الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique Et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد –تلمسان-

Faculté des lettres et des Langues

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة مقدّمة لنيل درجة الماستر

تخصص: أدب عربي

# جمالية التشكيل الإيقاعي في قصيدة "المواكب" عند جبران خليل جبران"

إعداد الطالبة:

*خيار غنية

إشراف الأستاذ الدكتور:

* أ.د. قدوسي نور الدين

لجنة المناقشة:

| الاسم واللقب | الرتبة | الصفة |
|---|---|---|
| *عبو لطيفة | أ. محاضر | رئيسا |
| *أ.د. قدوسي نور الدين | أستاذ دكتور | مشرفا ومقرّرا |
| رحماني ليلى | أ. محاضر | عضوا مناقشا |

السنة الجامعية: 1438-1439هـ/ 2016-2017م

بسم الله الرحمان الرحيم

# شكر وعرفان

الحمد لله وكفى والصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم أما بعد:

نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الدكتور الفاضل "قندوسي نور الدين" على إشرافه على بحثنا وتوجيهاته الصائبة والقيّمة طوال السنة وعلى سعة صدره وقوة صبره معنا جزاه الله عنا كل خير وجعل عمله هذا في ميزان القبول

كما نشكر كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تلمسان "أبو بكر بلقايد" الذين سهروا على تأطيرنا طيلة المشوار الجامعي

وإلى عمال مكتبة قسم الأدب العربي

ونشكر كل من ساعدنا في بحثنا ولو بكلمة طيبة

# إهداء

إلى من أوجبت طاعتهما بعد طاعة الله

إلى من يستحقان أن أهدهما ثمرة جهدي وبعد الأيام وسهر الليالي

إلى قرة عيني والداي الكريمين

إلى إخوتي وأخواتي وكل أفراد العائلة صغيرا وكبيرا

وإلى كل صديقاتي في الدراسة ومن قضيت معهنّ أفضل أيام حياتي

وإلى كل من يعرف "خيار غنية" من قريب أو بعيد

وإلى كافّة طلبة قسم اللغة العربي وآدابها وبالخصوص طلبة السنة الثانية ماستر تخصص أدب عربي

أهدي لهم هذا العمل المتواضع الذي وضعت فيه خلاصة دراستي

غنية

بسم الله الذي خلق الانسان علمه البيان ووهبه التمييز والحكمة وكرمه على سائر مخلوقاته فأحسن تصويره والصلاة والسلام على خاتم الرسل والأنبياء سيدنا محمد وعلى آله الأطهار وصحابته الابرار ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

يعتبر الأدب المهجري رسالة سامية ينقلها الأديب إلى الناس ليهذب توازعهم ويتسامى بهم عن التبدل وفي ظل هذا الاتجاه اتسعت نظرتهم إلى الحب حتى شملت الإنسان والطبيعة وكل الكائنات فأصبح الحب عندهم وسيلة إلى السلام مع النفس ومع الوجود ومع الله.

ومن بين هؤلاء الأدباء الذين طغى على أدبهم طابع الروحية نتيجة التأمل في الحياة وأسرار الوجود والتطلعات الصوفية "جبران خليل جبران".

يعد جبران خليل جبران رائدا من رواد الأدب الحديث وهذا بفضل كتاباته التي ردت الاعتبار للأدب العربي في المحافل الدولية وفي زمن الضعف والانحطاط، فجبران بأدبه دعا إلى ثورة ضد الفساد والظلم في المجتمعات العربية فكان ذا رسالة اجتماعية سامية فهو القائل "الأرض كلها وطني والعائلة البشرية عائلتي" فجبران كان بحق الأب الروحي للأدب العربي شعره ونثره، وما الرابطة القلمية إلا دليل على تميزه فكان له الأثر البالغ في توجيه هذه الرابطة خصوصا وفي تحديث الأدب العربي عموما.

وأما عن الدافع لاختيار هذا الموضوع فكان ذاتيا متمثلا في إعجابنا أولا بشخصية جبران وثانيا الفضول الواسع في معرفة أسباب انتشار أغلب مؤلفات جبران في بقاع العالم وعلى وجه الخصوص مطولته "المواكب" فجبران كاتب في النثر أكثر منه في الشعر الأمر الذي يبعث في النفس التساؤل حول أسلوبه في الكتابة الشعرية وجمالية قصائده (الجمال الداخلي والجمال الخارجي).

أما عن الدافع الموضوعي فيتمثل في ملائمة الموضوع وتماشيه مع تخصصنا في الدراسة الشعرية العربية فلم نجد أحسن من جبران أديبا وشاعرا موضوعا ونموذجا لدراستنا، فالشعرية لا يبحث عنها في الشعر فحسب وإنما يبحث عنها في الأدب بنوعيه الشعر والنثر، وبالرغم من قلة أعمال جبران الشعرية إلا أننا وجدنا ضالتنا في قصيدته "المواكب" فلم نجد أحسن منها شعرا لأبرز من خلالها "**جمالية التشكيل الايقاعي في قصيدة المواكب عند جبران خليل جبران**" وهذا ما جعلنا نطرح مجموعة من التساؤلات: ماهي حقيقة قصيدة المواكب؟ وما هو مضمونها؟ وأين تكمن ملامح الجمالية أو الشعرية فيها؟ وماهي مستويات الإيقاع فيها؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات اقتضى منا البحث انتهاج الخطة التالية:

مدخل وفصلين، أما المدخل فكان لمحة حول النهضة الأدبية العربية في الشعر المعاصر، أما الفصل الأول فقد كان مخصصا لعناصر التشكيل الايقاعي في القصيدة المعاصرة، وقد قسمنا هذا الفصل إلى مبحثين فخصصنا المبحث الأول في البحث عن النموذج الايقاعي للقصيدة المعاصرة، أما المبحث الثاني لبنية الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة.

أما الفصل الثاني فعنوناه بالمستوى الايقاعي في قصيدة المواكب لجبران خليل جبران، وقمنا بتقسيمه إلى مبحثين أيضا خصصنا الأول للإيقاع الخارجي والثاني للإيقاع الداخلي، وختمنا بحثنا هذا بخاتمة أردنا أن تكون على شكل نقاط استنتاجية وخلاصة لما سبق ذكره في الفصلين.

إلا أنه لم يكن من السهل تحقيق هذا المبتغى لأن البحث في هذا الموضوع وخصوصا قصيدة المواكب ليس بالأمر الهين وهذا ما جعلنا عرضة لمجموع من الصعوبات يمكن حصرها في قلة المحاولات السابقة في دراسة هذه القصيدة مع نقص المصادر والمراجع فيما يخص هذه القصيدة فمعظم الادباء تعرضوا لأعمال جبران خليل جبران النثرية.

لكن رغم هذه العوائق استطعنا بعون الله الحصول على مصادر ومراجع معتبرة نذكر منها الاعمال الكاملة لجبران خليل جبران والاعمال الشعرية لإيليا أبو ماضي والعديد من المراجع الأخرى.

وقد تتبعت منهجا تحليليا أسلوبيا في إنجاز هذا البحث.

وأخيرا نتمنى أن تكون ثمرة عملنا هذا مفيدة فإن أصبنا فلنا أجران وإذا أخفقنا فلنا أجر المجتهد وعلى الله توكلت وهو المستعان.

ارتبط نهوض الأدب العربي بما يسمى النهضة، وهي كلمة تقابل باللغة الإنجليزية Renaissance وترجمتها "عصر النهضة" وهو تعبير يطلق في العادة على المدة التي تقع بين العصور الوسطى والعصور الحديثة وتمتاز عما سبقها من العصور بتغيرات خلقية وعقلية خاصة، والباحثون العرب يقصدون بكلمة "نهضة" تلك الحقبة الممتدة من بدء الحملة الفرنسية على مصر سنة ثمانية وتسعين سبعمائة وألف ميلادية (1798م) وحتى الحرب العالمية الأولى التي انتهت بسقوط أكبر البلدان العربية تحت سيطرة الاستعمار الأوربي.[1]

فهذا العصر يختلف عن سائر العصور آداب اللغة كما تختلف أحواله الاجتماعية والسياسية وهذا راجع إلى تأثير مدنية أوربا فيه، لأن الآداب العربية مازالت منذ الإسلام ضمن دائرة المدنية الإسلامية، وإن تكيفت مع أطوار المدنية لكنها لم تخرج عن دائرتها فكانت تنمو نموا داخليا بما يدخل فيها من ثمار قرائح أبنائها، أما هذه النهضة فقد نقل إليه سائر أسباب المدنية الحديثة وهي تختلف في شكلها وأسلوبها عن مدينة المسلمين وانتقل أصحابها من طور إلى طور، قد غلب تيار المدينة الحديثة على أبنائها فاضطروا إلى السير معه ومن عوامل ظهورها نجد إنشاء مدارس حديثة على نظام مدارس أوربا لتعليم العلوم الحديثة، فكانت مصر وسوريا أسبق سائر العالم العربي لاقتباسها والطباعة التي أتى بها نابليون بونابرت من خلال غزوه لمصر لطبع منشوراته وأوامره بالعربية سماها المطبعة الاهلية وبعد مغادرته لمصر غيّر محمد علي باشا مطبعة بولاق وكذا الصحافة والجمعيات الأدبية والعلمية والمكتبات والترجمة.([2])

وقد تجلت مظاهر هذه النهضة في اتساع حركة التأليف والنشر، وكذا العودة إلى التراث القديم بتحقيق مخطوطاته وكثرة الصحف والالمام باللغات وظهور متون أدبية وشعرية جديدة منها: المقالة، الرواية، الملحمة، والمسرحيات الشعرية النثرية وكذلك إحياء الشعر القديم الذي قام على ركيزتين: نشر الدواوين المخطوطة وتحقيقها وشرح الغريب فيها وتزويدها بالملاحظات والهوامش والثانية مجاراة هذا الشعر ونسج قصائده على منواله.

ومن خلال هذه المظاهر كلها تهيأت الفرص لظهور أصوات شعرية ونثرية ذات ثقافة أعمق من تلك التي اكتسبها السابقون حيث ظهر العديد من الشعراء والادباء في مصر وغيرها فنجدهم في هذا العصر قد تحرروا من القيوم القديمة وراحوا ينظرون في الأشياء من حيث حقائقها والتعويل على الجوهر

[1] إبراهيم خليل، **مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث**، ط1، دار المسيرة، 2003، ص 27

[2] جورجي زيدان، **تاريخ آداب اللغة العربية**، ج4، د.ط، دار الهلال، ص ص 22، 29

دون الأغراض فالشعر والنثر الجوهر فيهما المعنى والغرض اللفظ، فالأديب أو الشاعر إذا نظم أو نثر جعل همه الالتفات إلى المعاني من حيث مطابقتها للواقع ويستلزم ذلك أن يكون لما ينظمه أو ينثره غرض معين أو حكمة أو موعظة، وتكون القصيدة أو المقالة ترمي إلى غرض مترابط الأجزاء من أولها إلى آخرها خلافا لما اشترطه بعض أدباء العرب من ان يكون كل بيت من القصيدة مستقلا بمعناه.

ومن هنا كان اختلاف الكتاب والشعراء في اساليبهم فمنهم من رجحوا إلى تقليد أسلوب القدماء وبعضهم الآخر قلد أسلوب صد الإسلام وآخرون قلدوا أساليب صدر الدولة العباسية ورغم هذا الاختلاف في الأسلوب نجدهم قد ركّزوا على إيضاح المعنى وإيصاله إلى ذهن القارئ مع المحافظة على قواعد اللغة العربية،([1]) فالعرب تأثروا بالمدرسة الأدبية الحية وقد كانت فئة من أدباء العرب في المهجر الأمريكي منكبه على مطالعة آداب الغرب وفلسفتهم وترجموا منها كتبا كثيرة إلى اللغة العربية مضيفة إلى الادب العربي الحديث ألوانا فنية وكذلك اطلعوا على علومهم فدرسوا الطب والكيمياء وعلم النفس.

وقد انقسم الادباء إلى ثلاث فئات، الفئة الأولى تنادي بالمدنية الاوربية الحديثة، والفئة الثانية تنادي بالجديد والبقاء على القديم والفئة الأخيرة تتوسط بين القديم والحديث وتوفق بينهما.([2])

ونجد أن الادب الحديث قد تأثر بالمذاهب الأدبية الغربية كالوجودية والرمزية والكلاسيكية والواقعية وخاصة المدرسة الرومانسية الفرنسية والانجليزية التي أثرت على الادباء والنقاد العرب في المرحلة حيث أصبح الشاعر العربي الحديث ينظر إلى الطبيعة عكس ما كان ينظر إليها الشاعر القديم نظرة حسية مادية، فيرى فيها مصدرا غنيا بالمعاني الخالدة كما أنه قد خرج عن الطريقة التقليدية تحرر من التكلف فظهر في الادب تنوع وتفنن في القصة والمقالات الأدبية وفي الشعر الغنائي وأغراضه فأصبح الشاعر يتأمل تأملا عميقا في النفس البشرية وفي الحياة باحثا عن جوهرها بشوق عميق.([3])

ومن المدارس التي تبنت الحركة الرومانسية في هذه المرحلة وتأثرت بها في أدبهم نجد أولا الرابطة القلمية التي كانت مظهرا من مظاهر الاستجابة للدعوة التجديدية الجديدة واتخذت الرومانسية مذهبا أدبيا تغير بع الوجه التقليدي السائد في الشعر العربي أنشئت في نيويورك في 30 ابريل 1920 وكان الذي حمل عبء الدعوة إلى تأسيسها هو تأسيسها الاديب المهجري "حداد" صاحب جريدة السائح وقد شهدت دار السائح الاجتماعات التي عقدت من أجل تأسيس الرابطة وكان من أبرز أنصارها

---

[1] جورجي زيدان، **المرجع السابق**، ص 434

[2] ثريا عبد الفتاح ملحسن، **القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه**، دار الكتاب اللبناني،بيروت، دط، ص204.

[3] **نفسه**، ص 214

"جبران خليل جبران" عميد الادباء بالمهجر وكانت تدور مناقشات حول تكوين هذه الرابطة ومن روادها جبران خليل جبران، حداد، رشيد أيوب، ندرة حداد، ميخائيل نُعيمة... الذين استجابوا جميعا لفكرة قيام الرابطة القلمية، فتولى جبران خليل جبران رئاستها وميخائيل نعيمة مستشارا له.([1])

وجّه جبران الرابطة وأدب المهجر وشعره توجيها قويا نحو الرومانسية المجنحة وامتد تأثيره إلى المشرق العربي كله سواء في الشعر أو النثر،([2]) وقد نادت الرابطة بالعودة إلى الطبيعة والنفور من حياة المدينة والثورة على التقاليد والشرائع فغمرتها الرموز الصوفية والعاطفة، الكآبة والالم ومشاعر الحنين الطاغي، ودعت إلى الاهتمام بالمضمون دون الشكل وحطمت القالب اللغوي الجامد والجزالة المأثورة.([3])

بقيت الرابطة القلمية مزدهرة وتؤدي رسالتها على غير وجه حتى سنة 1931م وبعد وفاة عميدها جبران خليل جبران بدأت حبات عقدها بالاندثار، إذ عاد ميخائيل نُعيمة إلى وطنه لبنان وتفرق أعضاؤها الواحد تلو الاخر. ([4])

وإلى جانب الرابطة القلمية التي ظهرت بأمريكا الشمالية نجد مدرسة الديوان المصرية التي تعد من المدارس الشعرية الجديدة نجد مدرسة البارودي وشوقي وحافظ إبراهيم ومطران، تزعمت حركة التجديد في الشعر وألحت في العودة إليه ومن أعلامها: عبد الرحمان شكري، المازني، العقاد، حيث بنو دعوتهم على أنقاض الاتجاه الكلاسيكي عند شوقي وحافظ، فاتجه شكري في شعره إلى التأمل الوجداني والاستيطان الذاتي غلبت على المازني الروح الرومانسية المتشائمة المتبرمة بالناس والحياة ونظم العقاد في الشعر الفلسفي والوجداني ومن خصائص هذه المدرسة نجد التعمق في تناول المعنى والاستقصاء في عرض الفكرة حتى يصل الشاعر إلى أعماق الحقيقة وجواهر الأشياء.([5])

والشعر يجب أن يكون إنسانيا يتسع للمعاني الإنسانية وأسرار الطبيعة خفاياها ولا ينبغي اقتصاره على الناحية النفسية التي ينفعل بها وجدان الشاعر وعاطفته وكذلك الابتعاد عن الصنعة وتجنب الزيف

---

[1] محمد عبد المنعم الخفاجي، **قصة الادب المهجري**، ط3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980، ص ص 82، 83

[2] **نفسه**، ص ص 85، 86

[3] عبد العاطي شبلي، **فنون الادب الحديث بين الادب الغربي والادب العربي**، ط1، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية 2005، ص 15

[4] نسيب نشاوي، **مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1984، ص ص 200، 201

[5] علي مصطفى صبح، **من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص ص 48، 49

ليكون الشعر مفعما بالمشاعر القوية والاحاسيس الذاتية، وتعدد القافية في القصيدة الواحدة على غير النظام العمودي في القصيدة واعتمادهم على الوحدة العضوية فالقصيدة عندهم بنية حية ذات أجزاء متلاحمة قوية يحكمها نظام موحد ونسق مترابط.([1])

إن جماعة الديوان لا تريد للشعر العربي أن يظل منكمشا في إطاره التقليدي المحدود بل تريده أن يتطور ويسعى إلى احتلال المكانة التي يحتلها الشعر العربي، فمن جهة تريده أن يعبر عن الروح العربية الصحيحة ومن جهة ثانية تود أن يكون فنا إنسانيا عالميا يتمتع بنفس الشهرة والخلود التي يتمتع بهما الشعر الأجنبي الرفيع ثم نشأت بعدها مدرسة أبولو في سبتمبر 1932 حين أعلن الشاعر المصر أحمد زكي أبو شادي في القاهرة ميلاد هيئة أدبية جديدة سماها جماعة أبولو وجعل مركزها القاهرة،([2]) وتعتبر أول مجلة أدبية رائدة في الشرق العربي فالتف حولها الأدباء والشعراء والنقاد، ومن بين هؤلاء نجد: أحمد محرم، إبراهيم ناجي، علي محمود طه، أحمد ضيف، أحمد الشايب وغيرهم، حيث اختير لرئاستها عند أول إنشائها الشاعر أحمد شوقي، ثم تولاها من بعده خليل مطران وقد سمي شعراؤها بشعراء الوجدان لانطلاقهم في تجربتهم الشعرية من عاطفة نابعة عن لحظة شعورية واحدة، ومن رؤية تسود أجزاء القصيدة وتنتشر فيها حاملة أثرا وجدانيا واحدا،([3]) حيث وصفوا في اشعارهم مظاهر البؤس والحرمان فضربوا بذلك على الاوتار الحساسة في النفس البشرية فكان لهم أثر السحر في نفوس اليتامى والبائسين والمحرومين...([4])

وأخيرا جماعة شعراء المهجر الجنوبي التي ظهرت في أمريكا الجنوبية وهي تجمع شمل شعراء الجنوب وتوحد مسعاهم وسميت بالعصبة الاندلسية ومن شعرائها: شفيق وفوزي معلوف، رشيد سليم الخوري، إلياس فرحات وغيرهم، وأهم ما تميز به شعرهم التقليد بأساليب الفصحى وأحكامها على أن الشعراء اعتمدوا منهج التجديد في مضمون القصيدة وشكلها، فقد كان أعضاؤها من محبي الأدب والشعر العربي عموما ومن المعجبين بشعر أبي شادي بوجه خاص.([5])

---

[1] علي مصطفى صبح، **المرجع السابق**، ص ص 48، 49

[2] محمد عبد المنعم الخفاجي، **الادب الحديث ومدارسه**، ج2، دار الطباعة بالأزهر، القاهرة، ص 56

[3] **نفسه**، ص 56

[4] **نفسه**، ص ص 75، 76

[5] نادرة جميل سراج، **دراسات في شعر المهجر، شعراء الرابطة القلمية**، ط2، دار المعارف، مصر 1964، ص ص 105، 106

**المبحث الأول**: في البحث عن النموذج الايقاعي للقصيدة المعاصرة:

## 1- التكرار:

**التكرار لغة:** هو مصدر الفعل كرّر أو كرّ يقال: كره وكر بنفسه يتعدى ولا يتحدّى والكرّ مصدره كر عليه يكرّ كرّا وتكرارا عطف وكرّ عنه رجع، وكر على العدو ويكر، ورجل كرّار ومكرّ، وكذلك الفرس.

وكرّ الشيء وكركره أعاده مرّة بعد أخرى، والكرّة المرّة والجمع الكرّات ويقال: كرّرت عليه الحديث وكركرته إذا ردّدته عليه، وكركرته عن كذا كركرة إذا ردّدته والكرّ الرجوع على الشيء ومنه التّكرار...قال أبو سعيد الضرير: قلت لأبي عمرو: ما بين تفعال وتَفْعَال فقال: تِفْعَال اسم وتَفعال بالفتح مصدر.([1])

وقد أورد الزّمخشري لهذهالكلمة مجموعة من المعاني المرتبطة بها استقاها من كلام العرب وهي تدور كلها حول معنى واحد عام مشترك، هو الإعادة والترديد من ذلك "ناقة مكررة" وهي التي تحلب في اليوم مرتين....وهو صوت كالحشرجة.([2])

أما من حيث الاصطلاح فقد عرّفه ابن الأثير بقوله: هو دلالة اللّفظ على المعنى مرددا.([3]) لكن كما يبدو أن هذا التعريف تعوزه الدقة، لأن الملاحظ أن التكرار لا يقتصر على الكلمة في حد ذاتها ولكنه يمتد ليشمل جميع مستويات الكلام.

