الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون – تيارت-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

فرع: دراسات أدبية ميدان: اللغة والأدب العربي تخصص أدب حديث ومعاصر

الموسومة بـ:

فنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر
مقاربة إيقاعية في قصيدةٍ للماغوط

من إعداد الطالبين

- ✓ رابح روابحي
- ✓ فضيلة عبد الحق

تحت إشراف الأستاذ الدكتور

- ✓ علي كبريت

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
ناصر عطى الله	أستاذ التعليم العالي	جامعة ابن خلدون	رئيسا
علي كبريت	أستاذ التعليم العالي	جامعة ابن خلدون	مشرفا
سعيد بلعربي لخضر	أستاذ التعليم العالي	جامعة ابن خلدون	مناقشا

السنة الجامعية: 2019–2020

﴿إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُّبِينًا(1)﴾

"إني رأيت أنه لا يكتب انسان كتابا في يومه إلا قال في غده لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد هذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر".

﴿الراغب الأصفهاني﴾

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين والصلات والسلام على أشرف الخلق والمرسلين نبينا محمد ﷺ وعلى آله الطيبين الطاهرين.

أول الشكر وآخره نتقدم به إلى المنعم الباري عز وجل الله سبحانه وتعالى الذي أحاطنا برعايته الإلهية العظيمة، ويسر لنا كل عسير ألهمنا الصبر والقوة في شق طريقنا نحو البحث العلمي.

ونتوجه بخالص شكرنا وتقديرنا وعظيم امتناننا إلى أستاذنا الفاضل

﴿علي كبريت﴾

لما قدمه لنا من توجيهات ونصائح سديدة وملاحظات قيمة ومستمرة فدعاؤنا له بالخير.

وإلى كل من ساندنا في عملنا من قريب أو بعيد وأعطانا القدرة في تحقيق أهدافنا حتى لو كان بكلمة تشجيع.

وفي الأخير نحمد الله جلا وعلا الذي أنعم علينا بإنهاء هذا العمل

إهداء

نهدي هذا العمل إلى:

كل الأهل والأقارب كل باسمه من كبيرهم إلى صغيرهم

إلى كل الأصدقاء والزملاء

إلى كل أصدقائنا وزملائنا في قسم الأدب العربي

إلى كل من ساندنا من قريب أو بعيد

إليكم أنتم جميعا نهدي ثمرة هذا الجهد

رابح روابحي

أهدي هذا العمل المتواضع وثمرة جهدي إلى الوالدين الغاليين اللذين أحسنا تربيتي وتوجيهي وكان وراء كل نجاح أحققه وكان منارة لي في هذه الحياة وإلى أبي الذي تحمل العناء من أجل راحتي وأنار لي الدرب والذي أحمل اسمه واعتز به أبي الغالي

وإلى امي الغالية ونبع الحنان والتي غمرتني بحبها وانشراح صدري بذكر اسمها فكانت رفيقة دربي صاحبة القلب الطاهر والنفس الزكية والرائحة العطرة والتي بوجهها أنيرت حياتي ألا وهي أمي الحبيبة

دون نسيان أخوتي وأخواتي رعاهم الله

وكذا رفيقات الدرب وصدقاتي وكل أصدقائي وإلى كل من يحبني وأحبني وسيحبني.

فضيلة عبد الحق

مقدمة

الحمد لله الذي خلق الأكوان بقدرته وعظمته، وأنزل الكتاب بعلمه وحكمته، والصلاة والسلام على خير خلق الله مُحَمَّد بن عبد الله، وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد:

يعد الإيقاع دعامة أساسية من دعائم النص الأدبي سواء كان شعريا أو نثريا، ولعل المدخل الحقيقي لدراسة النص الأدبي يشمل كل مستويات اللغة بداية من المستوى الصوتي الذي يحدد أبعاد النص ويكشفها ويساهم في تحديد دلالاته.

فالنص الأدبي هو مرآة تعكس ثقافة مجتمع من المجتمعات في زمن من الأزمنة، وأول ما وصلنا من النصوص الأدبية في تاريخ الأدب العربي كان نصا شعريا خالصا مرويا بطريقة شفوية، هذه الأخيرة التي تعتمد المستوى الصوتي.

فالمستوى الصوتي يشكل اللبنة الأولى التي يقوم عليها النص الشعري، كما يشكل رؤية جمالية تستند على ركنين أساسين لا يستغني أحدهما عن الآخر وهما: " الإيحاء التصويري " و" الإيقاع الصوتي".

ونحن بصدد دراسة الإيقاع وفنيته وتطوره في الشعر العربي عبر الأزمنة واختلافه من شاعر إلى آخر ومن مدة زمنية إلى أخرى ركزنا على مستويين:

1. **المستوى العروضي**: ركزنا فيه على إيقاع الشعر القديم والذي يشتمل على الوزن والمستوى النظمي.
2. **المستوى البصري**: ركزنا فيه على إيقاع القصيدة المعاصرة واختلاف أشكال كتابتها.

ونحن ندرس الإيقاع العروضي العربي وفنيته وتطوره وجدنا أنفسنا أمام الإيقاع البصري الذي يعني التجلي الشكلي الكتابي لأجزاء القصيدة حيث يتجلى بالضبط في بعض الفراغات والنقاط التي يتركها الشاعر في أسطر نصه، بل وجدنا أنفسنا أمام تداخل حاصل بين فنين اثنين لطالما اختلفا واستقلا عن بعضهما في تصورات سابقة إذ هما ممتزجان في القصيدة المعاصرة.

ألا وهما الشعر والنثر، يقول نزار قباني: "**الخط الصارم الذي تعودنا أن نرسمه بين الشعر والنثر هو خط وهمي**"[1] أي أنه جعل الشعر والنثر نوعا أدبيا واحدا فلم يعد هناك نص ينتمي إلى نوع أدبي ونص آخر ينتمي إلى نوع أدبي آخر ، فهنا انعدم التجنيس الأدبي وفق هذا التصور .

فقام هذا البحث على طرح جوهر أساسي وهو فنية الإيقاع في الشعر المعاصر، حيث يتجسد الإشكال الجوهري فيما يلي: هل كل صوت يشكل إيقاعا؟ أم أن الإيقاع تجاوز مرحلة الصوت ليلتصق بالشكل المثير المستفز حتى ولو لم يكن مسموعا؟ وهل التطور الإيقاعي تجاوز الإثارة الصوتية لينتهي عند إيقاع الصورة أم أنه سيتجاوز ذلك؟ وإلى أي مدى يمكننا التصديق بنجاعة هذه الأطروحة؟

وإزاء ذلك وقع اختيارنا على دراسة الإيقاع لتواجده في حياتنا اليومية بصفة عامة فكان عنوان مذكرتنا " **فنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**" مع مقاربة لقصيدة: "**بكاء السنونو**" للماغوط مقاربة إيقاعية كأنموذج.

وقد اتبعنا في بحثنا المنهج التاريخي حيث رصدنا تاريخ تطور الأنماط الإيقاعية للشعر العربي عبر عصوره المختلفة باختصار يتناسب مع سياق بحثنا ثم اعتمدنا المنهج الفني التحليلي والأسلوبي الإحصائي الذي يعتمد الذوق المشفوع بالتحليل الجمالي لجماليات الصوت القائمة على مقولبات الانسجام الصوتي والتناسق والجَرْسُ المصور... ثم بعض الإحصاءات التي رصدنا من خلالها مواطن التكرار وغيره للبحث عن دلالاتها ووظائفه داخل القصيدة.

كما قسمنا عملنا إلى:

- ❖ **مدخـــــل**: تعرضنا فيه إلى مفهوم الفن والفنان وتداخل الفنون ثم تطرقنا إلى الشعر والموسيقى والعلاقة التي تجمعهما.
- ❖ **الفصل الأول**: كان بعنوان: "**تطور الفن الإيقاعي للقصيدة العربية**"، وقد قسمناه إلى ثلاثة مباحث كالآتي:

[1] نزار قباني: قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، (د. ط)، 2000، ص 250.

- **المبحث الأول:** كان بعنوان "**مفاهيم أساسية**" حيث تكلمنا فيه عن الإيقاع بمفهومه اللغوي ومفاهيمه الاصطلاحية وأنواعه.
- **المبحث الثاني:** كان بعنوان " **الأوزان المستحدثة في الشعر العربي**" حيث تتبعنا فيه مسار التطور الإيقاعي من الشعر الجاهلي(الشفوي) إلى إيقاع الشعر في صدر الإسلام فالعصر الأموي، ثم ركزنا على التجديد في الشعر في العصر العباسي والفنون التي ظهرت فيه، فالموشح والزجل.
- **المبحث الثالث:** قد حمل عنوان محاولات التجديد في العصر الحديث حيث تعرضنا فيه إلى **مفهوم التجديد وإرهاصاته في العصر الحديث**، كما تعرضنا فيه إلى الإيقاع عند المدارس الأدبية وخصائص شعرائها، وتوقفنا عند الإيقاع والموسيقى في الشعر الحر، والتقطيع الإيقاعي.

❖ **الفصل الثاني:** كان بعنوان: "**جماليات التشكيل الإيقاعي في القصيدة المعاصرة**"، وقد قسمناه هو الآخر إلى ثلاثة مباحث كالآتي:

- **المبحث الأول:** كان بعنوان "**هندسة القصيدة المعاصرة**" حيث تعرضنا فيه إلى إيقاع جديد مركزين على شكل القصيدة المعاصرة وعلاقته بنفسية الشاعر.
- **المبحث الثاني:** كان بعنوان: " **شعرية الإيقاع في التجربة الشعرية الجديدة**" حيث تناولنا فيه الإيقاع في التجربة الشعرية الجديدة، والإطار الموسيقي الجديد، ودور الزمان والمكان في القصيدة الجديدة، واختلاف أشكال الكتابة
- **المبحث الثالث:** قد حمل عنوان: "**الإيقاع في قصيدة النثر**" حيث جمعنا مجموعة من التعاريف حول قصيدة النثر، فوجدناها تتحدث عن تلاحم جنسين أدبيين، كما تحدثنا عن الإيقاع في قصيدة النثر وبينا اختلافه عن الإيقاع العروضي وإيقاع التفعيلة، كما قد تكلمنا عن الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر كالتكرار والتوازي والتشاكل وأشرنا إلى بعض الإيقاعات الداخلية الأخرى كالتعداد والتقابل وإيقاع البياض والسواد.

- **الفصل الثالث:** كان هذا الفصل تطبيقيا إذ هو فصل قاربنا فيه قصيدة أنموذجية تمثل واقعا في ميدان الشعر طبقنا فيه الإجراء التحليلي الفني لظاهرة الإيقاع من حيث أبعادها الجمالية حيث قمنا فيه بتحليل قصيدة **بكاء السنونو للماغوط** تحليلا إيقاعيا فأحصينا الأصوات المكررة فيها ومخارجها وصفاتها، وركزنا على بعض الإيقاعات كإيقاع التكرار والتقابل والتضاد وغيرها.

وقد اعترضتنا عدة صعوبات أثناء بحثنا وجمعنا للمصادر والمراجع، فلم نحض بالحصول على كتب في الصوتيات وبعض الدواوين التي تضمنت في طياتها قصائد تحفل بالإيقاع البصري كديوان باتجاه صوتك العمودي لمحمد بنيس.

المـــدخل

تمهيد:

إن كلمة فن تطلق على كل ما يبتغى فيه نعت الجمال وفي أقل تقدير كما هو عند اللغويين يطلق على المهارة والإتقان في الانجاز. وفي التراث العربي كان يقابله مصطلح الصناعة كما في عنوان كتاب أبي هلال العسكر (كتاب الصناعتين) –" الشعر والنثر"– فالصناعتان هما فنا الشعر والنثر.

فالفن من أهم الموضوعات التي تدور في فلك علم الجمال، والفلسفة، والأدب، فلوحة الرسام فن وكتابات الكتاب وقصائد الشعراء فنون أيضا.

يقول: (سيمونيدس symondisse) أن: " الرسم شعر صامت والشعر صورة ناطقة"[1]، وقد عبر الجاحظ عن هذا المعنى في قوله: "الشعر صياغة وضرب من التصوير". [2]

ونحن نتأمل هذين القولين المتوافقين تتبادر إلينا مجموعة من التساؤلات، ولعل أولها لماذا نشبه الشعر بالرسم والموسيقى؟

فحين نتذوق لوحة الرسام، ومعزوفة الموسيقي، وقصيدة الشاعر ندرك أن الفنون تختلف من مادة إلى أخرى، وندرك كذلك أن الشاعر يحاول أن يحقق ما يؤديه الرسام، وما يعزفه الموسيقي، ولا يخف علينا أن الرمزيين جاوزوا نطاق الشعر إلى نطاق الموسيقى.....

فإذا نظرنا إلى مصطلح الفنية من ناحية فلسفية وجدنا أن (أرسطو طاليس aresto talisse) قد اهتدى إلى أن الأصل المشترك بين الشعر والموسيقى والرسم هو الطبيعة. [3]

وقد عجز الرسامون والدارسون لعلم الجمال، والفلاسفة، ونقاد الأدب على إيجاد تعريف شامل للفن، حتى إذا ما وضعوا له مفهوما إلا وظهر مفهوم جديد له أكثر جدارة وإقناعا من المفهوم الأول.

---

[1] إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1996، ص 16.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

[3] المرجع نفسه، ص 17.

فالفنان هو الذي يرى العالم بشكل مختلف وتختلف رؤية هذا العالم من فنان إلى آخر، وبالتالي تتعدد مفاهيم الفن وتختلف من فنان إلى آخر، وقد تطرق إلى هذا الاختلاف مُحَمَّد زكي العشماوي حين أخبرنا عن سماع أحدهم وهو يقول إن الفن هو إدراك عاطفي للحقيقة، فيما نجد الأخر يقول هو تلك الغارة من الصور التي يشنها الخيال على الواقع، أما الآخر فيقول هو تلك الدهشة التي تعتريك أو تسيطر عليك عند رؤيتك لمنظر طبيعي أخاذ. [1]

إذن فالفن ليس له مفهوم محدد وإنما يرتبط مفهومه بالفنان ورؤيته للأشياء من حوله، وهذه الرؤية تختلف من فنان إلى آخر.

إن كل فنان أبدع في مجاله يستطيع أن يصف لك شعوره لحظة الدفقة الإبداعية سواء كان شاعرا أو ناثرا أو رساما أو ممثلا مسرحيا لكنه لا يستطيع أن يصف لك الدوافع التي دفعته إلى هذا العمل الإبداعي، فالشعور واحد والأسباب مختلفة.

كما أن مصطلح الفن يرتبط بالجمال، فقد يرى الفنان في بعض أحواله أن العالم جميل، كيف لا، ورؤيته تختلف عن رؤى غيره، كما قد يرى القبيح جميلا ويرى اللذة في الألم ويرى الحسن والبهاء في الرداءة، وقد علق أرسطو على هذا حين قال أن: "الفن لا يعرف بأنه محاكاة للجمال، بقدر ما يكون محاكاة جميلة لأي موضوع حتى لو كان مؤلما ورديئا". [2]

إن الجمال حسب أرسطو موجود حولنا وفي ذواتنا، نحسه ونشعر به ونحاول محاكاته وتقليده، فالجمال هنا حسب أرسطو جمال الطبيعة ككل والرسام حين يبدع في رسم لوحته الزيتية فإنه يحاكي الطبيعة، أي يحاكي الجمال الطبيعي المطلق، وبالتالي فالفن هو عبارة عن محاكاة.

[1] ينظر: مُحَمَّد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت)، ص 08.

[2] أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، أعلامها ومفاهيمها، دار القباء، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1998، ص79.

وبهذا فالعمل الفني مرتبط بالإنسان، والجمال مرتبط برؤية الإنسان له، وبالتالي فالجمال في الفن أرفع من الجمال الطبيعي لأنه من إبداع الروح[1]، إلا أن صنعة الفنان أجذب للمتلقي من جمال الطبيعة لأن جمال الطبيعة بَرُدَ في خاطر المتلقي بحكم الألفة فالألفة حجاب بينما إبداع الفنان فيه جدة تخرج عن المألوف بالنسبة للمتلقي فينجذب إليها منبهرا. ذلك لأن الجمال في الفن هو إبداع إنساني صادر عن الشعور والإحساس، أما الجمال الطبيعي فهو الجمال الموجود فوق رغبة الإنسان وإرادته، وهو بذلك- أي الفنان- يقف محاكيا له فقط.

التصق مصطلح الفن بالعمل والمهارة، وقد جاء في تعريفه في معجم حديث (المعجم الوسيط) أنه:" اسم مؤنث منسوب إلى فَنَّ، مصدر صناعي من فَنَّ: تقنية، أسلوب فني في انجاز عمل: فنية البناء، المهارة الفنية والتي تعني القدرة على إتقان فن من الفنون تبعا لأصوله وقواعده"[2].

وتطلق كلمة فنان على صاحب الموهبة الفنية كالشاعر والكاتب والموسيقي والمصور والممثل، وهو مبالغة من (فَنَّ). [3]

وبوقوفنا عند هؤلاء الخمس سنركز حديثنا عن الشاعر والموسيقي لاشتراكهما في صفة واحدة ألا وهي الإيقاع الصوتي، وهذا لا يعني أننا سنقصي الأطراف الأخرى، فللأطراف الأخرى أيضا إيقاع.

[1] ينظر: أميرة حلمي مطر، المرجع السابق، ص: 148.

[2] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق، شدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004، ص 703

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص703.

1. الشعر والموسيقى:

تقوم بين الشّعر والموسيقى علاقة قرابة منذ القديم، فقد ارتبط الشعر عند العرب بالغناء، حتّى غدا «الغناء ميزان الشعر»[1]؛ فكان كلاهما مثل توأمين تَصاحبا في الوجود منذ أن كان الغناء نوعا من الأشعار القصيرة (كالحداء والنصب والركبانية والقلس...) إلى أن ارتقى إلى شكل القصيدة.

ولا يرق إلينا شكٌّ في أنّ الشعراء في الجاهلية، كانوا يُغنّون أشعارهم، ويعبّرون عن نظمها وإلقائها بالإنشاد. [2]

فالشعر مثل الموسيقى، كلاهما يعتمد على الأداء الصوتي، وكلاهما فنٌّ تطرب له الأذن السامعة إذ أن جوهرهما واحدٌ (الإيقاع الصوتي)؛ ولذلك كانا يتّحدان أو يُكمّل أحدهما الآخر.

أ. **الشعر**: ارتبط عند القدماء بمفهوم الوزن، وقد عرفوه بأنه: "كل كلام موزون مقفى".[3]

ب. **الموسيقى**: هي نوع من أنواع الصوت التي تهتم بتأليف وإيقاع وتوزيع الألحان، وطريقة الغناء والطرب حيث تقوم على عناصر خاصة لا تؤدي عملها على حده وإنما تتضافر وتتشابك كلها سويا في إخراج المؤلفات الموسيقية[4]، فقد جاء في تعريفها أنها " أحد العلوم الرياضية، وفرع من العلم الطبيعي وهي صناعة يبحث فيها عن أحوال النغم، وعن أحوال الأزمنة المتخللة بين النغمات من جهة الطول والقصر، فعلم أنها تتم بجزأين:

- علم التأليف وهو اللحن.
- علم الإيقاع وهو المسمى الأصول". [5]

[1] أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، د ط، 1997، ص 5.

[2] طه حسين: في الشعر الجاهلي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط2، 1998، ص: 36، 37.

[3] مصطفى حركات: أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 6.

[4] ينظر: فؤاد زكرياء: الثقافة السيكولوجية. التعبير الموسيقي.، دار مصر للطباعة، د ط، 2009، ص 21.

[5] ميخائيل مشاقة: الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية، تح: إدريس فتح الله جبراوي، دار الفكر العربي، مصر، (د.ط)، 1996، ص 5.

ومن هنا يتبين لنا إن علم التأليف مرتبط باللحن والتلحين، وعلم الإيقاع مرتبط بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمن، وبالتالي فهو" تنظيم زمني لحركة اللحن". [1]

إن كلا من الشعر والموسيقى يرتبط بالصوت، هذا الأخير الذي ينتج إيقاعا في كل منهما، ففي الشعر تطرب الأذن لسماع تكرار الوزن والمستوى النظمي، وتطرب في الموسيقى عن طريق النغمات وتفاوت أحوال الأزمنة بينها في الطول والقصر، ويدخل بينهما عنصر التأثير الموسيقي والذي يعد بدوره تغذية للبناء الشعري بعناصره الثلاث: التكرار، الحوار الدرامي، تداخلات الأصوات المتعارضة. [2]

ثم إن ارتباط الصوت بالشعر أو الموسيقى وما ينتج عنه من تأثير على أذن السامعين، وجمهور المتذوقين ليشكل إيقاعا تطرب له الأذن وتسكن له الأنفس.

ارتبط مفهوم الإيقاع لدى القدماء بالصوت وتأثيره، وبالصدى الذي يتركه في أذن السامع إلى أن جاء العصر الحديث فتغيرت الرؤى الشعرية، وثارت فيه روح العصر على كل ما هو قديم، وخرج فيه الإيقاع عن منطق الصوت وتأثيره ليلتصق بتضاريس النص ويتعلق بمنطق البصر

إن حديثنا عن النص الشعري وتضاريسه هو حديث عن بنيته وإيقاعها في النفس، وعن شكله وإيقاعه على البصر، يرى: (يوري لوتمان yorry lotmane) أن: "الإيقاع أساس البنية الشعرية، لأنه يعتبره العنصر الذي يميز الشعر عما سواه"[3]، ونحن بصدد الحديث عن الإيقاع كان لزاما علينا أن نتحدث عن بنية النص الإيقاعية.

[1] فؤاد زكرياء، المرجع السابق، ص 21

[2] فوزي كريم: الشعر والموسيقى، دار نون للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 82

[3] يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، (بنية القصيدة)، تر: مُحَمَّد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، 1995، ص 70

الفصل الأول

تطور الفن الإيقاعي للقصيدة العربية

- المبحث الأول: مفاهيم أساسية
- المبحث الثاني: الأوزان المستحدثة في الشعر العربي
- المبحث الثالث: محاولة التجديد في العصر الحديث

المبحث الأول: مفاهيم أساسية

إن الحديث عن الشعر العربي وإيقاعه أمر يوجب علينا الرجوع لبداياته، فالصورة الشعرية التي وصلتنا ناضجة مكتملة تجسد لنا شكلا متطورا للإيقاع الشعري، هذا المفهوم الذي لطالما التصق بمفهوم الوزن عند القدامى إلى أن أخذت القصيدة العربية صورتها النهائية التي تجسدت في أوائل العصر العباسي على يد الخليل بن أحمد الفراهيدي.

1. الإيقاع عند العرب:

أ- للغة:

جاء في لسان العرب وبعد استنطاقنا "للفعل (وَقَعَ) يَقَعُ وَقْعًا ووُقُوعًا، سقط، سمعت وَقْعَ المطر وهو شدة ضربه الأرض، والوَاقِعَةُ صدمة الحرب، والتَوْقِيعُ هو إصابة المطر بعض الأرض وإخطاؤه بعضها، والتَوْقِيعُ في الكتاب هو إضافة الشيء له بعد الإفراغ منه، والمِقِيْعُ والمِيْقُعَةُ كلاهما المطرقة، والإيقاع مأخوذ من إيقاع اللحن والغناء".[1]

فإذا تأملنا دلالات الفعل (وَقَعَ) فإننا نجد الصفة المشتركة لهذه المعاني تتجلى في تواجد فعلين متناقضين ، ففي الحرب تحدث الصدمة مرة ولا تحدث أخرى، وفي الصب يصيب المطر الأرض ويخطئ، كما نجد ابن منظور ربط الإيقاع باللحن والغناء، وقد اتفق معه الفيروز أبادي حيث قال: "الإيقاع إيقاع اللحن والغناء، وهو الذي يوقع الألحان ويبينها".[2]

وأول من استعمل مصطلح الإيقاع "ابن طباطبا" حيث قال: "للشعر الموزون إيقاع فهو يطرب الفهم لصوابه"[3]، كما نجده قد حمل لفظة الطرب بكل ما تحمله من معنى ليلصقها بالشعر ويضيف إليه مصطلح الوزن (العروض)، وقد عرف الإيقاع قائلا: "إنه كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في خطاباتهم من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج6، مادة (وقع)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 477

[2] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مج3، دار الجبل، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 100

[3] ابن طباطبا: عيار الشعر، تح طه حجازي، مُحَمَّد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، مصر، ط3، 1956، ص 52

محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستفق من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض".[1]

ومن خلال قراءتنا لهذا المفهوم وتعمقنا فيه نجد أن ابن طبابا يؤكد على أن القصيدة الشعرية كوحدة تقوم على أساس الاتساق والانسجام، لا على الوزن والعروض.

