الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد / تلمسان
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

شعرية الإيقاع في ضوء نظرية الأدب

محمود درويش – أنموذجا -

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في نظرية الأدب وعلم الجمال

إعداد الطالب:
مختار تومي

إشراف:
أ. د زين الدين مختاري

لجنة المناقشة

أ.د/محمد عباس	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيساً
أ.د/ زين الدين مختاري	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفاً و مقرراً
أ.د./ محمد باقي	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضواً مناقشاً
أ.د./ عبد القادر بن عزة	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضواً مناقشاً
د/محمد ملياني	أستاذ محاضر أ	جامعة تلمسان	عضواً مناقشاً

السنة الجامعية: 2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

شکر و تقدیر

شكر و تقدير

الحمد لله الذي أنار لي درب العلم و المعرفة ،و أعـــانني على أداء هـــذا الـــواجب، و وفقني إلى إنجاز هذا العمل .

أتوجه بجزيل الشكر و الامتنان إلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد على إنجاز هذا العمل،و في تذليل ما واجهته من صعوبات ،و أخص بالذكر

الأستاذ المشرف الدكتور "**زين الدين مختاري**" الذي لم يبخل علي بتوجيهاته

و نصائحه القيّمة ،التي كانت عونا لي في إتمام هذا البحث.

حريٌّ بنا في هذه الوقفة أن نمد يد الشكر و العرفان إلى

الأستاذ المشرف الدكتور "**زين الدين مختاري**" فدائما هي سطور الشكر و الثناء تكون في غاية الصعوبة عند الصياغة ،ربما لأنها تشعرنا دوما ،بقصورها و عدم إيفائها حق من نهديه هذه الأسطر..أقول و بالنيابة عن كل زملائي:

أنت ملكتنا بقلب رقيق كالورد ،و إرادة صلبة كالفولاذ ،و يد مفتوحة كالبحر ،

و عقل كبير كالسماء ..إن كان للنجوم أفلاكها ،و للعبير شذاه ،و للبحر درره

و أصدافه ..فإن للتميز أهله و رواده ..فأنت أهله.

أستاذنا الفاضل

أنت أهل للشكر و التقدير ،فوجب علينا تقديرك ،فلك منا كل الثناء و التقدير بعدد قطرات المطر ،و ألوان الزهر ،و شذى العطر ،على جهودك الثمينة و القيمة التي قدمتها لنا.

إهـــــــداء

إهـــــــــــداء

الحمد لله رب العالمين و الصلاة و السلام على خاتم الأنبياء و المرسلين

أهدي هذا العمل إلى:

إلى من لا يمكن للكلمات أن توفي حقها

إلى من لا يمكن للأرقام أن تحصي فضائلها

أغلى إنسان في هذا الوجود أمي الحبيبة التي ربتني و أنارت دربي و أعانتني بالصلوات

و الدعوات

أبي الكريم الذي عمل بكد في سبيلي و علمني و أوصلني إلى ما أنا عليه

أدامهما الله لي

إلى إخوتي و أخواتي ...إلى كل أفراد أسرتي ...إلى كل أقاربي

إلى كل الأصدقاء و الأحباب من دون استثناء

إلى أساتذتي الكرام و كل رفقاء الدراسة

إلى كل من قدم لي يد العون، و ساعدني في إنجاز هذا العمل و إخراجه على النحو

الذي هو عليه.

الطالب:مختـــار تومـي

مقـــــدمة

مقـــــــــــــدمـــة

الشعرية كما عرّفها الدارسون غير العرب في أمريكا وأوربا وروسيا قد نرى تجلياتها في الشعر الإيقاعي كما نراه في قصيدة النثر، هذه الحقيقة تستدعي الانتباه إلى:

1ــ حين تتوفر الشعرية في نصين يمكن القول إن كلا النصين فيه حمولة شعرية ، والذي لا جدال فيه أن الشعرية تختلف شفافية وتخييلاً وانزياحاً ، ونداوة، وقرباً من القلب بين شاعر وآخر، فالشعرية ملمح بحد ذاته وليست حداً فاصلاً بها يتحدد جنس النص ، فقد نرى شعرية في الأجناس الأدبية المتعددة.

2ــ حين نميل للموازنة بين نصين أدبيين شعريين ــ نحن هنا نفترض التساوي في الحضور الشعري وهو افتراض تقتضيه طبيعة الفكرة التي نناقشها ــ حين نميل لهذه الموازنة فسنجد في كلا النصين (شعرية) لا تختلف في قيمتها. ونجد إضافة إلى الإيقاع، الوزن في النص الإيقاعي بما فيه من قيم نفسية و جمالية و تعبيرية.

ربما كانت إشكالية الإيقاع من أكثر إشكاليات الحداثة الشعرية بروزاً في القرن العشرين. حتى إن آراءً لم تزل إلى الآن لا تفهم من هذه الحداثة سوى كونها نقلة موسيقية حصلت من شعر البحور إلى شعر التفعيلة. و هذه الآراء لا تميز في الغالب بين الشعر الحر أو قصيدة النثر – فما بالك بالمتحدث عن مفهوم الكتابة إجمالاً؟!

هذه الإشكالية المستمرة تنسحب، وبشكل أكثر تعقيداً، على مفهوم "الإيقاع الداخلي"، حتى يكاد المرء يتوهم أن هذا الإيقاع ما هو إلا مصطلح وافد ،لا علاقة للُّغة العربية به، فما على النقَّاد بهذه اللغة أولا ضير، بالتالي، إ لا شحذ الهِمَم لاستيراد مفاهيم اللغات الأخرى، الفرنسية والإنكليزية ، للاستعانة بها في إيضاح هذا المفهوم .

يأتي هذا الكلام الذي يدعو للارتياب، لا ليوضح هذا المصطلح وحسب، وإنما ل يجيد قراءة ما تمَّ قولُه، ولاستقراء مقاصده،و استجلاء ملامحه، وعرض أنواعه المتداولة في كتابات النقَّاد، بما ينسجم و مجال البحث،لاستكشاف في بنيته الداخلية.

إن العرب ميزوا بين "الإيقاع" و"النظم" منذ البداية – البداية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي – إلا أن ثمة من يرى أن الإيقاع ليس شيئاً آخر سوى نظم التفعيلات في البيت الواحد، أو إذا ما شاء المرء أن يكون إيقاعُه حراً، الانتقال من نظم الأبيات على منوال القصيدة العربية القديمة إلى نظمها ضمن قالب شعر التفعيلة، بما يتيح له حرية أوسع في حركة تنظيم التفعيلات و هذا لم يعد يجهله مهتمٌ بالشعر.

غير أن بعض ممثلي هذا النوع، واتِّكاءً على ما قرؤوه من إمكانيات أخرى للنظم في اللغات الأخرى، ولاسيما المذكورتين، اعتبروا أن الإيقاع يمكن أن يأتي على ثلاثة مستويات نوعية:

1. **المستوى الأول**: يعتمد الإيقاع فيه على نظام المقاطع؛ ويدعى بالإيقاع الكمِّي.

2. **المستوى الثاني**: وهو الإيقاع الكيفي أو النوعي ، كون الإيقاع يقوم على النَّبْر في الجُمَل، وحتى في الكلمة الواحدة.

3. **مستوى التنغيم**: ويعتمد على أصوات الجُمَل، من صعود وانحدار وما شابه ذلك...

و لم تكن هناك حاجة للتوسع في هذه الأنواع، لأنها تتعلق بما نسميه "الإيقاع الخارجي" للقصيدة، و لكن لا بد من التذكير بأن النوع الأول هو المعتمَد في الإيقاع العربي، وأن هذا لا يلغي حضورَ النوعين الآخرين كمستو يين متضمّنين في النوع الأول، بما يعني أن اعتمادهما، وحدهما، قد يُخرِج الإيقاع من مستوى النظم الخليلي وتطوراته إلى مستوى الشعر الحر (بما يُربِك، ربما، أطروحة كمال أبو ديب)؛ إضافة إلى أن هذا التذكير ينبغي أن يوضح أن المدى الزمني الذي يلتزم به نظام المقاطع هو من بنية الموسيقى الخارجية للشعر، ولا علاقة له بالإيقاع الداخلي، كما يتوهَّم بعض النقاد.

في الواقع يعتمد معظم النقَّاد هذا المستوى للدلالة على الإيقاع الداخلي. وربما هذا ما جعل الناقد نعيم اليافي يعتبر أن الوزن أساسه الكلمة، بينما الإيقاع أساسه الجملة أو الوحدة. وإذا كان من المسلَّم به أن اعتبار اليافي صحيح، فإن اعتبار هذا المستوى، وحده، بمثابة الإيقاع الداخلي للشعر مطلقاً قد لا يكون دقيقاً لسببين:

1. **الأول**: اتفاق معظم النقَّاد على أن الإيقاع شيء من طبيعة اللغة عامة.

2. **الثاني**: أن هذا المستوى يتضمن مستويين متمايزين أيضاً هما:

أ. **المستوى الصوتي**: كالجناس والتكرارات بشكل عام.

ب. **المستوى الدلالي**: كالطباق والتقديم والتأخير النحوي وما إلى ذلك.

وهذا، في تصوري كافٍ لرفض مقولة البلاغيين التقليدية التي تعتبر أن الإيقاع الداخلي هو الموسيقى المهموسة، أو المعتمدة على التجانس بين الحروف في الكلمة، أو الانسجام بين الكلمات في الجملة – ليس لأن ما توقَّف عنده النقاد القدامى من عيوب ، وإنما لأن التنافر، في حدِّ ذاته، صار خاصية إيقاعية قد تكون جميلة إذا ما كانت تلبِّي ضرورة شعرية، كما هي الحال في الكثير من إبداعات الشعر الحديث.

من الضروري الاستدراك، بدايةً، أن إفراد بنية دلالية للإيقاع قد لا يعني، بأية حال من الأحوال، أن المستويين السابقين خاليان من الدلالة ، بل أن إيراد بعض الأصوات المبهمة، أو البدائية، يفضي، بدوره، إلى دلالة غالباً ما تشبه الدلالة الموسيقية المحضة.

وهذا يعني أن القصيدة الخالية من الوزن، أو من البلاغة، لن يتبقى لها من سمة إيقاعية سوى الدلالة. وهذه السمة تتحدَّد بالتوصيفات الإيقاعية في النوعين السابقين، إنما لكي تدل، ليس على علاقات صوتية، أو بلاغية، بل على علاقات دلالية، مثل العقدة والحل، أو التقابلات والتضادَّات، وما ينتج عنها من توازيات أو حلول جدلية.

لكن هذا الاستنتاج قد يبدو منطقياً أكثر مما يدلُّ تماماً على واقع إيقاع القصيدة التي هي نثرية بالضرورة؛ إذ علينا أن نتذكر أن الكلمات، مهما كان تركيبها، هي منظومة، ويصدر عنها صوت.

ربما يكون توزيع الكلام، في القصيدة الخليلية، إلى شطرين هو نتيجة حتمية لطبيعة الأوزان التي تَنْظِمُه؛ مما يجعل القول في تقصُّد هذا التشطير حاجة إيقاعية مرئية، أقرب إلى التوفيق منه ا إلى طبيعة الأشياء ، وهي إحدى السمات العفوية للإيقاع المرئي مُقارنة بالأجناس الأدبية،و قد بدأ الشعر يستفيد من أشكال الإبداعات الأخرى ،بما فيها الرموز و العلامات الرياضية و الهندسية ،ليظهر نوع جديد من الإيقاع و هذا في العصر الحديث مع تطور إيقاعات و تنامي العلاقات بين الأجناس الأدبية و الفنية .

وباختصار، يمكن القول إن الإيقاع المرئي اعتمد بدايةً على ترك فراغات بيضاء في الأبيات والسطور؛ ثم انتقل إلى استخدام الرموز والعلامات العلمية، وخاصة الأشكال الهندسية؛ ليتجلَّى، فيما بعد، في تشكيل رسوم فنية، ليس من الخطوط، وإنما من كلمات القصيدة ذاتها.

و الآن صار من الواضح أن أياً من الأنواع الأربعة لا يمكن أن يقوم، منفرداً، بالإيقاع الداخلي للقصيدة. تعوَّدنا أن نبسطَ الأشياء و أن نعتبر الإيقاع البلاغي، والإيقاع الدلالي، وربما المرئي أحد أشكال الإيقاع الداخلي الممكنة، لكن هذا ينبغي ألا يذهب بنا إلى أكثر من ذلك.

لم يكن اختيار موضوع :"**شعرية الإيقاع في ضوء نظرية الأدب**"في البداية من قبيل بل كان وفق تفكير سابق نظرا لأهمية الموضوع و قيمته العلمية ،خاصة أنّ الإيقاع بصفة عامة أخذ حيزا كبيرا من اهتمام الدارسين و النقاد و قد كنا من المولعين بهذا العلم الذي أصبح له رواد مهتمون ،هذا و إن كانت مرحلة الاختيار في البحث العلمي من أصعب المراحل التي تواجه الباحث،ناهيك عن إشكالية موضوعه الإيقاع ذاتها،بسبب إشكالية المصطلح و تشعب مدلولاته اللغوية و مفهوماته الاصطلاحية ،و تمثلاته المعرفية ،و اختلافات النقاد في تناوله ،و هناك جملة من الأسباب الذاتية و الموضوعية دعتني إلى اختيار هذا الموضوع :

الرغبة في إظهار أهمية الموضوع "**شعرية الإيقاع في ضوء نظرية الأدب** " و الكشف عن تلك العلاقة الخفية والظاهرة في الوقت نفسه.

جدلية الموضوع، كون أنّ الإيقاع لم يحظ بدراسة مستفيضة ،فهو من الجانب التطبيقي لبيان نقاط التقاطع بين البلاغة و العروض و الجمالية ،و قد وجدت في نصوص محمود درويش مجالا مواتيا لموضوع الدراسة ،لما لما يحمله من طاقة شعرية فياضة في مسألة الإيقاع.

وتكمن صعوبات البحث في هذا الموضوع في قلّة الصادر التي تناولت شعرية الإيقاع خاصة في الشعر المعاصر أو شعر التفعيلة ، كما أنّ هناك قلّة قليلة من المصادر تعرضت لدراسة أشعار محمود درويش من هذه الزاوية.

تضمن بحثنا " **شعرية الإيقاع في ضوء نظرية الأدب محمود درويش أنموذجا** " **مقدمة** عامة تطرقت فيها إلى أسباب اختيار الموضوع و الإشكالية المطروحة و الفرضيات التي يسعى البحث للإجابة عليها و بينت طبيعة المنهج المتبع في هذا البحث ،كما أتبعتها بمدخل وسمته بـــ:في ماهية الشعر الحر استعرضت الشعر الحر نشأته و بداياته و مميزاته و أهم رواده و موقف النقـــاد منه، و أردفت ذلك بثلاثة فصول فقد عنونت **الفصل الأول** بـــ :"**في ماهية الشعرية**" ، و من خلاله تنـــاولت فيه مفهوم الشعر عند النقـــاد و الدارسين العرب و الغرب قديما و حديثا ، ثم تطرقت بعدها إلى مفهوم اللغوي و الاصطلاحي للشعرية مع ذكر تمثلاتها المعرفية العربية عند النقاد و الدارسين القدامى و المحدثين ،كما استعرضت التمثلات المعرفية الغربية لمفهوم الشعرية كأفلاطون و أرسطو و غيرهم .

أما **الفصل الثاني** المعنون بـــ: "**في ماهية الإيقاع**" ، فخصصته للحديث عن الماهية اللغوية و الاصطلاحية للإيقاع كما رسمت الحدود المكونة له و خصائصه ،ثم تدرجت إلى الحديث عن التمثلات المعرفية العربية و الغربية التي تناولت مفهوم الإيقاع و العناصر المشكلة له من بحروقافية و وزن،كما تحدثت عن الإيقاع بنوعيه الداخلي(المحسنات البديعية،و التكرار و التنغيم) و الخارجي (الوزن و القافية)، ناهيك عن الإيقاع بالصورة الشعرية .

أما **الفصل الثالث** فقد كان عنوانه :"**محمود درويش أنموذجا**" و بغية توضيح و إلمام ما سبق ذكره أتممت بحثي بدراسة تطبيقية فأخذت محمود درويش أنموذجا لدراستي فبدأت

أولا بالتقطيع العروضي للقصائد و شرحها ، ثانيا إيقاع الصورة الشعرية من صور بيانية (الكناية و الاستعارة و التشبيه والتجسيم و علاقته بالإيقاع) ، ومحسنات بديعية (الطباق و المقابلة والسجع و الجناس و التكرار و التنغيم) ،ثالثا تطرقت إلى علاقة الإيقاع المعنوي بالصورة الشعرية.

و قد اقتضت طبيعة الموضوع بخطته الاعتماد منهجيا على المقاربة التحليلية الإجرائية مع الاستئناس بمنهجية نظرية الأدب من الداخل، و انتهى البحث **بخاتمة** ضمت أهم النتائج مع قائمة بأسماء المصادر و المراجع ،و الدواوين و المجلات. و في الأخير أتقدم بجـــــزيل الشكر و عظيم الامتنان إلى أستاذي المشرف الدكتور : **زين الدين مختاري** الذي أتاح لي فرصة النجاح في مسابقة شعبة نظرية الأدب و علم الجمـــال ،فهو الذي فتح هـــــذا التخصص و أشرف عليه و هو الذي صحح لي هذا البحث مرّات عدة إلى أن انتهى إلى هذا الشكل ،فسأظل أذكر له هذا الفضل ما حييت ،كما أشكر السادة أعضاء لجنة المناقشة تحملهم عناء القراءة بالتقويم و التوجيه .و الحمد لله رب العالمين.

تلمسان بتاريخ :

04 صفر 1439هـــ الموافق لـــ 25 أكتوبر 2017م

الطالب : مختـــار تـــومي

مـــــدخل

في مـــــاهية الشعر الحر

يعّد الشعر من أهم فنون الأدب العربي ، و هو ديوان العرب و سجّل تاريخهم ، يختلف عن النثر في تلك الموسيقى المطردة ، و التي تخضع لقواعد صوتية خاصة تجعل منه شكلا فريدا يميزه عن النثر ، وقد عرف هذا الوزن في المفهوم و التوظيف حتى وصل إلى الشكل الذي يعرف في العصر الحديث باسم الشعر الحر . [1]حيث تقول نازك الملائكة حول تعريف الشعر الحر : « هو شعر ذو شطر واحد و ليس له طول ثابت ، و إنما يصحّ أن لا يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر و يكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه » .[2] ثم تتابع نازك قائلة : أساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة ، و المعنى البسيط الواضح لهذا الحكم إن الحرية في تنويع عدد التفعيلات أو أطوال الأشطر بدءا أن تكون التفعيلات في الأسطر متشابهة تمام التشابه ، فيظّم الشاعر من البحر ذي التفعيلة الواحدة المكررة أشطر تجري على هذا النسق:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن .[3]

[1] – أحلام حلوم ، النقد المعاصر ، دار الشجرة ، دمشق ، ط1، 2000، ص 05

[2] – نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ط2 ، 1965 ، ص 60

[3] – المصدر نفسه،ص61.

يتّضح لنا من خلال هذا التعريف طبيعة الشعر الحر ، فهو شعر يجري وفق القـــواعد العروضية للقصيدة العربية و يلتزم بها و لا يخرج عنه ـــا إلا من حيث الشكل و التحرر من القافية الواحدة في أغلب الأحيان ، و إذا أراد الشاعر أن ينسج قصيدة ما على بحـــر معين و ليكن البسيط مثلا ، استوجب عليه في قصيدته أن يلتزم بهذا البـــحر و تفعيلاته من مطلعها إلى نهايتها ، و إنما الشعر هو الأساس الذي تبنى عليه القصيدة.

ظهرت حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر منذ نهاية الأربعينيات من هذا القرن ، لم تكن في الواقع كما يفهم أحيانا ثورة ضد نظ ـــام البيت الشعري و القـــافية و التحول بالقصيدة إلى نظام التفعيلة الشعرية و الس ـــطر الشعري ، لأن هذه في الواقع كانت نتيجة مصاحبة لهذه الثورة الشعرية .[1] حيث كانت بداية حركة الشعر الجديد سنة 1947 في العراق ، و من بغداد نفسها زحفت هذه الحركة و امتدت حتى غمرت الوطن العربي كله ، حيث صدر في نفس السنة قصيدتان من طراز جديد الأولى بعنوان ﴿الكوليرا﴾﴿لنازك الملائكة ﴾ و الثانية ﴿ لبدر شاكر السياب﴾ و كان عنوانها ﴿هل كان حبا﴾ .[2] تقول نازك الملائكة: « كانت بداية حركة الشعر الحر سنة 1947م في العراق و من العراق بل من بغداد نفسها ، و زحفت هذه الحركة و امتدت حتى غمرت

[1] – السعيد الورقي ، في الأدب العربي المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت – لبنان ، ط 1 ، 1984 ، ص 38

[2] – مصطفى حركات ، الشعر الحر أسسه و قواعده ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، ط 1 ، 1998 ، ص 05.

الوطن العربي كله ، و كانت بسبب الذين استجابوا لها تجرف أساليب شعرنا الأخرى جميعا ، و كانت أول قصيدة حرّة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة ﴿الكوليرا ﴾ ثم قصيدة ﴿هل كان حبا﴾ لبدر شاكر السياب من ديوانه ﴿ أزهار ذابلة ﴾ ، و كلا القصيدتين نشرتا في عام 1947 » . [1]نرى نازك من خلال النص الذي نقلنا منه تعترف أن بدايات الشعر الحر كانت سنة 1947 ، و أنه طلع من العراق و منه انتشر إلى باقي أنحاء الوطن العربي ، و احتفظت الشاعرة لنفسها بفضل السبق في ولادة الشعر الحر عام 1947 .

و من خلال هذا التعريف نجد أن السيدة نازك الملائكة قد حكمت و أطلقت الحكم و عممته دون تروّ منها ، لأن هناك بدايات غير التي أشارت إليها أيضا ، و إن كانت هذه البدايات لم تحفل باهتمامها على الرغم من أن هذه الأخيرة قد تكون ذات شأن في تحديد نشأة الشعر الحر تحديدا فعليا.

كان لحركة الشعر الحر ظروف معرقلة جعلت سبيلها وعرا ، بعض تلك الظروف عام يتعلق بطبيعة الحركات الجديدة إجمالا ، و بغضها خاص بالشعر الحر نفسه ، فأما الظروف العامّة فتكمن في أن الشعر الحر شأنه شأن أي حركة جديدة في ميادين الفكر والحضارة ، أما الظروف الخاصة فتكمن في كون الشعر الحر حركة جديدة جاء بها

1 - نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص 65 .

الأدباء العرب أول مرة في هذا العصر .[1] و بعد الشعراء و القراء ، بدأ المنظرون يهتمون بهذا الشعر و حاولوا دراسته و لكنهم لم يستنبطوا قواعده مثلما يستنبط الخليل قواعد الشعر العمودي ، و انشغلوا بنقاشات عميقة حول التسمية .[2] و من أهم هذه النقاشات : هل الشعر شعر حر ؟ أم شعر مرسل ؟ أم شعر نثري ؟. كما أنهم افتتنوا بمفهوم نظري جديد لم يحاولوا تعريفه و هو الإيقاع ... فأصبح هذا المفهوم مبررا للعجز عن وضـع قـواعد و سببا في كل الافتراضات الوهمية و الأنظمة الخيالية .[3] خلافا على الشكل فقط دون المضمون ، أي إنّ الخلاف يقتصر على الأوزان فقط دون المعاني .

و تنحصر أوزان الشعر الجديد في الأوزان التالية:

الشعر المرسل : و هو الذي يتقيد بالوزن و لا يتقيد بالقافية ، بل ترسل فيه القافية إرسالا فتتغير و تجدد كيفما يتراءى للشاعر.

الشعر الحر : و هو الذي يتحرّر فيه الشاعر من الأوزان و الأبحر الشعرية المعروفة و لكنه يتقيّد بالقافية في كل مجموعة معينة من الأبيات.

[1] – يُنظر نازك الملائكة ، قضايا الشعر العربي المعاصر ، ص 65 ، 66

[2] – مصطفى حركات ، الشعر الحر أسسه و قواعده ، ص 05.

[3] – المرجع نفسه،ص6.

الشعر المرسل الحر : و هو الذي يتحرّر فيه الشاعر من القافية و الوزن جميعا ، و من الممكن أن نطلق عليه (اسم الشعر المنثور)أو (النثر المشعور) أو(قصيدة النثر). [1]

و المرسل أسبق بالظهور من الحر ، و إن الشّعراء في مصر و المشرق العربي يهرعون إلى هذا النوع من الشعر.

أما عن الحداثة الشعرية وصلتها بالجذور العربية في ساحتنا العربية الأدبية ، فيقول رفعت السعيد :« إن للتحديث شروطه و رجاله ، و من غير المعقول أن يحسب مجرد نقل أو ترجمة عشوائية لأي شيء حداثة ، و من غير المعقول أن تضطلع بالحديث فئات غير عقلانية بطبيعتها تبهرها أية صرعة ، فتعود بها لتغرسها عنوة و عندما لا تنغرس تأخذ هذه الفئات بالصّياح : إن العرب متخلّفون و رافضون للحضارة ، ففي فرنسا و الغرب يعتبر هذا النمط من الكتابة حديثا» . [2]، فهو يرى أن هؤلاء الذين يزعمون الحداثة إنما هم فئة بهرتهم حضارة الغرب فأصبحوا يقلدونه في كل شيء.

أما أمين نخلة فيقول :« كـــان الشـــاعر عبر العصور فنّانا تبرز في أشعاره عبقرية لغـــته و عبقرية أمه ، و لم يرَ الشاعر يوما إلا متجلببا بالفن ، و لكن هذه الصورة البهيّة للشاعر و الشعر تكاد تفارق زماننا الحالي ، فأنت تقرأ شعرا و لا تقرأ شعرا ، بل أنت لا

[1] – حامد حنفي داود ، تاريخ الأدب الحديث ، تطوره ، معالمه الكبرى ، مدارسه ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون الجزائر ، ط 1 ، 1993 ، ص143.

2 – جهاد فاضل ، قضايا الشعر الحديث ، دار الشروق ، بيروت ، ط 1 ، 1984 ، ص 88

تقرأ لا شعرا و لا نثرا و لا تجد نفسك إلا كأنك أمام أنواع من الأعشاب الطفيلية الغبراء التي تنمو في بعض البراري و القفار » . [1]فالشاعر في هذا التعريف يقارن بين أدباء الأمس الذين كانوا عبر العصور السابقة و ما ميّز شعرهم من سمات و عبقرية في اللغة مع أدباء اليوم.

فالحداثة عند بعضهم هي التنّكر بالزّي الغريب و بالمعنى الذي لا يعني و الصورة التي لا يفك مطاليقها أحد ، إنها في الواقع تعطيل لمقاييس الأدب و تقاليده منذ كان الأدب ، و اغتيال للتجويد و هزيمة للغة و البيان و حيرة للعقل . [2]

من مميزات الشعر الحر الوحدة العضوية ، حيث لم يعد البيت هو الوحدة ، و إنما صارت القصيدة تشكّل كلاما متماسكا و تزاوج الشكل و المضمون . فالبحر و القافية و التفعيلة و الصياغة وضعت كلها في خدمة الموضوع و صار الشاعر يعتمد على التفعيلة و على الموسيقى الداخلية المناسبة بين الألفاظ.

يقوم الشعر الحر على تشكيل الصور الشعرية الجديدة و الإكثار منها ، و هذا مقطع من قصيدة بعنوان ﴿الطين و الأظافر ﴾ للشاعر ﴿ محي الدين فارس ﴾ ، يقول :

ذَاتَ مَسَاءٍ

مُلْفَحَ الآفَاقِ بِالغُيُومْ

---

1 – المرجع نفسه ،ص97.

2 – محمد أحمد ربيع ، في تاريخ الأدب العربي الحديث ، دار الفكر ، عمان ، الأردن ، ط 2 ، 2006 ، ص 139.

وَ البَرْقُ مِثْلَ أَدْمَعٍ تَفُرُ مِنْ مَحَاجِرِ النُجُومْ

وَ الرِيحُ مَا تَزَالُ فِي أَط لَالِنَا تَحُومْ

وَ تَزْرَعُ الهُمُومْ .[1]

يكثر في هذا الشعر المواضيع الحديثة مثل المدينة و الموت ، و يتّسم الشعر المعاصر عامة و الشعر الحر خاصة بظهور النزعة الحزينة فيه ، و يرى بعض الباحثين أن النزعة الحزينة في شعرنا المعاصر ليست إلا نوعا من التأثر بأحزان الشاعر الأوربي الحديث ، الذي عاين طغيان الحضارة المادية على الروح الغربي في القرن العشرين.

الشعر الحر لا يتقيّد بالتفعيلات العروضية القائمة بين الشطرين ، و إنما القصيدة فيه تقوم على وحدة التفعيلة و لا يتقيد بوحدة القافية ، و يهتم الشعر الحر بالأساطير و يستثمرها الشعراء في قصائدهم .[2]

أما نازك الملائكة فترى أن لهذا الشعر سمات مضلّلة تغري الشعراء إلى الكتابة فيه ، و من أهم هذه السمات ما يلي:

-الحرية البرّاقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر ، فما يكاد الشاعر يبدأ قصيدته حتى تخلب لبّه السهولة التي يتقدم بها ، فلا قافية تضايقه و لا عددا معينا من التفعيلات يقف في سبيله.

[1] – المرجع نفسه ، ص 197

[2] – المرجع السابق ، ص 142 ، 143 ، 147 .

-الموسيقية التي تمتلكها الأوزان الحرة ، فهي تساهم مساهمة كبيرة في تضليل الشاعر عن مهمته.

-التدفق ، و هي ميزة معقّدة تفوق الميزتين السابقتين في التعقيد ، و ينشأ التدفق عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة . [1]

و من هنا نجد الشعراء المحدثين يميلون إلى استخدام قصيدة الشعر الحر للتعبير عن مشاعرهم ، و ذلك لما تميّزت به من سمات فنية.

أما عن عيوب الشعر الحر فبيّنت نازك عيوب الشعر الحر و أبرزها عيبان يرتكز كل منهما إلى تركيب التفعيلات في الشعر الحر و هما:

-اقتصار الشعر الحر بالضرورة على عشرة بحور ، و هذا يضيق مجال إبداع الشاعر ، فقد ألف الشاعر أن يجد أمامه ستة عشر بحرا شعريا بوافيها و مجزوءها و مشطورها و منهوكها ، و قيمة ذلك في التوزيع و التلوين و مسايرة مختلف أعراض الشـــاعر الكبيرة.

-يرتكز أغلب الشعر الحر على ثمانية أبحر من أصل عشرة إلى تفعيلة واحدة ، و ذلك

[1] – نازك الملائكة ،قضايا الشعر العربي المعاصر ، ص40،41.

يسبّب فيه رتابة مملّة ، خاصة حين يريد الشاعر أن يطيل قصيدته .[1]

يقف النقاد من الشعر الحر مواقف مختلفة ، فريق يعيبه و يطرحه و يستهجنه ، و فريق يدافع عنه و يستحسنه و يراه طابع العصر ، و فريق ثالث يقبل ما جاء على نمط أوزان الشعر القديمة .[2]أما أصحـــاب الشعر الحر فيقولون أن شعرهم لا يخلو من الوزن و الموسيقى ، و تقول نازك الملائكة في مقدمة ديوانها ﴿ شظايا و رماد﴾ : « أن الشعر الحر ليس خروجا على الأوزان العربية القديمة ، بل هو أسلوب جديد في ترتيب تفاعيل الخليل ، يطلق جناح الشعر من القيود ، إنه يحرّر الشاعر من عبودية الشطرين ، فالبيت ذو التفاعيل الستّ يضطر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة الرابعة ، بينما يمكّنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء » .[3]تؤكد نازك من خلال هذا التعريف أن الشعر الحر لابدّ أن يعتمد في أساسه على أوزان الخليل و لا يخرج عنها.