ويعرف القاضي الجرجاني التكرار في كتابه "التعريفات" عبارة عن الإثبات بشيء مرة بعد أخرى.([4])

غير أننا نجد السيوطي قد ربط التكرار بمحاسن الفصاحة كونه مرتبط بالأسلوب وهذا ما ورد في كتابه الإتقان وذلك بقوله "هو أبلغ من التوكيد وهو من محاسن الفصاحة.([5])

---

[1] أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، **لسان العرب**، ج5، ط1، دار صادر، بيروت لبنان 1997، ص 390

[2] أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري، **أساس البلاغة**، ط1، المكتبة المصرية، صيدا، بيروت لبنان، 2003، ص 726

[3] عز الدين أبي الحسن الجزري الموصلي ابن الأثير، **المثل السائر**، تح: محي الدين عبد الحميد، ج2، د.ط، المكتبة المصرية، بيروت لبنان، 1999، ص146

[4] القاضي الجرجاني، **التعريفات**، تح: نصر الدين تونسي، ط1، شركة القدس للتصوير، القاهرة 2007، ص 113

[5] جلال الدين السيوطي، **الاتقان في علوم القرءان**، ج3، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة المصرية، لبنان 1988، ص199

كما عقد له الثعالبي بابا في كتابه فقه اللغة بعنوان فصل في التكرار والإعادة ولكنه لم يذكر فيه شيئا عن المعنى الاصطلاحي واكتفى بقوله أنه من سنن العرب في إظهار الغاية بالأمر، كما قال الشاعر:

هَلَا بَنِي عَمِّنَا هَلاَ مَوَالِينَا *** لاَ تَنْبِشُوا بَيْنَنَا مَا كَانَ مَدْفُونًا

وخلاصة القول أن التكرار بالمفهوم الاصطلاحي قد ولج في دائرة التأكيد وذلك من حيث المعنى البلاغي كونه فائدة الكلام فقد قيل: الكلام إذا تكرّر تقرّر.

أما التكرار في الشعر المهجري فيعتمد على بعدين أساسيين هما:

أ- **التكرار الأفقي**: وهو نوع من التكرار البارز الذي يسري على شطري البيت سريانا أفقيا وبكيفيات عديدة أهمها:

- تكرار ممتد داخل البيت كله وهو تكرار يضمّ البيت كله كقول القروي: ([1])

أنت روح الوجود أنت الوجود الـ*** روح أنت السرور، أنت السلام الحقيقي

ففي هذا التكرار اعتمد القروي على الجمل الاسمية التي يكرر فيها المبتدأ "أنت" مع تغيير بنية الخبر (تقديما وتأخيرا) أو في مادته اللغوية (السلام، السرور).

- تكرار تناظري داخل البيت: وهو تكرار يقوم على مقابلة أو مماثلة بين الشطرين في بعض وحداته اللغوية كقول إيليا أبو ماضي: ([2])

أَنَا خَيْرُ مَنْ قَالَ القَوَافِي مَادِحًا *** أَنَا خَيْرُ مَنْ قَالَ القَوَافِي هَاجِيًا

عمل إيليا أبو ماضي إلى تكرار النسق التركيبي المكون من تركيب إسنادي مع إضافة أو لواحق ومقابلة الوحدة اللغوية "مادحا" بالوحدة اللغوية "هاجيا".

كذلك من صور المماثلة قول ميخائيل نُعيمة([3])

لَسْتُ أَخْشَى العَذَابَ *** لَسْتُ أَخْشَى الضَّرَرَ (الخفيف)

---

[1] الشاعر القروي، **الاعمال الكاملة**، جروس برس، طرابلس، لبنان 1998، ص383

[2] إيليا أبو ماضي، **الأعمال الشعرية**، ط10، دار العودة، بيروت، لبنان 2015، ص 191

[3] ميخائيل نُعيمة، **همس الجفون**، دار نوفل، لبنان 2004، ص72

فقد حافظ نُعيمة على التكرار التناظري بين الشطرين مع المماثلة بين وحدة العذاب والضرر في المعنى السياقي.

- تكرار منحصر داخل الشطر: هو تكرار جزئي لا يتعدى البيت وله في الشعر المهجري صور كثيرة أهمها:

- صورة التكرار البسيط: يحافظ فيه الشاعر على بنية التكرار القياسية كقول القروي: ([1])

حَنَانِيكَ رَبِّي حَنَانِيكَ رَبِّي *** لَقَدْ قَصَمَت ظَهْرِي القَاصِمَةُ (المتقارب)

أو كقوله كذلك في بيت آخر: ([2])

سُبْحَانَكَ اللَّهُمَّ سُبْحَانَكَ اللَّـــ *** هُمَّ يَا رَبّ (السريع)

أو كما قال ميخائيل نُعيمة: ([3])

تَنَاثَرِي تَنَاثَرِي *** يَا بَهْجَةَ النَّظَرِ (مجزوء الرجز)

- صورة التكرار المنوع: وفيه ينوع الشاعر من صورة التكرار البسيط ليعتمد على بعض التقنيات الخاصة في التكرار ومنها تكرار القلب أو التبديل كقول الشاعر القروي: ([4])

يَا طَيِّبَ الخَيْرِ يَا خَيْرَ طَبِيبِ *** يَتَدَاوَى عِنْدَهُ القَلْبُ الحَزِينُ

وهنا كرّر القروي التركيب الإسنادي مرتين بوحداته اللغوية إلا أنه عمل على قلب ترتيب هذه الوحدات بالتقديم والتأخير داخل الشطر الواحد مما أكسب الدلالة تنوعا وثراء أو يعمل الشاعر على قلب المعنى بتعبير الجنس في قول إيليا أبو ماضي ([5])

شَفَى الله نَفسِي لاَ شَفى الله نَفْسَها *** وَلاَ غَابَ عَنْ أَجْفَانِهَا الدّمْعُ وَالسَّهَدُ (الطويل)

---

[1] القروي، **المرجع السابق**، ص 384

[2] **نفسه**، ص 385

[3] ميخائيل نعيمة، **المرجع السابق**، ص45

[4] القروي، **نفسه**، ص53

[5] إيليا أبو ماضي، **المرجع السابق**، ص204

فكرر أبو ماضي نفس النسق لكن بنفي المكرر وتغيير جنس الوحدة (نفسها) أو يلجأ إلى تفريغ المعنى عند التكرار في قول الشاعر ذاته:

وَرَاحَ يَشْكُو لِي وَأَشْكُو لَهُ *** بَطْشَ الهَوَى وَالهَجر والهَاجرُ

كما يلجأ نُعيمة في هذا النمط من التكرار المنوع إلى تكرار التجاوز مع التصرف في صيغة هذا التكرار كقول ميخائيل نُعيمة:

نَتَمَنَّى وَفِي التَّمَنِّي شَقَاءٌ *** وَنُنَادِي يَا لَيْتَ كَانُوا وَكُنَّا (الخفيف) ([1])

فحافظ الشاعر على التكرار في الشطر الأول والثاني مع تجاوز الوحدات اللغوية وتنويع هذا المكرر صرفيا أو ما فعله جبران خليل جبران بضم التكرار داخل الشطر مع الحفاظ على البنية اللغوية عندما يقول في موشحه:

وَسَعَى البَدْرُ وَلِلْبَدْرِ عُيُون **** تَرصدُ الأيَّامَ([2])

كما يمكن أن يتناظر التكرار التجاور في الشطر الأول مع تكرار التجاور في الشطر الثاني ومن صوره عند القروي قوله: [3]

أَنْ تَكُونِي كَالبَدرِ فَالبَدرُ يَخسِفُ *** أَو تَكُونِي كَالشَّمسِ فالشّمسُ تكسَفُ (الخفيف)

وما أورده إيليا أبو ماضي وعلى نفس النسق التركيبي عندما يقول: ([4])

إِنَّ الجَوَاهِرَ بالجَوَاهرِ أنسها **** أمّا التُّرابُ فَبِالتّرَابِ حبورُهُ (الكامل)

ب- **التكرار العمودي**: وهو نوع من التكرار الذي يلتزمه الشاعر لا على نسق البيت الواحد بل يجاوزه إلى عدة أبيات وعادة ما يلتزمه الشاعر المهجري في بداية الأبيات بالتصدير، والذي ينوعه بمختلف الوحدات اللغوية البسيطة أو التراكيب اللغوية المختلفة

[1] ميخائيل نعيمة، **المرجع السابق**، ص 20

[2] جبران خليل جبران، **المجموعة الكاملة**، ط1، دار الجيل لنشر والتوزيع والطبع، لبنان 1994، ص344

[3] القروي، **المرجع السابق**، ص 496

[4] إيليا أبو ماضي، **المرجع السابق**، ص305

- تكرار الضمائر: كقول إلياس فرحات: ([1])

نَحنُ مِن يَعرُبَ وَ يَعرُبَ تَاج *** صَاغَهُ الله مِن ثَمِينِ الجَوَاهِرِ

نَحنُ مِنَّـــــــــــا مُحَمَّدٌ وعَلِيٌّ *** نَحنُ مِنَّا شُكرِي وعَبدُ النَّاصِرِ

كرّر فرحات ضمير المتكلم "نحن" بين البيتين وأعاده في الشطر الثاني من البيت الثاني ليسرد بقية الوحدات اللغوية والتي هي في الأصل معطوفة على الشطر الأول فاضطره الوزن إلى تكرار الضمير وبنفس النسق كرر "عريضة" ضمير الغائب بين البيتين في قوله: ([2]) (مجزوء الكامل)

هُوَ أَن يَسُودَ الحَقُّ فِي *** دُنيَا المودّةِ والسّلامِ

هُوَ أَن يَعِيشَ النَّاسُ إِخـ *** وَاناً على شَرَعِ الوِئامِ

وفي قول نُعيمة: ([3]) (مجزوء الكامل)

وهي التي لظاها *** أراني الإلاها

وَهِي الّتِي لَولاها *** لَمَ أَعرِف الشّفا

- تكرار الأدوات والأسماء: عمد الشعراء على تكرار بعض الأدوات التي حقها التقديم في الإنشاء اللغوي ومنها همزة الاستفهام مع الإشارة في قول "عريضة": ([4]) (مجزوء الكامل)

أكذَا تَغَيّرَتِ العُصُو *** رُ وفاتَنَا العصر الأغرُّ؟

أكذَا على الأَطلالِ نَبْـ *** حَثُ عن بَقَايا ما اندَثَر؟

- تكرار الجمل: وهنا يعمد الشاعر إلى تكرار الجملة كلها تكرارا عموديا مع تغيير طفيف في دلالة بعض وحداتها كما ورد عند جبران خليل جبران في قوله: ([5]) (الرمل)

لَو عَرَفنَا ما تَرَكنَا ليلَةً *** تَنقَضِي بين نُعاسٍ وَرُقَادِ

لَو عَرَفنَا ما تَرَكنَا لَحظَةً *** تنثني بين حُلو وسُهادِ

---

[1] سمير بدوان قطامي، **إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر: حياته وشعره**، دار المعارف، مصر 1971، ص 155

[2] نسيب عريضة، **الأرواح الحائرة**، دار الغزو، عمان 1992، ص 276

[3] ميخائيل نعيمة، **المرجع السابق**، ص 51

[4] نسيب عريضة، **نفسه**، ص 75

[5] جبران خليل جبران، **المرجع السابق**، ص 342

لَو عَرَفنَا ما تَرَكنَا بُرهَةً *** مِن زَمَانِ الحُبِّ تَمضِي بالبُعادِ

أو قول إلياس فرحات في الحب مصدر كلامه بالضمير "هو" للغائب: ([1]) ( أخذ الكامل)

وهُو الّذي لَولاَهُ ما ابتَسَمَتْ *** زَهر الحَدَائِقِ للنَّدَى الدُّرِّيِّ

وهُو الّذي لَولاَهُ ما تَليتُ *** فَوق الغُصونِ قَصائِدَ الفَجرِ

كما قد يجتمع التكرار الأفقي مع التكرار العمودي بصورة بارزة في قول "عريضة" من قصيدة مهداة إلى جبران خليل جبران: ([2]) (الخفيف)

انصَبُّوا انصبُّوا فقَدْ سَمِعَتْ أُذُ *** نِي نَجيًّا يخفي عَلى الأذانِ

انصبُّوا ارهَفوا المِسَامِعَ يَا قَو *** مُ أَلا تَسمَعُون رَجعَ الأغَانِي

## 2- البياض والصمت:

إذا كانت صلة الشعر بالصمت والبياض في نصوص الرواد وفي نصوص من لحق بهم من رموز الحداثة الشعرية (أدونيس، خليل حاوي، محمود درويش) صلة واهية لأن القصيدة عندهم معبّأة كلاما وعلامات لسانية فإن كتابة المحو وسيميائية الصمت والبياض غدت في نصوص كثيرة تنتمي إلى مدونة الشعر العربي الحديث كتابة لافتة الانتباه معقدة فعل القراءة وبناء المسار التأويلي، فالصمت هو انحباس الكلام واختفاء للعلامة والبياض خلو النص من الدوال.

ليس يخفى أن تجارب الشعر العربي مع الرومنطيقيين وأعلام حركة الشعر الحر وحركة مجلة شعر في لبنان تجارب قد استلهمت نصوص الغربيين واستندت إلى تفكير أعلام الشعر عندهم في مسائل الكتابة والتحديث، لهذا فإن البناء على الصمت وتخصيص مساحات البياض في تشكيل القصيدة قد ترسم خطى السابقين من الشعراء الغربيين إلى ابتداع هذه التقنية وهذا النحو في تمثيل النصوص، لقد ذكر "ميشال بوجواز" مسألة الصمت في الشعر الغربي فقال:" إن الشعر مثله في ذلك مثل الموسيقى يعقد مع الصمت صلة مميزة وهذا صمت يعد جزء لا ينفصل عن الكلام بما أنه يندرج في الحركة

[1] سمير بدون قطامي، **المرجع السابق**، ص 180

[2] نسيب عريضة، **المرجع السابق**، ص 230

الايقاعية للقصيدة ويكون داخلها أيضا حركة تنفس وانتظار وتوقف وعلامة أمل أو انكسار وتأثر وتساؤل وتفكر وتأمل.([1])

وبخصوص مكانة الصمت في الشعر الحديث يضيف المؤلف قائلا:" لقد خصّص الشعر المعاصر للصمت مكانة عجيبة وأولاه المنزلة الرفيعة، وقد توصل الشعر إلى تحقيق ذلك بطرائق عديدة في الكتابة وخاصة ما كان منها مرئيا، وذلك من قبيل البياضات ورسم القصيدة على صفحة الورقة والهوامش والتّفننات الطباعية وتسظية النص وتقطيع أجزائه وغياب علامات الوقف أو الاكثار منها.

فهل يرد إدراج الصمت في الشعر العربي الحديث إلى مجرد انتحاء صمت الشعر الغربي وإلى السير في مراقيه بعد أن غير الشاعر العربي قبلته الشعرية، وهل من أسباب ودوافع جمالية ودلالية أدت إلى مزج الكلام بالصمت وتشكيل القصيدة بمتعارضتين هما الإبلاغ والإفراغ؟

تخيرنا لإنطاق الصمت وتناول سيميائية البياض عددا من القصائد للشاعر اللبناني محمد علي شمس الدين وعددا آخر من قصائد الشاعر العراقي الجوال سعدي يوسف.

أ- بلاغة المحو وفراغات البياض:

ترتبط قصيدة محمد علي شمس الدين الموسومة بـ"السر"([2]) بالصمت من جهة عتبات النص لأن السر يظل محفوظا فلا يصرّح به صاحبه ولأن السر يكتنفه الغموض فلا يكشف عنه الكلام، والقصيدة الوجيزة التي تنطوي على هذا السر الدفين في البحر الذي ينظر فيه المتكلم في القصيدة في بداية مقطعها الأول فالثاني قصيدة مغلقة يلفها الصمت رغم ما فيها من كلام.

إن السر الذي عثر عليه المتكلم لا تبين حقيقته لأن عالم البحر الذي كرر فيه القائل النظر قد انطوى على ما يشبه السكون والموت وغرق الانسان في أعماق اللجنة.

وإذا كان غموض السر ينكشف بعض انكشاف بتلازم السر بالخطر في المقطع الأول المطول نسبيا فإن السر يزداد عتمة وتكتما على حقيقته وفحواه فحين يقول الصوت المتكلم في المقطع الثاني:

---

[1] محمد علي شمس الدين، **الشوكة البنفسجية**، ط1، دار الاداب، بيروت 1981، ص46

[2] **نفسه**، ص 46

وجدت السر
في الحرف الذي سلّمه الموج إليّ
.....
.....

ويضع في نهاية كلامه نقطة ويرسم بالنقاط المتتابعة سطرين شعريين صامتين تتعطل دلالة القول وينحبس الصوت الناطق ويجد القارئ نفسه مجبرا على فك مغالق الصمت.

لقد تحول الموج صوتا متكلما بكلام لا يدرك كنهه غير الشاعر الذي تكتم على هذا الخطاب غير المنطوق واحتفظ بسرّ السرّ نفسه وإذا دام تأويلا لهذا الكلام الخفي لحرف الموج ذهب في ذلك مذاهب شتّى كأن يكون صمت السطرين ناطقا بما في حياة البشر من معاناة ومن ألوان الخطر، أو بما في حركة الكون من صور الصراع والمواجهة، أو بما في عمق البحر من عنف المدّ والجزر الذي يستدعي خارق البطولات وأغرب ما في هذا النص نهايته المفاجئة التي حوّلت المتكلم فاقدا للسر الذي كان عارفا به.([1])

ولمتحصل أن مداخلة الصمت للكلام وإدراج سطور بيضاء في سطور ملآى بالعلامات قد أضفى على القصيدة تشكيلا جديدا صيرها شبيهة باللوحة التي تتصرف في الأشكال والمساحات والألوان.

بقي أن نشير إلى أن لعبة الكلام والصمت والمراوحة بين الامتلاء والخواء قد وظفت الاستبطان ذات المتكلم في القصيدة ولتمعّنه في أوضاع الحياة التي تنكشف حينا وتحتجب أحيانا.

تختلف القصيدة "عودة ديك الجن إلى الأرض" عن قصيدة "السر"في الحجم وكثرة مساحات البياض وعلامات الصمت، إن امتداد القصيدة على أكثر من ثلاثين صفحة وإحالتها على الشاعر العربي القديم زمن الدولة العباسية "ديك الجن" (161-235هـ) المشهور بصاحبته "ورد" يصيرها نصا مطولا وعملا قائما بالتناص خاصة حينما تبدأ بما يشبه ندبة الذات ورثاء أحوالها على غرار ما نجد في شعر ديك الجن

حين أحثو من التراب والحلم
شيئا على صورتي
وأتركها فوق تلّ من الرّيح تبكي

[1] **المرجع السابق**، ص09

وتندب أحوالها

سأرفع من بنفسجة الدم

شاهدة فوق قبري

وأجعلها سببا لاقتراب الحنين

إنّ مقاطع القصيدة تنوع الصياغات على أحوال الذات المتكلمة، وإذا كانت المقاطع الأولى في هذه القصيدة لا تختزل الكلام بالعلامات الصامتة والسطور البيضاء فإن المقاطع اللاحقة يستخدم فيها الشاعر كتابة المحو فتغيب علامات اللسان وتنوب عنها علامات المطبعة إما في خاتمة أحد السطور:

ودُرْنَـــــا ....

تَدُور على خطونا الكائنات

أو عقب سطور يتقلص فيها الكلام الشعري تقلصا يصيّر النطق بالكلام نوعا ما من تهجيته أو تقطيعه:

هَذهِ سَرِيرَتُك الأبدية

وحباك

عَينكِ الخزْرِيّةِ

في طوطم

جالس

تحت

وجه القتيل

.....

.....([1])

تقلص الكلام إلى حدّ الامحاء وإبدال الدال اللساني بالدال الطباعي الصامت وجهة من وجوه انحباس الصوت الشعري وتمثيل صمت الموت وصورة العدم بعد ذكر القتيل

لكن الصمت أنواع وأصناف فالسطور الصامتة في هذه القصيدة تتكلم بصوت غير مسموع وتقول كلاما يتطلب الانصات وإرهاف السمع لما يظل الكلام محتبسا لا ينطق به اللسان.

[1] **المرجع السابق**، ص ص، 15، 16

ففي المقطع الذي يصدره الشاعر بقوله:

أوقفت الزّهرَةُ فِي شذيَتِكَ

وَأَعدَدت الكَأسَ المزدوجة[1]

ينتهي المشهد الشعري بذكر حالة المتكلم الذي يجلس مبتعدا، ثملا... وينخلق كلامه على صمت يصوره سطران فارغان يتيحان لقارئ هذا الشعر تخيل هذه الحالة وقراءتها في ضوء معارفه وتجاربه فيغدو بذلك طرفا فاعلا ومتفاعلا في عملية الكتابة ومع صانع الكلام الشعري.

يتواصل هذا الصمت المعبّر في مدوّنة الشعراء حديثا ومن ذلك ما وجدناه في قصيدة "مرثية الغبار" للشاعر اللبناني شوقي بزيغ([2])

ترد البياضات النصية في هذه القصيدة المطوّلة التي يتأمل فيها الشاعر أوضاع لبنان زمن الحرب الأهلية ويتوجع بسببها في مواضع كثيرة داخل القصيدة فيتبع الكلام بالصمت يشكله سطران شعريان منقّطان على غرار ما رأينا في شعر محمد علي شمس الدين.

إن مطلع القصيدة الذي يغرق الكلام الشعري في أجواء كالحة ويصوغ التعبير عن أوجاع الروح ومعاناة الجسد بهذا الأنين المكتوم:

غُبَار عَلَى أُفُقِ الرّوحِ يَعلو

وَوِجْهَتُهُ لا مَكَان

يُشِيرُ بِأَشلائِهِ أن تقّوس سكّانه

تَحتَ قَنطَرَةِ الوَقتِ

وانهَدَمَ العَقرَبَان

والّذِي خلَّفَتهُ الحُرُوبُ قَضَى تَحتَ أنقَاضِهَا

تَارِكًا الّذينَ يجيئون مِن بَعدِهِ

وَردة مِن دُخانٍ

ذلك كله يشكّل قائمة يتعطل بسببها أحيانا صوت المتكلم فينحبس الكلام على شفتيه وتتعطل ملكة الإبلاغ، إن المشهد الذي يستبعد فيه الشاعر قصة سعد وسعيدٍ وهما واقفان على ضفتي هذه

[1] محمد علي شمس الدين، **المرجع السابق**، ص ص 17، 28

[2] شوقي بزيع، **ديوان مرثية الغبار**، ط1، دار الآداب، بيروت 1992، ص05

الحرب ([1]) يسأل كل واحد منهما الآخر مَن قَتَلك؟ يعقبه صمت مطبق في سطرين لا كلام فيهما إذ تسترسل نقاط التتابع دالّة على حيرة الطرفين بسبب عجزهما عن تفهم دوافع هذه الحرب المدمرة وليس يُخفى أن الصمت هنا قد نجم عن تهديد الحرب وفاجعتها إلى حدّ تعطلت معه ملكة الكلام بما أن كبار الحوادث تُخرس الانسان.

