي خاص.فاللُّغة المنظومة تطابق لذلك: نثر+ موسيقى فتضاف الموسيقى إلى النَّثر دون أن تغير شيئا من بنيته».[1]

وإنْ لم يكن الوزن والقافية خاصيتان مرتبطتان باللغة إلا أنهما يمثلان بنية خارجيَّة ذات تأثير على المستوى الصَّوتي الدَّاخلي فاعتبر "**جان كوهن**" أنَّ لهذه البنية زخرفًا جماليًّا فحسب من أن تكون ذَا وظيفة في توجيه الدَّلالة وإثرائها، وهو بهذا يميّز بين اللُّغة المنظومة واللُّغة غير المنظومة، والفرق ظاهرٌ بإضافة الوزن والقافية للُّغة المنظُومة حيثُ يحدث ذلك فرقًا جماليًّا، في حين لو أضفْنا الموسيقى إلى النثر لم يتغيَّر من بنية النَّثر شيئا ويمثل للُّغة بلعبة الشطرنج قائلاً: «وإذَا ما أعدنا هنا تشبيه اللُّغة بلعبة الشطرنج عند **سوسير** فأن النظم المعتمد على اللغة المنظومة سيشبه هذه القطع المنحوتة بفنية، والتِّي قد يكون لها قيمة جمالية خاصة دون أن تكون لذلك أية علاقة بمباراة الشطرنج نفسها، سواء في بنيتها أو في سيرها»[2]، غير أنَّ هذا التَّشبيه ذو جانبين خاطئ وصائب، أمَّا الخاطئ فهو أنَّ لعبة الشَّطرنج الممثِّلة بلغة لا تتمُّ إلاَّ بتلك القطع المنْحُوتة بدقَّة وجمالية، إذْ لا

---

[1]– جان كوهن، بنية اللُّغة الشِّعرية، مرجع سابِق، ص29، وينظر: جون كوين Jhone Kuine، النظرية الشِّعرية، تر وتق وتع: أحمد درويش، ط4، دار غريب، القاهرة–مصر، 2000م، ص70.

[2]– جان كوهن، بنية اللُّغة الشِّعرية، مرجع سابِق، ص29.

لعب بدونها وكذلك اللُّغة المنْظُومة فهي بحاجة إلى خصائصها «ذلك أنَّ اعتبارات الجمالية الصوتية – الجرس التناغم ليست بالتأكيد غريبة عن الشَّاعر. إنَّ للنَّظم "موسيقَى" تطرب من تلقاء نفسِها كما تدلُّ على ذلك المتْعة التِّي نجدُها في الاستماع إلى أبيات من لغة نجهلها»[1]، حيثُ المتْعة تأتِي من موسيقى النَّظم؛ لذلك يكون الإيقاع ذا قدرة على دغدغة الأذن بل يجعلها تشعر بجمال النَّص الشِّعْري فتفضلُ نصًا عن آخر، غير أنَّ "**جان كوهن**" يعودُ ليجعل القافية عنصرًا من العناصر التِّي لا تظهر وظيفتها إلاَّ بإضافتها إلى غيرها شأنُها شأن الأصوات، «والحقيقة أنَّ القافية ليست أداة، أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عاملٌ مستقل صورة تضاف إلى غيرها. وهي كغيرها من العناصر لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلاَّ في علاقتها بالمعنى»[2]، وبالرَّغم من عدم كونِها أداة أو وسيلة ملتصقة بعنصر معين وكونها عنصرًا من العناصر التِّي تلحق بالعَمل الأدبي تبقَى وظيفتُها مرتبطةً في علاقتها بباقي العناصر التِّي لها معنى.

أمَّا "**يوري لوتمان**" فيرى أنَّ للقافية وظيفة فنيَّة حيثُ يقول :« إنَّ الوظيفة الفنيَّة للقافية يقترب إلى حد كبير من الوظيفة الفنيَّة التِّي تنهض بها الوحدات الإيقاعيَّة، وليس هذا بغريب إذَا تذكرنا أنَّ العلاقة المعقدة بين خاصِيتي التَّكرار واللاتَكرار، والتِّي تتميَّزُ بها البنية الإيقاعية تتميَّزُ بها أيضًا وبنفس القدر عملية التّقفية»[3]، فإذا كانت الوحدات الإيقاعية تعتمد على التَّكرار تارة وغيابُه تارة أخرى فإنَّ وظيفة القافية الفنيَّة تقترب من وظيفة هذه الوحدات.

تتكرَّر القافية مرَّةً واحدة عبر نِهاية الأبيات بنفس الوتيرة وتُخالف هذا التَّكرار إلى عدمه فتتباين هذه القيمة الفنيَّة من بيت إلى آخر، ولمّا كان النَّبر من الخصائص التَّطريزية التِّي لا تحفل بها القصائد لدى الأجانب – فرنسا وألمانيا مثلاً– فقد كان للقافية دورٌ إيقاعيٌّ هامٌّ في القصيدة حيثُ «

---

[1]–ينظر: جان كوهن، بنية اللُّغة الشِّعرية، مرجع سابِق، ص29.

[2]– المرجع نفسُه، ص74.

[3]– يوري لوتمان، تحليل النَّص الشِّعري بنية القصيدة، مرجع سابِق، ص91.

أنّ النَّبر في الفرنسية (وكذلك في بقيَّة اللُّغات المشتقَّة عن اللاّتينية) أضعف منه في اللُّغات الجرمانية.(ومن هذه الحقيقة تكمن الأهمية الكبيرة التي تأخذها القافية في اللُّغة مقارنة باللُّغة الجرمانيّة)، حيث لها جملة من الوظائف الإيقاعيَّة التِّي تُثْري دلالة النَّص ككل»[1]، فالنَّبر موجود في تلك اللُّغات ولكن بدرجة أقل مكَّنت القافية ناهيك عن وظيفتها في النَّص أنْ تأخذ وظيفة أُخرى حتَّى يغطى نقص غياب عنصر جمالي كالنَّبْر، ولايُمكن الاستغناء عن القافية كونها عنصرًا من العناصر التِّي تسودُ الشِّعر.

ويجعلُ "**رومان جاكبسون**" القافية مجرَّد حالة محتواة داخل مسألة أعم يقول: «ليست القافية سوى حالة خاصّة مكثفة نوعا ما للمسألة أكثر عموميّة... إنَّها حالة خاصّة للمسألة الأساسيَّة للشِّعر التِّي هي التَّوازي»[2]، فهي عنصر فني مرتبط بالشِّعر ومرتبط بالتَّوازي الذِّي له دور هام لأنَّ بنية الشِّعر قائمة على بنية التَّوازي المتَواصل ونجد هذا التَّوازي في المقاطع الشِّعريَّة المزدوجة وكذلك غير المزدوجة حيثُ تدعم التَّباين الدَّلالي المزدَوج الذِّي يربط نهاية البيت بما قبله[3].

والتَّوازي وإنْ كان بنية يقوم عليها الشِّعر فإنَّ له دورًا هامًّا في تقديم العون للباحث الذِّي بإمكانه تحديد كل بنية صوتيَّة وظاهرة فنية ودورها داخل النّص؛ وهذه الظَّواهر هي التِّي تقرّبُنا إلى فهم هذا التَّوازي حيثُ «أنَّ الدَّلالة كلّما تباعدت عن الإحالة تعالَى النَّص وتكافأت انزياحيته الفنية،مع الحفاظ على النِّظام كي يتسنى للمتلقي أنْ يستقبل العمل الفنِّي في شكله الصَّحيح الذِّي يتوازى أو يتقارب مع أبعاد المرسل الدَّلاليّة»[4]، لذلك «فالتّوازي في فن الشِّعر يكون في التَّراكيب النَّحْوية والوحدات المعجميَّة،كما يكون من خلال إيقاعات موسيقيَّة تحدثها التنوُّعات الصَّوتيَّة والهياكل

---

[1]– ينظر: فولفغانغ كايرز، العمل الفنِّي اللُّغوي، ج2، مرجع سابِق، ص387.

[2]– رومان جاكبسون، قضايا الشِّعرية، مرجع سابِق، ص47.

[3]– ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشِّعرية، مرجع سابِق، ص85.

[4]– الطاهر بومزبر، التَّواصُل اللِّساني والشِّعريَة–مقاربة تحليليّة لنظريَّة رومان جاكبسون–، ط1، دار العربيَّة للعلوم، الجزائر، 2007، ص60.

التَّطريزيّة»[1]، أي أنَّ التّوازي يؤدّي وظيفة على مستوى التّركيب النَّحوي والوحدة المعجميّة من خلال توضيح تلك العلاقة بين المسند والمسند إليه، وكذا المعنى ووظيفة أخرى ترتبط بالإيقاع الموسيقي الذِّي تحدثه الترددات الصوتية والظواهر التّطريزيّة الجماليَّة المتمثلة في النبر على سبيل المثال.

وإنْ كانت هناك وظيفة لا تتعدَّى الوظيفة الصَّوتية للقافية فحظُّها موجود في البيت الشِّعري وهذا يُعطيها دلالة أوسع وأكبر يقول "**رومان جاكبسون**" :«إنّ البَيْت دون شك، هو دائما وقبل كل شيء صورة صوتية تكراريّة إلاَّ أنَّه ليس دائمًا هكذا فحسب. إنَّ الرَّغبة في حصر المواضعات الشِّعرية مثل الوزن والجناس والقافية في المستوى الصَّوتي وحده تعني الاستدلال التَّأملي دون أي مسوغ تجريبي. إنَّ لإسقاط مبدأ التماثل على المتوالية دلالة أرحب وأعمق».[2]

ومن خلال هذا القول يتَّضح أنَّ للشَّكل دورًا أيضا، فالبيت عبارة عن هيكل صوتي يتكرّر عبر أنساق القصيدة وهو بالرغم من هذا يأتي مدعَّمًا بالظَّواهر العروضية كالوزن والقافية وكذا الظَّواهر البَلاغية كالجناس والطباق حيث تمنح هذه الظواهر المتنوعة الدّلالة وتثريها وهذا ما يجعل الصعوبة تكمن في العلاقة التِّي تربط الشَّكل بالمعنى، يقول "**جون كوين**": «إنَّ الدراسات التقليدية تواجه دائما بين الشَّكل والمعنى،جاعلة من الشَّكل المستوى الصَّوتي الوحيد، والحقيقة أنَّه ينبغي التَّمييز بين درجتين في الشَّكل، الأولى على مستوى الصّوت والثانية على مستوى الفن، فهناك شكل أو بناء للمعنى يتغير عندما ننتقل من الصيغة الشِّعريَّة إلى ترجمتها النثرية. فالتَّرجمة تحتفظ بجوهر المعنى لكنها تفقد شكله...»[3]، فيكون الشَّكل ذو مستويين اثنين هما:

---

[1]– المرجع السابق، ص62.

[2]– رومان جاكبسون، قضايا الشِّعرية، مرجع سابِق، ص46، وينظر: جان كوهن، بنية اللُّغة الشِّعرية ، مرجع سابِق، ص83.

[3]– جون كوين، النَّظرية الشِّعرية، مرجع سابِق، ص60.

- **المستوى الصّوتي:** وهنا ندخل جميع العناصر التِّي تؤدي وظيفة صوتية بداية من أصغر جزء وهو الصّوت.

- **المستوى الفني:** وهو يمثل مجموعة من العناصر التِّي ترتبط بالمعنى وتحافظ على تبليغه للمتلقي كما أراد صاحب العمل الأدبي.

وهذا ما يميز الشِّعر عن النثر حيث يصبح الشِّعر مختلفا عنه – النثر– من خلال الشَّكل الصَّوتي والشَّكل الموسيقي وكذا الشَّكل المعنوي (المعنى). وهذه الأشكال الثَّلاثة محتواه داخل الشَّكل العام «فالشَّكل هو مجموع العلاقات المعقودة بكل عنصر داخل النسق، ومجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح لعنصر ما بأداء وظيفته اللُّغوية»[1]،لذلك لا يمكن فصل أي عنصر من هذه العناصر عن النَّص حيث هذا البناء الموحَّد هو الذِّي يمكِّن كل عنصر منها بأداء دوره.

وعن عدم إمكانية الفصل نجد الوزن الذِّي تدعمه القافية في وظيفته «فالقافية تقتصر في أغلب الأحوال على وظيفتها الصوتية المدعمة للوزن»[2]، حيث« إنَّ الوزن دالٌّ يُحيلُ على مدلول»[3]، أي أنَّ وجود الوزن يَحمِلُ دلالةً معيَّنة حيثُ «إنَّ الوزن – أو نموذج البيت بألفاظ أوضح– بعيدًا عنْ أنْ يكون خُطاطة نظرية يتحكم في بنية كل بيت خاص– أو في بنية كل مثال بيت خاص»[4].

وبالرَّغم من هذا التحكُّم في بنية البيت وبالتَّالي في بنية القصيدة هنالك من يجعل وظيفة الوزن وحدها وظيفة القافية وكذلك الإيقاع، يقول "**جان كوهن**": «إنَّ للوزن والإيقاع نفس وظيفة القافية: إنَّها وظيفة ضمان عودة الصَّوت التِّي تمثل جوهر النَّظم.وليس تماثل الوزن...في الغالب إلاَّ تقريبيًّا. إلاَّ أنّ الأهم هو أنَّ الخطاب يقبل الانقسام إلى مقطعات تتأرجح قليلا حول نفس العدد

---

[1]– جون كوهن، بنية اللُّغة الشِّعرية، مرجع سابِق، ص28.

[2]– المرجع نفسه، ص211.

[3]– المرجع نفسه، ص 213

[4]– رومان جاكبسون، قضايا الشِّعريّة، مرجع سابِق، ص42.

المتماثل من المقاطع. والأذن تستخلص من هذا إحساسًا بالتَّكرار الصَّوتي يكفي لتحقيق تعارضبين الشِّعر والنثر»[1]، أي أنّ له والإيقاع وظيفة صوتية تكمُن في ترديد الصّوت الذِّي يمثل ميزة خاصة في النَّظم والأذن هي الحاسة التِّي تستنتج هذا الترديد الصَّوتي حتَّى يتم تمييز النَّص الشِّعري من النَّص النَّثري، في حين يوجد إيقاع في الشِّعر وكذا النثر ويوجد وزن في الشّعر وكذا في النّثر.

ولمَّا كان الإيقاع عبارة عن بنية دورية كانت وظيفته توضيح التَّكرار المنتظم على مستوى العناصر الصَّوتية، وكذا العناصر العروضية حيثُ الإيقاع يبيّن درجة انتظام هذه العناصر في الأبيات حيثُ «إنَّ الإيقاع يأتي لدعم الإحساس العام بالانسجام»[2]، إذْ بهذا يتجاوز تلك الوظيفة التي تؤديها القافية ليصبح معبّرًا عن الانفعالات والأحاسيس ومختلف المواقف. وهو يساعد بذلك الوزن والقافية حتى يتحقق الانسجام وتكتمل الدلالة التي يمثلها كل عنصر من عناصر النظم.

ويقوم النظم الفرنسي « على الوزن والقافية باعتبارها عنصرين خارج نسق اللغة،أي على المقطع والفونيم، والحال أن المقطع والفونيم وحدتان أصغر من الكلمة أو الفونيم،أي أصغر من الوحدة الدلالية الدنيا، ولا نغيّر شيئا من دلالة الرسالة أن تكون بهذا العدد أو ذاك من المقاطع، كما لا يؤثر في معنى كلمة اشتراكها أو عدم اشتراكها مع غيرها في القافية»[3]، أي أنّ الدّلالة موجودة وهذا لا خلاف فيه والمعنى موجود يبقى فقط ما يضيفه الإيقاع للوزن والقافية، ثمَّ نلاحظ أنَّ النَّظم الفرنسي يعتمد على المقطع والفونيم باعتبارهما وحدتين صوتيتين بهما وظيفة صوتية يساهمان في انسجام النَّظم وتناسق عناصره النَّاتج من تكرار هذه الفونيمات وترديد هذه المقاطع.

تُعدُّ الوقفة من العناصر التّي أوجدتها التّقسيمات الحديثة، حيثُ تكون الوقفات على اختلافها ذات قيم ووظائف دلاليَّة متنوّعة حيثُ «إنَّ الوقفة في الأصل هي حبسٌ ضروريٌّ للصَّوت

---

[1]– جان كوهن، بنية اللُّغة الشِّعريّة، مرجع سابِق، ص212.

[2]– المرجع نفسه، ص86.

[3]– جان كوهن، بنية اللُّغة الشِّعرية، مرجع سابِق، ص29.

حتّى يسترجع المتكلم نفسه، فهي في حدِّ ذاتها لا تعدو أنْ تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عنِ الخطاب...لكنَّها بالطَّبع محمّلة بدلالة لغويّة»[1]، ففي الوقفة يتوقف الصَّوت ليمنح للمتكلِّم إمكانيّة استرجاع النَّفس فهي ظاهرة، وإنْ خرجت عن الخطاب إلاَّ أنَّها تأتي لتأدية وظيفة معيَّنة حيثُ«تقع في ختام الجملة ظاهرة صوتيَّة تسمّى الوقف أو السّكت (la pause)».[2]

وتُعلّم هذه الظَّاهرة الصَّوتية بعلامات التَّرقيم حتَّى تكون هذه الوقفات وقفات دلالية حيثُ «أنَّ وضع النَّقط على الحروف، ووضع الفواصل بين الجمل هما أمران تابعان دائما للإيقاع (rythme)، وأنَّه مهما يعترضنا في طريق إيضاح الإيقاع في نص من النُّصُوص القديمة فإنَّ التَّرنيم الإيقاعي (la signalisation rythmique) يفرض نفسه فرضا بصفته النَّسق الذِّي يسمح للكاتب القديم أنْ يتصل بقارئه الحديث ويدخل معه في محاورة أو محاضرة»[3]، فالوقفات وعلامات التَّرقيم هما عناصر إيقاعيّة وإنْ لم نصل إلى دلالات هذه العناصر، فالتَّرنيم الإيقاعي له القدرة على إيضاح الدَّلالات وتبيانها لأنَّه عبارة عن حلقة تصل الكاتب بقارئه قديما وحديثا.

وإنْ كانت علامات الوقف تلعب دورًا هامًّا في إثراء الدَّلالة إلاَّ أنَّ هذا الميدان في استعمالها يسوده نوع من عدم الاتفاق حول أهمية علامات الوقف في توجيه الدَّلالة، جاء في "**العمل الفني اللُّغوي**":« وإذا كان مالارمي يستغني تمامًا عن العلامات ولا يستعمل غير النَّقط فإنَّ ذلك يدلُّ على ما في هذا الميدان من خلل واضطراب»[4]، غير أنّ"**مالارمي**" قد اكتفى بالنَّقط الذِّي يحمل دلالة معينة وهذا لا ينطبق عن بقية الشُّعراء حيث تلعب علامات الوقف دورًا في النَّص الشِّعري.

---

[1]– المرجع السابق، ص55.

[2]– بيير كرابون دي كابرونا، القرآن ينابيع الوحي الإلهي البنية الإيقاعية في السُّور المكيّة،رسالة دكتوراه بقلم لبيب السَّعيد، جامعة جنيف، 1978م، ص09.

[3]– بيير كرابون دي كابرونا، القرآن ينابيع الوحي الإلهي البنية الإيقاعية في السُّور المكيّة، مرجع سابق، ص03.

[4]– فولفغانغ كايرز، العمل الفني اللُّغوي،ج1، مرجع سابق، ص243.

وغير بعيد عن هذه العناصر التِّي تنقل المعاني وتقوم بوظائفها داخل النَّص الشِّعري فإنَّ الشَّاعر يكون متكلم داخل قصيدته من غير أنْ يصرح بذلك أو يوحي بهذا، ويسعى من جهة إلى الإيهام أنَّه ليس هو المتكلّم فإنْ كان الكلام مباشرًا تكون هنا المحاكاة وإنْ كان غير مباشر فسيكون الكلام حكائيا[1]، وبالتَّالي فالشَّاعر يعتمد على المحاكاة أكثر في نقل كلامه من خلال توظيفه مختلف الظَّواهر البلاغيَّة التِّي تكون ذات معنيين أحدهما ظاهر وآخر خفي وراء القصد.

تتداخل العناصر المكوِّنة للموسيقى الخارجيَّة للإيقاع في توضيح الدَّلالة وتبيان المعاني ولكل عنصر من العناصر الخارجيَّة دورًا تقوم به ووظيفة داخل النّص الشِّعري وإن كانت هذه الوظائف محدودة لا سيما في النَّظم الأجنبي إلاَّ أنَّ الإيقاع من شأنه أنْ يدعم هذه العناصر ويمدها بكثير من الطاقة والقوة التَّعبيرية حتَّى يبعث في النَّص الكثير من البهجة والمتعة.

تعدُّ القافية من العناصر التِّي يعتمد عليها النَّظم، وهي ذات وظيفة صوتية فنية لأنَّها تقوم على التَّرديد أو التَّكرار تارة وغيابه تارة أخرى وهذه العملية خاصّة بالإيقاع وكذا التقفية مما يؤدي إلى الانتظام في العملية الإبداعية.مانحة بذلك علاقة لا تتجزأ مع باقي العناصر الأخرى.

تعدّ العلاقة بين الوزن والإيقاع من أشد العلاقات ارتباطًا حتَّى إذا أريد الوزن خيّل أنَّ الإيقاع هو المقصود وهما يشتركان مع القافية في الوظيفة أي عودة الصَّوت بطريقة منتظمة ممَّا يسمح للإيقاع بتحقيق الانسجام داخل النَّص، وتمثِّلُ الوقفة ظاهرة فيزيولوجية التِّي تعين على توضيح الدَّلالات داخل القصيدة لأنَّها عبارة عن توقف إصدار للصَّوت من أجل أنْ يأخذ المتكلم نفسًا وهذا التوقف هو حبس ضروري يؤدِّي وظيفة لغوية.

---

[1]– ينظر: شلومين ريمون كنعان، التَّخييل القصصي الشِّعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، ط1، دار الثَّقافة العربية، الدَّار البيضاء–المغرب، 1995م، ص157.

2-3- دور الظّـواهر التَّطريزية:

تحفل الظَّواهر التَّطريزية لدى الباحثين بكثير من الأهمية، نظرًا لدورها في توجيه الدَّلالة وإثراء الإيقاع وإعطائه قيمًا جماليَّة وفنيَّة، والتَّنغيم خاصَّةً يفوق النّبر كثيرًا في هذه الأهميّة باعتبار أنّه خاصيّة تطريزية موجودة بصفة أضعف خاصّة في الشِّعر الفرنسي والجرماني، فالنَّبر لا تحفل به اللُّغات المشتقَّة عن اللاّتينيّة كثيرا رغم الوُرود القليل للنَّبر إلاَّ أنَّه موجود وهو فرق جوهري به نفرق بين الإيقاع الشِّعري والإيقاع النَّثري حيث «إنَّ المقاطع المنبورة تتكرَّر في الشِّعر على مسافات متساوية إلى حد مابحيث...ننتظر النّبرة التّاليّة، وهذا الانتظار المسبق يعدُّ من أبرز سمات الإيقاع الشِّعري ومن الفوارق الأساسية بينه وبين الإيقاع النثري»[1]، هذا التَّكرار المنتظم للمقاطع المنبورة يعد أبرز خصائص الإيقاع الشِّعري لأنَّ المتلقي يكون في حالة تأهب لسماع النبرة الموالية.التِّي بحسب الضغط عليها قد يتغيَّر المعنى وتأخذ الدَّلالة منعطفًا آخر.

ويتدخل بجانب النَّبر والنَّغم في معنى القصيدة. إذ أنَّ «درجة النَّغم في البيت جزء من معنى القصيدة...القصيدة تبدأ في ذهن الشّاعر بصفتها نغمًا دون كلمات ويفضي إلى الكلمات انسجامًا مع قالب السَّبك. وقالب السَّبك ليس مخططا يملأ بعدد معين من المقاطع اللَّفظية، وإنَّما هو شيء يعيش في ذهن الشّاعر»[2]، وكأنَّ الإيقاع يسبق الهيكل والبناء العام للقصيدة فيختار الشَّاعر موسيقاه ونغماته قبل الكلمات والذِّي يمنح الكلمات هذا الانسجام هو النَّغم حتَّى يكتمل القالب العام الذِّي يكون موجودًا في ذهن الشاعر وحده فتحمل القصيدة ما كان في ذهن الشّاعر وما كان يريده « وللنَّغم بعدئذ نوع من الألفة أيضًا، فعندما تعود القافية بعد حين وتتناهى إلى الأذن بقوّة، يصبح النّغم حاملا قويًّا للتَّعبير فنحس بميل إلى الأنغام اللّيّنة تتناسب مع الإيقاع. إنَّ المعاني تغدو باهتة

---

[1]- فولفغانغ كايزر، العمل الفني اللُّغوي، ج2، مرجع سابق، ص383.

[2]- فولفغانغ كايزر، العمل الفني اللُّغوي، مرجع سابِق، ج2، ص401.

مع النَّغم والإيقاع وأنَّ هذه المعاني تظلُّ حبيسة ارتباطها الضيق بالبيت كله»[1]، فالنَّغم هنا يخلق جوا من الانسجام ويتلاحم النَّغم مع القافية في نهاية البيت ما يجعل النَّغم أكثر فعاليَّة على التَّعبير، وحتَّى وإنْ كان هذا التَّلاحم حبيس البيت إلاَّ أنَّهُ يقوم بوظيفة ليست بالهينة فكل ما يريده الشَّاعر التَّعبير عن جملة من الحالات والمواقف التِّي تنتابُه في وقت معين.

ويكون الإيقاع دالاً على ما يبدو في كل عنصر من العناصر المكوِّنة له حيثُ إنَّ «هناك أشعار كثيرة صحيحة من الناحية العروضيَّة، بمعنى أنَّ الارتفاعات والانخفاضات والوقفات قد احتلت فيها المكان المخصص لها ومع ذلك تترك أثرا باهتا رتيبا لأنَّها ينقصها الإيقاع المتناسق المؤثر»[2]، فالإيقاع هو الذِّي يمنح الحياة لباقي العناصر فلا يكفي أنْ تختار الوزن والقافية والوقفة وترصف الأبيات الشعرية رصفا صحيحا، فالشَّاعر بحاجة إلى الإيقاع المتناسق المؤثر القادر على الفعاليّة بحيث يجعل القارئ يتجاوب مع إيقاع القصيدة وكأنَّه كتبها.

وقد يهمل التَّنغيم خاصة في الأوزان الإنجليزيّة فتضيع معه الكثير من الوظائف الإيقاعية، يقول "**رومان جاكبسون**": «أنَّ أيّة خاصيّة لسانيّة من نموذج النظم لا ينبغي إهمالها، وهكذا فإنه من الخطأ المأسوف له،مثلا،التنكر لقيمة مكوّنة للتّنْغيم في الأوزان الإنجليزية، فإنَّه من المستحيل تجاهل الدَّلالة العروضية لتنغيم الوقفة...»[3]، فتجاهل عنصر من العناصر هو إغفال لدلالة معينة وإغفال لفهم صحيح وجيّد لنص الشِّعري، وما توظيفه إلاَّ لبلوغ غاية معينة وحتَّى وإنْ لم نصل إلى تلك الغاية تكفي القيمة الجماليَّة والتَّحسينية التِّي يعطيها للنَّص الشِّعر.

---

[1]– فولفغانغ كايزر، العمل الفني اللُّغوي، مرجع سابِق، ج2، ص403.

[2]– المرجع نفسه، ص377–378.

[3]– رومان جاكبسون، قضايا الشِّعريّة، مرجع سابق، ص43.

3- المنظور العربي المعاصر:

يكاد مبحث الدلالة والإيقاع في المنظور التراثي يتعدى إشارات بعض الباحثين المشتغلين بالإيقاع أمثال "**قدامة بن جعفر**" و"**ابن طباطبا** " و"**حازم القرطاجنّي**"، فإنَّ هذا المبحث قد وجد اشتغالاً واسعًا لدى العرب المعاصرين خصوصًا بعد تدخل الجانب النَّفسي في العمل الأدبي، فما المبدع بنتاجه إلاَّ ناقلاً لمشاعره وأحاسيسه ضمن نص يتميَّزُ بالشَّاعرية إلى حد كبير.

3-1- الارتداد النّفسي:

ينقل الشِّعر تجارب الشّاعر وأحاسيسه لأنَّ «الشِّعر هو ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النَّفس إحساسًا شديدا،لا ما كان لغزًا منطقيًّا، أو خيالاً من خيالات معا قرى الحشيش، فالمعاني الشِّعرية هي خواطر المرء وأراؤه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه»[1]، لذلك الشَّاعر مثل آلة تمكنه من إيصال شعوره للمتلقي فتحصل تلك المخالطة بينه وبين ما يسمع تلك الألحان الموقعة في إنتاجه «إنَّ الشَّاعر مثل آلة الغناء لابد أن تتهيأ تهيأ خاصا لكل نغمة من النَّغمات فيقصر بعض الأوتار، ويطال بعضها، ويشد وتر، ويرخى آخر، والشَّاعر لا يمكنه أن يهنئ روحه كذلك متى يشاء، بل لابد من أسباب يتوخاها زمنا، حتى يساعده الطبع فتتهيأ نفسه، ثم يوقع عليها ما يشاء وجدانه من الألحان، والشّاعر الكبير لا يكتفي بإفهام الناس، بل هو الذِّي يحاول أن يسكرهم ويجنهم بالرغم منهم، فيختلط شعوره بشعورهم، وعواطفه بعواطفهم»[2] في العمل الإبداعي لأنّ

---

[1] – عبد الرَّحمن شُكري، دراسات في الشِّعر العربي، ط1، الدَّار المصريّة اللُّبنانية، القاهرة –مصر، 1994م، ص13.

[2] –المرجع نفسه، ص235. كما أن الحالة النَّفسية والتَّجربة الشِّعرية تجعل من إيقاعين في الحقيقة مختلفين إلى إيقاعين متشابهين والرؤية هي التِّي تجعل المتلقي يدرك ذلك، «قد يتشابه الإيقاع في حالة الفرح مع الإيقاع في

الشاعر الحق من يجعل الشِّعر «أجلّ عمل يعمله في حياته،وأنَّه خلق للشِّعر،فليس الشِّعر متممًا لحياته بل هو أساسها»[1]، وعليه فالشَّاعر يعيش مع كل حرف من حروف قصيدته لذلك القصائد تكشف عن جوانب نفسية وحالات شعورية تختلج الكاتب أثناء الكتابة والبوح يقول "**فاروق خلف**": «وحين نصف الإيقاع الشِّعري بأنه ينتج من تركيب مقصود لوحدات إيقاع تتفاوت في نغمها وزمنها وفق ما تقتضيه ضرورات التوتر النّفسي والفنِّي في العمل الفني وصاحبته فنحن نترك الشّاعر الفاعل حرًا في إبداع تشكيل الإيقاع الذِّي يحسُّه ويحس معه بانسياب لحظة الخلق إلى مداها بغير عائق وباستيفاء أبعاد التّجربة الفنية إلى النِّهاية بغير ضفاف وهذا ما نعنيه بأنّ كل قصيدة بل ولكل سطر فيها القانون الخاص الذِّي ينبع من داخلها لا المقياس العلمي العام الذي يأتيها من خارجها»[2]، فالجانب النّفْسي معول عليه فهم القصيدة، لأنّها تنقل حالة الشّاعر إنْ كان فرحًا وسرورًا أو حزنًا وألمًا أو حالة هدوء أو انفعال، لذلك فالشّاعر يختار الإيقاع المناسب الذِّي يعبر عن الإحساس الذِّي يحسه فتأتي القصيدة أو العمل الأدبي شكلاً ومضمونًا تعبيرًا عن حالة من الحالات النَّفسيّة الشعورية لتصبح القصيدة ذا بناء يتضافر فيها الجانب الدَّاخلي والخارجي وكذا الإيقاع والدلالة من أجل تحقيق بنية متكاملة دالة على الشَّاعر في حد ذاته وفي حديث "**علوي الهاشمي**" عن الوزن يبيّن وظيفته بقوله: «فهو بذلك نقطة ارتكاز واضحة لتلك الحركة الواسعة الخفية ومظهر غني من مظاهر تجليها وتجسدها،وهنا تنعقد أول صلة حقيقية بين مجالي بنية

حالة الحزن في الوقت الذي يختلف فيه إيقاع فرح عن فرح، وحزن عن حزن حسب نوع التَّجربة وطبيعة الانفعال والرؤية الفنية.» –حسني عبد الجليل يوسف، الشِّعر العربي، مرجع سابِق، ص23.

[1] – عبد الرَّحمن شُكري، دراسات في الشِّعر العربي، مرجع سابق، ص243.

[2] – فاروق خلف، مدخل إلى وصف الشِّعر الحديث، مرجع سابِق، ص41.

الإيقاع: الخارج تجسيد للدّاخل، والظّاهر كشف الباطن، ضمن علاقة من الجدل بين الخفاء والتَّجلي»[1].

للوزن دور هام في بناء القصيدة فهو نقطة تصل الخارج بالداخل باعتباره مكون من مكونات الإيقاع الخارجي، كما للوزن أيضا «وظيفة مركبة ذات أبعاد ومستويات تتمثل بكل وظائف البنى الأخرى ومجالاتها في النَّص، ورغم ذلك فإن المستوى الأوضح والبعد الملموس لهذه الوظيفة المتراكبة في التّطريب والتأثير النفسي والعاطفي الذِّي تنتظم به عواطف النفس البشريّة وتبدو أكثر كثافة وجلاء وانكشافا»[2]، فالشَّاعر يختار من الأوزان ما يوافق حالته الشُّعوريّة، والوزن بهذا يعبر على الألم والحزن ويعبر على الفرح والسرور وهذه الوظيفة «أقرب ما تكون لوظيفة الموسيقى الخالصة، لولا تلابسها بغيرها من البُنَى والمجالات تلابسا مباشرا، يفقد هذه الوظيفة الموسيقيّة الخالصة معناها إذا لم يتم اقترانها ببقية مستويات النص الذِّي نمت فيه»[3]، فوظيفة الوزن كادت أن تكون هي وظيفة الموسيقى الخالصة في البناء الشِّعري، لولا أنَّ هذه الأخيرة ارتبطت ارتباطًا وثيقًا، غير أنّ هذا لا يمنع من القول أن للوزن دورًا هامًّا في إثراء الدّلالة والكشف على الحالة النفسيّة للشّاعر بالرغم من عدم وصوله لوظيفة الموسيقى الخالصة.

وأعمق من الوزن حيث تصبح العاطفة إيقاعا؛ ويقول "**علوي الهاشمي**"في هذا الصدد: «فالعاطفة في بنية المضمون إيقاع خاص يزاوج بين الرغبة والرهبة والشجاعة والحذر والأمل واليأس، التذكر والحلم، العذوبة والعذاب، الماضي والمستقبل، وكل ما من شأنه أن يكوّن عواطف متضاربة وهواجس متراكبة تنحصر في علاقة طرفيها المتضادين بين الحركة والسكون»[4].

---

[1] – علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشِّعر العربي، مرجع سابِق، ص34.

[2] – المرجع نفسهُ، ص36.

[3] – المرجع نفسه، الصّفحة ذاتها.

[4] – علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشِّعر العربي، مرجع سابِق،ص38.