وقد أكد ابن فارس: " أن أهل العروض يجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمن بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمن بالحروف المسموعة[2]، فقد ربط ابن فارس الإيقاع بالنغم وربط العروض بالأصوات، وجعلهما يتقاطعان على مستوى الزمن، فهما غير ثابتين ويتغيران بتغيره.

ب- اصطلاحا:

ظاهرة نعني بها التسلسل المنتظم لمجموعة من العناصر، فهو عنصر تبني عليه القصيدة جمالياتها ودلالاتها، فالإيقاع ليس مجرد صوت ينحصر في الوزن والمستوى النظمي فقط، بل يتجلى أيضا في الجانب الدلالي والجمالي الذي يوحي بفاعلية القصيدة وإيحاءاتها، وبالتالي فهو يقاسم الصورة الشعرية في بناء النص الشعري إيقاعيا وفنيا.[3]

إن إحساسنا بالنظام المتسق والمنسجم الموجود في ذواتنا، ورؤيتنا للنظام المتسلسل الكائن في واقعنا ليشكل إيقاعا في حياتنا اليومية، فنبضات القلوب، ودقات الساعات، وقصائد الشعراء، ورسومات الرسامين، ومخططات المهندسين، والمناظر الطبيعية كلها عبارة عن إيقاعات لما تولده من جمال في النفوس، "وكل شيء من دون إيقاع هو شيء عادي في حياتنا اليومية... حتى الوزن الشعري لا يعد عنصرا شعريا، أي لا يكون النص الذي يتلبسه شعرا قبل أن يخامره الإيقاع ويتسرب فيه"[4]، ومن هنا نخلص إلى أن:

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: طه حجازي، محمد زغلول سلام، المرجع السابق، ص 3.

[2] ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تح: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1977، ص 1

[3] علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والشعر، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 17

[4] عبد الرحمن بن محمد القعود: في الإبداع وتلقي الشعر بخاصة، مجلة عالم الفكر: ع 4، المجلس الوطني للثقافة للفنون والأدب، بيروت، لبنان، ص 157

الشعر = وزن + إيقاع

2. الإيقاع عند الغرب:

يقابل مصطلح الإيقاع في اللغة اللاتينية مصطلح (Rythme) وهو مشتق من الكلمة الإغريقية (RHUTHMOS) والتي تعني الجريان والتدفق ويقصد بمصطلح التدفق عند الإغريق ذلك التتابع بين الحركة والسكون والليل والنهار والصوت والصمت، والقوة والضعف، والطول والقصر. [1]

وقد أشار –ياكبسون– إلى أن "الإيقاع غير ثابت ويتغير بتغير الزمن"[2]، ثم إن المتأمل لهذا القول لو أسقطه على النصوص الشعرية ليلاحظ اختلافه وتطوره، فيما نجد الناقد الفرنسي (ميشونيك MICHONIC)حدد مفهوم الإيقاع داخل الخطاب سواء كان شعرا أو نثرا ونفى عنه صفة الجمالية وذلك في قوله: "هو تنظيم لموضوع داخل الخطاب سواء كان شعرا أم نثرا، وبالتالي فهو ليس مكونا جماليا.." [3]، كما يقترب مفهوم الوزن من الحقل الدلالي للإيقاع ويساهم فيه.

3. مفهوم الوزن:

هو أحد الركائز التي ترتكز عليها القصيدة ونعني به انتظام تباعد الأوتاد فيما بينها بمقدار كمي وبهيئة معينة في البيت الشعري، والوحدة الأساسية للوزن هي التفعيلة. [4]

فلو أخذنا على سبيل المثال تفعيلة المتقارب (فعولن، فعولن، فعولن، فعولن)×(2) فإننا نجد كلا من الوتد المجموع //**0** والسبب الخفيف /**0** يتكرران أربع مرات في الشطر وهذا الانتظام المتكرر يتداخل مع معنى من معاني الإيقاع[5]، فهناك إيقاع إدراكي وإيقاع صوتي، فالأول مرتبط بالمتلقي والثاني مرتبط بالشاعر والمتلقي معا.

ولا يخف علينا أن الإيقاع في القصيدة العربية يمثل المقياس الذي نستطيع من خلاله قياس مدى براعة الشاعر" فهو موسيقى ناتجة عن وسائل متعددة كتكرار بعض الكلمات، والحروف المتقاربة في

[1] ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، لبنان، 1984، ص 77

[2] رمان ياكبسون: قضايا الشعرية، محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 106

[3] بول أرون: معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود، المؤسسات الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 224

[4] ينظر: محمد مندور: في الميزان الجديد، مصر للطباعة والنشر، ط2004، ص 80، 83

[5] ينظر: علوي الهاشمي: المرجع السابق، ص 28

المخرج وذات الصفة الجرسية الواحدة، هذه الأخيرة التي تمثل الموسيقى الداخلية، والتي نقول عنها أنها لغة العواطف والأحاسيس والوجدان لما ينتج عنها من أحاسيس، وهذا ما سنتناوله في خضم حديثنا لاحقا.

يعد الإيقاع عنصرا هاما في تكوين موسيقى النص الشعري، هذه الأخيرة التي تتكون من لحن وإيقاع، وبالتالي فهو بمثابة الصدى الموجود في القصيدة، أو أنه: "معلم في طريقة إبداع الشعر، وعلى هذا يحق لكل شاعر أن يلتمس الجمل التقنية والدلالية والجمالية التي تثري القصيدة بالإيقاع الذي يضفي نوعا ما من التوازن، ولكن دون الرتابة التي تؤثر على اللغة"[1]، وقد فرق مُحَمَّد مندور بين الوزن والإيقاع في قوله: "الوزن هو كم التفاعيل المجتمعة بغض النظر عن قياس كل مقطع، أما الإيقاع فهو تردد ظاهرة صوتية على مسافات زمنية محددة النسب"[2]، ومن هنا نجد أن بعض النقاد ألصقوا الإيقاع بالعروض والوزن فيما ألصقه النقاد المعاصرون بالصوت الذي يؤثر في أذن المتلقي وهذا ما أكده مُحَمَّد مندور.

4. أنواع الإيقاع:

أ. الإيقاع الداخلي:

يعد الإيقاع الداخلي من أكثر المصطلحات تعقيدا فهو بمثابة الوافد الذي وفد ليتسلط على الصياغة الداخلية للنص الشعري خصوصا، حيث أن القدماء لم يكتفوا بدراسة أوزان الشعر وقوافيه فقط، بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك فدرسوا ظاهرة موسيقية أخرى ألا وهي الإيقاع الداخلي، ونقصد به كل إيقاع تعلق بالبنية اللفظية ومدى ارتباطها بالمشاعر وتلاؤمها معها، وتواصلها كتعبير، فهو إذن مجموع القيم الصوتية التي يتضمنها التشكيل الموسيقي لألفاظ للنص الشعري، كما أنه يلعب دورا مهما في فنية الخطاب الشعري، وهنا يبرز نظام العلاقات التي تشكل بنية النص[3]، يقول شوقي ضيف: "وراء هذه الموسيقى موسيقى خفية تنبع وراء اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم للحروف والحركات وكان للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكل وكل حرف بوضوح تام وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء"[4]، ومن خلال هذا القول يتبين لنا أن الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية

---

[1] شوقي ضيف: النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط2، 1966، ص 77

[2] مُحَمَّد مندور: المرجع السابق، ص 18

[3] ينظر: خالدة سعيد، المرجع السابق، ص 111

[4] شوقي ضيف: النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 79

تشكلان امتدادا لوحدة موسيقية كبيرة تغطي مساحة واسعة للبيت والقصيدة، واسعة بارتباطها بالوجدان والمشاعر لدى الشاعر والمتلقي على حد سواء.

ثم إن صلة الشعر بالموسيقى صلة مصيرية وغير قابلة للفصل مطلقاً، وقد امتدت منذ الجذور الأولى للشعر وتطورت هذه الصلة بتطور الفن الشعري، "فالإيقاع الداخلي هو ذلك الإيقاع الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر دونما الارتكاز على قاعدة ملزمة تحكمه، وإنما يبتدعه الشاعر ويتخيره ليناسب تجربته الخاصة، فهو كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو المستوى النظمي وإن كانت تآزره لخلق إيقاع شامل للقصيدة يثريها ويعزز رؤيا الشاعر"[1]، وللإيقاع الداخلي دور فعال في تماسك داخل النص وخارجه، وتماسك أجزائه وترابطها، وبالتالي فهو ميلاد حركة دلالية داخلية غير منتهية، ونحن بصدد الحديث عن الإيقاع الداخلي وجب علينا أن نتحدث عن التكرار والجناس والسجع والتصريع...

1) **التكرار**: جاء في تعريفاته أنه: "منبه صوتي يعتمد على الحروف المكونة للكلمة في الإشارة وعلى الحركات، إذ بمجرد تغيير حركة يتغير المعنى"[2]، ويعد "التكرار من أبرز التقنيات التي لجأ إليها الشعراء المعاصرون من أجل طبع القصيدة بضرب من الإيقاع الذي ينحو باللغة نحو الكثافة والانسجام"[3]، وينقسم التكرار إلى ثلاثة أنواع: (تكرار الحرف –تكرار الكلمة– تكرار العبارة).

2) **الجناس**: جاء في المعجم الوسيط أن الجناس يعني المشاكلة يقال: "جانسه أي شاكله، وجانسه أي اتحد في جنسه"[4]، والجناس من المحسنات البديعية، عرفه عبد الله بن المعتز في قوله: "هو أن تجيء الكلمة تجانس الأخرى في بيت شعر وكلام، أي أن تشبهها في تأليف حروفها".[5]

ويمثل الجناس "نوعا من أنواع التكرير على نحو من الأنحاء، تتوارد فيه اللفظتان مع اختلاف مدلولهما"[1]، وينقسم الجناس إلى قسمين:

---

[1] بدر شاكر السياب: دراسة أسلوبية لشعره، إيمان خضر الكيلاني، الجامعة الأردنية الهاشمية، (د.ط)، الأردن، 1991 ص278

[2] حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2001، ص46

[3] حسن الغرفي: المرجع نفسه، ص48.

[4] حسن الغرفي، المرجع السابق: ص50

[5] عبد العزيز النجار وآخرون: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مادة (جنس)، مصر، ط4، 2004، ص 140

- **جناس تام:** هو ما اتفق لفظاه في أربعة أمور وهي: "أنواع الحروف وعددها وحركتها وترتيبها وينقسم إلى قسمين: [2]
  - **الجناس المماثل:** هو ما كان لفظاه نوعا واحدا أي (اسمين أو فعلين أو حرفين)
  - **الجناس المستوفى:** هو ما كان لفظاه مختلفين كأن يكون الأول اسما والثاني فعلا.
- **الجناس الغير تام:** هو ما اختلف فيه اللفظان في أنواع الحروف أو عددها أو حركتها أو ترتيبها وينقسم إلى ثلاثة أقسام:
  - **الجناس المضارع:** هو ما كان حرفاه مختلفان متقاربان في المخرج نحو: سفر وصفر.
  - **الجناس اللاحق:** هو ما اختلف حرفاه ولم يتقاربا في المخرج.
  - **الجناس الناقص:** وهو ما نقص فيه حرف أحد اللفظين عن الآخر وهو نوعين:
- **الجناس المطرف:** هو ما زاد فيه اللفظ عن الآخر بحرف واحد.
- **الجناس المذيل:** هو أن يزيد أحد اللفظين عن الآخر بأكثر من حرفين.

3) **التصريع:** يقصد به التناسب الصوتي، والتوافق الموسيقي بين التفعيلة الأخيرة في الشطر الأول والتفعيلة الأخيرة في الشطر الثاني مع تطابق الحرف الأخير في الكلمتين، ويكون في البيت الأول كقول الشاعر:[3]

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِي العَزَائِمُ *** وَتَأْتِي عَلَى قَـدْرِ الكِرَامِ المكَارِمُ**

4) **الترصيع:** هو نوع من أنواع البديع تكون فيه الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز، ويعرف بالتناسب الصوتي والتناسق الموسيقي بين مقاطع الكلام وحشو البيت مسجوعا لقول الشاعر:[4]

سُودٌ غَدَائِرُهَا بُلْجٌ مَحَاجِرُهَا *** كَأَنَّ أَطْرَافَهَا لَمَّا اجْتَلَى الطَنَفُ**

---

[1] ابن المعتز: البديع، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص17

[2] مُحَمَّد عبد المطلب: جدلية التركيب والإفراد في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1995، ص 146

[3] ينظر: عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص145

[4] ينظر: عبد العزيز عتيق: المرجع نفس، ص 147-148

ثم إن الإيقاع الداخلي للقصيدة المعاصرة كسر كل هذه الأطواق وخلق إيقاعا جديدا خاصا به يرافق نمط الكتابة الجديدة ويتولد عن الرؤية الجديدة التي يبنى عليها الخطاب الشعري المعاصر.

ب.الإيقاع الخارجي:

إن حديثنا عن الإيقاع الخارجي هو حديث عن إطار النص الشعري وموسيقاه أو عن بنيته الوزنية أو بالأحرى هو حديث عن (بحر القصيدة ووزنها وقافيتها ورويها) وقد أصبحت الدراسات الإيقاعية الجديدة تراعي شكل القصيدة فتولَّد لدينا إيقاع جديد ألا وهو الإيقاع الصوري.

فالإيقاع الخارجي لا يخرج عن نظام الحركة والزمن بين وحداته، "ونعنى به تلك الموسيقى التي تحددها الأوزان الشعرية معتمدة التناسق والانسجام الصوتي"[1]، وهو ما تولد نتيجة تكرار التفعيلات العروضية التي يفرضها الوزن والمستوى النظمي والروي، هذان الأخيران اللذين يحتلان نفس المكانة في الدرس الإيقاعي، وقد أشار ابن طباطبا إلى أن للشعر الموزون إيقاع بطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه المتمثلة في اعتدال الوزن، صواب المعنى، وحسن اللفظ.[2]

1) **الوزن الشعري**: هو ما نسميه البحر، وهو عبارة عن نظام موسيقي يتكون من مجموعة من التفعيلات وعدد البحور الشعرية ستة عشرة بحرا، ولكل بحر نغم خاص به يميزه عن الآخر.[3]

2) **التفعيلات**: هي مقاطع صوتية تتكرر وفق القواعد التي وضعها الخليل، فحين تتكرر التفعيلة في النص الشعري أو تتناوب التفعيلتان فإن المتلقي سينتبه حتما إلى النغم الجميل الذي يولد من طرف هذا الجرس الموسيقي والذي يتوافق مع الأذن الموسيقية.[4]

3) **المستوى النظمي**: "يقصد بها الحروف التي يلزمها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، وتبدأ من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه مع الحرف المتحرك الذي قبل

---

[1] أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل إبراهيم، المجلد1، دار الفكر العربي، دمشق، سوريا ط2، 1971، ص 231

[2] ينظر: عبد المالك مرتاض: الأدب الجزائري القديم-دراسة في الجذور- دار هومة، الجزائر، ط4، 2016، ص104

[3] ينظر: ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1982، ص21

[4] ينظر: عبد القادر بوزياني: الميسر في علم العروض والمستوى النظمي، دار المغرب للنشر والتوزيع، وهران، (د.ط)، (د.ت)، ص 40

الساكن"[1]، ومن خلال هذا التعريف ندرك أن المستوى النظمي هي الساكنين الأخيرين في البيت وما قبلهما متحرك.

4) **الروي**: وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، فيقال: بائية، أو رائية، أو دالية... وجميع الحروف تصلح أن تكون رويا ماعدا الأحرف التي ليست من أصل الكلمة، بل هي زائدة على بنيتها[2]، ثم إن كلا من البحر(الوزن)، والمستوى النظمي، والروي ليشكل إيقاعا خارجيا تطرب له الآذان، وتقاد له الأنفس، وتقاس به براعة الشاعر، وطول نفسه.

وقد تغيرت رؤيا الإيقاع في الشعر الحديث والمعاصر فلم تعد تعتمد على ما ذكرناه، وإنما صارت النظرة للإيقاع نظرة مختلفة، يراعي فيها المتلقي صورة النص وكيفية الكتابة بالإضافة إلى الجرس الموجود في داخله. [3]

وخلاصة الأمر أن الإيقاع في الشعر ارتبط عند القدماء بالوزن (العروض)، وارتبط لدى المحدثين بالصوت وما يثيره في النفس، والكلمة الشعرية وما تثيره من جمال. هذا الاختلاف بين القدماء والمحدثين هو كرد المحدثين على العروض الخليلي وتحلل القصيدة منه ليصبح الوزن فيها هو الإيقاع، ولا وزن عروضي لها.

5. البنيــة: la structure

أ. **لغــة**: جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (بَنَى) قوله: "البِنْيَةُ والبُنْيَةُ: ما بَنَيْتَهُ وهو البِنَى والبُنَى: أي ما شيدته وكلها تدخل في معنى التشييد والبناء سواء بضم الباء أو كسرها. [4]

ب. **اصطلاحا**: اعتبر اللغويون القدامى البنية شيئا ثابتا، وأطلقوا هذه الكلمة على الهيكل أو الركن أو الأساس الثابت، كما أن كلمة بنية ليست غريبة عن العربية وليست وليدة الأمس، فقد وردت

[1] مُحَمَّد علي الهاشمي: العروض الواضح وعم المستوى النظمي، دار القلم. دمشق. سوريا، ط1، 1991، ص 135

[2] ينظر: المرجع السابق، ص136

[3] ينظر: مُحَمَّد زكرياء عناني: الموشحات الأندلسية، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، (د.ط)، 1998، ص34.

[4] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج6، مادة (بنى)، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص 93، 94

في قول الرسول كما وردت في الشعر والنثر وغيرها، يقول قدامى بن جعفر: " إن بنية الشعر إنما هي في التسجيع والمستوى النظمي". [1]

كما شاعت هذه اللفظة في مجال الهندسة المعمارية، واستعيرت منها لتشمل الحقول العلمية والمعرفية والفنية المختلفة.

لو تتبعنا شكل القصيدة العربية منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا لوجدنا بنيتها (هندستها) تختلف من عصر إلى آخر ومن شاعر إلى آخر، وهذا ما يؤدي بدوره إلى تغير بنية الإيقاع واختلافها، وهذا ما يعكس تطورها.

1) البنية الإيقاعية: structure rythemique

إن الحديث عن البنية الإيقاعية في الشعر هو حديث عن النظام والصوت والشكل والدلالة، فتداخل هذه الأربع عناصر يشكل بنية إيقاعية، فالإيقاع هو عبارة عن نظام أمواج شكلية ومعنوية[2]، وبالتالي فإن نظام البنية الشعرية والإيقاعية في القصيدة الجاهلية يختلف على نظام البنية الشعرية في القصيدة الحديثة والمعاصرة.

أ) البنية الإيقاعية قديما:

كان الشاعر الجاهلي يحيا بين الفوضى والنظام، فالفوضى كانت في حياته اليومية، أما النظام فكان في بنية قصائده وهو يحاول أن ينتقل من واقعه الفوضوي إلى ذلك النظام المنبثق عن ذهنه والمتجسد في قصائده، فشكل القصيدة الجاهلية كان شكلا متراصا في بنيته متساويا في لبناته غير متفاوت، فكانت القصيدة عبارة عن مجموعة من الأبيات، وكل بيت يتكون من شطرين والشطر الأول في البيت يماثل الشطر الثاني ويضارعه في التفعيلات[3]، في حين كان للصوت في القصيدة الجاهلية الدور الفعال حيث كانت تبنى على المستوى النظمي وتكرار صوت الروي على مدار القصيدة مما يشد انتباه أذن السامع. وقد كان للإيقاع دور كبير في إبراز دلالة الكلمة والجملة عن طريق النبر والتنغيم.[4]

---

[1] أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، تركيا، ط1، 1963، ص 70

[2] ينظر: خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص 111

[3] ينظر: غازي يموت: بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1996 ص 15

[4] ينظر: خالدة سعيد، المرجع السابق، ص 210

ب)البنية الإيقاعية حديثا:

لقد ثار الشاعر المعاصر على رتابة القصيدة التقليدية وشكلها وإيقاعها، وجدد على مستوى الشكل والإيقاع الموسيقي وعلى مستوى حداثة المضامين ورمزيتها في النص الشعري.

وبعد الإيقاع من أبرز مظاهر الحداثة في القصيدة المعاصرة وذلك لسببين:

1) يعود إلى ثورة الشاعر المعاصر على شكل القصيدة التقليدية وإيقاعها حيث خرج عن إطارها (نظام البيت) ليصنع لنفسه مساحات واسعة من الحرية الموسيقية ويخرج عن معايير القصيدة القديمة وبالتالي فهو يشكل صدمة إيقاعية لا عهد لها بما كان سائدا[1]

2) يعود إلى أهمية الإيقاع في النصوص الشعرية المعاصرة، فهو بمثابة الجوهر في النص وذلك لأن الألفاظ لا تنحصر قيمتها في الإحالة على المدلول بل تعكس التجربة الذاتية أيضا، ناهيك عن الإيقاع البصري ومساحات البياض والسواد وطريقة الكتابة[2]، وبالتالي فالبنية هي تفعيل للإيقاع الداخلي للنص الشعري.

ثم إن تطور الإيقاع هو تطور للقصيدة العربية، ونحن نتبع مسار البنية الإيقاعية في الشعر العربي فإننا نلتمس في ذلك فنية امتدت من إيقاع الصوت إلى إيقاع البصر لتعكس لنا ما تحمله نفسية الشاعر العربي المعاصر.

[1] ينظر: طه حسين: تقليد وتجديد، مؤسسة الهنداوي: سي أي سي، عمان، الأردن، (د.ط)، 2017، ص 41

[2] ينظر: خالدة سعيد، المرجع السابق، ص 113

المبحث الثاني: الأوزان المستحدثة في الشعر العربي

يعتبر الشعر الجاهلي مرآة لحياة العربي الجاهلية، وتصويرا لطبيعته القاسية، ونفسيته المرهقة، وهو بذلك يمثل ديوان العرب، يقول ابن سلام الجمحي في ذلك: "كان الشعر في الجاهليّة عند العرب ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم به، وبه يأخذون، وإليه يصيرون".[1]

وهذا ما دل على تعزيز مكانة الشعر في المجتمع الجاهلي حيت احتل أعلى المنازل مرتبة، وأرفعها مكانة، ثم إن الصورة التي وصلتنا في الشعر الجاهلي وصلتنا ناضجة ومكتملة دالة على جمال الذوق الفني ورفعة الإحساس العربي القديم، فقد استغرق الشعر العربي وقتا طويلا ليصلنا بهذه الصورة، فهو قديم النشأة يفوق عمره 150 سنة قبل الإسلام، بل هو غريق في القدم ولا شك أنه اجتاز مراحل عديدة ليصلنا بهذا النضج والكمال.[2]

إن أول ما وصلنا من الشعر هو معلقة امرؤ القيس، والتي كانت محل جدل الكثير من النقاد لكونها وصلتنا ناضجة مكتملة، وكما أن لكل شاعر بداياته فمن المستحيل أن يكون أول نص كتب بهذه الطريقة (شكلا وإيقاعا وتصويرا...) فلا شك أن هناك نصوص سبقته، ولا يخف علينا أن امرؤ القيس تكلم عن شعراء سبقوه مثل: (ابن جذام) حيث قال:[3]

عُوجَا عَلَى الطَّلَلَ المُحِيلِ لَعَلَنَا *** نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنَ جُذَامِ**

وقد كان الشعر في هذا العصر ينشد على السليقة منظوما ومكتملا لأن الشاعر العربي كان يحاول أن يجد ذاته المبعثرة ويجمع أفكاره المشتتة في قصائده، لذلك جاءت قصائده منظومة ومكتملة وزنا وإيقاعا، فكان يحاول أن يخرج من رتابة الحياة وقسوتها إلى رتابة اللفظ والمعنى باحثا عن ذاته التي لم يجدها في حياته مستمدا منها قساوة اللفظ وشدته وخشونته، فقد كان العربي في جاهليته يبحث عن الجمال ويحاول أن يجسده في نصوصه للهروب من واقعه، يقول عز الدين إسماعيل: " كان العربي في

[1] مُحَمَّد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح: طه مُحَمَّد إبراهيم، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، ص24

[2] ينظر: علي الجندي: في تاريخ الأدب الجاهلي، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ج: 1ن ص 275

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص39

جاهليته يعرف الجمال بصورة أو بأخرى، وقد امتدت تلك المعرفة لتشي بوعي عميق يشمل الوجود والواقع حتى إنه ليجوز لي القول أن مبحث الجمال عند العربي قد تأسس على تصور أنطولوجي".[1]

فإذا تمعنا في قول عز الدين إسماعيل ندرك أنه يرى العربي يلجأ للجمال هروبا من الواقع والوجود، وربما كان هذا الأخير يجد الجمال فيما ينشده، وقد جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي ليؤسس لعلم العروض وهو العلم الذي يدرس أوزان الشعر وقوافيه، ومن مهامه تعريف الوحدات المكونة للوزن، وقوانين تركيبها ووضع قواعد القصيدة العربية، وهذا كله لوصف الشعر العربي وصفا علميا.[2]

"وقد وضع الخليل خمسة عشر وزنا وسمي كل منها بحرا تشبيها لها بالبحر الحقيقي الذي لا يتناهى بما يغترف منه، في كونه يوزن به ما لا يتناه من الشعر، ثم جاء تلميذه الأخفش الأوسط فاستدرك على أستاذه بحرا سمي المحدث أو المتدارك فأصبح مجموع البحور ستة عشر".[3]

1. الإيقاع في الشعر الجاهلي:

ارتبط مفهوم الإيقاع في العصر الجاهلي بالوزن كما أشرنا سابقا، وهذا ما زاد الشعر الجاهلي جمالا حيث أن ما وصلنا منه جاء في صورة راقية ولعلها كانت خاتمة صور كثيرة سبقتها وقد أقر شوقي ضيف هذا قائلا: " أول صورة شعرية راقية لأنغام الشعر العربي وألحانه هي صورة العصر الجاهلي، وهي خاتمة صور كثيرة سبقتها من فجر الإنسانية التي انبثقت في صحراء العرب إلى أوائل القرن السادس الميلادي إذ أخذت صيغتها النهائية في تلك الأوزان، والبحور التي اكتشفها الخليل في أوائل العصر العباسي"[4]، فلو تتبعنا مسار الإيقاع في العصر الجاهلي وتطوره فإننا نجده ارتبط أشد الارتباط بالبيئة التي ساد فيها.