وإذا أوّلنا بياض هذين السطرين اعتبرناهما مجسدين بياض الموت وبرودة الجثث التي تحصد الحرب أصحابها وليست المحاورة المعقودة بين الأنا المتقسمة ذاتين وصراخ كل واحدة منهما الأخرى طالبة منها النجاة بجلدها إلا علامة ممهدة لهذا الصمت الأخرس الذي يعقب السؤال المعطل للكلام والمعرقل لمعرفة القاتل.

لكن الصمت في هذه القصيدة التي يشيع فيها غبار الحرب وغراب السنين يهدد الحياة والذات فينسد أفق الروح ليس صمت الوحشة والخراب على امتداد النص فحين يصور المتكلم آثار الدمار الذي شاع وانتشر ويعتبر أن كل الذي ظل من هذه الحرب أضرحةً وقبابٌ([2]) يبدأ في تبديد آثار الصمت وفي إشاعة الأمل مكرّرا السؤال عن جدوى التراب بمثل هذه الرّؤيا:

لِمَاذَا التُّرَابُ

إِذَا لَمْ تفتَح لَنَا الأرضُ أزهَارَهَا كَثُغُورِ النّساءِ

ولم يَنفَلِق

خَلفَ عُري العَرُوسَينِ بَابُ؟

.....

.....

قراءة الصمت وسطري البياض اللساني هنا تختلف عن قراءته سابقا، إن مساحة البياض في هذا الحيّز من القصيدة وفي ضوء الكلام الشعري السابق له، وقد أشاع فيه أسلوب الإنشاء ومجاز التشبيه نفسا استشراقيا تنفتح على تمثل ما في لقاء العروسين من أجواء حميمية وشاعرية وما في انفرادهما داخل بيت الزوجية من استمتاع بلذيذ الكلام وعميق البوح والإسرار.

[1] شوقي بزيغ، **المرجع السابق**، ص 13

[2] **نفسه**، ص 17

وإذا استندنا إلى لسانيات التلفظ التي تميز بين المعاني المفترضة والمعاني الضمنية وتعتبر الكلام المهمت Le sous entendu ناتجا عن تفكير المرسل إليه في أوضاع التلفظ بالرسالة، ولا تعتبر الكلام المهمت سوى عملية خاصة لبناء القانون وفك الشفرة، أمكننا اعتبار سطور البياض والفراغ اللساني كلاما مهمتا دون علامة تحدد المعاني الموضوعة posés ومنطوق الرسالة.

هكذا يتعاقب الكلام والصمت في مرثية الغبار ويتفاعل الامتلاء وما يظهر فرغات يسقط فيها الكلام الشعري وتمحي الرسالة.

إن ورود سطرين أجوفين في ختام كل مقطع من مقاطع القصيدة يساهمان في مد صوت المتكلم لكن دون نطق أو تلفظ، وليست علامة الصمت والفراغ والبياض بهذه الأوضاع الكابوسية في هذا الزمان الألد علاقة خافية، فالصمت الممتد في آخر هذا المقطع تشكيل طباعي لوحشة الروح تعاين بلوغ الجسد "قمم الأربعين" وتعاين خاصة مظاهر التردي لهذا الزمان الألدّ.

ب- بلاغة الصمت وبيان السكوت في عينات من شعر سعدي يوسف:

تقول فاطمة المحسن في بداية كتابتها سعدي يوسف "النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث": صوت سعدي يوسف ذو نبرة خافتة يجمع بين تراث تمثل روح العاطفة المحلية التي أجّجت عنفوانها قصائد السياب وبين امتصاص هذه العاطفة في نكوص إلى الداخل ينزع عنها ثقل رنينها العالي.([1])

والمؤلفة تعني بالنبرة الخافتة في صوت هذا الشاعر عدوله عن توسل اساليب الخطابة واعتماده البساطة بكل ممكناتها وتصفية الكلام من الغلوّ والمبالغة وبحثه عن قيمة تفصيلية في جزء من مشهد معزول ومصغّر ضمن مظهر إشاري يخلق له بؤرا خاصة للمتابعة.([2])

ولئن حللت المؤلفة مظاهر هذا الاتجاه الشعري الذي اندرج به سعدي يوسف في تجربة الشعر الحر ورام التحرك داخلها تأسيسا لصوته الشعري الخاص فإنها لم تلتفت إلى ظاهرة جديدة في الشعرية العربية الحديثة تمثلت في الجمع بين الكلام والصمت وبين السطور الشعرية الملآى والسطور الفارغة تشكلها نقاط الاسترسال وهذه ظاهرة بنائية طريفة في شعر سعدي يوسف طرافة بنائه الشعر على السرد.

[1] فاطمة المحسن، سعيد يوسف: **النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث**، ط1، دار الهدة للثقافة والنشر، دمشق، 2000، ص05

[2] **نفسه**، ص 08

تخيرنا نصين وجيزين نستجلي منهما سيميائية الصمت في شعر هذا الشاعر ونتبين وجود التفاعل بين الكلام والسكوت، القصيدة الأولى بعنوان "المعسكر"([1]) فيها أصداء من السيرة الشعرية الشيوعية للمتكلم([2])، والناظر في القصيدة مشكلة على صفحة الورقة يبرز أمامه العنوان المطبوع بخطّ أسود سميك وتبرز أمامه أيضا خمس دوائر سوداء تجيء ممهدة لإصابات من جاؤوا بأطفالهم حول نار المعسكر كلما انتصف الليل، إثر كل سؤال يطرحه عليهم من يوقد نار المعسكر كلما انتصف الليل.

نظام السطور الشعرية التي تطول حينا وتقصر حينا آخر فتبدو شبيهة بحركات الموج مدّا وجزرا وليس هذا النظام البنائي الشعري جديدا بل هو تشكيل شعري مألوف منذ أن استبدل الشعراء الرواد في العراق واللاحقون بهم من شعراء التفعيلة بالبنية الوزنية الثابتة بنية ايقاعية متحركة تقوى حركتها بالتدوير الذي يشارف به الشعر حدود النثر دون الوقوع في النثرية.

يرد حيز الفراغ الأول بعد تساؤل المتكلم الذي يحاور ذاته ويتحدث بعاداته في المعسكر:

كُلَّمَا انتَصَفَ اللَّيلُ أَوقَدتُ نَارَ المعَسْكَرِ
فِي النّهَارِ احتَطَبتُ
ثمَّ أنْصتُ:
هَل هَذِهِ خُطوَاتِ الجُنُودِ؟
.....
.....
.....([3])

إنّ انتشار الصمت في هذه السطور الثلاثة المتعاقبة إضافة إلى بنائه مساحة بياض في النص يصير دافعا إلى تأويل هذا الفراغ النصّي.

---

[1] **ديوان سعدي يوسف**، مج2، ط1، دار العودة، بيروت 1988، ص 204.

[2] فتحي النصري، **السردي في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية**، ط1، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، 2006، ص ص 316، 318

[3] ديوان سعدي يوسف، **المرجع السابق**، ص 204

أمّا الصمت الثاني في هذ القصيدة فيشمل آخرها قبل السطر الختامي فيها ويمتد أيضا على سطور ثلاثة منطقة إثر الحوار الذي دار بين موقد نار المعسكر كل انتصاف ليل ومن جاؤوا المعسكر في هذا الزمان:

أَمنَحُكُم مِعطَفِي؟
نَحنُ مَوتَى...
إِذَنْ...كَيفَ جِئتُمْ إِلَيَّ؟
نَحنُ جِئنَا بِأَطْفَالِنَا.
... ... ... ...
... ... ... ...
... ... ... ... ([1])

تظهر الفراغات التي ترد عقب الكلام وتحتل حيّز السطور الثلاثة التي تصير سطورا هندسية وخطوطا منقّطة متشابهة ظهورا لافتا للعين لكنّ وظائفها الخفية تختلف.

إنّ نقاط التتابع الثلاث بعد نحن موتى تتكلم على كلام لا يصرح به المتكلمون وتختزل جزء من إجابتهم على عرض المعتقل وإيثارهم بالمعطف، فاقتصاد الكلام يسقط تبرير الرخص بما أن الموتى لا يحتاجون غطاء، وأمّا نقاط التتابع الثانية وسط كلام المعتقل وهي من العلامات الطارئة على بناء النصوص في الكتابة العربية، فهي وقفة تحيّر واستغراب يتعطل بسببهما النطق قبل أن يصاغ السؤال الإنكاري بملفوظ منطوق.

إذا تجاوزنا ما يمكن اعتباره وقفات بياض جزئي ونظرنا في البياض الممتد في شكل السطور الثلاثة المرسومة طباعيا تطلب من هذا البناء على الصمت تأويلا.

وليس الوصل بين علامات الكتابة وعلامات الفراغ والبياض وبناء النظام السيميائي في شعر سعدي يوسف مما يسهل أمره وتتحدد موجهاته، فكل القصائد التي توسلت الصمت لتعتيم الدلالة وخلخلة الهندسة المألوفة للشعر تقدم سيميائية مخصوصة بكل نص وإذا كانت لعبة البياض والسواد والاتصال بين علامات القصيدة وسطورها قائما حينا منقطعا أحياناوكانت لعبة تشكيل التجربة الاعتقال في

[1] ديوان سعدي يوسف، **المرجع السابق** ، ص 205

المعسكر فإن بناء الكلام الشعري على الصمت والانقطاع في قصيدة "القرية"([1]) ينحو بالتشكيل الطباعي منحى مخصوصا.

تبدو هذه القصيدة التي كتبها الشاعر بمدينة باتنة بالجزائر في 25 مارس 1980 قريبة من شعر السيرة الذاتية الذي يستعيد فيه سعدي يوسف بعض أطوار تقضت من حياته.

وعلى العموم يكون صمت الشاعر في هذه القصيدة وفي سابقتها علامة بيضاء وفراغا نصيا يقتضي من القرء تنبها إلى حقيقة إدراجه في حيزّات معينة داخل القصيدة وبذل جهد قصد إنطاق هذه الصمت، وزيادة على أن سيمياء البياض والتنقيط والخطوط المتقطعة وتعاقب علامات اللسان وعلامات الطباعة مما يضفي على هذه القصائد بُعدا تشكيليا une dimension plastique فإنها تجسّم مسارا سيميائيا sémiosis وتفتح مجرى تأويليا ينطلق فيه القارئ على مهل فيدرك أن التعويل على بنية الصمت في شعر سعدي يوسف مؤشر Index على معاناته أحوال النفي والاعتقال وآلام الانفصال عن أرض الوطن وعن فضاءاتها الحميمة.([2])

[1] ديوان سعدي يوسف، **المرجع السابق**، ص 72

[2] **نفسه**، ص 72

**المبحث الثاني:** بنية الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة

## 1- الوزن:

رغم الكثير من المحاولات التي ولن تتوقف للخروج عن العروض ظل الشعر ملتصقا بالايقاع ولم يستطع أحد مؤثر أن يفصل هذا التلاحم الذي بارتباطه يعتبر الشعر شعرا وبانفصالهما يعتبر كلاما نثريا عاديا.

إنّ تاريخ الشعر العربي منذ نشأته يشهد بأنه لم يتوقف لحظة عن إنتاج النماذج الشعرية التي لا تتفق مع قواعد العروض سواء جزئيا أو كليا، فمنذ نصوص الجاهلين (عبيد ابن الأبرص وامرؤ القيس والنابغة وغيرهم) نجد نصوصا لا تلتزم الوزن الواحد أو القافية الواحدة ونجد أبا العتاهية المعاصر للخليل بن أحمد الفراهيدي يعلن صراحة أنه أكبر من العروض وينظم على أوزان لم يقلها الخليل وبعد ذلك تتوالى الأشكال غير المتفقة مع العروض وخاصة مع القافية مثل المثلثات والمخمسات والمربعات والمسطحات ثم الموشحات والأشكال الشعبية المختلفة ثم بعد ذلك الشعر المرسل والشعر الحر وقصيدة النثر في العصر الحديث.([1])

وبناء القصيدة الشعرية يتطلب فرض شروط وقواعد أهمها وحدة الإيقاع "الوزن" وبدون تحقيق هذه الشروط لا يوجد شعر ولا يمكن التساهل في صرامة هذه القيود وإلا فقد الشعر ميزته وهيبته([2]) ولم يتخلّ الشعر في العصر الحديث عن الوزن الذي ظل ذو سطوة مع تغيير في الشكل التقليدي للقصيدة "شعر هو إيقاع أساس والصرامة الايقاعية للقصيدة الحديثة هي أساس بنائها

وايقاع أوسع من العروض بل أنه مشتمل عليه وبذلك يكون الإيقاع نسقا للخطاب وبنية لدلالته.([3])

ورغم أهمية الوزن في هيكلة القصيدة مثله مثل باقي أركان القصيدة إلا أن الكثير من رواد الرؤية الحديثة للشعر يرون أن الوزن ليس مقياسا حاسما أو وافيا للتمييز بين النثر والشعر ويظل هذا المقياس كامنا في طريقة التعبير أو كيفية استخدام اللغة أي اللغة الشعرية.([4])

---

[1] سيد البحراوي، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993، ص 159

[2] سيد البحراوي، **في البحث عن لؤلؤة المستحيل، نقلا عن البنية الايقاعية في شعر عز الدين المناصرة**، دار الفارابي، بيروت 1988، ص 17

[3] سيد البحراوي، **العروض وايقاع الشعر العربي**، ص 19

[4] محمد ينيس، **الشعر العربي الحديث: الشعر المعاصر**، ج1، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1990، ص105

لذا فقد قاموا بالتركيز على اللغة الشعرية محاولين وضعها لركن وحيد للتفريق بين النثر والشعر ويبدو هذا الأمر صعبا بل ومستحيلا لا لكونه يعلي من قيمة وأهمية اللغة الشعرية وإنما لأن مختلف فنون النثر الحديث ترى في اللغة الشعرية أسلوبا ووسيلة هامة في كافة الفنون الشعرية والنثرية لذا لن نعدم أن نجد من يعتبر الوزن هو مركب هام يلتصق بالشعر حتى في لحظات ولادته ولا يعتبره مكونا خارجيا أو إضافيا، يقول ميخائيل نُعيمة:" إن الوزن يعد ركنا أساسيا من أركان الصورة الشعرية وهو عنصر داخلي يولد ملتحما مع التجربة الشعورية وليس عنصرا خارجيا كما يذهب البعض ولعل الشرط الوحيد الذي يلزم توفره في التجربة الشعرية هو الوزن، ولا يمكننا الحديث عن وجود تجربة شعرية ما لم يتوافر هذا العنصر –الوزن–

والوزن كما تعرفه نازك ملائكة هو الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل.([1])

وقد يفضل الشاعر الوزن أحيانا ويعتبره أساسا ومنطلقا لتجربته الشعرية وليس العكس لأن الفكرة التي هي أساس التجربة الشعرية وهي قد تسبق الموسيقى والكلمات قد تتولد من نغم يتملك الشاعر أحيانا فيسيطر عليه النغم قبل المعنى فيركض وراء رنين الكلمات.([2])

والوزن ضرورة بل ركيزة نشأ الشعر العربي معتمدا عليه "الشعر العربي كله نشأ في ظروف غنائية وهو في أكثره يصور شخصية الشاعر وأهواءه وميوله".([3])

وهذ ما سار عليه شعراؤنا في العصر الحديث إذ لم يخرجوا من عباءة الخليل وإنما عدلوا فيها تمشيا مع روح عصر جديد له إيقاعات جديدة وأغراض شعرية جديدة وتأثير قادم من الاطلاع على تجارب شعوب وحضارات أخرى، ومنذ وُجد الشعر وُجدت معه الأوزان فالشاعر لا ينطق كلامه في لغة عادية وإنما ينطقه موزونا وكأنه يلبي فينا غريزتنا أو فطرتنا الأولى قبل أن تنشأ اللغات.([4])

وينبغي أن نفرق بين ثلاثة أمور يكثر الخلط فيها، الإيقاع عامة والإيقاع في الشعر والوزن، فالإيقاع يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في النثر مثلا فيما سماه قدامة "التفريغ" وقد يبلغ الإيقاع في النثر درجة يقرب بها كل القرب من الشعر فتمثله

---

[1] نازك ملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ط4، دار العلم للملايين، بيروت 1974، ص 224

[2] نزار القباني، **قصتي مع الشعر**، ط9، منشورات نزار القباني، بيروت 2000 ص 61.

[3] شوقي ضيف، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ط11، دار المعارف، مصر، ص28

[4] غالي شكري، **شعرنا الحديث إلى أين؟**، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر 1991، ص 53

التفعيلة في البحر العربي متمثلة في الحركات والسكنات في التفعيلة بنظيرتها في الكلمات في البيت، أما الوزن العروضي فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت وقد كان البيت الشعري هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية.([1])

أ- المقاطع الوزنية-العروضية:

يؤكد الدارسون للعروض العربي أن هذا المصطلح المقطع غربي لم يثبت استخدامه من القدماء، فالخليل بن أحمد أقام نظامه على الوحدات الصوتية الصغرى وهي الأسباب والأوتاد والفواصل فاستخدم المتحرك والساكن أساسا لوضع نظرية العروض العربي، في الحين الذي نجد المقطع واضح المعالم في العروض الغربي وخاصة العروض الفرنسي، ويرى بعض النقاد المحدثين أن شعر التفعيلة يضعها في أجواء مناسبة لبحثه وفق المقطع لا وفق المتحرك والساكن فيشير: سيد البحراوي أن العروض العربي قائم على إحساس واضح بالكم وإن لم تنتق إمكانيات الإحساس بالكيف، كما تشير بعض الظواهر ومنها أن شرط التفعيلة والوزن لا يحتم التساوي في كم المقاطع فحسب بل في ترتيبها أيضا بمعنى أن العلاقة بين الأسباب والأوتاد وبصفة خاصة موقع الوتد بين الأسباب وهي العلاقة التي ميزت التفعيلات عن بعضها البعض رغم تساويها كمّيا.([2])

ويؤكد ذلك باعتباره التقسيم إلى مقاطع أكثر دقة وقدرة على تمثيل النص ومنحنياته في الأجزاء المختلفة، ويقسم المقاطع إلى ثلاثة أقسام هي:

- المقطع القصير: ويرمز له بالرمز (ب) ويتكون من صامت consonont + صائت vowe قصير، مثل الباء واللام حرفي الجر.
- المقطع الطويل: ويرمز له بالرمز (-) ويتكون من صامت + صائت طويل مثل "لا" أو من صائت قصير + صائت قصير+ صامت مثل "لم"
- المقطع زائد الطول: ونرمز له بالرمز (-ب)([3]) ويتكون من صامت + صائت طويل+ صائت مثل: دار، قالْ، أو من صامت+ صائت قصير+ صامتين مثل: حَبْرْ

[1] محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت 1987، ص 435-436

[2] سيد البحراوي، **العروض وإيقاع الشعر العربي، المرجع السابق**، ص85

[3] **نفسه**، ص85

وهذا النوع الأخير نادر في العربية لاجتماع ساكنين ولا يوجد إلا في قواف مخصوصة ([1])، وقد اعتمدنا في بحثنا النظام المقطعي لوجود ميزة التقسيم المقطعي التي تعتبر تقسيما دقيقا للكم الزمني([2]).

رغم أن الخليل بن أحمد لم يستخدم المقطع أو النظام المقطعي فإن رصده للتفعيلات المكونة للأوزان يمكن أن يكون قائما على إحساس بحالة المقاطع.

ب- طريقة الوزن:

حينما وضع الخليل بن أحمد نظريته في العروض كان قد أرسى قواعد علم ثابتة متكاملة في مستواها النظري على الأقل لذلك سكت أغلب النقاد القدامى وحسن سكوتهم بعد هذا الإنجاز، فكان الاشتغال طوال قرون في التفاصيل الدقيقة لهذا العلم لكن مع بداية العصر الحديث ظهرت دعوات كثيرة إلى ضرورة إعادة النظر في مشروع الخليل بكامله أو في بعض جزئياته متغذية في ذلك من الاحتكاك بالغرب والاطلاع على ثقافته وآدابه وآراء المستشرقين الذين انكبوا على الشعر العربي دراسة وتنظيرا ومن انتشار شتى العلوم وانفتاحها بعضها على البعض.([3])

ومن المحاولات المتقدمة التي تمردت جزئيا على طريقة الخليل ما قدمه عبد الله الطيب المجذوب في كتابه "المرشد إلى فهم أشعار العرب" حين قام بالاستغناء عن صيغة الفعل الثلاثي "فعل" وهي جذر الميزان العروضي كما وضعه الخليل بن أحمد وعن رموز الحركات والسكنات مختصرا كل ذلك في هاتين النغمتين "تَنْ" و"تَ تَنْ" أي ما يقابل السبب الخفيف "/0" والوتد المجموع "//0" في علم الخليل، والصورة النظرية لبحر الخفيف مثلا هي:

تَنْ تَ تَنْ تَنْ. تَنْ تَنْ تَ تَنْ . تَنْ تَ تَنْ تَنْ

تَنْ تَ تَنْ تَنْ. تَنْ تَنْ تَ تَنْ . تَنْ تَ تَنْ تَنْ

بدلا من:

فَاعِلاَتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلاَتُنْ

فَاعِلاَتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلاَتُنْ

---

[1] سيد البحراوي، **العروض وإيقاع الشعر العربي، المرجع السابق**، ص112-113

[2] سيد البحراوي، **الإيقاع في شعر السياب**، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص12.

[3] أنيس إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ط2، المكتبة الانجلومصرية، 1952، ص 349

مبررا ذلك بأنّ هاتين النغمتين الرئيسيتين "تَنْ" و "تَ تَنْ" سهلتان بسيطتان وفيهما قعقعة وتقطع من نوع التقطع الذي تسمعه بين دقات القاطرة.([1])

على أنّ المحاولة الأكثر خرقا لطريقة الوزن كما وضعها الخليل ابن أحمد في ما تضمنه كتاب "الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية " محمد حسن عواد من ابتكار للرموز البديلة والتنويع في هذه الرموز.