قد تدل العاطفة على الفرح وكذا الحزن،وقد تكون معبرة عن الأمل أو الخيبة،عن الهدوء أو الانفعال، فهي ترجمة لمجموعة من الحالات الشُّعورية المحصورة بين الحركة والسكون، لذلك العاطفة إيقاع ذات دلالة مؤثِّرة وقويّة، فهي تتفاعل من الذّات الكاتبة، ويستطيع القارئ التماس تلك العاطفة ليدرك بشكل أو بآخر الحالة الشُّعوريّة التِّي تمتلك الشَّاعر،ليطلق حكم الحالة التشاؤمية أو التفاؤلية والالتزام بالقضيّة الوطنية مثلا.

لا يمكن فصل النَّفس على الأدب، يقول "**عزّ الدِّين إسماعيل**" :«إنَّ النَّفس تصنع الأدب وكذلك يصنع الأدب النَّفس، النَّفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب، والأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يضيء جوانب النَّفس، والنّفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب هي النَّفس التي تتلقى الأدب لتصنع الحياة، إنَّها دائرة لا يفترق طرفاها إلا لكي يلتقيا، وهما حين يلتقيان يضعان حول الحياة إطارًا فيصنعان لها بذلك معنى، والإنسان لا يعرف نفسه إلاَّ حين يعرف للحياة معنى»[1]، فالعلاقة بين النَّفس والأدب علاقة متكاملة علاقة تداخل لأنَّ النَّفس تعبير عن الحياة حيث منه يصنع الأدب الذِّي يكشف عن جواهر الحياة المخبَّأة فيُنيرُ جوانب في النَّفس يكشف عنها الأدب.

الشَّاعر إذًا يختار الوزن المناسب لحالته وكذلك يختار اللُّغة القادرة على التّعبير من أجل دلالة قوية «والشّاعر حين يستخدم اللُّغة أداة للتعبير إنما يقوم بعملية تشكيل صوتي له دلالة مكانية، والشاعر حين يستخدم حين يستخدم اللُّغة أداة للتعبير إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد إنه تشكل من الزمان والمكان معا بنية ذات دلالة،فإذا كانت الموسيقى تتمثل في التأليف بين الأصوات في الزمان والتصوير يتمثل في التأليف بين المساحات في المكان فإن الشاعر يجمع الخاصيتين مندمجتين غير منفصلتين،فهو يشكل المكان في تشكيلة الزمان»[2]، فالدَّلالة عمومًا وإن

---

[1] – عزّ الدِّين إسماعيل، التَّفسير النَّفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب،(د،ب)، (د،ت)، ص05.

[2] – المرجع نفسهُ، ص48.

كانت لا تظهر إلاَّ أنَّ الشَّاعر يتخير من الألفاظ ما يعبر عن حالته النفسيَّة ويتخيّر الأوزان أيضًا من أجل شعور معين.

وباجتماع وتضافر العناصر الدَّاخليَّة والخارجيَّة يتولَّد ذلك الإيقاع المصاحب لشعور الشَّاعر، والقدماء كانوا يتخيَّرون من الأوزان ما يناسب حالاتهم النّفسية، يقول "**عزّ الدّين إسماعيل**": «وهناك فكرة قديمة ترجع إلى واضع العروض العربي نفسه الخليل بن أحمد شاعت واستفاضت وربما كان ما يزال لها أنصار حتى الآن، هذه الفكرة لا تذهب إلى تحديد طابع نفسي لكل وزن أو مجموعة من الأوزان الشِّعرية، فبعض الأوزان يتفق وحالة الحزن وبعضها يتفق وحالة البهجة،وما إلى ذلك من أحوال النَّفس»[1]، فهنالك أوزان تعبر عن الألم وهناك أوزان تعبر عن الهدوء فهي تعبير عن حالة النَّفس أثناء الكتابة فينتج لنا إيقاعًا حسب الحالة الشُّعورية للذَّات المبدعة «وعلى هذا فالشَّاعر حين يعبر عن نفسه خلال الوزن المعين إنَّما يختار لنفسه أكثر الأشكال الطبيعية تناسبًا مع حالته الشُّعورية، وعندئذ يمكن أنْ يقال إنَّ الوزن رغم أنَّه صورة مجردة يحمل دلالة شعورية عامة مبهمة ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدَّلالة»[2]، فأوزان القصائد لم توضع عشوائيا بل اختار الشَّاعر منها ما يتناسب وحالته النفسية وهذا ما كان عليه القدماء حيث كانت الأوزان تعبيرًا صادقًا عن حالاتهم فهنالك أوزان خاصة برصد آهاتهم وحنينهم لمن يودون وصالهم وهناك أوزان خاصة لوصف بطولاتهم وانتصاراتهم وشجاعتهم، غير أنه وفي الوزن الواحد قد نجد دلالات مختلفة[3]، ولكن تطغى دلالة معينة على القصيدة ككل لتسمح للقارئ لفهم القصيدة وإدراك دلالاتها المتعددة،

---

[1] عزّ الدِّين إسماعيل، التَّفسير النَّفسي للأدب، مرجع سابق، ص50-51.

[2] -- المرجع نفسه، ص51.

[3] - المرجع نفسه، ص 52.

يقول "**عزّ الدّين إسماعيل**": «فالشَّاعر –ككل فنان– يحاول أن يخلق نوعا من التَّوافق النَّفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك التوقيع الموسيقي الذِّي يعدّ أساسيا في كل عمل فني»[1].

فمسؤولية الشَّاعر هو خلق تناسق وانسجام بينه وبين العالم المتلقي، والعمل هو الواسطة في فهم هذا التَّناسق «لأنَّ الشَّاعر إن لم يوفق من خلال هذه الصورة إلى خلق حالة التوافق بين الحركة التِّي تموج بها النَّفس والحركة التِّي تموج بها الأشياء، وإنْ يكن ذلك على نحو غاية في الخفاء، فإن الصورة الموسيقيّة عندئذٍ مهما يكن فيها من تناسق ونظام خاص تفشل في تحقيق غايتها الفنية، وتبقى شكلاً صوتيًّا من طرف واحد،أي أنَّها لا تعيننا على ربط نفوسنا بالوجود الخارجي وتنسيق المختلط من ذبذبات هذه النفوس وفقا للإيقاع الخفي في ذلك الوجود»[2]، هناك علاقة بينه وبين العمل الإبداعي وإيقاعه ودلالته ونفسية الشَّاعر وكذا المتلقي، لذلك فالشَّاعر يحاول الوصول إلى القارئ من خلال عمله الأدبي لينتج ذلك التّفاعل بين مكونات العمل الإبداعي داخلية كانت أو خارجية وإلاَّ ما الغاية من الإنتاج والإبداع الأدبيين.

لا يتخيَّر الشَّاعر في عمله الإبداعي الوزن الذِّي يعبر عن حالته الفرحة أو الحزينة، بل يتخيّر حتى اللُّغة لنصِّه الشِّعري، اللُّغة التِّي تنقسم إلى مجال الدَّوال ومجال المدلولات[3]، أمَّا المجال الأوَّل فهو الذِّي يبني من خلال علاقة اللُّغة بالنَّحو والصرف والبلاغة أي بنية اللُّغة الشِّعريَّة «وهو مجال يتصل بتقنية اللغة وقوانينها الخارجية الصرفية والنَّحوية والنَّظمية، ويمكن أن نطلق على هذا المجال ميكانيزم اللُّغة الشِّعرية، ويتحكم قانون العلاقة بين العام والخاص في هذا المجال تحكما واضحا بحيث يمكن قياس خصوصية هذا المجال من بنية اللُّغة إلى مدى التَّطابق أو الانزياح اللُّغوي بين لغة النَّص واللُّغة العامة خارج النَّص، ومن نقطة التَّقاطع بين الخاص والعام ينبثق عدد

---

[1] – عزّ الدّين إسماعيل، التَّفسير النَّفسي للأدب، مرجع سابق، ص 52.

[2] – عزّ الدّين إسماعيل، التَّفسير النَّفسي للأدب، مرجع سابق، ص52.

[3] – ينظر: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشِّعر العربي، مرجع سابِق، ص32.

من مظاهر الأسلوب وخصائصه اللُّغويَّة المتَّصلة باستخدام صيغة دون أخرى، ونمط تركيبي دون سواه،وتكرار نسق تعبير دون غيره»[1].

وبالإضافة إلى العلاقة المبنية بين اللُّغة وغيرها من العلوم يتحكم مجال الدَّوال في العلاقة بين العام والخاص فينظر إلى التَّطابق اللُّغوي إن كان حاصلا وإنْ كان غير ذلك يرصد ما يسمّى بالانزياح اللُّغوي، الذِّي تتولد عنه جملة من الأساليب المتنوِّعة ما يدعو المبدع إلى اختيار ما يناسب رغباته وما يعبر عن حالاته النَّفسية، أمّا مجال المدلولات فميدانه الذَّات المبدعة وما تعبّر عنه كالعاطفة مثلا، «ووظيفة هذا المجال الرئيسية هي التَّعبير عمّا يموج ويتحرّك في بنية النَّص العميقة من مظاهر ونزعات نفسية وعاطفيّة تعمل في نفس الشاعر، وتفصح عن نفسها في إطار عدد من مظاهر الأسلوب اللُّغويّة، كالتَّكرار والإضمار والحذف والتَّقديم والتَّأخير واستخدام صيغ وتراكيب وضمائر معيّنة، ممّا يمكن أن تفسره البنية المضمونة في مجالها النفسي أكثر من غيرها».[2]

فهو مجال قد يبحث في الحالات النفسية والمظاهر المترتبة عن هذه الحالات التِّي ترصدها الأساليب اللُّغويّة المختلفة، فإذا كان هناك تكرار مثلا فهذا المجال يبحث في مدلول هذا التّكرار لدى النّفس المبدعة وغيرها من الأساليب، ويواصل "**علوي الهاشمي**" قائلا في هذا المجال: «وهو المجال المرتبط مباشرة بطبيعة التّخييل وطريقة عمله ودرجة فعاليته، لذلك يتّخذ من الصُّورة الشِّعريّة محورًا أساسيًّا له، ويجعل من عملية التَّصوير والتَّخييل أداة فعَّالة تتنامى بواسطتها تلك الصورة المحورية، وتندرج عن دوائر متَّسعة تمتد من مركز اللّفْظة المفردة إلى محيط النَّص كله، متخذة من علاقات الجملة الشِّعرية وقوانينها طريقا متَّخذة من علاقات الجملة الشِّعرية وقوانينها

---

[1] – ينظر: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشِّعر العربي، مرجع سابِق، ص32.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

طريقا للحركة والنُّمو والتَّوالد والاتِّساع»[1]، فهذا المجال يهتم بالصُّورة الشِّعرية،التِّي تقترن باللُّغة الشِّعرية التِّي هي من وظيفة مجال الدَّوال، فالحالات النَّفسيّة ترسمها اللُّغة والصُّورة الشِّعرية بالإضافة إلى الإيقاع المتولد عن اللُّغة والصُّورة حيثُ تُصبح الدَّلالة قويَّة باجتماع هذه العناصر الثَّلاثة المكوِّنة للقصيدة الشِّعرية ما يجعل القارئ يتفاعل وحركة الإيقاع الشِّعري، لأنَّ الإيقاع كما يذكر "**عبدالرّحمن الوجي**" «انتظام موسيقى جميل ووحدة صوتية تؤلف نسيجا مبتدعا يهبه الشَّاعر المفن، ليبعث فينا تجاوبا متماوجا، فهو صدى مباشر لانفعال الشَّاعر بتجربته، في صيغة فذة تضعك أمام الإحساس في تشعب موجاته الصَّوتية في شعاب النَّفس»[2].

الإيقاع إذًا تعبير فني وتقنية صوتيّة متناسقة مع العناصر الأخرى تنقل تجربة الشَّاعر الإبداعيَّة في صيغة محكمة البناء فليس المعول عليه من خلال إبداع الشَّاعر فهم المعنى بحدّ ذاته بل الإيحاء هو ما يصبو إليه الشَّاعر لأنّ الأدب هو «عملية إبداع من منشئه، وهو عملية تذوق جمالي من المتلقي وهدفه ليس نفعيا بل جماليًّا إذ يسعى إلى إحداث الانفعال في النَّفس أو إثارة الدَّهشة»[3]، فالأدب عمل إبداعي وظيفته إثارة المتلقي وجعله جزء لا يتجزأ من العمليّة الإبداعيّة لذلك كل عناصر الأدب تحمل دلالة بداية من اللُّغة التِّي يحققها مجال الدَّوال وكذا الصُّورة التِّي ترتسم في ذهن المتلقي، فاللُّغة كما يشير "**عبد الله محمد الغذامي**" إلى «رموز تثير الصورة في الذهن، والصورة يتلقاها الإنسان من الخارج، أو يكونها من الجمع بين أشتات من عناصر خارجيّة، تأتلف من خلال الكلمات في تركيبته جماليّة ذات طاقة انفعاليّة»[4]، تكون اللُّغة أداة للجمال وتحقيق دلالات موجبة تختلف عن توضيح المعنى فاللُّغة في الشِّعر ليست هي اللُّغة في غيره فلغة الشِّعر «لغة مجازية

---

[1] – علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشِّعر العربي، مرجع سابِق، ص33.

[2] – عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشِّعر العربي، مرجع سابِق، ص79.

[3] – عبد الله محمد الغذّامي، تشريح النَّص، مرجع سابِق، ص141.

[4] – المرجع نفسه، الصَّفحة ذاتها.

انفعالية»[1]، فهي تعتمد على التَّخييل والتَّصوير والإيحاء لإثارة القارئ،فيدرك القارئ محيط القصيدة،ويصنف حالات الشَّاعر النَّفسية.

أمَّا الصُّورة الشِّعرية فقد أصبحت تحتل دورًا بارزًا في بنية القصيدة الحديثة ذلك أنها تساهم في إثراء الدّلالة وتوضيحها لدى القارئ، فقد «أخذت الصورة في الشِّعر الحديث دورا رئيسيا في بناء القصيدة حتَّى صارت أحد أسس التركيب الشِّعري. وانتقلت من كونها طرفا من أطراف التشبيه يقصد منها إيضاح المعنى وتأكيده في الذِّهن إلى أنْ أصبحت هي نفسها حالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني الموحاة من الشَّاعر والمتخيلة من القارئ، لمَا في الصُّورة من دفق شعوري فيّاض»[2]، فالصُّورة الشِّعرية بالإضافة إلى تأكيد المعنى وتوضيحه، أصبحت ذات وظيفة أخرى بفعل الانزياح حتّى صارت صورة عن حالة الشَّاعر تنقل مختلف الخلجات النَّفسية التِّي تصور الشّاعر أثناء إبداعه لقصيدة من القصائد، لأنَّ الصُّورة ذات مشهد شاعري موحي بكتلة من الحالات النَّفسية المتداخلة مع بعضها البعض.

وعلى الرغم من التَّغيرات التِّي أصابت القصيدة العربية شكلاً وذلك بعدم التزام بحر موحد أو التزام عدة قواف وبذلك تكون قد فقدت «نمطا موسيقيا مرسوما بإتقان،وهو ما كان يحفظ توازن النَّغْمة والإيقاع في القصيدة العربيّة»[3]، لكنَّ الإيقاع بقي عنصرًا مهمًّا في القصيدة الحديثة، وقد تمكن الشُّعراء المحدثون من خلق فنيات تعبيريّة جديدة تحقق للقصيدة إيقاعها.

3-2 - دور الإيقاع الخارجي:

لقد أوجد الشُّعراء عناصر أخرى تنتج إيقاع النّص وموسيقاه ولذلك «فقد لجأ الشُّعراء المحدثون إلى الإيقاع اللُّغوي إضافة إلى صور الإيقاع الأخرى، تلك التِّي تحدثها الأفكار والصُّور

---

[1] - عبد الله محمد الغذّامي، تشريح النَّص، ص142.

[2] - المرجع نفسه، ص148.

[3] - المرجع نفسه، ص149.

والنَّغمات، ممَّا يسمَّى بالمُوسيقى الدَّاخلية للشِّعر، وهي موسيقى لا تخص الشِّعر الحديث وحده، بل هي ماثلة في كل شعر جيِّد.

ولكن الشعر الحديث يعتمد عليها أكثر من غيره،وهي فيه مهمة بدرجة أساسية،وذلك لتخليه عن جانب كبير من إيقاع البحر والرَّوي»[1]، وهذا لا يلغي الاعتماد على الإيقاع الخارجيحيثُ تحمل مكوِّناتهُ دلالة معيَّنة، فكما أوجد الشُّعراء عناصر إيقاعيَّة تمثل الموسيقى الدَّاخلية، أبقوا على القافيّة مع تغيير يمنحها تلك الدَّلالة العميقة الموحيّة، يقول "**عزّ الدِّين إسماعيل**": «أمّا القافية في صورتها الجديدة فكلمة لا يبحث عنها الشَّاعر في قائمة من الكلمات التِّي تنتهي نهاية واحدة وإنَّما هي كلمة "ما" من بين كل مفردات اللُّغة،يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسّطر الشِّعري،لأنَّها هي الكلمة الوحيدة التِّي تضع لهذا السَّطر نهاية ترتاح النّفس للوقوف عندها»[2]، فكما الوزن يحمل دلالة أيضًا القافيّة لها دلالة لذلك يختار الشَّاعر من الكلمات ما يناسب راحة النَّفس وكذا ما يحدث الإيقاع المطلوب والمعوَّل عليه هو القوافي التِّي تؤثر في القارئ وتجعله يتفاعل مع القصيدة.

ويذهب "**محمد صابر عبيد**" إلى أنَّ الوزن الشِّعري أداة تعبيرية حيثُ« أنَّ بؤرة الدلالة وظلالها هي التي تعطي للوزن الشِّعري شكله الإيقاعي الخاص»[3]، تمنح الدّلالة هنا للوزن إيقاعًا خاصًّا له فتجعله دالاً على إيحاءات مختلفة وفق اعتبارات خاصة، وذلك بالنَّظر إلى مكوِّنات الإيقاع الخارجي والدَّاخلي أيضا، الذِّي يتمثل في ظواهر لغوية وبلاغية تؤدي وظائف دلالية، لأنَّ الإيقاع بدأ بظاهرة بلاغية وهي السَّجع، يقول "**أدونيس**": «بدأ الإيقاع في الجاهلية، سجعًا كما يرجح معظم الباحثين، فالسجع هو الشكل الأوَّل للشَّفوية الشِّعرية الجاهليَّة، أي للكلام الشِّعري المستوي على نسق واحد وتلاه الرجز الذي كان يقال إمّا بشطر واحد كالسّجع لكن بوزن ذي وحدات إيقاعيّة

---

[1] – عبد الله محمد الغذّامي، تشريح النَّص، مرجع سابِق، ص150.

[2] – عزّ الدِّين إسماعيل، التَّفسير النفسي للأدب، مرجع سابِق، ص54.

[3] – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدَّلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابِق، ص10.

منتظمة وإمَّا بشطرين. والقصيدة هو اكتمال التَطوُّر الإيقاعي وهو شطران متوازنان، موزونان، حلاً محل سجعتين متوازيتين»[1]، فما محاولة الشُّعراء المحدثين خلق تقنيات جديدة تجسد الإيقاع الدَّاخلي إلاَّ إحياء لما كان لدى شعراء الجاهلية مع إضافات تولدت بفعل الخروج على نظم القدماء.

ولمَّا كان الإيقاع ذات دلالة قويَّة ومؤثِّرة فقد كان أساس الشِّعر العربي ليصبح الإيقاع أشمل من البلاغة ومن العروض، «والإيقاع أساس القول الشِّعري الجاهلي لأنَّه قوَّة حيَّة تربط بين الذَّات والآخر، من حيثُ أنَّه نبض الكائن، ومن حيث أنه يؤالف بين حركات النَّفس وحركات الجسم»[2]، فالإيقاع وسيلة للتعبير عن الحالات النفسية وعن دلالات العلاقات التي تربط حركات النَّفْس مع حركات الجسم.

وبعد اعتماد القدماء السَّجع كإيقاع عام لإبداعاتهم جاء دور الوزن والقافية لتأدية وظيفة داخل القصيدة وللشَّاعر حق اختيار الأوزان والقوافي لتأدية تلك الدَّلالة التي تتضافر مع ظواهر داخليَّة أخرى من شأنها إثراء دلالة القصيدة والمساهمة في فهمها،في حين يذكر البَعض أنَّ اللُّغة بما فيها من قيم جمالية وثوابت صوتية لا تحتاج إلى الظَّواهر العروضية لبناء إيقاع القصيدة، يقول "**محمّد عوني عبد الرَّؤوف**":« إنَّ الشِّعر العربي ليس بحاجة إلى القافية، لما في اللُّغة العربيَّة من إيقاع يسُدُّ مسدّها، وحتَّى الشُّعراء أنفسهم لا يرتكزون على الإيقاع الذِّي تولده القافية والوزن فقط، لأنَّ الإيقاع ولا شك يكون في الدَّرجة الأُولى قبل كل الظَّواهر والدَّلالات»[3].

تظفَرُ اللُّغة العربيّة بالعديد منَ الخصائص الفنيَّة لذلك كان اهتمام الشُّعراء بإيقاع اللُّغة ذلك «أنَّ العملية الإبداعيَّة لا تبدأ عادة باختيار وزن من الأوزان، يمكن تنقيحه بعد ذلك بطريقة متعبة، فهناك شهادات لا تخفى أكد فيها الشعراء على أنهم اهتدوا إلى الإيقاع قبل أي معنى وقبل كل

---

[1] – محمد علي سعيد أدونيس، الشِّعريّة العربيّة، مرجع سابِق، ص10.

[2] – المرجع نفسه، ص27.

[3] – محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللُّغوية، مرجع سابِق، ص15.

الدلالات»[1]، ولئن توصل الشُّعراء واهتدوا إلى الإيقاع قبل القوافي والأوزان إلاَّ أنَّ هذان الآخران ركنان أساسيَان في الشِّعر عموما يقُومان بوظائف إيقاعيَّة ذات دلالة تمكن من فهم القصيدة وربط الذَّات المبدعة بالمتلقي، هذا عن الظواهر المكوِّنة للإيقاع الخارجي، فماذا عن الإيقاع الدَّاخلي والعناصر المشكلة له، هل لها دلالة؟ وهل تؤدي داخل النَّص الشِّعري؟.

3-3- دور الإيقاع الدّاخلي:

للظّواهر الصَّوتية دور هام في تأسيس الإيقاع وكذا إثارة المتكلم وقد ارتبط الإيقاع بما يسمّى "**النّغم**" و"**الجرس**"، «والإيقاع أخذ مفهوم الجرس،فعلاقته وطيدة بالجرس والنغم»[2]، إذ لهما دورا كبيرا في تكوينه لأنَّ الإيقاع هو حدوث الألحان والأصوات، «ولهذا الصَّوت جرس يُميّزُه وقد اقترن الجرس بالنَّغم والتَّنغيم عندما يكزن حسنًا مقبولا إذ يكتب صفة جمالية ما، فإنَّ الإيقاع بمستواه الصَّوتي هو كل ما يتلقاه السمع من أصوات تكتسب صفة مقبولة في قرعها الأذن أو غير مقبولة،وللقبول وعدمه أسباب تتدخَّل فيها صفات الجرس والتَّنغيم»[3].

إنَّ الصَّوت عبارة عن جرس جميل وقد اقترن بالنَّغم والصَّوت إنْ كان تآلفه مقبولاً يؤدِّي وظيفة ودلالة ويساهم مع بقية الأصوات في خلق ما اصطلح عليه إيقاع التّناغم (har monie) حيث يطلق هذا المصطلح أي «مصطلح الإيقاع الصوتي أو التَّناغم الصَّوتي للدَّلالة على مجموعة الأصوات المتماثلة، أو بعبارة أخرى تفريق جرس صوت (صامت أو صائت) من جرس صوت مجاور أو مماثل له»[4]، فإنّ أي صوتين متجاورين متآلفين يؤثر في السّامع تأثيرا أكثر من أنْ تجمع بين صوتين متنافرين،ففي الأولى تتضح معالم الدلالة أكثر،ويصل المعنى إلى المتلقي بشكل

---

[1] – فولفغانغ كايزر، العمل الفنِّي اللُّغوي، مرجع سابِق، ص378.

[2] – علي عبد رمضان، الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النَّقدي العربي، مرجع سابِق، ص14، وينظر: محمد المسعدي، الإيقاع في السَّجع العربي، مرجع سابِق، ص100.

[3] – المرجع نفسه، ص16.

[4] – محمد الهادي بوطارن، المصطلحات اللِّسانية والبلاغيَّة والأسلوبية والشِّعرية، مرجع سابِق، ص234.

أكثر دقَّة وجمالية،وهذه هي طبيعة النَّفس التِّي تميل إلى الصَّوت الحسن التآلف مع غيره من الأصوات.

فالجرس إذًا مكوِّن من مكوِّنات الإيقاع، وإيقاع التَّـناغم خاصٌّ بمجموعة الأصوات وعلاقتها مع بعضها البعض من تناغم ومماثلة، أمَّا الجرس فهو عنصر أساسي في إثراء الدَّلالة يقول "**محمود المسعدي**": «إن ميزة الجرس أنَّه عامل إثراء وتنويع للنغم في إيقاع الكلام بحسب ائتلاف أجراس الحروف في اختلافها أو تجانسها وفي تركيبها بعضها مع بعض أو مقابلة بعضها لبعض»[1].

يؤدي الجرس دلالةً معيَّنة ويساهم في تشكيل الإيقاع وأيضا النَّغم، ويذكر "**مبارك حنون**": «أنَّ النَّغم يمكن أنْ تناط به وظيفة انفعالية أو تعبيرية، إذ بحسب الانفعالات المختلفة التِّي تنتاب المتكلم يختلف النَّغم فيكون بفضل التَّغيير في طبقة الصَّوت دالا على انفعال معين من الانفعالات، انفعالات القوَّة أو الضعف أو انفعالات السُّرور والحزن والخوف وسائر الأحوال الذّاتية والمواقف الأخلاقية»[2]، يحمل النَّغم إذًا بفعل تغيير الأصوات دلالة معينة، فكما تكون الأوزان دالة على الفرح تارة والحزن تارة أخرى، أيضًا النَّغم يُعبِّر عن انفعالات متعدِّدة من خلال الأصوات وتآلفها وطريقة تجاوزها وتماثلها.

ويساعد النَّغم في خلق هذه الانفعالات ما يسمى لدى العلماء "**بالنَّبرة**" التي هي «ضغط يقع على المصوتات تجعل الصوت يرتفع بعد خفض»[3]، فهذا الضَّغْط وعدمه يعطي ملمحا ذات بعد جمالي على مستوى البيت الشِّعري، لا بل على القصيدة لأنَّها تفصح عما يريده الشَّاعر فيفهمه المتلقي، «ومن شأن هذه الهيآت النَّغمية أن تشير إلى أغراض المتكلِّم وإلى إطلاق الإشباع والطول

---

[1] – محمود المسعدي، الإيقاع في السَّجع العربي، مرجع سابِق، ص100.

[2] – مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للُّغة العربية نموذج الوقف، ط1، دار الأمان، الرِّباط، 2010م، ص42.

[3] – المرجع نفسه، ص42.

وإلى مواطن القطع والوقف وإلى تفخيم للكلام والتّشديد على بعض فقراته وإلى تمكين المتكلم من مهلة زمنية ليدرك ويفهم محتوى الخطاب»[1]، فكل هذه الوظائف يؤديها النّبر والنَّغم بطريقة تجعل القارئ يتفاعل مع النَّص، كما تمكنه من فهم ما يدعو إليه المبدع.

وهذا الأخير يوظف الظواهر الصوتيّة ليبلغ ويوصل دلالة معيَّنة لا بل دلالات لذلك النَّغم طاقات مختلفة حيث «أنَّ هناك نطاقات تنغيمية مختلفة يناسب كل نطاق تنغيمي منها حالة أو موقفا للمتكلم يخص ما يرمي إليه، وعليه فكل تشكيل تنغيمي متميز يسند إلى القول وظيفة انفعالية أو تعبيرية متفردة»[2]، فتختلف الوظائف والدَّلالات باختلاف التَّشكيلات التَّنغيميَّة.

وكل شكل تعبير خاص يختلف عن التشكيل الآخر ليس على مستوى النغم فحسب بل حتى على مستوى النَّبر، «ذلك أن استبدال نبرة بنبرة يغير الجملة الخبرية إلى جملة استفهامية، والجملة الاستفهاميّة إلى تعجبيّة، كما أن توزيع نبرة الحدة ونبرة الثقل يميز الشرط والجزاء، إذْ تقع نبرة الحدة بعد الشَّرط، وتقع نبرة الثقل بعد الجزاء ومن جهة أخرى، وتقع النبرة على أن جزءا من القول يشكل مسندًا وعلى أنَّ الجزاء الآخر يشكل مسندا إليه»[3]، يتغيَّر المعنى وتتغير الجملة من خبرية إلى استفهاميّة إذا استبدلت نبرة بنبرة مغايرة فتتحوّل حتى الوظائف اللُّغويّة بين ركني الجملة وقد يقولُ "**كمال أبو ديب**": «أنَّ طبيعة الإيقاع تعود إلى النبر»[4]، والانتقال من النّبر الخفيف إلى القوي أو العكس «هذه خصيصة في العربية مهمة»[5].

---

[1] – مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للُّغة العربية نموذج الوقف، مرجع سابق، ص42،43.

[2] – المرجع نفسه، ص43.

[3] – – مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للُّغة العربية نموذج الوقف، مرجع سابق، ص45.

[4] – كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشِّعر العربي، مرجع سابِق، ص121.

[5] – المرجع نفسه، ص116.

ويفرّق "**كمال أبو ديب**" بين مستويين من النّبر فيذكر «أنّ ثمة مستويين للنَّبر: مستوى النَّبر الشِّعر المجرّد، ومستوى النَّبْر اللُّغوي (والبنيوي) النابع من الكلمات المفردة ومن دورها التَّعبيري»[1]، وهذا دليل على أنَّ النّبر له وظيفة ودلالة في مستوييه، حيثُ وعند تفاعل هذين الأخيرين يختلف إيقاع البيت لا بل تكون هناك مفارقة بين إيقاع الشطر الأول وإيقاع الشطر الثاني[2]، لذلك جعل سيّد البحراوي عناصر الإيقاع ثلاثة وهي[3]:

1- المدى الزّمني(duration).

2- النّـبر(steress) .

3- التّـنـغيم (Intonation).

النَّـبر إذًا خاصية من الظواهر الصَّوتيّة التِّي تساهم في تأسيس الإيقاع، وتؤدّي وظائف داخل النَّص الشِّعري، ويبقى مجرد عنصر يساهم في خلق دلالات أكثر إيحاءً، لأنَّ التَّفاعل بين مستويي النَّـبر يمثل «الحيويّة الإيقاعيّة وحصيلة تفاعل المؤثِّرات الآليّة والحيويّة المفروضة والنَّابعة من التَّجربة الشِّعرية والانفعاليَّة في القصيدة»[4]، يرتبِطُ النّبر على هذا الأساس بالتّجربة الشِّعرية والحالة النّفسية لذلك يؤكّد "**كمال أبو ديب**" «أنَّ النَّبر الشِّعري ليس عنصرا آليًّا (ميكانيكيًّا) خالصًا تفرضه طبيعة التَّتابعات الصَّوتية على الشِّعر،أي أنَّ النَّبر لا يرتبط بالتفعيلات ذاتها بدرجة مطلقة وإنما له جانبه الحيوي الذِّي ينبع من التَّجربة الشِّعرية على مستوى الحركة الدَّاخلية للتَّركيب الشِّعري، وبالحركة الدَّاخلية يقصد هنا التَّفاعل الخلاق بين عناصر العمل الفنِّي التِّي تنسج بنية

---

[1] – كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشِّعر العربي، مرجع سابِق، ص398.

[2]– ينظر: كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشِّعر العربي، مرجع سابِق، ص399.

[3] – سيّد البَحراوي، العروض وإيقاع الشِّعر العربي، مرجع سابِق، ص112.

[4] – كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشِّعر العربي، مرجع سابِق، ص338.

القصيدة»[1]، من هذا التَّفاعل بين مستويي النَّـبر الشِّعري واللُّغوي تكتمل بنية القصيدة بفعل هذين العنصرين وكذا باقي العناصر المكوِّنة للعمل الفنِّي.

ونجد "**محمَّد مندور**" من الذِّين يعتبرون أنَّ النَّبر عنصرٌ أساس في وزن الشِّعر العربي ويسميه الارتكاز، يقول: «الارتكاز عنصر غالب، ومن تردده يتولد الإيقاع...عبارة عن عودة ظاهرة صوتية ما على مسافات زمانية محددة»[2]، لكنّه يعود ليربط الشِّعر العربي بالكَم والإيقاع حيثُ «هذا الكم الذِّي يسمى (mesure) لا يكفي لكي نحس بمفاصل الشعر،فلا بد أن يضاف إليه الإيقاع المسمى (rytmhe)»[3]، يعني أنَّ الارتكاز يوحي بدلالة مادام عنصر أساس يقوم عليه الوزن والشِّعر.

وهناك من لا يوافق "**محمّد مندور**" بجعل الارتكاز أساسًا للشِّعر العربي حتَّى قالوا: «لم يستعن العروض العربي بمفهوم النبر الوزني (الارتكاز)»[4]، وهذا حديث عن القدماء الذِّي لا نجد لهم تسجيلات في النَّـبر والتَّنغيم، وهذا راجع لسببين هما «أنَّ العرب القدماء كما هو معروف قد درسوا العروض واستنبطوا قواعده من الشِّعر المكتوب الذِّي استقرءوه، ولم يستنبطوا تلك القواعد من إنشاء الشِّعر أو قراءته، وهذا من وجه، ومن وجه ثان مهم هو أنَّ الخليل وغيره من العلماء كانوا على وعي بصعوبة وضع القواعد ثابتة للإنشاد لأنّه أمر يتعلق بالمنشد أكثر مما يتعلق بالنص فهو الذِّي يختار طريقة إنشاده وأسلوب تنغيمه للشِّعر، وتبعًا لذلك فإنَّ النَّبر والتَّنْغيم قد يختلفان ويتفاوتان من منشد إلى آخر»[5]، تتأتى وظيفة أخرى للنبر والتنغيم وهي وظيفة الأداء والإنشاد

---

[1] – المرجع السابق، ص353.

[2] – محمد مندور، في الميزان الجديد، مرجع سابِق، ص264.

[3] – المرجع نفسه، ص257.

[4] – بوهاس جيوم كولوغلي، التُّراث اللُّغوي العربي، تر: محمد حسن عبد العزيز، كمال شاهين، ط2، دار السلام، دار الوعي، مصر–الجزائر2012م، ص217، وينظر: محمد شكري عياد، موسيقى الشِّعر العربي، مرجع سابِق، ص44.

[5] – علي عبد رمضان، الإيقاع فبي القصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي، مرجع سابق، ص139.

والتيتختلف من مؤدّي إلى آخر وفقا للمقطع المنبور على حساب المقطع غير المنبور وبالتَّالي يختلف الإيقاع وفقا للنَّبر والتَّنغيم وكذا الأداء.