أمّا عن القصيدة الأولى التي نظّمتها نازك و مناسبتها فتقول : « نظمتها يوم 27 / 10/ 1947 و أرسلتها إلى بيروت فنشرتها مجلة العروبة في عددها الصادر في أول كانون الأول 1947 ، و علّقت عليها في العدد نفسه ، و كنت نظّمت تلك القصيدة أصوّر بها

[1] – المرجع نفسه ص 42،43.

[2] – محمد عبد المنعم خفاجي ، دراسات في الأدب العربي الحديث و مدارسه ، مكتبة الأزهر ، القاهرة ، 1974 ، ص 375 .

[3] – نازك الملائكة ، قضايا الشعر العربي المعاصر ، ص35.

مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذي داهمها » .[1] إن أول قصيدة لنازك كانت سنة 1947 و ذلك إثر الوباء الذي حلّ بمدينة مصر ، و هو وباء الكوليرا الذي أودى بحياة الكثير من الناس ، فنظمت الشاعرة هذه القصيدة تعبّر عن مشاعرها تجاه الشعب المصري الشقيق.

و في صيف سنة 1949م صدر ديوان ﴿ نازك شظايا و رماد ﴾ الذي تضمنته مجموعة من القصائد الحرة ، و أثار صدوره ضجّة نقدية في العراق و خارج العراق . و في آذار 1959 صدر في بيروت ديوان الشاعر العراقي عبد الوهـــاب البيـــاتي بعنوان ﴿ ملائكة و شياطين ﴾ ، ثم تلاه دواوين أخرى لشعراء . و هكذا بدأ الشعر الحر في الانتشار بين متحمس له و رافض .[2] و لقد اختلفت الآراء حول هذا النوع من الشـــعر بين مؤيدين و رافضين .

و في الأخير نستنتج أن انطلاقة القصيدة العربية و تحررها ، جعلهـــا أكثر مرونة و حيويّة و تجاوبا مع نوعية الموضوع الذي تكتب فيه ، و منحت الشاعر الفرصة في التعبيرعن مشاعره وتجاربه الشعورية بحريّة تامة ، فلا تقيّد بأطوال معينة للبيت الشعري. و لم تتوقف حركة التطور الموسيقية للقصيدة العربية عند حدود التحرر الجزئي من قيود القافية ، بل تخطتها إلى أبعد من ذلك ، فظهرت محاولة جديدة و جريئة و جادة في ميدان

[1] –المرجع نفسه ، ص 36.

[2] – محمد أحمد ربيع ، في تاريخ الأدب العربي الحديث ،مكتبة فهد الوطنية،ط1،1990م، ص 138.

التجديد الموسيقي للشعر العربي عرفت بالشعر الحر ، و كانت هذه المحاولة أكثر نجاحا من سابقاتها و تجاوزت حدود الإقليمية لتصبح نقلة فنيّة و حضارية عامة في الشعر العربي.

الفصل الأول

في ماهية الشعرية

مفهوم الشعر:

اجتهد العلماء في إيجاد أصل لكلمة (**شـــعر**) العربية،فلم تسترح نفوسهم إلى الآن لأصل يؤيده العلم والاكتشافات الحفرية الثابتة ،حقاً كلمة (**شـــير**) العبرية القديمة تستعمل بمعنى الشـــعر فَرَجَّحَ العلماء في ضوئها ،ومنهم **كرنكاو** "kierenkow " أن الكلمة مشتقة منها[1].

لقد استطاع الباحثون أن يصلوا إلى جانب هام من الحقائق العلمية بخصوص السومريين،الشعب الذي ألهم الساميين،وبالأخص الأشوريين أدبهم الخالد،ولقد برهنت التقنيات أنَهُم رمزوا في عصور ما قبل الكتابة الهجائية إلى كلمة (**شـــعر**) بواسطة الكتابة التصويرية برمز(**إبريق خـــمر**) وبصورة الإبريق نفسه رموزا إلى كلمتي أُغنية وعيد،وكان ذلك في العصور البشرية الأولى ،عندما كان الكاتب إذا أراد أن يدون شيئاً رسمهُ،فكانت الأشياء المادية تستقيم مع هذه الطريقة،فكلمة إبريق تفَسر ثلاثة معان:

الشـــعر،الغانية،الأعياد[2]

وتظهر هنا الحاجةُ ملحة لقيام معجم لغوي مقارن يُعنى بتتبع جذر الكلمات من منابعها الأصل.

---

[1] – دائرة المعارف الإسلامية،مادة شاعر،مجلد 13،ص 69.

[2]– (طبيعة الأدب السومري ونشأته) مقالة في مجلة الأقلام العراقية،فوزي رشيد،العدد 9 ،1973.

أما الشـــعر في التراث العربي فيكاد يجزم جل علماء الأدب على كونه فَنّاً لُغَوِيّاً فنجد عند الجاحظ مثلاً لا يزيد على كونه **« إقامة الوزن،وتخير اللفظ،وسهولة المخرج وكثرة الماء ،وفي صحة الطبع وجودة السبك.فإنما الشعر صناعة وضربٌ من النسيج وجنس من التصوير »**[1].ولا يفهم من كلام الجاحظ أنه متمسك باللفظ دون المعنى فهو القائلُ:**« فإذا كان المعنى شريفاً،واللفظ بليغاً وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه ومنزها عن الاختلال مصوناً عن التكلف،صَنَعَ في القلوب صَنْعَ الغيثِ في التربة الكريمة»** [2].

ونَلحظُ من تعريفي الجاحظ تأثيراَ وتأثراً ،يبرز في اعتماده على تعريف أفلاطون من كون الشـــعر صورة تحاكي صورة المرآة [3].وتأثيرا في دعاة النزعة الشكلية في الأدب، وأهم من يمثلهم كلاسيكيو عصر النهضة والشكلانيون الروس،وإن كان التأثير على مستوى القاعدة المعرفية المشتركة الزمنية الغابرة ،وبعبارة أدق في اللاوعي المعرفي الجمعي.

أما ابن قتيبة فيضرب صفحاً عن تعريف الشعر وينتقل مباشرة إلى تعداد أغراضه ،يقول : « تَدَبَرتُ الشعر فَوَجَدتُهُ أَربَعَةَ أضرب،ضَربٌ منهُ حَسُنَ لَفْظُهُ وجادَ معناه....وضَربٌ منه حسُنَ لفظُهُ وَحَلاَ معناه فإذا أنت فَتَشْتَهَ لم تجد هناك فائدةً في المعنى

[1] –الجاحظ،الحيوان،تحقيق:عبد السلام هارون،مصر:مطبعة مصطفى حلبي،المجلد الثالث،ص131.

[2] –الجاحظ،البيان والتبيان،تحقيق: فوزي عطوي،بيروت:دار صعب للطباعة،المجلد الأول،ص59.

[3]– أفلاطون،الجمهورية،ترجمة:فؤاد زكريا،القاهرة:الهيئة المصرية للطباعة،1968،الفصل العاشر.

.... وضَربٌ منه جَادَ معناه وقصرت ألفَاظُهُ.... وضَربٌ منهُ تأخر معناه وتأخَرَ لفظه ».[1]

يفهم من كلام ابن قتيبة أن الشـــعر يتجاذبه لفظهُ ومَعْنَاه،فإذا أُغلبَ أحدها على الآخر اختل نظام القصيدة وزلزلت بنية النظم فالشاعر المجيد هو : « من سلك هذه الأساليب وعَدلَ هذه الأقسام،فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر».[2]

بيد أن تعريف ابن قتيبة لم يقتصر على الشعر لاقتصاره على تعريف الشاعر إذ يراهما شيئا واحدا ،غير أن ما يقدمه النقد العربي يُعَدُ فَتْحًا مبيناً في مجال تعريف الشكل على المضمون وحسن التوفيق بينهما وهذا ما سيذهب إليه ابن رشيق لاحقاً كما سيرد.

ويصدر قدامه بن جعفر في كتابه نقد الشـــعر على المزج بين الفهم العربي للشـــعر والفهم الأرسطي له الناجم عن ترجمة كتاب(فن الشـــعر) لأرسطو طاليس ،فيبدأُ تعريفهُ للشـــعر متكئاً على المفهوم العربي إذ يقول عن الشـــعر أنهُ :**«قولٌ موزونٌ مُقَفىَ يَدُلُ على مَعْنىَ»** [3]. ويبقى تشكل المعنى المحور الأساس الذي تستند عليه كل التعريفات الشعرية.

1– ابن قتيبة ،الشعر والشعراء،تحقيق:محمد قميحة ؛لبنان،ط**2**:دار الكتب العلمية،ص **13**إلى **15**،**2005**.

2– ابن قتيبة،نفس المصدر،ص **20**.

3- قدامة بن جعفر،نقد الشعر،تحقيق:عبد المنعم خفاجي،بيروت:دار الكتب العلمية،ص**64**.

ويفيض أرسطو في ماهية الشـــعر فيحاكيه قدامة في ذلك إذ يبين ماهية الشـــعر بقوله:« **المعاني للشـــعر بمنزلة المادة الموضوعية والشـــعر فيها كالصورة ،فَكَماَ يُوجَدُ في كُلِ صناعةٍ من أنهُ لا بُدَ من شيءٍ موضوع يقبل تأثير الصورة منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة ،وعلى الشاعر إذا شَرَعَ في أي معنى كَانَ من الرِفعَةِ والضعة والرَفَث والتراهةِ والبَذَخ ....ان يتوخى البلوغَ والتجويد من ذلك إلى الغَاية المطلوبة** »[1].

ويَتَنَاص هُنا قدامة و أرسطو والدليل قول أرسطو في المحاكاة :«**إما باختلاف المادة، أو الموضوع، أو الطريقة** »[2] .

فالمحاكاة هي التي قادت أرسطو لتعليل اختلاف الأجناس الأدبية والأغراض الشعرية،بيد أن قدامه لا يقول بالمحاكاة وإنما قال بالتصوير وغَرَضُهُ من ذلك مُحَاكَاةُ مُحَاكَاةِ أرسطو التي ينهض حولها تعريف الشـــعر والفن،ويتسنى لنا من ذلك أن نقف على أن الشـــعر قد اتسع أفقه المعرفي وخطابه الفلسفي خُصُوصاً والترجمات والمُثاقَفَة أضحَت بارزة الحُضُور في العصر العباسي الأول.

من جرّاء التداخل المعرفي وقع انقسام حاد بين دعاة اللفظ في العمل الشعري وبين أنصار المعاني،وأضحى اللفظ والمعنى يتقاذفان التعريف الشـــعري بينهما ،ومن ذلك بَرَزَ

1- نفس المصدر،ص65.

2- أرسطو طاليس،فن الشـــعر،ترجمة،إبراهيم حمادة،مصر،المكتبة الأنجلو مصرية،ص55.

الناقد عبد العزيز الجرجاني ليجعل الشـــعر في ماهيته حكراً على الألفاظ وحسن انتقائها وَرصف بَعضها إلى بعضِها الآخر إذ يقول محاكياً شكلانية الجاحظ :« **وإذا أردت أن تعرف موضوع اللفظ الرشق من القلب و عظم غنائه في تحسين الشعر ، فتصفح شعر جرير و ذي الرمة في القدماء،والبحتري في المتأخرين وتَتَبع نَسِيب متيمي العَرب،ومتغَزلي أهل الحجاز،كعمر وكُثير،وجميل ونُصَيّب وأضارهم وفيهم بِمن هو أجود منهم شعراً،وَأَفصَحَ منهم لَفظاً و سَبكاً، ثم انظُر واحكم وأنصف، ودعني من قولك (هل زاد على كذا) (وهل قال إلا ما قالهُ فلان) فإن روعة اللفظ تسبقُ بِكَ إلى الحكم،وإنّما تُفضي إلى المعنى عند التفتيش والكشف**»[1] . ويكاد تعريف عبد العزيز الجرجاني المقتصر على جمالية الشكل يحاكي شكلاً ومضموناً ما ذهب إليه أبو عثمان الجاحظ في المعاني إذ عَدَّها : «**مطروحة في الطريق يعرفها القروي والبدوي والأعجمي والعربي،وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتَخَير اللفظ..**»[2] .

إذاً الشعر عند دعاة المنهج الشكلاني العربي باختصار يكمن في حسن رَصف الكلمات وربطها بأدوات النحو لتوليد الجمالية الشعرية،إذ المعاني في نفس المتلقي، وتجدر الإشارة

1– عبد العزيز،الجرجاني.الوساطة بين المتنبي وخصومه،تحقيق:أبو الفضل إبراهيم، ؛ بيروت: المكتبة العصرية،الطبعة **1**،**1966**،ص**31**.

2– الجاحظ،الحيوان،ص**131**.

هنا إلى أن : **« المنهج الشكلي الحديث ،منهج لغوي،وقد كان نقاد الأدب العربي لغويين ،وتوصلوا إلى ملامح نقدية لا تقل فعالية عن الملامح التي توصل إليها المنهج الشكلي والأسلوبي والبنيوي»[1].**

وقد تَوَجَّبَ علينا في قراءة التراث من ربطه بالنظريات الحديثة، وكذا ربط النظريات الحديثة بالتراث وقد وصلنا إلى نتائج مهمة تكمن في أسبقية النقد العربي إلى تبني أطروحات معرفية نجد صداها في كبرى النظريات المعرفية المعاصرة.

يذهب عبد الرحمن بن خلدون في صف النقاد الذين بنو ا مفهوم الشعرية على جودة الألفاظ بل وَيحصرُ كل عملية إبداعية في جمالية الألفاظ ويبين ذلك بقوله في مقدمته:**«اعلم أن صناعة الكلام نظما و نَثْراً إنما هي في الألفاظ، وأما المعاني موجودة عند كل واحد وفي طوع كُلِّ واحِدٍ منها ما يشاء ويرضى »[2].**ونستشف من هذا القول ترديداً لما جاء به الجاحظ وأتبعَهُ فيه عبد العزيز الجرجاني ،من أهمية اللفظ على حساب المعنى في تحديد ماهية الشـــعر،لكن ليس الشـــعر مجرد شكلانية فارغة المضامين و إلا تحول إلى مجرد أصوات ، و يستدرك ابن خلدون فيعبر على أن اللغة والألفاظ هي أقنعة للمعاني:**« والألفاظ واللغات وَسَائط وحُجُبٌ بين الضمائر،وروابط وختام بين المعاني**

3- محمود عيسى.السياق الذهبي ،دراسة نقدية ،مصر،مطبوعات جامعية المنصورة،2004م،ص21.

4- عبد الرحمن ابن خلدون.مقدمة كتاب العبر، بيروت، دار الكتب العلمية ،ط8،2003 م ،ص495.

ولابُدَ في اقتناص تلك المعاني من ألفاظها لمعرفَةِ دلالتها اللغوية عليها.وجودة المَلَكَةِ لناظر فيها .وإلاّ فيعتاص عليه اقتناصها زيادة على ما يكون في مباحثها الذهنية من الاعتياص،و إذا كانت مَلَكَةُ في تلك الدلالات راسخةً بحيثُ يتبادر المعاني إلى ذهنه من تلك الألفاظ عند استعمالها،شأن البديهي و الجَبَلي »[1].

وهذا اللفظ عميق الدلالة من حيث ربطه بمعناه ليُحدد ببعد معرفي فلسفي عميق ماهية الشـــعر،وإذا كان النقاد لم يأتوا على ذكر الوزن والإيقاع،فحكم الوزن والإيقاع يجري من كل العمل الشعري مجرى الدم من العروق،فهو في الحكم البديهي.

أما عبد القادر الجرجاني فقد أحاط بكل العناصر المكونة للشعر مِماَ انعكس على نظريته في النَظم فتعريف النَظم يمكن إسقاطه على حَذَر على تعريف ماهية الشـــعر **«وفكرة النظم تقوم على أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مُجَرَدَة ،ولا من حيث هي كلمات مفردة،ولكن تتفاضل في ملاءمة معانيها للمعاني التي تليها في السياق الذي وَرَدَت فيه،وأن اللفظة قد تروق وتحسن في موضع ،وتُثقل و تُقَبَّح في آخر ،وان التأمين والنظم وحده الذي يُحدد ملائمة الكلمة وعدم ملاءمتها بالنسبة لِما قَبلها»**[2] .

1–نفس المصدر،**468**.

1– مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب،مصر،مكة للطباعة،**1998**م،ص**200**.

فاللفظة واللفظة التي تليها نسقطها على علاقة البيت بالذي يَليه والقبح والحسن يحاكي جمالية الصورة...

وبالرجوع إلى الجرجاني وفَلسَفَتهِ في ماهية الشـــعر،فالرأي يتضح بان الجرجاني نَظّرَ للشعر انطلاقا من واقعه ،فنظرية النظم أو الشـــعرية تأتي لتقوم الخلل الذي اعتور الشـــعر حيث غَدا شكلاً لُغوياً ترضخ فيه اللغة دون منطق فلسفي واضح ،ضف إلى ذلك الرمزية المبهمة و الغموض التأويلي الذي اكتنف بعض الشعراء فنظموا أشعارهم متأثرين به، ومن ذلك ما أحدثه أبو تمام بالبديع ,وخلاصة مذهب الجرجاني الشعري تقوم على أن« **اللفظ تبع للمعنى في النظم ،وأن الكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس ،وإنها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتا و أصداء حروف ،لما وقع في ضمير ولا هجس في خاطر ،أن يجب ترتيب ونطق ،وأن نجعل لها أمكنة ومنازل ،وأن يجب النطق بها قبل النطق بتلك** »[1]

ويرى الجرجاني ماراه هيغل" Hegel " من كون الروح أسبق من الفكرة،وأن المعنى اسبق من اللغة[2] فالألفاظ في وجودها لا قيمة لها في التكوين الشعري دون المعاني، إذ: «**الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة، لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ،ولكن**

2– عبد القادر، الجرجاني.دلائل الإعجاز،تحقيق:محمد التنجي، بيروت،دار الكتاب العربي،ط**1**،**1995**م ،ص**1**.

[3]– **Remé serreau ,Hegel et l'hégélianisme ,que sois-je,p28**

لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها من فوائد وهذا علم شريف وأصل عظيم .[1]»

وهنا تكمن ماهية التعريف الشعري ، وهنا كذلك نجد ما يسميه الجرجاني بالإعجاز المتولد من حسن النظم وهي خاصية يختص بها القرآن الكريم ،ويستفاد من نظرية النظم عند عبد القاهر أنه وسّع معرفيا الدرس النقدي العربي، كما لم يفعل سواه من النقاد سواء أكان من حيث الألفاظ أم من حيث المعاني، أم من كونهما نظما و الذي تقاس به جودة الشعر ويمكننا من رسم الصورة الحسية لكل قصيدة جُوِّد في نظمها ،ويكمن تفضيل نظرية النظم عندما قالت بمعنى المعنى وهذا سبق لعبد القاهر: **«ويقصد بالمعنى الدلالة المعجمية للفظ ،أما معنى المعنى ،فهو تلك الدلالة المجازية التي تتفرع عن الدلالة الأصلية ،وهو موضوع الفن التعبيري في رأيه»**[2].

يجعل ابن رشيق القيرواني من اللفظ و المعنى عمودا للشعر إذ يقول **«اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ،يضعف بضعفه ويقوى بقوته ،فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل وما أشبه ذلك ,ومن غير أن تذهب الروح ،وكذلك إن**

[1]– عبد القادر، الجرجاني. دلائل الإعجاز ،ص391.

1– عثمان مو افي،الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم ؛مصر، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع،ط3، 2000م.ص212.

ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر الحظ ,كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح»[1].

فابن رشيق يؤكد في تعريفه غير المباشر للظاهرة على الوحدة بين اللفظ ومعناه،حتى تستقيم الشعرية ،إذ النصوص المخلدة في دنيا الأدب تعد في ذاتها أنموذجا بين تكامل الشكل اللغوي و المضمون الفني ،وهذه ميزة تنبه الباحث لسعة آفاق الناقد في التراث العربي ،وتكامل مذهبه النقدي .

كانت هذه إطلالات مقتضبة على مفهوم الشعر في التراث العربي ،تمهيدا للولوج إلى صلب بحثنا و الذي يداخل معرفيا بين خاصية الإيقاع كنظرية للأدب (دراسة الأدب من الداخل) والشعرية والتي تعد كأطروحة معرفية تهدف إلى خلق معايير علمية تحكم الظاهرة الإبداعية .

ولكن قبل ذلك أضحى لزاما علينا أن نقـــارب معرفيا مفهوم الشـــعر في العصر الحديث و الذي ارتأينا أن يكون شعر محمود درويش الأنموذج منه .

2-ابن رشيق القيرواني،(أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني)، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي القاهرة ط 1/1934.،ص124.

مفهوم الشعر في العصر الحديث:

طه حسين :

لم يكن موقف طه حسين من التعريف الشعري ليخرج عما رسمه النقاد العرب في تعريفهم للشعر و المقتصر على الشكل و المضمون و القافية ,غير أن طه حسين جعل من الشعر مادة

و صورة وجعل الأدب والشعر في صف واحد في ميزان التعريف إذ يمكن أن نقيس قوانين الأدب على قانون الشعر أو عموده ,فيصبح الشعر هو نفسه الأدب إذ: **«صورة الأدب ومادته شيئان لا يفترقان أو هما شيء واحد إن شئت ,وأضف إليهما عنصرا ثالثا .إن صح أن يستعمل العدد في مثل هذا الموقف .وهذا العنصر يلزمهما لزوما لا انفكاك منه وهو عنصر الجمال »**[1].

ويظهر جليا أن طه حسين من النقاد الذين ركزوا تعاريفهم النظرية على التماسك بين أجزاء العمل الفني ويذكر رأيه هذا بقول ابن رشيق في كتابه العمدة **«ومن الحقائق المقاربة التي يتحدث فيها النقاد فيكثرون فيها الحديث أن اللغة هي صورة الأدب وأن المعاني هي مادته وهذا كلام مقارب لا تحقيق فيه »**[2].

[1]– طه حسين،خصام ونقد،دار العلم للملايين،بيروت ،1960م.ص86.

[2]– المرجع السابق،ص87.

في هذا النص يرد طه حسين على جمهرة من النقاد القدامى الذين فاضلوا في الصناعة الشعرية بين اللفظ و المعنى أو الشكل والمضمون إذ الشعر بصفة خاصة والأدب بصفة عامة وحدة متماسكة يؤدي الفصل بينهما إلى تشويه العملية الإبداعية ككل: « **الأدب كما تأخذ الموسيقى والنحت والرسم و التصوير خذه على أنه متعة لقلبك وعقلك ،وليكن جمال الأدب حيث يكمن أن يكون ، ليكن في الألفاظ أو في المعاني أو في النظم و الأسلوب أو في هذا كله ،والأدب في آخر الأمر فن من الموسيقى يأتلف من هذه الأشياء كلها من الألفاظ والمعاني والأساليب وما يعرض من الصور وما يثار من العواطف ،وما يبعث من شعور فليكن جماله شيئا شائعا لا يستطيع أحد أن يقول أنه يحصره في اللفظ أو في المعنى أو في الأسلوب** »[1].

وعليه،يؤكد طه حسين أن الشعر هو اجتماع كل هذه العناصر في بوتقة واحدة بغية خلق ما يسمى "بالجمالية الفنية "وهذا صلب مفهوم طه حسين للإبداع الفني .

مفهوم الشّعرية:

اختلاف تعريف الشعرية تبعا للمدارس الفنية والنقدية التي تناولت المصطلح بالدرس والتحديد، بيد أن ضبابية المصطلح لا تزال سائدة إذ :«**يبقى البحث في الشعرية**

[1]– طه حسين،خصام ونقد،ص86.

محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية ، هاربة دائما وأبدا ....سيبقى دائما مجالا خصبا للتصورات ونظريات مختلفة »[1].

فالشّعرية موضوع ذي أفنان واسعة في مجال الدراسات النقدية والموفية لذا فهو:**«يستدعي منا تحديد المصطلح والمفاهيم ,وهذا المسعى محفوف بالمزالق لأن الشعرية تتضمن معانٍ متعددة غير متساوية من حيث الحضور النقدي»[2].**

هذا لأن الشعرية تشهد خلافا بين النقاد على المستوى الاصطلاحي وكذا على المستوى المفاهيمي،فقد اختلف في كونها نظرية ،أم منهجا ،أم وظيفة من وظائف اللغة ،ولهذا سنحاول تقصي جذور المصطلح بداية من الغرب ،ملتزمين بالترتيب التاريخي .

[1]– حسن ناظم،مفاهيم الشعرية،ط1؛المغرب:المركز الثقافي،1999م،ص10.

[2]– مشري بن خليفة،الشعرية العربية مرجعيتها ودلالاتها النصية،الجزائر:وزارة الثقافة ،2007م،ص19.

4- التمثلات المعرفية العربية و الغربية:

الشعرية في مفهومها العربي :

الشعرية في النقد العربي :

انفتح حقل الشعرية وتطور في بيئة غربية. أما في النقد العربي فقد ورد هذا المصطلح بمعان مختلفة ، وقد أحصى حسن ناظم في كتابه مفاهيم الشعرية المعاني التي حملها هذا المصطلح عند القدامى كما عند الحداثيين[1].

بالنسبة للقدامى ، فإن القرطاجني هو الوحيد الذي ورد عنده هذا المصطلح بمعنى قريب ـــ إلى حد ما ـــ من المعنى العام للشعرية [2] ، أي القوانين التي تحكم العمل الأدبي. أما بالنسبة للحداثيين ، فقد اختلفت ترجماتهم للفظ Poetics من ناقد لآخر[3] ، وإن كانوا يقدمونه بنفس المعنى عموما. ومنهم من حاول إعطاء الشعرية إضافة دلالية كما فعل كمال أبوديب ، بربطه بين الشعرية وما سماه الفجوة أو مسافة التوتر[4].

المهم في الأمر ، أن الشعرية العربية لا تختلف من حيث مبادئها وغاياتها عن الشعرية الغربية ، وهذا لا ينفي ما بينهما من فروق أساسية وجوهرية ، تتعلق أساسا بالطبيعة

1- حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ،المركز القافي العربي ،بيروت ،الدار البيضاء،ط1،1990 ،ص 12.

2- حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 13.

3- من بين هذه الترجمات نجد : الشعرية ، الإنشائية ، الشاعرية ، علم الأدب ، الفن الإبداعي ، الإبداع ، فن النظم ، فن الشعر ، نظرية الشعر.

4- ، بويطيقا ، بويتيك... ينظر : نفسه ، ص 18

الثقافية والفلسفية والفنية والفكرية المحيطة بكل منهما. إضافة إلى اختلاف اللغة ، وما يترتب عن ذلك من تباين في قواعد الصياغة والتركيب ، وبالتالي النتاج الدلالي والجمالي. ومع أن الشعرية بمفهومها الحديث غربية الأصل والتوجه ، إلا أن النقد العربي القديم فيه ما يمكن أن يكون موازيا لها. ويتعلق الأمر هنا بنظرية عبد القاهر الجرجاني ومنهاج حازم القرطاجني ، حيث يمثلان أقرب التوجهات النقدية العربية إلى مفهوم الشعرية العام الذي عرضناه سابقا. فمحاولتهما لاستنباط قوانين الإبداع تصب في عمق الجوهر الذي تبحث عنه كل شعرية[1].

وفي تراثنا النقدي العربي نواجه مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة، ومن هذه المصطلحات : شعرية أرسطو، نظرية النظم للجرجاني، والأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة والتخييل عند القرطاجني[2].

وقد استطاع حسن ناظم أن يحصر النصوص التي وردت فيها لفظة الشعرية مشيرا إلى أن مفهومها مختلف عما تعنيه الشعرية بمعناها العام، وجميع هذه النصوص من تراثنا النقدي، إلا أن المصطلح والمفهوم معا قد ظهر عند القرطاجني، أما سائر المصطلحات الأخرى فقد أشارت إلى معان مختلفة، والنصوص هي:

1– حسن ناظم :مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط 1 ،1994، ص20.

2 – نفس المصدر ، ص 11

أولا :يقول الفارابي(260هـــ)" :والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض، وترتيبها وتحسينها .فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا [1].

ثانيا :يقول ابن سينا(428هـــ)" :(إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان، أحدهما :الالتذاذ بالمحاكاة، والسبب الثاني :حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها النفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للطباع .وأكثر تولدها عند المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا .وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعاداته2.

ثالثا :ينقل ابن رشد (520هـــ) قول أرسطو :"وكثيرا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة.." [3].

[1]– الفارابي أبو نصر، كتاب الحروف، تحقيق :محسن مهدي، بيروت ، ص141

[2]– ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي ، بيروت ، ص172

[3]– ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو، في الشعر، تحقيق، محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث، القاهرة ، ص 204

رابعا :يقول حازم القرطاجني(684هـ)في معرض مناقشته :"وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيفما اتفق نظمه .وتضمينه أي غرض اتفق، على أي صفة

اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع".[1]

ويقول القرطاجني أيضا :"وليس سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل الشعرية؛ لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحو بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية، إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته".[2]

ويرى حسن ناظم أن لفظة الشعرية الواردة في هذه النصوص لا تمتلك مقومات الاصطلاح فهي غير مشبعة بمفهوم معين، ولهذا لا يمكن عدها مصطلحا ناجزا ولدته الكتابات العربية القديمة .[3]فالمعاني التي تحيا عليها لفظة الشعرية في النصوص السابقة مختلفة– حسب رأيه –فالفارابي يعني بلفظة الشعرية :السمات التي تظهر في النص

---

[1]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3 ، 1986، ص28

2 – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، السابق ،ص119

3 – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، السابق، ص12.

بفعل ترتيب وتحسين معينين، في حين يعني ابن سينا بلفظة الشعرية :علل تأليف الشعرية التي يحصرها بالمتعة المتأتية من المحاكاة، وتناسب التأليف والموسيقى بمعناها العام، ويجعل المتعة والتناسب المحفزين على تأليف الشعر .ولهذا فإن معنى لفظة الشعرية في نص ابن سينا – كما يراه حسن ناظم–

يتخذ منحى نفسيا يرتبط بغريزة الإنسان الذي تحقق له المحاكاة وتناسب تلك المتعة، وتفسيريا يعالج أسباب جنوح الغريزة إلى ممارسة الشعر[1] أما عند ابن رشد فترد لفظة الشعرية بمعنى الأدوات التي توظف الشعر، لهذا نجده–أي ابن رشد –يشك في شعرية بعض الأقاويل التي لا تستخدم من أدوات الشعر إلا الوزن [2] ويرى حسن ناظم أن حازما القرطاجني يشير إلى معنى اللفظة الشعرية إشارة تقترب –إلى حد ما – من معناها العام، أي قوانين الأدب ومنه الشعر.[3]

ويرى أيضا أن حازما لم يكن المرجعية الأكيدة للشعرية الحديثة، بل نجد في قوله لمحة خاطفة من معنى الشعرية الحديثة .[4]

1 – المصدر السابق ،ص12،13

2 – نفسه،ص13.

3 – نفسه،ص13.

4 – نفسه،ص13.

5- الشعرية في الدراسات العربية الحديثة:

في الدراسات الحديثة، (poetics) لا بد من التعرف إلى مصطلح الشعرية إلى (poetics)والأولى البدء بترجمة المصلح إلى العربية، فقد ترجمه سعيد علوش الشاعرية، ويعطيها المدلولات التالية :علم مصطلح استعمله تودوروف كشبه مرادف ل"علم / نظرية الأدب"، والشاعرية عنده- أقصد علوشا- درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث، كما تعرف الشاعرية :"بأنها نظرية عامة للأعمال الأدبية.