ولقد رصد مؤرخو الشعر العربي وعلماء أوزانه وإيقاعاته أنواعا إيقاعية غنائية للشعر العربي يمكن سردها فيما يلي:

---

[1] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط2، 1968، ص128

[2] ينظر: مصطفى حركات، المرجع السابق، ص6، 7

[3] غازي يموت، المرجع السابق، ص16.

[4] شوقي ضيف: النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط8، 1985، ص100

أ) **الحداء**: كان العربي كثير الترحال ما يستقر بمكان إلا وارتحل منه، فالاستقرار عنده جمود، والسكون عنده موت. والحداء هو أقدم أغاني البادية، بل هو أقدم الأشكال الإيقاعية، فقد ارتبط قدمه بحياة الصحراء وسير الإبل، "فكان الحادي يروح عن نفسه وينشط إبله في رحلته الشاقة، والحداء غناء يضم مقاطعا توافق ضوابط الحركة الموقعة من سير الحيوان، فتختل وتضطرب باختلال هذا السير واضطرابه، فلا يمكن أن يستقيم الوزن، وتنسجم مقاطع الكلام إذا كان السير هو الضابط المحرك له".[1]

ب)**النصب**: هو شكل من أشكال الإيقاع المتطورة عن الحداء نلمس فيه بعض الجهد والإعياء في الغناء وهو أرق وأعذب من الحداء حيث تستمده الجماعة الجد والحماس لقطع الطريق الطويل.[2]

ج) **الركبانية**: يقصد بها أنشودة المسافات الطويلة الجماعية بترنيمات فطرية، ونبرات عالية، وإيقاعات منتظمة، مع بعض الآلات الموسيقية النافخة والوترية.

د) **القلس**: هو الفن الأكثر تعقيدا من سابقيه، حيث تشترك فيه عدة عناصر فنية فهو عبارة عن رقص وغناء وموسيقى ولعب بالسيوف والرماح، وهو مرتبط بالجانب التعبدي لما فيه من ضرب على الصدور وإظهار للندم تقربا للمعبود.[3]

هـ) **التهليل**: مرتبط بحياة العرب الدينية البسيطة، فلا رقص ولا دف ولا سيف، وهو عبارة عن طابع جماعي، قوامه السجع المرتل بصوت مسموع للتلبية.

و) **التغبير**: ظاهرة تعبدية قديمة تشبه التهليل وقد انقرض

ز) **الرجز**: هو أبسط أنواع الشعر نظما وسهولة وليس سببا في تطور الشعر[4].

ونحن نتابع تطورات الإيقاع في العصر الجاهلي نلاحظ أن العربي كان يحاول أن يخرج من دائرته المغلقة ليروح عن نفسه بهذا الإيقاع الذي صاحبه في شعائره الدينية وفي رحلاته الطويلة، ونحن نتتبع في

[1] ينظر: عبد الرحمن الوجي: الايقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ط1، 1989، ص 12

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص16

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 16-17.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص30-31

مسار إيقاع الشعر العربي رأينا أن الشاعر حاول الخروج من رتابة شعره التي كان عليها ليستحدث شيئا جديدا بعد أن سئم رتابة الشكل.

وقد مرت القصيدة العربية بمراحل عديدة لتنتقل من مرحلة الرتابة التي كانت عليها إلى ما هي عليه الآن، فلم يشهد العصر الإسلامي والأموي تجديدا على مستوى الشكل وإنما كان التجديد فيه على مستوى المعاني.

2. التجديد في الشعر في العصر العباسي:

شهد العصر العباسي تجديدا على مستوى المعنى، والشكل والوزن والإيقاع، وربما كان هذا التجديد نتيجة لعدة عوامل، ولعل أولها يرجع إلى ما أصبحت عليه الحضارة من تفجر ثقافي كبير.

أ- التجديد على مستوى الإيقاع:

جدد شعراء هذا العصر في القصيدة العربية على مستوى الإيقاع والوزن والمستوى النظمي، واعتبروا الشعر القديم مرجعهم فتوجهت الإيقاعات في موسيقى الشعر العباسي، وكثرت التقطيعات العروضية في الأبيات، كما كثرت المستوى النظمي الداخلية التي تسبق المستوى النظمي الخارجية فأصبح البيت يحمل إيقاعين مختلفين أو أكثر، وهذا ما نجده في خمرية أبي نواس: [1]

سُلافُ دَنٍ، كَشَمْسِ دَجْنٍ ***** **كَدَمْعِ جَفْنٌ، كَخَمْرِ عَـدْنٍ**

طَبِيخُ شَمْشٍ، كَلَوْنِ وَرْسٍ ***** **رَبِيْبُ فُرْسٍ، حَنِيفُ سَجْنٍ**

يَامَنْ لَحَأنِي، على زَمَانِي ***** **اللَّهْوُ شَانِي، فَلا تَلُمــْنِي**

والواضح ما التزمه في البيت الأول الذي تكون من قافيتين قافية داخلية وقافية خارجية، حيث أن المستوى النظمي الداخلية في الشطر الأول هي نفسها المستوى النظمي الداخلية للشطر الثاني فيما جاءت المستوى النظمي الخارجية في الشطر الأول هي نفسها المستوى النظمي الخارجية في الشطر الثاني وهذا نوع من أنواع التجديد في العصر العباسي، بل هذا ما يجسد فنية الإيقاع وتطوره في القصيدة العربية.

[1] ينظر: شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، مصر، د ط، 1971، ص38

ب– التجديد في الوزن:

أكثر العباسيون النظم على الأوزان الخليلية وقاموا بتجزئة البحور الطويلة فنظموا على وزن المجتث، كما اكتشفوا أوزانا أخرى كالمضارع والمقتضب والمتدارك، فأكثروا من المزدوج ليتغنوا به، كما ظهرت الرباعيات في ديوان أبي العتاهية، هذه الأخيرة التي انبثق منها المزدوج[1]، ومن الأوزان التي ظهرت:

- **المزدوج**: هو عبارة عن اتفاق الشطرين المتقابلين في نفس المستوى النظمي.
- **المسقط**: هو عبارة عن قصائد تتألف من أدوار، ويتكون الدور فيها من أربعة أشطر تتفق فيه المستوى النظمي في ثلاثة أشطر وتنفرد في الشطر الرابع وتسمى عمود الشعر
- **المخمس**: تنقسم القصيدة فيه إلى أدوار، وكل دور يتألف من خمسة أشطر، حيث تتفق الأشطر الأربعة الأولى في كل دور في المستوى النظمي الواحدة أما الشطر الخامس فيتفق مع كل شطر خامس في الأدوار الأخرى. ويسمى هذا الشطر عمود القصيدة.[2]

3. فنون الشعر المستحدثة في العصر العباسي:

استحدثت في الشعر العباسي سبعة فنون وهي:

- **لزوم مالا يلزم**: نعني به التزام الشاعر حرف واحد قبل الروي في سائر أبيات القصيدة.
- **التفويف**: أن يأتي الشاعر بمعان شتى من المديح تختلف بعضها عن البعض تتساوى في الوزن.
- **التشريع**: يبنى فيه البيت على قافيتين أو أكثر يصح الوقوف على كل واحدة منها.
- **الإجازة**: أن يتمم الشاعر كلام شاعر آخر فينظم على وزنه ومعناه.[3]
- **التسميط**: أن يقسم الشاعر البيت إلى أجزاء عروضية، ويقفيها من غير روي المستوى النظمي.
- **التشطير**: أن يعمد الشاعر لإثبات غيره، فيضم لكل شطر شطرا خاصا به، إما صدرا لعجز أو عجزا لصدر.

---

[1] ينظر: شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1971، ص 38

[2] ينظر: أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، (د.ط)، 1997 ص: 141. 142

[3] سعد بوفلاقة: الشعريات العربية (المفاهيم والأنواع والأنماط)، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط1، 2007، ص37

- **التخميس**: أن يقدم الشاعر على البيت من شعر غيره ثلاثة أشطر على قافية الشطر الأول فتصير خمسة أشطر ولذلك سمي مخمسا. [1]

وبتزامن الحضارة الأندلسية مع الحضارة العباسية نتيجة الفتوحات الإسلامية أصبح لدينا حضارتين واحدة في المشرق والأخرى في المغرب، بلغ الشعر ذروته، وبلغ النقد قمته، وبتتبعنا لتطور الإيقاع وفنيته وجدنا أن " النقاد العرب قسموا الشعر العربي إلى سبعة أنواع: " شعر القريض، والموشح، والدوبيت، والزجل، والمواليا، والكان وكان، والقوما، ومنهم من جعل الحماق من السبعة"[2]، وبوقوفنا على هذه السبعة أنواع من الشعر العربي سيقع اختيارنا على نوعين يجسدان مرحلة من مراحل التطور الإيقاعي في الشعر العربي.

أ) الموشح:

- **لغة**: ورد في لسان العرب جذر (وشح) ويقال: الوِشَاحُ والإِشَاحُ على البدل كما يقال: وَكَفافٌ وإِكَاف، والوشاح كله حلي النساء، وهو كل ما تتوشح المرأة به، ومنه اشتق تَوشَّحَ الرجل بثوبه، والجمع أَوْشِحَةٌ، ووَشَحٌ ووَشَائِحُ، ووَشَّحْتُها وَشَحًا فَتَوَشَّحَتْ أي لبسته، وتَوَشَّحَ الرجل بثوبه وسيفه، والوِشَاحُ الفرس، والمُوَشَّحَةُ من الضباء والشاء والطير، وثوب مُوَشَّحٌ وذلك لوشح فيه. [3]
- **اصطلاحا**: جاء في الشعريات العربية أن الموشح" كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو فن من فنون الشعر العربي، ويختلف عن غيره من الفنون الأخرى بالتزامه قواعد معينة من حيث المستوى النظمي، وبخروجه أحيانا عن الأعاريض الخليلية، وبخلوه أحيانا أخرى من الوزن الشعري، وباستعماله اللغة الدارجة والعجمية في بعض أجزائه، وباتصاله الوثيق بالغناء"[4]، وقد سمي بالموشح على أنه اسم مفعول من الفعل (وَشَحَ)، والوِشَاحُ هو اللباس التي ترتديه المرأة. ويعود الموشح في أصله إلى حضارة الأندلس، "فالموشح إذن أندلسي النشأة، وهو نوع من أنواع الشعر

[1] ينظر: ناظم رشيد: الأدب العربي في العصر العباسي، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، العراق، (د.ط)، 1989، ص76

[2] ينظر: أحمد الهاشمي، المرجع السابق، ص144

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص: 137

[4] ينظر: ابن منظور: لسان العرب: مج2، دار صادر، دار بيروت، لبنان، د. ط، 1955 ص632، 633

العربي، وقد أجمع مؤرخو الأدب القدامى على أن فن التوشيح من مخترعات الأندلسيين، وأشادوا ببراعتهم في هذا اللون".[1]

- **بناء الموشحات:** لم يكن هناك اتفاق بين القدامى والمحدثين على تسمية أجزاء الموشح وقبل أن نشرع في التسمية وجب علينا أن نورد موشحا من الموشحات ونبين أجزاءه وهو:[2]

أيُّهاَ السَّاقيْ إِلَيْكَ المُشْتَكَى *** قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَعِ (مطلع أ وقفل 1)**

وَنَدِيْمٍ هِمْتُ فِيْ غِرَّتِهِ	سمط1	دور1	بيت1
وَسَقَانِي الرَّاحَ مِنْ رَاحَتِهِ	سمط2		
كُلَّمَا اسْتَيْقَظَ مِنْ سَكْرَتِهِ	سمط3		
(غصن)	(غصن)		

جَذَبَ الزَقُ إِلَيْهِ وَاتكَا *** وَسقَانِي أَرْبَعًا فِي أَرْبَعِ (قفل2)**

مَالِعَيْنِي عَشِيَتْ بِالنَظَرِ	سمط1	دور2	بيت2
أَنْكَرَتْ بَعْدَكَ ضوْءَ القَمَرِ	سمط2		
وَإِذَا مَاشِئْتَ فَاسْمَعْ خَبَرِي	سمط3		
(غصن)	(غصن)		

عَشِيَتْ عَيْنَايَ مِنْ طُولِ البُكَا *** وَبَكَى بَعْضِي عَلَى بَعْضِي مَعِي(قفل3)**

غُصْنٌ بَانَ مِنْ حَيْثُ اسْتَوَى	سمط1	دور3	بيت3
مَاتَ مَنْ يَهْوَاهُ مِنْ فُرْطِ الجَوَى	سمط2		
خَفْقَ الأَحْشَاءِ مَوْهُونَ القُوَى	سمط3		
(غصن)	(غصن)		

[1] أحمد الهاشمي، المرجع السابق، ص60، 61

[2] ينظر: سعد بوفلاقة: المرجع السابق، ص 61.

كُلَّمَا فَكَّرَ فِي البَيْنِ بَكَى	*****	**وَيْحَهُ يَبْكِي لِمَا لَمْ يَقَـعِ (قفل 4)**		
لَيْسَ لِيْ صَبْرٌ وَلاَ جَلَدْ مَا لِقَوْمِي عَذَلُوا وَاجْتَهَدُوا أَنْكَرُوا شَكْوَايَ مِمَّا أَجِدْ (غصن)	سمط1 سمط2 سمط3 (غصن)	دور4		بيت4
مِثْلَ حَالِي حَقُهَا أَنْ تَشْتَكِي	*****	**كَمَدَ اليَأْسِ وَذُلَّ الطَّمَعِ (قفل5)** [1]		
كَبِدٌ حَرَى وَدَمْعٌ لَا يَكُفْ يَعْرِفُ الذَّنْبَ وَلَا يَعْتَرِفْ أَيُّهَا المعْرِضُ عَمَّا أَصِفْ (غصن)	سمط1 سمط2 سمط3 (غصن)	دور5		بيت5
قَدْ نَمَا حُبُّكَ عِنْدِي وَزَكَا	*****	**لَا تَقُلْ إنِّي فِي الحُب إني مُدَّعِي(خرجة وقفل6)**		

وها نحن الآن نحصي أجزاء الموشح بعد أن مثلنا لها وهي: المطلع أو المذهب-الدور – السمط – القفل –البيت- الغصن- الخرجة[2]، ومن هذا التمثيل وباستقرائنا لبعض التعاريف يمكننا إيجاد تعاريف بسيطة لهذه الأجزاء.

- **المطلع (المذهب)**: يطلق على القفل الأول من الموشحة يتكون من شطرين أو أربعة أجزاء يسمى كل منهما بالغصن
- **الدور**: تكون من ثلاثة أشطر شعرية على الأقل وكل شطر من مقطع واحد على الأقل، وهذا يسمى بالموشح التام. فإن اشتمل الموشح على الدور مباشرة، ولم يكن له مطلع فيقال له الموشح

[1] ينظر: سعد بوفلاقة: المرجع السابق، ص 61-62.

[2] مُحَمَّد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، مستغانم، الجزائر، ط1، 2012، ص52، 53

الناقص (الأقرع). ويشترط في الدور أن يكون على وزن وقافية مخالفين للمطلع، أو القفل، أما الأدوار فيجب أن تتحد فيما بينها في الوزن وعدد الأجزاء..

- **السمط**: هو كل شطر من أشطر الدور.
- **القفل**: وهو ما يماثل المطلع في عدد الأغصان ونظام المستوى النظمي.
- **البيت**: البيت في الموشحة غير مفهومه في القصيدة التقليدية، فالبيت في الموشح يتكون من الدور ومن القفل الذي يليه مجتمعين.
- **الغصن**: هو كل شطر من أشطر المطلع أو القفل أو الخرجة وتتساوى الأغصان عددا وترتيبا قافية.
- **الخرجة**: آخر قفل في الموشح، وهي تماثل المطلع والأقفال في الوزن والمستوى النظمي وعدد الأجزاء. وهي إما أن تكون عربية فصيحة أو عامية أو أعجمية. [1]

كانت الطبيعة ملاذ الكثير من الوشاحين الأندلسيين فقد تعددت أغراض الموشح ما بين وصف للطبيعة، ومدح، ورثاء، التصوف، والزهد.

وقد يختلف الإيقاع من موشح إلى أخر حسب شكله فكما سبق وقلنا أن هناك موشحات من شطرين فهناك من تتكون من أربعة أشطر

- **أوزانه**: كانت الموشحات ثورة على الأوزان التقليدية للشعر العربي وعلى نظام قوافيه وقد لاحظ ابن سناء الملك أن الموشحات تنقسم إلى قسمين:
  - ما جاء على أوزان أشعار العرب
  - ما لا وزن له فيها ولا إلمام له بها. [2]

ب)الزجل:

- **لغة**: الزجل ضرب من فنون الأدب والموسيقى الذي ساد الحياة في الأندلس حتى عمّ مجالسها، هو رفع الصوت بالطرب يقال "حَادٍ زَجِلٌ ومُغَنٍ زَجِلٌ، وقد زَجَلَ يَزْجُلُ زَجْلاً، والزَجَلُ بالتحريك

[1] ينظر: سعد بوفلاقة: المرجع السابق، ص62-63

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 74، 75

اللعب والجلبة ورفع الصوت وخص به التطريب، وقد زَجَلَ زَجْلاً فهو زَجِلٌ وزَاجِلٌ، وكله مرتبط بالغناء ورفع الصوت، وزَجِلَ زَجْلاً: طرب وتغنى ورفع صوته وأجلب".[1]

- **اصطلاحا:** لعل المعنى الاصطلاحي للزجل مأخوذ من المعنى اللغوي فهو ينظم في فقرات بالعامية، وسميت زجلاً لأن مرديه يرفعون أصواتهم أثناء إنشاده، أو بعبارة أخرى هو: "شعر ينظم بلغة العامة ولهجة كلامهم فلا تراعى فيه قواعد الإعراب، ولا الصيغ الصحيحة للكلمات، بل ينظم من الكلام العامي الدارج"[2]، أو بعبارة أخرى هو: " نظم كلام العوام على الإيقاع، وأشكاله عديدة لاتحد، وتقطع الأزجال على الموازين حسب الحروف أو المقاطع أو الوحدات دون تقيد بالقواعد العربية لأوزان الشعر الفصيح"[3]، والزجل في اللغة الصوت، يقال: سحاب زَجِلٌ إذا كان فيه الرعد، ويقال لصوت الأحجار والحديد والجماد أيضا زَجَلٌ، وقد حاول صفي الدين الحلي أن يربط بين الاستعمال اللغوي والاصطلاحي فقال: "وإنما سمي هذا الفن زجلا لأنه لا يلتذ به، وتفهم مقاطع أوزانه، ولزوم قوافيه، حتى يتغنى به وبصوت، فيزول اللبس بذلك".[4]
- **نشأته:** أجمع الدارسون أن الزجل فن استحدث بالأندلس، وأن أهل الأندلس هم من اخترعوه ولكنهم اختلفوا في أصله فمنهم من يرده إلى الأغنية الشعبية ومنهم من يرجعه إلى الأصل الإسباني، ومنهم من قال أنه استحدث من الموشح ومنهم من قال أنه ظهر مستقلا إلى جانب الموشح، وكل فريق من هؤلاء قدم دليله وحجته.

إن أول ما نظم من الأزجال كان عبارة عن قصائد مقصده، وأبياتا مجردة من العروض بقافية واحدة كالقريض وسموها زجلا، والزجل امتداد لتصور الشعر العربي وإيقاعه فقد مر بثلاثة مراحل:

---

[1] ينظر: سعد بوفلاقة: المرجع السابق، ص307

[2] المرجع نفسه، ص103

[3] منير إلياس ووهيبة الخازني الغساني: الزجل –تاريخة. أدبه. أعلامه قديما وحديثا– مطبعة بوليسا، حريصا، لبنان، (د.ط)، 1956، ص45

[4] ينظر: أمين بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والمستوى النظمي وفنون الشعر، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص305

- **مرحلة الأغنية الشعبية:** هي مرحلة بدأ بها الزجل حسب بعض الدارسين" حيث أنها كانت دون أصول وقواعد.
- **مرحلة التجديد والتطور:** هي مرحلة وضعت لها فيها أصول وقواعد تحكم تلك الأغنية الشعبية.
- **مرحلة النضج والتكامل:** في هذه المرحلة قننت قوانين حيث لم يعد الزجل زجلا بمعزل عنها. [1]

▪ **أقسامه:** "قسمه مخترعوه إلى خمسة أقسام:

- **الزجل:** هو ما تضمن الغزل والنسيب الخمري والزهري.
- **البليق:** ما تضمن الهزل والخلاعة.
- **القرفي:** ما تضمن الهجاء.
- **المكفر:** ما تضمن المواعظ والحكمة.
- **المزنم:** ويطلق على ما أعرب بعض ألفاظه".[2]

وبحديثنا عن هذه الأقسام نكون قد حددنا الأغراض التي يكتب فيها الزجل.

▪ **بناؤه:** إن بناء الزجل يخضع لبعض القيود التي يخضع لها الموشح، وأن أجزاء الزجل تشبه أجزاء الموشح، أما الاختلاف فيكون في اللغة فقط لا في الشكل، وقبل أن نشرع في تسمية أجزائه وجب علينا التمثيل لذلك من قصيدة للزجال مدغليس:[3]

المطلع أو المركز	ثلاث أشياء في البساتين	لش تجد في كل موضع
وهو من 4 أغصان	النسيم والخضر والطير	شم وأتنزه واسمع
الدور 1	قم ترى النسيم يولول	والطيور عنه تغرد
6أسماط	والثمار تنثر جواهر	في بساط من الزمرد
	وبوسط المرج الأخضر	سقى كالسيف المجرد
الدور مع القفل		

[1] صفي الدين الحلي: العاطل الحالي والمرخص الغالي، تح: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1981، ص6

[2] عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص: 174

[3] ينظر: سعد بوفلاقة: المرجع السابق، ص106

يسمى بيت	شبهت بالسيف	لما شفت الغدير مدرع
	ورذاذا دق ينزل	وشعاع الشمس يضرب
القفل 1	فترى الواحد يفضفض	وترى الآخر يضرب
	والنبات يشرب ويسكر	والغصون ترقص وتطرب
الدور 2	وتريد تجي لينا	ثم تستحي وتردع
القفل 2	وجوار بحل حور العين	في رياض تشبه الجنا
	وعشية قصيـــرة	تنظر الخلـع تجنا
	لش تريد نفارقـوها	وهي تحمل طاقا هنا
الدور 3	وكأن الشمـس فيها	وجه عاشق إذ يودع
القفل 3	استمع أم الحسن كف	تلهمك إلى الخلاعا
	بنعم ترد الأشياخ	للمجـون والرقاعا
	غردت من غدو لليل	وما تكررت صناعا
الدور 4 (الخرجة)	يسمع الخليع غناها	ويحس قلـب يخلع[1]

ومن هنا يتبين لنا أن أجزاء الزجل ستة وهي:

- **المطلع أو المركز**: ونقصد به المجموعة الأولى والتي تتكون من أربعة أغصان.
- **الأغصان**: ونعني بها الأقسام فالمطلع متكون من أربعة أغصان أي أقسام.
- **الدور**: هو ما تلا المطلع ويتكون من ثلاثة أسماط تعتمد على قافية واحدة وتختلف مع أسماط الأدوار الأخرى في المستوى النظمي.