يقرُّ "**إبراهيم أنيس**" بوجود النَّبر في اللُّغة العربية حيثُ استقرأ قواعده على أساس قراءة القراء في مصر[1]، بالرَّغم من ذلك لا يرى للنَّبر دورًا في تأسيس الإيقاع في الشِّعر العربي لأنَّه «لا تختلف الكلمات العربية ولا استعمالها باختلاف موضع النبر منها»[2]، وبالرّغم من أنَّ نظام الوزن في الشِّعر العربي قائم على مبدأ توالي المقاطع وفي ترتيب معين إلاَّ أنَّ "**إبراهيم أنيس**" لا يرتكز على هذا المبدأ للاعتماد عليه في بنية النِّظام الشِّعري لأنه غير كاف حتَّى تتمثّل البنية الموسيقيَّة للقصيدة التِّي يتميَّز بها الشّعر عند إنشاده عن النثر لما يقرأ قراءة عادية، حيثُ يمكن أن يتوافق الاثنان في نظام توالي المقاطع[3]، ويمثل "**إبراهيم أنيس**" هذا الاحتمال في التوافق بين الشِّعر والنَّثر بالآية الكريمة: ﴿ فَأَصْبَحُوا لَا يُرَى إِلاَّ مَسَاكِنُهُم﴾[4]، حيث إن توالي المقاطع فيها يوافق شطرا من أشطر البسيط، فلابدَّ من عنصر موسيقي آخر يراعيه منشد الشِّعر «يخالف القراءة العادية وتخالف الترتيل القرآني فليس ترتيب المقاطع الصفة الوحيدة التي يتكون بها النظم بل لابد معها حين الإنشاد من مراعاة نغمة موسيقية خاصَّة».[5]

وعليه يجعل "**إبراهيم أنيس**" تشكيل موسيقى الشِّعر قائمة على عنصرين مهمين هما «ذلك النظام الخاص في توالي المقاطع مراعاة النغمة الموسيقيّة الخاصّة في إنشاده»[6]، ويرتبط العنصر الثَّاني– الثَّاني– النَّغمة الموسيقيَّة– بالإنشاد، «ولكنَّ موسيقى الشِّعر لا تبرز ولا تحدث أثرها في النُّفوس إلاَّ

---

[1] – ينظر: إبراهيم أنيس،الأصول اللُّغوية، مرجع سابق، ص178،179.

[2] – إبراهيم أنيس،الأصول اللُّغوية، مرجع سابق، ص170.

[3] – ينظر: علي عبد رمضان، الإيقاع في قصيدة العمود، مرجع سابِق، ص140.

[4] –سورة الأحقاف، الآية: [25].

[5] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشِّعر، ص149.

[6] – المرجع نفسُهُ، الصّفحة ذاتها.

مع الإنشاد، والإنشاد يتطلَّبُ مع مراعاة نظام توالي المقاطع شيئًا آخر يتصل اتِّصالاً وثيقًا بنغمة الكلام في الصعود والهبوط»[1]، فالإنشاد يراعي العنصرين السالفين الذّكر، حيث باجتماعهما يحدث وقع في النفوس، و«نراعي المعنى مراعاة تامَّة، ونكيف النَّغمة حسب هذا المعنى»[2]، لذلك يختلف المعنى باختلاف موضع النّـبر وكذا النَّغمة الموسيقيَّة في إنشاد الشِّعر، حيثُ توظف كل مكوِّنات الإيقاع لخدمة المعنى ولتوليد الجرس الموسيقي حيثُ يوضّح "**محمّد العبد**" «أن الإيقاع في الشِّعر مهما اختلفت أشكاله إنما هو إيقاع موظف لتوصيل المعنى على نحو فني»[3].

ويواصل تأكيده على فكرة ارتباط الإيقاع بالمعنى حيث «إنّ الشعر لا ينفصل عن الإيقاع ولا ينبغي أنْ ننظر إلى الإيقاع منفصلا عن الفكرة أو المعنى»[4]، فالإيقاع يساهم في توصيل المعنى والفكرة وإثراء الدَّلالة بشكل فنِّي جميل يؤثِّر في السَّامع، وهذه القيم الفنِيَّة والجماليَّة نجدها في العناصر المكونة له،ويسمَّى التَّنغيم والنَّبر بالظَّواهر التَّطريزية (prosodic)، يقول "**مبارك حنُون**": «وبذلك يكون التَّنغيم ظاهرة تطريزيَّة من شأنها أنْ تحدِّد جهات القول وصنف الجمل وتوكل إليها مهمة تقطيع السلسلة الكلامية إلى وحدات تركيبيّة ودلاليّة مستقلة ومنفصلة عما يلحق بها من سلاسل كلامية، ومن ثم يتمكن التّطريز من تقسيم القول إلى جمل أو جميلات (small clauses)»[5]، ويشترط في هذه الوحدات الانتظام والتناسب بحيث تفصل بينها أزمنة مدحظة وعليه جاز لنا القول أن الإيقاع استمد تعريفه «من ائتلاف وتأليف الأنغام. فالأنغام تتألف فتتوالى مشكلة بذلك لحنا شريطة أن تتخلل النغم المتوالية وفق مقادير ونسب محدودة حدث الإيقاع وبذلك يكون الإيقاع

---

[1] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشِّعر، مرجع سابق، ص158، وينظر: محمد عبد الله الغذّامي، تشريح النَّص، مرجع سابِق، ص151.

[2] – المرجع نفسه، ص168.

[3] – محمَّد العبد، إبداع الدَّلالة في الشِّعر الجَاهلي–مدخل أسلوبي لغوي–، مرجع سابق، ص32.

[4] – المرجع نفسُه، ص32–33.

[5] – مبارك حنون، في التّنظيم الإيقاعي للُّغة العربية –نموذج الوقف–، مرجع سابِق، ص46.

تقسيما لمدة الصوت والنغم تقسيما متناسبا»[1]، فالأنغام المتآلفة والمتلاحقة تشكل الإيقاع هذا الأخير عبارة عن ألحان ولدتها تلك النغمات المتلاحقة وفق أزمنة معينة فيكون الإيقاع عبارة عن تقسيم الأصوات والأنغام تقسيما متناسبًا ومتآلفًا.

ولما كان الإعراب من خصائص اللغة العربية فقد كان له دور في إيقاع اللُّغة، يقول "**محمّد عبد الله الغذّامي**":« وإيقاع اللُّغة له أهميَّة بالغَة في موسيقى الشِّعر الحديث،ومن حسن حظ الشَّاعر العربي أن اللغة العربية ذات إيقاع موسيقي رفيع وشامل، وذلك لأنَّ الإعراب إحدى سمات اللُّغة العربيَّة الأساسيَّة، وله فيها أهميّة عضويَّة إذ بدونه تتعطّل اللُّغة»[2]، والإعراب كماهو معلوم خاصٌّ بأواخر الكلمات التِّي به تتحدَّد المعاني وهو « مرتبط ارتباطا كاملا بالمعنى،وهذا ربط للفكر بالإيقاع الفني للكلمات،فيحصل عندئذ – ضربان من الإيقاع في كل كلمة،أحدهما ذهني والآخر فنِّي، وهذا من شأنه أنْ يجعل للكلمات وقعًا نفسيًّا مؤثِّرا في ذهن المتلقي»[3]، فالشِّعر الحديث لم يقتصر على دلالة الظواهر العروضيّة بل ولد من الظواهر اللُّغويّة إيقاعًا أيضا وبما تحمله من معاني من شأنها رصد دلالة الفاعليَّة أو المفعولية وكذا رصد دلالات القوة والضعف أو الحزن والفرح وغيرها من الإيحاءات التِّي يفيدها وظيفة الإعراب.

لقد حاول الشُّعراء المحدثون أنْ يعملوا لكل لبنة مكوِّنة للقصيدة دلالة خاصَّة تساهم في إثراء الدَّلالات الكامنة وراء الظَّواهر العروضية المكوِّنة للإيقاع الخارجي، ومع رغبتهم في التَحرر من قيود الوزن والقافية كما يزعمون اشتغلوا على ظواهر وعناصر أخرى لتشكيل الإيقاع، فاعتنوا باختيار الأصوات المناسبة والملائمة وكذا الألفاظ المتآلفة ذات دلالات موحية، فأعطوا للأصوات منفردة دلالة وللكلمات دلالة أيضا ولو خارج السياق.

---

[1] – المرجع السابق، ص49، وينظر: محمّد عبد الله الغذَّامي، تشريح النَّص، مرجع سابِق، ص151.

[2] – محمّد عبد الله الغذَّامي، تشريح النص، مرجع سابِق، ص150.

[3] – المرجع نفسه، الصّفحة ذاتها.

ومن ثمة يكون للتركيب دلالة أيضًا، فالكلمة على اختلاف ورودها تحمل دلالة داخل القصيدة، «والكلمة من أهم وسائل الشاعر في إبداع الدلالة باعتبارها المثير المادي للمعاني»[1]، ولم يكن الاقتصار على الكلمة فحسب بل حاولوا إيجاد دلالة لكل الظَّواهر اللُّغويّة والنَّحويّة والبَلاغيَّة كالاستفهام والتقديم والتَّأخير والتَّنكير...إلخ[2]، فلو ذكر الشّاعر في عمله أسماء أعلام مثلا فهو لا يريد من ذلك ترجمة لهذا العلم،فتوظيفه لهذه الأعلام يكون لغرض الإيحاء وإثراء الدَّلالة وإثارة القارئ لاستحضار تلك الشَّخصية مع دلالاتها[3]. إنَّ الكلمة أو مجموع الكلمات المتألِّفة يولِّد الإيقاع ويشحن الدَّلالة «فالإيقاع لا حياة له إلا بالكلمات»[4]، فهو ينبض – الإيقاع– في كل كلمة وفي كل صوت يشكل هذه الكلمة وإن كان لا حياة له إلا بالكلمات والألفاظ، «فلا وجود لألفاظ فارغة الدَّلالة»[5].

والشَّاعر عمومًا لا يكتفي بدلالة الكلمة السَّطحية بل يسعى إلى أنْ تمثل الأحاسيس والتَّجربة الفنية داخل ما يكتب لتصل إلى المتلقي كما كانت أو كما يريد وفي هذا يقول "**فايز الداية**": «ذلك أن المبدع لا يقنع بالعلاقات الدَّلاليَّة بين المفردات في التَّركيب اللُّغوي بإسناد الصِّفات والأفعال كما ألفت في المتعارف اللُّغوي لغة ما، بل إنَّه ينفذ إلى سمات خاصَّة يراها هو متأثرًا بموقفه الانفعالي في الألفاظ وما بينها من ترابط فيعقد الوشائج بينها، ويصبّها في قالب تعبيري فيحدث هذا التَّغاير

---

[1] – محمّد العبد، إبداع الدَّلالة في الشِّعر الجاهلي–مدخل أسلوبي لُغوي–، مرجع سابِق، ص51.

[2] – يورد محمد الهادي الطرابلسي بابا كاملا لذلك ويذكر هذه الظواهر بدلالاتها ويذكر أمثلة عن ذلك،ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشَّوقيات، مرجع سابق، ص349.

[3] – ينظر: محمّد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص389.

[4] – فولفغانغ كايزر، العمل الفنّي اللُّغوي، مرجع سابق، ص257.

[5] – منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التُّراث العربي، (د.ط)، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق–سوريا2011م، ص29، وينظر: إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1984، ص38–39.

في مساحات الدَّلالة في الألفاظ وتداخلها في الهيئة الجديدة يحدث الدّهشة فيجر القارئ –أو السَّامع– إلى الحيز الذِّي يقف عليه الشَّاعر أو يحلق فوقه»[1].

تختلف دلالة الألفاظ ومعانيها وتتحدَّد منْ خلال السِّياق الذِّي ترِدُ فيه والشَّاعر هو الذِّي يمنحها هذا التغيير المناسِب حيثُ تُؤدِّي الألفاظ الدَّلالات التِّي يرومُها الشَّاعر ويريدُ تمثُّلها في النَّص من أجل إيصال الفكرة إلى القارئ بطريقةٍ موحيّة ذلك «أن وظيفة الشِّعر هي توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي»[2]، والألفاظ بقيمها الجمالية ووظائفها الّدلالية هي التِّي تُسهم في تحريك القارئ وإثارته حتى يفهم محتوى الخطاب ومحتوى الذات المبدعة.

ويمكن رصد الدلالة على النحو التَّالي[3]:

اللفظ ⟵ قيمة صوتيّة ⟵ تصور في الخيال ⟵ المعاني.

فللفظ قيمة صوتية استمدها من الأصوات المتآلفة المشكلة له فينتقل هذا إلى تصور ذهني خيالي لينتج لنا المعاني.

ويربط "**إبراهيم أنيس**" تغير دلالة الألفاظ بالعاطفة بقوله:« أنَّ العاطفة قد تظلل بعض الألفاظ بظلال خاصة حين يستعملها الفرد، وأنَّ هذه الظلال قد تختلف باختلاف النّاس وتجاربهم في الحياة، ثمَّ تبيَّن لهم أنَّ الاستعمال الفردي الشَّخصي قد يصادف هوى في نفوس جماعة من المستمعين فيقلدونه ويذيع بينهم ويترتب على ذيوعه وشيوعه نوع من التطوُّر في الدّلالة»[4]، لذلك قد تنزاح بعض الألفاظ عن دلالاتها التِّي وضعت لها وفق لرغبات المبدع وقدرة ذلك اللّفظ التّعبير عن المعاني التِّي يريد المبدع إيصالها للقارئ.

---

[1] – فايز الدّاية، علم الدَّلالة العربي النّظرية والتّطبيق –دراسة تاريخية تأصيليةنقدية–، ط2، دار الفكر، دمشق– سوريا، 1996م، ص393.

[2] – محمد عبد الله الغذّامي، تشريح النّص، ص142.

[3] – ينظر: منقور عبد الجليل، علم الدّلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، ص36.

[4] – إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ص7،8.

ولما كانت الألفاظ مادتها الأساسية الصوت حيثُ «يمثل الصّوت الأصغر وحدة إيقاعية في المفردة الدَّاخلية في نسيج القصيدة الشِّعريّة، ويكتسب في دخوله الشِّعري قيمة إيقاعية مضافة من خلال الفعاليات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتناثرة، وهي تؤلف موجات تقارب قيما مدلولية معينة، لأنّه لا يمكن بأي حال من الأحوال إقصاء إيقاع المفردة الشِّعرية من محتواها الدّلالي»[1]، فقد كان للصّوت دلالة باعتباره أصغر وحدة إيقاعية ومادة أساسية لتشكيل الألفاظ والكلمات.

وحين تكون هذه الأصوات متآلفة ومتجانسة مع بعضها البعض فهذا يمنح الألفاظ دلالة قوية وأكثر إيحاء وفي هذه الحالة لا يمكن تجاهل إيقاع الكلمة داخل النص الشِّعري لأنها تمثل بنية إيقاعية قائمة بذاتها، في حين نجد «أنَّ أي خلل في الموازنة بين إيقاع الدَّلالة ودلالة الإيقاع يصاحبه شرخ في شعريَّة القصيدة، يؤدِّي ضرورة إلى خلخلة نظمها وقوانينها»[2]، وهنا تمثل علاقة الدّلاَلة بالإيقاع علاقة الدّال بالمدلول، حيثُ لا يمكن الفصل بينهُما وإلاّ فسد نظام القصيدة واختل قانونها، بل أكثر من ذلك حيث تلعب أصغر وحدة إيقاعية دورًا هامًّا في إثراء الدّلالة، فالصّوت واللّفظة بنية أساسية لبناء العمل الإبداعي وكل منهما دور أساس ووظيفة أساسية في هذا العمل.

وإلى جانب دور الصّوت واللّفظة يأتي دور التركيب حيث يذكر "**فولفغانغ كايزر**": «بأنّ التّركيب الأكثر حرية في اللُّغة الشِّعرية تقف في خدمة إيقاع قوي»[3]، فالتراكيب بمكوناتها تخدم إيقاع القصيدة حيث بالنظر إلى التّراكيب تتضح العناصر اللُّغويّة التي تؤثر في القارئ، وقد ربطها الكاتب بالحرية حيث يواصل قائلا: «.... أنّ التراكيب "الأكثر حرية" تعين على الإيقاع، إلاّ أنّه

---

[1] – محمّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعيّة، مرجع سابِق، ص09.

[2] – المرجع نفسه، الصّفحة ذاتها.

[3] – فولفغانغ كايزر، العمل الفنّي اللُّغوي، مرجع سابِق، ص214.

علينا عند حل المشكل ألاّ ننظر إلى الإيقاع في جمود كبير»[1]، لإنّ تغييب عنصر الدلالة يجعل الإيقاع جامدا دون حياة والتّراكيب والألفاظ والأصوات وباقي العناصر هي التِّي تبعث الحياة والحيويّة في إيقاع العمل الإبداعي.

ومن التّراكيب التِّي تلعب دورًا هامًّا "**اللاّزِمة الشِّعرية**" حيثُ نجد لورود هذه الظّاهرة دورًا في بناء القصيدة «وتعتبر اللاّزمة ذات النغم المنتظم عنصرا مهما في بناء القصيدة»[2]،وهي تثري الدَّلالة لأنَّها نوع من التَّكرار حيث يكرِّر الشَّاعر اللاَّزمة الشِّعرية لتأدية مجموعة من الأغراض والوظائف كالتَّأكيد والتَّنبيه والتَّعليق والتَّعقيب والتَّهويل والتَّعظيم...إلخ[3]

فاللازمة الشِّعريّة تحقق غايات الشَّاعر، وتكون ذات دلالات موحية واستطاعت هذه الممارسة أنْ تُثري الدَّلالة حتَّى يكاد السَّامع والمتلقي لا يذكر من القصيدة إلاَّ هذه اللاَّزمة التِّي يبقى يردِدُها، وعليه لكلِّ لازمة مقاصدها وأغراضها، فهي شكل من أشكال التَّكرار الذِّي يخدم الإيقاع العام للقصيدة.

استطاع الشعراء المحدثون أن يجدوا ما يخدم إيقاع قصائدهم بالأخذ من القدماء وابتكار وسائل جديدة فانزاح عملهم «إلى الإيقاع الشِّعري النّابع من قلب التجربة الفنية للقصيدة، حيث تعتمد موسيقية الوزن على إيقاع التّفعيلة الحرة، مع إيقاع اللُّغة وما يحمله من تشكل فني مرتبط بالأفكار وإيقاعها، إضافة إلى إيقاع الصور وانسيابها داخل القصيدة في نمو درامي متنوّع»[4]، فالشاعر الحقيقي هو الذِّي يستطيع نقل تجربته الفنية بشكل جمالي والأولى تضمنها له الدَّلالة أما الجمال

---

[1] – فولفغانغ كايزر، العمل الفنِّي اللُّغوي، مرجع سابِق، ص214.

[2] – المرجع نفسه، ص271.

[3] – محمد محي الدِّين مينو، أسئلة شعر التَّفعيلة، مرجع سابِق، ص97.

[4] – محمّد عبد الله الغذّامي، تشريح النّص، مرجع سابِق، ص152.

فهو ميدان الإيقاع، لذلك نراهعندما يوظف مكونات الإيقاع يراعي ذلك الجانب الدلالي الذي تؤديه تلك المكونات.

تمثِّلُ الدلالة مع الإيقاع في نظر المعاصرين العرب وجهان لعملة واحدة حيث نظرهم إلى القصيدة كبناء فني متكامل لا يتجزأ جعلتهم يمعنون في العناصر المشكلة لهذا البناء فجعلوا للشّكل دلالة وللُّغة دلالة وكذا الظّواهر العروضية دلالة.

ولقد شغلت الظَّواهر الإيقاعيَّة المختلفة اهتمام الباحثين المعاصرين فاعتنوا بوظائف الوزن والقافية ووضّحوا أنّ لها تأثيرًا في نفس وأضافوا أنَّ العناصِر التَّطريزيَّة لها دورٌ هامٌ في إيقاع النَّص وإنْتاج موسيقاه ولها وظيفةٌ ودلالة فيرتكِزُ النطق على صوْتٍ دون سواه منْ أجل تحقيق غرضٍ ما كلفت الانتباه وغيرها، وعليه لا يُمكنُ إغفال ما تمثله الظَّواهر الإيقاعيَّة داخليَّة كانت أم خارجيَّة في إنتاج الدَّلالة وإثرائها.

الفصل الثَّالث

مضْمار التَّحقق الإيقاعي في ديوان " في القدس"

1-التَّعريف بالدِّيوان.

2-المنْظومة الصَّوتية ودلالتُها.

3- المنْظومة اللَّفظية ودلالتُــها.

4- المنْظومة التَّركيبية ودلالتُها.

1-التَّعريف بالدِّيوان:

يُعدُّ الدِّيوان موضوع الدِّراسة "في القدس" منْ أعمال الشَّاعر العربي الفلسطيني "**تميم البَرغوثي**"[1]، وقد ضمَّ الدِّيوان ثلاثا وعشرين قصيدةً وقد تضمَّن أشكالاً إيقاعيَّة مختلفة ومتنوِّعة لأنَّ الخروج عنْ المألوف منْ شأنه إحداث إيقاعات جديدة و«تمتاز القصيدة عند البرغوثي بمزاوجتها بين إيقاع شعر التفعيلة والإيقاع العمودي الكلاسيكي»[2]، وهذه المزاوجة تدلُّ على قدرة الشَّاعر في ابتكار طرائق جديدة تثبت شاعريَّتَه وتؤكّد على مهارتِه التِّي منحت له مكانة سامية في السَّاحة الشِّعريَّة العربيَّة[3].

وقد وجدْنا هذه المزاوجة بين هذين الإيقاعين المختلفين في ثماني قصائد وهي[4]: في القدس، الجليل، تقولُ الحمامةُ للعنكبوت، أمْرٌ طبيعي، خطٌّ على القبْر المؤَقت، أميرُ المؤمنين (إلى السيِّد حسن نصر الله)، سفينَة نوح (الى السَّيد حسن نصر الله)، معين الدَّمع(في معارضة معلَّقة عمرو ابن كلثوم)، وهذه المزاوجة تأتي في المرْتبة الثانية بعْد شعر التَّفعيلة من حيث العدد.

---

[1]- هو شاعر فلسطيني ولد بالقاهرة عام 1977م، له أربعة دواوين باللُّغة العربيَّة الفصحى وبالعاميتين الفلسطينية والمصرية، هي: ميجنا، عن بيت الشِّعر الفلسطيني برام الله عام 1999م. المنظر، عن دار الشروق بالقاهرة عام 2002. قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف، من دار الشروق بالقاهرة، عام 2005م. مقام عراق، عن دار أطلس للنشر بالقاهرة عام 2005م. وهو ابن الشَّاعر الفلسطيني "**مريد البَرغوثي**" والكاتبة المصرية "**رضوى عاشور**". نشر قصائده في عدد من الصحف والمجلات العربيّة كأخبار الأدب، والدستور، والعربي القاهرات، والسفير اللبنانيّة، والرأي الأردنيّة، والأيام والحياة الجديدة الفلسطينيتين.
حصل على الدكتوراه في العلوم السياسية من جامعة بوسطن بالولايات المتحدة الأمريكية عام 2004. له كتابان في العلوم السياسية، الأول بعنوان: الوطنيّة الأليفة الوفد وبناء الدولة الوطنية في ظل الاستعمار صدر عن دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة عام 2007م، والثّاني بالانجليزية عن مفهوم الأمة في العالم العربي وهو تحت الطبع في دار "أربانوتو" للنشر بلندن. ينظر:عصام شرتح، تميم البرغوثي دراسة نصية في المحفزات الجمالية ومختارات شعريّة، مرجع سابِق، ص06.

[2]- المرجع نفسُهُ، ص279

[3]- ينظر: المرجع نفسُه، الصّفحة ذاتها.

[4]- ينظر: تميم البرغوثي، الدّيوان، ص: 7،3،13،59،67،77،129.

وقد رصدْنا تفوُّق قصائد شعر التَّفعيلة في تسع قصائد أي بفارق قصيدة واحدة. والجدول التَّالي يبيّن نظام القصَائد التِّي جاءت في هذَا الدِّيوان كما يلي[1]:

جدول رقم 3: يُبيِّن نظام القصائد الواردة في ديوان "في القُدس"

عنوان القصيدة	نظام القصيدة	عددُ أبياتها وأسطرها	الصَّفحة.
في القدس	مزاوجة بين شعر التفعيلة و الشِّعر العمودي	ستّة أبيات وخمسةٌ وسبعون سطراً	12 -70
الجليل	مزاوجة بين شعر التّفعيلة والشِّعر العمُودي	عشرة أبيات ومائة وستة أسطر	13-20
أنا لي سماءٌ كالسماء	شعر التَّفعيلة	خمْسة أسْطر ومائة	21-26
يا هيبة العرْش الخلي منَ المُلوك	شعْرُ التَّفعيلة	مائة وثلاثة وسبعون سطْراً	27-36
نثْرٌ موزون وشعْرٌ منثور في حديث الكساء ووحْدة الأمَّة	مزاوجة بين شعْر التَّفعيلة وقصيدة النثْر	ثلاث فقرات شعْريَّة ومائة وثمانيةُ أسْطُر.	37-44

[1]- ينْظر: الدّيوان

الموْتُ فينا وفيهم الفَزَعُ (الى المقاومة في غزَّة)	الشِّعْر العمودي	ثلاثةٌ وأربعونَ بيتاً	48–45
لا شيء جذْرياً	الشِّعْر الحر	أرْبعة وستُّون سطْراً	52–49
تقول الحمامةُ للعنْكبوت	مزاوجة بين شعْر التَّفعيلة والشِّعر العمودي	اثنان وعشْرون بيْتاً وثلاث وخمسون سطْراً	58–53
أمْرٌ طبيعي	مزاوجة بين شعر التَّفعيلة والشِّعر العمودي	أرْبعة عشر بيتاً وسبْع وثلاثون سطْراً	62–59
القهْوة	شعْر التَّفْعيلة	سبْع وخمسون سطْراً	66–63
خطٌّ على القَبْر المُؤَقَّت	مزاوجة بين شعر التَّفعيلة والشِّعر العَمُودي	سبْعة أبْيات ومائة وثلاثة وسبعون سطْراً	76–67
أميرُ المؤمنين(إلى السَّيد حسن نصر الله)	مزاوجة بين شعر التأَّفعيلة والشّعر العمودي	ثلاثةٌ وعشرون بيتاً وأرْبعةٌ وستون سطْراً	82–77
سفينَة نوح (الى السَّيد	مزاوجة بين شعر	سبْعةٌ وستُّون سطْراً	90–83

حسن نصْر الله)	التَّفعيلة والشِّعر العمُودي	وخمْسة أبْيات	
الأمْر	شعْر التَّفعيلة	خمْسةٌ وعشْرون سطْراً	92–91
ابن مريم	شعْر التَّفعيلة	واحد وعشرون سطْراً	94–91
حصافة	شعْر التّفعيلة	تسْعةٌ وعشرون سطْراً	96–95
قفي ساعة	شعْر التَّفعيلة	مائة وعشْرون سطْراً	98–97
قبّلي ما بين عينينا اعتذاراً يا سماء	شعْر التَّفعيلة	مائةٌ وعشرون سطْراً	106–99
تخميس على قدْر أهْل العزْم	الشّعرُ العمودي (المُخمَّس)	اثنان وتسْعون بيْتاً دون احْتساب الشَّطْر الخامس الذِّي يتكرَّرُ بعْد كلّ بيتين.	120–107
غزَل	الشعْر العمودي	خمْسةٌ وعشْرون سطْراً	122–121
رجْز USA	شعْر التَّفعيلة	خمْسةٌ وستُّون سطْراً	126–123
أيُّها النَّاس	الشِّعْر العمودي	عشْرةُ أبْيات	128–127
معينُ الدَّمْع (في	مزاوجة بين شعر	عشرة أبيات وعشْرة	130–128

معارضة معلّقة عمْرو ابنُ كلثوم)	التَّفعيلة والشِّعر العَمُودي	أسْطر	

هذه الميزة الجديدة التِّي ميّزت قصائد الشاعر وهي الجمْع بين الأصالة والمعاصرة في قالب بديعيّ، وهذا ما نجده في شعر الشَّاعر الفلسطيني "**محمود درويش**"، حيث يقول عنه "**العربي عميش**": «لعلّ طرفة الإبْداع الشِّعري لديه متأتيةٌ من كونه جامعاً بين الحداثة والتُّراثيّة الشِّعريّة، بالإضافة إلى ما يمارسه من تجريب حداثي مستمر، يجعل من النَّص الواحد مجموعة ظواهر جمالية فنيَّة قد تتجاوز في بعض الأحيان الأدوات النَّقدية ومناهج بحث ذلك»[1].

إنَّ الجمع بين إيقاع شعر التَّفعيلة و إيقاع الشِّعر العمودي دليلٌ على قدرة الإبداع لأنَّ «القصيدة الجيّدة هي شبكة من العلاقات، والإيحاءات الجمالية المتبادلة فيما بينها، والشاعر الجيّد هو الذّي يخرق برؤاه أفكار سابقيه بعين لاقطة، تتحسَّس عمق الرؤية وقوَّة التَّعبير...».[2]

تعبّرُ الأشكال التِّي نظم فيها "**تميم البرغوثي**" عنْ تنوُّع في نظام القصيدة والانتقال منْ نظامٍ إلى آخر ما يستوجبُ بالضرورة تنوُّعًا إيقاعيًّا فحفل الدِّيوان بالإيقاع الثَّوري والسَّردي والحواري والصّوتي والتّشكيلي وإيقاع الأفكار.

2- المنْظومة الصَّوتية ودلالتُها:

تتعدَّدُ وظائف مستويات النَّص ودلالتها من أصغر مستوى إلى أكبره، فالأصوات هي المادَّة الأوليّة التِّي يبني بها الشّاعر نصّهُ، ودراسة الأصوات ودلالتها مرتبط بعوامل متعددة لأن الصوت يكتسب تلك الدّلالة داخل السِّياق المكون من مجموعة الأصوات اللُّغويّة يربط بينها التقارب

---

[1]- العربي عميش، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، ط2، دار كوكب العلوم، الجزائر، 2012، ص6.

[2]- عصام شرتح، تميم البرغوثي -دراسة نصيَّة في المحفزات الجمالية-، مرجع سابق، ص54.

والانسجام، «إنّ دراسة الأصوات اللُّغوية ودلالة هذه الأصوات يخضع لجملة من المؤثرات منها ما هو مرتبط بعوامل خارجية تتمثل بناطق الصّوت ومتلقيه والمادّة الأوليّة للألفاظ هي الأصوات ووضع هذه الأصوات في أطر كلامية معبرة ومؤثرة هي التِّي تؤدي المعنى المطلوب. ومن دون هذه الأطر الدلالية المعبرة عن المعاني يصبح الكلام مجرد أصوات لا معنى لها، فالأصوات تكتسب معناها من خلال دلالتها التَّعبيرية داخل التشكيل الكلامي الذِّي يخضع لجملة من القوانين منها ما هو وضعي أي أنه مرتبط بالنّاحيَة التَّنْظيميّة والتراتُبيّة للجملة وهذا مرتبط بالمبدع، ومنها ما هو وظيفي يكتسب دلالته من خلال الوظيفة النحويَّة والصرفية للُّغة، وكل هذا خاضع بشكل أو بآخر لعمل المبدع وتأثيره في النَّص»[1].

يقدِّم الشَّاعر دورًا هامّاً في إنتاج الدّلالة من خلال الأصوات التِّي ينتقيها والتآلف الذي ينتجه لما تجتمع تلك الأصوات لتكون الألفاظ، وهذه الأخيرة وضمن سلسلة من العلاقات تكون لنا التّراكيب «إنّ اللُّغة لا تعدُّ كونها الحروف التِّي تؤلف الكلمات وعلاقات تركيبية تحقق الانسجام في المعنى لإيصال الفهم، يهدف خلق التواصل والتبادل بين المبدع والمتلقي، والشِّعر رسالة ساميّة له إيقاعات داخلية ذات وظيفة تتعدى صفات الأصوات الموسيقية فهي بمجموعها كلمات ذات مضمون ودلالة»[2]، فالصَّوت وإنْ تعدَّدت صفاته تبقى دلالته الجوهريَّة مع غيره من الأصوات دون إهمال ما للصفات من دلالة.

إنّ البيت الشّعري مادته الحروف «فالحروف أساس النسيج اللّغوي، ومنها تصاغ الكلمات ومن الكلمات الجمل، ومن الجمل البيت الشِّعري، ولأنّ الشّعر ليس كالكلام العادي يأخذ السياق

---

[1] – فائزة محمد محمود المشهداني، أثر التَّماثُل الصَّوتي في التّوازن الإيقاعي، ع7، مجلة جامعة تكريت، جامعة الموصل، 2009، مج16، ص270.

[2] – معاذ محمد عبد الهادي الحنفي، البنية الإيقاعية في الشِّعر الفلسطيني المعاصر –شعر الأسرى أنموذجا–،شهادة الماجستير، إشراف: عبد الخالق العف، كلية الآداب، غزة، (د.ت)، ص138.

منحنيات مبتكرة فتكون العبارات مكثفة متناسقة، وتكون الكلمات منتقاة بعناية، والحروف متناغمة»[1]، وهذا ما نلمسه في هذا المقطع الشِّعري من قصيدة "**رجز USA**" والقصيدة من بحر الرّجز، يقول الشاعر "**تميم البرغوثي**"[2]:

يا غربتي يا غربة المغترب

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

مستفعلن مستفعلن مفتعلن

عن دارهي أو غربة المقترب

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

مستفعلن مستفعلن مستفعل

من نفسه التي تظل تختبي

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

مستفعلن مستفعلن متفعلن

يديرني من حولها تعجّبي

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

متفعلن مستفعلن متفعلن

كأنّ مقلاعًا كبيرًا دار بي

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

متفعلن مستفعلن مستفعلن

---

[1] – المرجع نفسه، الصّفحة ذاتها.

[2] – الدّيوان، ص123.

أرعى تناقضات قلب قلب

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

مستفعلن متفعلن مستفعلن

تأتي القصيدة في ظل موسيقى بحر الرّجز ويقوم على تفعيلةٍ واحدة سباعيّة وهي: "**مستفعلن**"، وطرَأ على التّفعيلة تغيرات فجاءت مرّة مفتعلن بحذف الثاني ومرّة مستعل بحذف السّابع السّاكن وحفلت القصيدة بعديد الميزات وصفات الأصوات فيما بين الهمس والجهر كالصاد والقاف والكاف والهاء والعين والغين والراء والطاء[1]. هذا التنوُّع بين الارتفاع والانخفاض يجعلنا نغوص في حالة نفسيَّة للشّاعر إذ ينقل لنا شعور الألم، شعور الاغتراب، شعور الوحدة، شعور الابتعاد عن الوطن مجسدا في تكراره لكلمة ذات الحروف الآتية: (غ،ر،ب،ة) في نفس السطر الواحد وفيها من الجهر ما يفوق الهمس هنا ترتفع المعاناة بألم الغربة ليزداد الحنين والشوق للوطن الحبيب.