فقد ابتدع هذه الجملة لتنوب عن التفاعيل وهي "بجانبنا تاجر رؤوف متسامح يستخدم عاملات مكفوفات مهازيل" فكل كلمة من هذه الجملة تنوب منونة عن تفعيلة من تفعيلات الخليل كما يلي:

بجانبنا= مفاعلتن

تاجر= فاعلن

رؤوف= فعولن

متسامح= متفاعلن

يستخدم= مستفعلن

عاملات= فاعلات

مكفوفات= مفعولات

مهازيل= مفاعيلن

ثم يضع كلمة رسالات لتمثل نظام المقاطع فهي تغطي مساحة الأجزاء كلها حيث ترمز"ر" إلى المقطع القصير وترمز "سا" إلى المقطع المتوسط وتمز "لات" إلى المقطع الطويل، ولم يقتنع بهذه الكلمة بل ابتدع كلمة أخرى هي "بلاياء" الأوربية لأن الكلمات العربية لا تقف على الساكت إلا في حالات معينة وهو ما يربك الطالب "إذا ما نوّن الكلمة فيختلف الوزن، أما في الكلمات الأجنبية فالتسكين حتمي وهذا يجنّب الطالب الزلل"([2])

[1] عبد الله الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب**، ج1، ط3، مطبعة حكومة الكويت، الكويت 1989، ص95

[2] محمد حسن عواد، **الطريق إلى الموسيقى الخارجية**، ط1، دار الطباعة الحديثة، د ت، ص

غير أن الدارس لا يرى فاعلية في هذا القانون فيعرض عن "رسالات" العربية و"بلاياء" الأجنبية ويأتي بقانون جديد سماه قانون "ألوفين"([1]) التي هي في رأيه جمع لكلمة ألوف ولكنه يقع هنا في خطأ لغوي فليس ذلك جمع هذه الكلمة وإنما جمعها آلائف أو ألف بضمّ الألف واللام.([2])

ويوزع الدارس هذه الكلمة على مقاطع لتنوب عن الرموز العروضية والتفاعيل حيث "أ" هي مقطع قصير ورمزها "1" و"لو" هي مقطع متوسط ورمزها "2" و"فين" هي مقطع طويل ورمزها "3" وينطبق هذا القانون على تفاعيل الخليل بأن يقطع تفعيلة "فعولن" هكذا:

فعولن= 3.2.1

ويبتدع جملة جديدة يراها أصلح التفاعيل هي (قد رمى غرضا وأصاب) يديرها على تفاعيل الخليل بهذه الطريقة:

فعولن= رمى قد

مفاعيلن= رمى قد قد

مفاعلتن= رمى ورمى

فاعلاتن= قد رمى قد

فاعلن= قد رمى

مستفعلن= قد قد رمى

فعلن= ورمى

متفاعلن= وأصاب قد

مفعولات= قد قد قد و

ثم إنه لا يستقر على هذا وإنما يستعين بعلم الهندسة في تجسيد التفاعيل بحجة أن استيعابها أسهل لطالب العروض فيجعل لكل تفعيلة شكلا هندسيا كما يلي:

فعولن= ▱ مفاعيلن= ▭ مفاعلتن= ▭ فاعلن= △ مستفعلن= ⇔ متفاعلن= □

مفعولات= ⏢

[1] محمد حسن عواد، **المرجع السابق**، ص 355

[2] عبد الله الغذامي، **الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1987، ص 170

كما استعان بعلم الرياضيات وجسد التفعيلات في رموز رياضية غريبة والحجة دائما واحدة فالكاتب ساعٍ إلى تبسيط علم العروض وتقديمه للطلاب لقمة سائغة لا تحتاج إلى المضغ ولعمري إن هذه الطرق التي ابتدعها لهي أكثر تعقيدا وتداخلا من طريق الخليل إذ ما هي الفائدة من تقويض نظام قائم مألوف عند الدارسين واستحداث نظام أكثر تعقيدا وهل تُحل مشكلة العروض بأن نعيب تفعيلة "متفاعلن" ونعوضها بكلمة "بجانبنا" أو "وأصاب قد"؟ ناهيك عن إدخال الأشكال الهندسية والرموز الرياضية الذي سيحدث تداخلا وتلفيقا لا طاقة للدارس بتحمله.

إن هذه المحاولة وكل المحاولات الأخرى التي تأخذ شكل الأرقام عند محمد طارق الكاتب والتحول إلى دلالات رياضية عند كمال أبي ديب والاستعانة بالأرقام: 1-2-3 عند الشيخ جلال الحنفي هي سمور تنقلنا من مجرد إلى ماهو أكثر تجريدا، ومما توهمنا فيه الغموض إلى ما هو أكثر غموضا.([1])

كثيرة هي المشاريع التي قدمت بدائل لرموز الخليل وبقيت تفاصيل العروض العربي كما رسمها صاحبها هي النموذج الأكثر تداولا وألفة سواء تعلق الأمر بالتفعيلة أو بالمتحرك ذي الرمز *"/"* أو بالساكن ذي الرمز *"0"* وظل تأثير الخليل ساريا حتى في تلك الحركات الشعرية التي أعلنت الثورة صراحة مثلما رأينا في مشروع نازك ملائكة التي تعد أكثر الناس وفاء للخليل بل وضعتها حركة الحداثة وإياه في كفّة واحدة "السلفية الرجعية" أو في مشروع كمال أبي ديب الذي ادّعى صاحبه أنه سيكون بديلا جذريا لعروض الخليل بينما هو لم يزد على أن احلّ مصطلحا مكان مصطلح فلم تكن النوى الايقاعية كما رأينا غير السبب والوتد كما لم تكن الوحدة الايقاعية غير التفعيلة وليس التشكل الايقاعي شيئا غير البيت الشعري بل إنه ظل أسير النظرية الخليلية دون أدنى تجديد يُذكر برغم دقة جهده وفهمه الملحوظين فهذا بعينه أساس الخليل في دوائره الخمس وفي نظري +ة "الفك" أي استخراج بحر من بحر بحذف أول مقطع فيه (أي ما سماه النواة) لتنتقل إلى بحر آخر.([2])

وإن ما قدمه بديلا لم ينأ به عن دوائر الخليل ومصطلحاته كما أن ما اتهم به هو نفسه المستشرق "فايل" من أن عمله جاء في سياق تخبط فكري وأخطاء منهجية انتهت به إلى نتائج لا مقدمات لها لم يكن ليصرف الأنظار عن تأثره الشديد بهذا المستشرق فقد استمد أهم تصوراته من آرائه أقصد قصره للنبر على النواة (*0//*)

---

[1] نوفل يوسف حسن، **أصوات النص الشعري**، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لو نجمان، القاهرة 1995، ص 297.

[2] **نفسه**، ص 301

ج- التناغم بين الوزن والغرض:

إن العلاقة بين بنية الإطار وبنية المحتوى هي موضوع دراسة شغل النقاد العرب القدامى من القرن السابع الهجري والنقاد المحدثين على السواء وكان من أفاض في هذه العلاقة حازن القرطاجني وهذا لا يعني أن النقاد قبله لم يشيروا إليها بل إن ابن طباطبا (322هـ) وابن العميد (366هـ) وأبا الهلال العسكري (395هـ) كل أولئك وردت في مؤلفاتهم إشارات وتلميحات لهذه العلاقة الخفية بين المعنى وما يناسبه من الأوزان جاءت في سياق "الحديث عن قضايا الائتلاف مثل: ائتلاف اللفظ مع المعنى وائتلاف اللفظ مع الوزن وائتلاف المعنى مع الوزن([1])، لكن هذه الإشارات لم تكن لتشكل مدار عناية خاصة بالموضوع بقدر ما كانت تلميحات ثانوية وذلك مبرر من الناحية الخارجية لأن الشعر الذي كان قيد الدراسة والتحليل ينتمي إلى شعراء لم يعرفوا الوزن ولا سمعوا به وهم شعراء الجاهلية وبالتالي فإن الحديث عن أن هذا الشاعر أو ذاك كان ينتقي للمعنى الذي يود النظم فيه هذا الوزن حديث مخالف للمنطق أو لعل النقاد العرب لقدامى قبل القرن السابع هجري كانوا منشغلين بقضايا أخرى وقد يكون السبب هو أن النقاد العرب تعاملوا مع الذاكرة الشعرية والنص المنشد وهذا دعاهم الحكم على الأوزان إلى اعتماد الذوق والطبع بدل علم العروض.([2])

أثار النقاد العرب المحدثون مسألة عدم اهتمام العرب القدامى قبل القرن السابع للهجرة ببحث العلاقة بين التشكيل الموسيقي والمحتوى الشعري لأنهم فوجئوا بتناول حازم القرطاجني لها فراحوا يؤكدون أنه متأثر بالفلسفة اليونانية وآراء أرسطو بصفة خاصة فقد كان أرسطو أول من بدأ هذه المحاولة في فن الشعر إذ قال: أما من العروض فقد أثبت الوزن السداسي أو الملحمي صلاحه بحكم التجربة فلو أن قصيدة روائية نُظمت في وزن آخر أو في جملة أوزان لَبَدَت نافرة قلقة لذلك فإن الوزن السداسي هو أرزن الأوزان وأبهاها وأنه أكثر قبولا للغريب والاستعارة.([3])

وليس هذا الرغم منافيا للحقيقة فيما يبدو ذلك أن الفلاسفة والنقاد العرب قبل القرطاجني قاموا بنقل آراء أرسطو إلى العربية وهو ما يؤكد إمكانية تأثر حازم بهذه الآراء.

---

[1] إسماعيل يوسف، **بنية الإيقاع في الخطاب الشعري**، ط1، منشورات وزارة الثقافة، سوريا 2004، ص 27

[2] **نفسه**، ص 28

[3] سيد البحراوي، **موسيقى الشعر عند شعراء أبو للو**، دار المعارف، القاهرة، مصر 1991، ص 26

فالفرابي (339هـ) يؤكد أن اليونانيين هم أول من ربط بين الوزن والغرض فجعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعا من أنواع الوزن مثل [ أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات وكذلك سائرها](1)

غير أن هناك رأيا آخر يذهب إلى أن القرطاجني استوحي مسألة الربط بين الوزن والغرض مما انتشر بين الفلاسفة قبله وهو أن الألحان المجردة قادرة على إثارة انفعالات معينة في ذهن السامع والموسيقى يمكن أن تحاكي الحالات النفسية المتنوعة بالانتقال من الحدة إلى الثقل والتدرج بين مثل هذه الحالات فيرتبط بذلك كل انفعال بنغمة تدل عليه، وإذا ما عرفت هذه النغمة ثار ذلك الانفعال، وهذه الفكرة قائمة عند الفلاسفة جميعا طرحها "الكندي" في القرن الثالث وبلورها الفارابي في القرن الرابع وعبّر عنها ابن سينا بقوله:" إن الانتقال إلى النغم الحاد يحاكي شمائل الزكانة والحلم والاعتذار"(2) فلا يستبعد أن يكون حازم قد استوحى فكرته في ربط الوزن بالغرض من هذه الفكرة نركز اهتمامه على الوزن الشعري من حيث هو نغم نابع من حيث هو نغم نابع من التلفظ بحروف متعاقبة بدل الانغام، ومهما يكن تأثر حازم القرطاجني بالفلسفة اليونانية أو الفلاسفة العرب فإنه كان أول من تناول هذه العلاقة بالدرس المستفيض فربط الوزن بالمعنى في علاقة احتواء تقوم على التناسب، فغدا لكل بحر من البحور الشعرية مجال يختص به وغرض يلزمه وارتبط مثلا الطويل والبسيط بالأغراض الجادة كالمدح والفخر وارتبط الرّمل والمديد بغرض الرثاء ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان.

ووجد الافتتان في بعضها أعمّ من البعض فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط ويتلوها الوافر والكامل ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره، ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف"(3) وبذلك منح الأنماط الايقاعية ايقاعات نفسية فصارت أضرب الحالات النفسية محددة بطبيعة الأوزان الشعرية، وعليه فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة وتجيد في البسيط بساطة وحلاوة وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد وللخفيف جزالة ورشاقة وللرمل لينا وسهولة ولما للمديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء.(4)

---

1 إسماعيل يوسف، **المرجع السابق**، ص30

2 عصفور جابر، **مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 2007، ص 325.

3 حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: الحبيب ابن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس 2008، ص268

4 **نفسه**، ص 269

ساير القرطاجني في هذا الرأي عبد الله الطيب المجذوب في كتابه "المرشد إلى فهم أشعار العرب" حينما سعى جادا إلى البحث عن الصلة بين البحور الشعرية والأغراض التي جسدتها وفي رأيه أن هناك أغراضا تستدعي بحورا بعينها وهناك أغراض أخرى تنفر من بحور بعينها وإلا لما كان هذا الاختلاف الشديد بين أوزان البحور الذي فرضته أغراض مختلفة ولكان أغنى في ذلك بحر واحد وهل يتصور في المعقول أن يصلح بحر الطويل الأول للشعر المعبر عن الرقص والنقزان والخفة أو يظن من الممكن أن تصاغ كلمة الأخطل:

خَفَّ القَطِينُ فَرَاحُوا مِنْكَ أَوْ بَكَرُوا *** وَأَعْجِلْتُمْ نَوًى فِي صَرْفِهَا غِيَرُ

في الرجز والمخبون الذي منه قول شوقي:

فَيَتِمُّ اجتِمَاعُنَا مِنَّا *** يا عضرفوت مَا الخَيرُ

لاَ أَدرِي تِلكَ ضَجَّةٌ *** حَضَرتُمَا فيمَن حَضَر

ومن كابر بعد ذلك في مثل هذا فإنّما يغالط نفسه في الحقائق ويسومها طلب المحال"([1]) ثم يشرع بعد ذلك في تقديم الأدلة على أن بحورا لا تصلح للخوض في أغراض بعينها وأن أغراضا لا تصلح لها إلا هذه البحور، في البحر المديد صلابة ووحشية وعنف وهو يناسب معاني الرثاء المفعم بروح الانتقام، وأما الطويل والبسيط فهما أطول بحور الشعر العربي وأعظمهما أبّهة وجلالا وإليهما يعمد أصحاب الرصانة وفيهما يُفتضح أهل الركاكة والهجنة. والطويل أفضلهما وأجلهما وهو أرحب صدرا من البسيط، وأخذ الطويل من حلاوة الوافر دون انبتاره ومن رقة الرمل دون لينه المفرط ومن ترسل المتقارب المحض دون خفته وضيقه وسلم من جلبة الكامل وكزازة الرجز وأفاده الطول أبهة وجلالا.([2])

وهذه الصفات المجردة التي منحها الناقد للبحر الطويل تنمّ عن حسّ موسيقى مرهف وتذوق شخصي رفيع لبني البحور الشعرية واستبطان موسيقاها الظاهرة والخفية ولقد مهد بها لقضيته المحورية وهي صلة البحر بالغرض فأكّد أنّ الطويل بهذه الصفات لا يصلح إلا للمعاني الثقال النبيلة بعيدا عن أية جلبة، غير أن أكثر النقاد المحدثين رفضوا الربط بين الأوزان الشعرية والأغراض نظرا لما يشوب هذه الاحكام من الانطباعية والتعميم وهو ما لا يمكن أن يسنّ قواعد علمية ثابتة فمثلا صاحب المرشد لا يستند في تميزه بين الخصائص المعنوية للأوزان العربية إلى أي أساس موضوعي ولا شك أنه تتبع في هذا

[1] عبد الله الطيب، **المرجع السابق**، ص 94

[2] حازم القرطاجني، **المرجع السابق**، ص 269

الكتاب نماذج لكثير من الشعر العربي قديمه وحديثه ولكنه لم يحاول أن يخضع هذه النماذج لأي نوع من التحليل([1]) وإنّما وقف عند وصف الخاص عن كل بحر من البحور الشعرية معتمدا على ما ملكت يمينه من التراث الشعري العربي وعلى تذوقه له وموقفه الخاص منه.

ويُعدُّ إبراهيم أنيس أيضا من الرافضين لمسألة التناسب بين الوزن والغرض فليس في شعر العرب القدامى ما يؤكّد هذا التّخيّر، فقد مدحوا وفاخروا وتغزّلوا في كل بحور الشعر التي تداولوها "ويكفي أن نذكر المعلقات التي قبلت كلها في موضوع واحد تقريبا ونذكر أنها نُظمت من الطويل والبسيط والخفيف والكامل لنعرف أن القدماء لم يتخيروا وزنا خاصا لموضوع خاص بل حتى ما سماه صاحب المفضليات بالمراثي جاءت من الكامل والطويل والبسيط والسريع والخفيف".([2])

ولئن كان إبراهيم أنيس قد نفى وجود صلة بين الوزن والغرض فإنه استحدث اتجاها آخر في هذا الباب وهو ما يلمح في قوله بوجود صلة بين الوزن والتجربة العاطفية حيث أن الشاعر يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يفرغ فيها بعضا من حزنه ويتخفف من بعض جزعه، وإذن فهناك تجاوب بين الإطار الموسيقي والحالة النفسية للشاعر لحظة الإبداع، فالشعر الذي يُقال وقت المصيبة والهلع يتأثر بالانفعال النفسي ويتطلب بحرا طويلا يتناسب مع حالة الاضطراب التي يعايشها الشاعر من سرعة في التنفس وازدياد في نبضات القلب، أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نُظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر.([3])

يبدو أنّ هذا الربط الجديد بين البنية الايقاعية والحالة الانفعالية الذي قال به إبراهيم أنيس نابع هو الآخر من فرضيات نظرية انطلق منها الكاتب لأن الحجج نفسها التي ردّ بها قضية الربط بين الوزن والغرض تُقام عليه إذ كيف يمكن أن نسحب هذا الكلام على الشعر الذي يُقال في لحظات الارتجال ويأتي طويلا ألم يكن "المتنبّي" مثلا في أقصى حالات الانفعال والغضب وسط جماعة من حساده في مجلس سيف الدولة الحمداني وهو يرتجل قصيدته من البسيط:

وَاحَرَّ قَلْبَاهُ مِمَّنْ شَبِمُ *** ومن بجسْمِي وَمَالِي عِنْدَهُ سَقَمُ

بل أنّ دمه كان ينزف من جرّاء دواة رماه بها سيف الدولة فشجّت رأسه ومع ذلك قال: ([4])

---

[1] محمد شكري عياد، **موسيقى الشعر العربي**، ط2، دار المعرفة، القاهرة، نوفمبر 1978 ص 16

[2] أنيس إبراهيم، **المرجع السابق**، ص177.

[3] **نفسه**، ص178

[4] أبو الطيب المتنبي، **الديوان**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1983، ص 333

إِنْ كَانَ سَرَّكُمُ مَا قَالَ حَاسِدُنَا *** فَمَا لِجُرْحٍ إذا أَرضَاكُم أَلَمُ

وفي الشعر الذي يرتجل من الطويل والكامل مثلما نلقي عند عنترة بن شداد وامرئ القيس أثناء المعارك أكثر الأدلة على أن الربط بين الوزن والغرض أو الوزن والتجربة العاطفية أمر نسبي لا يرقى إلى مستوى التقعيد والتنظير ذلك أن هذه النظرة إلى البحور الشعرية تحملنا على أن نرفض هذه الآراء القديمة والحديثة على السواء تلك التي تحاول الربط بين البحور الشعرية المختلفة وبين معان وموضوعات شعرية بعينها"([1]) أو بين البحور الشعرية والتجارب الانفعالية التي تهيمن على أجواء التجربة الإبداعية لأن الابداع بطبيعته متحرر متمرد لا يركن إلى القيود والقوالب الجاهزة، ومسألة الربط بين الوزن وحالة الشاعر أو الغرض تتّسم بالآلية وهو ما ترفضه طبيعة الشعر المتغيرة.

ولئن تطابقت النتائج التي توصّل إليها هؤلاء الباحثين مع كثير من الأشعار فإن ذلك لا يؤهّلها إلى مستوى القاعدة وإنما ما حدث من تطابق لا يعدو وكونه تقاطعات تناصية فرضتها بعض التراكمات المترسبة في ذاكرة الشاعر، فالقصيدة تستدعي القصيدة والبحر يستدعي البحر بطريقة لا شعورية إذا عرض موقف معين لأنه لا أحد قادر على الإفلات من تأثير القراءات التي تمارس تأثيرها عليه عند تجسيد الإبداع الأبيض الكامن في نفسه على الطبيعة إلى إبداع أسود أو حقيقي حين يخرجه إلى المتقين ويبثهم إليه بثّا، وتبدو لنا هذه المسألة تناصية أكثر منها نفسية"([2]) إلا أننا في الوقت نفسه لا ينبغي أن ننفي نفيا قاطعا تجاوب البحور الشعرية مع الأغراض والتجارب الانفعالية لأن الواقع الشعري أحيانا يفرض القول بها، لكن المقصود هو أن هذه الأحكام القطعية التي تجعل المسألة قانونا إبداعيا تفتقر إلى السند العلمي والموضوعي، فليس بالضرورة أن يكون المديد هو البحر الذي يصلح لتجسيد المواقف الوحشية العنيفة ولا أن يكون السريع هو البحر الذي يحسن فيه الوصف، وإنما قد يصلح المديد لمواقف العنف والصلابة كما قد يصلح لها الطويل والكامل والمتدارك، ويحسن الوصف بالسريع والبسيط والوافر وغيرها، والمهمة موكلة إلى ما يفرضه الواقع الشعري للنص والنسق الثقافي المقرن في ذاكرة الشاعر ولعل السؤال التقليدي الذي يطرح في شأن التجارب الإبداعية (ما مدى مناسبة الوزن للغرض؟) أ يكون سؤالا عقيما من الناحية النقدية وإن السؤال المثمر الذي يجب أن يُطرح هو: أيّ دلالة لهذا الوزن في هذا النص؟ وهل تفاعل مع تشكيلته الدلالية؟ وبذلك نكون قد استنطقنا النص عن حقيقته وابتعدنا

[1] عبد الرحمان إبراهيم، **الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية**، ط1، الشركة المصرية للنشر، لو نجمان، القاهرة 2000، ص 227

[2] عبد المالك مرتاض، **الأدب الجزائري القديم**، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر 2000، ص 206

عن الاحكام الجاهزة التي يرفضهاالنقد المعاصر الذي يركز على النص وينطلق منه ثم يعود إليه بوصفه بنية لغوية مفتوحة البداية ومغلوقة النهاية".