[1] ينظر: سعد بوفلاقة: المرجع السابق، ص106، 107

- **الأقفال:** هي مجموعة الأغصان التي تلي الأدوار، ما عاد أخر دور لأنه يسمى خرجة، ويتفق القفل مع المطلع في الوزن والمستوى النظمي، ولكنه يتكون من غصنين فقط، ونادرا ما يتكون من أربع والدور مع الغصن الذي يليه يسمى بيتا ونمثل لذلك مما سبق:

(هذا الدور 1	قم ترى النسيم يولول	والطيور عله تغرد مع
القفل الأول	والثمار تنثر جواهر	في بساط من الزمرد
يسمى البيت	وبوسط المرج الأخضر	سقى كالسيف المجرد
الأول وهكذا مع	شبهت بالسيف لما	شفت الغدير مدرع
بقية الأبيات)		

- **السمط:** نقصد به كل شطر من أشطر الدور.
- **الخرجة:** هي القفل الأخير من الموشح أو الزجل وهي أهم جزء فيه كما أنها استجابة فنية لانسجام هذا النظم مع كلام العامة. [1]

- **أوزانه:** لا حد لبحور الأزجال ولا حصر لها وكما قيل أن صاحب ألف وزن ليس بزجال، فمن الزجالين من زجل على بحور الخليل فاتفق معهم في الوزن والمستوى النظمي ولم يتفق في اللغة فقط، وهناك من زجل على منوال الموشحات. [2]

- **الإيقاع في قصيدة الزجل:** وبحديثنا عن الإيقاع في الأزجال وبنائها وأوزانها نرصد في قصيدة مدغليس إيقاعا خارجيا يتفق مع الإيقاع في الموشح حيث بنى الشاعر قصيدته على مطلع وأربع أدوار وثلاثة أقفال.

- **المطلع:** تكون من أربعة أغصان واتفق غصناه في قافية (العين)
- **الدور:** تكونت قصيدة الزجل التي بين أيدينا من أربعة أدوار، وتكون كل دور من الأدوار في ستة أسماط، فاتفقت كل ثلاثة أسماط من الدور الواحد في المستوى النظمي واختلفت قافيتها عن قوافي الأسماط في الأدوار الأخرى.

[1] ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1952، ص: 233

[2] ينظر: سعد بوفلاقة: المرجع السابق، ص: 114، 115

- **القفل**: يأتي بعد كل دور ويتفق مع المطلع في المستوى النظمي، وقد سمي القفل الأخير في الزجل بالخرجة.

ومن هنا يتبين لنا أن بعض الأزجال تتفق بشكل كبير مع الشعر الجاهلي في بحور الخليل، وحتى في بعض الأشعار الغنائية الجاهلية التي سبق الحديث عنها، والبعض الآخر يتفق مع الموشح إلا أنه يختلف معه في بنائه، فقد مثل الموشح والزجل انطلاقة جديدة لتطور الشعر العربي الحديث وتطور البنية الإيقاعية فيه.

المبحث الثالث: محاولات التجديد في العصر الحديث

كان نظم الشعر في العصر الجاهلي وما تلاه في العصور الأخرى (العباسي والأندلسي) ينتهج منهجا واحدا ويتبع نظاما واحدا ألا وهو نظام الأشطر والقوافي ورغم التطورات التي مست الشكل والإيقاع إلا أن القصيدة بقيت متماسكة الأفكار والأشطر من بدايتها إلى نهايتها حتى جاء العصر الحديث فبرز فيه شعراء أرادوا أن يواكبوا حياتهم العصرية بما فيها من تطور فكري واجتماعي بقصائد تستوعب هذا التطور والحداثة، فقد ظهرت عدة اتجاهات عكست جهود بعض الشعراء ومحاولاتهم الجادة لتطوير الشعر العربي والتجديد فيه.

1. مفهوم التجديد:

أ. لغة:

"من الجِدَّة: مصدر الجديد، وأجَدَّ ثوبا واسْتَجَدَّهُ، وثياب جُدُدٌ، وتَجَدَّدَ الشيء أي صار جَدِيْدًا، وجَدَّدَهُ واسْتَجَدهُ أي صيره جديدا".[1]

ب. اصطلاحا:

هو تبيان ما ليس شائعا أو مألوفا ونعني به ابتكار موضوعات أو أساليب تفكير أو تعبير تخرج عن النمط المعروف والمتعارف عليه جماعيا، أو هو إعادة النظر في الموضوعات والأساليب الرائجة، وتعديلها حيث تبدو مبتكرة.[2]

فالتجديد هو المجيء بشيء غير مألوف أي لم يكن موجود، ويطلق أيضا على كل قديم تم تعديله أو تطويره.

2. إرهاصات التجديد في العصر الحديث:

بدأت في النصف الثاني من القرن19 حيث لم تكن المحاولات الأولى للتجديد وليدة الحاضر، بل كانت وليدة حركات شعرية جديدة بدأت بظهور الموشح في الأندلس يقول الدكتور عبد الحميد جيدة

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (جدد)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، ج1، 1997 ص202

[2] ينظر: نجاة علوان الكناني: ظواهر التجديد في الشعر العربي الحديث، مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية، العدد: 5، البصرة 2017، ص589، 599

أن الموشحات: " مهدت مباشرة إلى خلق فن جديد هو الشعر الحر والشعر المنثور في العصر الحديث ومهدت إلى تعدد القوافي، ووحدة الشطر المختلف في الطول في القصيدة الحرة التي تقوم على وحدة التفعيلة"[1]، ولعل من أبرز العوامل التي ساهمت في النهضة العربية هي حملة نابليون على مصر حيث بدأت العقلية العربية تتأثر بالعقلية الغربية فكان هناك إطلاع غزير على الثقافات الأجنبية، وهذا ماساهم في بناء حياة جديدة للمصريين على المستويين العقلي والسياسي[2]، هذا بالإضافة إلى البعثات والترجمة.

وقد كان تأثر العرب بالغربيين يعكس وجها من أوجه التجديد في الشعر كما أن " حركات التجديد في الشعر العربي قد تأثرت إما بالأدب الشعبي ويصدق هذا على الموشح وعلى بعض الأشكال الشعرية في حركة التجديد المهجري، وإما بالشعر الغربي وهو بلا شك أقوى هذين المؤثرين... "[3]. وبحديثنا عن الشعر الغربي وجب علينا الحديث عن تأثر الشعر العربي به حيث ظهرت عدة مدارس أدبية دعت إلى التجديد وقد سبقتها مدرسة البعث والإحياء هذه الأخيرة التي حافظت على الموروث الشعري القديم.

أ- مدرسة شعراء البعث والإحياء:

أعاد روادها للشعر حياته من جديد من جانبه الفني فجددوا في الصياغة ونهجوا منهاج كبار شعراء العربية، كما أطلق عليها عدة تسميات من بينها مدرسة البعث لكونها بعثت الحياة في الشعر من جديد، وكذلك الاتجاه المحافظ حيث أنها حافظت على عمود الشعر، والكلاسيكية والتقليدية[4]، وكل هذه التسميات تصب في قالب واحد وهو العودة للموروث الشعري القديم.

- **روادها:** محمود سامي البارودي، أحمد شوقي، حافظ إبراهيم، أحمد محرم، عزيز أباظة، محمود غنيم، علي الجندي.
- **عوامل الإحياء:** هناك كثير من الأسباب التي أدت إلى نشأة هذه المدرسة أهمها:

---

[1] عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دار مطبع مُحَمَّدي. السعودية، (د.ط)، 1979، ص: 80

[2] ينظر: طه حسين: تقليد وتجديد، المرجع السابق، ص 29، 30

[3] س موريه: أثر التيارات الفكرية والشعرية الغربية في الشعر العربي الحديث 1800-1970، تر: شفيع السيد وسعد مصلوح، منشورات الجمل، بيروت. لبنان، ط2، 2014 ص 166

[4] ينظر: مسعد بن عيد العطوي: الأدب العربي الحديث، شبكة الألوكة للنشر، السعودية، ط1، 2009، ص68

1) الضعف الشديد الذي أصاب الشعر العربي طوال العصر العثماني، حتى أصبح جامدا.

2) انفصال الشعراء عن مجتمعاتهم وأحداث العصر.

3) نمو الوعي القومي والتطلع إلى مسايرة ومجاراة التطور في العلوم والصناعات.

4) إحياء التراث العربي القديم الذي يُعتبر المنهل (المصدر) الحقيقي للغة العربية.

5) الثورة العربية بمصر ضد الخديوي.

6) معالم النهضة الحديثة في الشام والعراق التي دعا إليها بعض الباشوات وصدور صحيفة الزوراء بالعراق ودمشق. [1]

- **مبادئ المدرسة الإحيائية:**

نظر أنصار هذه المدرسة إلى القدماء نظرة تبجيل واحترام واعتبروهم أساتذتهم الشرعيين فحافظوا في قصائدهم على الوزن والمستوى النظمي وعددوا موضوعاتهم داخل القصائد، واستهلوها بالغزل والنسيب ومناجاة الصاحبين، وبالتالي قلدوا القدماء حتى في تخيلاتهم وألفاظهم القديمة وهذا ما نجده في أشعار البارودي أو في معارضاته للقدماء من قوة وجزالة لفظ ورصانة الأسلوب ودقة المعنى[2]، وقد التزم الإحيائيون معاني القدماء وصورهم في أشعارهم إلا أنهم لم يسلكوا نفس الطريق الذي سلكوه فقد حتمت عليهم الظروف ذلك وأجبرتهم عليه، فكانوا مولعين بالتقليد ومتقنين له ومن ذلك نذكر تأثر البارودي بطرفة بن العبد في قوله: [3]

لِخَوْلَةَ أَطْلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ *** تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ**

وقد عارضه البارودي مبينا أثر الحب عليه فقال: [4]

لَقَدْ أَوْدَعَ البَيْنُ المُشَتَّتُ بِمُهْجَتِي *** نُدُوبًا، كَأَثْرِ الوَشْمِ مِنْ كَفِّ وَاشِمِ**

[1] ينظر: مسعد بن عيد العطوي ، المرجع السابق، ص: 67-68

[2] ينظر: طه حسين: المرجع السابق، ص 44

[3] طرفة بن العبد: الديوان، شرح الأعلم الشنتميري، تح: درية الخطيب ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، (د.ط)، (د.ت)، ص6

[4] محمود سامي البارودي باشا: ديوانه، تح: علي جازم ومُحَمَّد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص520

فقد شبه البارودي أثر الحب بالوشم لكي يوضح مقداره وثبوته وظهوره على الموشوم، كما نجد طرفة بدأ بذكر حبيبته خولة واستدعى كل ذكرياته بها حتى المكان (برقة ثهمد) ليدل على ثبات المكان بما يحمله في نفسه بثبات الوشم في اليد.

وقد انتهج البارودي نهج طرفة في النظم معتمدا البحر الطويل ليدل على طول نفسه ويعكس فنية إيقاعه، وقد ظهرت مدارس أخرى لترد على المدرسة الإحيائية وروادها كجماعة الديوان التي جاءت برؤيا جديدة للشعر.

ب- جماعة الديوان:

تعد هذه الجماعة الجيل الجديد الذي جاء بعد جيل شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران، وقد أطلق عليها هذا الاسم نسبة إلى الكتاب النقدي الذي أصدره عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني سنة (1921) بمشاركة عبد الرحمن شكري، وقد تعددت أسماؤها فتارة باسم: الحركة التجديدية أو حركة تجديد الأدب أو مدرسة التجديد أو الدعوة التجديدية في الأدب العربي. [1]

- **روادها:** عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني، عبد الرحمن شكري.
- **مبادئ مدرسة الديوان:**

1- الدعوة إلى التعبير عن الذات، وتخليص الشعر من صخب الحياة وضجيجها.

2- الدعوة إلى الوحدة العضوية في الشعر بحيث تكون القصيدة عملا متكاملا.

3- الدعوة إلى تنويع القوافي والتحرر من المستوى النظمي الواحدة

4- العناية بالمعنى والاتجاه التأمل الفلسفي.

5- تصوير جواهر الأشياء والبعد عن مظاهرها.

6- تصوير الطبيعة والتأمل فيما وراءها. [2]

ومن خلال هذه المبادئ تتجلى الصورة الفنية التي اعتمدها أصحاب هذه المدرسة والتي كانت بمثابة الرد على المدرسة الإحيائية، والتي لخصناها في الجدول التالي:

[1] ينظر: مسعد بن عيد العطوي: المرجع السابق، ص83

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص83، 84

	جماعة الديوان	الاتجاه المحافظ
اللغة	تستخدم لغة العصر السهلة الواضحة وتبتعد عن الألفاظ الجزلة	تعتمد المفردات الصعبة والقاسية من المعجم الشعري القديم
المؤثرات الخارجية	تأثرت جماعة الديوان بالثقافة الإنجليزية خاصة، وأتيح لروادها أن يتأثروا بالأدباء الإنجليز الرومانسيين مثل "**شيلي**"و"**هازلت**"	احتذاء نهج الشعراء القدامى في بناء القصيدة ومعارضة بعض القصائد
الالتزام بعمود الشعر	التجديد في الأوزان والقوافي، ومن ذلك ظهور الشعر المرسل	يلتزم بعمود الشعر العربي، أي وحدة المستوى النظمي والوزن والروي

كان كتاب الديوان يمثل الثورة على كل ما هو قديم، حيث حطم العقاد من خلاله زعامة شوقي الشعرية، وعاب شعره وشعر حافظ إبراهيم في السياسة والاجتماع لكون عواطفهما سطحية، وأن الشعر الصحيح هو الذي يتعمق في الذات ويعبر عن سرائر الأمة وجوانبها النفسية وبالتالي فقد كسر أعمدة المدرسة الإحيائية، وقد تجاوب مع هذه الأفكار المازني وميخائيل نعيمة فآمنا بفكرة الهجوم على الماضي والإنعتاق منه[1]، ولم يكتب لهذه الجماعة الاستمرار، لخلاف دب بين المازني وشكري حيث اعتزل شكري الأدب بعد أن تصدى لاتهامات المازني في كتابه صنم الألاعيب وتلاه المازني، وبالتالي بقي العقاد لوحده في الديوان. [2]

- **الإيقاع لدى جماعة الديوان:**

[1] ينظر: عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني: الديوان في الأدب والنقد، مؤسسة هنداوي سي أي سي للنشر، مصر، (د.ط)، 2017، ص: 13-14

[2] المرجع نفسه، 2017، ص: 57

تحرر شعراء هذه المدرسة من المستوى النظمي الواحدة بالرغم من أنهم كانوا يعتبرون الوزن والمستوى النظمي الواحدة من خصائص الشعر، فركزوا في بناء قصائدهم على تعدد القوافي وتنويعها، يقول العقاد: "إنما الوزن المقسم بالأسباب والأوتاد والتفاعيل والبحور خاصة عربية نادرة المثال في لغات العالم وكذلك المستوى النظمي التي تصاحب هذه الأوزان[1]، فالعقاد بالرغم من أنه يعترف بالمستوى النظمي الواحدة إلا أنه دعا إلى تعدد القوافي وتعدد الأصوات، وتلاه في ذلك شكري والمازني لما وجداه في ذلك من جمالية في الإيقاع.

ج- مدرسة أبولو:

"ويطلق عليها عدد من المصطلحات وهي: أبولو، والرومانسية، والتجديد، والوجدانية، فأبولو: اسم مأخوذ من آلهة الشمس والفنون والعلوم والأصل مأخوذ من جبل (أولمب) وهو موطن الوحي الشعري والفنون الجميلة، ويعادل عبقر في المفهوم العربي"[2]، وأول من أعلن ميلادها هو الشاعر أحمد زكي أبو شادي.

- **أشهر شعرائها**: أحمد زكي أبو شادي- إبراهيم ناجي- الشابي -الصيرفي-صالح جودة.

- **الإيقاع عند جماعة أبولو:**

1- الاعتماد على الجانب المقطعي: فيجعلون القصيدة على شكل مقطوعات، حيث يعطون كل مجموعة من الأبيات قافية مختلفة عن الأخرى، مع تماثلها في الوزن وعدد الأبيات في كل قطعة منها. والمقطوعة الواحدة تكون متماثلة في المستوى النظمي.

2- الاعتماد على البحور الموسيقية المتدفقة، لا القوية الصاخبة، حيث يميلون إلى الخفيف والرمل والهزج والبحور ذات التفعيلة الواحدة، وكذلك البحور المجزوءة والمنهوكة.

3- استخدام تفعيلة واحدة في الشطر الواحد وإن كانت القصيدة من بحر.

4- قصر بعض الأوزان في القصيدة الواحدة وربما تأتي أبيات يختم بها هذه المقطوعات تكون قصيرة كشطر من بيت أو تفعيلة واحدة.

---

[1] عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، المرجع السابق، ص: 284

[2] ينظر: أسعد علي وعبد الكريم اليافي، المدارس الأدبية في الشعر العربي الحديث، دار القاهرة للنشر والتوزيع، مصر (د.ط)، 1998، ص225

5- أكثروا من الشعر المرسل.

6- استعمال أكثر من بحر في القصيدة الواحدة مع التنويع في الشطر طولاً وعرضاً. ولكن حكم على ذلك بالفشل. [1]

د- مدرسة المهجر:

إن الحديث عن مدرسة المهجر هو حديث عن أدباء عرب في بلاد المهجر أو بعبارة أخرى هو حديث عن أدباء أجبرتهم الظروف القاسية على الهجرة فأطلق عليهم تسمية أدباء المهجر، وقد انتشر أدبهم في الأمريكيتين والعالم العربي وأسسوا مدرسة أطلقوا عليها اسم مدرسة المهجر، وقد نشأت هذه المدرسة عن طريق مجموعة من الروابط الأدبية، أشهرها (الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية). [2]

- **مبادئ شعرائها:**

وقفوا على حدود المحافظة على اللغة العربية- تأثروا بالنزعة الصوفية الزهدية- كان هدفهم إعداد أمجاد الشعر العربي منهم (شكر الله الجر- رشيد الخوري-نظير زيتون- جورج معلوف-إلياس فرحات).

هـ- الرابطة القلمية:

انبثقت من المدرسة الرومانسية ومن أعضائها (جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة). [3]

- **مبادئ شعرائها:** التأمل في الحياة وفي أعماق النفس البشرية- النزعة الإنسانية- المعاناة من الغربة وتعلقهم بأوطانهم.

و- العصبة الأندلسية:

انبثقت عن المدرسة الرومانسية بدورها ومن مؤسسيها الشاعر (ميشيل معروف) رفقة العديد من شعراء المهجر المميزين، وقد سميت بهذا الاسم لتأثر أصحابها بالأسلوب الأندلسي، وبشكل خاص بالموشحات. [4]

---

[1] مُحَمَّد خفاجي: مدارس الشعر العربي الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2003، ص: 178

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 177، 178

[3] ينظر: أسعد علي وعبد الكريم اليافي، المرجع السابق، ص، 177-178

[4] حنا جاسم: الوطن العربي وأمريكا اللاتينية، (تق. تح: عبد الواحد أكمير) مركز دراسات الأندلس، الوحدة العربية، بيروت 2005، ص264،

لقد كان للمدارس الأدبية التي ذكرناها سابقا فضل كبير في تطور القصيدة العربية، ولعل الفضل كله يعود إلى الموشحات لأنها حررت الشاعر من المستوى النظمي وجددت في ترتيب الأوزان الشعرية طارقة بذلك باب التجديد وتاركة كل ما هو تقليدي يقول عبد الحميد جيدة أن الموشحات "مهدت مباشرة إلى خلق فن جديد هو الشعر الحر، والشعر المنثور في العصر الحديث، ومهدت إلى تعدد القوافي ووحدة الشطر المختلف في الطول في القصيدة الحرة التي تقوم على وحدة التفعيلة الخليلية".[1]

ز- شعر التفعيلة:

يعرف شعر التفعيلة بالحر والمرسل والجديد، فسمي بالتفعيلة: لأن الشاعر يجعل من التفعيلة أساسا عروضيا في بنية القصيدة، وسمي بالحر: لأن الشاعر يتحرر فيه من المستوى النظمي، وقد حددت نازك الملائكة المفهوم العام لحرية الشاعر بأنها تكمن في: " استخدام عدد متغير من التفعيلات في كل الشطر".[2]

- **تفعيلات الشعر الحر:**

"وهي الوحدات التي تتركب منها الأوزان الشعرية. وعددها عشرة في الشعر العمودي، وثمانية في الشعر الحر، حيث يستغني الأخير عن التفعيلتين: (مستفعلن وفاعلاتن) لقلة استعمالها فيه، تبنى قصيدة الشعر الحر على تكرار التفعيلات من دون قيد في عددها"[3]، وهذا ما يكون إيقاعا ينتج عن تكرار التفعيلات في البحور المؤتلفة أما إذا جئنا للبحور المركبة فهنا نلمس فنية للإيقاع حيث تتكرر تفعيلتين.

- **أعلام مدرسة شعر التفعيلة:** عبد الوهاب البياتي، صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي حجازي، أدونيس وخليل حاوي...

- **خصائص الشعر الحر:**

تختلف خصائص شعر التفعيلة عن الشعر العمودي من ناحية الشكل والمضمون ولا شك أن كل منهما يؤدي دوره الفني، فعلى مستوى الشكل (الصورة الخارجية) تتمثل الشروط الفنية الخاصة بالشاعر

---

[1] ينظر: إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1978، ص80

[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1962، ص83

[3] مصطفى عليوي كاظم: جينوم الشعر العمودي والحر، مؤسسة دار الصادق الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2018، ص: 130.

الذي يجد حريته في تشكيل نصه وفق ما تمليه عليه ذاته الشاعرة، أما على مستوى المضمون فنقصد بذلك كل ما اشتمل عليه العمل الفني من فكر وفلسفة وأخلاق. [1]

وبالتالي فإن خصائص الشعر الحر على مستوى الشكل ترتبط باللمسة الفنية للشاعر وحالته الشعورية أثناء الدفقة الإبداعية، أما خصائصه على مستوى المضمون فيرتبط بفكر الشاعر وفلسفته وأخلاقه التي يجسدها في نصه مبتعدا عن موضوعات الشعر القديمة .

- **الإيقاع والموسيقى في الشعر الحر:**

يعتبر الإيقاع القوة المغناطيسية للشعر كما تعتبر الكلمة أساس الشعر وجوهره، والكلمة المنطوقة هي الجرس الذي يتعامل معه الشاعر، فاللغة مجموعة من الأصوات ممتدة على خط زمني، كما أن لهذه الأصوات صفات تختلف من صوت إلى آخر وتميز كل صوت عن غيره، ونظرا لفنية الإلقاء التي يتميز بها كل شاعر بالإضافة إلى النبر والتنغيم فإنها تشكل إيقاعا خارجيا[2]، كما يتميز الشعر الحر عن غيره في الشكل حيث أن قصائد التفعيلة كسرت نظرية البحور الخليلية بعد أن عدتها منطلقا لها، متجاهلة بذلك الوزن والمستوى النظمي، مركزة على الشكل وإيقاعاته والتكرار في اللفظ والحرف كما في تقطيع المقطع التالي:[3]

وَأَفَقْتُ مِنْ تَعَبِ القُرَى

فَإِذَا المَدِيْنَةُ شَارِعٌ قَفْرٌ وَنَافِذَةٌ تَطُلُّ عَلَى السَّمَاءِ

وَأَفَقْتُ مِنْ سَخَبِ المَدِيْنَةِ خَائِفًا

فَإِذَا الهَوَى حَجَرٌ عَلَى بَابَ النِّسَاء

وَأَفَقْتُ مِنْ وَطَنِي فَكَانَتْ حُمْرَةُ الأَوْقَاتِ مُسْدَلَةً

وَكَانَ الحُزْنُ مُتَّسِعًا لِأَنَّنَا نَبْكِيْ فَيَغْلُبُنَا النَّشِيْد

وَنَسِيْلُ أُغْنِيَةً بِشَارِعِنَا الجَدِيْد

- **التقطيع الإيقاعي:**

[1] مُحَمَّد زكي العشماوي، المرجع السابق، ص: 152-153

[2] جابر عصفور: مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص240

[3] مُحَمَّد الثبيتي: ديوان شعر(الأعمال الكاملة)، نادي حائل الأدبي، السعودية، ط1، 2009، ص45

وأفق | ت من \ تعب ل | قرى

فإذ ل | مدي \نة شا | رعن \ قفرن | ونا \فذتن | تطل \ل عل لس | سماء

وأفقت | من \ سغب ل | مدي \نة خائفن

فإذ ل | هوى \ حجرن | على \ باب ن | نساء

وأفق | ت من\ وطني | فكا \نت حم | رة ل\ أوقات | مس\ دلتن | وكا \ن لحز | ن مت\ تسعن|

لأن \ نبكي | فيغ \لبنا | ننشيد\ ونسي | ل أغ \نيتن | بشا \رعنا | لجديد\.[1]

- **تفعيلات القصيدة:** من البحر الكامل

- **دلالة البحر**: بحر الكامل من البحور الدالة على الشجن والعشق والرومانسية وكذلك الفروسية. فقد تناسب إيقاع البحر مع غرض القصيدة المليئة بالشجن والسهد، والتلهف على محبوبته. وقد اختار الشاعر هذا البحر؛ لما فيه من موسيقى عالية يجعله فخمًا وجليلاً.