ونلمح التَّكْرار بدايةً حيثُ تتكرَّرُ القافية والرَّوي هذا التَّكرار أكْسب المَقْطع موسيقى تناغُماً إيقاعيّاً جميلاً فكلمة: [الغُرْبة] فقط مكرَّرة بنفس الأصوات ولكن بطريقة مُختلفة، من ذلك: (غربتي/غرْبةَ/المُغْترب)، كما يلتفت القارئ إلى التّركيب المكرَّر جزْئياً وذلك في السَّطْر الخامس والسَّادس أين يقول: (يعْدو وراء أرنب/يعدو وراء ثعْلب)، كما يتحقَّق إيقاع هذا المقطع بالجناس أو التَّجْنيس وهو من موضوعات علم البديع أحد فروع البَلاغة العربيَّة الذّي يعتمد على تكرار كلمتين تختلفان في المعنى[2]، فنَجد الجناس في قوله:(المغترب/المقترب)، فهناك توافق بين هذه الحروف مع اختلاف بسيط في حرف واحد [الغين–القاف]، وهذا يسميه علماء البلاغة جناساً ناقصاً فأنتج تلك الموسيقى وذلك لتآلف هذه الحروف مع بعضها البعض وتلاحمها في نسق جميل من إبداع

---

[1] – ينظر: أحمد زرقة، أسرار الحروف وأصول اللُّغة العربيّة، (د.ط)، دار الحصاد، دمشق، 1993م، ص44.

[2]– ينظر: سعيد بوفلاقة، في سيمياء الشعر العربي القديم، مرجع سابق، ص 40.

الشّاعر، وأكثر ما يكون الجناس ذات دلالة قويَّة وموحية لمَّا يأتي تامًّا وهذا ما نجدهُ في المقْطع التّالَي[1]:

حديقَةٌ ككوكب في كوْكب

امرأةٌ قدْ تُوّجتْ بالشُّهُب

مُشيرةٌ بمَشْعَل مُلْتهب

تَرْكَبُ فوْق وَحْشها المُرَكَّب

مُرَكَّب منْ أَلْف أَلْف مَرْكب

بمئتي رأْس لهُ و ذَنَب

لقد حقَّق التَّوافق الصَّوتي بين الكلمتين: (مُرَكَّب/مَرْكَب) موسيقى هذا المقطع وكامل القصيدة، إذْ إنَّ هذا التَّوافق كان في اللَّفْظ دونَ المَعْنى فأثرت هذه الممارسة البديعية الدّلالة وأسهمت في إيقاع القصيدة بتوليد إيقاع جعل القارئ يشعر بحالة الشّاعر النَّفسية حالة وصف منظر جميل وامرأة تركب مرْكبا مُركّبا من مجموعة من المراكب، وبجانب هذه الممارسة نجد القافية الدّاخلية تسهم في تلاحم أسْطُر القصيدة وهي بداية البيت الخامس بنفس الكلمة التِّي ينْتهي بها البيْت الرَّابع، وهي: [المُركَّب0//0//0]، فتكون القافية: [ركّبَ/0//0]، فتلاحم الإيقاع الدّاخلي والخارجي في هذا المقطع لكون إيقاعه مميزاً مؤثّراً في السّامع.

[1]– الدّيوان، ص125.

إنَّ القارئ لهذه القصيدة لا يُمْكنُه غضّ النَّظر عنْ التناوُب القائم بين صيغتين بارزَتين هما:[اسم الفاعل، واسمُ المفْعول] المُشْتَقَان من الفعْل غير ثُلاثي لأنَّ صياغة اسم الفاعل واسم المفْعول تختلف باختلاف الفعل[1].

يوضّح الجدول التَّالي هذا الانتشار البارز لهاتين الصيغتين[2]:

جدول رقم 4: يبين ورود صيغتي اسم الفاعل واسم المفعول في قصيدة "رجز USA".

اسم الفاعل	**اسم المفعول**
المغترب–المقترب–المُنْجذب –معشوشب– المذنب–المُنْقلب– مُلْتَهب–مُلتبس	المُرَكَّب– معصب– المُذهَّب –مُقطَّب –مُدبَّب– مصوَّب–مذنّب

وهذا التَّناوب دليلٌ على الفاعلية والمَفعولية في الوقت ذاته حيثُ أسهم في إعطاء القصيدة بُعداً دلالياً وهو الإيحاء بالقوَّة، فالشاعر في حالة نفسية تتميَّز بالحماسة والحفاظ على هذه الممارسة دلالة على قدرة الشاعر الفائقة على استحضار مادة لغوية لشحذ الموقف الذّي يثير الشاعر ويثير القارئ.

[1]– ينظر: عبد الصَّبور شاهين، المَنْهَج الصَّوتي للبنية العربية –رؤْية جديدة في الصَّرف العربي–، (د، ط)، مؤسّسة الرّسالة، بيروت–لبنان، 1980، ص115،116.

[2]– الديوان، ص123،124.

لقد زخرَت هذه القصيدة على غرار القصائد الأُخرى بمجموعة من القيم الجمالية والعناصر الإيقاعيَّة فنتج ذلك التوافق والانسجام والتّلاحم بين هذه العناصر ممّا أسهم في زيادة وقوّة الإيقاع الصَّوتي.

والقصيدة بائية[1] حيث التزم الشاعر حرف الباء رويا لم يحد عنه طيلة أسطر القصيدة، وهذا دليل على مهارة الشاعر ومقدرته على جلب واستحضار الكلمة المنتهية بالياء وأضاف الباء المكسورة لتدل على انكسار داخلي متوجّعًا على الوطن الضائع وأمل باسترجاعه، يقول:[2]

هل نحن أولاد الصحاري يا أبي؟

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ما كان بيتي بالخبا المطنّب

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ولم أصف عين المها من كثب

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

متفعلن مستفعلن مستفعلن

بل صحَرائي صحراء الكتب

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

مفتعلن مفتعلن مفتعلن

---

[1]– ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابِق، ص273.

[2] – الدّيوان، ص124.

كما رواها الشّعراء والنّبي

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

متفعلن مستفعلن متفعلن

ونحن أهل جبل معشوشب

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

متفعلن فعلتن مستفعلن

كأنه من دهره في طرب

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

متفعلن مستفعلن مفتعلن

أخضره ملتبس بالذهبي

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

مفتعلن مفتعلن مفتعلن

زيتونه طفل بزي أشيب

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

مستفعل مستفعلن مستفعلن

انتهاء الأسطر بحرف الباء جعل الدلالة تنتقل بين أسطر القصيدة لتوحي لنا بشعور الشاعر وتنقل لنا هذه الدَّلالة في ثنايا هذا الحرف، ليس هذا فحسب بل حتى بين تآليفها مع غيرها مع الحروف داخل الكلمة الواحدة حيث تنقل لنا الكلمات الآتية تلك الرغبة الجامحة في دخول الأرض وشمّ ترابها نذكر منها:(المركّب)، (معصّب)، (المذهّب)، (مقطّب)، (محبّب)، (مصوّب)، ...إلخ.

والباء من الحروف التّي تمتاز إضافة إلى جهرها بالشدّة[1]، وكما هو واضح فقد سبقت بشدّة وهي أصوات عبرت عن الحزن والألم ومرارة الفراق[2]، والقصيدة حافلة أيضا بتكرار حرف الواو حيث تكرر سبع عشرة مرة أين حقق لنا ذلك الانسجام والتناسق بين السطر والآخر من ذلك ما يتضح في آخر القصيدة[3]:

في يدها اليمنى رحيق العنب

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

متفعلن متفعلن متفعلن

وفي اليد اليسرى دماء العرب

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

متفْعلن مستفعلن متْفعلن

والواو من الأصوات المتوسطة[4]، وقد أسهم في تحقيق ترابط بين أسطر القصيدة والقارئ لهذه القصيدة يلتفت إلى تكرار حرف الكاف ففي المقطع الموالي تتضح سيطرة الكاف بقوة فيتكئ عليه، يقول[5]:

حديقة من مأكل ومشرب

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

متفعلن مستفعلن متفْعلن

---

[1] – ينظر: أحمد زرقة، أسرار الحروف وأصول اللُّغة العربية، مرجع سابق، ص91.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص15.

[3] – الديوان، ص126.

[4] – ينظر: عبد الحميد الأفطش، اتِّباع الإيقاع في اللُّغة العربية مقاربة ألسنية في حركية اللُّغة،ع2، جامعة اليرموك، الأردن، 1994، مج12، ص156.

[5] – الديوان، ص125.

حديقة ككوكب في كوكب

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

متفعلن فعل متفعلن فاعلن

امرأة قد توّجت بالشهب

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

مفْتعلن مستفعلن مفْتعلن

تركب فوق وحشها المركب

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

مفتعلن متفْعلن متفْعلن

مركب من ألف ألف مركب

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

متفعلن مستفعلن متفْعلن

نلاحظ تكرار حرف الكاف في هذه الكلمات: (مأكل)، (ككوكب)، (كوكب)، (تركب)، (المركّب)، (مركّب)، (مركب)، ويواصل هذا التّكرار ليستمر في قوله: (لمليك)، (منكب)، (يسكب)، جاء حرف الكاف وهو من الحروف المهموسة[1] ليوحي بدلالة ويعززها، وهو باستعماله لحرف الكاف يريد تأسيس تلك الحديقة الجميلة التِّي تشبه الكوكب الجميل لا يريد فيها سوى متاع قليل مأكل ومشرب ثمّ بعدها ينقلنا إلى معاناة المرأة الرّاكبة في ذلك المركب اللاأمان، فالقصيدة كتلة غضب وشحنة ألم من القصائد الجميلة التي أثرت الديوان لما حملته حروفها من دلالة موحية بعمق غربة الشّاعر، والجميل هو الباء حرف الروي الذِّي التزم به الشاعر طيلة أسطر القصيدة.

[1] – ينظر: أحمد زرقة، أسرار الحروف، مرجع سابِق، ص44.

ومن شعر التفعيلة ننتقل إلى قصائده من الشِّعر العمودي وهي دليل آخر على ملكة الشاعر الإبداعية حيث لم يقتصر شاعرنا على الحداثة بل جعله حسّه المرهف المتذوق للشِّعر ينظم على منوال القدماء، فنظم بأبجدية اللُّغة العربية "**قفي ساعة**" حيث يفتتحها بنفس حروف العنوان "**قفي ساعة**"، والقصيدة عمودية ومن بحر كتب فيه القدماء أجود أشعارهم وأجمل معلقاتهم[1]، وهو بحر الطويل حيثُ يقول[2]:

قفي ساعة يفديك قولي قائله ولا تخذلي من بات والدهر خاذله

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلـــن

ألا وانجديني امني عز منجدي بدمع جواد ما يخيب سائـــــــله

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعـــل

إذا ماعصاني كل شيء أطاعني ولم يجر في مجرى الزمان يـباخله

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعـــــــلن

بإحدى الرزايا ابكي الرزايا جميعها كذالك يدعو غائب الحزن ماثلـــه

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعـــــــلن

إذا عجز الإنسان حتى عن البكا فقد بات محسودا على الموت نائله

---

[1] – من ذلك معلقة الملك الضليل امرئ القيس اللاّمية،ينظر: ديوان امرئ القيس، شر: عبد الرحمن المصطاوي، ط2، دار المعرفة، بيروت–لبنان، 2004م، ص14.

[2] – الدِّيوان، ص97.

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن مفاعلـــــــــــن

يطول انتظار المرء إقبال عيشه فيدبر حتى ينزل القبر نازلـــــــــه

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيــلن

وإنك بين اثنين فاختر ولا تكن كمن أوقعته في الهلاك حبائلـــه

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلــن

فمن أمل يفنى ليسلم ربه ومن أمل يبقى ليهلك أملـــــه

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

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلـــن

فكن قاتل الأمال أو كن قاتلها تساوى الردى يا صاحبي وبدائله

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعـلن

أنا عالم بالحزن منذ طفولتي رفيقي فما أخطيه حين أقابـــله

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعـلن

وإن له كفّ إذا ما أراحها على جبل ما قام بالكفّ كاهله

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

يقلّبُني رأسًا على عقبي بها كما أمسكت ساق الوليد قوابله

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

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

إنَّ هذا التلاحم بين تفعيلتين "فعولن ومفاعيلن" حمل كثيرا من الدّلالات حيث الأوزان الطويلة تكون للحزن والألم[1]، وإن تغير شكل القصيدة إلاّ أنّنا لم نخرج من جو المعاناة والألم، هذا الجو صنعته الأصوات المهموسة والمجهورة معا، إذ لا يمكن أن نجد في نص أصواتًا مهموسة دون المجهور منها حيث العلاقة بينها هي التّكامل[2]، نذكر على سبيل المثال الحروف الآتية وهي متنوّعة بين الهمس والجهر: (القاف/ الفاء/السين/الشين/العين/ الكاف/الهاء/النُّون/اللاّم/الحاء/الدّال/التّاء/الزّاي/الرَّاء...)

لقد أسهمت هذه الأصوات بتلاحمها وتآلفها في رسم ذلك المشهد المليء بالشّكوى حيث لا مجال لفسحة الأمل، وأين الأمل في ظل الحصاروقد برزت الحالة الشُّعورية النَّفسية التِّي انتابت الشاعر بالعجز والخذلان ونقص الحيلة والهلاك وهي أحاسيس لا تخرج عن طابعها الحزين عن الواقع المرير، وهو في كل هذا اعتمد على حرف الروي الموصول بالهاء السّاكنة وهو حرف اللام المكسور ما قبله وهو من الأصوات المجهورة المرفوقة ومروره من المجرى الجانبي من تجويف الفم أعطى للام زيادة في الوضوح[3]، ومع تتبُّعنا ورصدنا للاَّم داخل الكلمة وجدنا له تلك القيمة الجماليَّة في إيقاع القصيدة حيثِ حافظ على توازنها وانتظامها في كل بيت من أبياتها ومع لا ننسى دلالته

---

[1]– ينظر: أحمد حساني، الإيقاع علاقته والدلالة في الشِّعر الجاهلي، أطروحة دكتوراه، إشراف: طاهر حجار، جامعة الجزائر، 2005م/2006م، ص: 453.

[2] – ينظر: عبد الرحمن تيرماسين–جباري عائشة، البنية الإيقاعيَّة في المزدوجة، مجلة المخبر، جامعة محمّد خيضر ،بسكرة، ص21.

[3] –ينظر: عبد الحميد الأفطش، اتِّباع الإيقاع في اللُّغة العربية–مقاربة ألسنية في حركية اللّغة–، مرجع سابِق، ص155.

التي لم تبتعد عن نبرة التوجُّع والألم فهو أراد شيئا لم يستطع بلوغه وهذا ما نجده في الكلمات الآتية: (خاذله،سائله،آمله،يطاوله،نازلُه)، كما كان تكرار حرف الميم دورًا هامًّا في بناء دلالة القصيدة حيثُ يقول:

ويحْملني كالنّسر يحمل صيده ويعلو به فوق السحاب يطاوله

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

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

يصلى عليه ثم يوطأ بعدها ويحرف عنه عينه متناولـــه

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

فعولن مفاعبلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلــن

إذا ما أضعنا شامها وعراقها فتلك من البيت الحرام مداخله

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

وما ميلان الدّهر ميل قوامه ولكن يميل الدهر لو قام مائله

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فغولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

أرى الدهر لا يرضى بنا خلفاءه ولسنا مطيقيه عدوّا نصاولـــه

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

فهل ثم من جيل سيقبل أو مضى يبادلنا أعمارنا فنبادله

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

يلمح قارئ هذه الأبيات تكرار حرف الميم في الكلمة نفسُها أكثر من مرة، من ذلك الميم في كلمة "الموت" حيث وردت في ست مواضع بالإضافة إلى إيراده مرادفا واحدا لها وهو "المنايا" ليبين أن الكل راحل، والبيت الذِّي يصور بحق حتمية الموت على الظالم والمظلوم هو قوله:

عزائي من الظلام إذا مت قبلهم عموم المنايا ما لها من تجامله

تكرار الميم لافت حيث رسم بتآلفه مع غيره ليوصلنا إلى حقيقة ثابتة ومصير مشترك لجميع الخلق وهو المنية الحتف، والميم «صوت مرقق مجهور شفوي خيشومي ينفتح معه عنق الحلق ومجرى الأنف، ممّا يولد عذوبة مسموعة، وهذا الصوت يسهم في تكوين نسبة تقارب ثلث أمثلة الإتباع التُّراثي.»[1]، وعليه فالميم من الأصوات التِّي اعتمد عليها القدماء كحرف روي يبنون عليه قصائدهم كونه من حروف الروي كثيرة الشيوع[2].

وبالرغم من أنه في هذه القصيدة لا يمثل جرف رويّ إلاّ أنّ الشّاعر استعمله بكثرة لأنّه ببساطة أبلغ دلالة في هذا الموقف ليصور الحالة النفسية التِّي انتابت الشاعر في هذه الكلمات: (الموت/المنايا/مدافعا/مفقود/كريمة/المناديا/أناملة/الرسم/شامها/متناوله/ميلان/قوامه/ أعمارنا) تعكس الواقع النفسي والاجتماعي؛ والدِّيني النّفسي في نبرة الحزن والألم الاجتماعي حالة خوف الطفل مت تحت الجدار يصرخ من قصف عدوان غاشم والموت يقترب شيئا فشيئا واقع اجتماعي يتكرر كل يوم لا بل كل ساعة في شوارع وطن الشّاعر ووطن العرب، والدّيني ذاك الإيمان بأنَّ مصير الجميع الهلاك والفناء، نبقى مع حرف الميم وغيره من الحروف حيث الشاعر يشكل من نفس أصوات الكلمات صيغا مختلفة فنذكر على سبيل المثال ما يلي:

---

[1] – عبد الحميد الأقطش، اتِّباع الإيقاع في اللُّغة العربيَة مقاربة ألسنيّة في حركة اللُّغة، مرجع سابِق، ص154.

[2] – ينظر: عبد الرحمن تبرماسين–جباري عائشة، البنية الإيقاعية في المزدوجة، مرجع سابِق، ص15.

قول ← يقائله وانجديني ← منجدي

ينزل ← نازله تخذلي ← خاذله

ميلان ← ميل← يميل قاتل ← قتيلها

يبادلنا ← تبادله جمال ← جماله

قوامه ← قام

شكل رقم 4: يمثل تشكيل صيغ مختلفة من الحروف نفسها في قصيدة "قفي ساعة"

تبدو هنا قدرة الشّاعر على تشكيل الكلمات من الحروف نفسها، هذا إبداع لم نر هنا ما يعيب هذا التّكرار غير الممل بل يأخذ القارئ إلى تلك الأرض المحتلة ويقف على الحصار، على الدّمار وعلى الرصاص كيف يتطاير هنا وهناك، ويرى الموت يسرق البراءة من أحضان الأمهات والآباء، وهذا المشهد لا يريد الشاعر أن يراه بعد الآن حيث كآبة المنظر وظلم العدو لا يطاقان.

قصيدة "**نثرٌ موزون و شعر منثور في حديث الكساء و وحدة الأمَّة**"، من قصائد ديوان "**في القدس**" وهي خامسُ القصائد ترتيباً في هذا الديوان. و من العنوان تتَّضح تلك المخالفة لقواعد النَّظم، يقول الشّاعر: «حديث كساء النَّبي الذِّي سوف أكتبُ عنْه حديثٌ عن الوحدة العربيّة والعافيّة و سأبدأ قولي بنثْر أضيف له الوزنْ و القافية ومن بعده سأُنشدُ شعراً بلا حلية الوزْن يحْسبُ نقَّاده خطأً، أنَّ ما فيه من صور، حليةٌ كافية. وبعدهما سأوحّد بينهما، حيث إنَّ القصيدة عن وحدة النّاس في وطني ولأنّي أرى وحدةَ المذهبين على مذهبي اللُّغة العاليَّة»[1].

اقتفى "**تميم البرغوثي**" منهج التَّغيير بشكل لافت، فجعل القافية والوزن ركنان أساسيّان للنثر في حين جرَّد الشِّعر من ذلك والذِّي سبقهُ إليه "**محمود درويش**"؛ وهذا الفن الذِّي يقومُ على دعامتي الوزن والقافيَّة مع تكرارهما طيلة أبيات القصيدة وتمثِّل القصيدة مظهرًا منْ مظاهر التَّجديد كونها

[1] –الدّيوان: ص37.

تحوي شعرًا غير موزون بالرّغم من هذا كان الاعتماد على جوانب غير الوزن لتشكُّل بنية القصيدة العامَّة لأنّ في الأبيات قيم جمالية كافيّة لإنتاج الإيقاع اللاَّزم المناسب لحالة الشّاعر إلى جانب البنية الصَّوتيّة التِّي تثري الدَّلالة دون حاجة للوزن من وجهة نظر الشّاعر، ومادام هناك وحْدةٌ بين الشِّعر والنّثر وهي وحدة اللُّغة السَّامية، وهذه ممارسة جديدة لم تكن عند القدماء. لأنَّ الشِّعر يقوم على أركانٍ معروفة.

ستكون أبيات القصيدة خالية من ركني الوزن والقافية. حيث تتحقّق الحداثة بكل مقوّماتها في هذه القصيدة. والقارئ للقصيدة يلمح شكلاً جديدًا من نوعه فتأتي فقرة نثرية موزونة ومقفاة ثمّ مجموعة من الأسطر وتمثِّلُ القصيدة مسرحًا حافلاً بالأصوات المختلفة حيثُ أثرت الدَّلالة وخدمتها بشكل أفقي عمودي، ولنبْدأ بهذا المقطع الأوَّل وهو نثرٌ موزون، حيثُ يقول»[1]:

حديثُ الكساء حديثٌ قصيرٌ مؤدَّاه أنَّ النّبيَّ دعا حسناً و حسيناً

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

فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولن فعول فعول فعول فعولن

و فاطمةً و عليَّاً و ضمَّ عليهم كساءً منَ الشّعر ثُمَّ دعا الله أن يذهب الرَّجْزَ

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

فعول فعول فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن ف

عنْهم فأنزل ربُّك آية تطهيرهم، هكذا وردتْ في مراجع أهل الحديث من

[1] –الدّيوان: ص37.

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

عولن فعول فعول فعولن فعولن فعول فعولن فعول فعولن فعول فعُ

الفرقتينْ

00//0/0

ولن فعولْ

وقد جاءت على بحر "**المتقارب**" وهو من البحور المفردة[1]، حيث تتكرَّر تفعيلة "**فعولن**" في شطري البيت الواحد. وهو من البحور المناسبة للحُزْن والوصف والهجاء والفخر، لأنَّه من البحور الطَّويلة. كان المتقارب في هذه القصيدة مناسباً للفخْر أكثر من غيره، والمتقارب من البحور الجميلة البسيطة نظرًا لإيقاعه المتتابع «وإيقاع هذا البحْر متدفق متلاحق، يحس معه سامعه بالتحدُّر و المتابعة و توالي الوَقْع. وهو بحْر بسيط النَّغم مطرد التفاعيل منساب، ويصْلُح لكل ما فيه تعداد الصّفات وتلذذ بجرس الألفاظ وسرْد للأحْداث في نسق مستمر...»[2]، لقد افتتح الشَّاعر قصيدتَه بالنثر الموزون عبارة عن فقرة متناغمة على بحر المتقارب، وما يعرفُ على قصائِده أيضا جماليّة الاستهلال الذِّي يريح النَّفس ويهيء القارئ كما يقول "**ابن رشيق القيرواني**" :«لأنَّ حسن الافتتاح داعيَّة الانشراح، ومطيَّةُ النَّجاح، ولطافةُ الخروج إلى المديح، سببُ ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السَّمع، وألصق بالنَّفس، لقرب العهد بها؛ فإن حسنت حسن وإن قبحت قبح؛

[1] – ينظر: محمّد حماسة عبد اللَّطيف: البناء العروضي للقصيدة العربيَّة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1999م، ص24.

[2] – ينظر: محمّد حماسة عبد اللَّطيف: البناء العروضي للقصيدة العربيَّة، مرجع سابق، ص86.

والأعمال بخواتمها» [1]، لحسنِ الابتداء والختام دورٌ هامٌّ في جمال القول واتِّضاح معناه فما يترسَّخ في الذِّهن هو البدايات والخواتيم حتّى لا تكادُ تكون مبادئ وحكم يتَّعِظُ بها القارئ. ونقصد بجماليَّة الاستهلالات النَّصيَّة« أنْ يفتتح الشَّاعِر إيقاع قصائده بفاتحات نصيَّة مثيرة، تعزّز مدها التَّأملي وسيرورة الدَّلالات اللاّحقة في القصيدة، أي أنْ تخدم الاستهلالات تدفق الأنساق اللُّغويَّة والتَّصويرية في القصيدة، معمّقة مدلولاتها وبؤرة إيحاءاتها الشَّعريّة»[2]. ويتّضح إيقاع الاستهلال منْ خلال التّنويع الصّوتي الذِّي يجذب القارئ للممارسات الصّوتية المتنوّعة تجعل النّص بناءً متكاملاً تتلاحم فيه البداية التِّي تخدِمُ النِّهاية.

والقارئ لهذا المقطع يلفت التفاتاً الى مجموعة من الأحداث المتسلسلة ما نتج عن ذلك وجود سرْد متناسق لمجموعة من الوقائع فحملت القصيدة ما يسمَّى: إيقاع السرْد والحوار حيثُ دخلت القصيدة الحديثة أبْواباً جديدة في سبيل تأكيد حداثتها وأفادت في ذلك من النون المجاورة واكتسبت شيئاً من تقنياتها ووظفَتْها بم ينسَجمُ أوَّلاً مع الطبيعة الشعريَّة للقصيدة وبما يعزّزُ موقع الحداثة فيها[3].

والقصَّة بتقنياتها تعتبَرُ أوَّل الفنون التي لامست القصيدة العربيّة الحديثة « وأوَّل الفنون التي تحرَّكت عليها القصيدة هي القصَّة وما فيها من تقنيات في القصّ والسرد والحكي والحوار والاستغراق في تصوير الجزئيات، وكان السرْد والحوار من أكثر هذه التقنيات حضوراً في القصيدة المعاصرة، وقد فرض السرد ايقاعه المُحدَّد مثلما فرض الحوارُ ايقاعه المحدَّدَ أيضاً...» [4].

---

[1] – أبو علي الحسنْ بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشِّعر، مرجع سابق، ج1، ص217.

[2] –عصام شرتح: تميم البرغوثي دراسة في المحفّزات الجماليّة ومختارات شعريّة، مرجع سابق، ص14.

[3] – ينظر: محمّد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدَّلاليّة والبنيّة الإيقاعيّة، مرجع سابق، ص46.

[4] – محمّد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدَّلاليّة والبنيّة الإيقاعيّة، مرجع سابق، ص46.

جعلتنا هذه التّقنيات نشْعر بتلك السُّرعة المتناهية في سرْد هذه الوقائع حيْثُ الشاعر هنا يفتخر بذلك الانتماء العربي، ويفتخر بآل البيت آل محمّد صلَّى الله عليه وسلم وهذا نجده واضحاً في الحوار لكن حين يعْمد إلى السَّرْد فنَلمس ذلك الهدوء والاطمئنان والرَّاحة النفسية فيكون الإيقاع في هذه القصيدة منوَّعاً بين السُرْعة والبُطْء «إنَّ إيقاع أسْلوب السَّرْد ووصف الأمْكنة لا بدَّ أنْ يكون أكْثر ميْلاً الى الهدوء والبطء من إيقاع أسلوب المحادثة أو الحوار الذي يميل الى السرعة في الإيقاع لكوْن يقومُ على عنْصُر الحديث الذِّي يحْملُ أسْئلة وإجابات»[1]. ويواصل الشاعر سارداً مسترسلا في الوصْف بقوله[2]:

حديث الكساء حديثٌ جميلٌ و لسْتُ أبال اذا اخْتلف النَّاس من بعْد

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

فعولن فعول فعولن فعولن فعول فعولن فعول فعولن فعولن ف

ذلك في الأثر الطَّائفي لذكري له

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

عول فعول فعولن فعول فعولن فعو

بل و إنّي لمن أجل هذا خصوصا ذكرت الحديث. لقد نظر النَّاس في أثر

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

لن فعولن فعولن فعولن فعولن فعول فعول فعولن فعول ف

---

[1] – المرجع نفسُه، ص46،47.

[2] – الدِّيوان، ص37،83.

الضَّم هل فيه رمزٌ لعصمة منْ كان تحت الكساء أمْ القصد تكريمهم دون

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

عولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن ف

توصية بالإمامة بعد الرَّسول .ولكن أنا .و لأني من الشعراء ،ولستُ من

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

عول فعولن فعول فعولن فعول فعولن فعول فعولن فعول فعول فع

الفقهاء، و لا أبتغي أنْ أحوّل هذي القصيدة درسًا يعلم الأصول، أقول،

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

ول فعول فعولن فعول فعولن فعول فعولن فعولن فعول فعول

يُمثِّل هذا المقطع شحنةً هائلة منْ تآلف الأصوات وتنوُّعها والأصوات تحملُ دلالةً فلمحنا تنويعا بين الأصوات المهموسة والمجهورة التِّي تدلُّ على دلالاتٍ متنوّعة فقد تدلُّ على الفرح أو الحزن أو الجوع أو الخوف...إلخ[1]. لقد عبَّرت هنا على الفخر ودلَّت على الاعتزاز منْ ذلك ما ورد في حرف السِّين منْ خلال الألفاظ التَّالية: (النَّاس/ الكساء/ درْسًا/ المسلمين)، ويعتبَر السين من الأصوات المهموسة[2]. وقد عبَّرت عنْ مدى الفخر بآل الرّسول صلّى الله عليه وسلّم فيُواصل افتخارهُ غير مقتصرٍ على الأصوات المهموسة فقط بل استعمل أيضا الأصوات المجهورة مثل:

[1] – ينظر: أحمد زرقة، أسرار الحروف وأصول اللُّغة العربيّة، مرجع سابق، ص15.

[2] – ينظر: المرجع نفسُه: ص44.

الباء، والجيم، والدَّال، والعين، واللاَّم، والنُّون، الظاء، الياء وكلَّها من مجهورِ الصَّوت[1]. ويدلُّ هذا التّنوُّع على الحالة النَّفسيّة للشَّاعر فهو يوظِّفُ الأصوات حسب ما تقتضيه حالَته الشُّعوريّة المعزَّزة بحبِّه للوطن العربي، المتأمِّل للوحدة وحدة الأمَّة العربيّة واجتماعها على كلمة الحق وإن كان النثرُ موزونًا فإنّ الشعر جاء دون وزنٍ وفي الأداء يتَّضح افتقار الشِّعر لميزانه الشِّعري ونمثِّل لذلك بالنَّموذج الآتي:

شبكةٌ من النور

دخانٌ كثيفٌ يُوزَن بالأطنانْ

إنْ ترفعْ يَدَكَ لا تَرَها

والنَّاس يصدم بعضُهم بعضًا كسيَّاراتِ الملاهي

فإن تتبَّعتَ الدخانَ إلى مصدرهْ

وصلتَ إلى غَليونِ القيْصرْ

نشعر ها هنا بغياب قيمة الوزن وما يمنحُهُ للقصيدة من موسيقى خارجيَّة وقد اعتمد على الصَّوت وما يحتويه من قيم جماليَّة في إنتاج موسيقى القصيدة أي اعتمد على ما يولِّد الموسيقى الدَّاخليّة فركّز على صوت الهاء في قوله حيثُ كان لها دور الرَّوي في الأبيات الأتية:

كالضَّماداتِ ضمَّتْ إلى جرحها بُرْأَها

والشُّباك إذا انتشَلَتْ مِلْأَها

والأمومةِ في ضَمَّةِ الصَّدرِ تَنْشُرُ حتَّى نُجُومِ السَّما دِفْأَها

[1] – ينظر: أحمد زرقة، أسرار الحروف وأصول اللُّغة العربيّة، مرجع سابق، ص15.

ونلاحظ تكرار الحروف المهموسة أكثر من مرّة (السين/الشين/ الهاء/التّاء) وقد حملت معاني الوجع والألم، تتظافر معها الأصوات المجهورة بدرجةٍ أقل وحرف الرَّوي هاء مفتوحٌ ما قبلها ونوَّع فاستعمل الهاء رويًّا مكسورٌ ما قبلهُ كما ركَّز على الأصوات وحرص على تكرارها من ذلك قولُهُ:

اْتَّسع للحقيقة والشَّك فيها

اتّسع للسهول اتّسع للجبالِ

اتّسع للنِّساء اتّسع للرجال

اتَّسع للعجوزِ اتّسع للرّضيع

يا كساءَ النَّبيِّ اتَّسع للجَميعْ

وصلّ عليكَ البصيرُ السميعْ

منح صوت العين الخاتمة وقعًا أقوى في السّمع وكانت دلالته تخصُّ وحدة العرب حيثُ ستتسع على الجميع على البشر وغير البشر على المادي والمعنوي وجاء العين مسبوقًا بالياء التِّي ترمي للفرج بعد الوحدة ويلتفت القارئ إلى تلك الختمة الجميلة التِّي ينقل فيها جملةً من المعاني تمثِّل نهاية المشهد الشِّعري وهي ممارسة نجدها متكرِّرة في قصائده يقول "**عصام شرتح**": «القفلاتُ النّصيَّة التِّي تختتم فيها المقاطع حينًا، والقصائد كاملها حينًا آخر، أي الخاتمة المثيرة التِّي تترُك صدَاها في نفس القارئ أكبر قترة ممكنة منَ الزَّمن، ما يجعلُها ذات حيازة جماليَّة، تثيرُ القارئ وتُحفِّزُهُ جماليًّا، وتُعدُّ الخواتيم النَّصيَّة المدهشة منْ مثيرات قصائد تميم البرغوثي، إذْ تمتاز قصائده بفنيَّة قفلتِها إنْ على صعيد القفلة المقطعيّة، وإنْ على صعيد القفلة النَّصيَّة الختاميَّة»[1]. فالقصيدة لم تتوقف عند جمال استهلالها بل كان لجمال القفلةِ أنْ منح القصيدة إيحاءً قويّا خاصّةً مع تكرار

[1] – عصام شرتح: تميم البرغوثي دراسة في المحفّزات الجماليّة ومختارات شعريّة، ص18،19.

قافية العين المسبوق بالياء السّاكن والعين والياء من الأصوات المجهورة[1]. وهنا تتضّح الدّلالة القويّة للصّوتين ونلمح نوعا من الرّاحة والقناعة على أنّ النّهاية وكما يتّضح ظلّت مفتوحة كالذِّي نراه في القصّة لقوله بعد هذا:

يا كساء النّبي.

وهنا يجعل من القارئ مستشعراً لحالة الشاعر أهي الحزن أو الفرح لا بدّ أنّها رغبةٌ جامحة في وحدة الأمة على هدى الحبيب صلّى الله عليه وسلّم.

تمثّل قصيدة "**نثرٌ موزونٌ و شعرٌ منثورٌ في حديث الكساء ووحدة الأُمَّة**" خروجا عن القواعد المألوفة جمع فيها الشّاعر "**تميم البرغوثي**" بين النّثر وشعر التّفعيلة فألبس النثر حلّة الشعر بجعله موزونا على بحر المتقارب القائم على وحدة التّفعيلة المتكرّرة وهي "**فعولن**" في حين اكتفى في الأسطر الشِّعريّة أن تكون نثريّةً بامتياز كونها لم تأتِ موزونة ما يستدعي ها هنا حضور ما ينتج للأسطر النثريّة الموسيقى اللاّزمة.

تعدُّ جمالية الاستهلال وجمالية القفلات النّصيّة واحدة من الممارسات الموجودة في قصائد الشاعر والقصيدة لم تسلم منْ هذه التقنيّة حيث يلعب الاستهلال المثير دوراً هامًّا في منح القارئ والقصيدة عنان الانطلاق في كل النّص فالقارئ يميل لما يشرح الصّدر ويريح النّفس ويكون للأذن صوتًا عذبا حسنًا وهذا ما تمدُّه جماليّة الاستهلال

والافتتاح أما النّهاية فبقيت مفتوحة وهذا لزرع الأمل في نفس القارئ أمل الوحدة العربيّة.