## 2- القافية:

تُعدّ القافية الظاهرة الثانية في موسيقى القصيدة من حيث الإطار الخارجي وهي لا تقلّ أهمية عن الوزن الشعري، فقديما قال صاحب العمدة:" الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء هي اللفظ والوزن والمعنى والقافية"([1]) وقال في موضوع آخر "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزنا وقافية"([2])

ونظرا لأهميتها توقف العروضيون طويلا عند حدّها وتحديد حروفها وحركاتها، فمنهم من جعلها تشمل آخر كلمة في البيت الشعري ومنهم من جعلها مساوية للروي أي آخر حرف صحيح غير معتل في البيت.

ومن المحدثين الّذين عرّفوا القافية "صفاء خلوصي" الذي يقول في القافية "إنها مجموعة أصوات في آخر السطر أو البيت وهي الفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة"([3])، ومهما تبيّن من خلاف بين العروضين فالنتيجة واحدة وهي أنّ القافية تقع في آخر البيت ويشترط تكرارها في نهاية كل بيت، ولكن ما اتفق عليه العروضيون هو تعريف الخليل بن أحمد فهي عنده آخر ساكنين في البيت وما بينهما المتحرك الذي يسبق الساكن الأول، وهي بالتالي لازمة إيقاعية تعتمد على تكرار أصوات معينة تنسجم مع الحالة النفسية للشاعر الذي لا تتحد رؤياه بالكلمة والوزن فقط وإنما تتطلب إلى جانب ذلك القافية أيضا غير أنه من الخطأ كما يرى أحد الدارسين أن تدرس القافية من الناحية الصوتية أو الايقاعية فحسب بل ينبغي أن تدرس في ظل الوضع الذي يتخذه الموضوع في تجربة الشاعر حيث يلتحم الانفعال بالصورة والوزن.([4])

وواضح أنه يؤكد على ضرورة دراسة القافية من خلال تضامنها مع معنى البيت لا من خلال وظيفتها الايقاعية فحسب، ومعنى هذا أن للقافية وظيفة دلالية كما يفهم من قول قدامة بن جعفر

---

[1] ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، مطبعة السعادة، القاهرة 1963، ص 119

[2] **نفسه**، ص 151

[3] صفاء خلوصي، **التقطيع الشعري**، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1987، ص 235

[4] عبد القادر الرباعي، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان 1999، ص 290

'لقد ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت"([1])، وعليه فإنه يؤكّد على ضرورة دراسة القافية من خلال تضامنها مع معنى البيت لا من خلال وظيفتها الإيقاعية فحسب.

ومن بين الشعراء المعاصرين الذين جدّدوا في القافية نجد "إيليا أبو ماضي" فقد نظم قصائد عديدة ذات البحر الواحد والقافية المنوعة، ويقدر دارسو شعر أبي ماضي أن نسبة شيوع هذا النوع في شعره بـ32% من جملة شعره التجديدي،([2]) ومن شواهد ذلك قصيدته "المساء" التي قسّمها الشاعر إلى عشرة مقاطع كل مقطع مكون من خمسة أبيات، العروض مدورة في الأربعة أبيات الأولى ومنفصلة في البيت الخامس الذي نجده مصرعا دائما إذ يقول في المقطع الأول منها: [3]

السُّحُبُ تَرْكُضُ فِي الفَضَاءِ الرَّحبِ رَكضَ الخَائِفِينَ
وَالشَّمسُ تَبْدُو خَلْفَهَا صَفْرَاءَ عَاصِيَةَ الجَبِينِ
وَالبَحرُ تَاج هَامَت فِيهِ خُشُوعُ الزّاهِدِينَ
لَكِنَّمَا عَينَاك بَاهِتَتَانِ فِي الأُفُقِ البَعِيدِ
سَلمَى بِمَاذَا تُفَكِّرِينَ؟
سَلْمَى بِمَاذَا تَحْلُمِينَ؟

ويقول في المقطع العاشر والأخير منها:

مَاتَ النَّهَارُ ابنُ الصَّبَاحِ فَلاَ تَقُولِي كَيفَ مَات
إِنَّ التَّأَمُّلَ فِي الحَيَاةِ يَزِيدُ أَوجَاعَ الحَيَاه
فَدَعِي الكَآبَةَ وَالأَسَى واسْتَرجِعِي مَرَحَ الفَتَاه
قَد كَانَ وَجهُكِ فِي الضُّحَى مِثلَ الضُّحَى مُتَهَلِّلاً
فِيهِ البَشَاشَةُ وَالبَهَاء
ليكُن كَذَلِكَ فِي المسَاء

ففي هذه القصيدة يبرز أبو ماضي تجربته من خلال مساء رومانسي امتزج بشعوره وإحساسه وتحاور فيه مع الطبيعة والحياة لينطلق الشاعر بوجدانه مخاطبا الأنثى يبثها أحاسيسه ومشاعره ويصور لها الارتباط

[1] قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق وتعليق: عبد المنعم خفاجي، د.ت، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 167

[2] عبد الباسط محمود، **دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي**، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، مصر 2005، ص62

[3] إيليا أبو ماضي، **المرجع السابق**، ص620، 622

الطبيعي بين المرأة "سلمى" وبين الطبيعة، ولقد اعتمد الشاعر على بحر مجزوء الكامل في جميع أبيات القصيدة ومما يلاحظ على الوزن والقافية ما يأتي:

- في الأبيات الأربعة الأولى من المقطع الأول دوّر الشاعر البيت ثم فصله في البيت الخامس والتدوير يوحي باستمرار الشاعر في وصف معالم الطبيعة (السحب، الشمس، البحر...) ليواصل التدوير في وصف الحنين لعلاقة الارتباط بينهما وبين مظاهر الطبيعة ثم فصل البيت عندما اتخذ من سلمى بؤرة الفكر والشعور.
- أما في المقطع الأخير فقد دوّر الشاعر أبياته الثلاثة الأولى ليصف مظاهر أخرى وهي (النهار، التأمل، الكآبة، الأسى) وعاد إلى وجه المرأة ليعقد علاقته بينه وبين الضحى ثم يعود ليفصل في مظهر هذا الوجه (البشاشة، البهاء)
- في قافية المقطع الأول أبياتها الثلاثة الأولى لها قافية موحدة والبيت الرابع له قافية أخرى، أما البيت الخامس فقافيته موحدة مع الأبيات الثلاثة الأولى بالشكل:
  - قافية الثلاثة الأبيات الأولى نونية مقيدة بالشكل (/ ف ْ)
  - قافية البيت الرابع دالية مقيدة بالشكل (/ ف ْ)
  - قافية البيت الخامس نونية مقيدة بالشكل ( / ف ْ)([1]) كما نلاحظ أن قافية المقطع الأول هي من نوع القوافي المترادفة، أما المقطع الثاني فنوعان المترادفة (*/00* ) والمتداركة (*/0//0* )

ظهرت بعض الترديدات الصوتية في المقطع الأول ومنها ترديد في نيمات (ال) بالكلمة الأولى والأخيرة في البيت (1،2،3) ونوع من التوازي الصوتي لمجموعة معرفات طبيعية في الشطر الأول وبشرية في الشطر الثاني إلى جانب خاصية الترديد الصوتي في الشطر الأخير بالبيت (5) بين سلمى المفكرة والحالمة يضفي نوعا من التداخل الدلالي في نفسية الشاعر، أما في المقطع الأخير فالتذييل بارز للعيان من خلال ترديد (مات/الحياة/ الضحى) في البيت (1،2،4) وهي تشكل مفاتيح (إشكاليات) المقطع.

وإذا انتقلنا إلى شاعر آخر من شعراء الرابطة القلمية وهو جبران خليل جبران الذي كان حديثه عن النفس وطبيعتها ونشدان الحقيقة عن طريق مجاهدتها للوصول إلى العالم الأمثل وثورته على التقاليد البالية كان إيمانه بأن اللغة قادرة على التعبير عن اعمق خوالج النفس وطرق عالمها الخفي،([2]) ففي

[1] إيليا أبو ماضي، **المرجع السابق**، ص 620، 622

[2] محمود محمد عيسى، **الأقصوصة الرمزية في الشعر المهجري**، ص05

قصيدة بعنوان "البلاد المحجوبة" يدور الحديث بين الشاعر والأنثى فيدعوها لمشاكلة الطبيعة والتطلع معها ومعه إلى بلاد أزلية.

تنقسم القصيدة إلى أربع مقاطع منوعة القافية، فكل مقطع منها يتكون من خمسة أبيات وجعل لكل ثلاث ابيات رويا خاصا يخالف روي البيتين الرابع والخامس وسنختار من القصيدة المقطع الأول والمقطع الرابع والأخير إذ يقول([1]):

هُو ذَا الفَجرُ فَقُومِي نَنصرِفْ *** عَن دِيَارِ مالنا فِيهَا صَدِيق
مَا عَسَى يَرجُو نَبَاتا يَختَلِف *** زَهرُهُ عَن كُلِّ وَردٍ وَشَقِيق
وَجَدِيدُ القَلبِ أَنَّى يَأتَلِف *** مَعَ قَلبٍ كُلُّ مَا فِيهِ عَتِيق
هُوَ ذا الصُّبحُ يُنَادِي فَاسمَعِي *** وَهَلُمّي نَقتَنِي خُطُوَاتِه
قَد كَفَانَا مِن مسَاءٍ يَدّعِي *** أَنّ نُورَ الصُّبحِ مِن آيَاتِهِ

وفي المقطع الأخير يقول:

يَا بِلَاد الفِكرِ يَا مَهدَ الأُلَى *** عَبَدُوا الحَقَّ وَضَلُّوا الجَمَال
مَا طَلَبنَاكَ بِرَكبٍ أَو عَلَى *** مَتنَ سُفُنٍ أَو بِخَيلٍ وَرِحَال
لستِ فِي الشَّرقِ وَلاَ الغَربِ وَلاَ ***فِي جَنُوبِ الأَرضِ أَو نَحوَ الشّمَالِ
أَنتِ فِي الأروَاحِ أنوَارٌ وَنَارُ *** أنتِ فِي صَدرِي فُؤادٌ يَختَلِج

ففي المقطع الأول وظف الشاعر بحر الرمل وقد تخللت هذا البحر بعض الزحافات والعلل كالجنن والحذف والقصر، أما القافية فأبرز معالمها ما يلي:

الثلاثة أبيات الأولى بروي القاف وهي قافية مقيدة مردوفة بالياء مكونة مقطعيا بالشكل التالي (/ ف نْ) أي (متحرك/ردف/ روي ساكن) ومترادفة ( /0 0)

البيتان الاخيران بروي التاء وهي قافية مطلقة (متحركة) مردوفة بالألف موصولة بوصل وخروج مكونة مقطعيا بـ (/ ف ر و خ) ومن القوافي المتداركة (0//0) وفي المقطع الأخير التزم الشاعر بحر الرمل أيضا بزحافات وعلل المقطع الأول غلا أن القافية كانت بالشكل:

- الثلاثة أبيات الأولى بروي اللام وقافية مقيدة مردوفة بالألف على شاكلة (/ ف نْ) أي القوافي المترادفة

[1] جبران خليل جبران، **المرجع السابق**، ص 341

- البيتان الاخيران بروي الجيم وهي قافية مقيدة على شاكلة ( /0//ن) من نوع القوافي المتداركة

وخلاصة القافية أنها تنوعت إيقاعيا بين المترادف والمتدارك إلى جانب أشكالها الخارجية المتنوعة بين (/ ف ن) و (/0//ن) أما من الناحية الايقاعية فنلمس في المقطع الأول بروز صوت مع (القاف) محاكاته الصوتية لبعض الكلمات (صديق/شقيق/ عتيق/ القلب) وهو صوت شديد مهموس يوحي في هذه الكلمات بالترابط واللحمة، وفي (قومي/ نقتفي) يوحي بالحركة والنشاط لتنفيذ هذا الترابط، وفي ذلك فإن المحاكاة الصوتية للمعنى إنما هي طاقة خالصة وإن كان الصوت المحاكي لا يصور الشيء الموصوف تماما وإنما يحاكي نشاطه أضف إلى ذلك الترديدات الصوتية بالشكل (لست....ولا...* .....ولا....) في البيت (4، 3) بالمقطع الأخير والتي نفى بها الشاعر المكان والاتجاه ليحدد الموضع في الصدر والروح.

ولا نبرح جو الرابطة القلمية حتى نعرج على نسيب عريضة والذي قال فيه ميخائيل نُعيمة "حسبك أن تقرأ قصيدة أو قصيدتين من نظم نسيب عريضة لتشعر أنك في حضرة شاعر فذ رحب الخيال مرهف الحس رفيع الذوق خفيف الظل صافي النبع صادق النبرة"([1]).

ويوصف شاعرنا بأنه قطب من أقطاب التجديد في الشعر قلبا وقالبا وحماسه للتجديد تركت فيه نوعا من الاعتماد غير المستحب فقد خُيّل له أنه وحده سنده وعماده، وإذا تصفحنا ديوانه الوحيد (الأرواح الحائرة) الذي نُشر سنة 1946م بنيويورك وخصّ له 100 قصيدة تتخللها 41 قصيدة تجديدية تضم موشحات وقصائد منوعة القوافي وأخرى متعددة الأبحر ويصل عدد ما نظمه من أبيات في الشعر العربي إلى 1400 بيتا يتخللها ما يقارب 700 بيتا تجديديا أو ما يعادل نسبة 51% من شعره كله تجديدي.

إن من أبرز شواهده الشعرية التجديدية التي تنوعت فيها القوافي مع الحفاظ على وحدة الوزن قصيدة (صلاة) التي تتكون من 12 بيتا تتوزع على مقطعين كل مقطع بستة أبيات إذ يقول فيها([2]):

وقَفْتُ وقد ضاقَ بي سبيلُ المنَى الساخِرةْ
ولم يبقَ من مَذْهَبي سوى كَدَرِ الآخِرَةْ
وقفتُ وحيداً ضَلُولاً ضعيفاً حليفَ الشَّجَنْ

[1] محمد عبد المنعم الخفاجي، **قصة الادب المهجري، المرجع السابق**، ص 661

[2] نسيب عريضة، **المرجع السابق**، ص 24

أُريدُ الصلاةَ طويلاً لِمَنْ ؟ كِدْتُ أنسى لِمَنْ ؟

إلى مَنْ يُصلّي فتى تَعَوَّدَ غيرَ الصلاةْ
وأَشْغَلَ قلباً عَتَا وَضَلَّ بغيرِ الإله

ويقول في المقطع التالي:

أيَا مَنْ سناهُ اختفى وراءَ حُدودِ البَشَرْ
نَسِيتُكَ يومَ الصَّفَا فلا تَنْسَنِي في الكَدَرْ
أيَا غافراً أَرْحَمَا يَرَى ذلَّ أمْسِي وَغَدْ
مَعَاذَكَ أنْ تَنْقَمَا وحِلْمُكَ مِلءُ الأَبَدْ
مَرَاعِيكَ خُضْرُ المنَى هي المشْتهى سَيِّدِي!
وجِسْمِي دَهَاهُ العَنَا حَنَانَيْكَ، خُذْ بِيَدِي!

فهذه القصيدة على بحر مجزوء المتقارب التي تحذف منه تفعيلة "فعولن" في الصدر والعجز، أما القافية فقد تنوعت داخل المقطع الواحد بالشكل:

في المقطع الأول

- البيتان الأولان بقافية مطلقة وروي الراء مؤسسة بالألف موصولة بالهاء ودخيلها حرف الخاء بالشكل الخارجي التالي (/ س د ر و) وهي قافية متداركة أيضا (*0//0/*)
- البيتان الثالث والرابع بقافية مقيدة وروي النون (*0// ن*) وهي قافية متداركة أيضا (*0//0/*)
- البيتان الخامس والسادس بقافية مقيدة وبروي الراء غير مؤسسة ولا مردفة بالشكل الخارجي (*0//ن*) وهي قافية متداركة (*0//0/*).

أما المقطع الثاني فنظام القافية كان بالشكل:

- البيتان الأول والثاني بقافية مقيدة وبروي الراء غير مؤسسة ولا مردفة بالشكل الخارجي (*0//ن*) وهي قافية متداركة ( /0//0)([1])
- البيتان الثالث والرابع بقافية مقيدة أيضا، وبروي غير مؤسسة ولا مردفة بالشكل الخارجي (*0//ن*) وهي قافية متداركة (*0//0/*).

[1] روز غريب، **النقد الجمالي وأثره على النقد العربي**، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، 1983، ص 95

- البيت الخامس قافية مطلقة وروي الدال موصولة بياء المد وشكلها ( /0/ ر و) وهي قافية متداركة ( /0//0) أما البيت السادس فهو قافية متراكبة بالشكل ( /0///0) ومن ذلك نصل إلى تشكيل الخريطة التقفوية لهذه القصيدة في البيان الآتي:

ب1+ب2 ← مقيدة (الراء) ← الشكل الخارجي ( / س د ر و)) متداركة
ب3+ب4 ← مقيدة (النون) ← الشكل الخارجي ( /0//نْ) متداركة
ب5+ب6 ← مقيدة (التاء)/ (الهاء) ← الشكل الخارجي ( / ف ر و) متواترة

ب1+ب2 ← مقيدة (الراء) ← الشكل الخارجي ( /0//نْ) متداركة
ب3+ب4 ← مقيدة (الدال) ← الشكل الخارجي ( /0//نْ) متداركة
ب5 ← مطلقة (الدال) ← الشكل الخارجي ( /0/ر و) متداركة
ب6 ← مطلقة (الدال) ← الشكل الخارجي ( /0//ر و) متراكبة

ملاحظة: م= المقطع، ب= البيت

هذا التنوع الموسيقي في القافية جاء على شكل ثنائي بين بيتين في إيقاع منسجم الأصوات رغم صفاتها المتنوعة فهو بشكل يكاد يكون قياسيا فينتظره الفم والجسم لسهولة جريانه على اللسان، فالشعر يستمد قوته من صدى موسيقى القافية التي تتردد بصورة قياسية([1])

## 3- الروي:

أ- تعريف الرّوي: هو حرف صامت يلتزمه الشاعر في آخر كل بيت من قصيدته وهو الموقف الطبيعي للبيت وعليه تبنى القصيدة إذا كان حرف الروي ساكنا وجب أن يضل ساكنا في كل ابيات القصيدة وإذا كان متحركا وجب على الشاعر أن يلتزم بنوع حركته.([2])

أي أن الروي هنا هو أساس كل قصيدة وهذه الأخيرة تكون منسوبة إليه وتلتزم به سواء في الحركة أو السكون.

وتبعا لذلك حرف الروي هو الذي تُبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال: قصيدة رائية أو دالية أو لامية.... الخ ويلزم في كل بيت منها ولا بد لكل شعوري"([3])

---

[1] روز غريب، **المرجع السابق**، ص 95

[2] سميح أبو مغلي، **العروض والقوافي**، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، 2009، ص55

[3] عبد الرحمان تبرماسين، **محاضرات في العروض وموسيقى الشعر**، ج1، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة 2001، ص30

وبالعودة إلى الدواوين نلقى في كثير منها حضورا كثيفا لحرف الروي المهيمن فيها وذلك على مستوى المقاطع أو القصائد الشعرية يحدث ذلك في ديوان "الاغارة" الذي يهيمن على حروف الروي فيه حرف النون والميم، وهذا ما يظهر في المقطع التالي:

لَمْ أَكُن بَاكِياً
إنَّمَا بَلَّلَتنِي جُفُونُ القُرُنفُلِ
فَانتَفَضَت أُغنِيَاتُ النَّدَى حَامِلهْ
أسكَرَتني لَطِيفَة ذَاتَ انْتِشَاءٍ
بِعِطرِ القُنَيطِرة الخَمر
مِن أَوَّلِ اللَّيلِ
مَدَّ الشُّعَاعُ لَنَا يَدَهُ النَّاعِمَهْ([1])

فهذا المقطع يكثف حضور الميم والنون في مساحة ضيقة وفي ديوان "احداثيات الصمت" نصادف تراكما للحرف الذي يمثل الروي المهيمن وهو الهمزة وذلك في أكثر من موضع:

كان جرو البيت يخمس من وراء الصمت حكه
تحت لحم الأذن عطل في جهاز الكون من...
يصغي إلى لا شيء...؟ سلطان العبث...
فيما رأى
جن الشويعر كان ينطق كان تلفاز الحدث
متدفقا بالدم فوق طعام أطفال القرى
ألفا من السنوات أمشي...
ثم أمشي
كي أدشّن في النهاية مقبرة.([2])

كما يتراكم حرف النون في ديوان "كائنات الورق" وهو المهيمن على حروف الروي في الديوان في مقاطع كثيرة مثلما يحدث في هذا المقطع:

---

[1] بوزيد حرز الله، **الإغارة**، منشورات ANEP، 2003، ص31

[2] الأخضر بركة، **إحداثيات الصمت**، منشورات الاختلاف 2003، ص25

تَتَسَلَّقُ هَذا الجِدَارْ
يَبْدُو عَالِيًا فَوقَ رَأسِكَ الصَّغِيرْ
يَبدُو أَنَّهُ لَن تَلحَقَ الفَتحَهْ
النُّورُ يُنَادِيكَ النُّورُ يُجَارِيكْ
النُّورُ يُوَاسِيكَ النُّورُ يُحَاذِيكْ
النُّورُ عَلاَ
تَتَسَلَّقُ مُنحَدَرَات أَصحَار ذَابِلَة
تَلتَفُّ حَولَ الفرغان
تغرَقُ تغرَقُ
البَحرُ عَمِيقٌ كَهَذَا الكَونِ الوَهمِي المغلَقْ([1])

أما في ديوان "مقام البوح" فنلفي حضورا كثيفا لحرف الراء في كثير من المواضيع وهو الحرف المهيمن على حروف الروي في الديوان:

مَن ترى دله؟
فاستَفَاقَت حُرُوف...
وَهَاجَت رُؤَى سَاحِرَات...
وَماجَت صُوَر
مَن تَرَى مَدَّهُ بِالأغَانِي
وَألقَى عَلَيهِ الفِرَاش...
وَرَصَّعَهُ بِالعَصَافِيرِ وَاللَّحن...
طَرَّزَهُ بِعَرُوسِ المطَر([2])

في هذين المقطعين يتكرر حرف الراء تكرارا غير خاضع لتنسيق محدد ثم يتركز هذا الحرف في القافية محدثا بذلك تجاوبا بين الحشو والقافية.