- **الروي:** الهمزة الساكنة والدال الساكنة.

- **دلالة الروي:** زاوج الشاعر في الروي بين الهمزة الساكنة والدال الساكنة. فالهمزة الساكنة دليلٌ على الحيرة التي يعيشها الشاعر داخل النص. فقد حاول أن يهرب من حيرته، إلا أنه وقع فيها مرة أخرى، وذلك بالدال الساكنة.

من خلال ما قدمنا نلاحظ وجها جديدا يعكس تطورا بارزا في القصيدة العربية وشكلها وإيقاعها هذا فأي تطور للشعر هو تطور للإيقاع.

[1] مُحَمَّد الثبيتي، المرجع السابق، ص45

الفصل الثاني

جماليات التشكيل الإيقاعي في القصيدة المعاصرة

- المبحث الأول: هندسة القصيدة المعاصرة
- المبحث الثاني: شعرية الإيقاع في التجربة الشعرية الجديدة
- المبحث الثالث: الإيقاع في قصيدة النثر

المبحث الأول: هندسة القصيدة المعاصرة

إن حديثنا عن القصيدة العربية المعاصرة هو حديث عن التجاوز والخروج عن كل ما ألفته العرب في كلامها وما تعارفت عليه في أشعارها، بل هو تكسير للقوانين والأحكام التي كانت تحكم القصيدة العربية القديمة، أو بالأحرى هو خروج عن نمطيتها وعن رتابة الوزن والمستوى النظمي إلى شكل جديد من الكتابة والإيقاع.

ونحن نتتبع تطور موسيقى القصيدة العربية وشكلها وإيقاعها فإننا نستطيع أن نحدد المراحل الثلاثة التي مرت بها:

أ) **مرحلة البيت:** حيث يتكون البيت من شطرين متوازيين تتمثل فيه كل القيم الجمالية الشكلية التقليدية التي عرفها الشعر منذ بدايته.

ب)**مرحلة وحدة التفعيلة:** مرحلة فتتت فيها بنية البيت واكتفى فيها الشاعر بوحدة (التفعيلة).

ج) **مرحلة الجملة الشعرية:** وهي مرحلة متطورة عن المراحل السابقة، أطلق عليها تسمية الجملة الشعرية ولها جمالياتها الخاصة. [1]

1. شعرية الإطار في القصيدة القديمة:

اعتمدت القصيدة القديمة على نظام البيت، فالنظام عنصر أساسي في الأعمال الفنية على اختلاف أنواعها، "وقد تحدد النظام في القصيدة التقليدية في التزام بعض القواعد الشكلية الضابطة للأوزان والقوافي وهذه القواعد هي الملتزمة في كل الشعر التقليدي"[2]، إذن فالقصيدة التقليدية (القديمة) كانت تعتمد على نظام معين يقوم على الوزن والمستوى النظمي، والذي اعتبره القدماء معيارا من المعايير

[1] ينظر: عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، دمشق، سوريا، ط3، 2013 ص: 79

[2] المرجع نفسه: ص: 80

الجمالية، فالإطار التقليدي للقصيدة العربية إطار منظم بلا شك، ونظامه دقيق بلا جدال باد للحواس يمتاز بالصرامة والثبات والجمود[1]،

إن الشاعر العربي القديم أخذ نظام البيت وهندسة قصائده من البيئة التي كان يعيش بها، إذ كان يسعى إلى تحقيق ذلك النظام والخروج من الفوضى التي كان يعيشها، فشعرية المكان والزمان الموجودتان في ذهن الشاعر العربي استطاع أن يجسدهما في هندسته للقصيدة وقد أطلق عليها حسين البرغوثي اسم هندسة المكان فقال: "هكذا يتجلى الشعر في علاقته بالمكان خارجيا كمكان مختلف وبالتالي فإن هندسة القصيدة أيضا تختص بهندسة المكان".[2]

ولما كره الشاعر العربي هذه الرتابة والنمطية والنظام، وسئم الإطار الخارجي للقصيدة القائم على تناظر الأبيات والأشطر، دخل تجربة شعرية جديدة كسرت صورة ذلك النظام.

ولما كسر الشاعر العربي هذا النظام الشعري وإيقاعه، دخل تجربة شعرية جديدة بهندسة جديدة وإيقاع جديد كان لقصيدة التفعيلة منها الإقبال الكبير والحظ الوافر فيما كان لقصيدة النثر الحظ الأوفر.

2. التشكيل في القصيدة المعاصرة:

تجاوز الشاعر العربي شكل القصيدة التقليدية وجاء بأشكال جديدة تعكس نفسيته وحالته الشعورية التي يعيشها، و بالتالي تحول الإيقاع من الصوت إلى البصر في القصيدة المعاصرة، فبعدما كان النص الشعري مسموعا يعتمد النبر والتنغيم في إيصاله للمتلقي أصبح اليوم نصا مقروءا يركز فيه المتلقي على الرؤيا، هذه الأخيرة التي جعلها أدونيس تتجاوز الواقع بمعطياته المختلفة فقال: " تتجاوز الزمان والمكان أعني أن الرائي تتجلى له أشياء الغيب خارج الترتيب أو التسلسل الزماني وخارج المكان المحدود

[1] ينظر: مراد السوداني، مدونة حسين البرغوثي في قوانين الشعر العربي، مذكرة ماجستير كلية الآداب، جامعة بيرزيت، فلسطين 2012، ص 174

[2] المرجع نفسه، ص 175

وامتداده"[1]، فالرؤيا في نظر أدونيس ترتبط بالمتلقي وتتجاوز كل الحدود وتتخطى كل الحواجز والقيود المثبطة بما فيها الزمان والمكان.

3. الكتابة الشعرية المعاصرة والفضاء النصي:

انتقلت القصيدة العربية من التجربة الشفوية إلى تجربة الكتابة التي تعتمد المستوى البصري لدى القارئ ، فبعد أن كان الشاعر يعتمد في كتابته شكلا واحدا تضبطه قواعد ومعايير خاصة تقوم على تناظر شطرا البيت فيها فتأتي القصيدة على نمط واحد من أولها إلى آخرها سئم المتلقي هذه النمطية فقام بإحداث تغييرات في الكتابة بدأت مع الموشح والزجل ، فتخلص من تلك النمطية مستغلا فضاء الصفحة جاعلا من القارئ الحاذق مشاركا له في عمليته الإبداعية من خلال قراءته للفراغات التي يتركها في فضاء الصفحة، "فالصفحة كفضاء أصبحت تفترض وجود قارئ يعي وضع الحرف والأشكال الخطية المختلفة التي تقترحها الكتابة كما يعي دور الفراغات والبياضات التي أصبحت مكونا من المكونات التي تضاف لمجموع العناصر التي يبني بها النص أفق تلقيه".[2]

أصبح النص الشعري المعاصر يفيض بالإيقاعات البصرية عن كثير من الإيقاعات الصوتية في تثبيت الرؤيا الشعرية وتعزيز إيحاءاتها وأبعادها النفسية[3]، فالإيقاع البصري يحتل الحيز الأكبر في النص الشعري المعاصر مما يجعل المتلقي يركز في شكله بالعين المجردة فتتثبت الرؤى وتتعزز الإيحاءات والأبعاد النفسية، ويكاد بذلك يستغني عن الأذن السامعة، وعليه فإن الأشكال الجديدة في الشعر العربي المعاصر ارتكزت على البعد البصري متجاوزة بذلك البعد السمعي.

ثم إن حديثنا عن العين المجردة والأذن لدى المتلقي يحيلنا للوقوف على مصطلحي الرؤيا والرؤية وقد فرق بينهما مُحَمَّد الصفراني في تعريفه للتشكيل البصري حيث يقول: "كل ما يمنحه النص للرؤية، سواء

[1] أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1977، ص: 168

[2] صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2012، ص279.

[3] خلود ترمانيني: الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، مخطوطة، أطروحة دكتوراة جامعة حلب، سوريا، ط 2004، ص190.

أكانت الرؤية على مستوى البصر-العين المجردة-، أم على مستوى البصيرة - عين الخيال-"[1]، وبالتالي فالرؤية تكون على مستوى البصر (العين) والرؤيا تكون على مستوى البصيرة (الخيال) وهذا يعني أن التشكيل البصري يطال الشكل الكتابي للقصيدة، بكل ما تتركه من فواصل، وفراغات، وعلامات ترقيم، وأشكال هندسية تتخذها الصفحة الشعرية، وهي بهذا تساهم في توجيه المتلقي إلى مخزونها الرؤيوي، ومنتوجها الفني عبر التشكيلات البصرية التي تتركها والفراغات التي تولدها محققة أقصى درجات تمثيلها، وتحققها الفني، وهي بذلك تشكل إيقاعا بصريا، ذلك "أن التشكيل البصري يساير واقع الحياة المعاصرة التي تهتم بجانب المادة والمدركات الحسية، ويتضمن كل ما هو ممنوح في فضاء النص، ويحيل إلى أهمية المبصورات في إنتاج دلالة النص الشعري، وهذا يعني أن اختلاف التشكيل من نص إلى آخر- حسب مضمون وحالة كل نص- يجعله جزءاً أساسياً في النص، بحيث يصبح المعطى الكتابي البصري مولداً للمعنى الشعري"[2]، ومن هنا ندرك أن التشكيل البصري يولد لنا إيقاعا بصريا يكون سبب في توليد المعنى الشعري في نظام السطر في القصائد الحديثة والمعاصرة، كما أن تفاوت الأسطر فيما بينها وتعادلها يشكل إيقاعا بصريا كما يحمل إيحاءات دلالية مختلفة، يقول مُحَمَّد الماغوط:

أَيُهَا الرَّبِيعُ المُقْبِلُ في عَيْنَيْهَا
أَيُهَا الكَنَارِي المسَافِرُ في ضَوْءِ القَمَرْ
خُذْنِي إِلَيْهَا
قَصِيدَةَ غَرَامٍ وَطَعْنَةَ خِنْجَرْ
فَأَنَا مُتَشَرِدٌ وَجَرِيْحٌ[3]

[1] ينظر: مُحَمَّد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي العربي بالرياض والمركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص: 18.

[2] المرجع نفسه، ص: 22

[3] مُحَمَّد الماغوط: الأعمال الشعرية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1998، ص11

وهناك نماذج عديدة تشكل إيقاعا بصريا مختلفا استغل الشاعر فيه فضاء الصفحة ليقيم ثورة جديدة على نمطية الشكل ورتابته ويشغل حيزا منه ليشكل فيه القصيدة رفقة حالته النفسية والشعورية، ونذكر من ذلك هندسات مختلفة للقصيدة العربية جاءت في ديوان: في اتجاه صوتك العمودي. [1]

ونحن نلاحظ هذين الشكلين ندرك أن للشاعر ملكية التصرف في فضاء الورقة حسب الحالة التي كان عليها أثناء العملية الإبداعية، ففي النموذج الأول نحس اضطراب الشاعر الصادر عن إيقاع تلك التموجات، أما في النموذج الثاني فرؤية القارئ للشكل تجعل منه محلقا نحو الأفق البعيد.

فعلا "إنها حرب قاسية يعلنها بنيس على الكتابة الأدبية التي تعيد إنتاج النمط والنموذج وتجتاز الماضي ومعاييره وشروطه". [2]

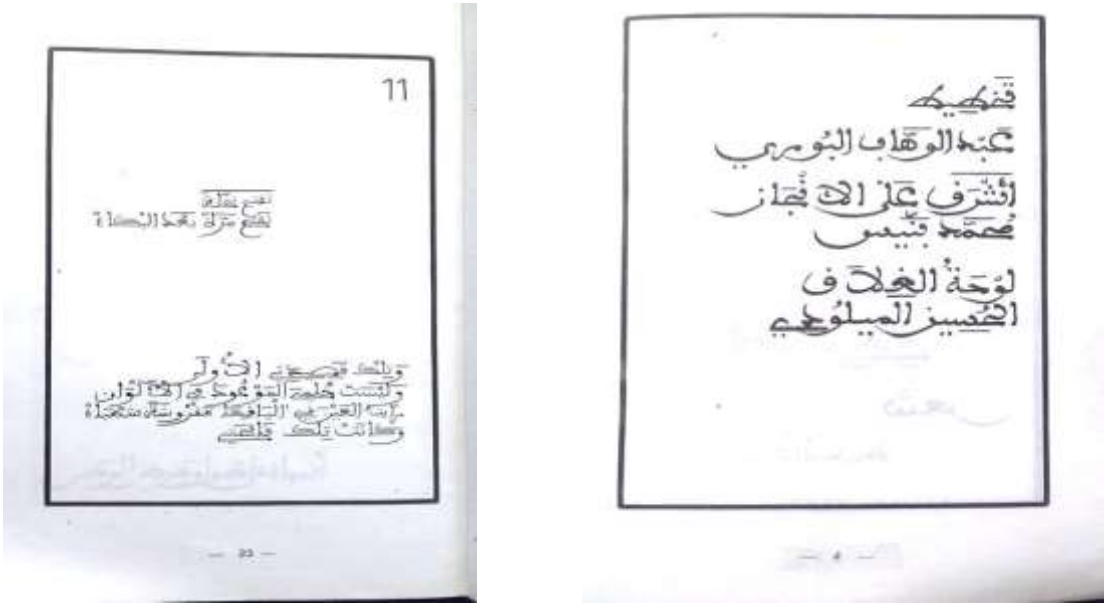
لقد ربط مُحَمَّد بنيس الحداثة بالإبداع وأقر بأن المبدع حر في العملية الإبداعية وأن الإبداع مشروع حضاري واستند بذلك على وجهة نظر منذر عياشي والتي تجلت في قوله: "إن الإبداع مشروع حضاري ولا يمكن أن يتم ما لم تكن المكونات الفنية المستخدمة فيه". [3]

[1] ينظر: مُحَمَّد بنيس: في إتجاه صوتك العمودي، شعر، سلسلة الثقافة الجديدة، المغرب، ط1، نهاية 79، ص13، 15

[2] عبد السلام صحراوي: بيان الحداثة من أدونيس إلى مُحَمَّد بنيس، مجلة: منتدى الأستاذ، جامعة منتوري قسنطينة، ع: 3، فريل2007، ص105

[3] مُحَمَّد بنيس: حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص10

إن عملية الإبداع ترتبط بالشاعر المبدع وحالته الشعورية وتراكماته النفسية، وبذلك يتولد في النص الشعري إيقاع جديد ألا وهو الإيقاع البصري الذي يتجلى في هندسة القصيدة فيعكس نفسية الشاعر من خلال كتاباته، كما توضحه النماذج التالية من ديوان في اتجاه صوتك العمودي. [1]



فحين يقف القارئ أمام هذين الشكلين يجد نفسه أمام نصين لنفس الشاعر مختلفين في الكتابة ويدرك أن الشاعر له حرية التحكم في فضاء الورقة كما شاء.

هذا نموذج آخر استعمل فيه مُحَمَّد بنيس الكتابة الأفقية والعمودية حسب حالته النفسية كما في الشكلين التاليين: [2]

[1] ينظر: مُحَمَّد بنيس: في إتجاه صوتك العمودي، شعر، المرجع السابق، ص 04- 23

[2] المرجع نفسه، مُحَمَّد بنيس: في إتجاه صوتك العمودي ص 16،

إن الشاعر وحده من يتحكم في شكل القصيدة ونفسها حسب حالته النفسية ولحظته الشعورية التي يعيشها أناء الدفقة الإبداعية، بل هو المتحكم الوحيد في بياض الورقة وسوادها وفي طول الأسطر وقصرها وكيفية كتابتها كما تبينه هذه النماذج.

المبحث الثاني: شعرية الإيقاع في التجربة الشعرية الجديدة

إن مصطلح الإيقاع يرتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى وما تثيره لدى السامع، فكلما ذكرت الموسيقى إلا ويذكر بعدها الإيقاع، ولا يخف علينا أن الموسيقى عنصر جوهري في الشعر.

ونحن نتتبع تطور القصيدة العربية وجدنا أن الإيقاع تطور بتطورها، فبعد أن كان يرتبط بصوت الشاعر وأذن المتلقي أصبح يرتبط بما تخطه أنامل الشاعر وتقرأه عين المتلقي بمعزل عن إنشاده.

1. الإيقاع والتجربة الشعرية الجديدة:

إن التجربة الجديدة للشعر جعلت الشاعر الحديث يكسر كل تقاليد الشعر القديم، ويقفز على كل الحواجز ليحلق في عوالمه الخاصة، حيث وجد الشاعر حريته في تجاوز الإطار القديم للقصيدة وإيقاعها ليتخلص من الوزن والمستوى النظمي ويخلق إيقاعا جديدا يتماشى وحالته النفسية التي يعيشها.

لم يعد الإيقاع الصوتي يحتل الحيز الأكبر في القصيدة الجديدة، فقد حاول الشاعر المجدد أن ينزح بقصيدته من حلقة الصوت إلى حلقة البصر، هذه الأخيرة التي ترتبط بمفهوم الرؤية عند المتلقي، والتي ربطها ابن سيدة بالعين والقلب. [1]

وبالتالي فالرؤية لا ترتبط بحاسة البصر فقط، بل تطورت إلى رؤيا لتتجاوز بذلك إلى ما هو حسي، فهي إذن تمتد إلى ما وراء البصر فتتجاوز المادي إلى المعنوي، وتقوم على التأمل والتفكر والتدبر والتأويل، وبالتالي فهي منطلق لكل ما هو رؤياوي، ومعها يصبح القارئ في بحث مستمر لانهاية له، وفي دائرة بحثية لا مخرج منها، يقول أدونيس: "إن من طبيعة الشعر الذي هو نبوة ورؤيا وخلق أي لا يقبل أي عالم مغلق نهائيا وأن لا ينحصر فيه، بل يفجره ويتخطاه؛ فالشعر هو هذا البحث الذي لانهاية له". [2]

[1] ينظر: ابن سيدة: المرجع السابق، ص: 324

[2] أدونيس: زمن الشعر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط: 5، 1986، ص43

وقد سعى الشاعر المجدد إلى "تأسيس مدار جديد ارتكز على إيقاع استمد معظم مقوماته من تفاعل العلاقات الداخلية في السياق، ومن أنظمته الصوتية والدلالية، وتلاحمها في النسيج النصي"[1]، فالشاعر الحديث انتهج نهجا جديدا في الشعر؛ فسعى إلى تجريب تقنيات متعددة في بنيته الشعرية المعاصرة يقوم إيقاعها على تفتيت بحور الشعر الخليلية كما يقوم على ما هو كائن داخل النص حيث يساهم تلاحم العلاقات الداخلية في السياق والأنظمة الصوتية والدلالية في خلق إيقاع جمالي.

2. الإطار الموسيقي الجديد:

إن أول ما قام به الشاعر الحديث تمثل في تفتيت البنية العروضية للبيت واكتفى منها بوحدة من وحداتها الموسيقية هي (التفعيلة)، فتغيرت التسمية من البيت الشعري إلى السطر الشعري.[2]

إن السطر الشعري يقوم على تركيبة موسيقية لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعري، ولا بأي شكل ثابت، وإنما ترتبط بالشكل الذي يرتاح له الشاعر أولا ومن حوله ثانيا[3]، وبالتالي فالشاعر يحاول أن يجد ذاته في قصيدته.

ثم إن جوهر السطر الشعري يقوم على تكرار تفعيلة من تفعيلات البحور الخليلية والتي تعتبر أساس النظام الصوتي، ونحن نتكلم عن التفعيلة وتكرارها في نظام السطر ووقعها على أذن المتلقي فإن ذلك يرجعنا إلى نظام البيت الشعري الذي يتكون من مجموعة من التفعيلات المتراصة وباجتماعها على نسق خاص يتكون البحر.[4]

[1] ينظر: هدى الصحناوي: الايقاع الداخلي للقصيدة المعاصرة – بنية التكرار عند البياتي نموذجا- مجلة جامعة دمشق، العدد: 1، سوريا، 2014، ص116

[2] ينظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المرجع السابق، ص: 79

[3] ينظر: المرجع نفسه: ص83

[4] ينظر: مُحَمَّد علي الهاشمي: المرجع السابق، ص: 12

3. البحور الشعرية:

تنقسم إلى قسمين:

أ) **بحور صافية:** هي التي تكرر فيها تفعيلة واحدة.

ب)**بحور مركبة:** تتكرر فيها أكثر من تفعيلة. [1]

وبما أننا قد أشرنا سابقا إلى أن السطر الشعري يتكون من تفعيلة واحدة تتكرر على مدار أسطر القصيدة، فيما بينا – للتو– أن الأبيات التي بحورها صافية تتكون من تكرار تفعيلة واحدة كالبحر المتقارب والمتدارك وغيرهما.

فإذا استعملنا على سبيل المثال تفعيلة المتقارب(فعولن//0/0) في بناء قصيدة التفعيلة، واستعملنا بحر المتقارب على أنه بحر صافي في بناء القصيدة التقليدية فإننا نجد الإيقاع يختلف في القصيدتين بالرغم من اعتمادهما على نفس التفعيلة (فعولن//0/0) حيث:

- **في قصيدة التفعيلة:** نعتمد تفعيلة المتقارب(فعولن//0/0) فيتحقق الإيقاع الصوتي الناتج عن تكرارها بالإضافة إلى إيقاع الشكل حيث تتغير أسطر القصيدة بين الطول والقصر حسب نفسية الشاعر.
- **في القصيدة التقليدية:** ونحن نعتمد في بنائها على بحر المتقارب وهو من البحور الصافية التي تتكرر فيها تفعيلة (فعولن//0/0) ثمان مرات في البيت، فهي توفر لنا إيقاعا صوتيا بالإضافة إلى إيقاع الروي والمستوى النظمي.

وبالتالي فرغم استخدامنا لنفس التفعيلة في بناء القصيدتين إلا أن إيقاعهما يختلف، ففي قصيدة التفعيلة يجد الشاعر نفسه حرا غير مقيد فيما يكون الإيقاع متحركا في شكل النص وغير ثابت، أما في القصيدة التقليدية فيجد الشاعر نفسه مقيدا بعدد التفعيلات في البيت الواحد وبقافية واحدة وروي واحد في القصيدة وبالتالي يكون إيقاعه ثابتا.

[1] ينظر: مصطفى حركات، المرجع السابق، ص: 14، 15

كما لا يخف علينا أن الشاعر المجدد في بنائه لقصيدة التفعيلة لم يعتمد على البحور الصافية فقط، وإنما جرب استعمال البحور المركبة كذلك، فأنتج إيقاعا آخر يقوم على تفعيلتين تتكرران في بنية النص الشعري، ناهيك عن إيقاع الشكل ونظام الأسطر فيه وهنا تبرز فنية الشاعر وحريته في بناء قصيدته.

وعليه فإن "نظام السطر الشعري وإن اقتضى الحركة في إطار عدد محدود نسبيا من التفعيلات فقد أتاح للشاعر في الوقت نفسه فرصة التحرك في إطار غير محدود من الأشكال".[1] أي أن نظام السطر يلزم الشاعر على أن يقوم بحركتين داخل نصه:

أ- الحركة في إطار محدود: يتحرك في إطار تفعيلات البحر الذي استعمله في بناء نصه، وهذه الحركة يحس فيها الشاعر بشيء من التقيد بالتفعيلة.

ب- الحركة في إطار غير محدود: حيث يجد الشاعر حريته المطلقة في تصميم نصه الشعري فيبدع في استغلال فضاء الصفحة وتشكيل نصه.