حفلت القصيدة بتنوّع الأصوات بين المهموس والمجهور وهذا دليلٌ على تنوّع الحالات النّفسية ما يجعل المعنى والدّلالة مختلفين باختلاف ورود الأصوات في حين تبقى القصيدة وكل الدّيوان

[1] – عصام شرتح: تميم البرغوثي دراسة في المحفّزات الجماليّة ومختارات شعريّة، ص18،19.

نصّا بحاجة إلى من يكشف القيم الصّوتيّة والظواهر البلاغيّة وخصائصها التّي تنوّع ورودها في هذه القصيدة وفي كل الديوان.

قصيدة "**قفي ساعة**" محطة لا تكفيها ساعة لأنّ ما صورته من مشاهد وما حملته من وقائع لا نسرده في ساعة، كانت ساعة حملت في طياتها معاناة شعب وألم كاتب لم ينفعه سوى قلمه وحروفه المنتقاة بعناية لافتة توحي بصدق العاطفة وقمة إبداع الشّاعر العربي "**تميم البرغوثي**"، وفي هذه القصيدة نلمس طابع القدماء في نظمهم للشعر، فقد انتقى الشاعر بحرا من بحور الشعر العربي ما يحمل تلك المعاناة الغزيرة وهو بحر الطويل، إضافة إلى اعتماده على حرف اللاّم على منوال القدماء أيضًا كما لا ننسى أيضا التزامه قافية موحدة طيلة أبيات القصيدة وهي القافية المتداركة/0//0[1].

فالحداثة لا تنفي السير على خطى القدماء و"قفي ساعة" جمعت كل ما له علاقة بنظم القدماء حتى في طابعها العمودي ذو الشطرين،وأراها من القصائد التي حملت الحالة الشعورية للشاعر، فجسد بصدق تلك الحالة.

من قصائد الديوان أيضا التي حفلت بأصوات مجهورة ومهموسة وغيرها من الصِّفات قصيدة "معين الدمع" وهي قصيدة تزاوج بين إيقاعين مختلفين (إيقاع العمود وإيقاع شعر التفعيلة) حيث جمع الشاعر بين القدم والحداثة فجاءت القصيدة ذات قيمة جماليّة مرهفة ودلت على ذوق الشّاعر الرَّاقي حيثُ يُزاوج بين هذين الإيقاعين المختلفين وينجح في إثراء الدَّلالة من خلال هذا الانزياح، يقول[2]:

معين الدّمع لن يبقى معينا فمن أي المصائب تدمعينا

---

[1] – ينظر: حماسة عبد اللّطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، مرجع سابِق، ص225.

[2] – الدّيوان، ص129.

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولـن

زمان هون الأحرار منا فديت وحكم الأنذال فينا

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ملأنا البر من قتلى كرام على غير المهانة صابرينا

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

كأنهمو أتوا سوق المنايا فصاروا ينظرون وينتقونا

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

لو أن الدهر في حاليه حتى تعوّدناهما شدا ولينا

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

فما ردّ الرثاء لنا قتيلا ولا فك الرجاء لنا سجينا

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

سنبحث عن شهيد في قماط تبايعه أمير المؤمنين

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ونحمله على هام الرزايا	لدهر نشتهيه ويشتهينا
0/0//0/0/0//0///0//	0/0//0/0/0//0///0//
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن
فإن الحق مشتاق إلى أن	يرى بعض الجبابر ساجدينا
0/0//0/0/0//0/0/0//	0/0//0/0/0//0/0/0//
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وقد أعطاها الشّاعر عنوان **(عشرة أبيات في معارضة معلقة عمرو بن كلثوم)**، وقد جاءت القصيدة على بحر الوافر وهو من البحور ذات الوحدة المفردة، ذلك أنه يتألف من تفعيلة واحدة تتكرر في البيت ككل وهي مفاعلتن، وقد جاءت سليمة أحيانا وطالها الزحاف أحيانا أخرى فجاءت مفاعلتن بإسكان الخامس المتحرك وهو ما يسمى بالعصب[1]، وقد بنى القصيدة على حرف روي كثير الشيوع[2]، وهو النون المفتوحة الموصولة بألف مد ومردفة بالياء[3]، والنُّون صوت« ينطق مرققا مجهورًا مع الغنة الخيشوميّة وهو صوت شديد الحساسية والتأثر بنوعية الأصوات المجاورة له وللنون عذوبة في السّماع إذا ما كررت أو أطيلت مدة اعتماد يتار الصوت في مخرجها»[4].

وعلى ما يبدو لن نخرج من طابع الحزن والألم لا بل أضيفت وسيلة أخرى تعبر عن الحزن وهي الدمع فكان البيت الأول بصدق مصورا للحالة النفسية للشّاعر نفسية ساخطة وناقمة على الوضع الذِّي آلت إليه بلاد العرب، والشَّاعر دائما يجنح إلى تشكيل صيغ لغوية مختلفة من نفس الأصوات اللُّغويَّة حيث هذه الكلمات (معين الدمع معينا تدمعينا) تجسد قدرة الشّاعر على التكرار المنظم

---

[1] –ينظر: حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربيَّة، مرجع سابِق، ص35.

[2] – عبد الرحمن تبرماسين–جباري عائشة، البنية الإيقاعيَّة في المزدوجة، مرجع سابِق، ص15.

[3]– وقد جاءت على منوال معلقة عمرو بن كلثوم النونيَّة، ينظر: أحمد بن الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها،أع: عبد الرحمن المصطاوي، ط3، دار المعرفة، بيروت–لبنان، 2007، ص143.

[4] – عبد الحميد الأقطش، اتباع الإيقاع في اللُّغة العربيَّة، مرجع سابِق، ص156.

للأصوات في البيت الشِّعري الواحد، حيث يجعل القارئ متشوقا إلى ماذا سيشكل الشَّاعر في البيت الثَّاني أي أصوات ينتقي فقد لزم هذه التقنيّة في غير هذا البيت من ذلك مثلا: (أمير المؤمنين) (نشتهيه ويشتهينا).

يشعر قارئ القصيدة بهذا الإيقاع الموسيقي للتّصريع في البيت الأوّل[1]، حيث التماثل بين العروض والضرب وزنا ورويا وخرجة وأضاف **تميم البرغوثي** نفس الأصوات وهي الميم والعين والنون والألف.

لم يقتصر النون على الكلمات التي جاء فيها رويا بل تكرر في غير هذه الكلمات مثل:(معين/ زمان/ الأنذال/ ملأنا/ المهانة) استطاع النُّون أن يبين ويفصح عن كتلة الغضب والتذمر من زمن الذل والهوان هو متنفس العرب ليصل هذا الغضب إلى أمل ليتغير هذا الوضع ويظهر الحق ويزهق الباطل.

والنُّون إضافة إلى تلك الدَّلالة التِّي عززتها لا نغيب ذلك التّناسق والإيقاع الموسيقي الجميل المنخفض طيلة أبيات القصيدة وهذا ما نراه في الكلمات التاليّة: (تدمعينا،فينا،صابرينا،ينتقونا،الجبينا،ولينا،سجينا، المؤمنينا، يشتهينا، ساجدينا) وهذا التفاعل راجع لتقارب النون مع غيرها من الأصوات في المخارج[2] فأثّر وتأثّر.

ولا نلمس الإيقاع المنخفض حيث ارتفع أحيانا وهذا راجع إلى استخدام الأصوات الشديدة والمشددة من ذلك ما نرصده في الكلمات الآتية: (الدّمع، هوّن، حكّم، الدهر، ردّا) فكان هنالك تباين بين الإيقاع المرتفع من جهة والإيقاع المنخفض من جهة أخرى.

---

[1] – ينظر: عبد الحميد عبد الله الهرامة، القصيدة الأندلسيَّة خلال القرن الثامن الهجري، مرجع سابِق، ص220.

[2] – ينظر: فوزي الشايب، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة،(د. ط)،عالم الكتب،الأردن، 2004م، ص19.

كما تكرّر حرف الرّاء بشكل لافت ليثري الدّلالة مثل: (الأحرار/ البر/الدّهر/ الرِّثاء/الرّجاء/ الرّزايا/ أمير/ الجبابر)، وهو من الأصوات المجهورة[1] الرخوة[2] وهذا التكرار دل على تلك الرّغبة الجامحة في زوال دهر الظلم واندثاره وذهاب الظالمين أو على الأقل تذكرهم ليوم لا يبقى إلاَّ ربَّ العباد ومجيء زمن ينعم فيه الشَّاعر وينعم العرب بالحرية التِّي اغتصبت، فالرَّاء كانت دلالتها موحية لما تآلفت مع غيرها من الأصوات، وفي نفس القصيدة لجأ الشاعر إلى المزج بين بحرين مختلفين بعد مزاوجته بين إيقاعين مختلفين يقول[3]:

ألست ترانا نقاتل حين تخك قلوب المحبين فوق الجدر

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

فعول فعولن فعول فعول فعول فعولن فعلن فعولن فعو

ونقتل حتى تتم الصور

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

فعول فعولن فعولن فعو

فيا أمة للهوى والعناد

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

فعولن فعولن فعولن فعول

لكم مني الشكر ألفا

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

فعولن فعولن فعولن

---

[1] – ينظر: أحمد زرقة، أسرار الحروف، مرجع سابِق، ص44.

[2] – ينظر: المرجع نفسه،ص89.

[3] – الديوان، ص130.

وشكري لكم أن أظل كما كنت حتى أموت بقلب سليم

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

فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعول فعولن فعول

وإنّي أجيبُ إذا سألوني قبيل ملاقاة ربٍّ رحيم

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

فعولن فعول فعول فعولن فعول فعولن فعولن فعول

وعيناي في أعين القوم يا إخوتي واثقا راضيا لا أغض البصر

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

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

أنا ابن مريد ورضوى

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

فعول فعولن فعولن

بلادي فلسطين

/0/0//0/0//

فعولن فعولن ف

واسمي تميم

00//0/0/

عولن فعول

جاءت هذه الأسطر على بحر المتقارب الذي يتألف من وحدة موسيقية مفردة وهي فعولن وهو من البحور التِّي وجد فيها المحدثون ضالتهم وهذا راجع لإيقاع هذا البحر «وإيقاع هذا البحر متدفق

متلاحق يحس معه سامعه بالتحدر والمتابعة وتوالي الوقع»[1]، فقصيدة واحدة نوّع فيها الشاعر شكلا وإيقاعا، وهذا دليل على تنوع الإيقاع من إيقاع منخفض إلى إيقاع مرتفع بسيط يصور الواقع والتَّجْربة الشِّعريّة للشَّاعر «يلجأ بعض الشُّعراء إلى المزج بين بحرين في القصيدة الواحدة هروبا من رتابة البحر الواحد من جانب واستجابة لإيقاع التجربة من جانب آخر»[2].

وفي القصيدة عموما لا توجد رتابة لتكسر بالعكس فقد كانت الأبيات الأولى ذات إيقاع مرهف وحس جميل صورته النُّون لكن في هذا المقطع يعبر الشاعر بأصوات تتنوع بين الهمس والجهر، منها: (السين، الشين، الراء، الحاء، الظاء، الكاف، النون، الميم، الضّاد، الدّال، الغين، القاف، التّاء، الصّاد)فتذبذب الأوتارالصوتية وتناوبها بين الهمس تارة والجهر تارة أخرى كون مشهدا متكاملا دالا على تلك الغريزة العاشقة للوطن دل على الانتماء الروحي للشَّاعر فهو يعتز بهذا الانتماء اعتزازًا ويفتخر كونه فلسطيني عربي فوظَّف الأصوات القريبة المخرج التي لها نفس الصِّفات ليحدث ذلك الإيقاع الموحي الجميل من ذلك ما وجدناه في قوله:

مريد(م،ر،ي،د)

مجهورة

رضوى(ر،ض،و،ى)

مجهورة

أما من أمثلة التّنويع ما يلي:

شكري:(شكري)

مجهورة مهموسة مجهورة مجهورة

---

[1] – محمد حماسة عبد اللّطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، مرجع سابِق، ص86.

[2] – المرجع نفسُه، ص161.

سليم: (س ل ي م)

مهموسة مجهورة مجهورة مرقق مجهور

شكل رقم 6: يمثّل التّوحيد والتنويع بين المجهور والمهموس في قصيدة معين الدَّمع.

والشّاعر ينوّع حسب ما تستدعيه الحالة الشُّعوريَّة ليثري الدَّلالة فمرة يعتمد على الجهر ومرة على الجهر والهمس معًا، كما تكرّر أيضًا حرف الضّاد ورصدناه في الكلمات التّالية: (راضيا/أغض/رضوى).

والضّاد من الأصوات المجهورة القويّة المتميّزة بالاستعلاء والانطباق[1]. والضّاد هنا دل حقيقة على تلك القوة والشّجاعة والرِّضى المقحم بالثِّقة للانتماء إلى فلسطين وهذا ما يسمّى بجماليّة الخواتيم النّصيّة[2]، فقد ختم الشاعر قصيدته بخاتمة مثيرة حافلة بالثقة والحب لوالدين بيولوجيين ولتراب مازال يسقى بدماء الشُّهداء وأقلام أعانت على هذا الختام الجميل فختم بقوله:

أنا ابن مريد ورضوى

بلادي فلسطين

واسمي تميم

وهذه الخاتمة رسمت بشكل إيقاعي جميل وهو ظاهرة التدوير الإيقاعي[3]، وهي ظاهرة إيقاعيَّة مهمة حيث التحم السّطر مع غيره التحامًا قويا دل على ذلك التّرابط الأسري والعلاقة القويّة التِّي تربط الشّاعر بتراب فلسطين، فجاء هذا الشّكل كمايلي:

بلادي فلسطين

/0/0//0/0//

---

[1] – ينظر: أحمد زرقة، أسرار الحروف، مرجع سابق، ص92.

[2] – ينظر: عصام شرتح، تميم البرغوثي –دراسة نصية في المحفزات الجمالية–، مرجع سابق، ص18.

[3] – ينظر: ناصر لوحيشي، أوزان الشِّعر العربي، مرجع سابِق، ص515.

فعولن فعولن ف

واسمي تميم

00//0/0/

عولن فعول

كان لظاهرة التّدوير الإيقاعي دلالة قوية تدل على الارتباط الجميل والقوي للوطن.

أمّا قصيدة "**أيُّها النّاس**" فذات دلالة قويّة بالرّغم من قصر أبياتها، يقول فيها[1]:

أيُّها النّاس أنتم الأمراء بكم الأرض والسّماء سواء

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

فاعلاتن متفع لن فعلاتن فعلاتن متفع لن فعلاتن

يا نجوما تمشي على قدميها كلّما أظلم الزمان أضاءوا

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

فاعلاتن متفع لن فعلاتن فاعلاتن متفع لن فعلاتن

قد علا في كل الأماكن صوتي ما بي المال لا ولا الأسماء

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

فاعلاتن مستفع لن فعلاتن فاعلاتن متفع لن فاعلتن

بغيتي أمركم يرد إليكم فلكم فيه بيعة وبراء

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

فاعلاتن متفع لن فعلاتن فعلاتن مستفع لن فعلاتن

لا يكن بينكم وبين هواكم عند إبرام أمركم وكلاء

---

[1] – ينظر: الدّيوان، ص127.

0/0///0//0//0/0//0/	0/0///0//0//0/0//0/
فاعلاتن متفع لن فعلاتن	فاعلاتن متفع لن فعلاتن
ثمّ إني أحكي حكاية قوم	لغة الله خبزهم والماء
0/0///0//0/0/0//0/	0/0/0/0//0/0/0/0///
فاعلاتن مستفع لن فعلاتن	فعلاتن مستفع لن فاعلاتن
وخطاهم في الأرض تسطر شعرًا	هذبته السّراء والضرّاء
0/0///0//0/0/0/0///	0/0/0/0//0/0/0/0//0/
فعلاتن مستفع لن فعلاتن	فاعلاتن مستفع لن مفعولن
فإذا ما قلنا القصيد فإنا	للـذي يكتبونـــه قـــراء
0/0///0//0/0/0/0///	0/0/0/0//0//0/0//0/
فعلاتن مستفع لن فعلاتن	فاعلاتن متفع لن مفعولن
وإذا ما سئلت من شاعر القوم[1]	غدا قلت أنتم الشعراء
0/0/0//0/0//0/0///	0/0///0//0//0///
فعلاتن متفع لن فاعلاتن	فعلاتن مفتع ل فعلاتن
وأرى أبلغ القصائد طرا	أننا في زماننا أحياء
0////0//0//0/0///	0/0/0/0//0//0/0//0/
فعلاتن متفعلن فعلاتن	فاعلاتن متفعلن مفعولن

والقصيدة من بحر الخفيف وجد فيه المحدثون الخفة فكثر في شعرهم[1]، وهو من البحور المركبة[2] ذات التفعيلات السباعيَّة وهما فاعلاتن، مستفعلن وهما وحدتان موسيقيتان تتسعان لحمل

[1] – حذف حركة وسكون ليستقيم الوزن.

التجربة الشِّعريَّة للشَّاعر، وقد طال التفعيلتين الزحافات مما أدى إلى اختلال الإيقاع بعض الشَّيء[3].

جاءت القصيدة همزيّة نسبة إلى رويها الهمزة المضمومة المكتوبة على السطر المضمومة والمردفة بالألف طيلة أبيات القصيدة والضم يفيد الرفع فقد دل هنا على رفع الشأن وإعطاء قيمة لهؤلاء الناس، «والهمزة العربية وقفة حنجرية تنطق عند إغلاق الأوتار الصوتية إغلاقا تاما مما لا يسمح بحدوث الاهتزاز اللازم لصفة الجهر ولكن يسمح بالنبر اللازم لصفة الانفجار نتيجة الفك بعد الإغلاق في نطق الهمزة»[4]، فهو صوت انفجاري منبور فزاد ذلك من قوة القصيدة ودلالتها.

واللاَّفت في القصيدة هو توظيف السين والشين وهما من الأصوات المهموسة ولو أنَّ الشَّاعر ليس في موقف يستدعي الهمس، لكن نرى أنَّها جاءت لتلائم صوت الهمزة الانفجاري فيحدث ذلك التآلف بين الهمس والانفجار، «فلكل صوت في اللُّغة العَربيَّة معنى خاص ودلالة كامنة...»[5]، ومنها ما يلي:

(النَّاس، السَّماء، سواء، الأسماء، السَّراء، الشُّعراء، شاعر)،كما تكرَّر صوت الكاف في(الأماكن، وكلاء، أحكي حكاية، يكتبون) الذِّي دلَّ على المكان والزَّمان على السكون والحركة، وكأن قصة تسرد ومشاهد تحكى، وهمس الكاف ساعد على تمثل الحالة النفسية للشَّاعر، نفسية متحمسة تحب الحياة وهادئة،والتحمت هذه مع دلالة الأرض"الأرض" الدّالة على المكان والرِّباط العميق بينهما.

---

[1] – ينظر: محمد حماسة عبد اللَّطيف، البناء العروضي للقصيدة العربيَّة، مرجع سابق، ص123.

[2] – ينظر: المرجع نفسه،ص23.

[3] – ينظر: ديوان امرئ القيس، شر:عبد الرحمن المصطاوي، مصدر سابق، ص12.

[4] – عبد الحميد الأقطش، اتِّباع الإيقاع في اللُّغة العربّية، مرجع سابق، ص156.

[5] – فائزة محمد محمود المشهداني، أثر التّماثل الصّوتي في التّوازن الإيقاعي، مرجع سابق، ص278.

ونلمح في هذه القصيدة تكرار الضمير "كم وهم" العائد على النّاس «وانتشار الضّمير لا يعد نوعا من الإيقاع لأنّه يمثل ترديدا ينسجم مع الدفقات الشِّعريّة،فيشد المتلقي وينمي فيه فضول الكشف والتطلع ويبعث في نفسه اللّذة والنّشْوة...»[1].

وقد جاء الضمير في: (لكم، أمركم، إليكم، فلكم، بينكم، هواكم، خبزهم، خطاهم، أنتم.) حيث انتشر كثيرا وتكرر فأنتج ذلك الإيقاع المفعم بالطَّاقة الإيجابيَّة ويجعلنا حقيقة نتطلع إلى أفق أرقى وغد أجمل بفضل (الأمراء والشُّعراء) فخلف هذا الضّمير الانسجام والتّناسق في أبيات القصيدة، فالخطاب موجّه (إليكم ولهم) وقد ساهم أيضا في إثراء الدّلالة الكَامنة فيه وفي التّركيب الذِّي وجد فيه.

قصيدة "**أيُّها الناس**" من القصائد التِّي نلمح فيها ذلك الطابع الحزين الذِّي وجدناه في غيرها من القصائد ولربما الشَّاعر هنا في حالة نفسية مطمئنة لأنَّه يخاطب ذوي الأقلام ويخاطب محبي اللُّغة، فجنح إلى الأصوات المهموسة المناسبة للخطاب حاملة تلك الدَّلالة الشُّعوريَّة لدى الشاعر فهو هادئ يعيش مع كل حرف من حروف اللُّغة العربيّة.

وتُوجد أصوات تدلُّ على نبرة المقاومةوالغضب والحماسة والقوة من ذلك ما جاء في قصيدة "**الموت فينا وفيهم الفزع إلى المقاومة في عزة**" يقول[2]:

إن سار أهلي فالدهر يتبع يشهد احوالهم ويستمع

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

متفعلن فاعلات متفعلن مستفعلن مفعولات متفعلن

---

[1] – ناصر لوحشي، أوزان الشِّعر العربي، مرجع سابق، ص506.

[2] – الدّيوان، ص45.

يأخذ عنهم فن البقاء فقد زادوا عليه الكثير وابتدعوا

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

متفعلن مفعولات مفتعلن مستفعلن فاعلات متفعلن

جاءت على إيقاع بحر المنسرح وهو من البحور المركبة من ثلاث تفعيلات[1]، وهي: مستفعلن مفعولات مستفعلن أي مجموع ست وحدات إيقاعية في البيت الواحد، ولجوء الشّاعر للمنسرح كان من أجل تصوير مسرح المقاومة لأنّه مناسب للوصف[2] والافتخار بجيش المقاومة، فهو من الأوزان الطويلة القادرة على حمل كثافة الدّلالات المدججة بنيران الحماسة وعدم الخوف من الموت مادام في سبيل الله. وبنيت القصيدة على حرف "العين" المضموم وقد تنوَّعت حركة ما قبله بين ضم وفتح وكسر من ذلك مايلي[3]:

مثال عن الكسر: ينخلع/ يلتمع.

مثال عن الفتح: الجزع/القطـــع.

مثال عن الضّم: ابتدعوا/رجعوا.

كما تنوّع حرف الرّوي أيضًا فجاء موصولاً في مواضع وامتنع في مواضع أخرى، مثل:

مثال عن الوصل: اقتنعوا.

مثال عن الامتناع: يندفع.

والعين من الأصوات المجهورة[4]، المتوسّطة بين الشِّدة والرّخاء[1]، وأفاد مع الحروف المجاورة له دلالة قومية مشتعلة الحماس من ذلك ما ورد في الألفاظ التّالية:

---

[1] – ينظر: محمّد حماسة عبد اللّطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، مرجع سابق، ص24.

[2]– ينظر: أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدّلالة في الشِّعر الجاهلي، مرجع سابق، ص453.

[3]– الدّ يوان، ص45.

[4] – ينظر: أحمد زرقة، أسرار الحروف، مرجع سابق، ص44.

(يستمع/ينتفع/يندفع/مدرّع / القطع/ يلتمع/ممتقع)

حيثُ نقلت لنا حالة الاندفاع نحو المقاومة والحرب ماثلة الأحداث والمشاهد وهذا راجع لحسن الانتقاء والتّآلف والتقارب لمخارج الأصوات، مثل: (الجيش: مجهور مجهور مهموس) التِّي تكرّرت أكثر من مرّة، أثرت بتآلفها وانسجام أصواتها الدلالة فهي تدل على الكيان الصهيوني وتصور ظلمه وعدوانه، وقد تزاوجت بين همس وجهر:الجيش، ومثلما صور الظلم أعطى لنا مشهدا من البطولة والمقاومة من ذلك ما نجده في قوله: "مظاهرة" وكثر هذا المشهد في الأراضي الفلسطينية، ودلّت على الجرأة والشجاعة والإقدام، فهم متظاهرون من أجل حريتهم المسلوبة ولن يرضوا إلاّ بالحرية.

ويواصل وصف المشهد البُطولي في مقابل مواطن خزي العدو، فيقول[2]:

كأن شمسا أعطت لهم عدّة أن يطلع الصبح حيثما طلعوا

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

متفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن فاعلات مفتعلـن

لقد وظّف الشّاعر أصواتًا مفعمة بالدّلالة رحلت بنا إلى عمق الروح الوطنيَّة التِّي يتَّصف بها الشَّاعر فيستعمل الجيم والراء وهما صوتان مجهوران والجيم صوت شديد انفجاري[3]، قوي دل على الواقع الذِّي يعيشه الطفل الفلسطيني وعلى وسيلة الدفاع التي يستعملها وهي لفظة "حجر"، فالحجر هنا يرتقي ليصبح من المقدَّسات فهي دلالة على أهل فلسطين وتدل على الجرأة والشَّجاعة والإقدام وهو على بساطته زرع الخوف والفزع والهلع في نفوس الغزاة. كما نجد لفظة "زمرا"وهي مقتبسة من القرآن الكريم، حيثُ يقول الله تعالى:﴿وَسِيقَ الذِّينَ اتَّقوا رَبَّهُم إِلَى الجَنَّةِ زُمَرًا حَتَّى إِذَا جَاءُوهَا

---

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص91.

[2] – الدِّيوان،ص46.

[3] – ينظر: حسام سعيد النّعمى، أصوات العربية بين المتحوّل والثّبات،(د.ط)، بيت الحكمة،بغداد، (د .ت)، ص62.

وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا سَلَامٌ عَلَيْكُمْ طِبْتُمْ فَادْخُلُوهَا خَالِدِينَ﴾[1]، وقد دلَّت على مصير أطفال الحجارة وكذا سكن المقاومين في الجبال فمنزلتهم مرتفعة ومتسعة. ويكثر الشَّاعر من تكرار حرف الميم والخَاء اللَّذان دالَّا على الحالة النَّفسيّة التِّي انتابت الشاعر وهو يصف طرف العدو بالفزع فيقول:

يبدون للموت أنه عبث حتى لقد كاد الموت ينخدع

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

مستفعلن فاعلات مفتعلن مستفعلن مفعولات مفتعلن

يقول للقوم وهو معتذر ما بيدي ما آتى وما أدع

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

متفعلن فاعلات مفتعلن مفتعلن مفعولات مفتعلن

يظل مستغفرا كذي ورع. ولم يكن من صفاته الورع

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

متفعلن فاعلات مفتعلن متفعلن فاعلات مفتعلن

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

متفعلن فاعلات مفتعلن متفعلن مفعولات مفتعلن

ولقد رصدنا الميم يتكرّرُ في كثير من الألفاظ منها: (الموت/ القوم/معتذر/ مستغفرًا، معركة.)

أمّا "الخاء" فقد دل على عدم الاستقرار وهذا ما تبينه الكلمات الآتية: (ينخدع/غدت/ خوفهم[2]).

---

[1] – سورة الزمر ،الآية: [73].

[2]– وقد تكررت ثلاث مرات لتكمّل دلالة المشهد المخزي للغزاة، ينظر: الدّيوان، ص46.

و"الميم" صوت مجهور أمَّا الخاء فهو مهموس، وقد تنوع بين الجهر والهمس لإكمال المشهد الذِّي يريد الشَّاعر أن يرسمه، كما تكرّر الضمير وهو واو الجماعة العائد على الغزاة فأسهم في إحداث إيقاع مفعم بالغضب على من سولت لهم أنفسهم التَّطاول على أسيادهم، هذا الضمير صور لنا نفسيَّة الشَّاعر فهو واثق بأن الحريَّة ستسترجع وألهب الحماس في نفسه ونقلها للقارئ، والقصيدة لا بل كل الديوان حفل بقيم ومحفزات جمالية فمن خلال استقرائنا للبنيَّة الصَّوتيّة ودلالتها توصلنا إلى ما يلي:

ينتقي الشَّاعر الأصوات بعناية فائقة فيُنَوِّع بين الهمس والجهر بحسب ما يقتضيه المقام الشِّعري، وتآلفها أثرى الدَّلالة وساهم في بناء الإيقاع الخاص بكل قصيدة، ونلمس في القصائد طابع الحزن والألم يغلب على غيره من الحالات التي تنتاب الشَّاعر وهي حال كل من تعرضت أرضه للاغتصاب لذلك وظفت أصوات تحمل الأنين في معانيها كالهاء والنون، وهذا لا يلغي وجود قناعة بضرورة عدم الاستسلام والتصدي للعدوان والمقاومة من أجل البقاء وهذا تصوره بصدق قصيدة "الموت فينا والفزع فيهم".

حملت الأصوات الخاصة بالروي دلالات متعددة جاءت موحية مفعمة بتجربة الشاعر وقد التزم بحرف الروي في القصائد العمودية والتزم بالقافية الموحدة أيضا ونوع في شعر التفعيلة فهناك تنوع في القافية وكذا الروي وهما عنصران فاعلان في إنتاج الإيقاع الموسيقي ومعول عليهما في رصد الدّلالة، وإيقاع الأصوات أدركناه بتكرارها وتماثلها وقرب مخارجها فقد تكررت هذه الأصوات بشكل لافت دل حسب نوعية هذه الأصوات على الحالة النّفسية للشّاعر فكانت دالَّة على الانكسار والألم ولوعة الاغتراب من جهة مثل قصيدة "**قفي ساعة**" و"**معين الدّمع**" ودلت على نظرة بعيدة الأفق تنتظر بزوغ فجر الحريَّة وهذا لمسناه في قصيدة "**الموت فينا والفزع فيهم**"، لذلك يمكن القول

أنَّ الإيقاع تنوّع بتنوُّع الحالة الشُّعوريَّة للشّاعر بتنوُّعِ الأصوات واختلاف صفاتها ومخارجها وتنوَّع بتنوُّع الوحدات الموسيقيَّة المشكلة للوزن الشِّعري.

3- البنية اللَّفظية ودلالتها:

تقوم البنية اللَّفظية على مجموعة من الأصوات والشِّعر يتميَّزُ عن باقي الفنون بزخم لغوي كثيف وصور معبِّرة ومفردات ذات دلاَلة عميقة «إنَّ ما يُمَيِّز الشِّعر عن غيره من الفنون النَّصيَّة، هو درجة كثافة اللُّغة، وشعريَّة سياقها، ودلالة مفرداتها التِّي يمكن أنْ توصل الخطاب الشِّعري إلى درجة الإحساس المركز بالتَّجربة الشِّعرية،وذلك كلُّه ضمن بنية إيقاعية خاصَّة لا تهدف إلى رفع درجة التَّأثير الموسيقي المؤثِّر انفعاليا، وإنَّما الدَّلالة المُميِّزة التِّي تتركُها الإيحاءات الإيقاعيّة في النَّص الشِّعري»[1].

ومدونة الدراسة ذات كثافة لغوية ومهارة إبداعيّة حيث أنّ الشَّاعر "**تميم البرغوثي**" ينتقي الألفاظ الموحية المشبعة بالدّلالة ليوصل للقارئ الحالة الشُّعورية عن طريق نسج الأصوات في ألفاظ موحية تشكل بنية إيقاعية دالة، من ذلك هذه القصيدة التي كانت حافلة بالكثير من القيم الجمالية وهي قصيدة "غزل"[2]:

يطير حمام بيت الله نحوي لأروي عنه أشعارا ويروي

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولـــــــن

يريد بما به تخفيف ما بي فيرجعني كلاَ الشَّجوين شجوي

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

---

[1] – معاذ محمّد عبد الهادي الحنفي، البنية الإيقاعية في الشِّعر الفلسطيني المعاصر– شعر الأسرى أنموذجا–، مرجع سابق، ص149.

[2] – الدّيوان، ص121.

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولـــــن

وظني ما يحج الطير إلاّ لجمع الشِّعر من حضر وبدو

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ولولا الشعر من عرب أحبُّو إذن خلق الحمام بدون شدو

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولـــــن

يقولون انو أن تنسى هواها وهل ينسى ابن آدم حين ينوي

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولـــن

وقيل تقويا هذا بصبر وإنّ الصبر يضعف لا يقوي

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وقيل ترو في أمر تنله ومن لي ثم من لي بالتّروي

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

هبوا حبي لكم ذنبا فإني رأيت القتل فيه من الغلو

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

تكون ولا نكون إذا اعتنقنا دخانا لا يكف عن العلو

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

"وغزل" على بحر الوافر بتفعيلاته "مفاعلتن" وهو من البُحور التِّي يميل إليها الشُّعراء المحدثُون لوفرة أجزائه حيثُ يجد فيه الشُّعراء ضالتهم فيطلقون العنان لملكتهم الشِّعرية، ولقد افتتح الشَّاعر القصيدة ببيت مصرع ما جعل الافتتاحية تشبه افتتاح الشُّعراء الفحول القدماء في قصائدهم فقد زادت موسيقى التَّصريع دلالة وصورت بحق تلك الحالة الانفعالية أثناء الغزل حيث التآلف بين اللفظين أكثر من متجانس نلاحظ أنّ:(نحوي، يروي) اتفقتا في القافية والروي والخرجة ما أسهم في إحداث إيقاع موسيقى صور الحالة النفسية التِّي يعانيها الشَّاعر، كما بنى الشَّاعر هذه القصيدة على نوع من التَّضاد فجاء الطباق[1]، الذِّي جاء في القصيدة موضِّحًا في الجدول الآتي[2]:

جدول رقم 5: يبيّن ورود ظاهرة الطباق في قصيدة "غزل".

طباق الإيجاب	طباق السّلب
حضر بدو يضعف يقوي ينشرها يطوي يكتبني يمحوني	تكون لا تكون

وتختلف دلالة الطباق من بيت لآخر،أما قوله عن الصَّبر إنَّه يضعف ولا يقوي فهي صادقة على الموقف الذِّي وضع فيه الشَّاعر غيرها، فالحب يضعف حقيقة خصوصًا إذا لم نستطع الوصول للمحبوب، أمَّا قوله: (ينشرها، يطوي) فأدلة على قدرة النحات يتعامل مع لغة اللّيالي، وهل

[1] – ينظر: مجدي وهبة– كمال المهندس، معجم المصطلحات العربية، مرجع سابق، ص232.

[2] – الدّيوان، ص122،121.

لليالي لغة؟، هذاالطباق أثرى تلك الدَّلالة،وقوله: (يكتبني، يمحوني) دلالة على عدم استقرار الحالة النَّفسية للشَّاعر هناك اضطراب وهناك توتر.