[1] مليك عبيد، **كائنات الورق**، دار الصفصافة للنشر والتوزيع، 2010، ص59
[2] عبد الله العشي، **مقام البوح**، 2010، ص72

## المبحث الأول: الإيقاع الخارجي:

اهتم القدماء بالشعر فكان لهم الديوان الذي جعلوا بين طياته أفكارهم ومشاعرهم وطباعهم وتوجهاتهم وجعلوا له ضوابط تميزه عن باقي الفنون الأدبية اصطلح عليها "علم العروض" وسنحاول مقاربة قصيدة جبران ومدارستها عبر الوقوف على أهم هذه الضوابط: الوزن والقافية.

### 1- البحر والوزن:

يعد الوزن من أبرز الخصائص الصوتية في القصيدة العربية إذ يحقق الموسيقى التي لها الأثر البالغ في سحر قلوب مستمعي الشعر واستعانة الشعر بالموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى الطرق الايحائية لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح والتعبير عما يعجز التعبير عنه.([1])

وقد كشفت المقاربة العروضية لقصيدة "المواكب" اتخاذ الشعر بحرين اثنين ولعل اختيار جبرانٍ لبحرين مختلفين في المواكب قد يكون أوقع تعبيرا عن اتجاهين مختلفين للحياة([2]) فاتخذ الاتجاه الأول بحر البسيط وسمي بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضربه وهو على ثمانية أجزاء : مستفعلن فاعلن أربع مرات.([3])

وجعل الثاني مجزوء الرمل وسمي رملا لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن وأصله فاعلاتن ست مرات إذا كان تاما أما المجزوء فهو ما حُذف منه ثلثه وبذلك يصبح كل شطر تفعيلتين اثنتين فقط.

وفي الجدول التالي نوضح نسبة اعتماد الشاعر على كل من البحرين:

| نوع البحر | عدد الابيات | النسبة% |
|---|---|---|
| بحر البسيط | 81 | 39.90 |
| بحر الرمل | 122 | 60.10 |

يتضح لنا بعد هذا الإحصاء أن الشاعر قد اعتمد على مجزوء الرمل في 122 بيتا من قصيدته أي بنسبة 60.10% من مجموع أبيات القصيدة وهو بحر حسن الموسيقى تطمئن إليه النفوس.([4])

---

[1] محمد غنيمي هلال، **المرجع السابق**، ص380

[2] عياد غزوان، **أصداء دراسات أدبية نقدية**، ص 28

[3] الخطيب التبريزي، **الكافي في العروض والقوافي**، تح: الحساني حسن عبد الله، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة 1994، ص 39

[4] إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص 117

لهاذ اتخذ الشاعر وزنا لصوت الشاب الذي يرمز إلى الطبيعة بعفويتها وجمالها ومطية لأنفاسه التواقة لأحضان الغاب حيث المساواة والمحبة والبعد عن هرج الحياة ونفاقها المصطنع فكان مناسبا للتعبير في ثورته يقول: ([1])

لَيسَ فِي الغَابَاتِ عِلمٌ ..... لَا ولَا فِيهَا الجهُولُ
فإِذَا الأَغصَانُ مَالَت . ... ..... لَم تَقُل هَذَا الجلِيل
أَن عَلمَ النَّأس طَراً ... ..... ..... كَضَبَابٍ فِي الحُقول
فَإِذَا الشَّمسُ أَطَلَّت ... ..... ..... مِن وَرا الأُفُقِ يَزُولُ

**********

أَعطِنِي النَّايَ وَغَنِّ ..... فَالغِنَا خَيرُ العُلُوم
وَأَنِينُ النَّاي يَبقَى ..... بَعدَ أن تَطفَى النُّجُومُ

أما الصوت الأول صوت الجهة المستمدة من تجارب وصعاب الأيام، فقد جعل له الشاعر 81 بيتا موزونا بأوزان بحر البسيط وهو بحر يمتاز بالدقة ايقاعه وجزالة موسيقاه ويعده العروضيون من البحور الطويلة التي يعتمد عليها الشعراء في الغالب ويتطرقون للمواضيع الجادة،([2]) لمواضيع هذه القصيدة في صوتها الأول.

فيحدثنا جبران خليل جبران عن الخير والشر والعدل والحب والسعادة والحرية.... كل هذه المواضيع جدية ومهمة للإنسان إن لم تقل في الحياة كلها بالنسبة له، وتحتاج إلى رصانة وعمق في التعبير عنها والتناعر في حالة الياس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه حتى تتسم دراستنا بشيء من الدقة سنعمد إلى تحليل كل بحر بشكل خاص،([3]) نورد فيه ما طرأ عليه من تغيير وتبدل على مستوى التفعيلة والوزن.

1. البحر البسيط:

يلحق التفعيلة أحيانا تغير لا يخرجها من إطار البحر الذي تندرج فيه وهذا التغير يطلق عليه العروضيون "الزحاف" وهو تغير في حشو البيت غالبا وهو خاص بثواني الأسباب.([4])

---

[1] جبران خليل جبران، **المرجع السابق**، ص 25

[2] ناصر لوحيشي، **مفتاح العروض والقوافي**، دار الهدية، قسنطينة، الجزائر، ص 64

[3] إبراهيم أنيس، **المرجع السابق**، ص 177

[44] عبد العزيز عتيق، **علم العروض والقافية**، دار النهضة العربية، بيروت 1987، ص170

ويربط العروضيون الزحاف بالتفعيلة لا بالبيت، فبحر البسيط مثلا يشمل على:

- التفعيلة، مستفعلن(سبب خفيف /0+ سبب خفيف /0+ وتد مجموع //0) ويجوز حذف ثانيها وسكان فتصير متفعلن ويسمى هذا النوع من الزحاف "الخبن"([1])
- التفعيلة: فاعلن (سبب خفيف /0+ مجموع //0) ويحذف ساكنها الثاني فتصير فعلن وهو "خبن"([2])
- وتبلغ عدد تفعيلات 648 تفعيلة توزعت كما يلي:

أ- التفعيلات السالمة: بلغ عددها 341 تفعيلة بنسبة 52.62% منها 246 تفعيلة لمستفعلن بنسبة 73.96% و95 تفعيلة لفاعلن بنسبة 14.60%

ب- التفعيلات المجنونة: بلغ عددها 307 تفعيلات بنسبة 47.88% منها 78 تفعيلة لمتفاعلن بنسبة 12.04% و 229 لتفعبلة فعلن بنسبة 35.34%.

يتجلى لنا من خلال هذه العملية الاستقرائية بنسب ورود التفعيلات السالمة والمجنونة في القصيدة أن الشاعر لم يول اهتماما لواحدة عن الأخرى بل تكاد تتفق في الحضور بنسب متقاربة (السالمة 52.62% المجنونة 47.38%)

يوحي لنا هذا التقارب في الحضور أن جبران مؤمن باعتقاده القائم على الرفض والنفور من العالم الإنساني، فهو موضع الراوي المتأكد من ماهية الحقائق السائدة في الحياة البشرية من ضياع وظلم وتعاسة وعبودية، فهو متوتر مضطرب وهذا ما يوحي غليه "الخبن" في التفعيلتين " مفاعلن" و"فعلن" يهدف ساكنيهما الثاني فجبرتن يشير إلى فقدان السكن في عالمه الذي يحياه ويحياه معه الباقون، ومن امثلة "الخبن": [3]

فَسَارِقُ الزَّهْرِ مَذْمُومٌ وَمُحْتَقَر ********* وَسَارِقُ الحَقلِ يُدعَى البَاسِلُ الخطر

0///0//0/0/0//0/0//0// 0///0//0/0/0//0/0//0//

مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن

مجنونة/ سالمة/ سالمة/ مجنونة مجنونة/ سالمة/ سالمة/ مجنونة

2. مجزوء الرمل:

---

[1] الخطيب التبريزي، **المصدر السابق**، ص 43

[2] **نفسه**، ص 44

[3] جبران خليل جبران، **المرجع السابق**، ص22

نظم الشاعر الصوت الثاني في قصيدته على مجزوء الرمل وبعملية إحصائية كان مجموع التفعيلات هو: 488 تفعيلة توزعت كما يلي أما الزحافات والعلل فوردت 228 مرة والنسبة 46.72% مفصلة في الجدول التالي: ([1])

| التفعيلة | سالمة | زحاف | علة | النوع | النسبة |
|---|---|---|---|---|---|
| فاعلاتن | 260 | – | – | سالمة | %53.28 |
| فعلاتن | – | 113 | – | الخبن | %23.16 |
| فاعلان | – | – | 81 | القصر | %16.60 |
| فاعلن | – | – | 14 | الحذف | %02.87 |
| فعلان | – | 16 | – | الخبن | %03.28 |
| فعلن | – | – | 3 | الخبن | %01.61 |
| فاعلات | | 1 | – | الكف | %0.20 |

فمجموع التفعيلات هو: 488 تفعيلة تفرعت على:

- التفعيلات السالمة: وردت منها 260 مرة أي 53.28% وهي تفعيلة "فاعلاتن"
- التفعيلات ما طرأ عليها من زحاف أو علة: وردت في مجزوء الرمل عدة زحافات وعلل نفصلها كما يلي:

– زحاف الخبن: وردت 113 مرة بنسبة 23.16% في تفعيلة "فاعلاتن" فصارت "فعلاتن" ويجوز الخين "فاعلاتن" فتصير "فعلان"([2]) وقد وردت 16 مرة بنسبة 03.28% كما يجوز الخبن في "فاعلن" لتصير "فعلن"([3]) ومثاله: ([4])

خلقَ النَّاس عَبِيدًا ***** للّذي يَأْبى الخُضُوع

0/0///0/0/// 0/0//0/0/0//0/

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

[1] العلة: تعبير يطرأ على الأعاريض والأحزب فقط وهو نوعان علة زيادة وعلة نقص، ينظر: محمد بن فلاح المطيري، **القواعد العروضية وأحكام القافية العربية**، ط1، غراس للنشر والتوزيع، 2004، ص 28

[2] الخطيب التبريزي، **المصدر السابق**، ص89

[3] محمد بن فلاح المطيري، **المرجع السابق**، ص 66

[4] جبران خليل جبران، **المرجع السابق**، ص 119

فَإذَا مَا هَبَّ يَومًا ****** سَائِرًا سَارَ الجَمِيعُ

0/0//0/0/0/// 0/0//0/0/0//0/

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وقوله: ([1])

إنَّ دين النَّاسِ يَأتِي ****** مثَلُ ظل ويَرُوح

0/0//0/0/0//0/ /0///0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلات

وقوله: ([2])

كَيفَ يَرجُو الغَاب جزءً ****** وَعلى الكُلِّ حَصَلَ؟

0/0//0/0/0//0/ 0///0/0///

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلن

- زحاف الكف: هو حذف السابع الساكن، وقد طرأ على التفعيلة "فاعلاتن" فصارت "فاعلات" وقد وردت مزدة واحدة في القصيدة في قوله: ([3])

لَم يَقُم فِي الأَرضِ دين ********* بَعدَ طَهَ وَالمسِيح

0/0//0/0/0//0/ 0//0//0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات فاعلان

- علة القصر: هو هدف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة وإسكان متحركة وطرأ على التفعيلة "فاعلاتن" فصارت "فاعلات" ثم نقلت إلى تفعيلة مستعملة هي "فاعلان" وقد وردت 81 بنسبة 16.60%

ومثال ورودها: ([4])

---

[1] جبران خليل جبران، **المرجع السابق**، ص 19

[2] **نفسه**، ص 22

[3] **نفسه**، ص 34

[4] **نفسه**، ص23

لَيسَ فِي الغَابَاتِ عَدل*********لاَ وَلاَ فِيهَا العِقَابُ

/0//0/0/0//0/ 0/0//0/0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

فإذا الصفصَافُ أَلقَى ******** ظِلَّهُ فَوقَ التُّرَابِ

/0//0/0/0//0/ 0/0//0/0///

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

لاَ يَقُولُ السرو هدي ********* بِدعَة ضِد الكِتَاب

0//0/0/0//0/ 0/0//0/0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

– علة الحذف: ([1]) وهو حذف ساكن الوتد المجموع في آخر التفعيلة وإسكان ما قبله طرأ على التفعيلة "فاعلاتن" ثم نقلت إلى تفعيلة مستعملة هي "فاعلن" وقد وردت في القصيدة 14 مرة بنسبة 02.87% ومن أمثلته:

وبما السَّعيُ بغَاب**********أَمَلاً وَهُوَ الأَمَل

0//0/0/0/// 0/0///0/0///

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلن

إِنَّمَا العَيشُ رَجَاء ******** إِحدَى هَاتِيك العِلل

0//0/0/0//0/ 0/0///0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلن

يتضح أن الشاعر قد استعمل في شعره الانخراقات العروضية من خبن وحذف وقصر وغيرها والتي لا تعد عيبا في نظم الشعر إنما هي تنويع في موسيقى القصيدة يخفف من سطوة النغمات التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها([2]) والروح تأنس إلى هذه الانحرافات اللطيفة، وقد قال الاصمعي عن الزحاف "الزحاف في الشعر كالرفصة في الفقه لايقدم عليه إلا فقيه".

[1] محمد بن فلاح المطيري، **المرجع السابق**، ص 32

[2] يوسف حسين بكار، **بناء القصيدة في الشعر العربي القديم**، ط2، دار الاندلس، لبنان 1982، ص 172

وقد نظم الشاعر أفكاره وآرائه حول الطبيعة على مجزوءة الرمل الذي فيه شيء من السرعة والخفة وقصر الابيات يؤدي إلى توالي النغمات وتكرارها بسرعة ما يضفي عليها ايقاعا جميلا عاليا استعدادا للتغني بمزايا الطبيعة ومحاسنها أليس يطلب الناي في كلّ مرة؟ ويدعو المتلقي إلى الغناء طربا بالطبيعة.

## 2- نظام القافية (التقفية):

يرى ابن رشيق أن القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر فهي تمثل سمة أسلوبية لها وظيفتها ودلالتها اللافتة للانتباه في القصيدة ويعرفها إبراهيم أنيس على أنها عدة أصوات تتكرر في أواخر الاسطر أو الابيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزء هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها.

وفي قصيدة المواكب ستعرض القافية وأنواعها محاولين استنطاق بعض دلالاتها وايحاءاتها الاسلوبية.

### 2.2.1: الروي:

هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال قصيدة رائية أو دالية ويلزم في آخر كل بيت منها ولابد لكل شعر قلّ أو كثر روي وستنعمد إلى دراسته حروف الهجاء الأكثر ترددا في أواخر أبيات القصيدة "المواكب"([1])

| الروي | عدد الابيات | النسبة | صفة الحرف |
|---|---|---|---|
| الراء | 91 | 44.83 | مجهور |
| الميم | 22 | 10.84 | مجهور |
| اللام | 22 | 10.84 | مجهور |
| الباء | 14 | 06.90 | مجهور |
| النون | 12 | 05.91 | مجهور |
| الحاء | 08 | 03.94 | مهموس |
| العين | 06 | 02.96 | مجهور |
| الفاء | 06 | 02.96 | مهموس |
| الذال | 06 | 02.96 | مجهور |
| التاء | 06 | 02.96 | مهموس |

[1] الخطيب التبريزي، **المصدر السابق**، ص 149

| | | | |
|---|---|---|---|
| الهمزة | 04 | 01.97 | مجهور |
| الضاد | 02 | 00.99 | مجهور |
| الكاف | 02 | 00.99 | مهموس |
| السين | 02 | 00.99 | مهموس |

ينصح لنا أن أكثر الحروف الهجائية المستعملة حرفا رويا في القصيدة هو الحرف المهجور "الراء" إذ ظهر حضوره في 91 بيتا بنسبة 44.83% فتكاد تبلغ نصف أبيات القصيدة يليه حرفا "الميم" و"اللام" بتكرار 22 مرة لكل منهما وهما الأصوات المهجورة، فالشاعر اعتمد على حروف الجهر "الراء" و"الميم" ما يتناسب مع نفسيته الثائرة المتقمصة دور الناصح المرشد

وحروف الروي المهجورة إذا جمعناها مع بعض نجدها تفوق الحروف المهموسة إذ ند حضورها في 179 مرة بنسبة 88.18% أما المهموسة فكانت 24 مرة فقط بنسبة 11.82% وهذا ما يؤكد ما قلناه سلفا عن سبب اختيار الشاعر لهذه الحروف رويا لأبياته.

2.2.2 القافية المردوفة:

الردف هو حرف حد يكون قبل روي سواء أكان هذا الروي ساكنا أو متحركا،([1]) وحروف الروي المد الثلاثة الألف- الواو- الياء ومن حيث الردف قسمان: ([2])

- القسم الأول: الألف وهي قسم بذاته يجعل الردف بالألف فإنه يجب أن يستمر إلى آخر القصيدة فلا يجوز أن يتناوب الألف مع الياء أو الباء.
- القسم الثاني: الواو والياء فإذا الشاعر لم يشأ أن يجعل الردف بالألف بل اختار الواو مثلا فإنه لابأس عليه في هذه الحالة أن يعاقب بينها وبين الياء في قصيدة واحدة، فمن القوافي المردوفة بالألف قول الشاعر:

ليس في الغابات سكرٌ ..... من مدامٍ أو خيالْ
فالسواقي ليس فيها ..... غير أكسير الغمامْ
إنما التخدير ُ ثديٌ ..... وحليبٌ للأنام
فإذا شاخوا وماتوا .....بلغوا سن الفطامْ

[1] عبد العزيز عتيق، **المرجع السابق**، ص 155
[2] **نفسه**، ص 156

ومن المردوفة بالواو قوله:

ليس في الغابات موتٌ ..... لا و لا فيها القبور

فإذا نيسان ولىَّ ..... لم يمتْ معهُ السرورْ

إنَّ هولِ الموت وهمٌ ..... ينثني طيَّ الصدورْ

فالذي عاش ربيعاً ..... كالذي عاش الدهورْ

من القافية المردوفة بالياء قوله:

ليس في الغاب ظريف ..... ظرفهُ ضعف الضئيلْ

فالصبا و هي عليل ..... ما بها سقمُ العليلْ

إن بالأنهار طعماً ..... مثل طعم السلسبيلْ

و بها هولٌ و عزمٌ ..... يجرفُ الصلدَ الثقيلْ

ومن القافية المتعاقبة بين الياء والواو قوله:

ليس في الغاب عقيمٌ ..... لا ولا فيها الدخيلْ

إنَّ في التمر نواةً ..... حفظت سر النخيلْ

وبقرص الشهد رمزٌ..... عن فقير وحقولْ

انما... العاقرُ ... لفظ ..... صيغ من معنى الخمولْ

أعطني الناي وغنِّ ..... فالغنا جسمٌ يسيلْ

وأنينُ الناي أبقى ..... من مسوخ ونغولْ

يتبين أن الشاعر اعتمد على هذا النوع من التقفية "الردف" 96 مرة أي بنسبة 47.29% ومرد ذلك إلى طول النفس الذي تحققه حروف المد، فالهواء حال النطق بحروف المد الثلاثة تمتد خلال مجراه ويستمر في الامتداد لا يقطعه شيء ولا من استمراره أي عارض ولا ينتهي الهواء إلا بانتهاء نطق الصوت نفسه([1]) حماسيهم في تغرير المستوى الايقاعي للقصيدة مان جهة ومن جهة أخرى تتناسب نفسية الشاعر المنادية إلى بند القواعد والأعراف التي هي حسب رأيه لا تغدو سوى قيودا تحد من حرية الاسنان وتجمح استقلاليته.

[1] أماني داوود سليمان، **الاسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج**، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن 2002، ص 52

### 2.2. 3 القافية المتراكبة:

وهي القوافي التي يكون فيها ثلاثة أحرف بين آخر ساكنين ورد في القصيدة على سبيل التنويع في القافية والايقاع الموسيقي،([1]) يقول الشاعر:

وَاللّطفُ فِي النَّاسِ أَصدَاف وَإن نعمت ... أَضلَاعُهَا لَم تَكُن فِي جَوفِهَا الدُّرَر

فَمن خَبِيث لَهُ نَفسَان: وَاحِدة ..... .. مِنَ العَجِين وَأُخرَى دُونَهَا الحَجَر

وَمِن خَفِيف وَمِن مُسْتَأنَث خنث ..... تَكَادُ تدْمِي ثَنَايَا ثَوبِهِ الإبر

وقد ورد هذا النوع من القافية 81 مرة من مجمل أبيات القصيدة أي بنسبة 39.90% وقد كان حضورها بارزا شد اهتمام القارئ بإحداثها نغما موسيقيا خاصا بها.

### 2.2 .4 القافية المطلقة:

وهي ما كانت متحركة الروي سواء بالكسر أو الضم أو الفتح ولعل نهاية القافية إضافة إلى الروي مما يعلق بدهن المتلقي وتسمعه([2]) لذلك من المهم دراستها في إطار التحليل الصوتي ومن أمثلة ما ورد من شاكلة هذه القافية موصولة بضم قول الشاعر: ([3])

وَاللُّطفُ لِلنّذلِ نَزعٌ يَستَجِيرُ ***** بِهِ إن رَاعَهُ جل أَو هَالَه الخَطَرُ

فَإن لَقِيت قَوِيّا لَيّنا فبِهِ ***** لأعين فَقَدت أَبْصَارُهَا البَصَر

يتبين لنا عند استقرائنا للقوافي التي انتهت بضم أنها وردت في كل الابيات المنظومة على بحر البسيط وهو البحر الذي خصه الشاعر للصوت الأول من حواره الفلسفي الدائر بين اتجاهين الواقع والطبيعة وأراه في ورودها بالضم إيحاء ودلالة على محاولة الشاعر التمساك ومجاهدة النفس على المواجهة والتحدي، فهي توحي بحركية الشاعر وانفعاله وغضبه ومقته للواقع الراهن.