وقد دافعه على هذه الترجمة عبد الله الغذامي، فيراه :مصطلحا جامعا يصف في نفس (poetics)اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر، ويقوم في نفس العربي مقام الغربي [1]ومن الواضح لي أن لفظة الشاعرية مشتقة عن شاعر، وبالتالي فهي الصق بالشعر، وبهذا ينتفي الاستثناء الذي اتخذه الغذامي ذريعة في تفضيل لفظة)الشاعرية(على لفظة الشعرية ليصبحا على حد سواء لصيقتين بالشعر من دون النثر.

كما ترجمت (poetics) إلى الإنشائية و إلى البيوطيقا و عُربت بويتيك ،و تُرجمت أيضا إلى نظرية الشعر ، أو إلى فن الشعر و فن النظم أو الفن الإبداعي و إلى علم الأدب [2]

1- عبد الله الغذامي :الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة ،السعودية،ط1985،1،ص19.

2- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، السابق،ص15.

و الترجمة الأخيرة لـــ (poetics) هي الشعرية و قد تبنى هذه الترجمة كثير من المهتمين بقضاياها ومنهم :محمد الولي ومحمد العمري في ترجمتهما كتاب جان كوهن" بنية اللغة الشعرية "وشكري المبخوت ورجاء بن سلامة في ترجمتهما كتاب تودوروف" الشعرية "وعبد السلام المسدي الذي يراوح بين ترجمتين هما الإنشائية والشعرية، وسامي سويدان في ترجمته لكتاب تودوروف" نقد النقد"، كما تبنى هذه الترجمة أحمد مطلوب في بحثه "الشعرية."

لكن من الواضح أن موضوع الشعرية ما زال يعاني من مشكلتين أساسيتين، وذلك على الصعيدين الغربي والعربي، مشكلة تتعلق بالمصطلح، وأخرى تتعلق بالمفهوم .أما فيما يتعلق بمشكلة المصطلح فمصدرها" بزوغ هذا المصطلح تحت تأثير اللسانيات والسيميائيات الحديثة[1].أما فيما يتعلق بمشكلة المفهوم، فإنها "تنبع من اختلاف هذا المفهوم باختلاف العصر، فالشعرية تخضع لجهاز عصرها المعرفي، ولنمط البنية الفكرية والفنية السائدة [2] إضافة إلى اختلاف المفهوم تبعا لاختلاف المدرسة الأدبية والمنهج النقدي لكل ناقد، من هنا اعتقد بعضهم بأن ليس هنالك شعرية واحدة، كما تساءل الناقد والروائي نبيل سليمان :أليس الأولى بالمرء أن يتحدث عن شعريات لا عن

[1] – نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق،1997،ص308.

[2]– المصدر السابق ،ص312،313.

شعرية ما دام لدينا شعرية النثر، وشعرية التأليف، وشعرية الرؤية، وشعرية القصة، وشعرية أرسطو، وشعرية فاليري، وشعرية تودوروف.[1]

إن ما ذكرنا حول إشكالية المفهوم، يعيق بشكل أو بآخر إمكانية وجود تعريف جامع مانع للشعرية، ومع ذلك فان كل دارس للشعرية قدم اجتهاده في هذا الخصوص، فمنهم من رأى أن الشعرية هي صنو الحداثة،فحيثما وجدت الحداثة وجدت الشعرية.[2] ومنهم من أسس مفهوم الشعرية على الانزياح بمستوياته المختلفة [3] .

ورأى كمال أبو ديب أن الشعرية تكمن فيما سماه(الفجوة :مسافة التوتر) [4] بينما رأى نعيم اليافي أن الشعرية هي مجموع المكونات والعلاقات التي تجعل من نص ما نصا شعريا مقدما في هذا التعريف خلاصة قراءاته لنصوص الشعرية [5] ويبدو لي أن من الصعوبة أن نصل إلى مفهوم متفق عليه اتفاقا مطلقا، فما زال الباب مفتوحا للباحثين كي يضيفوا إليه جديدا .وأستطيع القول إن الشعرية وظيفة من وظائف اللغة تقوم على تحريك المشاعر وإثارة الإيحاءات.

[1]– نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد،ص104.

[2] – أدونيس، الشعرية العربية، دار العودة ، بيروت،1985،ص80.

[3] – نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، السابق،ص311.

[4] - كمال أبو ديب، في الشعرية، السابق،ص20،21.

[5] - نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، السابق،ص313.

ويتضح لي أن المفهوم المعاصر للشعرية لا يبتعد عن مفهوم عبد القاهر، فهو يركز على البنية الكلية القادرة على امتلاك طبيعة متميزة بإزاء بنية أخرى مغايرة .

لها عن طريق انحراف لغة الشعر بنظم الكلام الذي يقود إليه المعنى أو الصورة التي يريد رسمها الشاعر .كما يركز على أن الوزن من مقومات الشعر وأدواته فهو ضمان لعودة الصوت الذي يمثل جوهر النغم وتوازن العبارة ويميز بين النثر والشعر ويخلق مسافة التوتر بين المكونات اللغوية.

ولعل الشعرية تجسد في النص الشعري شبكة من العلاقات النامية بين مكوناتها صفاتها ووقوعها في الكلام الذي قد لا يكون شعرا .فالقوانين العامة التي تنظم ولادة عمل، تكوّن هذه القوانين داخل النص ذاته هي التي تشكل ما يسمى بالشعرية .وذلك أن الشعرية تتصل بالإبداع حيث تكون اللغة الجوهر والوسيلة دون أن يعنى ذلك مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر.

إذن العلم الذي يدرس مستويات التحليل الأدبي هو "الشعرية "فمثلما يهتم علم اللغة أو اللسانيات بدراسة القوانين المجردة في اللغة، تحاول الشعرية الإمساك بوحدة الأعمال الأدبية، وتعددها في وقت واحد، فموضوع الشعرية يتكون من الأعمال الممكنة أكثر

مما يتكون من النصوص الموجودة بالفعل[1]. فالشعرية كما تتضح من الكلام السابق تفكر بأعمال وتشتغل على نصوص، وهي بهذا تعطي سمتين أساسيتين، الأولى :أنها لا تتعلق بقراءة الأعمال الأدبية أوتأويلها، لكنها تتأمل في الأدوات الإجرائية لتحليل النصوص، فحقل اشتغالها ليس ما يوجد، أو وجد سابقا من أعمال، بل الخطاب الأدبي نفسه، فهي حقل نظري يريد أن يثرى بالبحث التجريبي .أما السّمة الثانية فهي تفكر بالنصوص الأدبية دون أن تحدد جنسا أدبيًا محددًا والشعرية بهذا تهتم بالتمييز بين ما هو أدبي وما هو معياري، أي بين لغة يمكن أن تفيض عنها لغات ضمنية أخرى، ولغة تكتفي بحدها الأدنى [2]

والشعرية مصطلح نقدي برز في الدراسات الحديثة الخاصة بالشعر تطلق على العمل الأدبي الغزير الخيال المتفجر [3]وتستمد الشعرية – في رأيي –تعبيرها من النظام الشعري، وتهتم في الشعر بجرس الكلمة للتعبير عن مضمون الإحساس والجو العام، وفي استعمال تكرار البيت الشعري لحسن الإيقاع، وهذا في دلالته الاستجابة النفسية المصاحبة للشعر الحديث، في الجوانب الوجدانية أو الانفعالية، للوصول إلى الإثارة، والتأثير، والانفعال بواجبات الشعر، والتفاعل معه.

[1] – سعيد الغانمي،الشعرية والخطاب الشعري في النص العربي الحديث، مجلة نزوى،ع3.

[2] – المصدر السابق.

[3]– كمال عيد، فلسفة الأدب والفن،ص177.

كما أن الشعرية نوع من الاستخدام المتميز لمادة الشعر، وهو استخدام يخلع على المادة خصوصية بّينة، ويضفي عليها تأثيرًا متميزًا، ينشط معه ذهن السامع، بنوع من الرغبة في استكشاف ما يجهله، بل يثير فيه انبهارًا بقدرة الشاعر على استخدام مادة الشعر، استخدامًا متميزًا، وبراعته في الدلالة على مراميه، كما يثير فيه انفعالاته التي تدفع المتلقي إلى اتخاذ وقفة سلوكية ما.

6- الشعرية في مفهومها الغربي :

إن المتتبع لهذا المصطلح عند الغرب يلاحظ أنّ الاختلاف بين النقاد الغربيين حول هذا المصطلح من الناحية الشكلية فقط ، اختلاف بسيط بين الفرنسيين (BeTique) وعند الانجليز (Poétics) فقد كان أرسطو هو أول من استخدم هذا المصطلح ليعنون به كتابة الشعر (فن الشعر)وهو أول كتاب تكلم عن هذا الموضوع ،وان عدنا إلى المصطلح (Poétics) فهناك من يرى أنه يتكون من ثلاث وحدات :

- Poéim:وهي وحدة معجمية "lexeme"تعني في اللاتنية "الشعر"

- Ic:وهي وحدة مورفولوجية " morpheme"تدل على التنمية ،وتشير الى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي .

- S:الدالة على الجمع »

تقود الملامح الأولى لهذا المصطلح الى الحضارة اليونانية التي ضربت بسهامها في مختلف المعارف,التي قام الغرب على تطويرها بعد عدة قرون **«وتعد المحاكاة هي السبب الأول الذي يرجع اليه الشعر ,أما السبب الثاني فهو أن الناس يستمتعون برؤية واستماع الأشياء من جديد أي تتيح فرصة الاستدلال والتعرف على الأشياء»[1].**

فقد ربط اليونان عملية الإبداع ككل ،والشعر بشكل خـــاص بالقـــدرة على المحـــاكاة و التقليد لما هو واقعي أو متخيل .

المحاكاة عند أفلاطون :

يعتبر أفلاطون من الأوائل الذين اهتموا بمصطلح المحاكاة وربطه بالشعرية **«فالمحاكاة مصطلح ميتافيزيقي الأصل استعمله سقراط وأفلاطون ، فقد قال سقراط : « إن الرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت كل من أنواع التقليد ،ومفهوم التقليد عند سقراط وأفلاطون ....أساسه أن الوجود ينقسم إلى ثلاثة دوائر :**

الأولى: عالم المثل، والثانية :عالم الحس ،وهو صورة للعالم الأول ، والثالثة :عالم الظلال والصور والأعمال الفنية »[2].

1– رابح بوحوش،الشعريات والمناهج اللسانية ،مجلة الموقف الأدبي،عدد414،2005م،ص38.

2– رمضان الصباغ،في نقد الشـــعر العربي المعاصر،ط1؛الإسكندرية:دار الوفاء،1998م،ص26.

فالمنتوج الإبداعي في نظر أفلاطون يبتعد بثلاث درجات عن الحقيقة الأصلية الموجودة في عالم المثل ،الذى **«يرفض الشعر كله من الجمهورية الذي وصفه بأنه شعر محاكاة...وهو لايبين للسامعين طريق الصواب والخير ،أما الشعر الغنائي والتعليمي فقد كان معجبا به لأنه يعبر عن حقائق ومثل سامية ...ومن هنا فهو لا يطلب في مدينته الفاضلة الا الأناشيد في مدح الآلهة والأبطال»**[1].

إن نظرة أفلاطون في المدينة الفاضلة تستبد إلى كل ما من شأنه أن يقيم الحضارة على أسس متينة من جميع النواحي ,ويتضح أن أفلاطون يدرك قيمة الفن في بناء قيم شخصية الفرد لذلك حاول اخضاع الفن لخدمة ايديولوجيا الطبقة الحاكمة هذا **«لأن الشاعر الذي مهمته المتعة فحسب ..ينقل الأمور المنفرة التافهة بمهارة ..مما يؤدي في نظره الى اثارة العواطف »**[2].

فالاهتمام بالعواطف ومحاولة اثارتها في نظر أفلاطون من الأمور التي تسبب انهيار القيم فالحضارة ككل ،إذ نجد أن أفلاطون يتبنى فهما خاصا للمحاكاة يتماشى وخلفيته الايديولوجية البرجوازية .

[1]– إحسان عباس،فن الشـــعر،ط1؛بيروت:دار الشروق،1996م،ص17.

[2]– أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون،مصر:الهيئة العامة للكتب،1999م،ص50.

أرسطو:

يعتبر كتاب "فن الشعر" أول كتاب في تاريخ البشرية يتكلم عن الأشكال الفنية والتي من بينها الشعر فقد «**ترجمه العرب القدماء أبو بشر متى بن يونس 238 هـ تحت عنوان –أبو طيقا–** »[1] وتعتبر المحاكاة المبدأ الأساسي الذي يقوم عليه هذا الكتاب ،كما أن نظرة أرسطو للمحاكاة تختلف عن نظرة أفلاطون :«**يطرح أرسطو المحاكاة بوصفها قانونا للفن بشكل عام، غير أن الاختلاف بين الفنون يكمن في الخصائص التي تنطوي عليها بشكل منفصل،وتختلف المحاكاة ذاتها – حسب أرسطو – على وفق الوسائل والموضوعات والطريقة**» [2].

فالمحاكاة تختلف باختلاف الفن الذي استخدمت فيه فهي في الرسم مغايرة لما هي عليه في النحت أو الموسيقى أو الشعر ،وذلك لاختلاف الوسائل التي تتراوح بين ألوان أو أصوات، أو تعبير بواسطة الكلمات،وهذا ينعكس لا محالة على الطريقة والموضوع ،كما يعد أرسطو المحاكاة أساسا لكل فن ومن بينها الشعر إذ يقول : «**ويبدو بأن الشعر بوجه عام قد نشأ لسببين ،كليهما أصيل في الطبيعة الإنسانية:**

أ/–فالمحاكاة فطرية ,ويرثها الإنسان منذ طفولته.

[1] –حسن ناظم،مفاهيم الشعرية،ص**21**.

[2]– المرجع نفسه،ص**21**.

ب/–كما أن الإنسان – على العموم – يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة »[1].

فالميل إلى المحاكاة التي جبل عليها الإنسان هي التي تدفع الشاعر إلى النظم وهذه النظرة الموضوعية والعقلية للشعر تختلف دون شك عن تلك النظرة التي سادت في العصر اليوناني ، والتي تقوم على اعتبار الشاعر ليس إنسانا عاديا وإنما هو شبيه بالإله ،أو أن الآلهة توحي له بقول الشعر ، وبالتالي وضع أرسطو النظرية الميتافيزيقية للإبداع ،أما المتعة التي تحدثها المحاكاة فهي تعود إلى إتاحة فرصة الاستدلال و التعرف على الأشياء وهذا شيء فطري في الإنسان .

أما عن علاقة الشعر بالواقع **«فالمحاكاة الأرسطية لا تعني نسخ الواقع فالشاعر لا يلتزم بالأحداث كما هو الحال لكاتب التاريخ ,ولكنه يقدم رؤية فنية وجمالية لها» [2].**

فالشاعر أو المبدع له الحق في تقديم نظرته الخاصة للأشياء، لا كما هي موجودة في الواقع ولهذا حدد أرسطو ثلاث وقائع يملكها المحاكي .

«كما كان الشاعر محاكيا–شأنُهُ في ذلك شأن المصور،أو أي مُحَاك آخر فإنهُ يجبُ عليه بالضرورة أن يسلك في محاكاة الأشياء إحدى هذه الطرق الثلاث:

1/ أن يحاكي كما كانت أو تكون.

---

[1]– أرسطو،فن الشـــعر،تر:ابرهيم حمادة،القاهرة:مكتبة الانجلومصرية،ص79.

[2] – رمضان الصباغ،في نقد الشـــعر العربي المعاصر،ص28.

2/أو كما يحكى عنها،أو يظن أنها تكون.

3/ أو كما يجب أن تكون »[1].

إذا أدرجنا هذا القول ضمن البنية العامة للشـــعر،فيمكن أن نعد ذلك طابقاً خياليا يضفي على الشـــعر ميزة خاصة ،أما من حيث اللغة والوزن فأرسطو لم يهمل ذلك لأنه « **يحق للشاعر أيضا أن يُجرى الكلمات والتحويرات اللغوية المتنوعة**»[2].

أي إنه يملك حق الانزياح باللغة عن مسارها النفعي التواصلي إلى مسار جمالي فني يحقق للإبداع هدفه المنشود،وهذا الاستخدام الخاص للغة يكون مصَرَحاً لدى فئة الشـــعراء،ممثلاً ما يسمى اليوم بالجانب البنائي في الشـــعر، أما من حَيث الوزن الذي يخص النظم دون النثر فلم يغفل أرسطو الخوض فيه إذ يرى «**أن هناك فن آخر يحاكي عن طريق استخدام لغة واحدة،سواء كانت تلك اللغة نثراً أو شـــعراً فإذا كانت شـــعراً فإنها قد تستخدم بجملة من الأعاريض المتنوعة أو نوعاً واحداً منها »[3].**

فأوزان الشعر متنوعة ويحق للشاعر ان يختار منها ما يناسب موضوعه،ويختلف ارسطو عن استاذه افلاطون في رؤيته للمحاكاة،فالشـــعر في نَظَرِهِ يبتعد بدرجة واحدة عن الحقيقة،وليس بثلاث درجات كما هي رؤية أفلاطون كما أن دور الشـــعر في نَظَر

1- أرسطو،فن الشـــعر،ص215.
2 – المرجع نفسه،ص215.
3- نفسه،ص96.

أرسطو ايجابي في كل الأحوال **«فهو يدافع عن الشـــعر القائم على المحاكاة حتى لا تبقى العواطف المستشارة حبيسة في مكانها،بل إنّ تفريقها يتم بمشاهدة المأساة،وهذا هو التطهير الذي يزيح من النفوس المتفرجة عنصري الخوف والشفقة فتكون مهمة الشـــعر في تأثيره– عكس الذي وَصَفَهُ أفلاطون »[1].**

فدور الشـــعر في نظر أرسطو هو التطهير (**catharsis**) انطلاقاً من ذلك فقد مثل كتاب أرسطو فن الشـــعر،النواة الحقيقة للشـــعرية عند كل من جاء من بعده.

1– إحسان عباس،فن الشـــعر،ط**1**،بيروت،دار الشروق،**1996**م،،ص**135**.

الفصل الثـــاني

في ماهية الإيقـــاع

1- الإيقاع:لغة: مأخوذ من الجذر الثلاثي (**و.ق.ع**),والوقع :وقعة الضرب بالشيء [1]ومنه وقع المطر ووقع حوافر الدابة ،وهو الصوت الـــذي يســـمع منهما [2]،وإذا زيد الجذر الثلاثي بالتـــاء واليـــاء فصـــار (**توقيعا**)انصرف معناه إلى وقوع الشيء على الشيء عن قصد وإرادة ومنه إقبال الصّيقل على السيف **بميقعَتِه**[3] ولا يخفى ما يصاحب ذلك من انبعاث للصوت، **والإيقاع:**من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان بينهما .[4]

غير أن الإيقاع ،في معناه الاصطلاحي ،لا يزال محلا للدراسة التي تصبو إلى تحديده وتعريفه، وعلة ذلك أن الدراسات التي تناولته بالتحديد والتعريف لم تجمع على مفهوم بعينه ،بل انطلقت له تعريفات متغيرة تبعا لتغير زوايا نظر أصحابها ،واختلاف حقول تخصصاتهم ومناهجهم وربما تشابه بعض التعريفات لتشابه أصحابها فيما يصدرون عنه من مناهج ورؤى ، والحاصل: «**أنه لم تتبلور نظرية نقدية شاملة لمفهوم الإيقاع الشعري** »[5] وهذا ما جعل بعض النقاد يقرون بأن الإيقاع لا يزال عصيا على الوضوح [6].

1-كتاب العين،الخليل بن أحمد الفراهيدي،تق:مهدي المخزومي،الكويت:مطابع الرسالة،**1980**م،المجلد**2** ،ص**176**.

2-المرجع نفسه،مجلد**2**،ص**176**.

3- نفسه،المجلد**2**،ص**177**.

4-ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب –دار صادر بيروت ط **3**/ **2004**،ص**489**.

5-يوسف إسماعيل،بنية الإيقاع في الخطاب الشعري،ط**1**؛دمشق:وزارة الثقافة،**2004**م،ص**11**.

المرجع نفسه،ص**60**.

2- التّمثلات المعرفية العربيّة و الغربيّة:

حاول بعض الباحثين تقريب مفهوم الإيقاع إلى الأذهان فقال:"عندما نقف على شاطئ البحر نراقب الأمواج تتكسر على الرمل لتعود من جديد ، ثمة تشابه أساسي في حركته كل موجة، لكن الأمواج قد تدعوه بالإيقاع[1].

فالإيقاع عنده هو تشابه عام في نظام معين يتخلله اختلاف جزئي في جزيئات النظام،وهذا المفهوم الواسع الفضفاض للإيقاع يستوعب مادة الفنون جميعا فهو وجه من وجوه النظام والوحدة[2].

وذهب آخرون أن الإيقاع «**مظهر عام للانسجام والتوافق يتجسد في كافة مظاهر الحياة والفنون :في الطبيعة والأدب والرسم والعمارة** »[3].

وهو ما قال به رونية ويلك وأوستن وأرين وقد ذهبا إلى القول بوجود :«**إيقاع للطبيعة وآخر للعمل ،وإيقاع للإشارات الضوئية ...وأن هناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية** »[4].

1- ج فريز،الوزن والقافية والشـــعر الحر،تر:عبد الواحد لؤلؤة،بغداد:دار الرشيد للنشر،**1980**م،ص**11**.

2- روز.غريب،تمهيد في النقد الحديث،ط**1**؛بيروت:دار المكشوف،**1971**م،ص**108**.

3- عز الدين إسماعيل ،الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض و تفسير)، دار الفكر العربي القاهرة ط**4**، **1992**م،ص**115**.

4- رينيه ويليك و أوستن وارين ترجمةعادل سلامة ،دار المريخ الرياض،**1992**م،ص**212**.

وعند متابعة الآراء المحددة لمصطلح إيقاع في حقل الخطاب الشعري يتبين للدارس أنها آراء متباينة ،إن لم تكن متضاربة ،فقد ظهرت آراء ترى أن الإيقاع لا يمكن إلا في الأصوات دون المعاني ،بينما توسعت آراء أخرى في مفهومه لترقى به إلى مستوى أشمل من الإيقاع المتجسد في المادة الصوتية [1]ومن أصحاب هدا التوجه من قال بأن :«**الإيقاع لا يقتصر على الصوت، إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما (حسي .فكري .سحري .روحي)وهو كذلك صيغة العلاقات (التناغم ،التعارض ، التوازي ،التداخل)فهو إذا نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية ,ذلك أن للصورة إيقاعا**»[2].

وقريب من هذا قول بعض النقاد: «**وقد يتمثل الإيقاع في مظاهر بنائية ودلالية وتركيبية وثيمية وبصرية لا علاقة لها بالبنية الصوتية ، منها ما يسمى بـــ (إيقاع الفكرة) »[3].**

فالإيقاع من زاوية الرؤيا هذه «**يشكل كل عناصر الفن الشعري من أسلوب تركيبي وخيالي تصوري ودلالي،إذ تقوم هذه الجوانب علاقات متواشجة تربط الدال بالمدلول والشكل بالمضمون وفق نظام إيقاعي خاص »[4].**

1- ابتسام أحمد،الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي،ط1؛حلب:دار القلم،1997م،ص24.

2- خالدة.سعيد،حركية الإبداع،ط2؛بيروت:دار العودة،1982م،ص111.

3- فاضل.تامر،الصوت الآخر،ط1؛بغداد:دار الشؤون الثقافية،1992م،ص290.

4- ابتسام أحمد،الأسس الجملية للإيقاع البلاغي،ص10.

إذا كان الشـــعر بوصفه فَناً يعمل من خلال عناصره المكونة جميعاً على تحقيق أعلى نسبة من الانسجام والتوافق في القصيدة ،فان وظيفة الإيقاع هي دعم هذا الأساس العام بالانسجام [1] ،والذي يتحقق عند بعض الباحثين في مظهرين هما (الحالة العاطفية غير العادية)

و(التنسيق الفائق للعادة) وهذا الأخير يقَعُ في ترتيب اللفظي للكلمات بوصفها أصواتاً.

إلى جانب هذه الآراء التي تعالج الإيقاع على أنه نظام عام يدخل في تكوينه كل من الصوت والتركيب والدلالة ،جنحت آراء أخرى إلى عرض مفاهيم أكثر تحديداً له ،منها إن الإيقاع هو حركة منتظمة ،و إلتئام ،وتميز بعض الأجزاء عن بعض في كل مجموعة.

شرط آخر إذ أن سلسلة الأصوات أو الحركات إذ انعدمت منها هذه القيم المتميزة استحالت إلى مجرد تردد أو ذبذبة.

الإيقاع هو مصطلح موسيقي استخدم مجازاً للنظام الصوتي اللغوي باعتباره توافق العناصر الصوتية والزمنية وضوابط الانتظام أي إحداث تجانس بين النظرات الصوتية زمنياً ومكانياً[2].

1- جون كوهن،بنية اللغة الشـــعرية،ترجمة محمد الولي و محمد العمري ،دار توبقال للنشر،المغرب ،ط**1**،**1986**م،ص**86**.

2- عبد الناصر عتيق،علم العروض والقافية،ط**1**؛القاهرة:دار الآفاق العربية،ص**7**.

ومن الدارسين من يحصي النظام الصوتي في الإيقاع المتمثل في نظام الأوزان ،كما أن هناك صلة وثيقة بين العروض والموسيقى،تكمن هذه الصلة في الجانب الصوتي كون العروض «**علم يبحث في أحوال الأوزان المعتبرة**»[1].

أو هو «**يهتم بدراسة البنية الإيقاعية في شعرنا العربي تشكيلاً وبناءً حيثُ يحلل الأوزان وأجزاءها ويكشف صحيحها و مختلها** »[2].

و هو بذلك علم قائم بذاته يكشف عيوب الشعر وانتمائه العروضي ،ومن ثَمَ فإن دراسة البنية الإيقاعية ليتم وفق منظوريهما :البَحر وإطار الوحدات اللغوية بتشكيلاتها الصوتية.

- **البحـــر**:

وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي خَمْسَةَ عَشَرَ وَزْناً تسمى كُلاً منها بحراً تشبيها لها بالبحر الذي يتناهى بما يُغتَرفُ منه،في كونه يوزن بما لا يتناهى من الشـــعر،ثم جاء تلميذه الأخفش وزاد على أستاذه بحـــراً آخر يسمى المتدارك،ويتألف كل بحر من عدد من التفعيلات[3].

وبحور الشعر: جمع بحر وتكرار الجزء- التفعيلة- بوجه شعري،أو التفاعيل المكررة بعضها بوجه شعري ،ويسمى بحراً لأنه يوزن به مالا يتناهى من الشعر،والبحور تتركب من

3- محمد عبيد،القصيدة العربية الحديثة:بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،دمشق:منشورات اتحاد الكتاب العرب،**2000**م،ص**7**.

4- ناصر لوحيشي،مفتاح العروض والقافية،ط**1**؛الجزائر:دار الهدى،ص**24**.

1- غازي يموت،بحور الشعر العربي،ط**1**؛بيوت:دار الفكر،**1992**م،ص**16**.

التفاعيل الخماسية والسباعية [1]،والبحر أيضاً هو وزنٌ تسير عليه القصيدة من أولها إلى آخرها.

ومن خلال هذا التعريف نستنتج أن البحر أن الشعري يسمى بهذا الاسم مشابهة في اللاّمحدودية واللاّنتهاء بالبحر المائي،وكذلك هو نظام الوزن الذي تتبع وفقه القصيدة من بدايتها إلى نهايتها.

- **القافية:** تحتل القافية دوراً هاماً في التركيبة والبنية الشعرية وحتى الدلالية لما لها من قيمة فنية في البناء الشعري.

القافية من الجذر اللغوي:قَفَاه،واقتفَاه ،وتَتَقفَاه واقتفى أثره،وسميت القافية قافية لأن الشاعر يقفوها أي يقتفيها [2].

وهي ركن من أركان الصناعة الشـــعرية العربية قديماً وحديثاً،وفي معناها الفني فهي مصطلح يتعلق بآخر البيت،وقد اختلف العلماء في عدد حروفها ،فهي عند الخليل آخر ساَكِنَتَيْن في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولها.وهي عند الأخفش كلمة في البيت،أما في اللغات الأوروبية هي تكرار للأصوات المتشابهة أو المتماثلة في فترات منتظمة وغالباً ما تكون في أواخر الأبيات الشعرية [3].

2- محمد عبد المنعم خفاجي،عبد العزيز ترف،الأصول الفنية للأوزان الشعر العربي،ط1؛لبنان:دار الجيل،1992م،ص43.

3- محمد صابر،القصيدة العربية الحديثة،ص87.

1- المرجع السابق،ص88.

"الإيقاع" من المفاهيم التي ارتبطت بالشعر والموسيقى قديما وحديثا وإن اختلف النقاد في تحديد مفهوم دقيق له نظرا لتقاطعه مع "الوزن" كمفهوم خليلي ،وبالتالي فلم يبق محصورا في البحور الخليلية المعروفة مع الموجة الشعرية الجديدة وتناسل المناهج النقدية وبروز "الأسلوبية" كواحد من المناهج النقدية التي اهتمت بالإيقاع على عدة مستويات ،فأصبح "الإيقاع" كمفهوم لغوي يعني التنظيم بكل أبعاده، أما الإيقاع كمصطلح فإنَّه عنصر تنظيمي ينصب على المستوى الصوتي للغة الشعرية وكثيرا ما ارتبط بالوزن الذي يرى "كوهن" أنه "..توارد مقطعي محدِّد للبيت الشعري لا يخضع بالضرورة لعدد المقاطع وإنَّما لتكرارها في القصيدة "[1]، أيْ توالي المقاطع الصوتية بانتظام للوصول إلى صيغة شعرية تنتظم في سياقها القصيدة.

3- مفهوم الإيقاع من المنظور الحداثي:

لم يستعمل النقاد القدامى مصطلح الإيقاع استعمالا كثيرا لغموض معناه من جهة وارتباطه بالإيقاع الموسيقي من جهة أخرى، فكانت استعمالاتهم إياه بمعنى الوزن الشعري حينا وبمعنى مختلف عن ذلك أحيانا، ويبدو أن التوغل في مفهوم هذا المصطلح قد تفشى في الثقافة العربية المعاصرة من خلال احتكاك أبنائها بالثقافات العربية التي استمدت هذه الكلمة من اللغة اليونانية وهذه الأخيرة بدورها استعملت الإيقاع "بمعنى الجريان، أو التدفق والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي، الصوت والصمت، أو النور

1 – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء،المغرب، 1986، ص 84 .

والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء... وهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي ويكون ذلك في قالب متحرك

التفعيل الثالث والتفعيل الثاني التفعيل الرابع وهكذا...أما الإيقاع: فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة"[1].

يرى محمد مندور أن الوزن يحدده كم التفاعيل مراعاة للفكرة التي نتجت على الأساس الكمي في الشعر العربي، وهي فكرة تأخذ في اعتبارها قياس الزمن، وتحدده بوجود نوعين من المقاطع اللغوية، هما المقطع الطويل والمقطع القصير اللذين يؤلف اجتماعهما وحدات يفترض أنها تشغل الزمن كله، لذلك وصف شكري عياد تحديد مندور للوزن بأنه "تجريد صرف"[2] ويرتب شكري عن فكرة الكم المجرد مفاده كيف نميز التفاعيل عن بعضها البعض، ثم يجيب على السؤال، بأن التفاعيل بعضها من بعض يقتضي بروز تلك" الظاهرة الصوتية" التي تتردد بين تفعيلة وأخرى ليستنتج من هذا أن تعريف الوزن يتضمن الإيقاع أيضا، وأن الاصطلاحيين لا يفهم تعريفهما دون الآخر" [3] وعلى هذا الأساس يضع عياد تفريقا بين الإيقاع الشعري، والإيقاع الموسيقي نبه فيه إلى أن "النبر في الإيقاع الموسيقي يلعب الدور الرئيسي" فأما الإيقاع الشعري فإنه يتبع خصائص اللغة التي يقال

[1] – محمد مندور، في الميزان الجديد، ط2، مكتبة النهضة القاهرة، ص 187.
[2] – شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار العلم للملايين، 1974، ص 62.
[3] – المرجع نفسه، ص62.