والقارئ للقصيدة يلتفت إلى ذلك التَّكرار للألفاظ كما هو مبين في الجدول الآتي[1]:

جدول رقم 6: يبيّن تكرار الألفاظ في قصيدة "غزل"

الكلمة	عدد تكرارها
حمام	ثلاث مرات
الطير	مرتين
يطير	مرتين
هواء	مرتين
ماء	مرتين
ليلى	مرتين
الشعر	مرتين
صخرته	مرتين

وتكراره للألفاظ من السِّمات البارزة في قصائد "**تميم البَرغوثي**" فتكرار الحمام يدل على أنَّ الشّاعر يخاطب هذا الحمام وهونوع من الطيور هذا الحمام سينقل تلك الرسالة المليئة بالعواطف الجيَّاشة، لكن في اعتقادي لم تكتمل القصة وبقيت هناك حلقة فارغة لم ترو تفاصيلها بعد، والسؤال يبقى مطروحا ماذا حصل بعد رواية الأشعار للطائر هل نقلها؟

[1]- الدِّيوان، ص121،122.

أمَّا تكرار الهواء والماء وليلى فهي تعبر عن الإحساس المرهف الجميل الذِّي يملكه الشَّاعر وليلى هنا نستحضر معها قصة الحب مع مجنون ليلى وهو قيس. فكان للفظة "ليلى" إثراء للدلالة ودعم لها.

والتَّكرار عند "**تميم البَرغوثي**" جاء منظما ومرتبا فتشعر أن الكلمة نفسها تحمل عدة معاني من ذلك قوله مثلا: (الشجوين / شجوي) (فأحويها/ تحوي) (لتوها ليلى تراني/ أرى ليلى لتوي) (حذوا/ بحذو)، هي قدرة على إخضاع الألفاظ لحالة الشَّاعر حالة عاشق قتله الهوى، ولاحظ لفظة "خمر" التي تدل على جنوح العاشقين لها إذا لم يستطيعوا وصل محبيهم فهذه اللفظة من الألفاظ المساعدة على تصوير مشهد الحب والهوى، إن الشاعر مولع ولوعا بحروف اللُّغة العربيَّة يعشق الشِّعر وجمال بحوره وقوافيه وتوظيفه لهذه الكلمات دلالة على تلك العلاقة الحميمية القوية بينه وبين الشعر فقد وظف(أروي/أشعارا/لغة/كوفي/نحات/القوافي/خط).

كما لموسيقى الجناس تواجد في هذه القصيدة من أمثلة ذلك: (الغلو/ العلو) و(بالي/ يبالي) حيث تكرَّرت اللَّفْظتان وتشابهَتا تشابُهًا ناقصًا فيسمَّى هذا النَّوع بالجناس الناقص[1]، وهو من المحسنات البديعية اللَّفظية التِّي رسمت بوحداتها موسيقى إيقاعيَّة دلت على الحالة النَّفسية للشَّاعر فباله مشغول بمن يحب. ولما كان «للقافية دور كبير في تحديد بنية البيت من حيثُ التَّركيب والإيقاع معا»[2] جاءت القافية موحدة في جميع أبيات القصيدة يختلف رويها "الواو"بين التشديد والوصل من جهة وعدمها من جهة أخرى، مثل:(يروي/بدو/يقوي/الدنو) ونوضِّحه كالآتي:

يروي: الرَّوي غير مشدد وموصول.

بدو: الرَّوي غير موصول وغير مشدد.

---

[1] – ينظر: مجدي وهبة–كمال المهندس، معجم المصطلحات العربية، مرجع سابق، ص139–141.

[2] – محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، مرجع سابق، ص165.

يقوي: الرَّوي مشدد وغير موصول.

هذا التَّنوُّع في حرف الروي داخل القافية الموحدة كان له دور فاعل في تكوين الإيقاع الذِّي كان متنوّعًا بين القوة والشِّدة من جهة وبين الرَّهافة والعُذوبة من جهة أخرى وهي حالة النفس العاشقة.

وكما كانت البداية بالتَّصريع فقد ختم الشَّاعر بموسيقى التَّصريع، ولنا أنْ نرصد من خلال البيتين الأول والثَّاني هذه الموسيقى المرهفة التِّي كانت في البداية والختام:

1- يطير حمام بيت الله نحوي لأروي عنه أشعارا ويروي

25- لذاك أقول طار الطير نحوي. لأروي عنه أشعارا ويروي

نحوي

0/0/

يروي

0/0/

يدلُّ هذا على الذوق الراقي للشَّاعر الذِّي يكشفه حبه للتآلف والتناغم والانسجام فجاءت موسيقى التَّصريع عذبة جميلة وهذه ميزة من ميزات النظم عند تميم البرغوثي. ينْفرد الشَّاعر "**تميم البرغوثي**" بكثير من القيم الجماليَّة التِّي نكاد لا نلمحها عند غيره، حيثُ تُصوِّر قصائده التَّجربة الشِّعريَّة بصدق ويقحم عناصر أخرى لتثري الدلالة، فنلمس اختيار مبني على أساس الدِّقة من جهة والإيحاء من جهة أخرى، وقصيدة " **غزل**" من القصائد التِّي تتميز بإيقاع متنوِّع لتنوُّع الظواهر البلاغيَّة وورودها بشكلٍ بارز.

وقد حفل الدِّيوان بإيقاعات متنوِّعة ومن القصائد التِّي حفلت بإيقاع متميز وألفاظ دالة على التجَّربة الشِّعريَّة قصيدة "سفينة نوح" (إلى السيد حسن نصر الله[1]):

حمام البروج يصلي عليك

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

فعولن فعول فعولن فعول

تعلمه الجود يا بن النَّبي

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

فعول فعولن فعولن فعولن

تناوله بيمينك قمحا رطيبا

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

فعول فعول فعولن فعولن فعولن

فيأخذه ويطير جنونا

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

فعول فعول فعول فعولن

لقد تكرَّرت وحدة موسيقية واحدة وهي "فعولن" من بحر المتقارب ليدل على قرب الشّاعر من ساحة المعركة وإذا كان السَّيد حسن نصر الله وجيشه يناضلا ويكافحا ووسيلتهما السِّلاح والذَّخيرة الحربيَّة فإنَّ "**تميم البَرغوثي**" له القرطاس والقلم.

ومن الجمل التِّي حملت دلالةً قويَّة "**يصلي**" حيث تكررت ليس في هذا المقطع وحسب بل من البِدايَة إلى النهايَة (في كل القصيدة). وقد دلت على التَّبْجيل والعظمة وهذه هي الألفاظ الشِّعرية

[1] – له في هذا الديوان أيضا أمير المؤمنين (إلى السيد حسن نصر الله)، ينظر: الديوان، ص77.

عبارة عن كتلة موسيقية ذات دلالة وفية هذا السياق يذكر "**رزاق محمود الحكيم**" قوله: «إنَّ الألفاظ الشعرية بما تحتويه من شحنة موسيقية يمكنها أنْ تتجاوز حدود المكان والزَّمان، بل تتجاوز الواقع من الوعي إلى اللاوعي ومن الشعور إلى اللاشعور ومن العاطفة إلى ما فوقها ومن المحسوس إلى اللاَّمحسوس ومن المرئي إلى اللاَّمرئي.»[1]. وهذه الحدود دلت عليها جملة "يصلي" فقيمة المقاتل نلمسها من هذه اللَّفظة القوية الدلالة، عموما الألفاظ في هذا المقطع تتميز بالوضوح والسُّهولة مثل: (الحمام/ البروج/الجود/قمحا/جنونًا/ النِّساء/ السَّماء) وهي تدلُّ على الصدق الفني للشَّاعر فهو يصور بيئة تكثر فيها الحروب والنِّزاعات، أمَّا لفظة"يشيب" فقد استعملت في غير ما وضعت له من أجل تعزيز الدَّلاَلة "فيشيب" هنا هو ذلك البياض أو الضباب المصطنع من دخان المقاهي ويذهب ذهن القارىء إلى "الرجل المشيب" وهذا ما يصطلح عليه بالاستعارة في البَلاغَة العربية[2]، وقد رسمت مشهدا جميلا لتلك الحياة اليومية في تلك البلاد. وهناك ألفاظ نلمس تكرارها من خلال المقطع الآتي[3]:

يشيبُه الجو بضع دقائق

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

فعول فعولن فعول فعولن

ثم يعود شبابا إذا اعتبرت نسمة في الطريق

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

عول فعول فعولن فعول فعولن فعولن فعو

نسمة من رجال مقاتله في الخلا والمضيق

---

[1] – رزاق محمود الحكيم، الشِّعريَّة في النَّص الأدبي بين المنظوم والمنثور، مرجع سابق، ص110.

[2] – ينظر: محمد التونجي، الجامع في علوم العربية، ص172.

[3] – الدّيوان، ص84.

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

لن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعول

أزاحو دخان القنابل عن صفحات المؤرخ

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

فعولن فعولن فعول فعول فعولن فعول ف

حين رأوا جنة خلف هذا الحريق

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

عولن فعولن فعولن فعولن فعول

وهم دربوا الموت حتى غدا تابعا طيعا

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

فعولن فعولن فعولن فعولن فعول فعو

وهم علموا الحرب درس الجمال

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

فعولن فعولن فعولن فعولن

وهم وقفوا من حواشي الجبال

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

فعولن فعولن فعولن فعولن

فصارت لهم مثل عم وخالْ

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

فعولن فعولن فعو فعولن

تظهر الوقفة بكثرة في هذا المقطع وهو مظهر من مظاهر الوحدة التِّي تربط أسطر القصيدة انعكست على الوحدة التِّي تجمع هؤلاء الرِّجال في الجبال. كما تكرَّرت لفظة "نسمة" التِّي تدل على الصفاء والطَّهارة والمكانة الرفيعة لأنَّ النَّسمة تكون للهواء العليل لكن وظفت هناك لتدل على "رجال" لولاهم لحرمنا من الهواء، كما صوَّرت بعض الألفاظ مشهد الحرب تصويرا دقيقا مثل:(مقاتلة/ القنابل/ دخان/ الحريق/ الحرب) لكن هذا المشهد ينقل فيه الشَّاعر البطولات ويفتخر بمن حقق هذه الأمجاد، وكانت الألفاظ سهلة خالية من التعقيد، مثل:(المقاهي/ الطريق/ المضيق/ جنة/ الموت/ رجال/حلال/هواء/ خال) وجاءت متآلفة مع بعضها البعض فتبينت الموسيقى الداخلية لهذه الألفاظ لأنَّها منسجمة وخالية من التَّنافر، وقد رسمت موسيقى الجناس الناقص بين (الجمال/الجبال) حيثُ اشتبها اللَّفظان تشابها نصف كلي وذلك لاختلافهما في حرف واحد فقط وهما (الميم/الباء). كما تكرّ رت لفظة "يضحك" ما يقارب سبع مرات حيثُ تُعبِّرُ عن عدم خشية الموت وهو ضحك دل على الفرح والسرور فهو ضحك لنيل الشهادة والمنزلة العالية

وتتفق مع لفظة "يضحك" لفظة "الكرام" حيث تثري الدَّلالة وتتظافر مع ألفاظ أخرى لترسم مشهد نهاية البداية وتصور منزلة "طفل الحجر" حيث مرتع الكرام ودار المقام ومكانة الأبرار، كما كان للفظة "زهرة" الأثر الفعال في نفسية الشاعر فهي تدل على البراءة التي مازالت في هذا الطفل الضاحك وشعور الشاعر بهذه البراءة بات في قلبه تحية إكبار ووقفة إجلال لهذا الطفل، ثم يعطي للزهرة مكانة أكبر ودلالة أقوى فيجعلها في مرتبة الإنسان فتنطق بعبارات التَّصغير فجاءت ذات دلالات قوية وشديدة ومعبرة، وهي:(حبيّب/شهيّد/ أميّر/ مليك) وقد جاءت على وزن "فُعيِّل"[1] وهي

[1] – ينظر: عبد الصبور شاهين، المنهج الصَّوتي للبنيّة العربيّة رؤية جديدة في الصّرف العربي، مرجع سابق، ص143.

مكانة رفيعة وعالية المقام حيث صور ذلك الطفل الضاحك بأنه حبيب وشهيد وأمير ومليك في الجنة.

كما تكرَّر بجوار هذه الألفاظ الفعل "نم" وفعل أمر لكنه لا يدل هنا على الأمر فجاء بدلالة مغايرة وهذه الدلالة أعطته إياها الجملة التي سبقته وهي "تدلله وتناحيه". فكان أسلوب إنشائي طلبي على صيغة الأمر[1]، فقد دل هنا على العظمة وإعلاء الشأن ورفعه فهو يعد الموت سحيا الملك والأمير، ويواصل رسم هذه المكانة بألفاظ نلمس فيها الحالة النفسيّة للشّاعر فنلمس ذلك التقدير والانحناء لهؤلاء الذين يضحون بالنفس من أجل إعلاء راية الحق ويتضح هذا في المقطع الآتي[2]:

زهور المروج تصلي عليك

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

فعولن فعول فعولن فعول

تصلي عليك التِّي اتَّشحت بالسَّواد

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

فعولن فعولن فعول فعولن فعول

وليس لها ميت كي تقيم عليه الحداد

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

فعول فعولن فعولن فعول فعولن فعول

أمة تتفرس في قسماتك

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

---

[1] – ينظر: راجي الأسمر، علوم البلاغة، إش: أميل بديع يعقوب،(د.ط)، دار الجيل، بيروت2005م، ص27.

[2] – الدّيوان، ص87.

فع فعول فعول فعول فعول

تمسك طرف كسائك

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

فعل فعول فعول فع

نجد من هذه الألفاظ (زهور/ تصلي)، كما استعمل ألفاظا توحي بالحزن والوجع كقوله (السَّواد/ الحداد/ ميت/ تتفرس) التِّي عبرت ودلت على حالة الشَّاعر التي تنوَّعت فيها نفسيته بين الألم تارة والفرح والافتخار بوجود الرجال "كالحسن" تارة أخرى، حيث قال عن هذا الرجل "حسن الخير" ولم يقف عند هذا الوصف بل رفع مكانته وأعلى من شأنه لما يجعل كساء وعمامة النبي وبردة الخلفاء على كتفه، فالشاعر في موضع الاعتزاز ومعجب بهذا الرجل فالألفاظ أثرت الدَّلالة وزادتها قوة، فالشَّاعر هنا ربط بين الحسن وبين النَّبي والخلفاء، وهي رابطة موحدة تتمثل في توحيد الله والعمل بأوامره والابتعاد عن نواهيه.

والشَّاعر في هذه القصيدة وفي غيرها وظف لفظة "كساء"[1] مضيفا لها لفظة "النبي" وهذا ليؤكد على إسلامه وعروبته وحبه للمصطفى ﷺ، وينقل الشاعر من هذا الإيقاع الخفيف المشحون بالاعتزاز والافتخار إلى إيقاع السّرد والحوار فيشعر بأحداث قصة تدور وقائعها حول الحرب وحول الخوف، من ذلك قوله:

ولم تتكلم حياء

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

فعول فعولن فعولن

[1] – نذكر على سبيل المثال لا الحصر قصيدة " نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمة" حيث تكررت ثماني عشرة مرة، ينظر: الدِّيوان، ص37.

فهذا مقام الحياء

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

فعولن فعولن فعول

ولكنها وقفت مثل ظبي بباب خباء

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

فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعول ف

يرى فيه سيفا وعس حليب، وطفلا عليه المهابة

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

فعول فعولن فعولن فعولن فعول ف

فيه فضول وفيه اشتياق وفيه وفيه

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

عول فعول فعولن فعول فعول فعول

يشير "تعال" لظبي يليه وظبي يليه

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

فعول فعول فعولن فعول فعولن فعول

يقصُّ الشَّاعر مجموعة من الأحداث ويستعمل تلك التقنيات التِّي تسهم في تنوُّع الإيقاعات وترسم تلوينًا يتفاعل معهُ القارئ فإيقاع السرد فرضته تلك الأحداث وهذا ما توضحه الألفاظ الآتية:(تعال/ جدة/ صلاة/ تراقب/ نشرة/ أخباركم/ الخبر/ قالت) فهذه الألفاظ أثرت هذا الإيقاع المتكون من سرد وحوار فمال إلى الهدوء والبطء فالحالة النَّفسية للشَّاعر هادئة تحاوِرُ شخصيَّة من خيال فانتقل من إيقاع شعر التفعيلة إلى إيقاع الشِّعر العمودي فزاوج بين هذين الإيقاعين وهذا الانتقال

شمل حتَّى البحر فمزج بين بحرين مختلفي الوحدات الموسيقية في قصيدة واحدة وهما "بحر المتقارب" و"بحر الطويل" وهذا الأخير كان في خمس أبيات فقط إلاَّ أنَّه ساهم في بناء القصيدة ومنحها ذلك الإيقاع الحزين الهادئ المناسب للحوار. فالشَّاعر هنا في موقف لا يستدعي الغضب بل هو في موضع المدح والافتخار نلمس هذا في دلالة الألفاظ الآتية: (أبايعكم/ تصافحكم/ سيدي/ كريم/ الرضا/ هاديا) حيث عبرت هذه الكلمات عن الحالة النَّفسية التِّي تنتاب الشَّاعر فمدح آل البيت والقارئ لما يقرأ قوله المكرَّر (سيدي/ ابن سيدي) يشعر أن الشاعر في مقام التَّبجيل والافتِخار بِهؤلاء ومن بينهم "الحسن" فوظف من أجل هذا ألفاظًا تدل على الطريق السَّوي مثل قوله: (الكرار/ سلكت/ الطريق/ المعبد) حيث أثرت الدلالة ويعود لينقلنا إلى إيقاع شعر التَّفعيلة وهذا دليلٌ على عدم استقرار الحالة الشُّعوريّة للشَّاعر حيث فرض إيقاع الحوار هذه الحالة وكذا إيقاع السرد فيقول[1]:

وصار الكساء سفينة نوح

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

فعولن فعول فعول فعولن

رست من قراهم على مقربه

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

فعولن فعولن فعولن فعو

وإن صفوفا من المؤمنين

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

فعول فعولن فعولن فعولن

---

[1]- الدّيوان، ص88،89.

لتنتظر الإذن منك لتدخل فيه

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

فعول فعولن فعول فعول فعول

فتشملهم عصمة الله بين يديك

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

فعول فعولن فعولن فعول فعول

لقد طغى إيقاعُ "بحر المتقارب والمتدارك" في هذه القصيدة وهذا للقرب من الحسن وحبه أيضا فوظف كلمات تحمل دلالة القرابة مثل: (الأهل/ المؤمنين/ إخوته/ بنوه/ بنت/ والديك) حيثُ عبَّرت عن عاطفة الشَّاعر ومدى احترامه لأهل الرسول عليه الصَّلاة والسَّلام، ومما زاد من جماليَّة القصيدة هو تنوُّع القوافي وتعدُّدها حيثُ اختلفت باختلاف الحالة النفسيَّة للشَّاعر وقد رصدنا هذا التنوُّع كالآتي:

-الكاف المقيَّدة[1] المردفة بالياء، مثل: "عليك" خمس عشرة مرة.

- اللام المطلقة[2] المردفة بالألف، مثل"الجبال" ثلاث مرات.

- اللام المقيَّدة المردفة بالألف، مثل: "الرجال" سبع مرات.

-اللام المقيَّدة المردفة بالياء[3]، مثل: "جميل" مرتين.

-الميم المطلقة المردفة بالألف، مثل:"الحمام" مرة واحدة.

- الميم المقيدة المردفة بالألف، مثل:"ابتسام" تسع مرات.

- الدال المقيدة المردفة بالألف، مثل:"البلاد" ثلاث مرات.

---

[1] - ينظر: عدنان حقي، المفصل في علمي العروض والقافية، (مرجع سابِق)، ص196،197.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص190،191.

[3] - ووردت مطلقة مردفة بالياء مرة واحدة وهي: "طويلا" ينظر: الدّيوان، ص87.

–الدال المقيدة المردفة بالياء، مثل:"النشيد"خمس مرات.

– الدال المطلقة غير المردفة، مثل:"محمد" خمس مرات.

– القاف المقيدة المردفة بالياء، مثل: "المضيق" أربع مرات.

– الهاء المطلقة المردفة بالياء[1]، مثل:"التيه" ست مرات.

– الهاء المطلقة غير المردفة، مثل:"عمامته" ست مرات.

– الهاء المطلقة المردفة بالواو، مثل:"نسجوه" ثلاث مرات.

– الهمزة المقيدة المردفة بالألف، مثل:"خباء" ست مرات.

– الهمزة المطلقة المردفة بالألف، مثل:"حياء" ثلاث مرات.

إنَّ هذا التنوُّع رسم الدَّلالة وأفرزها فرزا قويا، فقصيدة سفينة نوح (إلى السَّيد نصر الله) حفلت بجمالية الألفاظ المنتقاة لتوضيح وتبيان الدَّلالة والحالة النَّفسيَّة للشَّاعر كما تستوقفنا جمالية الصُّورة الشِّعريَّة حين يقتحم السرد والقص والحكاية لغة الشِّعر.وكذا جمالية الإيقاع الملائم من خلال المزاوجة بين إيقاعين مختلفين ومزج بحرين مختلفين أيضًا حيث أنَّ هذا المزْجَ ساهم في تلاحم أجزاء القصيدة ومقاطعها وفق بناء متآلف متكامل وهذه ميزة من ميزات الكتابة لدى"**تميم البرغوثي**".

وللشَّاعر قدرة أيضا على حسن الخاتمة لنصه الشِّعري كما للقصَّة نهاية، فهو يصنع تلك الخاتمة بقدرة شعريَّة ماهرة يجعل القارئ في مشهد قصصي ويقتنع بتلك النهاية التِّي يرسِمُها الشَّاعر وقد ختم فعلاً بخاتمة مشبعة بدلالة التَّقدير والمحبة لآل البيت:

لأنَّك سوف ترى

في عيون الورى

[1] – كما وردت مردفة بالألف مرة واحدة وهي: المياه، الدِّيوان ص84.

عندها

والديك

وهذه الخاتمة و باقي الخواتيم تدلُّ على تفوُّق الشَّاعر في ختم نصه الشِّعري بامتياز، كتميُّزه بالاستهلالات النَّصيَّة الجميلة فهو يجذب القارئ منْ أوَّل كلمة في السَّطر الشِّعري.

ومع الإيقاع المزدوج نبقى فهو إيقاع تميَّزت به القصائد الحديثة ومن بين هذه القصائد التِّي نلمس فيها تلاحم إيقاعين متباينين لبناء الإيقاع العام للقصيدة "أمر طبيعي" التِّي يستهلها بأبيات من إيقاع الشِّعر العمودي وقد جاءت على "بحر الطويل" يقول[1]:

أرى أمَّة في الغار بعد محمد تعود إليه حين يفدحها الأمر

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلـــــن

الم تخرجي منه إلى الملك آنفا كأنَّك أنت الدهر لو أنصف الدهر

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيـلن

فمالك تخشين السيوف ببابه كأمّ غزال فيه جمدها الذعـــر

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

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعـيلن

التزم الشَّاعر بوحدة القافية (0/0/) و بوحدة الروي أيضا و هو حرف(الراء). وهذا الالتزام منح القصيدة إحساسا بالتماسك فالشاعر في موضع السَّرد والقص فأعاد القارئ إلى عصر صدر الإسلام فاستطاع أنْ يرسم مشهدًا قصصيًّا في منتهى الجمال و دقَّة التَّصوير فكرَّر لفظة "الغار"

[1] – الدِّيوان، ص59.

خمس مرات، وقد عبَّرت عن كهف الاختباء من ظلم الأخ قبل العدو فأعاد القصَّة بإحداثها لكن الشَّخصيات تختلف عما كان في عهد الرَّسول. فوظف لذلك ألفاظًا نقلت القارئإلى ذلك الزَّمان ومنها:(محمد/ نبيا/ صديقا/ الوعر/ الفجر/ سيوف/ حمامة/ جبريل/ خيوط/ العنكبوت).

الشَّاعر يضع الأمة أمام الأمر الطبيعي والواقعي فأراد أنْ يربط واقعها بقصَّة سيِّدنا "محمد صلى الله عليه وسلم" و"أبي بكر الصديق"، حين كانا في الغار ويرجو أن يرحم الله هذه الأمة كرحمته لهما، كما كان للطباق دور في إثراء الدلالة مثل:(أبيضّ/ أسودّ) وهو طباق إيجاب حيث بيّن الحالة غير المستقرة وحالة الخوف التِّي تنتاب الأمة وهي في الغار تختبئ من ويلات من يريد إراقة الِّدماء.

وهناك طباق آخر وهو طباق السلب بين:(لا يفنى/ فني)، وهذا الطِّباق منح الدَّلالة وضوحًا أقوى ففيه نلمس الحالة النفسية للشَّاعر، حالة أهلكها الانتظار دون جدوى، حالة تتوق إلى بزوغ فجر الحرية، فهو يرى العمر يفنى وجيل يذهب وآخر يجيء لكن الوضع لم يتغير والأمة تختبئ في الغار، وينتقل من مشاهد الغار المألوفة إلى المشاهد والوقائع الحالية محافظا على إيقاع السرد والحوار، فيقول[1]:

يا أمتي يا ظبية في الغار ضاقت عن خطاها كل أقطار الممالك

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلاتن

في بالها دورية فيها جنود يضحكون بلا سبب

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن

---

[1] – الدِّيوان، ص60.

وترى ظلالا للجنود على حجارة غارها

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

متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن

فتظنُّهم جنا وتبكي «إنَّه الموت الأكيد ولا سبيل إلى الهرب»

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

متفاعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن

يا ظبيتي مهلا تعالي وانظري هذا فتى خرج الغداة ولم يصب

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن

في كفه حلوى يناديك اخرجي لا بأس يا هذي عليك من الخروج

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلان

ولتذكري أيام كنت طليقة

مستفعلن مستفعلن متفاعلن

تهدي خطاك النجم في عليائه، والله يعرف من خلالك

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلاتن

جاء هذا المقطع متميّزا بإيقاع بحرين مختلفين يشتركان في كونهما ذات وحدات موسيقية مفردة، وهُما "**بحر الكامل**" و"**بحر الرَّجز**" فهما من البُحور الصَّافية لأنَّ إيقاعها ينتج من تَكرار

لتفعيلةٍ واحدة[1]، وبحر الرَّجز شائع في الشِّعر الحديث حيثُ يأتي في المرتبة الثَّانية بعد بحر المتدارك[2]. وقد تعرفنا في نماذج سابقة أنّ الشّاعر ينوّع في القصيدة فيعتمد على بحرين أو أكثر لكنَّ هذا المقطع يختلف عن سابقيه حيث أنَّ الشَّاعر يمزج في السَّطر الواحد بين تفعيلتين مختلفتين لبحرين مختلفين أيضًا وهذا ما تسمِّيه "**نازك الملائكة**" البُحور الممزُوجَة[3]. إنَّ هذا الانتقال من بحر الطويل الملائم لإيقاع السَّرد والحزن إلى بحر "**الرجز والكامل**" تدل على الحالة النَّفسية للشَّاعر فهو يغيِّر البحر حسب ما تقتضيه نفسيته وإحساسه وذوقه، وتفعيلتا البحران شكلا إيقاعًا خاصًّا، فليكتمل مشهد القصَّة استعمل بحر الكامل حيث دل على حالة من الحزن والألم من جهة والشُّعور بالأمل من جهةٍ أُخرى مادام الله موجود فالأمل في الحريَّة باقٍ أيضًا.

والقارئ لهذه القصيدة لا يلتفت إلى أسلوب النداء المتكرر، حيث تكرر ثلاث عشرة مرة بصيغة واحدة وهي "**يا**" مثل: "**يا أمتي**" وهو أسلوب جاء لدلالة معينة موجودة في نفس الشّاعر لكن في الغالب الأعم دلت على الزجر[4]، لأنَّ الشَّاعر ينادي أمَّة محتمية بالغار أنْ تخرج وتقاوم وأنْ لا تخاف، وهذا ما نلمسه في الختام إذ يقول[5]:

يا أمتي ارتبكي قليلا إنّه أمر طبيعي

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

مستفعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن مستف

وقومى

0/0//

---

[1] – ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، مرجع سابق، ص159.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] – ينظر: المرجع نفسُه، ص99.

[4] – ينظر: راجي الأسمر، علوم البلاغة، مرجع سابق، ص45.

[5] – الدّيوان، ص61.

علن مسـ

إنه أمر طبيعي كذلك

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

تفعلن مستفعلن متفاعلاتن

تبقى هذه القصيدة ذات قيم جماليَّة وخبايا فنية جديرة بالكشف عنها منْ أجل تبيُّن الدَّلالة ومكامنها. ولاحظنا ذلك الانسجام والتَّآلف الذِّي أنتجته التَّفعيلتين في السَّطر الواحد حيث ولدت إيقاعا جميلاً يتميز بالهدوء والحنين والمناجاة تارة وبالألم والوجع والأمل في غد جميل تارة أخرى. وقد كشفت البنية اللَّفظية ودلالتها عمّا يلي:

إنَّ حُسن اختيار الأصوات وتآلفها انعكس إيجابا على الألفاظ لأنَّ الأصوات هي المادّة الأوليَّة التِّي تُبْنى عليها الألفاظ، فجاءت الألفاظ مشبعة بالدَّلالة المطلوبة وموحية ومعبرة عن نفسية الشاعر وعن المواقف التي وردت فيها ولقد ساهم تكرار الألفاظ في إنتاج إيقاع القصائد وما أكثر هذه الممارسة في قصائد "**تميم البرغوثي**" حيثُ للتَّكرار دورٌ هامٌّ في بناء الإيقاع العام للقصيدة وبجانب الإيقاع للألفاظ المكرَّرة دورٌ آخر وهو الدَّلالة حيث تساهم في إنتاجها وتوضيحها، فحملت دلالات قويَّة ومعبِّرة.

رصَدنا فيما تناولناه بعض الظَّواهر البَلاغيَّة ونقصد المحسنات البديعيّة المعْنويّة واللّفظيّة كالطِّباق والجناس، وكان لهذه الظواهر الفنية مساهمة فعالة في تكوين إيقاع القصائد كما أثرت الدلالة من خلال تبيان الحالة النّفسية للشاعر عند احتكامه لمثل هذه الممارسة الجميلة، من الظواهر الإيقاعية التي ساهمت في تآلف القصيدة وتماسكها "**ظاهرة التدوير الإيقاعي**" حيث انتشرت بكثرة في قصائد "**تميم البرغوثي**" واللافت لما لا تكمل التفعيلة في نهاية السطر وتكون

تتمتها في بداية السطر الذِّي يليه، هذا جعل القصيدة ذات وحدة متلاحمة الأبيات والأسطر، وقد نتج إيقاع متميز بهذه الممارسة الإبداعيَّة.

لقد تنوَّعت البُحور الشِّعريَّة حسب ما يريده الشَّاعر،لكن الملفت لما مزج في السَّطر الواحد بين بحرين مختلفين، وهي ممارسة لم تكن من قبل وهذا استجابة للإيقاع الذِّي يراه " **تميم البَرغُوثي**" مناسبًا، كما وظف الأساليب المناسبة كالأمر والنِّداء وقد رسمت هذه الأساليب دلالات مثيرة ومتنوِّعة، وتبقى القصائد بحاجة إلى رؤية أخرى لأنَّ فيها من القيم الجمالية المفعمة بالدلالة ما يستحق الكشف على خباياها، إلاَّ أنَّ الألفاظ كشف عن مقدرة صاحبها وموهبته الفذة في رسم مشهد القصَّة وأحداثها في نص شعري. فالشَّاعر حاذق في اختيار الألفاظ المشحنة بالدَّلالة الموحية بعمق التَّجربة الشِّعريَّة.

4- البنية التَّركيبيَّة ودلالتها:

تربط الكلمات علاقات تعينها على تأديّة دلالات مختلفة فتتميز بالتآلف والانسجام والبعد عن التّعقيد اللّفْظي من أجل إثراء تلك الدَّلالة، «إنَّ للجمل والعبارات علاقات تربطها ببعضها البعض وتميّزُها وتألفها مع بعضها، وقد تتحد لإثراء السياق، أو تتناقض وتتعارض لتخدم الفكرة المركزيّة، ولهذه العلاقات التَّركيبيَّة الدَّلاليَّة.»[1].إن ما يحقق الإيقاع في التركيب هو تشابه التراكيب اللُّغويّة وتآلفها واللُّغة الشِّعريَّة التِّي يخلقها الشَّاعر هي التِّي تُساهم في تفعيل الإيقاع وتقويته فكلما «تآلفت الأصوات وتناغمت التشكيلات اللُّغويَّة المبتكرة حققت القصيدة توازنها وتفاعلها الفني.»[2]، واللُّغة الشِّعريَّة عند "**تميم البرغوثي**" جذابة[3]، حيثُ الدَّلالة تنتج من تآلف الأنساق اللُّغويَّة مع بعضها

---

[1] – معاذ محمد عبد الهادي الحنفي، البنية الإيقاعية في الشِّعر الفلسطيني، مرجع سابق، ص160.

[2] – عصام شرتح، تميم البرغوثي دراسة نصية في المحفزات الجمالية، مرجع سابق، ص13.

[3] – المرجع نفسُهُ، الصَّفحة نفْسُها.

البعض، وفي القدس من القصائد التّي تدلُّ على قدرة صاحبها الإبداعيَّة حيثُ يستهل القصيدة بشكل يثير القارئ فيقول[1]:

مررنا على دار الحبيب فردّنا عن الدار قانون الأعادي وسورها

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فقلت لنفسي ربما هي نعمة فماذا ترى في القدس حين تزورها

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

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

ترى كل مالا تستطيع احتماله إذا ما بدت من جانب الدرب دورها

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وما كل نفس حين تلقى حبيبها تّسرُّ ولا كل الغياب يضيرها

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

فإن سر ما قبل الفراق لقاؤه فليس بمأمون عليها ســـرورها

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلــن

متى تبصر القدس العتيقة مرة فسوف تراها العين حيث تديرها

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

[1] – الدّيوان،ص07.

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

جاءت المقدمة مستهلة بالبكاء على الديار وعلى الوطن فاستعمل بحر الطويل المناسب للحزن ويزاوج بين إيقاعين وهما إيقاع العمود وإيقاع شعر التَّفعيلة، وافتتح بأبيات ليُصوِّر لنا مشهد القدس وينقل الفكرة الحقيقية التِّي تعيشها القدس العتيقة، فوظف حرف "**الراء**" الموصول بالهاء المشحنة بدَلالة الوجع والألم ومرارة الحصار، وعلى غرار هذه القصيدة هناك قصائد ساهم تكرار التَّراكيب فيها يرفع وتيرة الإيقاع وتقوية دلالته، كقصيدة[1] "تقول الحمامة للعنكبوت":

تقول الحمامة للعنكبوت أخي تذكرتني أم نـسيت

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

فعولن فعول فعولن فعولن فعول فعولن فعولـــن

عشية ضاقت علي السماء فقلت على الرحب في الغار بيتي

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

فعول فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولـــــــن

جنينان إن ينجوا يصبحا أمة ذات شمل جميع شتـــــيت

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

فعولن فعولن فعولن فعو لن فعولن فعولن فعولن

وقوم أتوا يطلبونهما تقف الريح عنهم من الجبروت

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

فعولن فعولن فعول فعول فع ولن فعولن فعول فعولن

أنقل عيني في القوم ما بين وجه مقيت ووجه مقيت

---

[1] – الدِّيوان، ص53.