### 2.2 .5 القافية المقيدة:

وهي ما كانت ساكنة الرّوي([4]) وجل أبيات القصيدة المبنية على بحر مجزوء الرمل والتي خص به الشاعر الصوت الثاني من حواره الفلسفي جاءت قوافيها مقيدة ومثالها: ([5])

---

[1] محمد بن فلاح المطيري، **المرجع السابق**، ص 110

[2] عبد العزيز عتيق، **المرجع السابق**، ص 164، 165

[3] جبران خليل جبران، **المرجع السابق**، ص 27

[4] عبد العزيز عتيق، **نفسه**، ص 164

[5] جبران خليل جبران، **نفسه**، ص 33

ليس في الغابات موتٌ ..... لا ولا فيها القبور

فإذا نيسان ولىَّ ..... لم يمتْ معهُ السرورْ

إنَّ هولِ الموت وهمٌ ..... ينثني طيَّ الصدورْ

فالذي عاش ربيعاً ..... كالذي عاش الدهورْ

ولعل جبران من خلال تقيد لقافيته حين يتحدث عن الطبيعة وما لها من مبررات يتوق إلى بلوغها يسكن أنفاسه ليستريح من غضبه وثورته في وجه الحياة المصطنعة التي عثلها الصوت الأول أو أراه يغلق باب الحركية والدينامية يخبرنا أن الطبيعة هي حقا سكن وطمأنينة له ولنا بعيدا عن تعاسة الحياة الإنسانية المكلفة.

## المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي:

يرتبط معنى الإيقاع عند العرب بالموسيقى فهو من إيقاع اللحن والغناء وهو يوقع الالحان ويبينها،([1]) فهو إذن من مصطلحات الموسيقى لا من مصطلحات علوم اللغة بوجه عام ولا من مصطلحات علم العروض،([2]) إلا أنه يقترن عادة بالوزن على الرغم من أنه أشمل منه إذ الوزن مضمن فيه فكل موزون له إيقاع وليس كل ما لع إيقاع موزون كالقرءان الكريم مثلا له ايقاعه الخاص به لكنه غير موزون وكذلك الحديث النبوي الشريف وكثير من متون النثر كالخطابة مثلا.

والايقاع مصطلح انجليزي اشتق أصلا من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق ثم تطور فأصبح كل ما يحدثه الوزن واللحن من انسجام،([3]) وفي هذا إشارة إلى علاقته بالشعر والموسيقى، وقد قسمه الدارسون والباحثون إلى فرعين إيقاع داخلي يدرس فيه الجهر والهمس والشدة والرخاوة، وإيقاع خارجي يعني فيه الوزن والقافية وغيرهما من جوانب العروض.

وسنعنى بالإيقاع الداخلي في هذا الشق من الدراسة من حيث تكرار الأصوات مفردة وتكرارها مجتمعة.

### 1- تكرار الصوت المفرد:

يعد التكرار ملمحا أسلوبيا هاما لمقاربة النصوص الأدبية وقد أولاه الدارسون الأسلوبيون أهمية بالغة في استنطاق ايحاءات ودلالات النصوص الأدبية خاصة الشعرية منها والصوت وهو يتكرر يمثل وسيلة بلاغية تعمل على تصوير الموقف وتجسيمه فضلا عن الإيحاء بما يدل عليه ذلك الصوت ضمن الالفاظ من خصائص صوتية وطاقة تنغيمية مما يساهم في إبراز المعنى وتأكيده.([4])

وسنحاول في ما يلي أن نعرض لتكرار الصوت المفرد في القصيدة محل المقاربة منطلقين من تبيان صفة الصوت المفرد من حيث جهره وهمسه وشدته ورخاوته محاولين بذلك الوقوف عند أهم ما تحيلنا إليه هذه الأصوات من معاني.

أ- صفة الجهر والهمس:

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، ج21، دار صادر، بيروت، ص316

[2] محمد الهادي الطرابلسي، **في مفهوم الإيقاع**، حوليات الجامعة التونسية، ع132، 1991، ص 12

[3] مجدي وهبة، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط2، مكتبة لبنان، 1984، ص 71

[4] ياسر أحمد فياض، **البنى الاسلوبية في شعر النابغة الذبياني**، ع4، مجلة جامعة الانبار، كلية الآداب، العراق 2009، ص 353

تنقسم الأصوات إلى مجهور ومهموس، فالمجهور هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان،([1]) والاصوات المجهورة في اللغة العربية كما تبرهن عليها التجارب الحديثة هي ثلاثة عشر: (ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن ) يضاف إليها الواو والياء.([2])

أما المهموس من الأصوات فهو الصوت الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به ومجموعهم اثنا عشر هي: (ت ث ح خ ص ش ص ط ف ق ك هـ)

ولقد برهن الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد على الخمس أو عشرين في المائة في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة وسنحاول استقراء هذه الأصوات المجهورة والمهموسة في قصيدة المواكب محاولين استظهار إيحاءاتها ودلالاتها ومدى تأثيرها في البنية الدلالية للقصيدة.

*جدول يوضح الأصوات المجهورة وعدد تكرارها ونسبها:

| الأصوات المجهورة | عدد التكرار | النسبة % |
|---|---|---|
| ب | 237 | 7.23 |
| ج | 96 | 2.93 |
| د | 158 | 4.82 |
| ذ | 64 | 1.95 |
| ر | 333 | 10.16 |
| ز | 44 | 1.34 |
| ض | 44 | 1.34 |
| ظ | 30 | 0.92 |
| ع | 188 | 5.74 |
| غ | 98 | 2.99 |
| ل | 626 | 19.11 |
| م | 342 | 10.44 |

[1] إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، ط4، مكتبة الانجلومصرية، القاهرة، مصر 1971، ص 20

[2] **نفسه**، ص 21

| | | |
|---|---|---|
| ن | 440 | 13.43 |
| و | 330 | 10.07 |
| ي | 246 | 7.51 |

المجموع: 3276 صوتا مجهورا بنسبة 64.79%.([1])

*جدول يوضح الأصوات المهموسة وعدد تكرارها ونسبها:

| الأصوات المهموسة | عدد التكرار | النسبة % |
|---|---|---|
| ح | 124 | 6.97 |
| ث | 42 | 2.36 |
| ه | 215 | 12.08 |
| ش | 52 | 2.92 |
| خ | 63 | 3.54 |
| ص | 47 | 2.64 |
| ف | 295 | 16.57 |
| س | 169 | 9.49 |
| ك | 91 | 5.11 |
| ت | 249 | 13.99 |
| الهمزة | 229 | 12.87 |
| ق | 145 | 8.15 |
| ط | 59 | 3.1 |

المجموع: 1780 صوتا مهموسا بنسبة المجموع: 1780 صوتا مهموسا بنسبة 35.21% ([2])

وجب علينا الاعتراف قبل مباشرة التحليل لقصيدة المواكب أن استنباط المعاني ن مجرد أرقام إحصائية هو عمل صعب ومضمن يحتاج من صاحبه ميزة التأمل الثاقب والمصير الشديد إلا أننا

[1] إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية، المرجع السابق**، ص 24

[2] **نفسه**، ص 24

سنحاول قدر استطاعتنا أن نقرأ القصيدة من خلال ما ورد فيها من حروف مهموسة ومجهورة، محاولين بذلك الوصول إلى معرفة المعاني المتوارية داخلها.

إن الإحصاء الذي قمنا به عن أصوات الجهر والهمس سجل لنا حضورا قويا للأصوات المجهورة تكررت 3276 مرة وبنسبة 64.79% في مقابل انخفاض حضور الأصوات المهموسة التي تكررت 1780 مرة بنسبة 35.21%.

ومرتكز هذا التباين بين الأصوات عائد إلى أن جبران نظم قصيدته ليبين لنا صور المواكب الإنسانية التي حادت عن سبل السعادة والحرية الكامنة في الغاب بوصفه رمزا رومانيكيا للطبيعة إلى عوالم الحياة المصطنعة فكان لزاما عليه إيقاظ تلك المواكب على صوت مجهور ينبهها إلى حقيقة ضياعها ويعيدها إلى فطرتها الأولى فطرة الطبيعة وتحفل به من حرية واستقلال لهذا فهو في مقام المنادي وتلك المواكب منادى ولا يتألف مع هذا المقام سوى الصوت المجهور حتى يسمعه الناس فيوصل رسالته لهم.

ففي مضرب من القصيدة حيث يحدثنا جبران عن العدل يقول: ([1])

وَالعَدل في الأَرض يُبكي الجنّ لَو سَمِعوا

بِهِ وَيستَضحكُ الأَموات لَو نَظَروا

فَالسّجنُ وَالموتُ لِلجانينَ إِن صَغرُوا

وَالمِجدُ وَالفَخر وَالإِثراء إِن كبرُوا

فَسارق الزَّهرِ مَذمومٌ وَمُحتَقَرٌ

وَسارِقُ الحَقل يُدعى الباسِلُ الخطرُ

وَقاتلُ الجسمِ مَقتولٌ بِفعلَتِهِ

وَقاتلُ الرُّوحِ لا تَدري بِهِ البَشَرُ

ليس في الغابات عدلٌ.. لا ولا فيها العقابْ

فإذا الصفصاف ألقى.. ظله فوق الترابْ

لا يقول السروُ هذي.. بدعةٌ ضد الكتابْ

إن عدلَ الناسِ ثلجٌ.. إنْ رأتهُ الشمس ذابْ

[1] جبران خليل جبران، **المرجع السابق**، ص 20

تقوم البنية الصوتية لهذه المقطوعة على تكرار صوت اللام 35 مرة وهو الذي تكرر في القصيدة الكاملة 626 مرة بنسبة 19.11% فكانت له حصة الأسد وهو صوت يمتاز بالشدة والقوة والوقوف على الجانب الدلالي لهذا الحرف يكشف عن حالة نفسية وانفعالية خاصة يعيشها الشاعر إذ يحدثنا جبران عن العدل الذي لا يطبق إلا على صغار الجناة، فسارق الزهر ينال العقاب المرير أما سارق الحقل فتنحني أمام سطوته الأعناق، إن من يقتل جسدا يذهب في جريمته أما قاتل الروح فهو في عصمته عن التهم يسير في الأرض في حمى القانون.

هذا الواقع يرفضه جبران خليل جبران رفضا تاما فكان طبيعيا أن تتخير أنفاسه صوت اللّام المجهور حتى يعبر عن رفضه هذا ويوضح الناس أن عدلهم زيف وبهتان ويعلن لهم أن الغاب خالية من ثنائية العدل/ العقاب فهي مجرد أوهام لا وجود لها في الطبيعة وإن وجدت فسرعان ما تتلاشى فالطبيعة الجبرانية حرة تعشق الحرية والعدل المطلق.([1])

ويحدثنا جبران في لوحة أخرى عن رفضه للحرية بمفهومها الضيق عند الناس فيقول: ([2])

والحرُّ في الأرض يبني من منازعهِ ****سجناً لهُ وهو لا يدري فيؤتسرْ

فان تحرَّر من أبناء بجدتهِ**** يظلُّ عبداً لمن يهوى ويفتكرُ

فهو الأريب ولكن في تصلبهِ حتى****** وللحقِّ بُطلٌ بل هو البطرُ

وهو الطليقُ ولكن في تسرُّعهِ******** حتى إلى أوجِ مجدٍ خالدٍ صِغرُ

*****

ليس في الغابات حرٌّ****** لا ولا العبد الدميمْ

إنما الأمجادُ سخفٌ****** وفقاقيعٌ تعومْ

فإذا ما اللوز ألقى***** زهره فوق الهشيمْ

لم يقلْ هذا حقيرٌ****** وأنا المولى الكريمْ

*******

أعطني الناي وغنِّ****** فالغنا مجدٌ اثيلْ

وأنين الناي أبقى****** من زنيمٍ وجليلْ

[1] عناد غزوان، **المرجع السابق**، ص 41

[2] جبران خليل جبران، **المرجع السابق**، ص 25

نلاحظ تواتر صوت النون في المقطوعة 17 مرة وفي القصيدة حسب الإحصاء 440 مرة بنسبة 13.3% وصوت النون مقتبس من الأنين، والأنين هو التعبير الهيجاني المباشر عن ألم النفس الداخلي سواء أكان مصحوبا بألم جسدي أو غير مصحوب،([1]) وتكرار هذا الصوت يوحي بما في ذات جبران الكسيرة من الألم الدفين وخاصة وهو يحدثنا عن أهم معتقداته: الحرية ولذلك كان الصوت الرنان ذو الطابع النوني أي ذو المخرج النوني الذي تتجاوب اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع الذي تتخالج بداخله.([2])

وفي لوحة يبحث فيها الشاعر عن مفهوم الخير والشر يقول: ([3])

الخير في الناس مصنوعٌ إذا جُبروا *****والشرُّ في الناس لا يفنى وإن قبروا

وأكثر الناس آلاتٌ تحركها ******أصابع الدهر يوماً ثم تنكسرُ

فلا تقولنَّ هذا عالم علم *****ولا تقولنَّ ذاك السيد الوَقُرُ

فأفضل الناس قطعانٌ يسير بها *******صوت الرعاة ومن لم يمشِ يندثر

*******

ليس في الغابات راعٍ******* لا ولا فيها القطيعْ

فالشتا يمشي ولكن**** لا يُجاريهِ الربيعْ

خُلقَ الناس عبيداً****** للذي يأْبى الخضوعْ

فإذا ما هبَّ يوماً**** سائراً سار الجميعْ

نلاحظ في الابيات تواتر صوت العين 12 مرة وهو صوت يتشكل بتضييق مخرجه في أول الحلق على شكل حلقة ملساء ومن ثم بتجميع ذبذبات النفس في بؤرة هذه الحلقة وهكذا لابد لصوته النقي الناصح أن يوحي بالفعالية والاشراق والظهور والسمو.([4])

يحاول الشاعر أن يظهر تجربته في الحياة ليبين لنا أن الخير ظاهرة إنسانية مكتسبة يستمدها الانسان من حياته الاجتماعية وبيئته الطبيعية مقابل نظرته للشر الذي هو حسب رأيه خالد في النفس البشرية لا ينتهي بانتهاء البشر وتلاشيهم، فالناس آلات تحركها أنامل الدهر (الرعاة) كيفما شاءت ثم ما تلبث

---

[1] حسن عباس، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998، ص 292.

[2] **نفسه**، ص 158

[3] جبران خليل جبران، **المرجع السابق**، ص 19

[4] عناد غزوان، **المرجع السابق**، ص 208

أن تتعطل وتنكسر فتكون المفاضلة بين هؤلاء في الألقاب بين عالم جليل وسيد وقر مفاضلة يرفضها جبران إذ لا تستند إلى معيار دقيق صائب

هذه في النظرة الجبرانية المتمردة على زيف الحقائق في الحياة البشرية نظرة كان الصوت المجهور ركيزة في بيانها وأساسها في إظهارها للناس فتوافقت نفسيته مع هذا الجهر وتناسبت وتماهى الجهر مع مشاعر التمرد والرفض والعصيان لما يحياه الناس في حياتهم الضيقة.

وكما سلف ذكره فإن نسبة شيوع الأصوات المهموسة حسب استقراء اللغويين لا تكاد تزيد عن 20% في الكلام فإذا تجاوزت حدها العادي تعلقت بها دلالة خاصة وهذا ما يتضح لنا أثناء إحصاء الحروف المهموسة في القصيدة إذ وردت بنسبة 35.21% فالصحيح أن الغالب فيها هو الصوت المجهور نظرا لما تقتضيه نفسية الشاعر الرافضة والمتمردة على الواقع، لكن بلوغ الأصوات المهموسة هذه النسبة لم يكن اعتباطيا.

يخفي الشاعر حزنا دفينا يغلفه بتمرده وقوته حزن ما آلت إليه الحياة المعاشة من ضياع وتيه وظلم وقهر هذا طبعا في نظره فحين يحدثنا بقوله: ([1])

والسرُّ في النفس حزن النفس يسترهُ ****فإن تولىَّ فبالأفراحِ يستترُ

والسرُّ في العيشِ رغدُ العيشِ يحجبهُ *****فإن أُزيل توَّلى حجبهُ الكدرُ

فإن ترفعتَ عن رغدٍ وعن كدرٍ***** جاورتَ ظلَّ الذي حارت بهِ الفكرُ

فمجموع الأصوات في هذه الابيات 107 صوتا المجهور منها 65 صوتا بنسبة 60.75% والمهموس 42 صوتا بنسبة 39.25% ونلاحظ أن نسبة الأصوات المهموسة قد تجاوزت 20% وهي بهذا تجاوزت حدها العادي لتوحي لنا بحيرة جبران مع النفس الإنسانية الحزينة المتألمة تارة والفرحة تارة أخرى تستقر بالألم مرة فإن زال فبنقيضه الفرح مرة أخرى هذه الثنائية المعروفة في الحياة حزن/فرح أتعبت نفسيته وجعلت صوته مهموسا يروي لنا يأسه وحزنه الدفين.

ب- صفة الشدة والرخاوة:

قسم اللغويون العرب الأصوات العربية إلى شديدة ورخوة فنجد إبراهيم أنيس قد مثل الشديدة منها بمجرى المياه فهو مثل مجرى النفس أثناء الكلام فنراه يضيق فتسمع لمروره صفيرا أو حفيفا ويتسع

[1] جبران خليل جبران، **المرجع السابق**، ص 27، 28

حينا آخر فلا نكاد نسمع له حفيفا وقد ينحبس في مكان ما لحظة سريعة جدا ينطلق بعدها بقوة، وهنا نلحظ له انفجارا ودويّا([1])، ويطلق عليها حديثا الأصوات الانفجارية.([2])

وهذه الأصوات هي: الألف، القاف، الكاف، الدال، الضاد، التاء، الطاء والباء، وعددها 08 أصوات.

أما أصوات الرخاوة فهي الأصوات التي عند النطق بها لا ينحبس الهواء انحباسا محكما وإنما يكتفي بأن يكون مجراه عند المخرج ضيقا جدا ويترتب على ضيق المجرى أن النفس في أثناء مروره بمخرج الصوت يحدث نوعا ما من الصفير أو الحفيف وهي: الهاء، العين، الحاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، السين، الزاي، الظاء، الذال، التاء والفاء.

وسنعرض فيما يلي إلى نسبة ورود هذه الأصوات الشديدة وكذا الرخوة منها المدونة محل الدراسة.

*أصوات الشدة ونصب ورودها في القصيدة:

| الأصوات الشديدة | عدد التكرار | النسبة % |
|---|---|---|
| ب | 237 | %19.55 |
| ت | 249 | %20.54 |
| ط | 59 | %13.03 |
| ك | 91 | %7.50 |
| ق | 145 | %11.96 |
| ض | 44 | %3.63 |
| د | 158 | %13.03 |
| الهمزة | 229 | %18.89 |

المجموع 1212 صوتا شديدا بنسبة 45.85%

[1] إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، **المرجع السابق**، ص25

[2] كمال بشر، **علم الأصوات**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر 2000، ص 212

يتجلى لنا أن من الأصوات التي وردت بنسبة كبيرة هو صوت "التاء" مقارنة ببقية الأصوات الشديدة الأخرى وهذا بـ 247 مرة بنسبة 20.54% وتعد التاء من الأصوات المهموسة الشديدة الدالة على الضعف والرقة.([1])

ولعل جبران يبدو غريبا عن هذا العالم الذي يتعلق به عالم خال من قيم الإنسانية المثلى وأراه قد وجد في صوت "التاء" نغما صوتيا مساعدا يسهل التعبير عن هذه الغربة،([2]) فالتاء مستقلة وباردة والدم لا يجري في اللسان أثناء النطق بها.

وهذه الدلالات الايحائية للصوت تعكس لنا ما يحس به الشاعر من يأس وإحباط وهو يرى مواكب الناس هائمة في الحياة بلا وعي ولنقرأ معا قوله: ([3])

العيشُ في الغاب والأيام لو نُظمت***** في قبضتي لغدت في الغاب تنتثر

لكن هو الدهرُ في نفسي له أَربٌ**** فكلما رمتُ غاباً قامَ يعتذرُ

وللتقادير سبلٌ لا تغيرها *****والناس في عجزهم عن قصدهم قصروا.

نلاحظ أن الشاعر قد كرر حرف التاء هنا 08 مرات فبعد رحلته الطويلة في القصيدة متتبعا مواكب الناس في الحياة ينتهي في قراره إلى الخيبة واليأس فيتغشاه الألم وتخنقه المعاناة ويدرك عجزه في بلوغ الحياة المثلى فكانت حاله هذه منسجمة مع صوت التاء الذي يعكس هذا الشعور المؤلم.

يصف ميخائيل نُعيمة نفسية جبران هذه فيقول:" لكنها ما أعلنت رغبتها في الانعتاق من عالم المقاييس والموازين، والخير والشر حتى ثارت عليها رغائبها الأرضية ومطامعها البشرية فاستسلمت لضعفها من جديد وراحت تقدم عنه أعذارا وفي اعتذارها مرارة الخيبة وألم الانحدار.([4])

ثم يأتي صوت "الباء" في المرتبة الثانية من حيث نسبة الورود ب، 237 مرة بنسبة 19.55% فصوت الهمزة 229 مرة بنسبة 18.89%.