"فالسطر الشعري المؤسس على تفعيلة بعينها يلتزم من النظام المحدد للتفعيلة ذاتها ما يكفي لتنسيق الكلام موسيقيا ولا ضرورة مطلقا لفرض التزامات جديدة هناك مندوحة عنها وبعبارة أخرى أقول: ليس هناك مبرر فني ظاهر لالتزام مالا يلزم"[2]، فقد كانت لبدر شاكر السياب المحاولة في استغلال البحور المتنوعة التفعيلات في إطار القصيدة الجديدة وكان ذلك في ديوانه: (شناشيل ابنة الحلبي)، لتتوالى بعده تجارب الرواد من المجددين في الشعر.[3]

[1] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 86

[2] المرجع نفسه: ص: 89، 90

[3] ينظر: عز الدين اسماعيل، المرجع السابق: ص: 90

4. التشكلات الإيقاعية في الشعر الجديد:

إن القصيدة العربية الجديدة تتصل اتصالا مباشرا بالفنون وبالأخص الفن التشكيلي، فقد اعتبر آرسطو كل أنواع الفنون أشكالا شعرية، لأن: "الشعرية في منظوره هو العالم الذي تلتقي فيه جميع الفنون والأجناس الأدبية"[1]، إذن الشعرية حسب آرسطو هي ملتقى الفنون، فكل الفنون تلتقي في ما اصطلح عليه آرسطو بالشعرية ذلك لأن كل فن هو نابع عن شعور إلا أن طريقة التعبير أو التقديم تختلف من فن لآخر ومن فنان لآخر، فقد أصبحت القصيدة على مستوى الشكل لوحة زيتية ورؤية فنية وجمالية، تقوم على تشكيل هندسي بصري يجسد إيقاعا بصريا، ويختلف هذا الإيقاع البصري من نص شعري لآخر.

5. القصيدة تشكيل بصري:

فتحت القصيدة الجديدة أفقا فنيا جديدا أخرجها من نمطيتها المعهودة إلى تجدد مستمر وحركة متواصلة، وبذلك انتقلت القصيدة المعاصرة من الجمود المحدود إلى الحركية المتواصلة.

إن التجربة الشعرية الجديدة جعلت من القصيدة حركية مستمرة لا جمودا محدودا، فلم تعد تتجلى جماليتها في تصويرها للأشياء بقدر ما تتجلى في إسهامها بإضافة الجديد لهذا العالم[2]، ويتمثل هذا الجديد الذي أضافته القصيدة الجديدة لعالم الكلمة في بنائها الفني وإيقاعها المرئي.

وبهذا فهي تمارس حريتها ومغامرتها في تجاوز الأشكال القديمة ورتابتها لتسافر نحو نشوة الاكتشاف حتى تشكل رؤية القصيدة الفنية التي لا تنسج على منوال سابق، إنها تتجدد باستمرار عبر الزمان والمكان حيث تبرز قوة الإبداع وقوة الممارسة الشعرية المعاصرة والقدرة على طاقة الابتكار والجمال.[3]

---

[1] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار الأدب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص: 33

[2] ينظر: طارق فتوح: علاقة الشعر بالتشكيل في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الأدب والعلوم الاجتماعية، جامعة: محمد لمين دباغين، ع: 25، ديسمبر 2017، سطيف، الجزائر، 2017، ص 277

[3] ينظر: طارق فتوح، المرجع نفسه، ص 277

إن حرية القصيدة المعاصرة ومغامرتها في تجاوز الأشكال التقليدية هي من حرية الشاعر ومغامرته، فالشاعر هو الذي يبني قصيدته بناءً يناسبه، ويضع لها شكلا خاصا يوافق حالته الشعورية لحظة الدفقة الإبداعية، وفنا إيقاعيا يجتاز كل التقاليد ويكسر كل القيود ليرحل بها إلى عوالم أخرى حيث تكون قوة الإبداع والجمال.

6. الزمنكانية في التجربة الشعرية الجديدة:

إن حديثنا عن الزمان والمكان في التجربة الشعرية الجديدة هو حديث عن مستويين:

أ) **المستوى السمعي**: نركز فيه على مستوى الصوت والإنشاد، وهو تشكيل للزمان على مستوى الأذن وحدها.

ب)**المستوى البصري**: لا يقل أهمية عن المستوى الأول نظرا لإيقاعه وذلك لما يوصف من ملامح واضحة عن تجربة العين التي تعتمد تشكيل المكان تشكيلا إيقاعيا يتداخل بصورة خصبة مع تشكيل الزمان. [1]

إذن: فتداخل الإيقاع السمعي (إيقاع الصوت) مع الإيقاع البصري (إيقاع الشكل أو الصورة) ينتج إيقاعا زمنكانيا، ذلك لأن الزمن مرتبط بأذن السامع، ونقصد بالزمن الفترة الزمنية الممتدة بين صوت وآخر أثناء النطق، فيما يرتبط المكان بالعين وما يتشكل أمامها من صورة، ونقصد بالصورة هنا شكل القصيدة.

ويمكننا ملاحظة البنية الزمنكانية في المراحل المتوسطة من تطور قصيدة التفعيلة من حيث أنها بنية ذات خصائص إيقاعية متوازية بين تجربة الأذن والعين على صعيد الإيقاع الخارجي. [2]

وهذه بعض النماذج تدل على رؤية الشاعر الفنية، فقد أخذت القصيدة الجديدة شكلا هندسيا جماليا يعبر عن حالة الشاعر الشعورية والنفسية، والتي يختلف إيقاعها البصري من شاعر إلى آخر، بل

[1] ينظر: علوي الهاشمي: المرجع السابق، ص: 65-66

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 66

من قصيدة لأخرى وإن كانت لنفس الشاعر. فشكل القصيدة الحديثة والمعاصرة مرتبط بالحالة التي يكون عليها الشاعر لحظة الدفقة الإبداعية.

- **النموذج الأول: قصيدة "عد من هناك"** لفدوى طوقان. [1]

عد من هناك

اتراك تذكرها، ويبكيها شواطئ من بلاد
من بحور

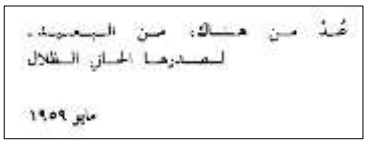
اتراك، والدنيا هناك
دوّامة، تبقى على صخب تدور
حمقاء، عجّل، تحمق الانسان في الانسان
تتركه شح
وتزيّف الإحساس، حتى الحبّ يفقد طعمه
حتى الفرح

اتراك تذكرها هناك
انسانة منحت هواك
أغلى هبات الحب: الروح الطيبة والشعور

اتراك تذكرها؟ فما زالت هنا روحاً لطيفة بالدار، بالبستان، بالجو الربيعيّ اللطيف
بالقمحد الحاني الوثير
بمكانك الخالي الأثير
فيها حنين الذاكرى، حنين خطاها النشوى معك
يوم احتواها الدارُ قلباً خافقاً لتودعك

••

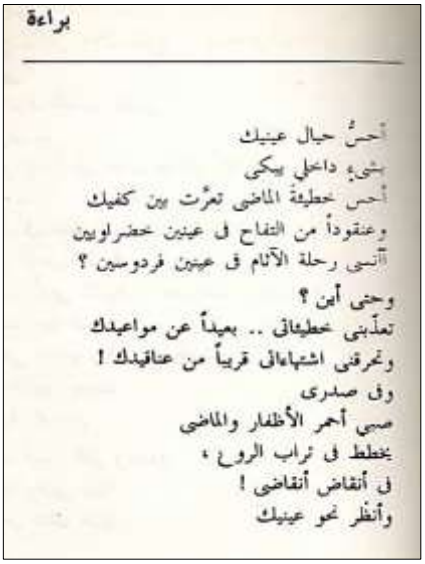
يا حبّتها، اتراك تذكرها؟ هنا هي ما تزال
حتى انتظار، عدّ أيام، نداة صامتاً أنت الظلال
تحنو على غياكها الشاربجة الخضراء، تحمل منك ذكرى
ذكرى يظلّ حبيرها يهمي، يرفّ، هوىً وشعراً
يدعوك، يهتف: عُدْ فما
يا خلقها



عُدْ من هناك: من البعيد..
لصدرها الحاني الظلال

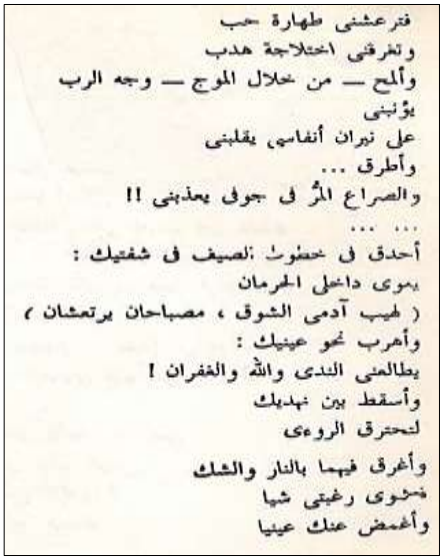
مايو ١٩٥٩

- **النموذج الثاني:** قصيدة براءة لأمل دنقل. [2]



براءة

أحسُّ حيال عينيك
بشيءٍ داخلي يبكي
أحس خطيئة الماضي تعرّت بين كفيك
وعنقوداً من التفاح في عينين خضراوين
أنسى رحلة الآثام في عينين فردوسين ؟
وحتى أين ؟
تعذّبني خطيئاتي .. بعيداً عن مواعيدك
وتحرقني اشتهاءاتي قريباً من عناقيدك !
وفي صدري
صبي أحمر الأظفار والماضي
يخطط في تراب الروح ،
في أنقاض أنقاضي !
وأنظر نحو عينيك



فترعشني طهارة حب
وتغرقني اختلاجة هدب
وألمح — من خلال الموج — وجه الرب
يؤنبني
على نيران أنفاسي يقلبني
وأطرق ...
والصراع المرّ في جوفي يعذبني !!
... ...
أحدق في خطوط الصيف في شفتيك :
يموي داخل الحرمان
(طيب آدمي الشوق ، مصباحان يرتعشان)
وأهرب نحو عينيك :
يطالعني الندى والله والغفران !
وأسقط بين نهديك
لتحترق الرؤى
وأغرق فيهما بالنار والشك
فتشوى رغبتي شيا
وأغمض عنك عينيا

وأسند رأسي الملفوح في صدرك
فقد تترمدّ الأفكار في جمرك
وأحرق جنة المأوى
... ...
فيا ذات العيون الخضرْ
دعي عينيك مغمضتين فوق السرّ
.. لأصبح حرّ !!

- **النموذج الثالث:** قصيدة "وانتضرني" لفدوى طوقان. [1]

[1] فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص275-276-277

[2] أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مديولي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط3، 1987، ص: 47

وانتظرني

حين تبدو الحياة في يومك المقفر مني
كئيبة عاطله
ويلحّ الشوق اللجوج فتدعوني ودولي ـ
بجاهل ويراري
والمساء شوامخ الأسوار
فامضي نحو الجسر الكبير مع الذكرى
ورعشاتها العذاب الجميله
•
ستراني هناك امشي إلى جنبك
أنت استغراقي وابتهالي
وانا كنزك الذي تحتويه
يديّ باخل وحرص ضنين
وتواريه عن فضول العيون

والأصيل الذهب الغارق بطوبيا ـ
حيث تمشين تماسجين أمال
•
وتمضي دماً الى القمة الأخرى ـ
بعيداً عن اصطخاب المدينة
في الطريق الشدود التي والقصت اطارع ـ
يلفّ جوّ هوانا
ليس إلا الهوى ورفع خطانا
وطمأنينة تكاثر روحية وأمنّ ـ
وراحة وسكينه
وتمضي ونحن نجهل من يدفعنا ـ
في المدى وما ستلاقي
وتمضي دماً بعيداً ولا ندري ـ
متى ينتهي الطريق الوعر
او الى اين سوف يفضي المسير
ونداء المجهول صوت خفي
هاتف من قرارة الأعماق
•
وسأبقى هناك تمشي ولا تعلم إلا ـ
شيئاً يحب قليلا

هو ايمانا المقدّس بالحب ـ
ثوى في أغوارنا المجهوله
وحدانا على الدروب الطويله
وزكا شعلة تضيء بعيدنا ـ
فتمضي على مناها كلانا
•
هكذا كلما ألحّ عليك الشوق
عد للماضي ، وعش في الذكرى
واحي أيامنا ونحن على النهر ـ
ونيسان ضاحك في الضفاف
راقص الظل رائع الأطياف
وانتظرني ، غداً سيجمعنا الحبّ ـ
شتيين في حاه استقرّا

إن أول ما يلاحظه القارئ في هذه النماذج الثلاث هو اختلاف أشكالها، واختلاف أسطرها بين الطول والقصر مما يؤدي إلى اختلاف الإيقاع.

ونحن نلاحظ هذه النماذج الثلاث بأشكالها المختلفة، نقف عند قصيدة ": وانتظرني" وقصيدة: "عد من هناك" لفدوى طوقان، فبالرغم من أنهما لنفس الشاعرة إلا أنهما يختلفان عن بعضهما في الشكل وذلك يرجع إلى النفسية التي كانت عليها الشاعرة أثناء كتابتهما.

[1] فدوى طوقان: المرجع السابق، ص: 142-143-144

المبحث الثالث: الإيقاع في قصيدة النثر

لما أحس الشاعر المجدد بأن التفعيلة التي يعتمدها في بناء قصائده تقيده وتسلب منه بعض حريته في الكتابة، ما لبث أن وجد نفسه قد حطم العلاقة القائمة بينه وبينها فمزج بين الشعر والنثر لينتج في الأخير قصيدة النثر متجاوزا الوزن، ومتخلصا من قيود العروض والمستوى النظمي وتفعيلات الشعر الحديث.

1. مفهوم قصيدة النثر:

تعتبر قصيدة النثر جنسا إبداعيا دخيلا على ساحة الأدب العربي، ظهر مع بودلير وترعرع على يديه لينضج على يد لوتمان الذي اعتبره شعرا يقول أحمد بزون « صحيح أنّ هذا الفن له جذوره وانتماؤه الغربي فبودلير يعتبر جد هذه القصيدة ومؤسسها الأول في العالم، كما أن **لوتمان** كان أول من كتب القصيدة النثرية بشكل ناضج، واستعمل هذا النسق التعبيري معتبرا إياه شعرا بشكل واضح».[1]

وقد استمد رواد قصيدة النثر العربية مفهومهم من الحضارة الغربية، وبالضبط من مفهوم الباحثة الفرنسية (سوزان برنار Suzanne Bernard) التي عرفتها بأنها: " قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية موحدة، مضغوطة كقطعة من بلور... خلق حر، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء، خارجا عن كل تحديد، وشيء مضطرب إيحاءاته لانهائية"[2]، وانطلاقا من هذا التعريف وجد رواد قصيدة النثر العربية حريتهم في الخلق والكتابة والتعبير والإبداع فاستوردوا هذا الجنس ليفرضوه على الساحة الأدبية العربية.

وقد جاء في تعريف يوسف الخال لقصيدة النثر أنها: « شكل يختلف عن الشعر الحر في آداب العالم بأنّه يستند إلى النثر، ويسمو به إلى مصاف الشعر، مكتسبا من النثر العادي عفويته وبساطته وحريته في الأداء والتعبير، وبعده عن الخطابية والبهلوانية البلاغية والبيانية، وكل ذلك مع الحفاظ كالشعر

[1] أحمد بزون: قصيدة النثر (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1ن 1996م، ص: 79.

[2] برنار سوزان: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مُحَمَّد غدامس، دار المامون، بغداد، ط، 1992 .، ص: 16

الحر على إيقاع ذاتي يحدث التوتر المرجو من الوزن التقليدي»[1]، وهنا نجد أن يوسف الخال يتحدث عن الحرية التي تحدثت عنها سوزان برنار، إلا أنه يربطها بالتعبير والأداء بينما ربطتها هي بمسألة الخلق والإبداع.

وقد جاء في تعريف أدونيس لقصيدة النثر "أنها شعر لا نثر جميل، إنها قصيدة مكتملة، كائن حي مستقل، مادتها النثر وغايتها الشعر، النثر فيها مادة تكوينية ألحق بها لتبيان منشئها، وسميت قصيدة لأن النثر يمكن أن يصير شعرا دون نظمه، بلا أوزان تقليدية".[2]

ومن هنا نجد أدونيس يبين لنا سبب تسميتها بالقصيدة، ويؤكد على أنها قصيدة مكتملة لأنها قامت على جنسين لتحقق صفة الكمال في ذاتها وتعرف قصيدة النثر كذلك أنها " قصيدة تتميز بواحدة أو أكثر من خصائص الشعر الغنائي غير أنّها تعرض في المطبوعات على هيئة تركيز، وتختلف عن الشعر الحر لأنّها لا تهتم بنظام المتواليات البيتية، وعن فقرة النثر بأنّها ذات إيقاع ومؤثرات صوتية، أوضح مما يظهر في النثر مُصادفة واتفاقا من غير غرض، وهي أغنى بالصور وأكثر عناية بجمالية العبارة وقد تكون القصيدة من حيث الطول مساوية للقصيدة الغنائية لكنّها على الأرجح لا تتجاوز ذلك».[3]

فلو تأملنا هذه التعاريف نجدها تتحدث عن تداخل جنسين مختلفين يقوم عليهما جنس ثالث نحت اسمه من اسميهما، واستقر على قصيدة النثر.

وما دمنا نتحدث عن تداخل هذين الجنسين فإننا نتحدث بذلك عن تداخل خصائص كل جنس وتلاحمها مع خصائص الجنس الآخر، وبذلك تولد خصائص جديدة وجب على شاعر قصيدة النثر مراعاتها أثناء بناء نصه.

[1] يوسف الخال: قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، مجلة شعر، العدد 24، بيروت، لبنان، خريف 1962م، ص: 147

[2] أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة شعر، ع: 14، بيروت، لبنان، 1960، ص 79

[3] سهام القحطاني: قصيدة النثر السعودي، مجلة علامات، النادي الأدبي بجدة، السعودية، يونيو 2004م، ص: 417

2. الإيقاع في قصيدة النثر:

تعد قصيدة النثر آخر إطلالات الشعر في عصرنا، والتي تجاوز بها الشاعر كل ما هو قديم وأحدث معه قطيعة ذوقية وبنائية، وقد أثير جدل كبير حول مسألة الإيقاع في قصيدة النثر العربية، وقد وصلت سوزان برنار إلى أن "مفهوم الإيقاع واضح جدا حينما يطبق على الموسيقى، ولكنه يصبح غامضا جدا حينما نطبقه على الشعر وعلى النثر خاصة".[1]

ونحن نقرأ هذا القول ندرك أن سوزان برنار تضع الإيقاع بين حاستي السمع والبصر فتجعل الإيقاع واضحا وجليا حين يرتبط بالسمع (موسيقى، العروض)، وتجعله غامضا حين يرتبط بالبصر (شكل قصيدة النثر).

«جاءت قصيدة النثر، وهي شعر بدون وزن على الإطلاق فتساءل النّاس، عما إذا كان ذلك شعرا... هذه كتابة... بقدر ما تقترب من خصائص الشعر تكون شعرا، سواء أكانت موزونة أم غير موزونة، من قال إنّ الوزن المقيد هو الذي يصنع الشعر؟ أحيانا تكون هناك موسيقى داخلية من ضمن الكلام تعطيك المطلوب من إيقاع...».[2]

وبالتالي فإن الإيقاع في قصيدة النثر لا يعتمد على الوزن وإنما يعتمد إيقاعا يكمن في البنية الداخلية للنص حيث " يكمن في إيقاع الجملة وعلاقة الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة، هذه كلها موسيقى مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم، وقد توجد فيه وقد توجد بدونه، وبالتالي فإن موسيقى قصيدة النثر لا تخضع للإيقاعات

[1] رمضان الحينوني: الايقاع في قصيدة النثر، شعر الماغوط نموذجا، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد كتاب العرب، ع: 516، دمشق سوريا، 2014، ص 92

[2] جورج طراد: يوسف الخال في حيث لم ينشر، مجلة الناقد، العدد: 35، بيروت، لبنان، 1991م، ص: 48

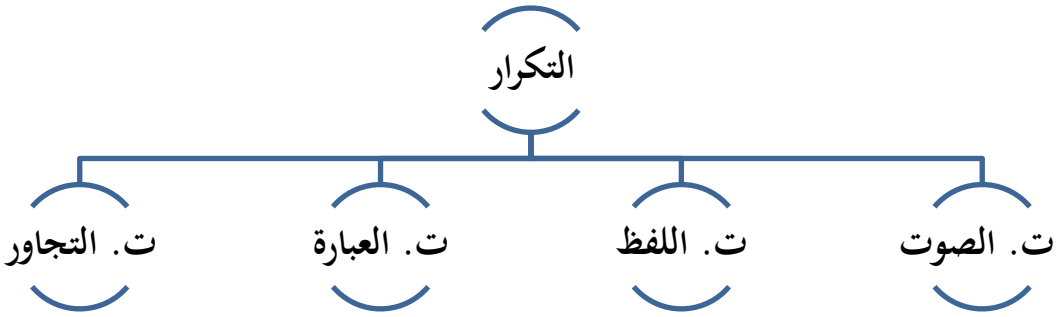
القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، إنها إيقاع صادر عن تجربة ذاتية تتجدد كل لحظة. [1]

3. الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر:

تعتبر قصيدة النثر شكلا من الأشكال التجريبية الجديدة التي عرفتها القصيدة العربية نتيجة لعدة ظروف، فجاءت هذه الأخيرة لتتجاوز بأشكالها كل الأشكال التقليدية حيث قدمت لنا بدائل موسيقية فتولد لنا إيقاع جديد ينبض بالحركة والإستمرارية.

أ. **إيقاع التكرار**: أشار النقاد القدماء إلى ظاهرة التكرار في كونه يؤكد المعنى، ويساهم في ارتباط أجزاء الكلام، "فهو تجلية للمعنى وتزكية له، آو رغبة من الشاعر في التوكيد والتفصيل ومن ثم تنمية المعنى وبلورته". [2]

فظاهرة التكرار ليست وليدة العصر، فقد أشار النقاد إليها قديما وبينوا جمالياتها، ولا يقتصر التكرار على الكلمة أو الجملة فقط وإنما يتعداهما كما سنبين في المخطط التالي:



إن كل من إيقاع الصوت واللفظ والعبارة هو إيقاع معروف أما إيقاع التجاور فهو ما يطلق على تجاور الأفكار المكررة. كما أن هناك العديد من التكرارات كتكرار البداية وتكرار التعداد ...

[1] نعمان عبد السميع المتولي: إيقاع الشعر العربيفي الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2013، ص: 170

[2] رشيد شعلال: البنية الإيقاعية عند أبي تمام، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011، ص: 252

ب.إيقاع التوازي: يعتبر التوازي عنصرا من العناصر التي تشكل بنية القصيدة، وأول من أبرز هذا المصطلح هو رومان ياكبسون، وبالرغم من اختلاف تعريفاته إلا أنها تنصب كلها في أنه عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة من الأبيات الشعرية أو بعبارة أخرى هو كل مقطع من الشعر يتوازى مع المقاطع الأخرى. [1]

وأنواع التوازي كما يوضحها الشكل التالي:

- **توازي التطابق:** تزخر قصيدة النثر بهذا النوع من التوازي حيث أن هذا النوع يتحقق باختصار القواعد النحوية العديدة إلى مقولات تحليلية[2]، حيث تتوالى في أسطر المقطع ظاهرة نحوية واحدة كالتالي:

مبتدأ+ خبر + جار ومجرور
مبتدأ+ خبر + جار ومجرور

- **توازي السلسلة:** ونعني به أن تشكل كلمات النص حلقات متماسكة من بداية النص إلى نهايته وهذا ما أشار إليه مُحَمَّد مفتاح. [3]

[1] ينظر: مُحَمَّد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 97-98
[2] مُحَمَّد مفتاح: التلقي والتأويل مقاربة نسقية-، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 155
[3] ينظر: المرجع نفسه ص 165، 166

- **التوازي العمودي**: يكثر هذا النوع في قصائد النثر خاصة قصائد الماغوط، ونعني به أن تشترك فيه أجزاء الأسطر أو الأبيات في صيغة واحدة كاشتراكها في الفعل الماضي أو المضارع أو... سواء كانت بالنفي أو الإثبات. [1]

ثم إن حديثنا عن إيقاع التوازي لا يشتمل فقط على توازي التطابق والسلسلة والتوازي العمودي فقط، بل يوجد أنواع أخرى يكفي الإشارة إليها فقط كتوازي المشابهة والمماثلة وتقابل الصيغ والتماسك وما إلى ذلك ... وإنما ركزنا على هذه الثلاثة فقط لأن قصائد النصر تحفل بها.