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

فعولن فعولن فعولن فعولن ف عولن فعولن فعولن فعولن

أتوا فارتعشت فقلت اثبتي تحرزي الخير يا هذه ما حييت

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

فعولن فعول فعولن فع. لن فعولن فعولن فعولن فعولن

فليس بأيديهم أن تعيشي وليس بأيديهمو أن تموتي

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

فعول فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

سنحمي الغريبين من كل سيف بريش الحمام وأوهى البيوت

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

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

أنا من أتيتك أشكو السماء فصرت أقاسمها بعض قوتي

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

فعولن فعول فعولن فعولن فعول فعول فعولن فعولن

أخية هل تذكرين الغريبين ما فعلا بعدنا يا فديت

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

فعول فعولن فعولن فع ولن فعولن فعولن فعولن

والأبيات على بحر المتقارب حيث تكررت تفعيلة واحدة وهي "فعولن" ومن خلال التقطيع وجدنا تلاحما وانسجاما بين أبيات القصيدة فظاهرة التدوير الإيقاعي ظهرت بشكل لافت في خمسة أبيات إذ ارتبط الصدر بالعجز حتى تكاد لا تشعر بهذا التقسيم وكأن البيت وحدة مترابطة الوحدات

الموسيقية. وهذا ما دعم الدلالة دلالة على الأخوة وعمق الرابطة الدموية. كما تكررت بعض التراكيب كاملة، مثل:(وجه مقيت وجه مقيت/في الغار/تقول الحمامة للعنكبوت/أخيّ تذكرتني أم نسيت). وهذا التَّكرار كون موسيقى وأثرى الإيقاع وهو ما يسمى بموسيقى التَّطريز. وهذا من شأنه تصوير ذلك المشهد الذِّي يوحي بعمق العلاقة التِّي نسيت وتريد الحمامة إحياءها. فأنتج هذا التَّكرار حركة تتميّز بالسَّرد والحوار وأكثر ما يظهر الأسلوب السَّردي في قوله[1]:

أخيَّة ماذا جرى لهما

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

فعولن فعولن فعول فعو

أترى سلما

0///0///

ل فعول فعو

يا أخية هل تذكرين

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

لن فعول فعولن فعول

تكونت الجمل من الفعل الماضي ما جعل النَّمط السَّردي بارزًا لأنَّه مناسب لسرد الوقائع والأحداث، ما جعلت القارئ يتشوَّق لمعرفة ماذا جرى لهما هل سلما، وقد تكرر قول الشَّاعر: (أخيّة ماذا جرى لهما/ أترى هل سلما) حسب ما يستدعي المقام وظل هذا السُّؤال مطروحًا حتَّى جاءت الإجابة تقول الحمامة:

تقول الحمامة لما رأت روح حارسة الغار فاضت

---

[1] – الدّيوان، ص54.

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

فعولن فعول فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

وقد أصبح الغار من بعدها طللا

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

فعولن فعولن فعولن مفاعلتن

يا أخية ضيفاك ما فعلا

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

فاعلات فعولن مفاعلتن

ثم قالت تعزي قليلا

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

مستفعلن فاعلاتن فعولن

وخلي من الدمع ما هملا

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

فعولن فعولن مفاعلتن

ثم ميلي إلى كل طفل وليد

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

مفعولاتن فعولن فعولن

وقصي عليه الحكاية

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

فعولن فعولن فعول ف

قولي له

0//0/0/

مستفعلن

في زمان مضى

0//0/0//0/

لن فعولن فعو

حل في غارنا

0//0/0//0/

لن فعولن فعو

وارتحلا

0///0/

عول فعو

تحتمل "ارتحلا" تأويلات عدة أقربها هو "الموت" مادام ذكر العزاء والدموع فهو رحيل بلا رجوع، وفي هذا المقطع ترتقي الكلمة المفردة سطرا شعريًّا كثيف الدلالة، فكلمة (البيت/عربيتان) هو بداية رحلة لهما إلى عالم آخر يستقران فيه وقد جاء هذا في الكلمة (البيت/ارتحلا) إن هذه الممارسة جديدة في النُّصوص الشِّعرية الحديثة حين تصبح الكلمة سطرًا شعريّا مفعمًا بالدَّلالة بل ترسم إلاّ بها.

وعلى غرار هذه القصيدة نجد قصائد أخرى كانت بنيتها التَّركيبيَّة عنصرا هاما في توضيح الدَّلالة وإنتاجها وتظافرت مع غيرها من العناصر التِّي أفرزتها النصوص الإبداعية الحديثة ومنها

قصيدة "**خط على القبر المؤقت**"، والشَّاعر "**تميم البرغوثي**" يحسن استهلال القصائد بالاستهلالات الجميلة حيث استهلها بأبيات من الشِّعر العمودي حيث يقول[1]:

جموع كل من فيها وحيد ووحشتها تزيد إذا تزيد

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وكل فوقه غيم بحيل وكل تحيته أرض تميد

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وكل قلبه طير ملول يريد العيش بعد ولا يريد

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وكل لابس ثوب المنايا شهيد في جنازته شهيد

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

بُنِيت شعريّة هذا المقطع على روعة الاستهلال، حيثُ بدأ الشّاعر هذه القصيدة بسبعة أبيات من بحر الوافر المناسب لحالة الشَّاعر إذ نلتمس ذلك الحزن الرَّهيب لما يتحدث عن وحشة المكان والمنايا، وهذه البداية جعلت القارئ يتأمّل في هذه الدّلالات اللاَّحقة لها. والوافر من البُحور المفردة إذْ يتكون من وحدة موسيقيَّة واحدة تتكرر طيلة البيت وهي "مفاعلتن" والشَّاعر حر في اختيار البحر المناسب وإيقاع بحر الوافر هادئ هدوء الحالة الشُّعوريَّة حيثُ نلمس ذلك التَّآلف بين هذه

[1] – الدّيوان، ص67.

الأبيات ومدى تلاحمها، فالبيت الأوّل ساهم في القفلة الشَّاعرية الجميلة المؤثِّرة والموحية، فهذا الاستهلال الجميل تواصل إلى البيت الأخير وتنامى حتى انتهى إليه واكتملت الدَّلالة وكان الختام بهذين التَّركيبين (على السعة النّشيد/ حين يغيب سود) فتولد بذلك الانسجام المثير على مستوى الاستهلال والختام، ومن إيقاع بحر الوافر والعمود ينتقل الشاعر انتقالا مميزا إلى التَّفعيلة وإيقاع السَّرد والحوار فيبدأ هذا المقطع كالآتي[1]:

سيدي

0//0/

فاعلن

يا ورطة الشعراء

00///0//0/0/

متفاعلن فعلات

سأمدح ضعفك لا قوتك

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

مفاعلتن فعلاتن فعو

سأحمل كيسا من الخيش

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

مفاعلتن فاعلاتان

كالشحاذين أمر به على الناس

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

---

[1] – الدّيوان، ص67.

فاعلاتن فعلات فعلتن فع

أجمع فيه كل لغات الأرض

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

فاعلتن مفاعلتن فاعل

ثم أفرشها

0///0//0/

فاعلات فعو

مفاعلتن متفعلن

لقد حافظ الشَّاعر في هذا المقطع على بحر الوافر ومزج معه بحرين مختلفين وهما بحر السَّريع وبحر الرمل فكان المقطع مسرحا تتلاعب فيه تفعيلات هذه البحور فخلقت إيقاعًا قويًّا بالرَّغم من الحزن الذِّي لا يغادر الشاعر. والتفعيلة المتكررة من بحر السريع هي" مستفعلن" لذلك كان الإيقاع سريعًا سرعة الشَّاعر في طرح الفكرة التي يريد نذكر على سبيل المثال قوله : ثمَّ أفرشها، ثمَّ أجمعها، ثمَّ أفرشها، فيلتفت القارئ إلى هذا الانتقال السريع بين الفكرة والأخرى، وإلى جانب هذا الإيقاع مزج الشَّاعر إيقاعًا جميلا معه وهو إيقاع بحر الرمل بتفعيلاته المفردة وهي "فاعلاتن" والرمل نوع من الغناء، وقد سمي "**الرمل**" «لأنَّ الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن فيسمى بذلك.»[1]،وهو أيضا «ضرب من السير يسمى الهزولة،ويلاحظ أنَّ بعض أسماء البحور تشير إلى نوع من السير، ولعلَّ ذلك لملاحظة الوقع المعين في أثناء السير،أو إلى نوع من الغناء، ولعلّ ذلك لملاحظة إيقاع الغناء المعيّن»[2].

---

[1]– محمد حماسة عبد اللّطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، (مرجع سابِق)، ص73.

[2] – المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

إنّ هذا الامتزاج بين أكثر من بحر دلالة على الحالة المتغيرة غير الثَّابتة على موقف موحد حيث نرى عدة أفكار تدور في ذهن الشَّاعر وينقل القارئ إليها فينوع الإيقاع بتنوع هذه الأفكار، وقد تولد الإيقاع بتكرار التَّركيب ككل إلاَّ أنَّ صيغ هذا التَّكرار تختلف «باختلاف التجارب والسياقات النّصية.»[1]، فنجد هذا التَّكرار النَّاقص الذِّي يعودُ ليكتمل في جزءه النَّاقص فقط في بداية السَّطر الشِّعري.

وهذا تأكيد صريح على كثرة المحاولات ومن ثم لابد أن تنجح المحاولة بعد ألف مرة فهي دلالة على المحاولة والإصرار والرَّغبة، فالوظيفة الإيقاعية للتَّكرار هنا تقوم على التآلف والانسجام في النَّص أفقيًّا وعموديًّا تجعل القارئ يتيه في عدد المرات التِّي يجب أن يكتب فيها النَّص الذِّي يريده الشَّاعر بحيث يريد الشَّاعر بحيث لا يمكن رصدها، فقد تكون ألف أو أكثر أو أقل، وهنا صيغة مختلفة أيضا للتَّكرار في هذه القصيدة وهي قوله:

سأحمل كيسا من الصوف

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

مفاعلتن فاعلاتان

وأمر به على الناس كالشحاذين

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

فعلات مفاعلتن فاعلات فاعل

فإذا قارنا هذين السَّطرين مع بداية المقطع السابق نجد الشّاعر يحتفظ بمكونات التركيب الرئيسيّة وهما المسند والمسند إليه مع تغيير جزئي شمل الفضلة الثّانية وهذا ما يوضحه المثال الآتي:

---

[1] – فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة الحديثة، مرجع سابق، ص174.

سأحمـل كيسًـا مـن الخيش.

(فعل + فاعل) (مفعول به) جار ومجرور (شبه جملة).

مســند مسنــد إليه الفضلة

سأحـمل كيـسًا مـن الصُّوف.

(فعل+فاعل) (مفعول به) جار ومجرور (شبه جــملة).

مســند مسنــد إليه الفضلة

شكل رقم 5: يمثّل نوعيّة الإسناد المتكرّر في قصيدة "خط على القبر المؤقت"

يُشبه هذا التَّكرار اللاَّزمة في بعض جوانبها لما تتكرَّر بعد أسطر عديدة ونلاحظ محافظة على البنية النحوية العامَّة، والوظيفة الإيقاعية هنا تختلف عن الوظيفة السَّابقة إذ نلمح أنَّ التَّجانس تحقَّق على المستوى الأفقي دون العمودي، وكان للسين دورٌ في إثراء الدَّلالة بأنْ منحت تلك القوَّة والتَّأكيد في الزمن الحالي، ويمنح هذا التَّركيب المُكرَّر قوَّةً وإيحاءً لما يكرِّر تركيبًا آخر لكن بصيغة ومختلفة تماما عن سابقيها في قوله:

كالشحَّاذين أمرٌ به على النَّاس

أمرٌ به على النَّاس كالشحَّاذين

وهنا يلتفت القارئ إلى التَّناوب والتآلف الحاصل في هذين التَّركيبين المتفقين في طريقة الرَّسم على النَّص الشِّعري حيث احتكم الشَّاعر إلى التَّقديم والتَّأخير وهي ممارسة تثري النَّص في توضيح الدَّلالة وتعميقها، والشَّاعر قد يجنح إلى التَّقديم والتَّأخير لغاية بلاغيَّة معيَّنة «كالاهتمام والقصر والتَّخْصيص، وربما كان المنظور إليه هو الوزن العروضي أو المقابلة بين النظائر والأشباه

والبدائل.»[1]، وتبدو الغاية هنا من هذا التَّقديم التَّأخير "**التخصيص**" فهذا الذِّي يشبه الشحاذ هو "فلسطيني" وللتَّوضيح نشير وضعية الجمل أثناء هذه الممارسة:

كالشحَّادين أمر به على الناس

شبه جملة جملة فعلية

أمرٌ به على النَّاس كالشحَّاذين

جملة فعلية. شبه جملة

شكل رقم 6: يمثّل تنوّع المحل الاعرابي للجمل في قصيدة "خط على القبر المؤقت"

فهذا الفلسطيني يحمل كيسا ويريد تسول الحروف ليبني نصا ويرثي القدس،فكانت لغته موحية بانتقاء لكلمات ذات دلالة قوية وشديدة وبنى تركيبا يعتمد على الجمل الفعلية،ونذكر على سبيل المثال:

(سأمدح ضعفك/ سأحمل كيسا/ أجمع فيه/ أفرسها/ أقرأه) وهي جمل فعلها المضارع مثبت، هذا يوحي بالحالة النفسية للشَّاعر، حيثُ الإثبات يحمل دلالة القوَّة المَمْزوجة هنا ببعض عبارات الألم وهنا هو تحكم في الأعصاب من أجل عدم الانهيار أمام ما يراه لمَّا يمرُّ على النَّاس حاملاً كيسه كالشحّاذ، وفي هذا المقطع ترسم الدَّلالة من خلال علامات التَّرقيم والبنية المكانية (البياض) حيث ساهمت علامات الترقيم بتظافرها مع المكان في توضيح الوقفة،والبياض سمة بارزة في هذه القصائد وفي قصائد عديدة من هذا الدِّيوان حيث يجعل الدَّلالة متغايرة غير ثابتة ويتلاحم السواد مع البياض تنحصر الدَّلالة الشِّعريَّة في رحلة المرور بين النَّاس من أجل ملأ ذلك الكيس.وتختلف هذه المادة التي يحتويها هذا الكيس أمَّا علامات التَّرقيم الموجودة في هذا المقطع فحصرت في

[1] – عبد الحميد الهرامة، القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري الظواهر والقضايا والأبنية، مرجع سابق، ص319.

الفاصلة ونقاط الاسترسال الدَّالة على فتح الدّلالة على أطر متعددة لا تستقر على حال،أمَّا الفاصلة فهي بمثابة الوقفة يعقدها استئناف وهكذا يحدث ذلك الانسجام بين السطر وغيره وينتج ذلك التسلسل بين الفكرة والأخرى، كما يلتفت القارئ إلى جمالية الأنساق اللُّغويَّة المتضادة إذ هي مقوم من مقومات الجمال لدى "تميم البرغوثي" حيث يثير القارئ بالثُّنائيات الضديَّة فتكون هناك دلالة كثيفة مؤثرة أبلغ من إيراد اللفظ وحده دون تضاد وهذه المفارقة تتضح في البيت الآتي يقول:

سأمدح ضعفك لا قوتك

فهذا التَّضاد بين ضعفك قوتك جعل الأبيات تتحرك فنيا فأثارت القارئ بحركة دلالية مفاجئة بين المفردة ونقيضها فهذا الجمع بين الضدين حفز الدّلالة وحركها فللشاعر المقدرة على هذه الممارسة والتلاعب بالضدين في كثير من القصائد ما نتج عنه عمقا دلاليا وإدراكا قويا للمعنى، حيث هذه الأخيرة جعلته من أبرز الشعراء العرب اعتناء بتشكيل القصيدة «إنَّ جوهر اللُّغة الشِّعريَّة عند تميم البرغوثي يكمن في خلق الأنساق اللغوية المتضادة التي تبين مهارته في التشكيل وخلق لغة شعرية قائمة على تحريك الأنساق اللغوية من الداخل لبث إيقاعاتها الصَّوتيَّة والدَّلاليَّة، وهذه المقدرة اللُّغوية التِّي يمتلكُها الشَّاعر تميم البرغوثي تخوِّلُه لأنْ يكون من أبرز الشُّعراء الشَّباب عربيا على مستوى تشكيل القصيدة وشعير القصيد.»[1]، وعليه فالأنساق اللغوية المتضادة تساهم في إنتاج التآلف والانسجام بين بقية التَّراكيب، ولنأخذ هذا المقطع وهو من نفس القصيدة حيث يرتكز إيقاعه على موسيقى الطباق والتَّقديم والتَّأخير فيقول[2]:

أضع ذهول عينيك

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

---

[1] – عصام شرتح، تميم البرغوثي دراسة في المحفزات الجمالية، مرجع سابق، ص29.

[2] – الدِّيوان، ص71.

مفاعلتن فعولن

الحقيقي والمصطنع

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

فاعلاتن فعولن فعو

في زمانك كيف تذهل؟

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

فاعلات فعول فاعل

في زمانك كيف تكف عن الذهول؟

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

فاعلات مفاعلتن فاعلا

كبيت الرعب في مدينة الملاهي

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

فعولن فاعلا فعو فعو فعولن

أو كمدينة الملاهي في بيت الرعب

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

فع فعلات فاعلاتن فاعل فاعل

نجد التّضاد في قوله:

(الحقيقي و المصطبع)

حيثُ الدَّلالة تتضح أكثر وتبرز لما يجعل الذهول حقيقيا أحيانا أخرى، أمَّا التَّقديم والتَّأخير والتَّلاعب في رسمها ومواقعها فيظهر حين يجعل البيت في المدينة أو المدينة في البيت:

(كبيت الرعب في مدينة الملاهي/ أو كمدينة الملاهي في بيت الرعب) ولتكرار التَّركيب دور هام في هذا المقطع غير أنَّه تكرار ناقص في جُزْءٍ منه ويتضح هذا فيما يأتي:

في زمانك كيف تذهل

جار ومجرور جملة فعلـــية(حال).

في زمانك كيف تكف عن الذهــول

جار ومجرورجملة فعلـية (حال)

شكل رقم 9: يمثّل تنوُّع المحل الإعرابي للجمل في قصيدة "خط على القبر المؤقت"

فقد تغيَّر الفعل "تذهل" وأصبح "تكف" من أجل إعطاء دلالة قوية للتركيب ككل فأقحم الاستفهام في الجملتين وهو استفهام غير حقيقي لأنَّ الشَّاعر يسأل هنا لكن لا يريد إجابة لأنَّه مدرك للحقيقة وهذا ما يسميه علماء البلاغة « تجاهل العارف»[1] وهذا لغاية في نفس الشَّاعر، ويمكن أن نستخلصها وهي " التوبيخ" فالشَّاعر يرفع من هذه النبرة –التوبيخ– فالتفت القارئ إلى هذا الانفعال المفاجئ والإيقاع المتغير بتغير الجملة العادية إلى جملة استفهام.

وتتشابه قصيدة "**الجليل**" وقصيدة "خط على القبر المؤقت" في الاستهلال الجميل إلاَّ أنَّها جاءت على بحر الطويل الذِّي ينظم فيه "تميم البرغوثي" كونه يلامس الحالة النفسية ويجعل من الشاعر معترفا بآلامه وأوجاعه ويفتتحها بالسَّلام فيقول[2]:

سلام على زين القرى والحواضر ومن هاجروا منها ومن لم يهاجر

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

---

[1] – ينظر: راجي الأسمر، علوم البلاغة، ص162، وينظر: عبد الله الهرامة، القصيدة الأندلسية، (مرجع سابِق)، ص271.

[2] – الدّيوان، ص14.

يمر بنا اسم المرج مرج ابن عامر فنطرب لاسم المرج مرج ابن عامر

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

ونشرد حتى نحسب المرج قصة من القصص المحكي فوق المنابر

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

تحظى الأبيات بمستوى من الإيقاع الذِّي يولده التَّكرار من وجهين: أمَّا الأوَّل فهو تكرَار التَّركيب بعينه، والثَّاني هو تكرار الألفاظ في نهاية البيت وكلُّها تتفق في البنية الوزنية الصرفية "مفاعلن" ونذكر على سبيل المثال بعض هذه الألفاظ:

يهاجر منابر مسافر بشاعر

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

مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن

فالقافية جاءت موحدة في جميع الأبيات حيث أثرت الإيقاع وجعلته قويا إذ للقافية دورٌ بارز في إيقاع القصيدة « وحظ القافية وإن كانت كلمة واحدة أرفع من حظ سائر البيت.»[1]. فهذا التَّوافق بين التَّفعيلة واللَّفظة ولَّد ذلك الإيقاع المشحن بالدَّلالة والفاعليَّة فبعضها جاء على وزن اسم الفاعل مثل: سافر يسافر مسافر.

وحرف الرَّوي أيضًا ساهم في بناء إيقاع هذه الأبيات وهو الرَّاء المكسورة المسبوق بألف التَّأسيس والحركة مكسورة والنَّفْسيّة أيضًا، أمَّا تَكْرَار التَّركيب فنجده في هذين البيتين وتتظافر مع

[1] – الجاحظ، البيان والتَّبيين، مرجع سابق، ج1، ص112.

التَّكرار لجمالية الأنساق المتضادَّة التِّي تخدم الدَّلالة بشكل أفقي وعمودي بطريقة نلمس فيها روعة التشكيل الفني ودقة البناء كما هو موضح كالآتي:

وتسمع عن بعد فطوبى لسامع على البعد محروم وليس بناظر

وننظر عن بعد فطوبى لناظر على البعد محروم وليس بزائر

والشاعر هنا يجمع بين الشَّيء وضده ثم يكرّره بشكل آخر(نسمع ضد ننظر /سامع ضد ناظر)، مبقيا باقي التَّركيب كما هو متكررا محدثا إيقاعا صاخبا وقويا، ويكرر الشاعر في البيت الموالي تكرارا يجعل فيه القارئ يصنف البيت بـ "**بيت المرج**" لمَّا يقول:

يمرُّ بنا المرج مرج ابن عامر فنطرب لاسم المرج مرج ابن عامر

فبدت موسيقى البيت من خلال تقطيعه إلى أربعة مقاطع تشترك في عدد الحروف ونوع الحركات وتصريف الكلمات كما هو موضَّح :

يمرُّ بنا المرج فنطرب لاسم المرج

مرج ابن عامر مرج ابن عامر

القدرة الإبداعيَّة للشَّاعر جعلته يبدع في تشكيل أبيات قصائده والإيقاع نتج من خلال هذا البناء الجذاب المثير للتوازن والمنتظم جعل القارئ يشعر بترابط أبيات القصيدة وتماسكها والشّاعر بذلك النَّغم والإيقاع القوي، فالقارئ لما يقرأ قوله :(من هاجروا ومن لم يهاجر) وقوله (القرى والحواضر) في بداية القصيدة يحس هذا الاستهلال المفعم بالتضاد فيصبح التَّضاد –هنا ناهيك عن إثراء الدّلالة وتوضيح المعنى مضيفًا جمالية للنّص ودهشة تعبيريَّة فكان التَّضاد الأوَّل بالإثبات ثم النفي ب"لم" الجازمة وقد جاء الفعل بعدها مكسور الراء للضرورة الشِّعرية أمّا الثَّاني فقد جاء أكثر وضوحا لما يريد القرى وبعدها نقيضها الحواضر.

إنَّ هذا التَّلاعب بين الأنساق اللُّغويَّة المختلفة وهذا الرَّسم الدَّقيق للجمل والتَّكرار المنتظم أسهم في ختمة هذه الأبيات بقفلة في قمة الإيحاء والجمال والشَّاعرية حيثُ الاعتزاز بالمكان والأرض والافتخار بالعروبة فيقول معتزا:

فمن قال بيتي في الجليل ولم يزد فقد قال شعرا وهو ليس بشاعر

ثم ينتقل الشاعر ليصور مدينة الجليل فينتقل من العمود والطويل ليحاور السطر الشعري قائلا[1]:

ويحسبه الناس جغرافيا...

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

فعول فعولن فعولن فعو

وهو أرض شمال فلسطين

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

لن فعولن فعول فعول فعولن ف

أعني شمال جنين تماما

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

عولن فعول فعول فعولن

جنوبي لبنان رأسا

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

فعولن فعولن فعولن

جنوبي غرب دمشق مباشرة

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

---

[1]– الدّيوان، ص17، 18.

فعولن فعول فعول فعول فعو

وسط الشام كالطفل في المهد

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

ل فعولن فعولن فعولن ف

هذا المقطع من بحر المتقارب[1]، الذِّي يتألف من وحدة التَّفعيلة وهي "فعولن" وهي ذات دلالة على القرب والانتماء دلالة على تعلق الشَّاعر بالأرض ورابطة العروبة التِّي تربطه بالجليل، وليس هناك بحر ليدل على قرب وقوى الرابطة كالمتقارب فهو يقرّب الفكرة المركزيَّة ويقوي إيقاعها. ووصفه للجليل جعله منفعلاً مرتبكا لما يحدد موقعها فيجعله رمزا من رموز العروبة فيجعلها في الشمال وجنوب لبنان وجنوب غرب دمشق ووسط الشام ثمَّ يتدفَّق إلى هذا الوصف الموحي والدَّقيق: "كالهوى في قلوب الكرام"

فالأنساق اللُّغويَّة المتَضادة أثرَت هذه الدّلالة بقوله :(شمال، جنوب) تجعل القارئ في متاهة الجغرافيا يطرح سؤالا: أين يقع الجليل المبارك؟ فيلقى تلك الإجابة الموحية والمؤثرِّة الدالة على عشق الشاعر للجليل لمّا يجيب:وسط الشام كالطفل في المهد أو كالهوى في قلوب الكرام

فالفكرة المركزية التي تدور حولها هذه الأسطر لا تمثل حدود جغرافية ولا رسما طبيعيا لتضاريس الجليل من جبال وسهول وهضاب وأودية بل هي وطن جريح وأم تبكي الجليل هي الماضي والحاضر والمستقبل والتَّاريخ وهي عروبة منتهكة بحاجة إلى من يسترجعها ويعيدها.لذلك نجد نبرة الغضب والنقمة على من يدعي جهادا وقلبه خائف من نيران الموت فيقول[2]:

لذاك يحرره من حصار الغزاة

---

[1]– إمكانية العدول عنْ بحر المتقارب لبحور أخرى ينظر: الدّيوان، ص14.

[2]– الديوان، ص14.

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

فعول فعول فعولن فعولن فعول

دخول الورى في صلاة الجماعة

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

فعولن فعولن فعولن فعولن

وتأمينهم في دعاء الإمام

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

فعولن فعولن فعولن فعول

حيثُ يتمنّى أنْ يرفع لواء الجهاد والثَّورة للتَّحرير قولاً وفعلاً لا قولاً فقط، كما كان لتَكرار اللاَّزمة الشِّعريَّة الدَّوْر الكبير في رفع إيقاع القصيدة المشحون بنيران الغضب والحماسة والمفعم بالاعتزاز والفخر حيثُ تكرَّرت "ثلاث مرات" ويحسبه النَّاس جغرافيا" فيشعر القارئ هنا بعبء المسؤولية لظنه السَّاذج أنها جغرافيا ونشعر بنفسية الشَّاعر الناقمة والمتذمرة من هذا الموقف، ويثري "**تميم البرغوثي**" المقطع الآتي بالوصف والسَّرد معًا لما يصف الجزئيات بطريقة تثير في القارئ مجموعة من الأحداث المتلاحقة المسلسلة حيث يقول[1]:

جليل هو الشيخ في الصورة الأبدية

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

فعولن فعولن فعولن فعول فعولن

بيضاء سوداء من عام نكبته في المعارض والندوات وفي باله

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

[1]– الدّيوان، ص17.

فع فع فعولن فعولن فعولن فعول فعول فعول فعولن فعو

وهو لما يزل

0//0/0//0/

لن فعولن فعو

صابرا كالجمل

0//0/0//0/

لن فعولن فعو

إذ يحاول أن يفهم القائد العسكري

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

فعو فعول فعولن فعولن فعو

يا بني

/0//0/

فاعلات

الصورة الوصفية هنا واضحة لأنَّ الشَّاعر "**تميم البَرغوثي**" يصف لنا مشهدًا مؤثِّرًا ينظر إليه بالبصر والبصيرة فهو يصف مدينة الجليل فيركِّزُ على الأوصاف الدَّقيقة لدلالةٍ قويَّة الإيحاء، وهذه الأوصاف تعبِّرُ عن الحالة النفسيَّة للشَّاعر فهو في حالة متنوِّعة المشاعر والأحاسيس نراه قويًّا شديد الغضب في مواقف ونلمس تلك النَّبرة الحزينة المتألِّمة بنيران الغربة والاحتراق بها مرة أخرى، ولنأخذ أمثلة عن الأوصاف التِّي بثَّها في "الجليل" خارجيا ومنها: (هو الشيخ/ بيضاء سوداء/ صابر كالجمل/ هو النَّص/هو الوشم/هو الصَّوت) حيثُ نلمس في هذه الأوصاف الدِّقة في إعطاء الأمور تفاصيلها الحقَّة وتجْعلها واضحة المعالم بيِّنة الدَّلالات.

أمَّا الصُّورة السَّرديَّة فترسم معالمها من خلال سرد الأحداث، من ذلك:

قوله:(بيضاء سوداء/ من عام نكبته/ في المعارض والنَّدوات/ وفي باله)

(إذ يحاول أن يفهم القائد العسكري)

(يا بني)

(إن أرضا يسير على مائها أهلها لا تدوم طويلا عليها الدول)

ففي السَّطر الأوَّل يلتفت القارئ إلى علامات االوقف (الفاصلة) فيأخذ وقفة ويواصل ويلتفت إلى ذلك الألم والوجع من هذا الوضع الراهن، ولمَّا كان الشَّاعر في موضِع السَّرد والوَصْف فقد تطلّب هذا الإطناب[1].

واستخدام التَّراكيب المُطوَّلة مثل هذا المقطع[2]:

جليل لعمري، مقالي: "لعمري"، وتشديدي "الياء" في لفظة "العربي"

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

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعول فعو

وجليل هو الولد الناصري الذي يرتقي كل يوم صليبا

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

ل فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

فيحمله لا أحدد من منهما يحمل الآن صاحبه

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

فعول فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعول فعو

---

[1] – ينظر: راجي أسمر، علوم البلاغة، مرجع سابق، ص82.

[2] – الديوان، ص18.

ويسير إلى القدس مستشهدا حافيا

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

ل فعول فعولن فعولن فعولن فعو

ويحسبه الناس جغرافيا

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

فعول فعولن فعولن فعو

كأنَّ الجليل عروض من الشعِّر ينظم فوضى الحياة التِّي في الطرق

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

فعولن فعول فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فع فع فعو

جاءت أسطر هذا المقطع طويلة ختمت بختمة موسيقية رائعة وموحيّة وهي موسيقى السَّجع التِّي زادت المقطع تلاحما إيقاعيا دالاً على قمة السخط والغضب على من يخشى الموت والقتال حيث أنَّ العبارتين اتفقتا في التّفعيلة (فعو) وفي القافية[1]. والجمل الطويلة تخدم الأحداث وإيقاع السَّرد، أمَّا التَّشَابيه فهي تجعل الصُّورة الوضعيَّة أكثر دقَّة وإيحاءً ذات دلَالة تُصَوِّر الحالة النَّفسيَّة للشَّاعر بصدق فيجعل من الجليل "عروضًا وشعرًا"، وإيقاع هذا المقطع كسب القوّة والنَّغم من السجع الذي يتواصل في هذه الأسطر التي منحت تلك الدَّفقة المثيرة فيقول[2]:

لإدراكه أن كل الخيوط تؤدي

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

فعولن فعولن فعولن فعول فعولن

---

[1]– ينظر: راجي الأسمر، علوم البلاغة، مرجع سابِق، ص182.

[2]– الدِّيوان، ص1.

لأيد وأيد وأيدي

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

فعولن فعولن فعولن

وأن الطفولة في الحرب فعل تحدي

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

فعولن فعول فعولن فعول فعولن

وأن تحدي الوحوش يعلمها أنها من نسيج الخيال

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

فعول فعولن فعول فعول فعولن فعولن فعولن فعول

نلمس الإيقاع هنا من موسيقى النّهاية حيثُ انتهت الأسطر الثَّلاثة بتآلف القوافي في النِّهاية بين (تؤدي/ أيدي/ تحدي) فكانت لها دلالة الوجود وفرض الأنا والقافية في قوله (تحدِّي فعولن) تعود لتأتي في بداية السطر الذي يليها (وأن تحدي فعول فعولن) وكانت لتكون أبلغ دلالة على ذلك التلاحم الداخلي والموسيقى الدَّاخليَّة التِّي تُنْتِجُ من خلال ما يسمَّى بالقافية الدَّاخلية.ويختم الشَّاعر القصيدة بإيقاع يحمل الأمل بعودة رمز العروبة ويعلو نشيد الحرية من جديد[1]:

ويظهر عندئذ صاحبي كافتتاح

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

فعول فعول فعولن فعولن فعول

خليلا كفطرته صافيا

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

[1]– الدّيوان، ص 20.

فعولن فعول فعولن فعو

ويعود إلينا جميعا

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

ل فعول فعولن فعولن

نشيدا وجغرافيا

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

فعولن فعولن فعو

تعدُّ قصيدة "**الجليل**" واحدة من القصائد الكثيرة التِّي ساهمت في إثراء دلالاتها عناصر تضافرت مع العروض أو الإيقاع الخارجي كجمالية الأنساق اللُّغويَّة المتضادة وموسيقى الظواهر البديعيَّة وجمالية الاستهلالات النصيَّة دون ترك لعلامات الترقيم وطريقة رصفها من دلالة تثير القارئ وتجعله مدركا للحالة النفسية للشَّاعر، كلما كان لجمال الصورة السردية والوصفية الوجود الأبرز في هذه القصيدة ذلك أنَّهمامناسبان لسرد الوقائع والأحداث وكذا لوصف مدينة رمز العروبة "الجليل" .

ينتج إيقاع التركيب في قصائد "**تميم البرغوثي**" من خلال ممارسة تكرار اللاَّزمة الشِّعريَّة، حيثُ تعطي القارئ ذلك الانْتقال بين إيقاع الأفكار المتنوعة وتكرار الأسماء كما في قصيدة "**الجليل**" لمّا تكرر مرج (ابن عامر) وهذه الممارسة جعلت إيقاع القصائد قويا موحيا دالاً على الإلحاح والإصرار.

ينتج الإيقاع أيضًا من خلال ظواهر بلاغيَّة مرتبِطة بالأسلوب كالتَّقديم والتَّأخير وكذا استعمال العبارات المطولة المناسبة لإيقاع السَّرد والحوار والمناسبة لاكتمال الصورة الوصفية، أمَّا فيما يَخُص الظَّواهر البَلاغيَّة البديعيَّة فموسيقى القصائد تنتج من خلال موسيقى السَّجع وكذا

استعمال الأنساق اللُّغويَّة المتَضادَّة فأكثر ما تتضح الدَّلالة لما يؤتى بالشيء ونقيضه. وقدكان لعلامات الترقيم والمكان الدَّوْر البَارز في توضيح الدَّلالة وإثرائها حيثُ يتلاحم هذان العنصران من أجل توضيح الوقفة وأكثر ما تظهر هذه الممارسة في قصائد شعر التَّفعيلة.