*أصوات الرخاوة ونسب ورودها في القصيدة:

| الأصوات الرخوة | عدد التكرار | النسبة % |
|---|---|---|
| س | 169 | 11.81 |

[1] حسن عباس، **المرجع السابق**، ص 56

[2] حسن الغرفي، **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، افريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء، المغرب 2001، ص 37

[3] جبران خليل جبران، **المرجع السابق**، ص 34

[4] ميخائيل نعيمة، **جبران خليل جبران، حياته، موته، أدبه، فنه**، ط4، دار صادر، بيروت 1960، ص 153

| | | |
|---|---|---|
| ز | 44 | 3.07 |
| ص | 47 | 3.28 |
| ش | 52 | 3.63 |
| ذ | 64 | 4.47 |
| ث | 42 | 2.94 |
| ظ | 30 | 2.10 |
| ف | 295 | 20.61 |
| ه | 215 | 15.02 |
| ح | 124 | 8.67 |
| خ | 63 | 4.40 |
| ع | 188 | 13.14 |
| غ | 98 | 6.85 |

المجموع: 1431 صوتا رخوا بنسبة 54.14%

يتبين لنا من خلال الاستقراء أن الصوت الطاغي في الأصوات الرخوة هو صوت "الفاء" وذلك بتكرار 295 مرة وبنسبة 20.61% ([1])

فعندما يخرج النفس مع صوت الفاء على المدرج الصوتي يبدو لنا وكأن الاسنان الامامية العليا وهي التي تقوم بالضرب خفيفا على طرف الشفة السفلى حبسا للنفس ثم يتم الانفراج بينهما بشيء من التأني فيخرج الصوت مع النفس المبعثر أثناء الانفراج ضعيفا واهيا، فهو صوت يوحي بالتشتت والبعثرة والانتشار برقة ولطافة، يليه صوت "الهاء" بتكرار 215 مرة وهو صوت مهموس رخو وصوت حرف الهاء باهتزازاته العميقة في باطن الحلق يوحي أول ما يوحي بالاضطرابات النفسية فلا بد أن يكون الانسان العربي قد اهتدى إلى صوت هذا الحرف للتعبير عفويا عن اضطراب نفسي معين قد أصابه.

يقول جبران: ([2])

واللطفُ في الناسِ أصـــــــداف وإن ***نعمتْ أضلاعها لم تكن في جوفها الدررُ

[1] حسن عباس، **المرجع السابق**، ص 131

[2] جران خليل جبران، **المرجع السابق**، ص 27

فمن خبيثٍ له نفسان واحدةٌ ***من العجين وأُخرى دونها الحجرُ
ومن خفيفٍ ومن مستأنـــــــث*** خنثٍ تكادُ تُدمي ثنايا ثوبهِ الإبرُ
واللطفُ للنذلِ درعٌ يستجيرُ ***بهِ إن راعهُ وجلٌ أو هالهُ الخطرُ
فان لقيتَ قوياً ليناً فـــــبهِ*** لأَعينٍ فقدتْ أبصارها البصرُ

يصف جبران في هذه الابيات الانسان الذي يصطنع اللطف ليستر ضعفه وعجزه ذلك اللطف الذي مهما نعم لا يحمل في قراره الحقيقة، فافتعاله يوقع الانسان في الازدواجية النفسية وقد هال جبران أن يتبدى المرء بغير ما يضمر لطف يداري خبثا فتبعثر بين هذه الثنائية واصطرب وتشتت وهذا ما يوحي إليه صوتا "الفاء" و"الهاء".

## 2- تكرار الأصوات مجتمعة:

أولى النقاد قديما وحديثا اهتماما بالقيمة الايقاعية للكلمة المفردة ويتبين لنا من خلال دراستهم اللغوية مدى إلحاحهم على الملائمة بين الالفاظ صوتيا ودلاليا طلبا للإيقاع الجميل الذي تقتضيه النفس،([1]) ورأوا في البديع مصدرا مهما من مصادر تحقق هذا الإيقاع ومن أهم أنواعه:

1. التجنيس:

يعرفه عبد الله بن المعتز في كتابه "البديع" بقوله:" التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس الأخرى في بيت شعر أو كلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف الحروف،([2]) فهو يوفر من نغم مصدره التماثل الذي يحصل بين أجزاء الكلام حين دخوله عليه وهذا ما نلحظه في القصيدة إذ حاول الشاعر جبران أن يحقق في نهايته أسطرة الشعرية توافقا إيقاعيا يستميل القارئ ويدفعه إلى مواصلة القراءة، ومن أضرب ذلك يقول: ([3])

ليس في الغابات حزنٌ*** لا ولا فيها الهمومْ
فإذا هبّ نسيـــــمٌ*** لم تجيءْ معه السمومْ
ليس حزن النفس إلا*** ظلُّ وهمٍ لا يدومْ
وغيوم النفس تبدو*** من ثناياها النجومْ

[1] عبد القادر هني، **نظرية الابداع في النقد العربي القديم**، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون 1999، ص 249

[2] عبد الله بن المعتز، **البديع**، ط1، دار المسيرة، بيروت، لبنان 1982، ص 05

[3] جبران خليل جبران، **المرجع السابق**، ص 20

ويقول أيضا:

ليس في الغابات عدلٌ*** لا ولا فيها العقابْ
فإذا الصفصاف ألقى*** ظله فوق الترابْ
لا يقول السروُ هذي*** بدعةٌ ضد الكتابْ

ويقول أيضا:

ليس في الغابات ذكرٌ*** غير ذكر العاشقينْ
فالأولى سادوا ومادوا*** وطغوا بالعالمين
أصبحوا مثل حروفٍ*** في أسامي المجرمينْ

ولعل اهتمام الشاعر وتركيزه على هذا النوع من القوافي المتجانسة مرده حرصه الشديد على تحقيق النغم الايقاعي في القصيدة فلا يمل القارئ من قراءتها، فقد اعتمد على هذه الظاهرة حتى يشد المتلقي ويبقيه متابعا ومركزا ومرامه من وراء ذلك أن يوصل له كل معانيه ومشاعره فيكون بذلك قد حقق هدفه المرجو من نظمه لقصيدته هذه.

2. التماثل الصوتي:

تكثر في قصيدة المواكب لمقاطع الصوتية المتكونة من صامت وصائت طويل سواء أكان الصائت الطويل ألفا أو واوا أو ياء، ولحروف المد والحركات وظيفة فنية صوتية إذ تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنوع النغمة الموسيقية للفظة أو الجملة تؤثر في نفس المتلقي تأثيرا جميلا.

ولأصوات المد ميزة الوضوح في السمع إذا قيست بالأصوات الساكنة([1]) فهي أصوات تحتاج إلى زمن طويل حيث النطق بها وقد أوردها الشاعر في قصيدته ليوحي لنا بطول معاناته ويأسه ومما يمثله:([2])

انما الناس سطورٌ ***** كتبت لكن بماء
ليت شعري أي نفعٍ ***** في اجتماع و زحامْ
و جدالٍ و ضجيجٍ*****و احتجاجٍ و خصامْ
كلها إنفاق خُلدٍ ***** و خيوط العنكبوتْ
فالذي يحيا بعجزٍ ***** فهو في بطءٍ يموتْ

[1] إبراهيم أنيس، **الاصوات اللغوية**، **المرجع السابق**، ص 32
[2] جبران خليل جبران، **المرجع السابق**، ص 34

ويتمثل امتداد الصوت في الالفاظ سطور، ماء، شعري اجتماع، زحام، جدال، ضجيج، احتجاج، خصام، أنفاق، خيوط، العنكبوت، يموت...فتوافق هذا التماثل الصوتي مع دلالة المقطوعة التي يعبر فيها عن سخطه على ما يحياه الانسان من تدافع وفوضى وخصام دائم دفعته الاستعانة بالمد ليكون له متنفسا كافيا للتعبير عن دواخله المكلومة.

لكل بداية نهاية ونهاية بحثي قد تكون فعلية وأرضية مواتية لانطلاقة بحوث أخرى جديدة وقد وقفت في بحثي على استنتاجات توصلت إليها بعد تنقيب متواصل عن مادة البحث بين ثنايا المصادر والمراجع ومنها:

يعتبر جبران خليل جبران شاعرا وناثرا ذو شخصية متميزة أحب العالم بكل ما فيه من إخلاص للإنسان، فهو شاعر رسم بدم القلب وأديب كتب بعصير الروح ليغني بأفراح الإنسانية ويبكي بأوجاعها وفنانا يعبر بالخطوط عن نوازع النفس البشرية فيصور آلامها وأملها.

يعتبر جبران خليل جبران رائدا من رواد الرمزية فتح فيها بابا لرؤى جديدة لم يسبق إليها من قبل، فالرمز عند جبران هو وسيلة من وسائل من وسائل التعبير التي يعبر بها عن أفكاره حتى أنه في غالب الأحيان كان يمنح الرمز أسلوب التشخيص وهذا ما ظهر جليا في قصيدته "المواكب" فسعى جبران وراء المطلق في إطار الكتابة الفنية قد جعل لغته نبعا من الإشارات والايحاءات والرموز.

جبران خير الدنيا وعرف ذخائرها وجرب الناس ودرس طبائعهم ولذلك جاءت قصيدته المواكب مصطبغة بصيغة التأمل والفلسفة فغلب عليه روح الفكر المجرد وأتى الحكمة والموعظة.

مزج جبران في قصيدته المواكب بين أسلوبين الرومانتيكية والرمزية التي يتبين معناها أحيانا وكأنها برغم ذلك تترك في روح القارئ شعورا رائعا بجمال أسلوبها وروعة صورها.

تنوعت الاستعمالات الصوتية في القصيدة بين تكرار الأصوات المجهورة كما المهموسة مما نجم عنه نغما موسيقيا صنع الإيقاع الداخلي لها.

تعتمد القصيدة في تشكيلها الموسيقي الخارجي على بحر واحد إنما تأسست على تنوع نغمي ما أسهم في ثرائها ايقاعيا.

حقق تكرار الصوت المفرد بجانب تكرار الأصوات مجتمعة ملمحا صوتيا بارزا في قصيدة المواكب

لم تسلم بعض تفعيلات القصيدة من الزحافات والعلل خاصة عندما يعتمد النص على مجزوء البحر.

وبعد كل هذا تبقى قصيدة المواكب فضاء واسعا لمن أراد الإبحار والتعمق فيها لمعرفة ما تحتويه من مواعظ وإرشادات وإن قيل عنها الكثير فهي تبقى بحاجة إلى نقاش وتحليل عميق يعطيها حقها فما أنا إلا طالبة علم حاولت فيها فإن فاتني أجر الإصابة فعلى الأقل أن أنال أجر الاجتهاد.

**أ- المصادر:**

1-ابن الأثير عز الدين أبي الحسن الجزري الموصلي، **المثل السائر**، تح: محي الدين عبد الحميد، ج2، د.ط، المكتبة المصرية، بيروت لبنان، 1999.

2-ابن منظور أبو الفضل جمال الدين، **لسان العرب**، ج5، ط1، دار صادر، بيروت لبنان 1997.

3-ـــــــــــــــــــــــــ، **لسان العرب**، ج21، دار صادر، بيروت.

4-التبريزي الخطيب، **الكافي في العروض والقوافي**، تح: الحساني حسن عبد الله، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة 1994

5-الزمخشري أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي، **أساس البلاغة**، ط1، المكتبة المصرية، صيدا، بيروت لبنان، 2003.

6-السيوطي جلال الدين ، **الاتقان في علوم القرءان**، ج3، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة المصرية، لبنان 1988.

7-الطيب عبد الله ، **المرشد إلى فهم أشعار العرب**، ج1، ط3، مطبعة حكومة الكويت، الكويت 1989.

8-القاضي الجرجاني، **التعريفات**، تح: نصر الدين تونسي، ط1، شركة القدس للتصوير، القاهرة 2007.

9-القرطاجني حازم ، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: الحبيب ابن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس 2008.

10- القيرواني ابن رشيق ، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، مطبعة السعادة، القاهرة 1963.

11- المتنبي أبو الطيب ، **الديوان**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1983.

**ب- المراجع:**

1-إبراهيم أنيس ، **الأصوات اللغوية**، ط4، مكتبة الانجلومصرية، القاهرة، مصر 1971

2- ـــــــــــــ، **موسيقى الشعر**، ط2، المكتبة الانجلومصرية، 1952.

3-إبراهيم عبد الرحمان ، **الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية**، ط1، الشركة المصرية للنشر، لو نجمان، القاهرة 2000.

4-ابن المعتز عبد الله ، **البديع**، ط1، دار المسيرة، بيروت، لبنان 1982

5- ابن جعفر قدامة ، **نقد الشعر**، تحقيق وتعليق: عبد المنعم خفاجي، د.ت، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

6-أبو ماضي إيليا ، **الأعمال الشعرية**، ط10، دار العودة، بيروت، لبنان 2015.

7- البحراوي سيد ، **الإيقاع في شعر السياب**، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

8-ـــــــــــ ، **في البحث عن لؤلؤة المستحيل، نقلا عن البنية الايقاعية في شعر عز الدين المناصرة**، دار الفارابي، بيروت 1988.

9-ـــــــــــ ، **موسيقى الشعر عند شعراء أبو للو**، دار المعارف، القاهرة، مصر 1991.

10- ـــــــــــ ، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993.

11- أبو مغلي سميح ، **العروض والقوافي**، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، 2009

12- بركة الأخضر ، **إحداثيات الصمت**، منشورات الاختلاف 2003

13- بزيع شوقي ، **ديوان مرثية الغبار**، ط1، دار الآداب، بيروت 1992.

14- بشر كمال ، **علم الأصوات**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر 2000

15- بكار يوسف حسين ، **بناء القصيدة في الشعر العربي القديم**، ط2، دار الاندلس، لبنان 1982

16- تبرماسين عبد الرحمان ، **محاضرات في العروض وموسيقى الشعر**، ج1، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة 2001

17- حرز الله بوزيد ، **الإغارة**، منشورات ANEP، 2003.

18- جابر عصفور ، **مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 2007.

19- جبران خليل جبران، **المجموعة الكاملة**، ط1، دار الجيل لنشر والتوزيع والطبع، لبنان 1994.

20- حسن نوفل يوسف ، **أصوات النص الشعري**، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لو نجمان، القاهرة 1995.

21- الخفاجي محمد عبد المنعم ، **الادب الحديث ومدارسه**، ج2، دار الطباعة بالأزهر، القاهرة

22- ــــــــــــ ، **قصة الادب المهجري**، دار الكتاب اللبناني، ط3، بيروت، 1980

23- خلوصي صفاء ، **التقطيع الشعري**، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1987.

24- خليل إبراهيم ، **مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث**، ط1، دار المسيرة، 2003

25- **ديوان سعدي يوسف**، مج2، ط1، دار العودة، بيروت 1988.

26- الرباعي عبد القادر ، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان 1999.

27- زيدان جورجي ، **تاريخ آداب اللغة العربية**، ج4، د.ط، دار الهلال.

28- سراج نادرة جميل ، **دراسات في شعر المهجر، شعراء الرابطة القلمية**، ط2، دار المعارف، مصر 1964

29- سليمان أماني داوود ، **الاسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج**، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن 2002

30- شبلي عبد العاطي ، **فنون الادب الحديث بين الادب الغربي والادب العربي**، ط1، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية 2005

31- شكري غالي ، **شعرنا الحديث إلى أين؟**، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر 1991.

32- شمس الدين محمد علي ، **الشوكة البنفسجية**، ط1، دار الاداب، بيروت 1981.

33- صبح علي مصطفى ، **من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر

34- ضيف شوقي ، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ط11، دار المعارف، مصر.

35- عباس حسن ، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998

36- عبيد مليك، **كائنات الورق**، دار الصفصافة للنشر والتوزيع، 2010

37- عتيق عبد العزيز ، **علم العروض والقافية**، دار النهضة العربية، بيروت 1987

38- عريضة نسيب ، **الأرواح الحائرة**، دار الغزو، عمان 1992.

39- العشي عبد الله ، **مقام البوح**، 2010

40- عواد محمد حسن ، **الطريق إلى الموسيقى الخارجية**، ط1، دار الطباعة الحديثة، د ت.

41- عياد محمد شكري ، **موسيقى الشعر العربي**، ط2، دار المعرفة، القاهرة، نوفمبر 1978.

42- الغذامي عبد الله ، **الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1987.

43- الغرفي حسن ، **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، افريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء، المغرب 2001

44- غزوان عياد، **أصداء دراسات أدبية نقدية**.

45- غريب روز ، **النقد الجمالي وأثره على النقد العربي**، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، 1983

46- القباني نزار ، **قصتي مع الشعر**، ط9، منشورات نزار القباني، بيروت 2000.

47- القروي الشاعر ، **الاعمال الكاملة**، جروس برس، طرابلس، لبنان 1998.

48- قطامي سمير بدوان ، **إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر: حياته وشعره**، دار المعارف، مصر 1971.

49- لوحيشي ناصر ، **مفتاح العروض والقوافي**، دار الهدية، قسنطينة، الجزائر

50- المحسن فاطمة ، يوسف سعيد: **النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث**، ط1، دار الهدة للثقافة والنشر، دمشق، 2000.

51- محمود عبد الباسط ، **دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي**، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، مصر 2005.

52- مرتاض عبد المالك ، **الأدب الجزائري القديم**، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر 2000.

53- المطيري محمد بن فلاح، **القواعد العروضية وأحكام القافية العربية**، ط1، غراس للنشر والتوزيع، 2004

54- ملائكة نازك ، **قضايا الشعر المعاصر**، ط4، دار العلم للملايين، بيروت 1974.

55- ملحسن ثريا عبد الفتاح ، **القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه**، دار الكتاب اللبناني،بيروت

56- نشاوي نسيب ، **مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1984

57- النصري فتحي ، **السردي في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية**، ط1، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، 2006.

58- نعيمة ميخائيل ، **جبران خليل جبران، حياته، موته، أدبه، فنه**، ط4، دار صادر، بيروت 1960

59- ــــــــــــ ، **همس الجفون**، دار نوفل، لبنان 2004.

60- هلال محمد غنيمي ، **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت 1987.

61- هني عبد القادر ، **نظرية الابداع في النقد العربي القديم**، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون 1999

62- وهبة مجدي ، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط2، مكتبة لبنان، 1984

63- ينيس محمد ، **الشعر العربي الحديث: الشعر المعاصر**، ج1، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1990.

64- يوسف إسماعيل ، **بنية الإيقاع في الخطاب الشعري**، ط1، منشورات وزارة الثقافة، سوريا 2004.

**ج- المجلات:**

1- الطرابلسي محمد الهادي ، **في مفهوم الإيقاع**، حوليات الجامعة التونسية، ع132، 1991

2- فياض ياسر أحمد ، **البنى الاسلوبية في شعر النابغة الذبياني**، ع4، مجلة جامعة الانبار، كلية الآداب، العراق 2009

# قائمة المصادر والمراجع

| | |
|---|---|
| مقدمة | أ |
| مدخل: النهضة الأدبية العربية في الشعر المعاصر | 03 |
| الفصل الأول: عناصر التشكيل الايقاعي في القصيدة المعاصرة | 08 |
| المبحث الأول: في البحث عن النموذج الايقاعي للقصيدة المعاصرة | 09 |
| 1- التكرار | 09 |
| 2- البياض والصمت | 14 |
| المبحث الثاني: بنية الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة | 24 |
| 1- الوزن | 24 |
| 2- القافية | 36 |
| 3- الروي | 42 |
| الفصل الثاني: المستوى الايقاعي في قصيدة المواكب لجبران خليل جبران | 45 |
| المبحث الأول: الإيقاع الخارجي | 46 |
| 1- البحر والوزن | 46 |
| 2- نظام القافية | 52 |
| المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي | 57 |
| 1- تكرار الصوت المفرد | 57 |
| 2- تكرار الأصوات مجتمعة | 67 |
| خاتمة | 70 |
| الفهرس | 72 |

# قائمة المصادر والمراجع

# مقدمة

# مدخل

## النهضة الأدبية العربية في الشعر المعاصر

# الفصل الأول

## عناصر التشكيل الايقاعي في القصيدة المعاصرة

# خاتمة

# الفصل الثاني

## المستوى الايقاعي في قصيدة المواكب لجبران خليل جبران

# الفهرس

**الملخص:**

**إن ملخص بحثي أردت أن يكون عبارة عن نقاط استنتاجية:**

- **يعد جبران خليل جبران رائدا من رواد الادب الحديث وهدا بفضل كتاباته التي ردت الاعتبار للأدب العربي في المحافل الدولية وفي زمن الضعف والانحطاط.**
- **يعتبر جبران خليل جبران رائدا من رواد الرمزية فتح فيها بابا للرؤى الجديدة لم يسبق إليها أحد من قبل، فالرمز عند جبران هو وسيلة من وسائل التعبير التي يعبر بها عن أفكاره.**
- **تعتمد القصيدة في تشكيلها الموسيقي الخارجي على بحر واحد إنما تأسست على تنوعت نغمي مما أسهم في ثرائها إيقاعيا.**

**تنوعت الاستعمالات الصوتية في القصيدة بين تكرار الأصوات المجبورة كما المهموسة مما نجم عنهم نغما موسيقيا صنع الإيقاع الداخلي لها.**

- **تبقى قصيدة المواكب فضاء واسعا لمن أراد الإبحار والتعمق فيها لمعرفة ما تحتويه من مواعظ وإرشادات**

**Resume**

**Je voulais un résumé de mes recherches pour être un des points déductive:**

**- Khalil Gibran est un pionnier de la littérature moderne et Hedda grâce à ses écrits, qui a reçu l'étude de la littérature arabe dans les forums internationaux et dans le temps de faiblesse et de la décadence.**

**- Khalil Gibran est considéré comme un pionnier de Avatar ouvrir la porte à de nouvelles idées jamais à un avant, lorsque le symbole de Gibran est un moyen d'expression, qu'il exprime ses idées.**

**- Le poème repose sur la composition externe de la musique sur une mer, mais elle a été fondée sur une Tonal diversifiée qui a contribué à la richesse Aahaaa.**

**audio varié utilise dans le poème entre la répétition des sons Almajaburh comme Almanmosh, résultant de leur mélodie musicale faisant son rythme interne.**

**-processions de l'espace poème restent importants pour ceux qui voulaient naviguer et de profondeur où trouver ce qu'il contient des sermons et des conseils**

**summary**

**The summary of my research wanted to be deductive points:**

**- Gibran Khalil Gibran is a pioneering pioneer of modern literature thanks to his writings, which have rethought of Arab literature in international forums and in times of weakness and decline.**

**- Gibran Khalil Gibran is one of the pioneers of symbolism, where he opened a door for new visions that no one has ever seen before. The symbol at Gibran is one of the means of expression that expresses his thoughts.**

**- The poem is based on its external musical composition on a single sea, but it was founded on a tonal variety which contributed to its rhythmic richness.**

**- The use of voice in the poem varied between the repetition of the sounds cast and marginalized, resulting in a musical melody making its internal rhythm.**

**- The procession poem remains a wide space for those who want to sail and dig deeper to see what they contain of sermons and guidance**