فيها الشعر، وقد لعب طول المقاطع وقصرها دورا هاما في بعض اللغات فاق أهمية النبر"[1]، ومادام الإيقاع تابعا لخصائص اللغة التي يقال فيها الشعر فإن "توفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ الموضوعة فيه، نقول "عين" ونقول مكانها "بئر" وأنت في أمن من عثرة الوزن، أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها" [2]، فإن الإيقاع لدى شكري عياد ليس مجرد تلوين صوتي، وإنما "هو فاعلية مؤثرة في بنية القصيدة، وهي فاعلية يمثل عياد روحها تارة في الطباق "بين نبر المقاطع وطولها" وفي نوع آخر أعلى منه "الطباق بين النبر العروضي والموسيقى وبين النبر اللغوي"[3].

أثارت دراسة شكري عياد النبر والكم وأثرهما في حركة الإيقاع إعجاب كمال أبو ديب ورآها تتلاءم مع النظام الجديد الذي اقترحه في دراسة نشرها في مجلة "مواقف"، ثم مضى في هذا الاتجاه وطوره في دراسة جادة، ضمنها في كتابه "في البنية الإيقاعية للشعر العربي" الذي وضع فيه تفرقة مستويي الوزن والإيقاع، "فالوزن عنده يعني التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات، وتشكل هذا التتابع في كتلة مستقلة فزيائيا، لها حدان واضحان البدء والنهاية"[4]في حين أن الإيقاع لديه لا يرتبط "بالقيمة الكمية للكتلة الوزنية

---

[1] – شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص62.

[2] – عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، 1974، ص:376.

[3] – شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص: 62.

[4] – كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط1، دار العلم للملايين بيروت، 1974، ص230 و231.

ولا القيمة الكمية للوحدات الوزنية التي يمكن أن تنقسم إليها الكتلة وإنما بحيوية داخلية أعمق، هي النبر، الذي يضعه الشاعر على نوى معينة من البيت"[1].

وإذا كانت دراسة أبي ديب تتسم بالجدية وصرامة المنهج اللذين يجعلانها جديرة بالنظر والمتابعة فإن تطبيق معطياتها مازال عسير التحقيق غير مأمول النتائج، وخاصة في ما يمس الجانب الإيقاعي الذي ربطه بالنبر ربطا قويا ولاسيما النبر البنيوي.

ذهب العربي عميش[2] إلى تعريف الإيقاع بأنه "المراوغة والإيهام في طريقة إصابة اللسان المنشد للعناصر الصوتية المتراتبة في السياق التعبيري تستلذ الأذن مسمعه، حتى إذا انتظمت الانتظام الإيقاعي القائم على الاستواء والاعتدال والانسجام واطمأنت إليها نفسية الأعراب واتخذوها نموذجا لسانيا بلاغيا حريا بالمباركة والتمجيد باعتباره تحفة لسانية والتوقيع كان أصلا بالعصي والعيدان قبل أن تتراح دلالته بعد ذلك إلى التوقيع بالأصوات والمعاني والصور التخيلية".

كما أن "الإيقاع هو الجانب الأكثر تفلتا من وعي الذات المنشئة وليس ذلك لشيء إلا لكونه في طبيعته متصلا بتحسس اللسان للمستتبعات التركيبية، فتحصل مجاذبات الحروف والصيغ بشكل اتباعي تواردي محمول على تأجج فورة الأحاسيس والمشاعر، والشاعر إذا تساند إلى تلك العوالم الداخلية لما تخرجه من الغرابة والحؤول"[3].

---

[1] – المرجع نفسه، ص239.

[2] – العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، دار الأديب للنشر والتوزيع، 2005، ص 135.

[3] – المرجع نفسه، ص: 58 ،59.

إذا كان الإيقاع ترداد ارتسامات سمعية متجانسة بعد فترات ذات مدى متشابهة فيمكن إذا الحصول عليه بواسطة وسائل جد مختلفة ومنها الحالة النفسية للسامع وليس المتكلم فقط لأنه إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله يدرك صوت الكلمات وما فيها من دلالة وإحساس وشعور، وعلاوة على هذا فالإيقاع يخضع لتجربة الكاتب أثناء صياغته لخطابه فقد يكون هادئا مطمئنا موحيا بالسلامة أو الحزن أو الكآبة وقد يكون متعثرا حادا يوحي باضطراب النفس، "كما أن الإيقاع الداخلي للألفاظ بحد ذاته والحقل الموسيقي الذي يحدثه عند النطق بها يعتبر من أهم المنبهات المثيرة للانفعالات الخاصة المناسبة"[1].

يرى ريد شاردن: أن "الإيقاع هو ذلك النسيج من التوقيعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع" [2]، والإيقاع وفقا لهذا التعريف لا يعد شيئا ذاتيا في الكلام، بل يعد نشاطا نفسيا لدى المتلقي مؤدى ذلك أن الإيقاع ليس شيئا في طبيعة الأصوات نفسها، وإنما هو في الواقع إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله لا تدرك أصوات الكلمات فقط بل يدرك ما فيها من معنى وشعور.

نستطيع القول أن تعريف الإيقاع ظل غامضا بسبب الاستعمالات المختلفة وقد وظف توظيفا استعاريا عاما كالإيقاع في الطبيعة... واستعمل مرتبطا بالموسيقى أيضا أضف إلى ذلك عامل الترجمة وتأثر النقاد والدارسين بما ترجم عن اللغات بلفظ (rhythmر يتم)

[1] – أحمد عزوز، علم الأصوات اللغوية، ديوان المطبوعات الجامعية المطبعة الجهوية وهران، ص:67 و68.

[2] – تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، منشورات دار الحوار اللاذقية سوريا، 1983، ص2.

فيقصد به أي الإيقاع "تتابع المقطع على نحو خاص سواء أكانت هذه المقاطع أصواتا أو صورا للحركات الكلامية أو يقصد به كل نسق صوتي منظم وفق أهداف شعرية... تُنظَّم في بيت على شاكلة خاصة"[1].

يقول ميشونيك "إن الإيقاع هو المعنى"[2] وعلى هذا الأساس نستطيع القول أن الإيقاع هو الملمح النوعي للشعر العربي القديم أو على الأقل الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم ينازع في شعريتها وعليه يبقى الإيقاع في كل أنحاء العالم حسب الكلمة المشهودة لمایاكوفسكي "هو القوة المغناطيسية للشعر".

ويقول كمال أبو ديب في تعريفه للإيقاع: "أنه الفاعلية التي تنقل للمتلقي ذي الحساسية المرهفة للشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة من عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقدة، فالإيقاع إذا حركة متنامية يمتلكها التشكيل الوزني حيث تكتسب فئة من نواة خصائص مميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى والإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي يؤلف تتبعها العبارة الموسيقية"[3].

يعني الإيقاع في الشعر تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات محددة النسب، يقول ابراهيم أنيس: "فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرة رابعة أقوى من الثلاثة السابقة وكررت

---

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته، ط1، الدار البيضاء توبقال للنشر، ص:174.

[2] – المرجع نفسه، ص: 178.

[3] – كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 231 و230.

عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية عد كل ثلاث نقرات وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات..."[1].

وهو كذلك "العنف المنظم أو حركة النص الداخلية الحيوية المتنامية التي تمنح الرموز المؤلفة للعبارة التدفق والثراء"[2].

4- أقسام الإيقاع:

أ - الإيقاع الخارجي:

هو الشكل الخارجي للقصيدة يحكمها علما العروض والقافية، وما يتفرع عنهما من أمور تخص الدوائر العروضية واختيار الأوزان وانتقاء القوافي والزحافات والعلل والترصيع والصلة بين الوزن والموضوع والقافية.

- الوزن:

مفهوم الوزن لغة:

الوزن: وزن الثقل والخفة، الوزن: "ثقل الشيء بشيء مثله كأوزان الدراهم ومثله الوزن، أوزان العرب ما نبت عليه أشعارها واحدها وزن، وقد وزن الشعر وزنا فاتزن"[3].

---

[1] - إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، النجلوا مصرية، 1976، ص 233.

[2] - نعيم اليافي، ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن، ع17، مجلة التراث العربي، 1984، ص90.

[3] - ابن منظور، لسان العرب، م15، ص205.

مفهوم الوزن اصطلاحا:

عندما حاول ابن خلدون تعريف الشعر قال: "الشعر هو الكلام المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي"[1].

قال خفاجي: "الشعر الكلام الموزون المقفى على مقاييس العرب المقصود به الوزن المرتبط بمعنى وقافية"[2].

أوزان الشعر تجري على خمسة عشر بحرا، وضعها بإتقان الخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي البصري، وزاد الأخفش سعيد بن مسعدة تلميذ الخليل وسبويه البحر السادس عشر وهو بحر المتدارك، وهذا النظام الذي وضعه الخليل نظام متكامل فلا إسقاطات فيه ولا اهتزازات عنيفة بين جنباته ولكنها هزات خفيفة مطربة وحركات وسكنات وتمايل ونغم، و لم تعرف لغة من اللغات القديمة كل هذا النظام الدقيق للشعر وإيقاعه واختتام الإيقاعات بالقوافي.

يمكننا أن نشير إلى أن هناك من النقاد من يربطون بين وزن القصيدة وموضوعاتها، من حيث يجعلون بحورا معينة تجود فيها أغراض ومعان محددة يقول علي صبح: "يكاد يجمع النقاد –قديما وحديثا– على أن الرثاء يتناسب مع بحر الممتد الوزن كالطويل لأن الامتداد

[1] – أمين علي السيد، في علم العروض والقافية، ط3، دار المعارف مصر، ص 7.

[2] – محمد عبد المنعم خفاجي، القصيدة العربية عروضها في القديم والحديث، ط1، مكتبة الأزهرية للتراث القاهرة، 1994، ص13.

والطول يتفق مع شدة الحزن أما الهلع والانفعال يتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد نبضات القلب"[1].

يعرف ابن رشد[2] الوزن بقوله "الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولها به خصوصية وهو مشتمل على القافية".

ويقول القرطاجني[3] في تعريف له: "أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفارقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب" وتصفه نازك الملائكة [4] قائلة: "الوزن كالسحر يسري في مقاطع العبارات ويكهربها بتيار خفي من الموسيقى وهو لا يعطي الشعر والإيقاع فحسب وإنما يجعل كل شطر فيه أكثر إثارة".

يقول نعيم اليافي [5]: إن الوزن هو النمط المحدد الصرف أو هو الهيكل السكوني الجاهز والمجرد"، كما أنه يشكل خطا أفقيا في النص الشعري كغيره من خطوط اللغة والأصوات والصور والأفكار، فخط الوزن وفي نقطة تقاطعه مع الإيقاع ذو خصوصية موسيقية تتصل بتجربة النص وخصوصية الشاعر مما يمثل إحدى السمات الأسلوبية، وإن أول خصائص عنصر الوزن كونه خطاً أفقياً يمتد من أول البيت الشعري وينتهي بنهايته التي

[1] – حسن نصار، القافية في العروض والأدب، ص 44.

[2] – ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، ط1، مطبعة حجازي القاهرة 1934، ص218.

[3] – حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 263.

[4] – محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 11.

[5] – نعيم اليافي، قضايا حول الموسيقى في القرآن، مجلة التراث العربي، ص 90.

عادة ما تكون حرف روي ليتصل أو يمثل إيقاع القافية في النص ثم يبدأ من جديد بعد أن يفرغ نفسه وهكذا... وثاني خصائصه أنه مكون من وحدات موسيقية متساوية بشكل بسيط أو مركب تسمى "تفعيلات ويتمدد جسم هذه التفعيلات بين أول تفعيلة في مطلع البيت أو السطر الشعري والتفعيلة الأخيرة منه تعتبر قافية البيت، وعلى هذا الأساس فثاني خصائص الوزن طبيعته الكمية القائمة على التكرار والرتابة المحسوسة، وثالث خصائصه: التكرار والرتابة المتمثلان أصلا في التفاعيل الصحيحة والبحور التامة الكاملة في علم العروض.

الوزن هو كمية من التفاعيل العروضية المتجاورة والممتدة أفقيا بين مطلع البيت أو السطر الشعري وآخره المُقفى، فالوزن يمثل الأساس في موسيقى النص الخارجية وعلى هذا الأساس فموسيقى الإطار: تتصل بالوزن الخارجي المتكون من البحور العروضية وتفاعيلها المختلفة.

يمثل الوزن مرتكزا إيقاعيا في النص على الرغم من كونه جزءا من حركة أكبر... فهو بذلك نقطة ارتكاز واضحة لتلك الحركة الواسعة الخفية ومظهر غني من تجليها وتجسدها، وهنا تنعقد أول صلة حقيقية بين مجالي بنية الإيقاع: الخارج تجسيد للداخل والظاهر كشف للباطن، ضمن علاقة من الجدل بين الخفاء والتجلي، ويتحكم قانون الحركة والسكون وطبيعة العلاقة بينهما خاصة من الناحية الكمية المتمثلة في المقاطع والوحدات

الوزنية في هذا المجال الإيقاعي الخارجي بصورة مطلقة دون أن يقطع بذلك العلاقة الجدلية المعقودة بينه وبين المجال الآخر بل يعززها ويؤكدها... نظرا لما لهذا القانون من علاقة حميمية بكل بنى النص ومجالاتها فقانون الحركة والسكون مظهر تشكيلي من مظاهر قانون الزمن والمكان وقانون الخارج والداخل وقانون الخاص والعام وهي القوانين الأساسية الثلاثة التي تحكم بنى النص وتوثق الصلة بين مجالاتها لذلك يبدو النص الشعري المرتكز على مجال الوزن وكأنه ينحبس بأكمله من ذلك العنصر الموسيقي الخارجي، نظرا لما تنطوي عليه ملامح ذلك الوجه من خفايا الأعماق وأسرار النص الشعري.

الوزن مجال "يرصد بالتشكيل الموسيقي الواضح (الحركة والسكون الصوت والصمت) حركة الذات الشاعرة في مجالها الفكري والعاطفي، ويزن خطاها الخافية ودبيبها السري وزنا ذا تشكيل موسيقي واضح جلي تدركه حاسة السمع وتطرب له النفس وتنظم به العواطف والأحاسيس في بنية موسيقية تشير إلى ما وراءه فبنية المضمون تتجسد في إيهاب ما يمكن أن تسمح به قوانين بنية الإيقاع، محاولة التكثيف معها عبر علاقة من الجدل والتفاعل المتبادل القائم على التأثير والتأثر. وبنية اللغة هي الأخرى تملك قوانين"[1] تماسكها عبر مجالها التركيبي الخارجي والتخيل الداخلي وما يفرزانه من خصائص أسلوبية متميزة تمتلك ذلك جميعا من خلال جدلها المستمر وعلاقتها المتبادلة مع قوانين بنية

[1]- http///WEB.COMHEM.SE/KUT/HAM

الإيقاع بما فيها مجال الوزن، أن تنتظم الجملة الشعرية لغويا من حيث التأخير والتقديم والزيادة.

والحذف، تغير الصيغة واختيار التركيب...الخ في إطار قوانين البحر العربي ونظام التفاعيل وتتابع المقاطع والوحدات الوزنية وإيقاع القافية ونظامها.

يتم بين "مجال اللغة التخيلي وبين مجال الوزن بحيث تتشكل الصورة الشعرية وتنمو العلاقات المختلفة بين عناصر الصورة الشعرية وتمتد بها الآفاق وتتسع الرؤيا الفنية، كل ذلك يتم في فضاء الوزن وعناصره الموسيقية والإيقاعية المختلفة وضمن ما تسمح به قوانينه من نمو وامتداد، دون الحاجة إلى التفكير بأنها قوانين متلبسة بالذات متصلة بغيرها من بنى النص وقوانينه المحورية متأثرة بها بقدر ما هي متؤثرة فيها"[1].

أما وظيفة مجال "الوزن فهي وظيفة مركبة ذات أبعاد ومستويات تتصل بكل وظائف البنى الأخرى ومجالاتها في النص ورغم ذلك فإن المستوى الأوضح والبعد الملموس لهذه الوظيفة المتاركبة هي التطريب والتأثير النفسي والعاطفي الذي تنتظم به عواصف النفس البشرية"[2] وتبدو أكثر كثافة وجلاء وانكشافا، وهي وظيفة أقرب ما تكون لوظيفة الموسيقى الخالصة ولولا تلابسها بغيرها من البنى والمجالات تلابسًا مباشرا، يفقد هذه الوظيفة الموسيقية الخالصة معناها إذا لم يتم اقترانها ببقية مستويات النص الذي تمت فيه.

[1] – المرجع السابق.

[2] – المرجع نفسه.

فالوزن إذا هو النهر النغمي الذي يحد ضفافه تجربة الشاعر ويعطيها ذاتها الفنية بل إننا حين نقرأ قصيدة قد تتداخل نغمات البحور في البحر الواحد نفسه.

إذا كانت العلاقة بين الشاعر والأحاسيس التي تصبغ النص الشعري بصبغة الصدق الفني، وبين موسيقاه علاقة عضوية تجعل من النص صورة فنية متماسكة، فالشاعر البارع يمكنه أن يستغل الدفقات الموسيقية لتتناسق في الوقت ذاته بما يصوره أو يعبر عنه من إحساس مرتجف راعش أو نظرة متأنية متأملة مستغرقة، فإن الربط بين الوزن والعاطفة أمر يستحق الذكر، يرى الغربيون ويتفق معهم إبراهيم أنيسي أن هناك صلة وثيقة بين نبض القلب وما يقوم به الجهاز الصوتي وقدرته على النطق بعدد من المقاطع ويقدرون أن الإنسان في الأحوال العادية يستطيع النطق بثلاثة من الأصوات المقطعية، كلما نبض نبضة واحدة، فإذا كان البحر الطويل يشتمل على 28 صوتا مقطعيا أمكننا أن نتصور أن نطق بيت من الطويل يتم خلال تسعة نبضات، ونبضات القلب تزيد كثيرا مع الانفعالات النفسية التي قد يتعرض لها الشاعر أثناء نظمه فالحالة النفسية للشاعر في الفرح غيرها في الحزن واليأس فنبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة.

يقول إبراهيم أنيس [1]: "وعلى أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس و الجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه وحيرته وفي حال طربه بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية".

– القافية :

مفهوم القافية لغة:

يقال قفوت فلانا اتبعت أثره، وقفوته أقفوه رميته بأمر قبيح، وفي نوادر الأعراب أثره أي تبعه وضده في الدعاء قفا أثره، مثل قفا الله أثره اقتفى أثره وتقفاه، اتبعه، وقفيت على أثره بفلان أي اتبعته إياه، وفي التنزيل العزيز «ثُم قَفَّيۡنَا عَلَىٰٓ ءَاثَٰرِهِم بِرُسُلِنَا »[2] أي اتبعنا نوحا وإبراهيم رسلا بعده "والقافية آخر كلمة في البيت وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام"[3].

[1] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط5، مكتبة الأنجلو مصرية، 1981، ص 177 و175.

[2] – سورة الحديد، الآية 27.

[3] – ابن منظور، ، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري)، لسان العرب –دار صادر بيروت ط3/ 2004.

، ص160.

"القفوة رهبة تثور عند أول المطر والقفو مصدر قولك: قفا، يقفو، وهو أن يتبع شيئا، وقفوته قفوا، وتقفيته أي اتبعته" [1] القافية مأخوذة من القفا وراء العنق كالقافية، وقفوته قفوا تبعته"[2].

"وسميت القافية قافية لأنها تقفو إثر كل بيت، وقال قوم لأنها تقفو أثر كل بيت، وقال قوم لأنها تقفو أخواتها"[3].

– مفهوم القافية اصطلاحا:

يقول الخليل "القافية من آخر حرف متحرك في البيت الأول إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبله أما إبراهيم أنيس فيقول عنها "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[4].

---

[1] – الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، منشورات وزلرة الثقافة والإعلام 1967، ص 290.

[2] – الفيروزبادي (مجد الدين بن يعقوب بن إبراهيم الفيروزبادي الشيرازي الشافعي)، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية بيروت ط1/ 1999، ص 360.

[3] – ابن رشيق (أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني)، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي القاهرة ط 1/1934، ص 243.

[4] – عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003، ص105.

– تعريف القافية:

يتحدد معنى القافية من التناغم الموسيقي لحرف الروى واتفاقه مع أحاسيس الشاعر وهي إشراك بيتين أو أكثر في الحرف الأخير ومبحث علم القافية ضروري وحركته فائدتها ضبط الإيقاع حتى نعرف النسق الذي رسم للشعر والانفعال الذي يتلاءم بين القافية وموضوع القصيدة[1].

عرف العروضيون القافية بأنها: الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في أخر البيت الشعري وقد تكون القافية كلمة واحدة وقد تكون بضع كلمة.

حروف القافية:

تتكون من "حروف متحركة وحروف ساكنة وهذه الحروف لها أسماء"[2]:

الروي: هو الحرف الذي تنسب إليه القصيدة وعليه تنشأ.

الوصل: هو الحرف الذي يأتي بعد الروي مثل... ما فرقا.

الخروج: هو حرف المد الناتج عن إشباع حروف الوصل.

الردف: هو حرف المد الذي يكون قبل الروي ولا فاصل بينهما... الغروب.

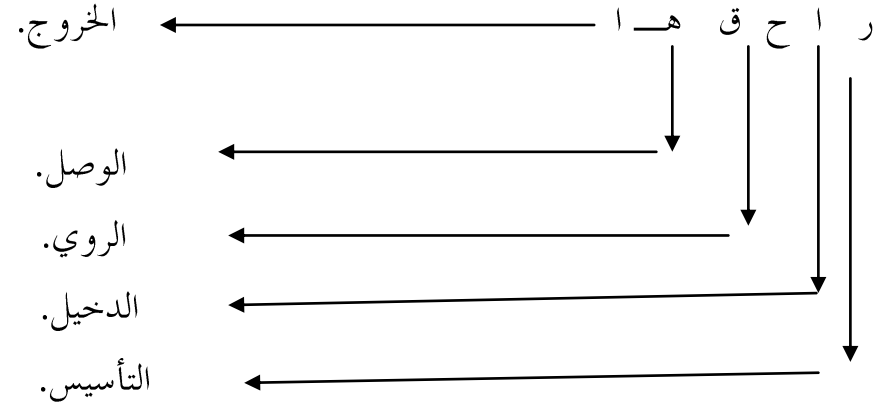
[1] – ألو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة، ص **100** ،**103**.

[2] – المرجع نفسه، ص **110**.

التأسيس: هو الألف الذي يكون بينها وبين الروي حرف... الأوانس.

الدخيل: هو الحرف المتحرك الذي يقع بين التأسيس والروي.

نموذج تطبيقي:



أثر القافية:

يرى القرطاجني[1]: "أن القافية لها علاقة وثيقة بمعنى الإيقاع وأثره النفسي، فقد بين أن وقوع القافية في آخر البيت وتكرار رويها يتيح للقارئ فسحة من الصمت تتجاوب فيه ذاكرته فتكون أعلق بالحافظة وأشد من سواها أي من كلمات البيت فأصداؤها تتردد في الذهن، فإذا دلت على أمر كريه أورثت النفس ضيقا وتبرما، وإذا دلت على أمر طيب أورثتها أمرا طيبا".

[1] – القرطاجني، منهاج البلغاء، ص76.

ب- الإيقاع الداخلي:

لا علاقة له بعلمي العروض والقافية وهي متعلقة بما يتكون منه البيت الشعري من حروف وحركات وكلمات ومقاطع يعمد الشاعر إلى خلقها باعتماد أساليب وأشكال متعددة اعتمادا على موهبته وخبرته ومهارته ، وذوقه الموسيقي واللغوي.

إذا لم يرتكز النص الشعري على مجال الوزن مباشرة فلا مفر له من الارتكاز على مجال الموسيقي الداخلية وذلك لأن هذا المجال كأنما هو امتداد للمجال الخارجي (موسيقى خارجية) ففي مجال الموسيقى الداخلية خاصة في تحققه ضمن مجالات البنى الأخرى غير مجال الوزن حيث تبين إليزبيث درو وهي تعرف الإيقاع: "والإيقاع يعني التدفق والانسياب وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات"[1].

يقول بوب[2]: "فإن الجرس يجب أن يكون صدى المعنى" فالموسيقى الداخلية مازالت بحاجة إلى الكشف والتحديد والتخصيص والتعيين فأغوارها مازالت أيضا بحاجة إلى تطلع ومعادنها مازالت بحاجة إلى استغلالها.

يستطيع الباحث أن يجزم بـــ "مدى أهمية الإيقاع الشعري في بناء الدلالة العامة للعمل الشعري ومدى إظهار الوشيجة الرابطة بين ما لنغم القصيدة وإيقاعها من صلة بأحاسيس

[1] – إليزيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة إبراهيم محمد الشوش، مكتبة منيمنة بيروت، 1961، ص 50.
[2] – المرجع السابق ، ص 65.

الشاعر إذ تتماهى إيقاعات العمل مع الارتعاشات الأولية لإبداع الشاعر فتخرج ملونة بلون من الموسيقى الهادفة، وقد برع كثير من الشعراء في جعل الإيقاع جزءا ملتحما بوزن القصيدة واستطاعوا أن يجعلوا جسم الموسيقى يرن صداه في إيقاعات الأصوات والحروف ذات الجرس الخاص مما ساعدهم على إثراء أوتارهم الشعرية"[1].

حتى نستطيع الحكم على أهمية الإيقاع ينبغي أن ننظر لأحوال الذات المتلقية للإيقاع إذ أن "الأثر الفني لا يكون تاما ولا كاملا إلا إذا تداخلت في مكوناته والتقت في رحابه طاقتان، الطاقة الكامنة في النص وهي حياة تعج بالحركة والامتداد بكلماتها التعبيرية وصورها الفنية وقيمتها الموسيقية وتراكيبها البلاغية والطاقة المنبثقة عن التلقي وهي حياة تتصف أيضا بالحركة والامتداد والتقابل لكنها تحمل حيزا من خيرات جمالية وثقافية مختلفة تتصالح أحيانا وتلتقي الطاقتان فتتداخلان وتتناغمان لتخلقا الأثر الفني الكامل"[2].

ويكتسب الإيقاع شخصية عن طريق التوفيق بينه وبين ما يسبقه، ولا توجد مقاطع أو حروف متحركة تتصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح إذ تختلف الطريقة التي يؤثر بها الإيقاع في نفوسنا تبعا للانفعال الذي يثار فعلا في ذلك الوقت، بل إنها تختلف أيضا تبعا للمدلول وتوقع حدوث الإيقاع نتيجة للعادة والروتين، ليس إلا مجرد جزء من حالة التوقع العامة

[1] – رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي دراسة تأصيلية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارفغ الإسكندرية، ص 62.

[2] – نعيم اليافي، عودة إلى موسيقى القرآن، ع 26/25، مجلة التراث العربي، تشرين الأول/ كانون الثاني 1987/1986، ص 96.

فهناك عوامل عدة تتدخل في العملية منها سلامة النحو وضرورة تكامل الفكرة، وتخمين القارئ لما يقال وإدراكه للحركة ونيات المتكلم وموقفه وحالته الذهنية، ولا يحدد الإيقاع هذه التوقيعات جميعا مرتبطة بعضها ببعض ارتباطا وثيقا والكلمة الناحجة هي التي تستطيع أن تشبع هذه التوقيعات جميعها في الوقت نفسه ونعتقد أن الكلمة لا تبلغ قمة تأثيرها إلا من خلال الإيقاع ومن خلال تمازجها التام مع ما يحيط بها من بنى وتراكيب لغوية أخرى، وإذا كانت الكلمة هي قلب التعبير وإذا كان الصوت هو الومضة الإرشادية الأولى لتوصيل المؤدى الإيقاعي للكلمة فإن الإيقاع هو دفقات الدم المتدفقة في شرايين العمل الفني التي تمده بالحياة والتجديد ويعد من أهم المعايير التي يمكن أن تقاس بها مهارة الأديب وتمكنه من إسرار فنه ومهنته، إنه عالم السحر الذي يفتحه الفنان لجمهور كي سيتقطبه تماما في داخله.

يعرف عبد الجبار داود البصري [1] الإيقاع الداخلي بأنه "الإيقاع الذي يلاحظ في بِشرة النص الخارجية من خلال تكرار الحروف، الجناس، الطباق المقابلة، التضاد، السجع [2]، علاوة على ذلك البيان "وسنتطرق لهذه العناصر التي تساعد الإيقاع الداخلي وتزيده جلاء:

1- http://www.trables.com/montada/lofivsion/index.php/.gtml

[2] – ابن منظور، لسان العرب م8، ص 201.

1 – المحسنات البديعية:

–المحسنات اللفظية:

–مفهوم الجناس لغة:

"الجناس والمجانسة والتجنيس، والتجانس كلها ألفاظ مشتقة من الجنس، فالجناس مصدر جانس جناسا وكذلك المجانسة والتجنيس مصدر جنس والتجانس مصدر تجانس والجنس في اللغة الضرب وهو أعم من النوع قال ابن سيده: والجمع أجناس وجنوس".

أما اصطلاحا: فقال السكاكي [1] "التجنيس هو تشابه الكلمتين في اللفظ مع اختلاف في المعنى".

وينقسم إلى قسمين[2]:

الأول الجناس التام:

وهو ما "اتفق فيه اللفظان في أربعة أشياء"[3]

1–هيئة الحروف: أي حركاتها وسكناتها.

2–عددها.

3–نوعها.

4–ترتيبها مع اختلافها في المعنى مثل قولنا: صليت المغرب في بلاد المغرب.

---

[1] – السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت ط2/ 1987، ص 20،21.

[2] – علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، ص59.

[3] – المرجع نفسه، ص 251.

بحيث اشتركت لفظة المغرب الأولى ولفظة المغرب الثانية في كل هذه الشروط مع اختلافها في المعنى، فالمغرب الأولى هي الصلاة المعروفة والثانية هي بلاد المغرب العربي، وهذا نسميه مماثلا وفي قوله تعالى: «وَيَوۡمَ تَقُومُ ٱلسَّاعَةُ يُقۡسِمُ ٱلۡمُجۡرِمُونَ مَا لَبِثُواْ غَيۡرَ سَاعَةٖۚ»[1].

فالساعة يوم القيامة والساعة الثانية مفرد ساعات.

وقول محمود سامي البارودي:

تحملت خوف المن كل رزية... وحمل رزايا الدهر أحلى من المن

فالمن الأولى نقصد بها تعداد الصنائع والنعم أما الثانية فنقصد بها العسل.

أما المستوفي ما كان اللفظان فيه من نوعين مختلفين كاسم وفعل كقول شاعر:

وسميته يحي ليحيا فلم يكن... لرد أمر الله فيه سبيل

والثاني الجناس غير التام:

وهو "ما اختلفت في اللفظتان في واحد من الأمور الآتية"[2]:

1. إن اختلفا في هيئة الحرف: سمي جناسا مصرفا والاختلاف قد يكون في الحركة فقط كقولهم: لا تنال الغُرَرُ إلا بركب الغَرَرِ، فالغُرَر الضم بمعنى أغر وهو الحسن من كل

[1] – سورة الروم، الآية 55.

[2] – علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، ص 59.