ج. **إيقاع التشاكل**: إذا أخذنا مصطلح التشاكل بمفهومه الموسع فإننا نجده يتداخل مع مفهوم التوازي لذلك كان لزاما علينا أن نذكر ما يتميز به عن غيره كالتحليل بالمقومات الذاتية والسياقية حيث يجمع بين التحليل المفردي والتحليل الجملي والتحليل النصي ويتجاوز المعاني الظاهرة في النص. [2]

4. التشكيل البصري لقصيدة النثر:

يلعب التشكيل البصري دورا مهما في إيقاع قصيدة النثر وذلك عن طريق رسم القصيدة بطريقة معمارية تتوزع عبر فضاء الصفحة لتشكل لوحة فنية، ونقصد بالتشكيل البصري كل مكتوب وقع عليه البصر ليقرأ دلالته، وقد أسست قصيدة النثر لإيقاع جديد ارتبط بالذات الشاعرة وتنامى من الداخل ليتفجر تلقائيا من التجربة الشعورية، إنه إيقاع دلالي تتشارك فيه علامات الترقيم والبياض والسواد...

أ) إيقاع الصمت:

ونعني به هندسة البياض الذي يتجلى في التشكيل البصري للقصيدة، والذي يختلف من شاعر لآخر، فالشاعر يعتمد هندسة البياض حسب الحالة النفسية التي يكون عليها أثناء كتابته للنص الشعري، وهذه الهندسة تختلف من شاعر لآخر. "فالبياض يقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي

[1] ينظر: محمد مفتاح: التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المرجع السابق، ص152

[2] المرجع نفسه، ص: 159

للمكان الذي يحتله السواد متخليا في ذلك عن مساحة معينة للبياض، ويعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ"[1]، فهو بذلك عبارة عن تكرار صوتي حتى وإن كان صامتا مما يجعل مساحة البياض تلعب دورا كبيرا في توضيح الدلالة للقارئ.

ب)إيقاع الصوت:

ونعني به هندسة السواد التي تقابل هندسة البياض في قصيدة النثر، فالصوت يتعالق مع اللغة ويلعب دورا كبيرا في تحصيل الدلالة وإدراك المعنى لدى القارئ، ويقوم هذا الإيقاع على بعض التكتلات كالتوازي والتكرار والتقابل والمشابهة وغيرها.[2]

إن القصيدة المعاصرة جعلت الشاعر المعاصر يلعب على إيقاع السواد والبياض والصوت والصمت والمنطوق من الكلام والمسكوت عنه، إنها تقنية جديدة في تشكيل النصوص الشعرية لم يعتدها قرَّاء الشعر فقد استفاضت هذه الظاهرة في الخطاب الشعري المعاصر وجعلت القارئ تائها بين التصادم الكائن بين الصوت والصمت من ناحية، والبياض والسواد من ناحية أخرى. [3]

ج) تفتيت الدوال:

بعد أن قام الشاعر بتفتيت البحور الشعرية إلى تفعيلات وتخلص من الوزن والمستوى النظمي لجأ إلى تفتيت الكلمة والوقوف على وحداتها الحرفية وتعد ظاهرة التفتيت" أو التشذير أو بعثرة الكلمات على الصفحة من أبرز مظاهر التشكيل الذي يميز القصيدة الجديدة وشكلا من أشكال التجديد الصياغي والتحرير البصري والتشكيل الحرفي وجزءً من الثورة اللغوية"[4]، فالشاعر المعاصر لجأ لتتفتيت الكلمة ليحرر بصره من الكلمة ويقرأ الحرف بمعزل عنها.

---

[1] مُحَمَّد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، ط 2، بيروت، لبنان، 1985، ص: 101

[2] ينظر: مُحَمَّد مفتاح: التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المرجع السابق، ص: 105

[3] ينظر: علاء الدين علي ناصر: دلالة التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، مجلة الاثر، كلية العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، ع:29، حمص، سوريا، 2017، ص:114

[4] المرجع السابق: علاء الدين علي ناصر: دلالة التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، ص 121.

د) علامات الترقيم:

تعتبر علامات الترقيم" مؤشرات بصرية لها دلالات مقصودة، ذلك أن النظام الشعري يختلف عن الكتابات النثرية حيث أن كل تشكيل خطي فيه له دلالة، فكل ما يخطط في الشعر لا يكون كذلك إلا لكي يحمل قيمة ما." [1]

وبذلك فإن علامات الترقيم في النص الشعري تشكل إيقاعا يساهم في تحديد دلالة النص فهي تمثل دوالا بصرية تتفاعل داخل النص مع الدوال اللغوية في اتمام المعنى وإنتاج الدلالة، فالشاعر المعاصر استدرج علامات الترقيم المختلفة لخدمة التجربة الإبداعية الخاصة بالمبدع ويشحنها بدلالات ووظائف جديدة. [2]

إن تقابل هذه الإيقاعات في قصيدة النثر تشكل لوحة فنية في جوهرها وفي تطابقها مع بعضها البعض حيث تجعل القارئ في بحث مستمر عن الدلالة الموجودة في النص وتحديد المعنى العام الذي أراد أن يوصله الشاعر للمتلقي، فهو المتحكم الوحيد في فضاء الصفحة وهندسة القصيدة بل هو المتحكم الوحيد في توزيع نقاط البياض والسواد في فضاء الصفحة واختلاف الأسطر بين الطول والقصر.

[1] المرجع نفسه، ص 122

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص:122

الفصل الثالث

مقاربة إيقاعية في قصيدة

بكاء السنونو للماغوط

1. الإيقاع الداخلي:

ترجع كلمة عنوان في لسان العرب إلى مادتين مختلفتين وهما: "-عَنَنَ- و-عَنًا - حيث تذهب المادة الأولى (عَنَنَ) إلى معاني "الظهور" و"الاعتراض"، ونجد المادة الثانية (عَنًا) تحيل إلى معاني "القصد" و"الإرادة".[1]

وقد التصق المفهوم الاصطلاحي للعنوان بمفهومه اللغوي فمن حيث القصد والإرادة فإن مصطلح القصد يرتبط بالمرسل حيث أن العنوان عبارة عن رسالة أو مرسلة تلخص ما جاء في النص وهو بذلك يشكل توازيا مع النص في حين أن مصطلحي -الظهور والاعتراض- مرتبطان بالمتلقي أو المستقبل باعتبار أن العنوان هو ما يعترضه من العمل ويظهر له، فالمرسل ينطلق من مقاصده في بث العنوان في حين يعتمد المتلقي على خلفياته في تقبله للعنوان.[2]

أ. عتبة النص: بكاء السنونو

يعد السنونو من الطيور المهاجرة التي تمتاز بخفة حركتنها فهو ذو جسم طويل وأجنحة طويلة وذيل متشعب، ينتمي لرتبة العصفوريات يمتاز بألوان أكثر جاذبية كالأحمر والأسود واللون الأزرق، تتشابه ذكور السنونو مع الإناث بشكل كبير في المظهر إلا أن الاختلاف يكون في طول الذيل في الذكور يكون أطول من الإناث وهو طائر يقدر على المشي والجري في نفس الوقت.[3]

- **على المستوى العروضي**: بكاء السنونو //0/0 //0/0

على الرغم من أن النص الذي بين أيدينا من قصيدة النثر إلا أن العنوان جاء على بحر المتقارب الذي يحمل (تفعيلة فعولن)، والتي تكررت مرتين في العنوان وجسدت لنا بدورها ايقاعا.

- **على المستوى الصوتي**: عنوان النص يتكون من إحدى عشرة صوتا ولو تتبعنا الأصوات في العنوان وتكرارها نجد:

---

[1] محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، عن لسان العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1998، ص16

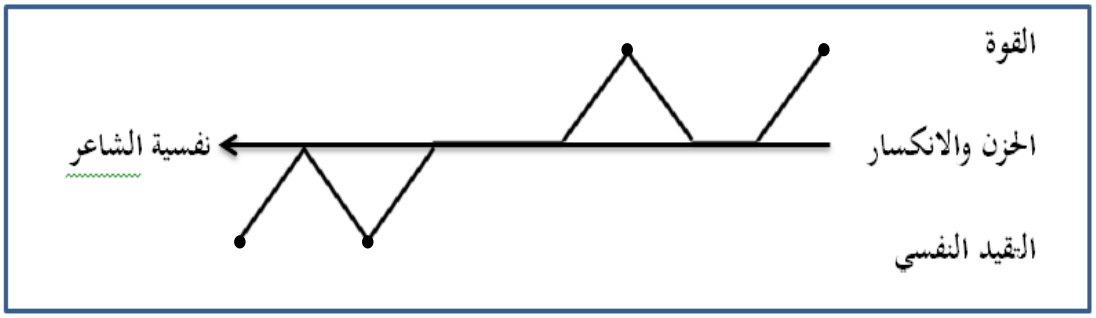
[2] ينظر: المرجع نفسه: ص 21-22

[3] https://www.mosoah.com/animals/birds/swallow,10/06/2020,18:17.

بكاء السنونو	الباء	الكاف	الهمزة	السين	النون	الواو
10 صوت	1	1	2	2	2	2

ونحن نحصي الحروف التي تكررت في العنوان وجدنا عددها أصبح 10 ذلك لأننا أسقطنا (ال) الشمسية وأحصينا الحرف المضعف بعدها فقط.

ولو تتبعنا الحركات الخاصة بكل صوت في العنوان وتأملنا دلالاتها لوجدنا أن الشاعر يبدأ بقوة في ضم حرف (الباء) ليشتد حزنه في حرف (الكاف) ويمتد بمدها ثم يعود إلى مرحلة القوة ليتضاعف حزنه في حرف السين ويمتد مجددا إلى حرف النون ليدل على الحزن ثم تتقيد نفسيته في حرف الواو ثم يحزن ثم يتقيد، ونحن نحلل هذا التحليل منطلقين من دلالة الحركات ويمكننا تمثيل ذلك في الخط البياني التالي:



في هذا الخط البياني نلاحظ أن نفسية الشاعر تتأرجح ما بين القوة والحزن والتقيد النفسي، فكل ما فوق الخط يمثل القوة وما هو على الخط يمثل الحزن والانكسار والتأوه، أما ما دون الخط فيمثل التقيد النفسي للشاعر، ونحن نلاحظ هذا الخط البياني نلمس في الشاعر أصوات عنوان النص، وقوة الشاعر التي انتهت إلى الانكسار والتقيد النفسي.

ب.مخارج أصوات العنوان وصفاتها:

قد ركزنا في دراستنا على مخارج الأصوات الموجودة في العنوان وصفاتها وإيقاعاتها فكانت كالتالي:[1]

الصوت	الباء	مخرجه	من بين الشفتين

[1] ينظر: عفاف الطاهر شلغوم: مخارج الأصوات بين القدماء والمحدثين، المجلة الجامعة، جامعة الزاوية، ليبيا، العدد 17، المجلد2، أغسطس 2015، ص56-57

		صفاته	الشدة، الجهر، الانفتاح، الإستفال
	الكاف	مخرجه	من أقصى اللسان قليلا وما يليه من الحنك الأعلى
		صفاته	الشدة بقوة أما الهمس والإستفال والانفتاح صفات ضعيفة
	الهمزة	مخرجه	من أقصى الحلق
		صفاته	الشدة، الجهر، الانفتاح، الإستفال، الإصمات
	السين	مخرجه	من بين طرفي اللسان وفويق الثنايا
		صفاته	الهمس، الصفير، الرخاوة، الاستفال، الانفتاح
	النون	مخرجه	من أدنى حافة اللسان إلى منتهى طرف اللسان ما بينها وبين ما يليها من الحنك الأعلى وما فويق الثنايا
		صفاته	الجهر، التنوين
	الواو	مخرجه	من بين الشفتين
		صفاته	الرخاوة، الإستفال، الإصمات، الانفتاح

ونحن أمام وقع هذه الحروف نجدها تمتد على مدار جهاز النطق حيث أنها تمتد من الشفتين إلى أقصى الحلق وتختلف بين الشدة واللين وهذا ما يترك وقعا في أذن المتلقي عند انتظامها على أوزان التفاعيل التي تضبط إيقاعها فتضبطها بشيء من الشاعرية، أو بعبارة أخرى فتظافر أنواع الأصوات وانتظامها في كلمات جميلة ثم انتظامها في أوزان التفاعيل تعطينا إيقاعا شعريا يرن من داخل العبارة منسجما مع رنين الأصوات الخارجية.

ج. الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر:

استغنت قصيدة النثر عن عناصر الإيقاع الخارجي المتمثلة في الوزن والمستوى النظمي، ولجأت إلى عناصر إيقاعية أخرى استطاع بفضلها كاتب قصيدة النثر "أن يدخل الحياة والزمان في أشكال

إيقاعية ويفرض عليها هيكلا منظما"[1]، وأصبح بعد تخليه عن نظام الوزن والمستوى النظمي في بحث مستمر عن هندسة إيقاعية جديدة تغنيه عن الوزن وقوانينه الصارمة وتمكنه من النفوذ إلى المتلقي.

وكبديل عن الوزن والمستوى النظمي نجد كاتب قصيدة النثر يهتم بكل ما يحقق الانسجام الداخلي للقصيدة ويخضع لحركة الرؤيا والتجربة الداخلية.

ومن العناصر المشكلة للإيقاع نجد المقاطع المنظمة، التكرار، البناء الدائري، بالإضافة إلى تنوع الأساليب اللغوية ما بين استفهام وتعجب ونفي وحوار وهذا ما يشكل لنا تنغيما صوتيا[2]، ونحن بصدد دراسة قصيدة بكاء السنونو للماغوط وفق المنهج الأسلوبي متبعين التحليل الإيقاعي وجب علينا معرفة الدوافع التي أدت بالماغوط إلى قصيدة النثر ولا شك أن العنوان أكثر دلالة، فالشاعر هنا يشبه نفسه بطائر السنونو ويسند له صفة البكاء.

يا من طعنتماني في الظهر
وأنا مكب على أوراقي
كالشيخ فوق سجادته
الذئب والأفعى لن يكونا أبدا
حمامتين تحت المطر
المطر لي
المطر والرعد والريح والشوارع
هي ملكي
ومعي وثيقة من السماء بذلك[3]

- **التكرار:**

[1] مُحَمَّد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2001، ص72
[2] مُحَمَّد صابر عبيد المرجع، السابق، ص79، 80
[3] مُحَمَّد الماغوط: المرجع السابق، ص224.

إيقاع الصوت: ركزنا فيه على الأصوات المكررة بكثرة في المقطع الأول وهي ثلاثة أصوات: (النون والميم والراء) المقطع الأول.

الصوت	تكرار الصوت في أسطر المقطع								
	السطر1	السطر2	السطر3	السطر4	السطر5	السطر6	السطر7	السطر8	السطر9
الميم	2	1	0	0	3	1	1	1	2
الراء	1	1	0	0	1	1	4	0	0
النون	2	1	0	1	1	0	0	0	1

ومن هنا نجد أنا تكرار صوت الميم تكرر 11 مرة في المقطع بينما تكرر صوت الراء 08 مرات وصوت النون 06 مرات، وقد جسد لنا هذا التكرار إيقاعا صوتيا. فصوت الميم تكرر في سبعة أسطر وصوت الراء والنون تكررا في خمسة أسطر، فجمالية حرف النون والميم تكمن في الغنة التي تستلذ بها أذن المتلقي بينما تكمن جمالية حرف الراء تكراره.

- **إيقاع التكرار**: ونقصد به تكرار اللفظة المفردة أو تكرار مجموعة مفردات أو تكرار جملة بذاتها لتأكيد معنى من المعاني [1]

أ- **التكرار اللفظي**: تكررت (الملكية) في هذا المقطع مرتين فجاءت الأولى بالحرف والثانية بالفعل والثالثة في قوله: (المطر لي) وقوله: (هي ملكي) وقوله: (ومعي وثيقة من السماء) ...، كما تكررت لفظة المطر 03 مرات في هذا المقطع فأفادت (المكان والملكية).

ب- **إيقاع التقابل**: نوع من إيقاع الجملة تتقابل فيه الجمل بأشكال مختلفة بعضها للتضاد وبعضها الآخر للتكرار أو التعداد أو المقارنة. [2]

ومن الإيقاعات التقابلية الواردة في هذا المقطع قول الشاعر: "... أنا مكب على أوراقي، كالشيخ فوق سجادته"، وهذا ما يعكس الهيئة التي كان عليها الشاعر قبل طعنه والتي يكون عليها

[1] ينظر: رمضان الحينوني، الايقاع في قصيدة النثر، شعر الماغوط أنموذجا، مجلة الموقف الأدبي، دمشق سوريا، العدد 516، 2004، ص 99.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص96

الشيخ فوق سجادته، وهذا يعكس لنا التقابل في الهيئة، كما ورد التقابل في قول الشاعر الذئب والأفعى لن يكون أبدا... حمامتين تحت المطر وهنا نجد تضادا بين الأرض والعلو، فالذئب والأفعى كرمز مكانها الأرض والحمامتان كرمز ثاني مكانهما العلياء، إلا أن كلا منهما في ثبات بينما هنالك فعل أخر في حركة مستمرة أنى وهو المطر، إذن فالتقابل بالتضاد في الحركة والثبات والأرض والعلو، ونحن نتحدث عن المطر لزم علينا الرجوع إلى العنوان (بكاء السنونو) فالمطر ينزل من السماء والسنونو طائر مكانه في الأعلى وبالتالي يضعنا الشاعر بين إيقاعين:

1) وقع دموع السنونو.

2) وقع المطر على الأرض، ... فجاء المطر هنا بكاءً يسقي الأرض كما تسقي دموع السنونو الأحزان والهموم فالمطر سيخصب نعماً غير مرحب بها كما الأحزان والهموم.

أحقا سرتما تحت المطر

وعلى أرصفتي وفي شوارعي ؟

إذن لن أحب المطر بعد اليوم

لا لمطر ولا الريح ولا القصر ولا الصخور

سأحب شعبي... [1]

بعد أن استهل الشاعر مطلعه بالنداء في مستهل النص، ها هو يعود إلى الاستفهام في المقطع الثاني ليضفي شيئا من التنغيم.

- **التنغيم:**

لغة: جاء في لسان العرب تعريف التنغيم تحت مادة: " نَغَمَ: النَغْمَةُ: جرس الكلمة وحسن الصوت في القراءة وغيرها". [1]

[1] محمد الماغوط: المرجع السابق، ص224

- **اصطلاحا**: يقصد به "التنويع في أداء الكلام بحسب المقام المقول فيه فكما أن لكل مقام مقال، فكذا لكل مقال طريقة في أدائه تناسب المقام الذي اقتضاه فالتهنئة غير الرثاء، والأمر والنهي سطوة وردع، ... وهما غير التأنيب والتوبيخ والتساؤل، والاستفهام غير النفي وهكذا".[2]

ونحن نقرأ هذا المقطع نجد حرف الراء تكرر09 مرات نحس أننا نبحث عن ذواتنا بين النفي والإثبات وبين الحب وعدمه وبين الملكية والفقد، فالشاعر في المقطع الأول ذكر المطر والرعد والريح والشوارع وأقر بملكيتها، وها هو في المقطع الثاني ينكر ملكيتها وينكر حبه لها ويقر بحب شعبه لأنه قد سار في دروبها الأعداء والخصوم، ويضعنا في تناقضات النفي والإثبات والملكية والعدم، كما وظف الشاعر الزمن في هذا المقطع ووضعنا بين اليوم والغد، فما نحن بباقين اليوم ولا ببالغي الغد، وهو بذلك يبني نصه على التناقض والتضاد ويتعمدهما.

يا شعبي احتضني
أنت الأب الحكيم
وأنا الطفل الضال
أنت السيل الجارف
وأنا الكوخ المتداعي
أعطني فرصة أخيرة وانتظر
سأحب عمالك وفلاحيك
سأعتزحتى ببغاياك وأوحالك
وأطلي بها جبيني كالهندي المحارب
سأقف جامدا كالتمثال عند تحية العلم
وأصرخ كالمجنون في المظاهرات

[1] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نغم)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، ج1، 1997 ص: 387
[2] مُحَمَّد حسن جبل: المختصر في أصوات اللغة العربية، مكتبة الأداب، القاهرة، مصر، ط4، 2004، ص242

ولكن لا تقس علي يا شعبي[1]

هنا نجد أن الشاعر بعد أن استعمل النداء في مستهل المقطع الأول وافتتح المقطع الثاني بالاستفهام ها هو يعود ليفتتح المقطع الثالث بالنداء ليحدث ذلك الجرس الموسيقي (التنغيم) الذي أشرنا إليه فيما سبق.

- **التكرار الصوتي**: نجد أن حرف النون احتل الحيز الأكبر في هذا المقطع حيث تكرر12 مرة ومن جمالياته تلك الغنة الناعمة التي تستلذ الأسماع صوتها وكأنها تدل على الرفق والحنو مما يستثير لذة خاصة لدى السامع.
- **تكرار الضمير**: لو عدنا إلى بداية المقطع نجد الكاتب ينادي الشعب ليحتضنه ثم يضع نفسه في حالة المواجهة بينه وبين الشعب فيستخدم الضميرين (أنت) و(أنا)، فقد تكرر كلا الضميرين مرتين، فأعطى الشاعر للشعب كل الصفات الحميدة (الأب، الحكمة) وخصه بكل صفات القوة (السيل، الجارف)، وأعطى لنفسه كل صفات التهور (الطفل، الضلال) وخصه بصفات الضعف (الكوخ، التداعي)، ونحن نقرأ في هذا المقطع نلمس تقابل التضاد حيث وظف الشاعر الصفة وضدها وهذا ما كون في ذات القارئ صورة فنية إيقاعية جميلة من خلال ذلك التناظر المنتظم .

- **تقابل الجملة:**

كما أننا نجد الشاعر في هذا المقطع وكغيره من المقاطع يوظف الحركة والثبات، فلو جئنا إلى قول الشاعر: (أنت الأب الحكيم) لتبين لنا أن الوصف حقيقي، ولعل الشاعر يسند الحكمة للأب لما يتمتع به من رزانة وثبات وسكون واستقرار، أما إذا جئنا لقوله: (وأنا الطفل الضال) واستقرأناها كما وردت في المقطع لتبين لنا أن عادة الطفل الطيش والضلال والحيوية والحركة كما وصفه الشاعر، إذن فنحن هنا بين جملتين متضادتين في اللفظ والمعنى يحملان معنى الثبات والحركة ويوحيان إلى تلك اللطافة التي تُرى لدى الطفل فيجذبنا إليه جذبا ذليلا مثيرا للإعجاب والمحبة..

[1] محمد الماغوط: المرجع السابق، ص: 224-225

قد حاول الشاعر أن يخرج من حاضره إلى المستقبل القريب بتوظيفه لصوت (السين)ثلاثة مرات في السطر السابع والثامن والعاشر، كما تكرر حرف الكاف في السطر السابع والثامن، وقد وظف الشاعر في الثلاثة أسطر الأخيرة من المقطع دوال الحركة وهي (أطلي، المحارب، أصرخ، المجنون، المظاهرات) كما دوال الثبات وهي (أقف، جامدا، التمثال، تحية العلم)

هجرتك لأنك هجرتني

تجاهلتك لأنك تجاهلتني

ولكنني أقسم بكل جليل ومحرم

مانسيتك في يوم من الأيام

وأنا غارق في الهموم والنقاشات

عن السأم والأزياء الفاضحة

كنت أفكر بخرافك الهزيلة

ومرضاك المكدسين في الممرات

وأنا أشعل اللفائف للمدعويين

وأقهقه ساخرا في الحفلات

كنت أفكر بقراك الموحلة

وعجائزك المترنحات على ضوء القناديل[1]

- **التكرار الصوتي**: نلاحظ أن الشاعر اعتمد صوت الميم والنون كثيرا في هذا المقطع حيث كرر حرف النون 18 مرة وحرف الميم 17 مرة كما وضحه الجدول التالي:

المقطع الرابع

[1] محمد الماغوط: المرجع السابق، ص: 225

الصوت	تكرار الصوت في أسطر المقطع											
	السطر 1	السطر 2	السطر 3	السطر 4	السطر 5	السطر 6	السطر 7	السطر 8	السطر 9	السطر 10	السطر 11	السطر 12
الميم	0	0	3	4	2	1	0	4	1	0	1	1
النون	2	2	2	2	2	1	1	1	2	0	1	2

احتل الصوتان الحيز الأكبر في المقطع، كما لا يخف علينا أن هذين الصوتين يتفقان في صفة واحدة (الغنة) والغنة صفة جاذبة جميلة لما تتمتع به من نغم حاد.