خاتمة

سعى البحث عن الدَّلالة الإيقاعيَّة الشِّعريَّة لاستكشاف المظْهر الدَّلالي النَّاجم عن الإيقاع، وقد توصّلنا إلى النتائج الآتيّة:

– خلصنا إلى أن الحداثة هي موقف من أحداث العصر، وعليه فكل جديد يقابل بالرفض بداية، والحداثة لم تقتصر على ميدان معين فقط بل تجاوزت الأدب والفنون إلى ميادين أخرى؛ انطلقت الحداثة بأسس ومبادئ وشعارات متميزة كالثّابت والمتحول والحرية والمساواة لكن الواقع الذي صادفنا وقف عثرة دون تحقيق هذه الأسس والشعارات.

– مصطلحا " ما بعد الحداثة" و"ما بعد الحداثية" تسميتان لمعنى واحد الذِّي هو ضد الحداثة وكل منها يهدف لخدمة الحياة والرقي بالفكر الإنساني وتوجيهه نحو الإبداع والإنتاج.

– الحداثة الشّعرية لا تخلق بالموضوعات المحدثة فقط بل لابد من آليات وأدوات تنزل إلى أعماق النفس فتكشف عن موقف الإنسان وإشكالاته، والحداثة في سعي إلى الاكتشاف والخلق وهذا ما تقدمه للشّعر.

– إن القصيدة العربية لم تحافظ على نظامها العمودي الذي كان قديما وهو نظام الشطرين حيث تم خرق هذا النظام فأصبح ما يسمى بنظام الأسطر،وهو "شعر التفعيلة"،وحتى أركان الشعر التي يقوم عليها كالوزن والقافية حيث أصبح الشاعر المعاصر حرا في اختيار أوزانه وقوافيه ونحن نراها حرية كبلت جمال الشعر والقصائد.

– في تحديدنا لمفهوم مصطلح " الإيقاع" وجدنا أنه من أعسر المصطلحات على التحديد، و"الإيقاع" من الجانب اللغوي هو توقيع الألحان والأصوات والجرس فهو سباق إلى حقل الموسيقى، وبعدها انتقل إلى بقية الفنون الأخرى فأصبح خاصية جوهريةلا يمكن تجاهلها خاصة في الأدب العربي فهو قاعدة يقوم عليها الأدب عموما لذلك هو مصطلح شمولي متسع الرقعة.

– الإيقاع من الجانب التُّراثي تعرض لعدة تعريفات تتفق جميعا على أنّه مصطلح موسيقى كما تتفق على الخصائص المكونة له من تنظيم وتعاقب دوري تتساوي مع اختلاف بسيط في بعض الجزئيات، فهو عند القدماء والمحدثين محصور في الانسجام وخلق التناسق والتناسب.

– الإيقاع وإن تعددت مستوياته فهو لا يمكنه الخروج عن مستويين رئيسين وهما : الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي،أما الأول فهو مختص بما يسمى : موسيقى الإيطار ويتكون من الوزن والقافية والوقفة هذه الأخيرة هي وليدة الأجناس الأدبية الحديثة وهي عنصر مركزي يلعب دورا هاما ويؤثر في الأجزاء الأخرى المكونة للبيت الشعري.

– الإيقاع الداخلي هو الشق الثاني أو الوجه الآخر للإيقاع حيث يلتحم ويتداخل مع الإيقاع الخارجي حتى يتحقق الإيقاع العام للنص والقدامى عرفوا هذا الشق من الإيقاع الذي ينتج عن تلاحم أجزاء البيت الشعري وانسجام الحروف وتآلفها مع بعضها البعض.

– تأثر الإيقاع الدّاخلي بعد ظهور الأجناس الشعرية المحدثة فلم يقتصر على التناسق والانسجام فقط بل تعداه إلى أنواع البديع كالطباق والجناس والسجع لأنها ظواهر تخلق الإيقاع.

– تعد الكلمة المعزولة أو المفردة في السّطر الشعري حدثا إيقاعيا جديدا لم يكن موجودا في إبداع وكتابات القدماء، فتصبح الكلمة الواحدة تحتل مرتبة البيت الشعري والسطر أيضا،وتتفاعل الكلمة مع غيرها من الظّواهر الإيقاعيّة المحدثة منها ما كان محل رفض في القديم كالقوافي المتواطئة التي أصبحت من آليات تكثيف الإيقاع تنتج دلالة معينة، ومنها ما هو محدث أيضا كالبنية المكانية وعلامات التّرقيم.

– إن العروض أصبح قاصرا على تحديد الوقفات الشِّعرية وعليه فإن علامات الترقيم وبتفاعلها مع البنية المكانية مكننا من تحديد تلك الوقفات الشِّعرية على أن علامات الترقيم تعتبر ممارسة جديدة عند المحدثين.

– وجدنا أنّ الإيقاع تتعدد أشكاله حيث يتميز بالمزاوجة بين إيقاعين مختلفين هما إيقاع الشعر العمودي وإيقاع شعر التفعيلة، هذه الممارسة الجديدة تجعلنا نسبح في أغوار القديم ونتيه بين الشطرين ثم نحلق بعدها إلى السطر الشِّعري الحديث، وهي مخالفة لنظام العمود لكن دون التخلي عنه، وهي ممارسة نراها إيجابيّة لأنّها تدل على مهارة صاحبها وتمكنه وتعبير عن ذوقه العالي.

– حفل الديوان أيضا إلى جانب المزاوجة بين إيقاعين مختلفين بإيقاعات أخرى وهي: الإيقاع الثوري، الإيقاع الصوتي، الإيقاع التشكيلي، إيقاع السرد وإيقاع الحوار، وإيقاع الأفكار، إلى جانب إيقاعات أخرى غير أننا ركزنا على الأهم منها .

– كان للإيقاع الثوري حظ وافر في قصائد الديوان لأن الشاعر وبحكم انتمائه لفلسطين فإنه حمل راية الجهاد والدفاع عن وطنه بلسانه وشعره، فكان لهذا أن ولد لنا هذا الإبقاع الجميل المشتعل بالغضب على العدوان الإسرائيلي من جهة والحماسة مع تمني الفوز والتحرر من جهة أخرى.

– الإيقاع الشعري تنتجه خمسة علوم : علمان لتشكيل الموسيقى الخارجية (موسيقى الإطار) وهما علم العروض وعلم القوافي وثلاثة علوم لبناء الموسيقى الداخلية (موسيقى الحشو) ، وهي : علم البديع، علم الأصوات، وعلم الموسيقى.

–تعدُّ جمالية الاستهلال وجمالية القفلات النّصيّة واحدة من الممارسات الموجودة في قصائد الشاعر والقصيدة لم تسلم منْ هذه التقنيّة حيث يلعب الاستهلال المثير دوراً هامًّا في منح القارئ والقصيدة مفتاح الانطلاق في كل النّص فالقارئ يميل لما يشرح الصّدر ويريح النّفس ويكون للأذن صوتًا عذبا حسنًا وهذا ما تمدُّه جماليّة الاستهلال والافتتاح أما النّهاية فبقيت مفتوحة وهذا لزرع الأمل في نفس القارئ أمل الوحدة العربيّة.

–حفلت القصائد المدروسة ظواهر فنيّة ساهمت في إنتاج إيقاعٍ خاصٍ ومن بينها تنوُّع الأصوات بين المهموس والمجهور وهذا دليلٌ على تنوّع الحالات النّفسية ما يجعل المعنى والدّلالة مختلفين

باختلاف ورود الأصوات في حين تبقى القصيدة وكل الدّيوان نصّا بحاجة إلى من يكشف القيم الصّوتيّة والظواهر البلاغيّة وخصائصها التّي تنوّع ورودها في هذه القصيدة وفي كل الديوان كما وظّف الشَّاعر المحسّنات البديعيّة وظاهر التَّدوير الإيقاعي التِّي تمثّلت في كثير من القصائد كقدرة على التَّعبير والذّوق الفني مع اختلاف دلالات هذه الفنيّات من قصيدةٍ إلى أخرى.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

1-المصَــادِر:

1-أبو نوّاس، ديوان أبو نوّاس، شر وتو: محمّد افتدى واصف، ط1، المطبعة العمودِيّة، مصر 1898م.

2-تميم البَرغُوثي، ديوان في القدس، ط1، دار الشُّروق، القاهرة-مصر 2009م.

3-عبد الرَّحمن المصطاوي، ديوان امرئ القيس، ط2، دار المعرفة، بيروت-لبنان2004م.

2-المراجع العربيّـة:

4-أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قر: محمود محمَّد شاكِر، (د. ط)، مكتبة الخانجي، القاهرة(د.ت).

-**أسرار البلاغة**، تح وتع: سعيد محمّد اللحّام، ط1، دار الفكر العربي، بيروت1999م.

6-أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: الحبيب بن الخوجة، ط3، الدّار العربيّة للكتاب، تونس2008م.

7-أبو الحسن علي بنُ الحسن بنُ علي المسعودي، مرُوج الذَّهب، تح: محمَّد محي الدِّين عبد الحميد، (د. ط)، المكتبة العصريَّة، بيروت(د.ت)، ج4.

8-أبو حيَّان التَّوحيدي، الإمتاع والمُؤانسة، ع به: عبد الرَّحمن المُصطاوي، ط1، دار المعرفة، بيروت-لبنان2004م.

9-أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ، البيان والتَّبيين، شر: علي بن ملجم، ط2، دار الهلال، لبنان-بيروت1992م.

-الحيوان، تح: عبد السَّلام هارون، ط2، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، (د.ب)1965م.

-**رسائل الجاحظ** (كتاب القيان)، تح ور: عبد السَّلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت1991م، م1، ج2.

12-أبو العلاء المعرّي، رسالة الغفران، (د. ط)، دار صادِر، بيروت(د.ت).

-**اللُّزوميات** (لزوم ما لا يلزم)، (د. ط)، دار صادر، بيروت1961م، م1.

14- أبو علي الحسنْ بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشِّعر، تح: محمّد محي الدِّين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، دمشق1981م، ج1.

- أبو علي الحسنْ بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشِّعر، تح: محمّد السّيّد الدِّين الحلبي، ط5، المكتبة الخديويّة، مصر1987م، ج1.

- أبو علي الحسن بنُ رشيق القيرواني، العُمدة في محاسِن الشِّعر تح: توفيق النيفر-مختار العبيدي-جمال حمادة- تق: بلقاسم مالكيَّة، ط1، دار مدّاد، الجزائر2009م، ج1.

17-أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح: محمّد علي النجّار، ط1، دار الكتب المصريّة، القاهرة(د.ت)،ج1، ج2، ج3.

-سر صناعة الإعراب، تح: حسن هنداوي، ط2، دار القلم، دمشق1985م.

19-أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، شر: عبد علي مهنّا-سمير جابِر، ط5، دار الكُتب العلمِيّة، لبنان-بيروت2007م، م1، ج1.

20-أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشِّعر، تح: كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر(د. ت).

21-أبو محمَّد القاسم السَّجلماسي، المنزع البديع في تحسين أساليب البديع، ط1، تق وتح: علاَّل الفاسي، مكتبة المعارف، الرباط-المغرب1980م.

22-أبو محمّد بنُ قتيبة الدّينوري، الشِّعر والشُّعراء، (د.ط)، دار صادر، مطبعة ليدن، بريل (د.ب) (د.ت).

23-أبو نصر الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير،تح: غطاس عبد المالك خشبة،مر وتق: محمد أحمد الحنفي،(د. ط)، دار الكَاتب العربي، القاهرة-مصر(د.ت).

24-أبو الوليد محمّد بنُ أحمد بنُ رشد، تلخيص كتاب الشِّعر، تح: دتشارلس دبتروث-أحمد عبد المجيد هريدي، (د.ط)، الهيئة المِصريّة العامّة للكتاب، مصر1986م.

25- أحمد زرقة، أسرار الحروف وأصول اللُّغة العربيَّة، (د.ط)، دار الحصاد، دمشق1993م.

26-أحمد بنُ عبد ربُّه الأندلُسي، العقد الفريد، تق: خليل شرف الدّين، الطبعة الأخيرة، دار الهلال، لبنان1999م، م6.

27-أحمد محمد الشَّنْقيطي، شرح المعلَّقات العشْر وأخبار شُعرائها،إع: عبد الرّحمن المصطاوي، ط3، دار المعرفة، بيروت-لبنان2004م.

28-أحمد مختار عمر، دراسة الصَّوت اللُّغوي، (د.ط)، عالم الكتب، القاهرة 1997م.

29-أحمد مطلوب، الشِّعريَّة، (د.ط)، كلية الآداب، جامعة بغداد، العراق دت.

30-الأسعد بن حميدة، الإيقاع في المُوسيقى العربيَّة، مر: محمود قطاط، ط1، بيت الحكمة، تونس2014م.

31-إبراهيم أنيس،الأصوات اللُّغويَّة، (د.ط)، مطبعة نهضة مصر، مصر(د.ت).

-دلالة الألفاظ، ط5، مطبعة الأنجلو المصريَّة، مصر1984م.

-موسيقى الشِّعر، ط2، مكتبة الأنجلو، القاهرة-مصر1952م.

34-إبراهيم الصيَّغ، قصيدة النَّثر وتحوُّلات الشِّعريَّة العربيّة، (د.ط)، الهيئة العامَّة للكتاب، مصر1987م.

35-بوطارن محمّد الهادي-رتيمة محمّد العيد-لخلف نوال-عزوقلي زينب-بن زروق نصر الدِّين، المصطلحات اللِّسانيَّة والبلاغيَّة والأُسلوبيَّة والشِّعريَّة انطلاقًا من التُّراث العربي ومن الدِّراسات الحديثة، إش: بوطارن محمّد الهادي، (د.ط)، دار الكِتاب الحديث، الجزائر2010م.

36-جابر عصفور، مفهوم الشّعر دراسة في التّراث النّقدي، ط5، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر1995م.

37-جلال الدِّين السّيوطي، المُزهر في علوم العربيَّة، تح: محمّد جاد المولى، (د.ط)، دار الفكر للطباعة والنشر، لبنان-بيروت (د.ت)، ج2.

38-جورج مارون، علما العَروض والقافية، ط1، المُؤسَّسة الحديثة للكِتاب، لبنان-طرابلس2013م.

39-حسام سعيد النُّعيْمي، أصوات العربيّة بين المتحوِّل والثّبات، (د.ط)، بيت الحكمة، بغداد(د.ت).

40-حسني عبد الجليل، موسيقى الشِّعر العربي، (د.ط)، الهيئة المصريّة للكتاب، مصر1989م.

41-حسين حسنْ قطناني-زهدي محمَّد عيد-مصطفى خليل الكَسْواني، المدخل إلى تحليل النَّص الأدبي وعلم العَروض، ط1، دار صفاء، الأُردن-عمّان2010م.

42-حنَّا عمر، دراسات في الأدَب والفن، ط1، المؤسسة الجامعيَّة للدِّراسات، بيروت-لبنان1982م.

43-الحضناوي أمقران جلول يلس، الموشَّحات والأزْجال دراسة ،(د.ط)، منشورات السَّهل، الجزائر2009م.

44-الخَطيب التَّبْريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحسّاني حسن عبد الله، ط3، مكتبة الخانِجي، مصر-القاهرة1994م.

45-رابح سعيد ملُوك، **قصيدة النَّثر العَربيَّة** بحث في المفهوم والبُنى، ط1، دار أُسامة، الأردن2015م.

46-راجي الأسمر، علوم البَلاغة، إش: إميل بديع يعقوب، (د.ط)، دار الجيل، بيروت2005م.

47-رزَّاق محمود الحكيم، **الشِّعريَّة في النَّص الأَدبي** بين المنظوم والمنثور دراسة، ط1، منشورات اتِّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر2009م.

48-روبير صفدي، تاريخ المُوسيقى العربيَّة، ط1، دار الفكر العربي، بيروت2004م.

49-سعد اليازعي-ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثَّقافي العربي، الدَّار البيضاء-المغرب2002م.

50-سعيد بن زرقة، الحداثَة في الشِّعر العربي أدونيس أنموذجا، ط1، أبحاث التَّرجمة، بيروت-لبنان2004م.

51-سعيد بن عبد العزيز مصلوح-محمّد بن فلاح المطيْري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، ط1، مكتبة أهل الأثر،ا لكُويت2004م.

52-سعيد بوفلاقة، في سيمياء الشِّعر العربي القديم، ط1، منشُورات اتِّحاد الكُتَّاب الجزائريين، الجزائر2004م.

53-سيّد البَحراوي، الإيقاع في شعر السيّاب، ط1، دار نوّارة، مصر-القاهِرة1996م.

54-العروض وإيقاع الشِّعْر العربي، (د.ط)، الهيئة المِصريَّة للكِتَاب، مصر1993م.

55-**موسيقى الشِّعر** عنْد شُعراء أبوللو، ط3، دار الثَّقافة العربِيّة، مصر-القاهرة2002م.

56-شعبان صلاح، **موسيقى الشِّعر** بيْن الاتِّباع والابْتِداع، ط8، دار غريب، مصر-القاهرة2008م.

57- شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، (د.ط)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1983م.

-موسيقى الشّعر مشروع دراسة علميّة، ط2، دار المعرفة، القاهرة1978م.

59-طاهر بومزبر، **التَّواصُل اللِّساني والشِّعريّة** مقاربة تحليليّة لنظريّة رومان جاكبسون، ط1، دار العربيّة للعلوم، الجزائر2007م.

60-عبد المجيد زراقط، الحداثة في النَّقْد الأَدبي المعاصر، ط1، دار الحرف العربي، بيروت-لبنان1991م.

61-عبد الرحمن تبرماسين، البنيَة الإيقاعيَّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1، دار الفجر، مصر-القاهرة 2003م.

62-عبد الحميد عبد الله الهرَّامة،القصيدة الأندلسيَّة خلال القرن الثَّامن الهِجري الظواهر والقضايا والأبنية، ط2، دار الكاتب، طرابلس1999م.

63-عبد الرَّحمن محمّد بنُ خلدون، مقدّمة ابنْ خلدون، تح: أ.م. كاترمير، (د.ط)، مكتبة لبنان، لبنان1992م، م3.

64-عبد الرَّحمن الوجي، الإيقاع في الشِّعر العربي، ط1، دار الحصاد، دمشق-سوريا1989م.

65-عبد الصَّبور شاهين، المنْهج الصَّوتي للبنية العربيّة رؤية جديدة في الصرف العربي، (د.ط)، مؤسّسة الرِّسالة، بيروت-لبنان1980م.

66-عبد الله محمّد الغذَّامي، تشريح النَّص مقاربات تشريحيَّة لنصُوصٍ شعريَّة مُعاصِرة، ط2، المركز الثَّقافي العربي، الدَّار البيْضاء-المغرب2006م.

67-**حكاية الحداثة** في المملكة العربيَّة السُّعوديّة، ط3، المركز الثَّقافي العربي، الدَّار البيْضاء-المغرب2005م.

68–دراسات أدبية الصَّوت القديم الجديد، (د.ط)، الهيئة المصريَّة العامّة للكتاب، مصر1987م.

69–الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ط2، دار البِلاد، الرِّياض–جدّة1991م.

70–عبد المالك مرتاض، قضايا الشِّعريَّات، (د.ط)، دار القدس العربي، وهران–الجزائر(د.ت).

71– عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشِّعر، ط1، دار الرشيد، دمشق–سوريا1986م.

72–العربي عميش، خصائص الإيقاع الشِّعري بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشِّعر، (د.ط)، دار الأديب وهران، الجزائر2005م.

–القيم الجمالية في شعر محمود دوريش، ط2، دار كوكب العلوم، الجزائر2012م.

74–عزِّ الدِّين إسماعيل، الأسُس الجماليَّة في النَّقد العَربي، (د.ط)، دار الفكر العربي، القاهرة–مصر1992م.

75–التَّفسير النَّفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب، (د.ب)(د.ت).

76–عصام شرتح، **تميم البَرغُوثي** دراسَة نصيَّة في المحفِّزات الجماليّة ومختارات شعريّة، ط1، دار صفحات دمشق–سوريا2012م.

عمران رابح، أحاديث في الفكر والأدب، ط1، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 1984م.

77–علوي الهاشِمي، فلسفة الإيقاع في الشِّعْر العربي، ط1، دار الفارس، الأردن2006م.

78–علي أحمد سعيد أدونيس، الشِّعريّة العربيّة، ط1، دار الأداب، بيروت–لبنان1985م.

79–علي عبد رمضان، الإيقاع في قصيدة العمود منْ خلال الخِطاب النّقدي العربي، ط1، دار البصائر، العراق2016م.

80-علي يونس، أوزان الشِّعر وقوافيه مدخل ميسّر لتذوُّقها ودراستها، (د.ط)، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر 2000م.

81-نظرة جديدة في موسيقى الشِّعر العربي، (د.ط)، الهيئة المصريَّة للكتاب، القاهرة-مصر 1993م.

82-فاتح علاق، مفهوم الشِّعر عند روَّاد الشِّعر العربي، ط1، دار التَّنْوير، الجزائر (د.ت).

83- فاطمة محمد محمود عبد الوهّاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربيّة الحديثة قراءة في نصوص موريتانية، دار المعرفة، الجزائر (د.ت).

84-فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التَّطوُّر والتَّجديد فيه، ط2، دار المعرفة الجامعيَّة، الاسكندرية-مصر 1998م.

85-قدور رحماني، الخطاب الشِّعري في الفتوحات المكيَّة التَّجربة،البنية،التّلقي،(د.ط)، الدّار الوطنيَّة للكتاب الجزائر 2009م.

86-كمال أبو ديب، جدليَّة الخفاء والتَّجلي، ط4، دار العلم للملايين، لبنان-بيروت1995م.

-في البنية الإيقاعيَّة للشِّعر العربي، ط1، دار العلم للملايين -لبنان-بيروت1974م.

88-مبارك حنون، في التَّنْظيم الإيقاعي للُّغة العربيّة نموذج الوقف، ط1، دار الأمان، الرِّباط2010م.

89-محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيّار الشِّعر، شر وتح: عباس عبد الستَّار، مر: نعيم زرزور، ط2، دار الكتُب العلمية، بيروت-لبنان2005م.

90-موسى الأحمدي نويوات، طرائف وملح آثار الأديب موسى الأحمدي نويوات، (د.ط)، دار البصائر، الجزائر 2009م.

91-محمّد بنيس، الشِّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ط3، دار توبقال،الدَّار البيضاء-المغرب2001م.

-مساءلة الحداثة، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.

93-محمّد التُّونجي، الجامع في علوم البلاغة المعاني البيان البديع، ط1، دار العِزَّة والكرامَة، الجزائر2012م.

94-محمّد جمال صقر،تفجير عروض الشِّعر العربي، (د.ط)، دار العلوم،القاهرة-مصر2003م.

95-محمّد حماسة عبد اللَّطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ط1، دار الشُّروق،القاهرة1999م.

96-محمّد سبيلا، مدارات الحداثة، ط1، الشّبكة العربيّة للأبحاث، لبنان2009م.

97-محمّد شكري عيّاد، موسيقى الشِّعر العربي مشروع دراسة علميّة، ط2، دار المعرفة، مصر-القاهرة1978م.

98-محمّد صابر عبيد، القصيدة العربيَّة الحديثة بين البنية الدَّلاليَّة والبنية الإيقاعيَّة، (د.ط)، اتِّحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا2001م.

99-محمّد الطَّاهر بن عاشور، شرح المقدَّمة الأدبيَّة لشرح المرزُوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، تح: ياسر بن حامد المطيْري، تق: عبد المحسن بن عبد العزيز العسكر، ط1، دار المنْهاج، الرياض-السعودية 1431هـ.

100-محمّد العبْد، إبداع الدَّلالة في الشِّعر الجاهلي مخل لُغوي أسلوبي، ط1، دار المعارف، مصر-القاهرة1988م.

101-محمّد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، ط1، دار القرفاء الإسكندريَّة-مصر2005م.

102–محمّد عبد الله القاسمي، التّكرارات الصَّوتية في لغة الشِّعر، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن–أربد2010م.

103–محمّد عوني عبد الرَّؤُوف، القافيَة والأصوات اللُّغويّة، (د.ط)، مكتبة الخانجي، مصر(د.ت).

104–محمّد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحدَاثة دراسة تطبيقيَّة على دواوين إبراهيم أبو سنة حسن طلب، رفعت سلام فاروق شوشة، (د.ط)، دار العلم والإيمان، إسكندرية–مصر2008م.

105–محمّد علي بن علي بن محمد التَّهانوي الحنفي، كشَّاف اصطلاحات الفنون، وضع: أحمد حسن سبح، ط1، دار الكتب العلميَّة، بيروت–لبنان1988م.

106–محمّد العيَاشي، الإيقاع الشِّعري في غناء أم كلثوم، (د.ط)، المطبعة العصريّة، تونس1987م.

107–محمّد فتوح أحمد، الرَّمز والرَّمزيّة في الشِّعر المعاصِر، ط3، دار المعارف، مصر–القاهرة1984م.

108–محمّد محي الدِّين مينو، أسئلة التّفعيلة، ط1، منشورات دبي التَّعليميَّة، الإمارات العربيّة المتّحدة2014م.

109–محمّد مندور، في الميزان الجديد، ط1، مؤسّسات ع ابن عبد الله،تونس1988.

110–محمّد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، (د.ط)، منشورات الجامعيَّة التُّونسيَّة،تونس 1981م.

111–محمود المسَعدي: الإيقاع في السَّجع العربي محاولة تحليل وتحديد، (د.ط)، مؤسّسات عبد الكريم، تونس 1996م.

112–مصطفى حركات، نظريّة الإيقاع الشِّعربين اللُّغة والمُوسيقى، (د.ط)، دار الآفاق، الجزائر(د.ت).

-نظريّة الوزن في الشِّعر العربي وعروضه، (د.ط)، دار الآفاق، الأبيار، الجزائر(د.ت).

114-منقور عبد الجليل، علم الدَّلالة أصُوله ومباحِثهُ في التُّراث العربي، (د.ط)، اتِّحاد الكتّاب العرب، سوريا-دمشق2011م.

115-نازك الملائكة، قضايا الشِّعر المعاصر، ط3، مكتبة النّهضة، (د.ب) 1967م.

116-موسيقى الشِّعر محاضرات، (د.ط)، مؤسّسة جائزة عبد العزيز، الكويت2003م.

117-ناصر لوحيشي، أوزان الشِّعر العربي بين المِعيَار والنَّظري والواقع الشِّعري الجزائري في معجم البابطين أنموذجا تطبيقيا، (د.ط)، دار الأمير خالد، الجزائر2013م.

118-هاني الخير، أدونيس شاعر الدَّهْشة وكثافة الكلمة، ط1، دار فليتس، الجزائر2008م.

119- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978م.

120- يوسف مازون، اللُّغة والدَّلالة ، (د.ط)، المؤسسة الحديثة للكتاب،طرابلس-لبنان2007م.

3-المراجع المترْجمة:

121-أيفر أرمسترونغ ريتشارْدز-تشارلز كَيْ أوغدن، معنى المعنى دراسة لأثر اللُّغة في الفكر ولعلم الرّمزِية، قد وتر: كيان أحمد حازِم يحيَ، ط8، دار الفِكر الجديد، (د.ب)1946م.

122-بوهاس جيوم كولوغلي، التُّراث اللُّغوي العربي، تر: محمّد حسن عبد العزيز-كمال شاهين، ط2، دار السّلام-دار الوعي، الجزائر-مصر2012م.

123-ترفيطان طودوروف، الشِّعريّة، تر: شكري المبحوت-رجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، الدَّار البيضاء-المغرب1990م.

124-جان كوهن، بنية اللُّغة الشِّعريّة، ط1، دار توبقال، الدَّار البيضاء-المغرب1986م.

125-جون كوين، النّظريَّة الشِّعريّة، تر وتق وتع: أحمد درويش، ط4، دار غريب، القاهرة2000م.

126-رومان ياكبسون، قضايا الشِّعريّة، تر: محمّد الولي-مبارك جنون، (د.ط)، دار توبقال، الدَّار البيضاء-المغرب1988م.

127-سوزان برنار، **قصيدة النّثر** منْ بودلير إلى يومنا، تر: زهير مجيد مغامس، مر: علي جواد الطَّاهر، ط1، مؤسسة الأهرام، القاهرة-مصر1999م.

128-شلوميت ريمون كنعان، التَّخييل القصصي الشِّعريّة العربيّة، تر: لحْسن أحمامة، ط1، دار الثَّقافة، الدّار البيضاء-المغرِب1995م.

129-هيغل، المدخَل إلى علم الجمال، تر: جورج طرابلشي، ط1، دار الطليعة، لبنان-بيروت1978م.

130-يوري لوتمان، تحليل النَّص الشِّعري بنية القصيدة، تر وتق وتع: محمد فتوح أحمد، (د.ط)، دار المعارف، القاهرة-مصر(د.ت).

4-قائمة المعاجم والقواميس:

131-أبو الفضل جمال الدِّين بن منظور، لسان العرب، ط3، دار صادر، بيروت-لبنان2004م، ج15.

132-أبو الحُسين أحمد بنُ فارس، مقاييس اللُّغة، تح: عبد السَّلام هارون، (د. ط)، دار الفكر، (د.ب)(د.ت)، ج6.

133-أبو القاسِم جار الله فخر خوارزم الزَّمخشري، أساس البلاغة، شر وتح: محمد أحمد قاسم، (د. ط)، المكتبة العصرية، بيروت2005م.

134-إميل بديع يعقوب، المُعجَم في علم العروض والقافية وفنُون الشِّعر، ط1، دار الكتب العلميَّة، بيروت-لبنان1991م.

135-جميل صليبا، المُعجم الفلسفي بالألفاظ العربيَّة والفرنسيَّة والإنكليزيَّة واللاَّتينيّة، (د.ط)، دار الكِتاب اللُّبْناني، لبنان-بيروت1982م، ج1.

136-عبد النُّور جبور، المعجم الأدبي، (د.ط)، دار العلم للملايين، لبنان-بيروت(د.ت).

137-كمال المهندس-مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت1984م.

5- المجلاَّت والدّوريَّات:

138- مجلة كلية الآداب ، ع98، جامعة الآداب، قسم علوم القرآن(د.ب).

139- مجلة كلية الآداب والعلوم الاجتماعية ، ع80، جامعة الشيخ العربي التبسي، تبسة-الجزائر(د.ت).

140- مجلة اللُّغة العربيّة وآدابُها السّنة الجامِعيّة ، ع8، (د.ب)2009م.

141-مجلة اللّغة العربيّة ، ع12، جامعة اليرموك الأردن1994م، مج12.

142- مجلة المخبر، (د.ع)، أبحاث في اللُّغة والأدب الجزائري،جامعة محمد خيضر،الجزائر-بسكرة(د.ت).

143- مجلة جامعة تكريت ،ع07، جامعة الموصل، العراق2009م، مج16.

144- مجلة عالم الفكر، ع03، الكويت(د.ت)، مج19،

6- الرسائـــــل الجامعيَّة:

145-أحمد حسَاني، الإيقاع وعلاقته بالدَّلاَلة في الشِّعر الجاهلي، أطروحة دكتوراه، إشراف: طاهر حجّار، جامعة الجزائر2005م-2006م.

146–بيير كرابون دي كابْرونا، القرآن ينابيع الوَحي الإلهي البنْية الإيقاعيَّة في السُّور المَكِيَّة، رسالة دكتوراه، بقلم: لبيب السَّعيد، (د.ب)(د.ت).

147–معاذ محمد عبْد الهادي الحنفي، البنية الإيقاعية في الشِّعر الفلسطيني المعاصرشعر الأسرى أنموذجامذكرة ماجستير، إشراف: عبد الخالق العف، كلية الآداب، فلسطين–غزة(د.ت).

148–يوسف محمد جابر اسكندر، تأويلية الشِّعر العربي نحو نظرِيَّة تأويليّة في الشِّعريّة، رسالة دكتوراه إشراف: جميل نصيف التَّكريتي، كلية الآداب، جامعة بغداد، العراق2005م.

7– المواقع الالكترونية:

149– فاروق خلف: مدخل إلى الشِّعر الحديث.

www.almostafa.com

Résumé

Résumé

La recherche intitulé « la problématique de la signification sémantique dans le rythm poétique. Le cas du Diwan à EL QODS de TEMIM EL BARGHOUTI » pour chercher dans le domaine de la signification sémantique, spécialement dans le dualisme –Signification et le rythme – une tentative sérieuse qui a pour but de démontrer les différents manifestations dues à l'intervention du rythme dans la signification. Ainsi, par la création de son poème, le poète transmet une sorte d'état moral qui peut se manifester en joie, chagrin, déception ou même espoir. Par ce ci, on peut dire que le rythme joue un rôle primordiale dans la détermination d'une fonction quelconque, ce qui nous mène à dire que le rythme joue aussi un rôle dans la direction de toute la structure textuel littéraire.

De ce fait, le sujet demeure très important et donc le rythme est devenu le cintre de recherche approfondie faite par de multiples chercheurs dans le but de capter ses différentes manifestations, que ce soit dans un texte en prose ou en poésie. Et puisque le coté de la signification rythmique n'a pas eu sa part méritée de recherche, cette étude est venue pour combler ce vide en essayant d'expliquer les significations tracées par les différentes manifestations rythmiques, externe ou interne. Ces dernières se sont concentrées plus que d'autres sur cette versification afin de produire de la signification et de la musique interne du poème, le temps où l'on voit les pratiques écrites s'éloigner trop loin de la métrique et de la rime, en créant ainsi ce qui génère pour le texte sa propre musique interne à part entière. Et ce fut l'une des multiples raisons pour lesquelles le choix est tombé su ce sujet.

Comme la nature du sujet nécessite le suivi des phénomènes qui contribuent à la production de rythme dans texte et ainsi décrit, analyser et surveiller leurs implications. Pour cela l'étude a été menée sur l'Approche structurelle en employant les mécanismes d'analyse Symétrique Sans exclure les enchères de l'approche psychologique selon l'approche interprétative appropriée.

La recherche est basée sur une introduction, une préface et trois chapitres avec une conclusion. La préface a pour titre : les indices textuels modernes en poésie, dont les sous titres suivants : Philosophie de la modernité, la modernité poétique, le système de poèmes et trois chapitres, dont deux théoriques. J'ai traité dans le premier chapitre le rythme et ses représentations formatives, Il était basé sur trois enquêtes, la première dont le titre est le concept du rythme en Langue et en terminologie, le second : la relation entre le rythme, la musique et la poésie et le troisième : les niveaux du rythme. Quant au deuxième chapitre, intitulé le suivi de la signification rythmique entre théorie et pratique, ce dernier est composé de trois recherches : la première parle des perspectives du patrimoine, la seconde des perspectives étrangères et pour la troisième c'était les perspectives Arabe contemporain et un chapitre pratique qui s'intitule « le suivi du contrôle rythmique du Diwan à EL QODS », composé de trois enquêtes : le système acoustique et sa signification, le système verbale et sa signification et le système de la synthèse et sa signification . La conclusion des résultats obtenu lors de notre recherche considèrent que : le terme rythme est la Course au champ musicale qui s'est propagé aux autres arts, c'est une propriété substantiel globalement basée sur la littérature et l'art, pour cela c'est un terme holistique. Les anciens critiqueurs ont prouvé que le niveau interne composant le texte poétique et son rôle à améliorer le rythme et enrichir la signification en lui donnant l'attention malgré leur non déclarations directe et franche sur la fonction du niveau du rythme, sauf que ses références montrent leurs connaissances et non négligence sur la capacité d'employer des mots juste et les phénomènes rhétoriques dans la production musicale lié à une bonne inspiration.