شيء، وبالفتح، الغَرَرِ التعرض للتهلكة وقد يكون في الحركة والسكون كقولهم: البدعة شَرَكُ الشِرْكِ.

2. وإن اختلفا في العدد سمي ناقصا ويكون ذلك على وجهين:

أ - ما كان بزيادة حرف إما في الأول كقوله تعالى: «وَٱلۡتَفَّتِ ٱلسَّاقُ بِٱلسَّاقِ ۝٢٩ إِلَىٰ رَبِّكَ يَوۡمَئِذٍ ٱلۡمَسَاقُ ۝٣٠»[1] ويسمى مردوفا، وإما الوسط كقولهم جَدَى جُهْدِي فالجدى هو الغنى والحظ والجهد هو التعب ويسمى مكتنفا وإما في الأخير مثل: عَوَاصٍ وعَوَاصِمٌ ويسمى مطرفا.

ب - ما كان بزيادة أكثر من حرف ويسمى مذيلا مثل: جوى وجوانح.

3. وإن اختلفا في نوع الحروف اشترط ألا يكون الاختلاف بأكثر من حرف وذلك على وجهين:

أ - أن يكون هو وما يقابله في الطرف الآخر متقاربي المخرج مثل: طامس دامس.

ب - أن يكون غير متقاربي المخرج متباعدين مثل: تقهر وتنهر.

4. وإن اختلفا في ترتيب الحروف سمي جناس القلب وهما ضربان:

قلب الكل مثل: فتح وحتف.

قلب البعض مثل: عوراتنا وروعاتنا.

[1] - سورة القيامة، الآية 29 و30.

أثر الجناس:

للجناس أيضا أثره الظاهر في إحداث التناغم الموسيقي وأثره الخفي في إيقاع المعنى وكثيرا يجمع الخطباء وأصحاب الوصايا اللونين معا في الجملة الواحدة كقوله الحجاج: من أعياه دَاؤُه فعندي دَوَاؤُه فالفاصلتان مسجوعتان بالإضافة إلى تجانس اللفظتين (دَاؤُه ، دَوَاؤُه) وهو جناس ناقص، والجناس يوظف في الشعر والنثر على السواء بخلاف السجع الذي يقل استعماله في الشعر، فإذا أخذنا المثال السابق يتضح ذلك الأثر الموسيقي الصاخب عن الغضب الذي وقع عزفه حرف الدال على الجملة وبه من جهة أخرى ارتسمت الصورة التي يريد الحجاج إرسالها إلى الرعية.

يضاف —في الجناس التام- أثر آخر يتمثل في بيان براعة الأديب أو الشاعر وحذقه في توظيف الألفاظ ذات المعاني المختلفة في مهارة ولطف كقول شاعر:

فدَارِهِمْ ما دُمْتَ في دَارِهِمْ... وأَرْضِهِمْ ما دُمْتَ في أَرْضِهِمْ

حيث جمع بين دَارِهِمْ الفعل ودَارِهِمْ الاسم وبين أَرْضِهِمْ من الفعل أرضى وأَرْضِهِمْ الاسم في ذكاء ومهارة وإبراز لعضلاته البلاغية.

-السجع:

مفهوم السجع لغة:

من قولهم "سجت الناقة، إذ مدت ضينها على جهة واحدة"[1].

مفهوم السجع اصطلاحا:

"أن تتوافق الفاصلتان في النثر على حرف واحد"[2].

شروط حسن السجع:

لا يحسن "السجع كل الحسن إلا إذا استوفى أربعة أمور"[3]:

أن تكون المفردات رشيقة أنيقة خفيفة على السمع.

أن تكون الألفاظ خدم المعاني إذ هي تابعة لها فإذا رأيت السجع لايدين لك إلا بزيادة في اللفظ أو نقصان فيه، فاعلم أنه من التكلف الممقوت.

أن تكون المعاني الخاصة عبر التركيب مألوفة غير مستنكرة.

أن تدل كل واحدة السجعتين على معنى يغاير ما دلت عليه الأخرى حتى لا يكون السجع تكراراً بلا فائدة.

---

[1] – ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب –دار صادر بيروت ط3/ 2004 ، ص 147.

[2] – علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، ص 79.

[3] – المرجع نفسه، ص 80.

-أقسام السجع:

وهو "ثلاثة أضرب"[1]:

الأول المرصع: هو ما اتفقت ألفاظ إحدى الفقرتين أو أكثرهما في الوزن والتقفية كقول الحريري: فهو يَطْبَعُ الأَشْجَاعَ بِجَوَاهِرِ لَفْظِهِ ويَقْرَعُ الأَسْمَاعَ بِزَوَاجِرِ وَعْظِهِ، بحيث اتفقت الفقرتان في أكثر من لفظة في الوزن والتقفية: (يَطْبَعُ ، يَقْرَعُ) (الأَشْجَاعَ ، الأَسْمَاعَ) (بِجَوَاهِر، بِزَوَاجِر) (لَفْظِهِ ، وَعْظِهِ).

الثاني المتوازي ما اتفقت فيه الفقرتان في الكلمتين الأخيرتين كقوله تعالى:

« وَٱلْمُرْسَلَٰتِ عُرْفًا ۝١ فَٱلْعَٰصِفَٰتِ عَصْفًا ۝٢»[2].

أما الثالث المطرف: وهو ما اختلفت فاصلتاه في الوزن واتفقتا في الحرف الأخير كقوله تعالى: «۝١٣ مَّا لَكُمْ لَا تَرْجُونَ لِلَّهِ وَقَارًا ۝١٤ وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا ۝١٤»[3].

-أثر السجع:

من المؤكد أن لهذا المحسن أثر جلي مع الجناس في إضفاء جرس موسيقي يختلف باختلاف مواطن استعماله ففي سور القرآن الكريم ما جاءت مسجوعة من بدايتها إلى نهايتها كسورة "ق" استمر حرف الدال من الآية 15 إلى غاية الآية 23 وقد أشاعت بفضل حرف الدال جوًا من الترهيب والتهويل عندما تحدثت عن سكرة الموت وما يفاجأ الغافل

[1] – علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، ص 85.

[2] – سورة المرسلات، الآية 1 ،2.

[3] – سورة نوح، الآية 13 ،14.

به بعدها، وفي هذا أثر قوي في التأثير على السامع والقارئ ومن هنا تحصيل الفائدة وهي إيصال الفكرة وتقريرها في الذهن والقلب ولهذا السبب اعتمد السجع في الوصايا والخطب فإن الوقوف على أواخر الفواصل المتشابهة الحروف له قرع على الآذان كقول الحجاج: "... إنّ للشَّيْطَانِ طَيْفاً ، وللسُّلْطَانِ سَيْفا ،فَمَنْ سَقُمَتْ سَرِيرَتُهُ صَحَّتْ عُقُبَتُهُ ، وَمَنْ وَضَعَهُ ذَنْبُهُ دَفَعُهُ صَلْبُهُ..."، فمن المؤكد أن هذا القرع الصخب الموسيقي الذي يشيع على الخطبة كلها يصاحبه ترهيب تقشعر منه الأبدان وهو عين الفكرة التي يريد الحجاج إيصالها إلى رعيته.

ومن هنا نلحظ ذلك التأثير المعنوي للسجع الذي يقصره البعض على موسيقى الجمل المسجوعة، وقد يوظف السجع في الشعر وغالبا ما يسمى بالتشطير جاء في بردة الإمام البوصيري –رحمه الله– في مدح سيد الخلق صلى الله عليه وسلم:

كالزّهْرِ في تَرَفٍ وَالبَدْرِ في شَرَفٍ ... و البَحْرِ ف كَرَمٍ وَالدَّهْرِ ف هَمَمٍ[1].

حيث تشابهت فاصلة الشطر الأول في حرف الفاء كما تشابهت فاصلتا الشطر الثاني في حرف الميم وفي أثره الواضح على الموسيقى الداخلية للبيت وفي نفس السامع في آن واحد.

بقي أن نشير أخيرا إلى المحسنات اللفظية إن أصبحت غاية في حد ذاتها فقدت ما يرجي من توظيفها ألا وهو إضفاء مسحة جمالية فنية وباتت ضرباً من التكلف والتصنع

[1] – علي بن أبي طالب رضي الله عنه، من الشعر المنسوب إلى الإمام الوصي علي بن أبي طالب، دار بيروت للطباعة والنشر، 1981، ص 302.

الممقوتين مثلها كمثل الألوان التي يستعملها الرسام إذ هي وسيلة تعبير فني فإن لم يحذق في استعمالها أصبحت ساذجة تافهة.

2 – المحسنات المعنوية:

هي التي يكون التحسين بها راجعاً إلى المعنى قبل كل شيء، وإن كان بعضها قد يفيد تحسين اللفظ كالطباق مثلا وهي كثيرة ومتنوعة نذكر منها ما يلي:

الطباق:

ويُسَمى الطباق والتطبيق والتضاد والتكافؤ.

وفي اللغة الجمع بين الشيئين قال الخليل [1]: "يقال جمعت بين الشيئين"، أو هو "الجمع بين الشيء وضده في الكلام"[2]، قد يكونان اسمين كقوله تعالى:

«وتحسبهم أيقاظا وهو رقود»[3]، أو فعلين في قوله تعالى: «وأنه هو أضحك وأبكى»[4].

وسماها أبو هلال العسكري السلب والإيجاب، وعرفه بقوله: "هو أن تبني الكلام على نفي شيء من جهة وإثباته من جهة أخرى أو الأمر به من جهة و النهي عنه من جهة أخرى وما يجري مجرى ذلك"[5].

طباق الإيجاب: "وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا"[1]

---

[1] – محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، ط1، دار النشر والمعرفة، 2003، ص 202.

[2] – الهاشمي، جواهر البلاغة والبيان والبديع، ضبط وتوثيق: يوسف الموصلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر 2003، ص 303.

[3] –سورة الكهف الآية 18.

[4] – سورة النجم الآية 43.

[5] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 405.

مثل قوله تعالى: «تُؤْتِي ٱلْمُلْكَ مَن تَشَآءُ وَتَنزِعُ ٱلْمُلْكَ مِمَّن تَشَآءُ وَتُعِزُّ مَن تَشَآءُ وَتُذِلُّ مَن تَشَآءُ ۖ بِيَدِكَ ٱلْخَيْرُ ۖ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ قَدِيرٌ ﴿٢٦﴾ »[2]، حيث وردت في الجملة القرآنية الأولى كلمتان متضادتان (تُوْتِي وتَنْزَعُ)، ثم (تُعِزُّ وتُذِلُّ).

طباق السلب: "هو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا" [3] وهو الذي تكون المطابقة فيه بالنفي

كقول بشار بن برد:

وَمَا البِرُّ إلاَّ حُرْ مَة إنْ رَعَيْتَهَا ... رُشِدْتَ وَإنْ لَمْ تَرْعَهَا كُنْتَ أخْيَبَا

فقد اشتمل البيت على فعلين من مادة واحدة أحدهما إيجابي (رَعَيْتَهَا) والثاني سلبي (لَمْ تَرْعَهَا) ولذا سمي بطباق السلب.

أثر الطباق:

للطباق وظيفة معنوية، إذ يزداد المعنى بتوظيفه وضوحا وقوة لإيراد المعنى مع ضده، ففي قوله تعالى: " ثُمَّ لَا يَمُوتُ فِيهَا وَلَا يَحْيَىٰ ﴿١٣﴾"[4]، زيادة لتوضيح المعنى فلفظ لا يحيا وضحت أن الكفار لا يكمن عذابهم وحسرتهم في كونهم لا يموتون فقط بل لا يأتي لهم أبدا أن يحيوا حياة طيبة لما قدموا من أعمال سيئة على رأسها شركهم بالله.

---

[1] – علي الجارم، ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، ط17، دار المعارف بمصر، 1964، ص 281.

[2] –سورة آل عمران الآية 26.

[3] – علي الجارم، ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، ص281.

[4] – سورة الأعلى الآية 13.

المقابلة:

وهي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر، ثم يؤتى بما يقابل ذلك على سبيل الترتيب، وقد عرفها قدامة بن جعفر بقوله: "هي أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها، أو المخالفة فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالفة بما يخالف على الصحة أو يشترط شروطا ويعدد أحوالا في أحد المعنيين فيجب أن يأتي فيما يوافق بمثل الذي شرطه وعدده، وفيما يخالف بأضداد ذلك.

والمقابلة مصطلح من مخترعات قدامه وهي لا تنحصر عنده في المعاني والألفاظ التي تجمعها الموافقة، وإنما تشمل أيضا المعاني والألفاظ التي تفوقها المخالفة، وقد تلقى البلاغيون هذا المصطلح عنه حيث عرف السكاكي المقابلة بقوله: هي أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر، وبين ضديهما ثم إذا شرطت هنا شرطا شرطت هناك ضده كقوله تعالى: «فَأَمَّا مَنْ أَعْطَىٰ وَٱتَّقَىٰ ۝٥ وَصَدَّقَ بِٱلْحُسْنَىٰ ۝٦ فَسَنُيَسِّرُهُۥ لِلْيُسْرَىٰ ۝٧ وَأَمَّا مَنۢ بَخِلَ وَٱسْتَغْنَىٰ ۝٨ وَكَذَّبَ بِٱلْحُسْنَىٰ ۝٩ فَسَنُيَسِّرُهُۥ لِلْعُسْرَىٰ ۝١٠ »[1]، ولما جعل التيسير مشتركا بين الإعطاء والاتفاق والتصديق جعل ضده وهو التعسير مشتركا بين أضداده ذلك وهي المنع والاستغناء والتكذيب والمراد بالشرط هنا أن يجتمع فيه المتوافقان أو

[1] – سورة الأعلى الآية 10، 5.

المتوافقات كالتيسير والتعسير في الآية الكريمة وأدخل بعض البلاغيين المقابلة في المطابقة بينما وفرق بينهما البعض الآخر من وجهين:

"الأول: أن المطابقة لا تكون إلا بالجمع بين ضدين فرديين فقط والمقابلة تكون غالبا بالجمع بين أربعة أضداد ضدين في صدر الكلام، وضدين في عجزه، وتبلغ إلى الجمع بين عشرة أضداد.

والثاني: أن المطابقة لا تكون إلا بالأضداد، والمقابلة بالأضداد وغير الأضداد [1] يقول ابن رشيق: "إذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة"[2] مثل قول أبي نواس في الزهد:

أنَا العَبْدُ الْمُقِرّ بِكُلّ ذَنْبٍ ... وَأَنْتَ السَيّدُ الَموْلَىَ الغَفُورُ.

حيث اشتمل الشطر الأول على لفظين (العَبْدُ وذَنْبٍ) ثم قوبلا بضديهما (السَيِّدُ والغَفُورُ).

أثر المقابلة:

"وأثر المقابلة في توضيح المعنى أكبر، ففيها تتقابل الأضداد من اثنين إلى ستة" [3] وكلما زادت الأضداد زاد المعنى قوة ما لم يكن في التركيب تكلف، ولنكتف بمقابلة من ذوات الثلاث

---

[1] – أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير، ج1، تحقيق: حنفي محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي القاهرة، ص 179.

[2] – ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص: 590.

3 – ابن عبد الله شعيب ،الميسر في البلاغة العربية علم البيان علم المعان – علم البديع ، ص271 .

قال تعالى: «وَيُحِلُّ لَهُمُ ٱلطَّيِّبَٰتِ وَيُحَرِّمُ عَلَيۡهِمُ ٱلۡخَبَٰٓئِثَ »[1] يُحِلُّ ضدها يُحَرِّمُ، لَهُمْ ضدها عَلَيْهِم، الطيبات ضدها الخبائث ففي الآية توضيح لما جاءت به الشريعة ببيان اشتمالها.

يضاف إلى المحسنات المعنوية أثر لا يقل أهمية من سابقه ألا وهو مساهمتها في البناء الفني وإضفاء مسحة من الجمال التصويري تشبه إلى حد ما تلك الموسيقى التصويرية التي تمزج بإحداث الفيلم وتتناسب معها في جميع الحالات النفسية من فرح وغضب وهدوء واضطراب التي يريد المخرج إظهارها على شخصية الممثلين وهو يقومون بالأدوار المنوطة بهم.

3 – علاقة المحسنات البديعية بتشكيل الصورة الشعرية:

أ – المحسنات المعنوية (الطباق والمقابلة):

تعتبر الطباق والمقابلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية فالشاعر يستعين بهما لترسيخ فكرة في ذهن السامع ونفسه، وبالتالي دفع ما قد يتوهم عند عدم الاستعانة بهما فمثلا في قول الإمام علي[2] رضي الله عنه:

إذَا تَمّ أمْر بَدا نُقْصُهُ ... تَوَقّ زَوَال إذا قيل تَمْ

---

1 – سورة الأعراف الآية 157.

2 – علي بن أبي طالب، من الشعر المنسوب إلى الإمام الوصي علي بن أبي طالب، ص 325.

فإن ذكره لـــ (بَدا نُقْصُهُ) دفع لتوهم السامع أن تمام الأمر كماله، وهكذا تترسخ الفكرة وتنجلي بصفة كاملة ولا ترتسم صورة شعرية غيرها هذا في الطباق، وإذا ما بحثنا هذا السر في المقابلة ففي قول المتنبي[1]:

إذَا أنْتَ أكْرَمْتَ الكَرِيمَ مَلَكْتَهُ ... وإنْ أنْتَ أكْرَمْتَ اللّئِيمَ تَمَرّدا

فإننا واجدين دون شك ذلك الأثر ظاهرا في تقوية المعنى وتأكيده لدى السامع إذ قد يظن أن اللئيم قد تملكه إذا أنت أكرمته لذا يلح الشاعر على الإتيان بما يقابل المعنى الأول بالتضاد

(تملك الكريم بإكرامك له في الشطر فيقول (إذا أنت أكرمت الكريم ملكته) دفعا لما قد يفهم من الشطر الأول فكل هذا تقدمه المقابلة من خدمة للصورة الشعرية التي يريد الشاعر إيصالها بدقة إلى القارئ والسامع.

ب – المحسنات اللفظية (السجع والجناس):

يعتقد أن لا علاقة تربط المحسنات اللفظية بالصورة الشعرية بالنظرة السطحية العامة خاصة وأنه من الواضح أنها خادمة للفظ وما يضيفه جمالها الناشئ منهما من نغم موسيقي وقد يقول القائل: ما علاقة هذا المعنى بالصورة الشعرية؟.

[1] – الشيخ ناصف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ص **361**.

فنقول إنّ الشاعر لا ينظر للمحسنات اللفظية من هذه الزاوية فقط بل إنه يرى فيها وسيلة للتعبير عن عواطف متأججة ومشاعر مختلجة، إنها رنات أوتار القلب يعزف عليها بتناسق جميل فيقدم لنا أنغاما توافق حالته النَّفسية كقول ابن زيدون:

أضْحَى التَنائي بَدِيلاً عن تَّدانينا ... وَنابَ عن طِيبِ لُقيانا تافينا

فما أضفته اللفظتان (دانينا، تجافينا) وبينهما جناس ناقص في نقل التدفق العاطفي للشاعر وهو يعبر عن هذه الصور مستعينا بالجمال النغمي لهذا الجناس وكذلك قول ابن الخطيب:

التسويق سم الأعمال، وعدو الكمال تصور لو توقف القائل عند الفاصلة الأولى دون إتمامها بالثانية التي نشأ عنها السجع، ألا نرى أنها صورة ناقصة احتاجت واحتاج الشاعر لإجلائها بهذه العزفة على وتر السجع الذي أتم المعنى وأكمل النغمة فأخرج الصورة الشعرية متألقة تدغدغ قلوب السامعين.

ومما يساهم في الإيقاع الداخلي:

-التكرار:

لغة: " انهزم عنه ثم كرّ عليه كرورا، وكرّ عليه رمحه ، وكرّا وفرّا وكَرّرت عليه الحديث كرّا، و كرّرت عليه تكرارا و كرّ "[1] على سمعه كذا، وتكرر عليه ... قال الأعشى[2]:

نَفْسِي فِدَاؤُكَ يَوْمَ النّزَالِ ...إِذَا كَانَ دَعْوَى الرّجَالِ الكَرِيرا

[1] – الزمخشري، أساس البلاغة ج2 تحقيق: محمد باسل عيون السود، ط1، دار الكتب العلمية 1999، ص 128 ،129.

[2] – أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج8 تحقيق: د. يوسف علي طويل، ط1، دار الفكر دمشق، 1987، ص 563.

وهو صوت في الصدر كالحشرجة وفعل ذلك كرة بعد كرة وكرات وآتيه في الكرتين والقرّتين في البردين، وبانت السحابة تكرّ كرّها الجنوب: تصرفها، وعنده من الرجال والخيل كراكر، وقرقر الضاحك وكركر"[1].

للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها وأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشويق الاستعذاب أو على سبيل التنويه والإشادة إن كان في مدح، فالتكرار ظاهرة موسيقية ومعنوية تقتضي الإتيان بلفظ متعلق بمعنى، ثم إعادة ذلك اللفظ مع معنى آخر في نفس الكلام.

يتحقق التكرار عبر عدة أنواع:

تكرار الحرف: وهو يقتضي تكرار حروف بعينها في الكلام مما يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف أبعادا تكشف عن حالة الشاعر النفسية.

تكرار اللفظة: وهو تكرار بعيد نفس اللفظة الواردة في الكلام لإغناء دلالة الألفاظ واكتسابها قوة وتأثيرية.

تكرار الجملة: وهو تكرار يعكس الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك الجمل المكررة باعتبارها مفتاحا لفهم المضمون العام الذي يتوخاه المتكلم، إضافة إلى ما تحققه من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه.

[1] – المصدر نفسه، ص **130**.

وللتكرار وظائفه يمكن حصرها في:

- تأكيد المعنى وترسيخه في الأذهان.

- المساهمة في بناء إيقاع داخلي يحقق انسجاما موسيقيا خاصا.

- إضفاء تلوين جمالي في الكلام عن طريق تكرار الألفاظ المختلفة في المعنى.

- إظهار الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.

وليست الموسيقى الداخلية محصورة فيما ذكرناه، إنما أوسع من ذلك بكثير وهي قابلة للابتكار، إذ يمكن القول إضافة بعض العناصر الأخرى كالتنغيم.

-التنغيم:

من مواضيع علم الاصوات (التنغيم، النبر، التطريز)، ومن هذه المواضيع اخترنا موضوع التنغيم (INTONDION) وذلك لأهمية هذا التلوين الصوتي في الأداء الكلامي ولدوره الفعال في الأداء الجمالي والمواقف الإلقائية.

التنغيم هو أحد الظواهر الصوتية الهامة التي ينبغي دراستها وتفهمها، فمن حيث النطق هو "الجملة من النغمات والنغمة صوت أو جرس، والجرس: الصوت نفسه، والجرس الصوت الخفي"[1]، ومن جانب الدلالة كذلك، لأن كل تنغيم يدل على فكرة معينة موجودة

[1] – أحمد مختار بوعناني ومكي درارو صفية مطهري، التنغيم، ع3، مجلة القلم، 2006، ص 92.

في ذهن المرسل، ويكون البدء بتحديد مفاهيم ومصطلحات أساسية هامة تتلقي مع التنغيم حينا وتتميز عنه أحيانا ومنها النغمة والنغم والتنغيم والغناء.

إن التنغيم في أصله مصطلح موسيقي وقد أخرج من مجاله الغنائي الموسيقي إلى المجال اللغوي أي من مصطلح النغم والنغمة في الموسيقى إلى مصطلح التنغيم في اللغة.

والنغمة من النغم وهي تعني الصوت الذي يريح وينيم ويؤنس لأنها صوت ندي وبهذا المفهوم فهي مصطلحات مطلقة، ولكنها استعملت في غير مجالها –اللغة– فأصبح مفهومها موجها لأن هذا الإخراج في حد ذاته هو محاولة تقنين وتقعيد للمصطلح، ومن هنا استخدم النغم ton ليستدل به على التنغيم.

– التنغيم صوت:

التنغيم ظاهرة صوتية هامة في التراكيب اللغوية ولذلك يعد "التفاتة واضحة المعالم إلى الجرس الصوتي الذي يرافق الحركة أثناء تأدية الفعل الكلامي.

التنغيم في أصله صوت منطوق بدرجات متفاوتة ونبرات متمايزة، النغمة المفرداتية هي نغمة تصاحب الكلمة فتحدث تغييرا في معناها ويحدث هذا في اللغات النغمية.

أما النغمة القولية هي: "تصاحب القول من عبارة أو جملة الفاصل الصاعد أو الهابط أو المؤقت، والنغمة مستويات بحسب الصوت وشدته وقوته فمنها النغمة المنخفضة والعادية والعالية وفوق العالية فهذه المستويات تؤثر على معنى الكلام كما يلي:

النغمة المنخفضة: نختم بها الجمل الاختيارية والجمل الاستفهامية (ليس فيها نغم وهي أدنى النغمات).

النغمة العادية: هي التي نبدأ بها الكلام (الكلام العادي غير الانفعالي).

النغمة العالية: تأتي قبل نهاية الكلام.

فوق العالية: تأتي مع التعجب أو الأمر، حسب ما يتطلب موقف وأفكار الناطق"[1].

دلالة التنغيم:

إن التنغيم في مفهومه العام "تلوين صوتي مستحسن جذاب والمعروف عنه أنه يفيد في معرفة أنواع المباني التركيبية ودلالتها من استفهامية وتقريرية وتعجبية أو ما كان قصد الازدراء والسخرية (المعنى)" [2]، ومن ثمَّ كان للتنغيم مستويات ومجالات: فهو يخضع لدرجات أربع من صعود الصوت ونزوله وكل درجة تسمى نبرة حيث يتميز تنغيم السؤال عن تنغيم الأمر لذلك وجب على المرسل والمتلقي مراعاة تقنية التنغيم من أجل تحديد الدلالة المقصودة.

يلعب التنغيم دورا هاما في تحديد دلالة التراكيب من تقرير وتوكيد وتعجب... الخ وذلك حسب تغيير الحالة النفسية للناطق، والمتراوحة بين القبول والرفض، الفرح والحزن، ... وكل هذه الدلالات تتم وفق تلوينات صوتية نغمية.

---

[1] – المرجع نفسه، ص **93**.

[2] – http://www.trables.com/montada/lofivsion/index.php/t539.html

التنغيم "عملية تشارك فيها جميع المكونات الصوتية الفيزيولوجية والفيزيائية والحسية وللصوائت تأثير قوي في عملية التنغيم ومن ذلك تنغيم التركيب"[1].

وهو أيضا صوت ودلالة ومراعاته في العملية التواصلية من الأمور التي ينبغي توظيفها لما له من أهمية في تحديد الدلالات المرجوة في كل تركيب، ونشير إلى أن حديث القدامى عن التنغيم كان ناقصا وذلك لعدم تقديم رموز له، وإن اجتهد بعض المحدثين في تقديم بعض الرموز لمستويات النغمة وأقسامها وخطوط التنغيم فإن ذلك غير كاف في الدراسات الصوتية اللغوية.

وإذا أردنا التفصيل أكثر فيما ذكرناه فسنجد أن الإيقاع الداخلي ينقسم إلى قسمين:

1 **موسيقى داخلية ظاهرة:** تتمثل في المحسنات اللفظية (الجناس، السجع). التكرار. (الحرفي، اللفظي، الجملة)، والتنغيم وهذا ما رأيناه سابقا"[2].[3]

2 **موسيقى داخلية خفية:** وهي التي يمكن أن نحسها فيما تضفيه من جو يتلاءم مع انفعال الشاعر، فهي تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأن للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شيء وكل حرف وحركة بوضوح تام وبهذه الموسيقى الشعرية يتفاضل الشعراء.

---

[1] – المرجع نفسه.

[2] – ينظر من الصفحة **61** إلى**67** من البحث.

[3] – http://www.trables.com/montada/lofivsion/index.php/t5396.html

نستطيع القول "إن الموسيقى الخفية هي نفسها الموسيقى الداخلية إلا أن الأولى جزء من الثانية، والثانية أوسع وأشمل من الأولى، وهذه الأخيرة أشد تغلغلا في النفس الإنسانية وأصدق تعبيرا عن مشاعر الشاعر وأحاسيسه" وهي أهم كثيرا من الموسيقى التي تظهر في الوزن والقافية والموسيقى الخفية تنبع من انتقاء الألفاظ ومدى ملاءمتها للمعنى ومدى ما تضفيه من دلالات موجبة تتناغم مع أعماق النفس الإنسانية فهي تضفي على العمل الأدبي حسن الأداء وتعطي الأفكار قوة في الترابط مما يجعله يصل إلى حبات القلوب، وشعر التفعيلة يبتعد عن الموسيقى الظاهرة لما توحيه من وزن يضبط النغم نتيجة لتكرار وحداتها الموسيقية (التفعيلات)، والقافية التي لها الدور المكمل للوزن في ضبط الإيقاع النغمي للأبيات لأن الشعر التفعيلي شعر الهمس المبطن بالخيال المجنح والفكر المتوهج وهذه النقطة بحد ذاتها يمكن اعتبارها نقطة التقاء إيقاع المعنى بالخيال أو الصورة الشعرية لأن شعر التفعيلة لا يضبط المعنى بالوزن بل يترك المعنى يجوب إلى أن ينتهي مقصده فالوزن إذ تابع للمعنى، فالإيقاع والصورة خيوط نسيج أو الأعضاء في الجسد البشري وهل في الجسد البشري عضو أهم من الآخر.

كما أن لمشاعر الشاعر في القصيدة "لها صلة بالنغم الموسيقي نفسه فالشاعر البارع يمكنه أن يستغل الدفقات الموسيقية لتتناسق في الوقت ذاته بما يصوره أو يعبر عنه من إحساس مرتجف راعش أو نظرة متأنية متأملة مستغرقة ويستطيع التلوين الموسيقي أن يلاءم بين

هذه المواقف أو يجعل تجسيده للشعور ينطلق بواسطة النغمة الموسيقية نفسها" [1]، من هنا يتراءى لنا أن الإيقاع له علاقة بل كل العلاقة بالمعنى، بالإضافة إلى أن الموسيقى لديها قدرة على تجسيد الإحساس الكامن في طبيعة العمل الشعري نفسه مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكري ملتبسا ببنائه الموسيقي الأمر الذي يولد بينهما ترنيمة متحدة ليست نتاج النغم الموسيقي وقدرته على التخيير الذي يجعلنا لا ننتبه إلى الفكرة بل لابد من أن ينصب على ماهية العمل الفني مع حركة الاتساق بين الموضوع الشعري ونغمة الموسيقى.

ونحن نعلم أن الشعر لا يستغني عن موسيقى الإيقاع كما أنه يحوي كمًّا هائلا من الأحاسيس والمعاني والمشاعر التي تزاحم الفكر لتتجسد ولا يكون هذا إلا عن طريق الألفاظ التي تناسبها كما نعني بها قدرة الشاعر الفنان على إقامة بناء موسيقى تعلو أو تهبط، تقسو أو ترق، تنفصل أو تتحد لتكون في مجموعها لحنا متسقا أقرب إلى الإطار السنفوني.

وزيادة على ما ذكرناه فلإيقاع الحرف والكلمة الدور الكبير في الموسيقى الخفية.

ففي إيقاع الحرف يرى ابن جنّي أن "هناك مناسبة بين الحروف وصوت الحدث كقضم التي تستعمل لأكل اليابس وخضم التي تستعمل لأكل الرطب فهناك صلة بين الصوت والمعنى وذلك يؤكد البعد النغمي في النص الشعري ويعطي للقيمة الصوتية دورا تأسيسيا في بناء التجربة الشعرية فيعطي النص بعدا تأثيريا يشد القارئ والسامع إليه بواسطة مَدات

[1] – رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر الأدبي، ص 9 ،10.

الحروف وتكرارها واستعمال المهموسة والمهجورة منها حيث تتساوى مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة، ولكن على الشاعر ألا يقصر غايته على نغم قيثارته دون أن يتجاوب هذا النغم مع حركة التنفس في انفعالها الجياش وتعانق الفكرة الشاعرية مع رنين القيثارة الموسيقية للقصيدة وإلا تحولت الإيقاعات الداخلية إلى نوع من الحيلة الصوتية سرعان ما ينطفئ بريقها ويجهد صداها ويفر الشعر من بين يديك" [1]، كما لموسيقى الحرف النغم الصوتي الذي يحدثه الحرف وعلاقته "بالتيار الشعوري النفسي في مسار النص الشعري ومن المعروف أن لكل حرف صفات ومخارج ودلالة معنوية وهذه الأخيرة بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية وفنية لا يعتمد الشاعر إظهارها، بل تجسد التوافق النغمي والانسجام اللفظي تجسيدا فطريا لدى كل شاعر موهوب متمكن من أدواته اللغوية والفنية وصاحب الموهبة الحقيقية"[2].

هناك تلازم بين الصوت والحرف، والحالة النفسية، فمعرفة دلالات الحروف واستخدامها للتعبير النفسي عن دخائل المعنى، بحيث يتواكب إيقاع الوزن والقافية والحروف مع الأحاسيس والمشاعر بما يولد لنا أنغاما متوهجة فريدة مع المشاعر المتأججة.

وباعتمادنا على صفات الحروف المجهورة والمهموسة المفخمة والمرققة نستطيع أن نربط بين صفة الحرف ودلالته وإيقاعه وبين تلاؤم العاطفة والفكرة والإيقاع وتناسقها يقول إيليا حاوي: "إن الحرف في الشعر وتر يصدح بنغم يهل أجواء من قلب الحروف تزكي

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 14.

[2] – صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط3، مكتبة الخانجي ب القاهرة، 1993، ص 29.

المعنى وتضفي عليه الظلال الإيحائية لذلك فإن الشاعر لا يقصر انتباهه على معنى اللفظة دون جرسها وإنما يتخذها جميعا في عقله"[1].

فالصوت المجهور يهزّ له الوتران هزّا منطقيا فيحدث صوتا موسيقيا مختلفا والحروف المجهورة هي: (ب، ج، ز، ر، ط، ع، غ، ل، م، ن، ض، د)[2].

والصوت المهموس: لا يهتز له الوتران الصوتيان والحروف المهموسة هي: (ت، ح، ص، ف، ك، ه، س، ش، ث)[3].

يستخدم الشاعر الأصوات التي تتلاءم بصورة ما مع الجو النفسي والشعوري للقصيدة كما يستخدم هذه الأصوات ليعبر من خلاله عن فكرة أو معنى، وبهذا يمكن أن نجد ما يمكن أن نسميه الصدى الصوتي للمعنى، وعلى هذا الأساس يقول محمد النويهي في دراسته للشعر الجاهلي: إن الشعراء في تصويرهم لمعانيهم وأداء أفعالهم وحركاتهم لا يكتفون باللفظ الواحد الذي سبقت اللغة إلى وضعه بل يوقعون وينغمون كلمات متعددة في جمل أو أبيات كاملة حتى تطابق بإيقاعها وتناغمها فكرهم وانفعالهم.

وسنعرض جدولا إحصائيا للحروف المجهورة والمهموسة في القصائد التالية لمحمود درويش:

- وشم العبيد.
- جبين وغضب.
- لا مفر.

---

[1] – رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص 9 ،10.

[2] – أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر الموسيقي، دار الوفاء لدنيا الطباعة، ص23.

[3] – المرجع نفسه، ص: 30.

جدول إحصاء للحروف الجهورة والحروف المهموسة للقصائد الثلاث:

1 – الحروف المهموسة:

القصائد / الحروف المهموسة	وشم العبيد	جبين وغضب	لا مفر	مجموع الحرف المكرر في كل القصائد
ت	18	7	18	43
ح	4	7	7	18
ص	2	2	2	6
ث	0	0	0	0
ف	7	3	10	20
ك	2	12	5	19
هـ	10	10	15	35
س	6	6	9	21
ش	4	3	7	14
خ	1	2	2	5
مجموع الحروف	54	52	75	181
حروف المد				
ي	7	12	20	
ا	30	24	24	
و	7	2	2	

الحروف المجهورة:

القصائد / الحروف المهجورة	وشم العبيد	جبين وغضب	لا مفر	مجموع الحرف المكرر في كل القصائد
ب	9	18	15	42
ج	5	8	7	20
ر	10	18	15	43
ز	1	3	0	4
ط	5	3	6	14
ع	7	4	7	18
غ	3	4	4	11
ل	17	26	30	73
م	8	13	19	40
ن	16	22	17	55
ض	0	4	1	5
د	10	6	5	21
مجموع الحروف	91	129	126	

نجد في القصائد الثلاث الشاعر محمود درويش استعمل حرف الحاء ثماني عشرة مرة وهو صوت حلقي رخو مهموس منفتح، وحرف الهاء خمساً وثلاثين مرة وهو صوت حنجري رخو مهموس منفتح، والفاء عشرين مرة وهو شفوي أسناني رخو مهموس منفتح وتمثل

هذه الحروف حالة الهم والحزن والألم المكبوت الذي خالط قلب الشاعر، وهو هم يريد الشاعر أن يخرج به من دائرة الإحساس إلى الشعر.

أما بالنسبة للأصوات الشديدة نجد حرف الباء تكرر إثنتين وأربعين مرة وهو حرف شفوي شديد مجهور منفتح، والجيم عشرين مرة وهو صوت غاري متراخ مجهور منفتح إلى جانب الراء وردت أربعة وعشرين مرة والراء صوت لثوي متوسط مجهور تكراري منفتح، وهذه الحروف تبين لحظة الاندفاع والانفعال، كما أنه توضح لنا نوعا من السرعة في حركة الإيقاع.

كما استعمل حروف المد وبها يعبر عن محاولة التنفيس عما يختلج في أعماق النفس ومحاولة التخلص اللاشعوري من عبئها لذا نستطيع القول بأن الموسيقى في الشعر يمكن أن تشكل بناء متكاملا يجمع بين التأليف الصوتي والنفسي، وهذا التمازج بين الشدة والرخاوة وبين الجهر والهمس يخلق نوعا من التوازن الصوتي الذي يناظر التوازن الموضوعي الذي يسعى الشاعر إلى تحقيقه بوجه من الوجوه.

أما الكلمة فلها "إيقاع مؤثر في موقعها من النص، وفي دلالتها اللغوية والإيجابية وذلك ما يسمونه بالجرس اللفظي وله صلة أكيدة بموسيقى الإيقاع، وهذه الظاهرة من الخصائص التي تميز اللغة العربية" [1]، فالعرب يضبطون "الألفاظ المتقاربة المعاني فيجعلون الحرف

[1] – صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي، ص، 35.

الأضعف فيها والألين والأخف والأسهل والأهمس لما هو أدنى وأقل عملا أو صوتا ويجعلون الحرف الأقوى والأشد والأظهر والأجهر لما هو أرقى عملا وأعظم حسنا"[1].

ومثال ذلك قول شاعر:

فَالوَجْهُ مِثْلُ الصّبْحِ المُبْيّضِّ ... وَ الفَرْعُ مِثْلُ اللّيْلِ المُسْوَدِّ

حيث اختار الشاعر حرف الصاد في كلمة الصبح، والضاد في المبيض وهما صوتان قويان لمعنى أقوى.

دلالة الكلمة في السياق التركيبي "دلالة لا سبيل للوصول إليها إلا بشيء من التسديد والقاربة والحدس والاستنباط، وهي أمور تجر تداعيات خبيئة لها أثرها في تفسير الكلمة وفي استعمالها كذلك فالتعبير يظل عاجزا عن استيعاب جميع ممكنات الرؤيا، ويظل عاجزا عن مجارات كل ما فيها من ثراء فيضطر الشاعر إلى الاستعانة بكل ما يستطيع الاستعانة به من أجل أن ينقل إلينا ولو قدرا ضئيلا من إحساساته"[2].

يتحقق إيقاع الشعر من خلال الكلمة والحرف سواء أكان ذلك في وظيفتها أم في معناها أم في أصواتها وجرسها وتصريفاتها واشتقاقها ودلالتها ومكانتها من السياق لذا وجب على الأديب أن يحسن الاختيار لتصبح سلسلة الاختيارات وحدة جمالية "لأن الكلمات ما هي إلا علاقات صوتية منطوقة أو مهموسة أو مغناة تتدخل في الكيان الجسدي كله ليحدث به الرنين أو الإيقاع فدقة الشاعر في اختيار الألفاظ ثم قدرة الملاءمة بين الألفاظ

[1] – رجاء عيد، التجديد في الشعر العربي، ص، 14.

[2] – سامي الدروبي، علم النفس والأدب، دار المعارف، ص، 142.

وإيحاءاتها الفكرية ثم القوة التعبيرية للكلمات"[1]، فسوء الاختيار يؤدي إلى إضعاف الجانب الإيقاعي في الشعر، ومن ثمّ الفشل في التبليغ ،يؤكد حازم القرطاجني قائلا: "على الشاعر أن يختار المواد اللفظية أولا من جهة ما تحسن في ملاحظة حروفها وانتظامها وصيغتها ومقاديرها واجتناب ما يقبح من ذلك"[2].

الموسيقى هي جوهر الشعر الغنائي، و"استخدام الوجوه البلاغية المختلفة كان منطلقا موسيقيا يعول على مقدرة الوجوه على الأداء الموسيقي للمعنى المقصود"[3].

[1] – رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم 2006، ص، 28.

[2] – حازم القرطاجي، منهاج البلغاء، ص، 222.

[3] – ينظر: رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص، 30.

الفصل الثالث

الإيقاع في شعر محمود درويش

يمكن القول أن قصائد محمود درويش قصائد تفيض بالطاقة الشعرية الكثيفة لذا فهي مفعمة الموسيقى الداخلية الباطنة والظاهرة، فالموسيقى الداخلية الظاهرة نجدها في التفعيلة والموسيقى الداخلية الباطنة نجدها في السياق يقول محمود درويش :

وطني يا أيها النسر الذي يغمد منقار اللهب

في عيوني

أين تاريخ العرب

كل ما أملكه في حضره الموت

جبين وغضب .

فالطاقة الشعرية والتمكن من أسرار الشعر يخلقان موسيقى خفية في شعره فالصوت يترجم الإحساس وينقل الانفعالات في حنايا تعبيرية اللغة والعواطف المتدفقة، فالصراخ والأنين والضحك والصغيرة الغناء والطرب كلها تعبير عن حالات الحزن والفرح والغضب والهدوء واليأس والملل والحب، فالصوت يقوم بدور مهم في الإيحاء والتصوير فهو عنصر إبداعي وآلة تصويرية عجيبة .

– قصيدة لا مفر–

مطَرٌ عَلَى أَشْجَارِهِ وَيَدِي عَلى

أَحْجَارِه وَالِملْحُ فَوْقَ شِفَاهي

مَنْ لْي بْشُبَّاكٍ يَقِي جَمْرَ الْهَوَى

مِنْ نَسْمَةٍ فَوْقَ الرّصِيفِ اللاّهِي

وَطَنِي عُيُونُكَ أمْ غُيُومٌ ذَوّبَتْ

أوْتَارَ قَلْبِي فِي جِرَاحِ إِلَهِ

هَلْ تَأْخُذَنّ يَدي فَسُبْحَانَ الّذِي

يَحْمِي غَرِيبا مِنْ مَذَلّةِ آهِ

ظِلّ الغَرِيبِ عَلَى الغَرِيبِ عَبَاءَةٌ

تَحْمِيهِ مِنْ لَسْعِ الَأسَى التّيَاهِ

هَلْ تُلْقِيَنّ عَلَى عَرَاءِ تَسَوّلِي

أَسْتَارَ قَبْرٍ صَارَ بَعْضَ مَلَاهي

لأشُمَّ رَائِحَةَ الّذِينَ تَنَفّسُوا

مَهْدِي ...وَعِطْرَ البُرْتُقَالِ السّاقِي

وَطَنِي أفَتّشُ فِيكَ عَنْكَ فَلا أرَى

إلّا شُقُوقَ يَدَيْكَ فَوْقَ جِبَاهِ

وَطَنِي أَتَفْتَحُ فِي الَخرَائِبِ كُوّةً

فَالِملْحُ ذَابَ عَلى يَدي وَ شفَاهي

مَطَرٌ عَلَى الإسْفَلْتِ ، يَجْرِفُنْي إلى

مِينَاءِ مَوْتانا ...وَجُرْحُكَ نَاهٍ

ميناء موتانا ... وجرحك ناه[1]

– شرح القصيدة:

القصيدة تعكس مركزية الأرض في حياة محمود درويش و شعره بل في حياة الشعب الفلسطيني كله داخل الأراضي المحتلة أو في مختلف المنافي في العالم

بدأها بمدخل تحتل الطبيعة الواجهة الأولى ليصنع بالمطر و الأشجار و الملح صورة لحياة الفلسطيني و يده على الحجر الذي أصبح رمزا مشعا بالثورة موحي بالتحدي دالا على أعظم و أول أدوات الانتفاضة و أرواحهم متشوقة إلى بيت يأويهم و يحميهم من معاناة التشريد التي يمارسها الاستيطان الصهيوني ضد الشعب الفلسطيني.

ثم ينتقل درويش لمحاورة الوطن مستفهما عن سبب معاناته و حزنه و جراح قلبه هل هو حبه و تعلقه بوطنه و حنينه إليه ، أم ما يحدث في فلسطين من تسلط همجي على أرض فلسطين الحبيبة ، ويمزج الحب بالوطن حين يطلب من الوطن أن يأخذ يده فهو العباءة التي تحميه من أحزان التيه والتشرد التي عبر عنها باستعارة بسيطة وهي الأفعى السامة.

[1]- **محمود درويش ،ديوان أوراق الزيتون1964 ،دار العودة بيروت ،ط8، ،بيروت،1981، ص 48.**

يأمل في أن نلقى عليه أستار القبر الذي هو كيان مادي راسخ في الأرض لا يمكن زحزحته ، فالقبر يساوي الوطن وهو بداية الحياة الحقيقية والتي عبر عنها كذلك بصورة شعرية رائعة وهي أشتم رائحة الحياة الذين تنفسوا مهدي ن عطر البرتقال من الأمل إلى قاموس آخر مشحونا بالتوتر والخوف من الحصار المؤلم المتمثل في معاناة الشعب الفلسطيني الذي عبر عنها بقوله لا أرى إلا شقوق يديك، الملح ذاب على يدين ميناء موتانا كلها توحي بسياسة التهجير التي مارسها ولا يزال يمارسها الاستيطان الإسرائيلي ، فالشجرة رمز للأرض الفلسطينية وهي حق الشعب الفلسطيني ، والرصيف رمز العراء...

التقطيع العروضي للقصيدة:

مَطَرٌ عَلَى أَشْجَارِهِ وَيَدِي عَلى أَحْجَارِه وَالمِلْحُ فَوْقَ شِفَاهي

مَطَرُنْ عَلَى أَشْجَارِهِيْ وَيَدِيْ أَحْجَارِهِيْ وَ لْمِلْحُ فَوْقَ شِفَاْهِيْ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل

مَنْ لْي بْشُبَّاكٍ يَقِي جَمْرَ الْهَوَى مِنْ نَسْمَةٍ فَوْقَ الرّصِفِ اللّاهِي

مَنْ لِيْ بِشُبْ بَاكِنْ يَقِيْ جَمْرَلْهَوَىْ مِنْ نَسْمَتِنْ فَوْقَ رْرَصِيْ فِ لْلهِيْ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعل

وَطَنِي عُيُونُكَ أمْ غُيُومٌ ذَوّبَتْ أوْتَارَ قَلْبِي فِي جِرَاحِ إِلَهِ

وَطَنِيْ عُيُوْ نُكَ أمْ غُيُوْ مُنْ ذَوْوَبَتْ أوْتَارَ قَلْ بِيْ فِيْ جِرَا حِ إِلهِيْ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل

هَلْ تَأْخُذَنّ يَدي فَسُبْحَانَ الّذِي يَحْمِي غَرِيبا مِنْ مَذَلّةِ آهِ

هَلْ تَأْخُذَنْ نَ يَديْ فَسُبْ حَانَ لْلَذيْ يَحْمِيْ غَرِي بنْ مِنْ مَذَلْ لَةِ أَأْهِيْ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل

ظِلّ الغَرِيبِ عَلَى الغَرِيبِ عَبَاءَةٌ تَحْمِيهِ مِنْ لَسْعِ الأَسَى التّيَاهِ

ظِلْلُ لْغَرِي بِ عَلَلْغَرِي بِ عَبَاءَتُنْ تَحْمِيهِ مِنْ لَسْعِ لَأسَتْ تِيَاهِيْ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعل

هَلْ تُلْقِيَنّ عَلَى عَرَاءِ تَسَوّلِي أَسْتَارَ قَبْرٍ صَارَ بَعْضَ مَلَهي

هَلْ تُلْقِيَنْ نَ عَلَى عَرَاْ ءِ تَسَوْوُلِيْ أَسْتَاْرَ قَبْ رنٍ صَارَ بَعْ ضَ مَلَهيْ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل

لأشُمَّ رائِحَةَ الّذِينَ تَنَفّسُوا مَهْدِي وَعِطْرُ البُرْتُقَالِ السّاهي

لأشُمْمَ راَ ئِحَةَ لْلّذِي نَ تَنَفْفَسُو مَهْدِيْ وَعِطْ رُ لْبُرْتُقَاْ لِ سْسَاْهيْ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعل

وطَنِي أفَتّشُ فِيكَ عَنْكَ فَلا أرَى إلاّ شُقُوقَ يَدَيْكَ فَوْقَ جبَاهِ

وَطَنِيْ أفَتْ تِشُ فِيْكَ عَنْ كَ فَلْ أرَىْ إلْلْ شُقُو قَ يَدَيْكَ فَوْ قَ جبَاهِيْ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل

وَطَنِي أتَفْتَحُ فِي الَخرَائِبِ كُوّةً فَالِملْحُ ذَابَ عَلى يَدي وَ شفَاهي

وَطَنِيْ أتَفْ تَحُ فِلْخَرَا ئِبِ كُوْوَتَنْ فَلْمِلْحُ ذَا بَ عَلى يَدي وَ شفَاهيْ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل

مَطَرٌ عَلَى الإسْفَلْتِ ، يَجْرِفُنْي إلى مِينَاءِ مَوْتانا وَجُرْحُكَ نَاهٍ

مَطَرُنْ عَللْ إسْفَلْتِ يَجْ رِفُنْي إلى مِينَاءِ مَوْ تانا وَجُرْ حُكَ نَاهِنْ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل

القصيدة من بحر الكامل:

وسمي بذلك لكماله في لكماله في الحركات وقيل لأن أضربه أكثر من أضرب سائر البحور وتفعيلاته هي :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

التغيرات الطارئة:

التفعيلة	الزحاف	
متفاعلن	- متفاعلن - متفاعل - مستفعل	وتستعمل مستفعلن وتسعمل فعلاتن وتستعمل مفعولن

يوظف الشاعر في هذه القصيدة بحر الكامل وتفعيلاته:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وهو بحر أحادي التفعلية يقول عنه بدوي عبده:" الكامل من الأغراض الواضحة والصريحة ، وهو مترع بالموسيقى ويتفق مع الجوانب العاطفية المحترمة وهو يجمع بين الفخامة والرقة"[1]

[1]- بدوي عبده، دراسات في النص الشعري، دار الرفاعي الرياض، 1984، ص: 56.

تتميز هذه الأبيات بالفخامة فلاءم معناها حيث ان الشاعر يتناول الحديث عن وطنه الذي ترعرع فيه وهو يستخدم حركة اللغة كما تعكسها الأبيات كما لاءمت القصيدة بحر الكامل الذي اعترته زحافات ، هذه الأخيرة التي يتجلى دورها في القضاء على الرتابة والملل الناتجة عن تكرار نفس البنية الوزنية بنفس التركيبة حيث أصبحت متفاعلن متفاعلن وهو ما يعرف بزحاف الإضمار أي إسكان المتحرك الثاني، مما ساعد على ملاءمة القصيدة لمعناها .

– قصيدة وشم العبيد–

رُومَا عَلَى جُلُودِنا

أرْقَامُ أسْرَى وَ السّيَاطْ

تَفُكّها إذا هَوتْ أو تَرْتَخي

كَانَ العَبِيد عُزّلاً

فَفَتّتُوا البِلَاطَ

بَابِلُ حَوْلَ جِيدِنَا

وَشْمُ سَبَايَا عَائِدهْ

تغَيّرَتْ مَلابِسُ الطّاغُوتْ

مَنْ عَاشَ بَعْدَ المَوْتِ

لَوْ آمَنَتْ لا يَمُوتُ

مِتْنَا وَ عِشْنا و الطّريقُ واحِدَهْ

إفْريقيا في رَقْصِنَا

طَبْلٌ وَنَار حَامِية

وَشَهْوَة على دُخَانِ غَانِيهْ

في ذَاتِ يَوْمٍ أحْسِنُ العَزْفَ عَلىْ

نَايِ الُجُذُوعِ الَهَاوِيَهْ

أُنّومُ الأَفْعى

وَأرْمِي نَاباً في نَاحِيهْ

فَتَلْتقِي في رَقْصَةٍ جَديدَةٍ جَديدَةٍ

إفريقْيا وَآسيا[1]

– شرح القصيدة:

تُشير القصيدة إلى امتداد الاستعمار عبر التاريخ و مرور الزمن ، وما خلفَهُ من آثارٍ راسخة على جلودنا من تاريخ روما إلى حضارة بابل ، و لم تتغير أســاليبُهُ للتعذيب و لو تبدلت ملابس الطاغوتِ...

فالاستعمار تعدَّد وَ أساليبُهُ في التعذيب واحدة...و رغم كلِّ هذا مازال العرب في غفلة من أمرهم تحت وطأة الهزيمة وانهدام المجد التليد، وانحطاط حال الأمة إلى الدرك

[1]- محمود درويش ،ديوان أوراق الزيتون**1964** ،دار العودة بيروت ،ط**8**، ،بيروت،**1981**، ص **92**.

المذل و يبقى تخلصُّهم من وحشية الاستعمار أملًا في قولهِ أنوِّم الأفعى و أرمي بنابها في ناحية.

وبامتداد القصيدة يكرر الشاعر فكرة الموت التي تعبر عن حيــاة جديدة للفلسطيني و يتضح ذلك بقولهِ من عاش بعد الموت. و قد خلق ذلك التكرار الايجابي إيقاعا موسيقيّا يعطي قوة عاطفية تجذب المتلقي لقراءتها و التلهف لدراستها و هو ما يعكسُ موهبة الشاعر و براعته وقدرته على الإبداع و التعبير حتى يعطي إنتـــاجا كاملا متكـــاملا.... و هذه المقطوعة التي تفيض حزنا وشجنا طافحين.

التقطيع العروضي للقصيدة :

رُومَا عَلَى جُلُودِنا

رُومَاْ عَلَىْ جُلُودِناْ

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

مستفعلن متفعلن

أرْقَامُ أسْرَى وَ السّيَاطْ

أرْقَامُ أسْ رَىْ وَ سْسِيَاطْ

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

مستفعلن مستفعلن

تَفُكّها إذا هَوتْ أو تَرْتَخي

تَفُكْكُهاْ إذا هَوَتْ أو تَرْتَخيْ

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

متفعلن متفعلن مستفعلن

كَانَ العَبِيد عُزّلاً

كَانَ لْعَبِي د عُزْزَلَنْ

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

مستفعلن متفعلن

فَفَتّتُوا البِلَاطَ

فَفَتْتُلْ بِلَاْطَاْ

0/0// 0//0//

متفعلن متفعل (فعولن)

بَابِلُ حَوْلَ جِيدِنَا

بَاْبِلُ حَوْ لَ جِيْدِنَاْ

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

مفتعلن متفعلن

وَشْمُ سَبَايَا عَائِدهْ

وَشْمُ سَبَا يَاْ عَائِدهْ

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

مفتعلن مستفعلن

تغَيّرَتْ مَلبِسُ الطّاغُوتْ

تغَيْيَرَتْ مَلبِسُطْ طَاغُوتْ

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

متفعلن متفعلن مستفع

مَنْ عَاشَ بَعْدَ المَوْتِ

مَنْ عَاشَ بَعْ دَ لْمَوْتِيْ

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

مستفعلن مستفعل(فعولن)

لَوْ آمَنَتْ لا يَمُوتُ

لَوْ أَأْمَنَتْ ل يَمُوتُوْ

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

مستفعلن فاعلاتن

مِتْنَا وَ عِشْنا و الطّرِيْقُ واحِدَهْ

مِتْنَا وَعِشْ نا و طْطَريْ قُ واحِدَهْ

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

مستفعلن مستفعلن متفعلن

إفْريقيا في رَقْصِنَا

إفْريقياْ في رَقْصِنَاْ

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

مستفعلن مستفعلن

طِبْل وَنَار حَامِيه

طِبْلُنْ وَنَا رُنْ حَامِيهْ

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

مستفعلن مستفعلن

وَشَهْوَة على دُخَانِ غَانِيهْ

وَشَهْوَتُنْ على دُخَا نِيْ غَانِيهْ

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

متفعلن متفعلن متفعلن

في ذَاتِ يَوْمٍ أحْسِنُ العَزْفَ عَلىْ

في ذَاتِ يَوْ مِنْ أحْسِنُ ل عَزْفَ عَلىْ

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

مستفعلن مستفعلن مفتعلن

نَايِ الجُذُوعِ الَهاوِيَهْ

نَايِ لُجذُو ع لَهاوِيَهْ

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

مستفعلن مستفعلن

أُنَوِمُ الأفْعى

أُنَوْوِمُ ل أفْعىْ

0/0/ 0//0//

متفعلن مستف

وَأرْمِي نَابا في نَاحِيهْ

وَأرْ مِيْ نَابا في نَاحِيهْ

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

علن مستفعلن مستفعلن

فَتَلْتقِي في رَقْصَةٍ جَديدَةٍ جَديدَةٍ

فَتَلْتقِي في رَقْصَتِنْ جَديدَتِنْ جَديدَتِنْ

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

متفعلن مستفعلن متفعلن متفعلن

إفريقْيا وَآسيا

إفريقْيا وَأَأْسياْ

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

مستفعلن متفعلن

القصيدة من بحر الرجز سمي بذلك لاضطرابه، وتسمى الناقة التي يرتعش فخذها رجزاء ، وهو أكثر البحور تغيرا لا يثبت على حال ، وتفعيلاته هي:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

التغيرات الطارئة:

التفعيلة	الزحاف	
مستفعلن	– يصيبها زحاف الخبن إي حذف الساكن الثاني من التفعيلة فتصبح متفعلن – يصيبها زحاف الطي وهو حذف الرابع الساكن من التفعيلة فتصبح مستفعلن	وتستعمل مفاعلن وتستعمل متفعلن
مستفعلن	– حذف الثاني والرابع والسابع الساكن تصبح متفعل – تصبح مستفعل	وتستعمل فعولن وتستعمل فعولن

هذه الزحافات دورها القضاء على الرتابة والملل المتكرر بشكل آلي حيث تساهم في تغير التفعيلة وتقوم بإضفاء جو من التناسق والتلاؤم في القصيدة ، كما أنها ذات علاقة مع دلالة القصيدة .

– قصيدة جبين وغضب –

وَطَن يَا أيّها النّسْرُ الّذي يَعْمَدُ مِنْقَارَ الّلهَبْ

فِي عُيُونِي

أيْنَ تَارِيخُ العَرَبْ

كُلّ ما أمْلِكُهُ في حَضْرَةِ المَوتِ

جَبِين وغَضَبْ

وَأنا أوْصَيتُ أنْ يُزْرَعَ قلب شَجَرَهْ

وَجَبين مَنْزِلً لْلقُبّرَهْ

وَطَنِي ، إنّا وُلِدْنا وكَبرْنا بِجِرَاحِكْ

وَ أكَلْنا شجَرَ البلّوطِ

كَي نَشْهَدَ ميلادَ صَبَاحِكْ

أيّها النّسْرُ الّذي في الأَغْلاَلِ من دُونِ سَبَبْ

أيّها المَوْتُ الُخرافِيّ الّذي كَانَ يُحِبْ

لَمْ يَزَلْ مِنْقارُكَ الأحْمَرُ في عيْنَي

سَيْفا من لَهَبْ

و أنَا لَسْتُ جَديرا بجَنَاحِكْ

كُلّ ما أمْلِكُهُ ف حَضْرَةِ الَموتِ

جَبِين وغَضَبْ ![1]

– شرح القصيدة:

ارتبط درويش بوطنه ارتباطا وثيقا، و دائرة الحب بينه و بين وطنه وسعيه إذ يعزف حبه في صدر يتأوهُ يحصل من ذوبان قلبه تحت طاحونة الألم، إنه يحمل الوطن في دفاتر شعره، إنه خلف السور والباب في المنفى، ويستمر في الحياة عشقا له فقط، ويرجو أن يكون تحت عينيه، لأنه جذر لا يعيش بغير أرضه، و قد شبه ألم البعد من الوطن بالنسر الذي يغمد منقاره في عينه.

و رغم م ـــايحمله النص من فكرةتفريع العرب والتّنديد بضعفهم وتخ ـــاذلهم واستكانتهم لا يـــــزال يأمل بحرية وطنه من الاحتلال، ويحتمل المصائب، لكي يشاهد ميلاد صباح جديد و يعتبر المقاومة جسرًا يوصله الى الحرية و العزم على استرداد أرضه واختيار الموت في سبيل الحياة.

هكذا يصبح مفهوم الموت، مفهوم الحياة حيث لا يعني الموت في نصـــــــه العدم والنهاية ولكنه يعني التجدد والانبعاث، لأن الحياة لا تتوقف بالغياب الجسدي ولكن

[1]- محمود درويش ،ديوان أوراق الزيتون1964 ،دار العودة بيروت ،ط8، ،بيروت،1981، ص 76.

الموت مناسبة لدفع عجلة الحياة إلى الأمام، و هو طريق سالكة إلى الخلود والحياة المتجددة لشعب ذخيرته الوحيدة قتلاه وجرحاه .

و يُحمِّل الشاعر مسؤولية الهزيمة و العجز عن تحقيق الأمل لكل العرب الذين غابت عنهم النخوة و ميَّزهم الذّلّ و الانهزام والانكسار و الخروج من دائرة التاريخ الذي كان بالأمس تليدًا حافِلًا بالبطولات. و يكتفي بالتحدي و الصمود و الرفض ، فالفلسطيني بذلك أقوى رجلٍ في العالـــــــــم.

و اختيار الشاعر لبعض الرموز في نصه ليس مصادفة فهي تعبير عن مشاعره ، فالنسر يوحي بالشموخ و الكبرياء ، و القبّرة فيها دلالة الانتماء إلى الأرض ، و رمَزَ لعسر المعيشة و شظف العيش بشجرة البلوط ، و يبقى الجبين يوحي بصمود الفلسطيني.

التقطيع العروضي للقصيدة:

وَطَن يَا أيّها النّسْرُ الّذي يَغْمَدُ مِنْقَارَ الّلهَبْ

وَطَنْ يَا أيُّهنْنَسْ رُ لْلَذي يَغْ مَدُ مِنْقَا رَ لْلَهَبْ

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

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلا

فِي عُيُونِي

فِيْ عُيُونِيْ

0/0// 0/

فاعلاتن

أيْنَ تَارِيخُ العَرَبْ

أيْنَ تَارِي خُلعَرَبْ

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

فاعلاتن فاعلن

كُلّ ما أمْلِكُهُ في حَضْرَةِ الَموتِ

كُلْلُ ما أمْ لِكُهُوْ في حَضْرَةِ لَمو ت

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

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فا

جَبِين وغَضَبْ

جَبِنُنْ وغَضَبْ

0/// 0/0//

علاتن فعلن

وَأنا أوْصَيتُ أنْ يُزْرَعَ قلبْ شَجَرَهْ

وَأنا أوْ صَيتُ أنْ يُزْ رَعَ قلبْ شَجَرَهْ

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

فعلاتن فاعلاتن فعِلاتن فعلن

وَجَبيني مَنْزِلاً للْقُبّرَهْ

وَجَبيني مَنْزِلَنْ للْ قُبْبَرَهْ

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

فعلاتن فاعلاتن فاعلن

وَ طَنِي ، إنّا وُلِدْنا وكَبْرنا بِجِرَاحِكْ

وَ طَنِي إنْ نَا وُلِدْنا وكَبْرنا بِجِرَاحِكْ

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

فعلاتن فاعلاتن فعِلاتن فعِلاتن

وَ أكَلْنا شجَرَ البلّوطِ

وَ أكَلْنا شجَرَ لبلِ لُوطِيْ

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

فعِلاتن فعِلاتن فاعل

كَي نَشْهَدَ ميلادَ صَبَاحِكْ

كَي نَشْ هَدَ ميلا دَ صَبَاحِكْ

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

فاعل فعِلاتن فعِلاتن

أيّها النّسْرُ الّذي يرسف في الأغْلالِ من دُونِ سَبَبْ

أييُهنْنَسْ رُلْذي ير سف فلأغْلالِ من دُو نِ سَبَبْ

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

فاعلن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فَعِلُنْ

أيّها المَوْتُ الخُرافِيّ الّذي كَانَ يُحِبْ

أيُيُهلْمَوْ تُ لْخُرافِيْ يُّ لْلّذي كَا نَ يُحِبْ

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فَعِلُنْ

لَمْ يَزَلْ مِنْقارُكَ الأحْمَرُ في عيْنَيَّا

لَمْ يَزَلْ مِنْ قارُكَ لأحْ مَرُ ف عيْ نيْيَا

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

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فلعل

سَيْفا من لَهَبْ

سَيْفنْ من لَهَبْ

0// 0/ 0/0/

فعلن فاعلن

و أنَا لَسْتُ جَديرا بجناحِكْ

و أنَا لَسْ تُ جَديرنْ بجناحِكْ

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

فعلاتن فعلاتن فعلاتن

كُلّ ما أمْلِكُهُ في حَضْرَةِ المَوتِ

كُلْلُ ما أمْ لِكُهُوْ في حَضْرَةِ لَمو تْي

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

فاعلاتن فعِلاتن فاعلاتن فا

جَبِين وغَضَبْ

جَبِينُنْ وغَضَبْ

0/// 0/0//

علاتن فَعِلن

القصيدة من بحر الرمل سمي بذلك لسرعة النطق به لتتابع فاعلاتن فيه، و لان الرمل لغة يطلق على من أسرع في المشي وتفعيلاته هي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

التغيرات الطارئة:

التفعيلة	**الزحاف**	
فاعلاتن	يصيبها زحاف الخبن وهو حذف الثاني الساكن	فعلاتن
فاعلن	يصيبها زحاف الخبن	فعلن، فعلن

تميز الرمل في هذه الأبيات بجو نغمي إيقاعي يتلاءم مع المعنى الذي يصب فيه كما أعترى هذا الوزن تغيرات في زحاف الخبن الذي أصاب التفعلية فاعلاتن فتحولت فعلاتن بحذف الساكن الثاني وفاعلن التي صارت فعلن وفعلن وقد أحدث الزحاف حركة وتناميا في القصيدة والتي عبرت بدورها عن الدلالة التي يرمي إليها الشاعر وتجاوبت مع الآلة النفسية والشعورية له.

– إيقاع الصورة الشعرية :

تُعــدّ الصورة الشعريــّة من العناصــر الأساسيــة والمركزية المكوّنة للنص الشعــري، لأنّها مجالٌ لتأدية المعنى و مولدة للدلالات الإيحائية ، كما تعتبر من علامات الإبداع الشعري و تعبر عن مدى عمق تجربة الشاعر . و قد ارتبطت بالإيقاع وبدونهِ تبقى غامضة مبهمة و لا يمكن أن يكتمل فهمها إلا في إطاره . ، وهذا راجع لحيويتها وفاعليتها التي تتضافر فيها كل العناصر الجزئية كالتشبيهات و الاستعارات و الكنايات التي تسمح بتقريب القصيدة للقارئ وفك شفراتها، فقصائد درويش "وشم العبيد"، " لا مفـــــــر"، " جبين و غضب " تعتبر قطعاً موسيقية متمردة عن المألوف.

أ – الصّورة البيانيّة:

الكناية وصلتها بالإيقاع من خلال القصائد:

توصف الكناية في اللغة بالإشارة إلى نظام الأشياء خارج الكلام و الذي يبرز عنصر الإيماء ويجعله رأس تأثير هذا الأسلوب ؛ لأن الإيماء هو الذي يؤسس عليه تقرير المعنى في النفس و هو ما نجده في المجاز و أنواعه ، و أسلوب التورية و في بعض ألوان البديع الأخرى فهي تعبر بالإيماء عن المقاصد و الغايات ، و لفهم المعنى ينبغي الإسراع باتجاه المدلول الذي ستره الإبهام أو أخفاه الحذف. و في الجانب الإيقاعي و جرسه وحسن موقعه في الكلام الذي تحدثه الألفاظ و الإشارات أو الكنايات التي يوظفها هذا الطابع المعتمد على الإشارة في القصيدة لما له من أثر عظيم في استمالة السامع والتأثير فيه.

و غير خاف ما يقوم به الإيقاع والتلاؤم الصوتي للألفاظ وأجراسها الشاجية في النص الأدبي من التأثير على مشاعر المخاطبين والاستيلاء على أسماعهم .

و الكناية دالة على مستوى الخفاء في المعنى، في إطلاق اللفظة إصابة واقعة في الهدف ، و المقصد أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه فقد أرادوا في هذا كله كما ترى معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر، فتستعمل أبعاده من جهتي التصوير و الإيقاع.فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود،

إن الكناية لفظة ع اديَّة لأنها أبلغ من الإفصاح فالإفصاح لف ظة عادية ومستواها عادي لكن الكناية وظهور المعاني عن طريقها أبلغ وأكثر اقتضاءً للحال وأنه كما تبيَّن تزيد المعنى إثباتاً فيكون آكد وأبلغ وأشدّ.

ففي قصيدة : " لا مفرّ " نجد:

- الملح على شفاهي: كناية عن المشقة والتعب .
- رائحة الذين تنفسوا: كناية عن الأحباب.
- وطني أفتش عنك فلا أرى، كناية عن الشتات.
- مطر يجرفني إلى ميناء موتانا: كناية عن اقتراب النهاية.
- شقوق يديك كناية عن آثار التعذيب الذي لا قاه الشعب.

أما بالنسبة لقصيدة " جبين وغضب" ففيها من الكنايات ما أضفت على المعنى إيقاعا خفيا أبهر أذن السامع ولاح بعقله إلى معان أرقى وأسمى ما يحصره اللفظ من معنى ومثال ذلك في القصيدة:

يخمد منقار اللهب في عيوني :كناية عن الغضب حيث أضفت على النص إيقاعا داخليا يدل على الغضب فجسد المعنوي إلى الملموس بلفظة : منقار اللهب .

أكلنا شجر البلوط: كناية عن الأصالة والجذور، استعمل لفظة بلوط التي هي شيء ملموس ومجسد والتي تعني العروبة، فالشاعر هنا أراد ان يقيد المعنى ويعطية إيقاع الأصالة والشموخ.

ولدنا وكبرنا بجراحك كناية عن المعاناة في سبيل الوطن، في صورة شعرية توحي لنا بعمق المأساة وامتدادها الزمني.

منقارك الأحمر: كناية عن الدم.

أما في قصيدة " وشم العبيد " فهناك طائفة من الكنايات التي وجد فيها درويش متنفسا للمعنى ، ورسم فيها إيقاعا تهتز له النفس وهذه جملة ما جاء فيها.

- روما على جلودنا : كناية عن الاستعباد.
- أرقام أسرى والسياط : كناية عن الاستعباد.
- ففتتوا البلاط: كناية عن العمل الشاق.
- تغيرت ملابس الطاغوت كناية عن الخداع.
- إفريقيا في رقصنا: كناية عن تقاليد القارة.
- أنوم الأفعى: كناية عن المناهضة .

حيث تمثل أثر الكناية في القصائد في إعطاء الحقيقة مصحوبة بدليها " ملح شفاهي " الدالة على بناء أثر الشعب على الشفاه، وكذلك تجسيم المعاني يوضعها في صور محسوسة" روما على جلودنا" فقد جسدت التسلط، والإيجاز مثل :" فتتوا البلاط" حيث اختصر الأعمال الشاقة التي يقوم بها الفلسطنيون بما ذكر، وتتشابك هذه الأغراض المختلفة لصورة الكناية ليرسم الشاعر بها ما يتأجج في نفسه من عواطف وما يكمن في

عقله من أفكار فينجلي إيقاع المعنى الذي يكون له الدور العظيم في التأثير في نفسية الملتقى.

– الاستعارة وصلتها بالإيقاع:

تمثل الاستعارة أداة من الأدوات المهمة جدّا في محاولة الفهم الجزئي لقنوات الشعور النابعة من التذوق الفني، المتولد من التجربة الجمالية و خيالنَا ووعينا الوجداني، و مجهودات الخيال هاته لا تخلو من بعد عقلي ،إذ هي مزيج منصهر في علاقة تلازمية بين الحسي والعقلي ، فهي تستعمل الاستعارة كخاصية فكرية موظفةً طاقات اللغة من الألفاظ و العبارات كمادة الشاعر الأولى التي يَصُوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية لإبرازها إلى الخارج بشكل فني ينحت صورًا في السمع و الخيال معًا يترك أثره في المتلقي . و لأن الشعر أهم فنون الإبداع الأدبي فانَّهُ يعتمد بالدرجة الأولى على جمال الاستعارة لإبراز العاطفة لتدل على موضوعات التفكير الخاص. ففي قصيدة " لا مفـــــــــــر"نجد:

جمر الهوى بنار لها جمر، حذف المشبه به و رمز إليه بأحد لوازمه وهو النار على سبيل الاستعارة المكنية.

- وطني عيونك: شبه الوطن بإنسان له عيون، حذف المشبه به وهو الإنسان ورمز إليه بأحد لوازومه وهو العينين على سبيل الاستعارة المكنية.
- لسع الأسى: شبه الأسى بأفعى تلسع حذف المشبه به وهو الأفعى ورمز إليه بأحد لوازمه وهو اللّسع على سبيل الاستعارة المكنية.

- عطر البرتقال الساهي: شبه العطر بإنسان ساهي، حذف المشبه به وهو الإنسان ورمز إليه بأحد لوازمه وهو النسيان على سبيل الاستعارة المكنية.

- تتنفسوا مهدي : شبه المهد بإنسان يتنفس حذف المشبه به وهو الإنسان ورمز إليه بأحد لوازمه وهو التنفس .

- أما في قصيدة " جبين وغضب" فالشاعر أعطى للمعنى حقه وللإيقاع دوره:

- يزرع قلبي شجرة: شبه القلب بأرض تزرع فيها شجرة، حذف المشبه به هو الأرض ورمز إليه بأحد لوازمه وهو الزرع على سبيل الاستعارة المكنية .

- ميلاد صباحك: شبه الوطن بإنسان يولدن على سبيل الاستعارة المكنية.

- حضرت الموت: شبه الموت بإنسان محترم، على سبيل الاستعارة المكنية وكذلك في قصيدة " وشم العبيد" نرى:

- بابل حول جيدنا، شبه بابل بحبل يلف حول العنق حذف المشبه به وهو الحبل ورمز إليه بأحد لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية.

- نار حافية : شبه النار بامرأة حافية على سبيل الاستعارة المكنية.

- شهة و على دخان غانية: شبه الشهوة بنفس محسوس يكب دخان على سبيل الاستعارة المكنية.

- كما استعمل الصورة الشعرية من عاش بعد الموت لا يموت، فهي صورة توحي بأنه من مات نجا من التعذيب الذي لقاهن ليصل إلى الموت ولن يموت لأنه رأى الموت.

- ويتمثل أثر الاستعارة في هذه القصائد في تشخيص المعنويات وتجسيد المعاني في قوله"جمر الهوى" فقد جسد الهوى، وهو صورة معنوية في قالب مجسد وهو النار. وفي الإيجاز كقوله:" لسع الأسى" أوجز معاني العذاب والظلم والحرمان والقهر... في الجملة المذكورة ، وفي تأكيد المعنى والمبالغة فيه كقوله: " أوتار قلبي" تأكيد على مدى تعلقه بالوطن فكل هذا أحدث في النص إيقاعا معنويا تطرب له النفس فهي عبارة عن موسيقى أفكار.

– التّجسيـــــــــــــــــــم :

التجسيـــــــــــم مصدر الفعل جسَّم ، و جسَّم الشكل جعلهُ ذا جسمٍ ، و تمثله حتى يغدو محسوسا عاقلا او غير عاقل، و تجسِّمهُ على سبيل الاستعارة و يسعى لإبراز المعنى المجرَّد في صورة حسية ، فيتحول به المجرد إلى محسوس و التجسيد هو وصف لجسد الإنسان حصرا، وهو في دلالته الفنية إلباس الأفكار المجردة، والجمادات، والطبيعة جسد الإنسان لغرض التعبير الفني بالصورة الحسية عن موضوعاتها و من تلك الصور المعنوية المجسدة في شعر محمود درويش مثل : " ميلادُ صباحك "

وللتجسيم دور بالغُ الأهمية في المعنى و توضيحه و إيصاله للمتلقي ، فهو ليس مجرد وسيلة لغوية لتزيين الصورة فحسب بل إن الاستعارة هي التي تقرب المعنى و تؤكده ، فالذي تدركه الحواس هو الذي نتخيله.

– التشبيه و صلته بالإيقاع:

إن العلاقة بينَ التشبيهات و القوة المبدعة هي علاقة تلازمية فبها يظهر عملها واقتدارها على التعامل مع الأشياء و الانتقال بها إلى صورة حميمية بارعة تتمثّلها بِدقة استعمالها و درجة خيالها وسمو هدفها لِـــ تقريب الفِكْرة وبيانِها وشرحها و توكيدها وخلقِ صورة شعرية معبرة تبرزُ فيها التشبيهات كل الموجودات و الأشياء التي وظفها الشاعر ليكشف عمَّا يربط ويجمع بين أشياء متفرقة . والحق أن الشعر إنما يكمن هنا؛ في قوة إدراك المحسوسات وفي قوة التعبير عنها، فيما تتمايز وما تتشابه فيه.

و تلك الموجودات إنّما انحصرت في كونٍ فنّيٍّ للشاعر بغية إيضاح جانب ، أو جوانب من واقعه عبَّر فيهِ عن مشاعرهِ و تجربته الشعورية لينتقل به إلى أفق الخيال والإبداع. و هي تسجيلٌ أيضًا لعالم الشاعر المادي و المعنوي.[1]

ومن الأساليب التي توفر كثافة صوتية لربط الإيقاع الصوتي بالتصوير هي التقييم والتجنيس و التطريز لتحقيق إنتاج شعري متكامل شكلا و مضمونا ، و من الوسائل التي تجعل من الإيقاع الصوتي جزءًا من التصوير الفني هي اقتران الفعل بمصدرهِ و امتزاجهما وصولًا إلى صورة التشبيه كقولنا : " وقفنا وقفة الأسد" ، فإرداف المصدر لفعله يدخلها في لحمة البناء الإيقاعي الذي يعتبر جزءًا من التصوير في التشبيه و خلق ألفة بينهما.

[1]– ينظر ،عمر خليفة بن إدريس،البنية الإيقاعية في شعر البحتري،ص472.

التشبيه وإيقاع الائتلاف :

تتمثل براعة الشاعر عند عبد القاهر في قدرته على إيقاع الائتلاف بين الأشياء المختلفة ، أمّا الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع فإنها تستغني عن ذلك بثبوت المشابهة فيها وقيام الاتفاق بينها. ولكي يصل الشاعر إلى تحقيق هذا الإيقاع فلا بدّ أن يكون حاذقاً ،دقيق الفكر ، لطيف النظر ،لأنَّ النص يقوم على الفكر و الاستنبـــاط والتصور ، فإيقاع الائتلاف بين المختلفات و الجمع بين أعناقِ المتنافرات والمتباينات في رِبْقة ،إنما يقوم على مشابهة لها أصل في العقل بيد أنها خفية لا يستطيع أن يصل إليها إلا الخاصة ،ممن تقوى عندهم ملكات الفكر و الإبداع و كشف علاقات خفية حقّاً ، و هو لا يعني الوصول إلى شيء جديد و ابتكار علاقة لا وجود لها من قبل بل أنَّ الجمع بين المختلفاتِ قديمٌ لا يتغير، و يكتفي الشاعر بالتوسع و الغوص في أعماقه و إعادة صياغته بما يتنـــاسب و الموقف الشعري ، و يطرح نظرته و يلح على اكتشـــافها من جديد ، ويمكن القول " إنَّ هذا الأمر من الشاعر سرّ من أسرار قيمته و عظمته و لو أدركنا القيمة إدراكا واعيا لتكشّف للناس العملية السحرية التي تظهر أوضح ما تكون من خلال الصورة الشعرية"[1] ، فتلك الصور مستمدة من مكنونات الطبيعة و عوالمها و يسعى الشاعر بكشف أسرارها بما يمتلكه من خيالٍ و حس مرهف ، فالتخيل قدرة ذهنية ،إذا عملت في رعاية عقل مبدع.

[1]– ينظر جابر عصفور ،الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ،ص185و 196.

وَ للتشبيه روعةٌ وجمالٌ، و موقعٌ حسنٌ في البلاغة العربية، و ذاك لإخراجه الخَفِيِّ إلى الجليِّ، و إدنائه البعيد من القريب و يزيد المعنى وضوحاً و يُكسبه تأكيدا، و لهذا أطبق جميع الشعراء عليه لنقل تجاربهم الشعرية و هو أكثر الصور البيانية استعمالا خاصة إذا اعتمد الشاعر على توظيف الطبيعة أو الرموز سواء الأسطورية او غيرها مما يجعله يلجأ إلى التشبيه خاصة و أنّ اللغة الحقيقة غير كافية لإيصال المعنى .

و هو ما عكف عليه درويش في قصيدته " جبين و غضب" حين أراد تعظيم وطنه فذكر في مطلع النص : " و طني أيُّها النسر"

فلو استعمل الحقيقة وقال وطني أيها العظيم القوي الشجاع لما كانت كل هذه الصفات وغيرها مما يوحي بها رمز " النسر " كافية بالإضافة إلى ما قدمت من صورة التشبيه البليغ وطني يا أيها النسر من إيجار ودقة في التعبير فقد أضفت قوة في المعنى توقع أثره في النفس وتهز المشاعر الحية بل حتى النائمة منها، فيكون لهذه الصورة الشعرية بواسطة هذه الصور البيانية وقع شديد على القارئ.

وفي قصيدة " لا مفر" وظف تشبيها بليغا أيضا " ظل الغريب على الغريب عباءة" حيث شبه ظل الغريب وهو مرئي غير ملموس بصورة حسية ملموسة " عباءة" ويظهر أثر هذا التشبيه جليا في تجسيد المعنى.

ب- **المحسنات البديعية:**

1 -الطباق والقابلة:

من المؤكد أن للطباق أثراً واضحاً يتمثل أساسا في تقوية المعنى وتأكيده مما يساهم في تجليه الصورة الشعرية في النص الشعري وبالتالي نقل الأحاسيس الدافقة من الشاعر إلى المتلقي ودرويش من خلال قصائده الثلاث وظفه بهذا الغرض، ومما وجدناه في قصيدة " جبين وغضب" " النسر الذي يرسف في الأغلال فبين النسر والأغلال ما يسمى بإيهام التضاد، فالنسر إيحاء للحرية وتقابلها الأغلال التي فيها إيحاء لتقييدها وهو طباق إيجاب.

وفي قصيدة " وشم العبيد" نجد: من عاش يعد الموت طباق إيجاب بين لفظي (عاش والموت) .

وفي قصيدة " لا مفر " نجد : عراء وستار ، وفي قوله يقي جمر الهوى من نسمة... وهذا طباق من نوع إيهام التضاد بين لفظة جمر التي فيها إيحاء لشدة الحرارة وبين لفظة نسمة التي تحمل معنى لطف الحرارة.

وإن كان الطباق قليلا في هذه القصائد، فقد لعب على قلته دورا ليس بالضعيف في تقوية المعنى بذكر الشيء ونقيضه وكل هذا خدم الصورة الشعرية لدى درويش وأفصح عما يريد نقله من مشاعر فلو أخذنا المثال السابق جمرة ونسمة فإن الشاعر استطاع بواسطة هذا الطباق أن يحرك فينا مشاعر الغيرة على الوطن ويرسخ في أذهاننا

هذه الصورة الشعرية وبالتالي استطاع أن يوقع المعنى في القلوب والأذهان وهذان هما الوتران اللذان يجب أن يعزف كل شاعر موهوب ، " فالعلاقة بين الضدين علاقة قوية بحيث يؤدي استدعاء احد الضدين استدعاء اللفظ والمعنى وربما الجرس "[1]

2 -السجع والجناس :

السجع قليل في الشعر موطنه النثر وحتى وإن وجد له مصطلح آخر فهو يعرف بالتشطير كما يذهب البعض ومما جاء منه قصائد محمود درويش :

مطر على أشجاره ويدي على أحجاره والملح فوق شفاهي

فقد وردت في مطر على أشجاره ويدي على أحجاره مسجوعة، بالإضافة إلى تقاربها في الطول مما جعلها تضفي نغما موسيقيا مما يوحي بتفاعل الشاعر ويجذب انتباه القارئ وإن هذه العزفة جاءت في بداية النص كي نصل هذا الجرس بقرع أذن من يسمع أو يقرا وبالتالي يؤثر على قلبه بما يلقي إليه الشاعر من معان ومشاعر، وفي البيت نفسه نجد فيه جناسا (أحجاره، أشجاره) مما يقوي النغمة الموسيقية ويعطيها تدفقا عاطفيا يتناسب مع المعنى الكبير ويوقعه في النفس والتركيز على السجع :"يولد إيقاعا ملحوظا يثير انتباه السامع ويزيد من قوة الدلالة " [2]

خلاصة القول بالنسبة إلى البديع عند درويش فإنه كغيره من شعراء العصر الحديث يؤثر الأسلوب التصويري الذي يقوم على جمال التعبير وقوامه اللفظة الرقيقة والعبارة الأنيقة.

[1]– أحمد عزت البيلي،المعجم الشعري لأبي تمام و البحتري،رسالة دكتوراه ،كلية دار العلوم ،1988،ص18.

[2]– أحمد بغداد ،التنظيم الصوتي في القرآن الكريم و الترجمة ،دار الغرب للنشر و التوزيع ،ص126.

يساعد الإيقاع الصورة الشعرية على أن تتجسد تجسيدا كاملا واضحا في النص فإذا لم يتجسد بصورة كاملة فإنه يفسد جماليتها وبالتالي يقل التأثير عند المتلقي ، فالإيقاع إذا هو الساق الأولى للصورة الشعرية والساق الثانية دون شك هي المعنى.

3- التكرار :

التكرار الذي نعنيه هو تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغما موسيقيا يقصده الناظم في شعره، والناظم الشعري في القصيدة قائم على التكرار ، فالشاعر يتقيد بالنغمة الأولى في البيت الأول من قصيدته فالتكرار يقيد تقوية الصورة الشعرية ويضفي على القصيدة جوا عاطفيا غامضا فإذا أردنا التعبير عن فكرة ذكرنا اللفظة مرتين أو ثلاثاً، والتكرار في أغلبه واقع في الألفاظ دون المعاني وللتكرار أغراض عديدة منها:

التأكيد ، التنبيه، الإدهاش ، التهويل، وإيضاح الصورة الشعرية وجمالها.

سعى محمود درويش بالتكرار إلى تأثير الصورة الشعرية في إحساس المتلقي ووجدانه، نجد في قصيدة جبين وغضب:

تكررت الكلمة جبين وغضب مرتين" 2" ، وطني مرتين"2" ، كل ما أملكه في حضرة الموت مرتين" 2" ، وأنا مرتين" 2" أيها النسر مرتين" 2" أما في القصيدة لا مفر نجد : تكرار الكلمة وطني، الغريب، الملح .

وفي قصيدة وشم العبيد : تكرار الكلمة الموت، لا يموت، جديدة،إفريقيا، فالتكرار في القصائد الثلاث يؤكد على المعنى ويلفت انتباه القارئ.

التكرار قيمة إيقاعية يؤكدها تكرار اللفظ واستعماله على سبيل الحقيقة مرة وعلى سبيل المجاز مرة أخرى فتكرار الأسماء والمصادر بمواردها وأصواتها يعزز نسق الإيقاع وهنا يؤدي وظيفة إفهامية وإيقاعية .

4- التنغيم:

التنغيم في سائر مظاهره" منحى نغمي خاص بالجملة ، يعين على الكشف عن معناها النحوي " أو هو بعبارة أخرى" الإطار الصوتي الذي تقال به الجملة في السياق" [1] وهو بهذا التحديد ظاهرة إيقاعية تعزز تحديد مبدأ التوازن بين الصوت والدلالة.لما كان التغييم" جزءا من النطق نفسه"[2]،لأنه يبقى مجرد دال قاصر حتى يمنحه النطق قيمة مثمرة، وحياة متجددة ، فيثير ي التراكيب تلوينا صوتيا متميزا ، لان الأمر يتعلق بظاهر صوتية في لغة تحددت قيم التعبير فيها بين المشافهة والإنصاف لكن ارتباط الظاهرة التنغيمية بأساليب لغوية يجعل مراعاتها في صلب الكلام أمراً ممكنا.[3]

أما علاقته بالتصوير فهو من العناصر الفاعلة في تعزيز الإيقاع وتكييف الصورة الشعرية وهو هنا وليد الاستغناء عن أداة يرشحها الاستخدام اللغوي .

---

[1]- تمام حسان ،اللغة العربية معناها و مبناها ،ط3،عالم الكتب للنشر و التوزيع ،1998م

[2]- كمال بشر، علم اللغة والأصوات ، ص 345.

[3] - عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، ص ص 435.

وفي هذا السياق وما دام التنغيم يقع في صلب الحدث اللغوي حين ينجز فإنه يفتح مساحة من التصور ، تتكشف في رحابها مقاصد الخطاب وأغراضه وأهداف المتكلمين وغايتهم وتتعدد فيها أوجه التأمل والتأويل، إن التنغيم عنصر قوي يطعم إيقاعها بعنصر تعبيري تتغير فيه المقاصد من إنشاء إلى إنشاد حسي لوعي المنشد وتصوره لما يريد الشاعر وهوالتاويل الذي تدعمه القرائن اللغوية بشرط أن تستمر البنية العميقة للحماية وتتقصى الاحتمالات التي يبرزها التنغيم ويستوعبها السياق التركيبي وكل لفظ يوحي لمعنى فوق المعنى الذي تكرسه الألفاظ المذكورة فضلا عما في الاستخدام من إيقاع شعري ينير في النفس تداعيات شتى على أن ظاهرة التنغيم لا تقف عند حدود بل تتجاوز إلى صيغ الأمر، الاستفهام، التعجب و أدوات الجواب فتوسع لها هذه الصيغ جذرا في أداء المعنى وتصوير ضروب من المشاعر، والأحاسيس كقول محمود درويش [1] في قصيدة لا مفر :

من لي بشباك يقي جمر الهوى
من نسمة فوق الرصيف اللاهي؟
وطني عيونك أم غيوم ذوبت
أوتار قلبي في جراح إله .

وفي قصيدة وشم العبيد [2]

متنا وعشنا والطريق واحده

[1] – محمود درويش، ديوان أوراق الزيتون 1964، ص 237.
[2] – المصدر نفسه ، ص 110.

أما في قصيدة جبين وغضب:

جبين ... وغضب .

الوزن والقافية:

الوزن:

نظم الشعر ليسمع، وقد كان يشترط استماع الأذن بموسيقاه قبل الاستماع بالمعاني والمرامي، وفي حدود الصورة الشعرية تكون دراية البحر ضوءا يكشف العلاقة بين موسيقى البحر والمعاني، فتبدو الموسيقى عنصرا مهما في تجسيد الإحساس الكامل في طبيعة العمل الشعري وعليه نقول إن لكل حالة أنغامها وأجمل الصور الشعرية تلك التي تحويها إيقاعات تُناسبها.

شعراء العصر الحديث عامة وشعراء التفعيلة خاصة اختاروا البحور الخفيفة لتواؤمها مع الخفة والسرعة ، وقد فضل شعراء التفعيلة توظيف البحور الصافية ومما لا شك فيه ان شاعرنا محمود درويش حريص على اختيار البحور التي تحاكي إيقاعاتها النغمية إيقاعات النفس فنجده في قصيدة" جبين وغضب" وظف بحر الرمل ذا التفعيلات الست لدى الخليل ثم تصرف في عددها خلال الأسطر حسب الحالة النفسية من جهة وحسب المعنى من جهة أخرى، وقد وجده شاعرنا مناسبا لحالة الحيرة والقلق.

أما في قصيدة " وشم العبيد" وظف بحر الرجز والذي يقال عنه حمار الشعر لخفته وتلاؤمه مع كثير من المعاني والعواطف عزف على أوتار عواطف الغضب والحسرة.

اختار في قصيدة "لا مفر" الوزن العمودي واعتمد على بحر الكامل ذي التفعيلات الست المتلاحقة وكانت صالحة لما عزفه من صور شعرية معبرة عن ياسه وقلقه فالوزن في ذاته صورة مجردة لا قيمة لها منفصلة عن المعنى.

تستطيع القافية الاستحواذ على سياق الصورة الشعرية وتحويره وفق روياها كما ان الصورة الشعرية تستطيع الاعتناء بالقافية، وإلحاقها بها، بمعنى آخر إن القافية توهن الصورة الشعرية أو تغنيها وفقا لمكنة الشاعر فلتلاؤمها مع الصورة الشعرية وقع حسن في السمع والنفس معا، ولا يجوز فصل إيقاعات القافية عن الوحدة النغمية الموضوعية للقصيدة.

لم يلتزم درويش كغيره من شعراء التفعيلة بنظام معين فنجد ذلك التوزيع للقافية خاصة لحرفها الأخير الذي يعتبر بمثابة حرف الروي في القصائد العمودية، فنجد في مطلع " جبين وغضب" حرف الباء الذي تكرر ساكنا ومن الطبيعي أن يحدث سكونه قلقلة تقرع الأسماع وتهز العواطف، ثم نجد الراء المتلوة بهاء ساكنة(شجرة، قبره) وما تحدثه في النفس من ارتياح ثم الكاف المسبوق بالحاء الحلقية(جراحك، صباحك) وما لهما من احتكاك وكأننا به ندفع عبر العاطفة في عقل السامع وقلبه.

أما في " وشم العبيد" فنظرا لما فيها من معاناة فقد كانت القوافي المتشابهة متباعدة (جلودنا في السطر الأول) (جيدنا في السطر السادس) (السياط السطر الثاني) (البلاط السطر الخامس) وكلاهما حرفان شديدان (د، ط) ويشتركا ن في المخرج يوحي بشدة

الضغط التي يعيشها الشاعر ويليهما حرف التاء(الطاغوت، الموت) وهو من نفس المخرج للحرفين السابقين وله نفس التأثير،وابتداء من السطر الثالث عشر ينتقل إلى الياء الرقيقة وكأننا به وقد أفرغ العبء الكبير الذي يجثم على صدره وراح يخفف في نوع الاستهزاء عن نفسه والسامع قليلا.

أما بالنسبة للقصيدة العمودية" لا مفر" فقد اعتمد الشاعر على الهاء الحلقية المكسورة رويا مشبعة أحيانا بكسرة أصلية وأحيانا بياء المتكلم وأحيانا أخرى بحرف مد وقد جاءت هذه الهاء مسبوقة بألف تأسيس مما جعل النص يتناسب مع الآهات التي تصدر من أعماق قلب الشاعر مما زاد الصورة الشعرية تأثيرا ، ومن المناسب أن نقول أن هذه العلاقة(القافية بالصورة الشعرية) في عمومها علاقة ترجع إلى استعمال القافية بوصفها مصبا للبيت أي يربط المجرى منبعه ربطا وثيقا وهو ما يجعل القافية تتجاوز إطارها الصوتي المثير إلى إطار معنوي فيه سعة ورحابة ، فهي أولا عنصر إيقاعي بحكم جرسها وتعدد أصواتها ، وهي ثانيا عنصر دلالي لأنها تحتل موقعا متميزا في " المركب الموسيقى للشعر" [1] فتربط اللفظ الذي يقع في حيزها بما سبقهن وقد تضطلع القافية ثالثا بمقصد تشكيلي تصويري، فيكون لها بعد آخر يربطها بالبعدين السابقين.

من هذه الوجهة يصبح كل تعلق بالصورة الشعرية داخلا في حيز هذه الفقرة من البحث، وما يسند ذلك أننا ننطلق من تعريف فضفاض للصورة الشعرية، وبهذا

[1] – يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف ،مصر1995، ص 91.

يستوعب بناء الصورة الشعرية مظاهر كثيرة من مظاهر الاختلاف الدلالي في الكلمة التي لا مست حيز القافية أو اقتربت منه.

ج- **علاقة الإيقاع المعنوي بالصورة الشعرية:**

تنقسم اللغة في النص الشعري إلى مجالين : مجال الدوال ومجال المدلولات: أ- **الدوال:** وهو مجال" يتصل بتقنية اللغة وقوانينها الخارجية الصرفية والنحوية والنظمية ويمكن أن نطلق على هذا المجال ميكانيزم اللغة الشعرية، ويتحكم قانون العلاقة بين الخاص والعام في هذا المجال تحكما واضحا" [1]، ووظيفته الرئيسية هي التعبير عما يموج ويتحرك في بنية النص العميقة من مظاهر ونزعات نفسية وعاطفية تعمل في نفس الشاعر وتفصح عن نفسها في إطار عدد من مظاهر الأسلوب اللغوية، كالتكرار والإضمار ... إلخ مما يمكن أن تفسره بنية المضمون في مجالها النفسي أكثر من غيرها .

ب- **المدلولات:**

وهو المجال" المرتبط مباشرة بطبيعة التخيل وطريقة عمله ودرجة فعاليتة ، لذلك يتخذ من الصورة الشعرية محورا أساسيا له، ويجعل من عملية التصوير والتخيل أداة فعالة تتنامى بواسطتها تلك الصورة المحورية، وتتداعى دوائر متسعة تمتد من مركز اللفظة المفردة إلى محيط النص كله" [2] متخذة من علاقات الجملة الشعرية وقوانينها طريقا للحركة والنمو والتوالد والاتساع ، وحسب مقتضيات هذه الطاقة الخيالية المرتبطة قبل

[1] – المرجع نفسه، ص **125**.

[2] – المرجع السابق، ص **130**.

كل شيء بعاطفة الشاعر و ثقافته مع يتحرك سياق الجملة الشعرية الخارجي وينتظم في تراكيب وصيغ محددة تشكل في إطارها العام مساحة تلتقي فيها الجملة الشعرية بوجهيها الخارجي (جسد اللغة الشعرية) والداخلي(روح اللغة الشعرية وخيالها) وهذه مساحة تتخذ من قوانين البلاغة مسارا لاتساعها وتناميها أما وظيفتها ضمن وظيفة هذا المجال المركبة فهي التأثير العاطفي والفكري واللغوي لما للصورة الشعرية من نبض مركزي في النص الشعري يلتقي فيه طرفا الحقيقة والخيال ضمن لحظة واحدة من الزمن.

يعني الإيقاع " التدفق أو الانسياب ، وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات " [1]ومعنى ذلك أن من خصائص الإيقاع الانتظام في نسق يحدد هويته أو في عدد من الأنساق المتصلة أساسا بعنصر الزمن، كالتكرار والترجيح والفواصل والحركة والسكون مما يشير إلى حركة الجزء واللحظة في الزمن كما أن من خصائص الإيقاع البارزة، كونه عنصرا أساسا في كل الفنون لأنه قاسم مشترك بين جميع الفنون قادر على تفجير خصائصها أو خصائص عدد منها في إطار الفن الإبداعي الواحد نظرا لانبثاق كل فن من واحدة أو أكثر من الحواس الخمس في حين ينبثق عنصر الإيقاع منها مجتمعة ويعبر عنها وهي في حالة انصهار أولية أساسها الدماغ البشري، والحالة الإنسانية التي هي إحساسات متزامنة ففي إطار فن الشعر مثلا

[1] – إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنه – بيروت ،1961م،ص 50.

نجد الإيقاع يتخلل اللغة والموسيقى والصور والأغنية والكلمات والحروف لما يمكن الحديث عن إيقاع لغوي في النص الشعري وإيقاع موسيقى وزني وإيقاع جزئي كلي ... إلخ .

فالإيقاع هو العنصر الخفي كالرمح لا يبين إلا من خلال أثره في جسد النص .

حاولنا في هذه الدراسة ان نحدد مفهوم الصورة الشعرية وقادنا التتبع إلى توسيع مفهوم هذا المصطلح من خلال البحث في التراث النقدي ليسوقنا الحديث عنها من المنظور الحداثي إذ تبين لنا أن الصورة الشعرية هي تعبير عن النفس أو عن نفسية الشاعر، أو هي الفكرة أو القضية التي يريد أن يوصلها للقارئ ويقال عنها الموقف الشعري ، وهي لغة النص والجسد الذي يربط بين هدف الشاعر الذي يسعى إليه وبين القارئ وتنطوي تحت المعاني والأحاسيس والأوزان والأفكار ولا بد أيضا من استعمال حقل معجمي ونعني به الألفاظ والمصطلحات أو المفردات التي يستعملها الشاعر وفق القضية التي يعالجها وهي تساعد على إيصال المعنى.

وتتمثل الصورة الشعرية في:

- التصوير الانفعالي
- اعتماد قافية الإيقاع مثلما جاء في قصائد محمود درويش" لا مفر" " جبين وغضب" " وشم العبيد"

- التشخيص، كالصورة البيانية والمحسنات البديعية والتي تهدف إلى تشخيص المعنوي وإعطائه صورة ملموسة وما أكثر التشخيص في شعر محمود درويش .

- توظيف الرموز الأدبية وما تضفيه دلالتها إلى المعاني في النص .

- التحليق في الخيال.

- شيوع مفردات في طياتها الإيحاءات.

- الموسيقى الداخلية من تناغم اللغة فيما بينها في حروفها وألفاظها وعباراتها كلها توحي فتؤثر في نفسية القارئ ويستجيب.

- كما حاولنا في هذه الدراسة ان نبين العلاقة بين الإيقاع والصورة الشعرية وكان لا بد من تعريف الإيقاع: فالإيقاع هو الفاعلية التي تنقل للملتقي ذي الحساسية المرهفة للشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متناهية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة، فالموسيقى الداخلية هي نغم الذي يجمع بين الألفاظ والصور وبين وقع الكلام والحالة النفسية وهو ما يسمى بالأسلوب التصويري، ويلاحظ أيضا في بشرة النص الداخلية من خلال المعنى عن طريق البيان والبديع.

- ومن خلال دراستنا للبحث استنتجنا أن المحسنات البديعية هي حلقة الوصل الخفية التي تربط إيقاع المعنى والصورة الشعرية كون ان المحسنات البديعية تعتبر وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية وهي في نفس الوقت تشكل إيقاع المعنى عن

طريق المقابلة والطباق وبهذا يكون إيقاع المعنى الأساس الذي تبنى عليه الصورة الشعرية شعريتها.

- يعرف محمود درويش الإيقاع في حصة عرضت له في قناة النيل الثقافية بعد وفاته بعنوان وداعا... محمود درويش يقول:الإيقاع هو طريقة تنفس الشاعر إي أن لكل شاعر نفس مختلف أي طريقة في الكتابة، كما انه لا يضع الإيقاع في تضاد مع الوزن، ولا الوزن يشمل الإيقاع الشعري، فيجب على الشاعر أن يعرف الوزن، ويعرف حدوده ويعرف قيود الوزن على محلته.

لا يستطيع محمود درويش أن يحقق شعرتيه إلا إيقاعا فهو يمتلك قدرة إيقاعية، وهمّه الشعرية سواء أكانت في قصيدة أم مقالة المهم كيف تصنع له حسا في القصيدة فشاعرنا يمتاز بروعة أسلوبه الذي يجمع بين البساطة وقوة النفس وحسن الأداء وسعة الخيال ودقة التصور.

يقرن محمد النويهي الإيقاع بما يحدث في العالم الخارجي، فليس الشعر في أوزانه المختلفة وأنظمه إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمي والتموج الصوتي اللذين يأخذاننا ونحن نعاني الانفعالات القوية.

في القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة بذاتها فتعكس هذه الحالة.

خـــــاتمة

خـــــــاتمـــــــة

استخلصت من دراستي لهذا البحث مجموعة من النتائج تمثلت في استجلاء العناصر الجمالية و الفنية التي ساهمت في شعرية الإيقاع في ضوء نظرية الأدب من الوجهتين التنظيرية و التطبيقية و من أهم النتائج ما يلي:

وجدت للشعرية من الناحية الحداثية حضورا قويا و صدى واسعا في الدراسات النقدية الغربية و العربية ،و قد تجلت نواتها الأولى في نقد أرسطو في صورة قوانين علمية موضوعية .

كما لاحظت وجود الإيقاع الذي يمثل جزءا هاما من أجزاء القصيدة،وعنصرا من العناصر الهامة المشكلة للنص الشعري شعريته ،وفاعلا حيويا لبناء هندستها . و ذلك بعد استعرض لجملة من التمثلات المعرفية للنقاد العرب و الغرب الذين أفاضوا في الحديث عن الإيقاع بوصفه أحد المقومات الهامة و البارزة في بناء القصيدة الشعرية المعاصرة .

ففي القصائد جاء الإيقاع في معظمه مرتبطا أشد الارتباط بالدلالة النفسية الداخلية الخاصة بالشاعر ،و هذا ما لمسناه في العناصر الحديثة.

جاءت حركات الوزن عاكسةً للحالة النفسية التي عاشها الشاعر ، فأضفى على النص جوا موسيقيا مفعما بالحيوية و الجمالية ،فرض به الشاعر القضية الفلسطينية ،وحبه لوطنه ،ومعاناة الشعب و تمسكه بالعروبة .

كانت القافية السند الذي يساعد الشاعر على تجاوز الحالة النفسية التي يمر بها، كما كان للصوت دعمٌ حقق نظماً مضافاً إلى الحروف التي خلقت جوا موسيقياً يبعث الأمل و التفاؤل و ساعدت على التعبير عن خلجات نفسية كامنة في الذات الداخلية .

هيمن عنصر "التكرار" على مستوى شعرية الإيقاع الذي أخذ مجالا رحبا ،و كان بمثابة وسيلة للتعبير عن حالات درويش النفسية ،وقد كان لكل تكرار صورة تختلف عن سابقتها ، فمع اختلافها إلا أنها تصب في قالب واحد و تدل على فكرة واحدة مفادها التأكيد على قضية بعينها ، و هذا ما تجسد على مستوى قصيدة جبين و غضب ،التي كان يكرر فيها الشاعر هذه العبارة ،فقد كانت الصورة الشعرية وسيلة من الوسائل الهامة التي وجد فيها درويش مبتغاه.

أغنت الصورة الشعرية عند درويش التجربة الإنسانية بغية التعبير عن الإحساس و الشعور .كما لعبت الصورة التشبيهية دورا جماليا و دلاليا ،يظهر الدور الجمالي في استعارته لبعض الصفات التي استطاع بها التمثيل عن حالته النفسية، بينما جاء الجانب الدلالي لها معززاً و مدافعا عن القضية التي يُعانيها.

استعمل درويش الكنايات في قصائده ،والذي كان يُراد حث القارئ على البحث عن الدلالات ،و قد أشار بها إلى نظام الأشياء خارج الكلام ،أو بما يعرف بالإيماء ،فالشاعر يورد ألفاظاً و مصطلحات يومي بها إلى أشياء تفتح المجال أمام المتلقي لبحثها واستكمالها بالقراءة.

وظّف درويش مجموعة من الكنايات في قصيدة :" **جبين و غضب** " ،فحققت إيقاعا يبهر أذن السامع ،أما في قصيدة :"**قصيدة و شم العبيد**"، فكانت الكنايات متنفسا للمعنى و فيها إيقاع تهتز له النفس، أما فيما يخص الطباق فقد كان له الأثر الواضح في تقوية المعنى و تأكيده فكان يحرك في القارئ مشاعر الغيرة على الوطن ، فيوصل المعنى إلى القلوب و يرسخه في الأذهان.

و في الأخير أرجو أن أكون قد وفقت في إعداد هذه المذكرة المتواضعة و أضفت جديدا، و أعطيت الموضوع حقه من الدراسة فإن وُفقت فمن الله سبحانه و تعالى ، و إن لم أُوَّفق فتقصير مني كما أطمع أن يكون هذا الموضوع مجالا لدراسات أخرى ،فيمكن التجديد فيه لأنه يرقى لأكثر من هذه الدراسات .

قـــائمة

المصادر

والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1 – ابتسام أحمد،الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي،ط1،دار القلم،1997م.

2 – إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1404هـ/ 1984م .

3 – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية ط2، 1999.

4 – إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، الأنجلو مصرية،ط2 ، 1999م.

5 – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط5، مكتبة الأنجلو مصرية،1981م.

6 – إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع عمان، ط1، 1424هـ، 2003م .

7 – إبراهيم رماني ،الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1991

8 – ابن رشيق القيرواني،(أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني)، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي القاهرة ط1،1934م.

9 – ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، ط 1، مطبعة حجازي القاهرة،1934م.

10 – ابن عبد الله شعيب ،الميسر في البلاغة العربية علم البيان و علم المعاني وعلم البديع،دار ابن حزم ،2008م.

11 – ابن قتيبة ،الشعر والشعراء،تحقيق:محمد قميجة ،ط2،دار الكتب العلمية، ،لبنان،2005.

12 – ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب –دار صادر بيروت ط3، 2004.

13 – أبوالسعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة،2002م.

14 – أبو هلال العسكري، (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعد ابن يحي بن مهران اللغوي العسكري)، الصناعتين تحقيق علي محمد البحاوي ومحمد أبو الفصل إبراهيم، المكتبة العصرية صيدا بيروت ، 1986.

15 – أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير، ج 1، تحقيق: حنفي محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي القاهرة، 1995م.

16 – إحسان عباس،فن الشـــعر،ط1،بيروت،دار الشروق،1996م.

17 – أحلام حلوم ، النقد المعاصر ، دار الشجرة ، دمشق ، ط1، 2000م.

18 – أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي ، جواهر البلاغة والبيان والبديع، ضبط وتوثيق: يوسف الموصلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر 2003م.

19 – أحمد عزوز، علم الأصوات اللغوية، ديوان المطبوعات الجامعية المطبعة الجهوية، وهران.

20 – أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب ، بيروت،1985م.

21 – أرسطو طاليس،فن الشـــعر،ترجمة،إبراهيم حمادة،مصر،المكتبة الأنجلو مصرية.د.ت.

22 – إسماعيل بن حماد الجوهري، معجم الصحاح، قاموس عربي، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2007.

23 – أفلاطون،الجمهورية،ترجمة:فؤاد زكريا،القاهرة:الهيئة المصرية للطباعة،الفصل العاشر ،1968م.

24 – إليزيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: إبراهيم محمد الشوش، مكتبة منيمنة بيروت، 1961م.

25 – أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون،مصر،الهيئة العامة للكتب،1999م.

26 – أمين علي السيد، في علم العروض والقافية ، دار المعارف مصر، 1966م.

27 – تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط 1، منشورات دار الحوار اللاذقية سوريا، 1983م.

28 – تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط 2، دار طوبقال، الدار البيضاء، 1990.

29 – ج فريز،الوزن والقافية والشـــعر الحر،تر:عبد الواحد لؤلؤة،بغداد:دار الرشيد للنشر،1980م.

30 – الجاحظ،البيان والتبيان،تحقيق: فوزي عطوي،بيروت:دار صعب للطباعة، بيروت ،المجلد الأول،1968م.

31 – الجاحظ،الحيوان،تحقيق:عبد السلام هارون،دار الكتب العلمية، بيروت ،1969.

32 – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء،المغرب، 1986.

33 – الجرجاني عبد القادر،.دلائل الإعجاز،تحقيق:محمد التنجي، بيروت،دار الكتاب العربي،ط1،1995م.

34 – جهاد فاضل ، قضايا الشعر الحديث ، دار الشروق ، بيروت ، ط 1 ، 1984م.

35 – جون كوهن،بنية اللغة الشـــعرية ،ترجمة محمد الولي و محمد العمري ،دار توبقال للنشر،المغرب ،ط1986،1م.

36 – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة دار الكتب الشرقية تونس ،1966.

37 – حامد حنفي داود ، تاريخ الأدب الحديث ، تطوره ، معالمه الكبرى ، مدارسه ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون الجزائر ، ط 1 ،1993م.

38 – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1994.

39 – حسن نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة،ط1،2001م.

40 – خالدة سعيد،حركية الإبداع،ط2،بيروت،دار العودة،1982م .

41 – الخليل بن أحمد الفراهيد ي،كتاب العين، ،تق:مهدي المخزومي،الكويت:مطابع الرسالة،،المجلد2 ،1980م.

42 – رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي ،دراسة تأصيلية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف ، الإسكندرية،1987م.

43 – رمضان الصباغ،في نقد الشـــعر العربي المعاصر،ط1 ،دار الوفاء،الاسكندرية،1998م.

44 – روز غريب،تمهيد في النقد الحديث،ط1؛بيروت:دار المكشوف،1971م.

45 – رينيه ويليك و أوستن وارين ترجمة عادل سلامة ،دار المريخ الرياض،1992م.

46 – السعيد الورقي ، في الأدب العربي المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان ، ط 1 ،1984.

47 – السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت ط 2، 1987م.

48 – شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار العلم للملايين، 1974م.

49 – صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط 3، مكتبة الخانجي ب القاهرة، 1993م.

50 – طه حسين،خصام ونقد،،دار العلم للملايين،بيروت ،1960م.

51 – عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط 1، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003م.

52 – عبد الرحمن ابن خلدون.مقدمة كتاب العبر، بيوت، دار الكتب العلمية ،ط8،2003م.

53 – عبد العزيز،الجرجاني.الوساطة بين المتنبي وخصومه،تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، ؛ بيروت ، المكتبة العصرية،ط 1،1966م.

54 – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، السعودية ،كتاب النادي الثقافي، ط1 ،1985.

55 – عبد الناصر عتيق،علم العروض والقافية،ط 1،القاهرة،دار الآفاق العربية ،القاهرة ط1،2001م.

56 – عثمان موافي،الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم ؛مصر، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع،ط3، 2000م.

57 – العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، دار الأديب للنشر والتوزيع، 2005م.

58 – عز الدين إسماعيل ،الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض و تفسير)، دار الفكر العربي القاهرة ط4، 1992م.

59 – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، بيروت،1981 .

60 – علي الجارم، ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، ط 17، دار المعارف بمصر، 1964م.

61 – علي مصطفى صبح ، من الأدب الحديث في ضوء المذاهب النقدية، دار المريخ ، الرياض ،السعودية 1991.

62 – غازي يموت،بحور الشعر العربي،ط1،بيوت،دار الفكر،1992م.

63 – فاضل تامر،الصوت الآخر،ط1؛بغداد،دار الشؤون الثقافية،1992م .

64 – الفيروزبادي (مجد الدين بن يعقوب بن إبراهيم الفيروزبادي الشيرازي الشافعي)، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية بيروت، ط1،1999م.

65 – قدامه بن جعفر،نقد الشعر،تحقيق:عبد المنعم خفاجي،بيروت:دار الكتب العلمية، لبنان ،د.ت.

66 – كمال أبو ديب، في الشعرية،مؤسسة الأبحاث العربية بيروت،ط1،1987م.

67 – كمال عيد، فلسفة الأدب والفن،1978م.

68 – محمد أحمد ربيع ، في تاريخ الأدب العربي الحديث ، دار الفكر ، عمان ، الأردن ، ط 2 ، 2006م.

69 – محمد أحمد ربيع ، في تاريخ الأدب العربي الحديث ، مكتبة الملك فهد الوطنية ، ط1،1990م.

70 – محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، ط 1، دار النشر والمعرفة، 2003م.

71 – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته، ط 1، الدار البيضاء توبقال للنشر،ط1،1990م.

72 – محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف القاهرة،1982م.

73 – محمد عبد المنعم خفاجي ، دراسات في الأدب العربي الحديث و مدارسه ، مكتبة الأزهر ، القاهرة ، 1974م.

74 – محمد عبد المنعم خفاجي، القصيدة العربية عروضها في القديم والحديث، مكتبة الأزهرية للتراث القاهرة،ط1،1994م.

75 – محمد عبد المنعم خفاجي،عبد العزيز ترف، الأصول الفنية للأوزان الشعر العربي،ط1؛لبنان:دار الجيل،1992م.

76 – محمد عبيد،القصيدة العربية الحديثة ،بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،دمشق ،منشورات اتحاد الكتاب العرب،2000م .

77 – محمد مندور، في الميزان الجديد، ط2، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،2004م.

78 – محمود عيسى.السياق الذهبي ،دراسة نقدية ،مصر،مطبوعات جامعية المنصورة،2004م.

79 – مشري بن خليفة ، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر ،دار الحامد للنشر و التوزيع ،عمان ،الأردن 2013.

80 – مصطفى حركات ، الشعر الحر أسسه و قواعده ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، ط 1 ، 1998

81 – مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب،مصر،مكة للطباعة ،1998م.

82 – نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ط2 ، 1965 .

83 – ناصر لوحيشي،مفتاح العروض والقافية،ط1،الجزائر،دار الهدى.

84 – نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر و التوزيع ،1994م.

85 – نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق،1997م.

86 – ياكبسون، قضايا الشعرية، تر محمد الولي ومبارك خلدون، الدار البيضاء، دار طوبقال للنشر، ط1 ،1988.

87 – يوسف إسماعيل،بنية الإيقاع في الخطاب الشعري،ط1،دمشق،وزارة الثقافة،2004م.

88 – يوسف وغليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، الدار العربية للعلوم ،ناشرون، ،الجزائر.ط1 ، 2008م.

89 – سامي الدروبي، علم النفس والأدب، دار المعارف،مصر،1981م.

90 – رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، 2006م.

91 – شوقي ضيف ،فصول في الشعر ونقده، ط2، دار المعارف ،مصر.

92 – منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي،منشأة المعارف ،ط،2010م.

93 – بدوي عبده، دراسات في النص الشعري، دار الرفاعي الرياض، 1984م.

94 – جابر عصفور ،الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي،ط3،1992م.

95 – أحمد عزت البيلي،المعجم الشعري لأبي تمام و البحتري،رسالة دكتوراه ،كلية دار العلوم ،1988م.

96 – أحمد بغداد ،التنظيم الصوتي في القرآن الكريم و الترجمة ،دار الغرب للنشر و التوزيع.

97 – تمام حسان ،اللغة العربية معناها و مبناها ،ط3،عالم الكتب للنشر و التوزيع ،1998م

98 – كمال بشر، علم اللغة والأصوات،دار غريب،القاهرة ،مصر،2000م.

99 – يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف ،مصر1995م.

الدواوين:

101– الشبح ناصف اليازجي ،العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ،داربيروت للطباعة والنشر،1981 .

102– علي بن أبي طالب ، من الشعر المنسوب إلى الإمام الوصي علي بن أبي طالب ، دار بيروت للطباعة و النشر بيروت ،1981م.

103– محمود درويش، ديوان أوراق الزيتون 1964 ،دار العودة بيروت،ط8،1981.

المجلات :

104– سعيد الغانمي،الشعرية والخطاب الشعري في النص العربي الحديث، مجلة نزوى،ع3.

105- رابح بوحوش،الشعريات والمناهج اللسانية ،مجلة الموقف الأدبي،عدد414،2005م

106- نعيم اليافي، ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن، ع17، مجلة التراث العربي، **1984**

المراجع الأجنبية:

107- Remé serreau ,Hegel et l'hégélianisme ,que sois-je,p28

108- Jeans de Bois –Dictionnaire de linguistique- 21 rue de Montparnasse 75283- paris cedex 06.

109- athalie garice- introduction à la linguistique- Hachette superieur- 2001

مواقع الأنترنت:

110- http///web.comhem.se/kut/ham

111- http://www.trables.com/montada/lofivsion/index.php/.gtml

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

إهـــــــداء

شكر و تقدير

مقدمة

مدخل:في ماهية الشعر الحر 01

الفصل الأول:في ماهية الشعرية

1– مفهوم الشعر.....12

2– مفهوم الشعر في العصر الحديث.....22

3– مفهوم الشعرية.....23

4– التمثلات المعرفية العربية و الغربية.....24

أ–الشعرية في مفهومها العربي 24

ب–الشعرية في النقد العربي 24

5– الشعرية في الدراسات العربية الحديثة.....30

6– الشعرية في مفهومها الغربي.....35

أ – المحاكاة عند أفلاطون.....36

ب – أرسطو.....38

الفصل الأول:في ماهية الإيقاع

1- التعريف اللغوي للإيقاع.....42

2- التمثلات المعرفية العربية و الغربية.....43

3- مفهوم الإيقاع من المنظور الحداثي.....48

4- أقسام الإيقاع.....54

-الإيقاع الخارجي:

-الوزن

-مفهوم الوزن لغة 54

-مفهوم الوزن اصطلاحا 55

ب – القافية .

-مفهوم القافية لغة.....61

-مفهوم القافية اصطلاحا.....62

-تعريف القافية.....63

-حروف القافية.....63

-أثر القافية.....64

ب– الإيقاع الداخلي.....65

1 – المحسنات البديعية.....68

–المحسنات اللفظية.....68

–مفهوم الجناس لغة.....68

–أثر الجناس.....71

–السجع.....72

–أقسام السجع.....73

–أثر السجع.....73

2 – المحسنات المعنوية.....75

–الطباق.....75

–المقابلة.....77

–أثر المقابلة.....78

3 – علاقة المحسنات البديعية بتشكيل الصورة الشعرية:

أ –المحسنات المعنوية (الطباق والمقابلة).....79

ب – المحسنات اللفظية (السجع والجناس).....80

-التكرار.....81

-التنغيم.....83

-التنغيم صوت.....84

-دلالة التنغيم 85

-جدول إحصاء للحروف الجهورة والحروف المهموسة للقصائد الثلاث.....91

الفصل الثالث: محمود درويش أنموذجًا

تمهيد.....96

1- قصيدة لا مفر 97

-شرح القصيدة 98

-التقطيع العروضي للقصيدة.....99

2- قصيدة وشم العبيد.....103

-شرح القصيدة 104

-التقطيع العروضي للقصيدة.....105

3- قصيدة جبين و غضب 111

-شرح القصيدة 112

-التقطيع العروضي للقصيدة.....113

4– إيقاع الصورة الشعرية 118

أ –الصور البيانية..... 119

–الاستعارة وصلتها بالإيقاع..... 122

– التجسيم..... 124

– التشبيه و صلته بالإيقاع..... 125

ب– المحسنات البديعية..... 128

1– الطباق و المقابلة..... 128

2– السجع والجناس 129

3– التكرار..... 130

4– التنغيم..... 131

–الوزن و القافية 133

ج– علاقة الإيقاع المعنوي بالصورة الشعرية..... 136

– خاتمة 141

– قائمة المصادر و المراجع 144

– فهرس الموضوعات..... 154

الملخص:

انفتح حقل الشعرية وتطور في بيئة غربية. أما في النقد العربي فقد ورد هذا المصطلح بمعان مختلفة ، ولقد تباينت تمثلاته المعرفية العربية و الغربية قصد ضبط معالمه و تحديد مفاهيمه، كما أن الإيقاع هو الآخر أخذ حيزًا كبيرًا من اهتمام الدارسين و النقاد الذي أصبح له رواد مهتمون ، فالإيقاع بنوعيه الداخلي (المحسنات البديعية،و التكرار و التنغيم) و الخارجي (الوزن و القافية) قائم على الفاعلية بين الشاعر والمتلقي، فه و حركة تخرج عن السكون، لتعطي المتلقي إحساسًا بالفرح والسرور أو الحزن والألم.

فرضت التجربة الشعرية الجديدة مفهوما آخرا للإيقاع و أعطت دورا آخرا للتفعيلة في السطر الشعري ،فهي تتردد وفقا للتشكيلات الدلالية و النفسية و الإبداعية لدى الشاعر ،و عن طريق التدفق الشعوري تتشكل الجملة الإيقاعية التي قد تطول و تقصر ، وقد تسرع و تبطئ وفقا لهذا السياق الشعوري لحظة إبداع القصيدة و ذلك ما نلمسه جيداً في قصائد محمود درويش.

الكلمات المفتاحية:

الشعرية – الإيقاع – النقد – القصيدة – السياق .

Le résumé :

Le domaine de la poétique commence et se développe dans l'occident . mais dans la critique arabe ce terme est apparu avec des significations différentes, ses définitions arabes et occidentales sont différenciés pour déterminer et limiter ses concepts, le rythme s'occupe l'attention de chercheurs de la critique qui devenu un domaine intéressant pour eux. Donc le rythme intérieur (la rhétorique , la répétition et la tonification) ,et extérieur (mètre et rime) est basé sur l'interaction entre le poète et le récepteur , C'est un mouvement au-delà de l'immobilité qui donne au récepteur un sentiment de joie de bonheur ou de tristesse et de douleur.

la nouvelle expérience poétique impose une autre conception du rythme et elle donne un autre rôle de la poésie libre , alors elle se répète selon les profils sémantiques et psychologiques et créatives chez le poète , et à travers le flux émotionnel qui forme la phrase rythmique qui a été rallongé ou raccourcie et pourrait accélérer et ralentir selon ce contexte émotionnel pendant le moment de la créativité du poème ce qu'on remarque dans les poèmes de Mahmoud Darwish.

Mots clés :

la poétique - le rythme - la critique - le poème – le contexte .

Summary :

The field of poetics begins and develop in the West. but in the critical Arabic this term appeared with different meanings, its arab and western definitions are differentiated to determine and limit its concepts, rhythm has occupies the attention of researchers of the critic which became a interesting area for them. So the internal rhythm (rhetoric, repetition and toning), and external (meter and rhyme) is based on the interaction between the poet and the receiver, it's a movement beyond the stillness that gives the receiver a feeling of joy of happiness or sadness and pain.

The new poetic experience requires a different conception of the pace and she gives another role of free poetry, then she repeats according to the semantic and psychological and creative profiles of the poet, and through the emotional flow that forms the sentence a rhythm that has been lengthened or shortened and could speed up and slow down according to this emotional context for the creativity of the poem, thus what we notice in the poems of Mahmoud Darwish.

Key words :

Poetics – rhythm – critic – poem – context .