- **التكرار اللفظي**: إن تكرار الفعلين (هجر)و(تجاهل) في السطرين الأولين ليوحي بالثبات الذي هو دلالة الفعل الماضي، ليعود إلى المواجهة فيقابل الضمير المتصل الدال على المتكلم في قوله: (هجرتك، تجاهلتك) بالضمير المتصل الدال على المخاطب في قوله: (هجرتني، تجاهلتني)، كما يكرر الشاعر كلمة (لأنك) في السطر الأول والثاني، ثم يعود لينكر هجره وتجاهله للشعب فيقسم أنه ما نساه في يوم من الأيام، وهنا نجد أنفسنا بين تنائية الإقرار والإنكار.

ونحن نتتبع إيقاع الشاعر نجده يقابل المفردة بجمعها كما في قوله: (ما نسيتك في يوم من الأيام)، وكل هذا ليثير فينا نوعا من الإيقاع الجميل.[1]

وقد صنفنا في الجدول التالي بعض المفردات التي جسدت لنا جمالية الإيقاع وفنيته إلى حقلين متناقضين:

العبارات الدالة على	
الضياع	اللهو واللامبالاة
غارق في الهموم/ عن السأم/ الخراف الهزيلة/ المرضى المكدسين في الممرات/ القرى الموحلة	الأزياء الفاضحة/ أشعل لفائف المدعويين/ أقهقه ساخرا في الحفلات/ العجائز المترنحات

[1] رمضان الحينوني، المرجع السابق، ص98

وبتصنيفنا لهذا الجدول فإننا نجد الشاعر يعيش بين الضياع واللامبالاة فمرة يسند لنفسه صفات الضياع حيث تكون (الكسرة) بحركة الصفة المسندة إليه كقوله: (عن السأمِ، غارق في الهمومِ) وهذا ما يدل على انكساره فيما نجده يسند بعض صفات اللهو إليه فتكون حركة المسند إليه مفتوحة كقوله (أقهقه ساخراً) وهذا ما يدل على انفتاحه وانشراح صدره، إذن فنحن هنا بين إيقاعين:

أ- إيقاع الانكسار.

ب- إيقاع الانفتاح.

ولا يمكننا دراسة هذين الإيقاعين إلا بسماع نبرة الشاعر حين يلقي نصه.

هيا ..

لنجرح أصابعنا كيفما اتفق

وليشرب كل منا قطرة من دم الآخر

ولنتآخى

لنخلط دموعنا وهمومنا كالنقود المسروقة

ولنمض وحيدين

ضد الزمن ضد العاصفة[1]

والندوب تتحرك في جباهنا

كعقارب الساعات ...

نلاحظ أن الشاعر استهل هذا المقطع باسم فعل الأمر(هيا) وتلاه بنقط (..) ليترك للقارئ استكمال الكلام، وهذا يشكل في حد ذاته إيقاعا بصريا، ثم يتلو ذلك في السطور الأخرى بأفعال أمر مقترنة باللام (لنجرح، لنشرب، لنتآخى، لنخلط، لنمض) ليضعنا بين إيقاعين:

[1] محمد الماغوط: المرجع السابق، ص: 225-226

أ- **إيقاع الأمر:** والمتمثل في أفعال الأمر التي جاء بها الكاتب والتي لها نبرة معينة وخاصة جذابة أحيانا.

ب- **إيقاع التنفيذ:** وهذا الإيقاع مجهول لم يصرح به الشاعر حيث انه لم يبين كيفية جرح الأصابع، ولا شرب الدماء، ولا كيفية التآخي، ولا خلط الدموع، ولا كيفية المضي فمجهوليته تفتح أفق الخيال والتمتع بالمشاهد التخيلية التي تدخل المتلقي في تفاعل مع وقائع القصيدة التي توحي إليها، وهي إحدى جماليات الإحاء التخييلي التي يُبعث بها الغموض إلى السامع.

إذن: فالشاعر هنا رسم إيقاع الأمر في ذهن المتلقي وترك له تخيُّل كيفية التنفيذ.

- **التكرار الصوتي:** شغل صوت اللام في هذا المقطع الحيز الأكبر حيث تكرر 09 مرات وهذا ما سنوضحه باعتمادنا الجدول التالي:

الصوت اللام									
الصوت	تكرار الصوت في أسطر المقطع								
السطر1	السطر2	السطر3	السطر4	السطر5	السطر6	السطر7	السطر8	السطر9	السطر10
0	2	1	3	1	1	1	1	0	0
مخرجه	من أدنى حافة اللسان، وهي الأقرب إلى طرفه، بمس الحنك الأعلى تخرج اللام[1]								
صفة صوت اللام	الرخاوة[2]								

وقد أضاف كمال بشر إلى صوت اللام صفة الانحراف من قبيل أنه ينحرف إلى الراء[3]، ونحن نتتبع قراءة هذا المقطع نجد الشاعر يوظف أسلوب الالتفات لينتقل من ضمير المتكلم إلى الغائب.

- **مفهوم الالتفات:**

[1] أبو الأسبع السماتي الإشبيلي المعروف بابن الطحان: رسائل من التراث- مخارج الحروف وصفاتها، تح: مُحَمَّد يعقوب تركستاني، دار النشر: جامعة الملك عبد العزيز، جدة، السعودية، ط1، 1984، ص82

[2] المرجع نفسه، ص88

[3] ينظر: كمال بشر: علم الأصوت، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص 123

يعد الالتفات من الأساليب التعبيرية الإبداعية في اللغة ونعني به انتقال الكلام من صيغة إلى أخرى، يقول عبد الله بن المعتز: "هو انصراف المتكلم من المخاطبة إلى الإخبار ومن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك ومن الالتفات الانصراف من معنى يكون فيه إلى معنى آخر"[1]

ونحن نقرأ قول الشاعر: لنجرح أصابعنا كيفما اتفق، نعرف أن الشاعر وظف ضمير المتكلم (نحن) في قوله: لنجرح أصابعنا، فقد تكلم بالضمير الجمعي، ثم استعمل ضمير الغائب (هو) الذي يعود على الجرح، في قوله: (كيفما اتفق).

فالشاعر هنا يضعنا بين ضميرين (نحن)و(هو)وبالتالي فهو يضعنا بين معلوم ومجهول وبين حضور وغياب وبالتالي نجد أنفسنا ندور في حلقة مبنية على التقابل؛ تقابل الحضور والغياب أين يُتاح للخيال أن تُرتسم فيه مشهدية الحضور والغياب في متعة كافية تبعث على الإعجاب بهذه الصياغة الشعرية.

كما نجد في هذا المقطع ثنائية (الأنا) و(الآخر) حيث تجسدت (الأنا) في شخص الشاعر وتجسد (الآخر) في الشعب وكان ذلك في السطر الثالث، ثم يعود الشاعر مجددا ويقترح التآخي بينه وبين الآخر

- **التكرار اللفظي**: تكررت كلمة(ضد) مرتين في السطر السابع حيث وردت في المرة الأولى ضد الزمن والثانية ضد العاصفة.

أ) **الزمن**: أفاد الثبات في النص، فهناك فرق بين (الزمن) و(الزمان)والفرق يكمن في حرف المد، أي أن هناك فرق بين الأصوات الصامتة والأصوات الصائتة.

1- **الأصوات الصامتة**: (les consonnes) "وتسمى بالحروف عند علماء العربية، وتختلف من لغة إلى أخرى في عددها، وصفاتها المميزة لها".[2]

[1] عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط3، 1982، ص 58

[2] كمال بشر: المرجع السابق، ص: 183

2- **الأصوات الصائتة:** (les voyelles) ونعني بها الحركات، وهي القسيم الثاني الرئيسي لأصوات اللغة، فقد تحدث ابن الجني عن الألف (وهو الفتحة الطويلة) حيث أشار إلى اتساع مخرجه، وخروج الهواء ممتدا حتى ينفذ. [1]

ونحن نقرأ قول ابن الجني نجد أن خروج صوت الألف مع الهواء يصنع حركة، حيث تتجلى هذه الأخيرة في الهواء الذي يخرج أثناء نطق صوت الألف، وهنا يكمن الفرق بين (الزمن) و(الزمان) فالأول ثابت والثاني متحرك.

إذن فالشاعر حين يقول: (ولنمض وحيدين ضد الزمن ضد العاصفة) فإنه يقصد المضي ضد الثبات أي أنه يقصد الحركة ويعلن ثورة ضد الثبات، كما وردت في هذا السطر كلمة العاصفة، والتي هي عبارة عن حركة دائرية زاحفة والشاعر هنا يقصد الحركة بتوظيفه لهذا الرمز، فحين يقول: (ضد العاصفة) فإنه يقصد الثبات الذي يعني الوقوف أمامها وانتظار أذاها دون أن يتحرك لمقاومتها؛ فالشاعر يدعو إلى مقاومتها بالثبات، وبالتالي فهو ضد الحركة، حركة العاصفة (مقاومة مضادة) وهذا ما يجعلنا ندرك أن الشاعر يرمي بالمتلقي في حلقة إيقاعية مفرغة .

إن قول الشاعر: (والندوب تتحرك في جباهنا كعقارب الساعات) يجعلنا نقف عند الثبات والحركة أيضا، فالندوب هي الخدوش التي تكون في الوجه وهي ثابتة إلا أن الشاعر يجعلها تتحرك ويحدد لها الجبهة كمكان تتحرك فيه ثم يخلق علاقة مشابهة بينها وبين عقارب الساعات، فعقارب الساعات تدور في حلقة مفرغة (الساعة) حول ذاتها بانتظام، والشاعر هنا يجعل من جباه الشعب حلقة تدوس فيها الندوب فتأتي وتذهب يمينا وشمالا في انتظام.

وبما أننا ندرس الإيقاع في هذا النص لابد لنا أن نركز على شكله وطريقة إلقاء الشاعر له.

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص: 217

فقصيدة النثر "لم تهجر الإيقاع تماما، ولم تبعده عن منطقة عنايتها نهائيا، فللحداثيين مناطقهم الايقاعية الأثيرة، وهي مناطق تندمج مع البنية اللغوية والدلالية اندماجا كليا، وفي هذه المناطق يتدخل الحس الصوتي ليكون بديلا للإيقاع المحفوظ، وهذا الحس يعتمد (الحرفية) مدخلا للإيقاع".[1]

ومن هنا ندرك أن قصيدة النثر لم تعتمد الإيقاع الداخلي فقط، بل اعتمدت حتى على الإيقاع الخارجي الذي يتجلى في البنية اللغوية (الشكل) والحس الصوتي(الحرف).

2. الإيقاع الخارجي:

أ) إيقاع الشكل:

إن أول ما نلاحظه من خلال رؤيتنا لهذا النص (بكاء السنونو) هو اختلافه عن النصوص القديمة في الشكل، فالنص القديم يتبع فيه الشاعر نظام البيت الذي يتكون من شطرين متساويين، أما الشعر المعاصر فيعتمد الشاعر فيه على نظام السطر.

إن أول ما تقع عليه عين القارئ لقصيدة: بكاء السنونو هو شكلها حيث أن الشاعر جعل منها رسالة فتراه بعد أن كتب العنوان وضع تحته خطين ليكتب بينهما عبارة:" إلى: ن.ح"، وقد جاء الخط الذي على يمين القارئ أطول من الخط الذي على يساره .و هذا ما يجسد إيقاعا في حد ذاته، فإذا أتينا إلى تحليل هذه العبارة الموجودة تحت العنوان نجد أن هذا النص عبارة عن رسالة موجهة إلى (مجهول) رمز إليه الشعر بحرفي النون والحاء.

- **صوت النون:**

[1] محمد عبد المطلب: النص المشكل، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص35

- **مخرجه:** من أدنى حافة اللسان إلى منتهى طرف اللسان ما بينها وبين ما يليها من الحنك الأعلى وما فويق الثنايا الجهر والتنوين.
- **صفاته:** الجهر والتنوين [1]

- **صوت الحاء:**

- **مخرجه:** صوت الحاء حلقي احتكاكي مهموس
- **صفاته:** يضيق المجرى الهوائي عند النطق به حيث يحدث احتكاك أثناء مرور الهواء، ولا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به.[2]

- **شكل الصوتين:**

يختلف شكل الصوتين عن بعضهما البعض فصوت النون مفتوح من الأعلى تعلوه نقطة أما صوت الحاء مجرد من النقاط مفتوح من الجانب السفلي وفي الخط العربي يكتب كلا الحرفين تحت السطر

إن كل ما فوق السطر يمثل الجانب الإيجابي وكل ما تحت السطر يمثل الجانب السلبي، وبما أن هذين الحرفين يكتبان تحت السطر فأنهما يمثلان الجانب السلبي لدى الشاعر، بل يمثلان الضياع الذي يعيشه في نصه، وتبقى نقطة النون التي تعلوه بصيص أمل لدى الشاعر.

إن شكل النون المجوف المفتوح من الأعلى يخيل للقارئ أنه يحاول أن يحضن تلك النقطة التي تعلوه والتي أشرنا إليها أنها تمثل بصيص أمل لدى الشاعر، فيما نجد شكل الحاء المفتوح بجانبه السفلي والمجرد من النقاط منفتح على الفراغ أو الضياع الذي يعيشه الشاعر، أما النقطة التي تتوسط الصوتين فإنها تفصل بين النون المنفتحة على الأمل والحاء المنفتحة على الضياع.

كما يلفت انتباهنا التفاوت الموجود بين الأسطر من ناحية الطول والقصر، ولعل ذلك راجع إلى نفسية الشاعر والتوتر الذي يعيشه. ناهيك عن مساحات البياض الذي يتركها الشاعر للمتلقي.

---

[1] ينظر: عفاف الطاهر شلغوم: مخارج الأصوات بين القدماء والمحدثين، المجلة الجامعة، جامعة الزاوية، ليبيا، العدد 17، المجلد 2، أغسطس 2015، ص56

[2] كمال بشر: علم الأصوت، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

كما نجده يضع نقاطا متتالية في السطر (الرابع عشر) و(التاسع والثلاثين) و(الثامن والأربعين) ليعطل دلالة القول، ويوقف الصوت ليحل محله الصمت، وبالتالي يجد القارئ نفسه مجبرا على فك مغاليق الصمت من خلال عملية تخييلية تأويلية يقوم بها الخيال في تفاعل مع المقطع ثم إن قراءتنا لقوله: (سأحب شعبي...) في السطر الرابع عشر تجعلنا نحس أن مستقبل الشاعر القريب سيكون في صمت وأن حبه لشعبه سيكون في صمت، وأن الشاعر سيكف عن الكلام في القريب العاجل ويصبح مثل شعبه الذي يتقن لغة الرضوخ ولغة الصمت.

ثم نعود لنحاول قراءة قوله: (هيا..) في السطر التاسع والثلاثين، ونحن على دراية بأن (هيا) اسم فعل أمر يتضمن معنى (أسرع)، ولا يخف علينا أن الأمر يكون من المقام الأعلى إلى الأدنى، وبهذا ندرك أن الشاعر في مقام أعلى والشعب في مقام أدنى منه، وصيغة الأمر تحمل في مدلولها القوة والشدة والتسلط، وقد أشرنا أثناء حديثنا أن النقاط المسترسلة تمثل (الصمت)، وكما هو ملاحظ أن الشاعر أردف نقطتين بعد (هيا..)، وبالتالي فهو ينتقل من الشدة والقوة إلى الصمت والانصياع ليندس بين الشعب.

كما نجد الشاعر يختم نصه بصمت في قوله: (كعقارب الساعات...) فعقارب الساعات تتحرك في حلقة مفرغة (الساعة)، أو لنقل أنها حلقة مستمرة لا متناهية فعقارب الساعة تستمر في دورانها ما استمرت الحياة وأثناء حركتها تصدر (صوتا خافتا)، ولعل الشاعر ختم نصه بالنقاط التي تمثل الصمت لأن عقارب الساعات ستتوقف يوما ما عن الدوران وستكف عن إصدار ذلك الصوت الخافت الذي نسمعه أثناء دورانها.

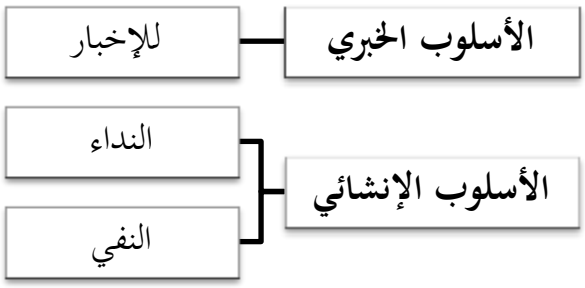
ونحن ندرس الإيقاع الخارجي لهذه القصيدة كان لزاما علينا أن ندرس النبر الموجود في مقاطع القصيدة.

ب)مفهوم النبر:

النبر في اللغة يعني البروز والوضوح، وفي دلالته الاصطلاحية نعني به نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح وأجلى نسبيا من بقية المقاطع التي تجاوره. [1]

من هنا يتبين لنا أن النبر مرتبط بالشاعر ونبرته وكيفية تقديمه للنص ونطقه للأصوات الموجودة فيه. فالشاعر حين يفتتح نصه بالنداء (يا من طعنتماني في الظهر) تكون نبرة (النداء) بارزة وواضحة ولا تحمل معنى لفت الانتباه، بل تحمل معنى اللوم والعتاب، ويستمر الكاتب في الإخبار في السطر الثاني والثالث إلى أن ينتقل إلى (النفي) فينفي تحول الذئب والأفعى إلى حمامتين، ثم يعود ليثبت ملكيته للمطر والريح والشوارع.

إذن: فالشاعر استعمل في هذا المقطع:



إذن: فالمقطع الأول انتقل فيه الشاعر من: النداء – الإخبار – النفي – الإخبار

- **النداء:** هو أحد أنواع الإنشاء الطلبي وهو" طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة، ينوب كل حرف منها مناب الفعل أدعو". [2]
- **الخبر:** نقصد به الإعلام، والأصل في الخبر هو إخبار السامع بشيء يجهله، وهو "ما يصح أن يقال لقائله إنه صادق فيه أو كاذب". [3]

[1] كمال بشر: المرجع السابق، ص: 512

[2] عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية (علم المعاني)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص: 114-115

[3] المرجع نفسه، ص46.

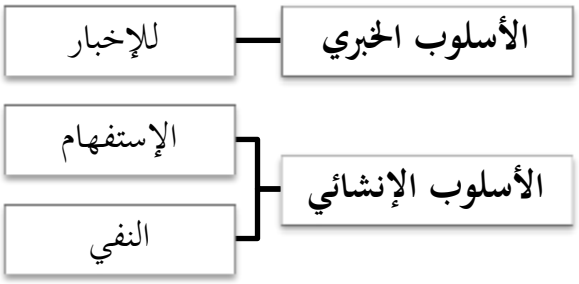
- **النفي**: هو أسلوب من أساليب اللغة العربية، وطريقة إنكار أو نقض فكرة أو حجة[1]، أو دليل، أو هو الإخبار بالسلب والجحود، وهو ضد الإثبات وفي الانتقال من أسلوب إلى آخر يحدث التنويع في أداء الكلام وهو ما اصطلح عليه بالتنغيم الذي يتخلله النبر الذي أشرنا إليه سابقا.

تتغير نبرة الشاعر في المقطع الثاني فتصبح استفهامية حيث يسأل الشاعر (طاعنيه) هل سار تحت المطر وعلى أرصفته وفي شوارعه؟ وبالتالي فهو يتساءل هل سارا في ممتلكاته خاصة وأنه قال: (المطر والرعد والريح والشوارع هي ملكي)، وهنا نلمس الغضب والشدة في سؤاله فالنبر هنا في الحروف المشددة أي في التشديد الذي يعكس توترا داخل وجدان الشاعر.

ثم ينتقل الشاعر للنفي وهنا تتغير نبرته من الاستفهام إلى النفي مع المحافظة على نبرة الغضب لأنه ينفي حب المطر والريح والقمر والصخور التي اعترف بملكيتها سابقا.

ونحن نتتبع نبرته في هذا المقطع نجده في الأخير يقر بأنه سيحب شعبه وهنا نلمس تغير نبرته من الشدة إلى اللين.

إذن: استعمل الشاعر في هذا المقطع:



وهنا نجد أن الشاعر انتقل من: الاستفهام – النفي – الإخبار

- **الاستفهام**: من أنواع الإنشاء الطلبي وهو" طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بأداة خاصة".[1]

[1] المرجع نفسه، ص 93.

إن انتقال الشاعر من أسلوب لآخر ومن غرض لآخر يحتم عليه الانتقال من نبرة إلى أخرى وبالتالي يكون الانتقال من غرض إلى أخر حسب الأداء.

في المقطع الثالث نجد الشاعر ينادي شعبه في بداية المقطع الثالث، لكن هذه المرة لم يكن النداء للوم والعتاب، بل كان للفت الانتباه حيث يتلو النداء بالترجي فيقول: (يا شعبي احتضني) وفي هذه الجملة نلتمس نبرة النداء ونبرة الترجي، ثم يدخل الشاعر في الإقرار بحقائق الشعب وحقائقه فيستعمل الضميرين (أنت) و(أنا)، ثم يترجى آخر الفرصة، ونحن نقرأ الأسطر الست الأولى من هذا المقطع نلمس نبرة الترجي.

- **الترجي**: ونعني به طلب أمر محبوب يرجى حصوله وهو نبر في المعنى لا في الصوت[2]

وسرعان ما ينتقل الشاعر من الترجي إلى التفكير في مستقبله القريب فتتغير نبرة الصوت من الترجي إلى التمني حيث يقول: (سأحب... /سأعتز... / سأقف....)، وبعد أن انتهى الشاعر من التمني عاد ليترجى هذا الشعب بأن لا يقس عليه وهنا نلمس تغير النبرة الصوتية أيضا حيث نجد الشاعر ينتقل من: النداء – الترجي – التمني – الترجي

- **التمني**: "هو طلب أمر محبوب لا يرج حصوله إما لكونه: مستحيلا، والإنسان كثيرا ما يطلب المستحيل ويطلبه، وإما لكونه ممكنا غير مطموع في نيله".[3]

في المقطع الرابع نجد الشاعر يوظف الإخبار فيقول: (هجرتك لأنك هجرتني) و(تجاهلتك لأنك تجاهلتني) فهنا نجد ربط السبب بالنتيجة، كما نجده يوظف القسم فيقسم بكل جليل ومحرم ليؤكد إنكار نسيانه له، وهو ينتقل من الخبر إلى الإنشاء نحس أن نبرته تتغير من اللين إلى الشدة حين ينكر نسيانه له، ويبدأ في إخبار المتلقي عن حاله وفيما كان يفكر وعن أفعاله وهنا نجد نبرة صوت واحدة مستقيمة من السطر الخامس إلى الثاني عشر.

---

[1] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية (علم المعاني)، المرجع السابق، ص: 88

[2] المرجع نفسه، ص: 113

[3] المرجع نفسه، ص: 112

إذن: فالشاعر هنا انتقل من: الإخبار – القسم – النفي – الإخبار

في المقطع الأخير يوظف الشاعر اسم فعل الأمر (هيا..)، فالهاء مجهورة بتأثير الياء فيكون النطق بها منبورا بالقوة، ثم يعترف الشاعر بالإساءة ليتبعها ببعض الاقتراحات التي جاءت بصيغة الأمر (لنجرح، ليشرب، لنتآخى، ليخلط، لنمض) والتي أفادت الترجي.

- **القسم:** قد جاء في تعريفه أنه: "ضرب من ضروب الإنشاء الغير الطلبي، وهو أسلوب يراد به تأكيد الشيء لدى السامع من اجل محو أي شيء في ذهنه".[1]

إذن: فالشاعر في هذا المقطع يكثر من أساليب الأمر التي تخرج للترجي، وبالتالي نجد نبرة الشاعر خافتة على مدار المقطع.

زاوج الشاعر بين الخبر والإنشاء في نصه فكان لكل من الخبر والإنشاء نبرته الخاصة، فتضمن الخبر معنى الإخبار حيث كان الشاعر يخبرنا عن حالته، وشعوره، ورؤيته، وتفكيره، وهي أخبار تحتمل الصدق أو الكذب.

- **الإنشاء:** "هو الكلام الذي لا يحتمل الصدق أو الكذب"[2]، وقد تضمن الإنشاء في النص معنى النداء، والنفي، والاستفهام، والتأكيد، والقسم، والترجي.

إن مزاوجة الشاعر بين الخبر والإنشاء تجعل نبرته تتغير مما يستدعي تغير الإيقاع لدى المتلقي، كما أن انتقال الشاعر بين الأساليب الإنشائية يولد هو الآخر إيقاعا حيث أننا نجد نبرة صوته تتغير من الشدة إلى اللين ومن الغضب إلى الترجي، وهذا ما يؤدي إلى تغير الإيقاع لدى المتلقي.

[1] عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو، مكتبة الخانجي للنشر، القاهرة، مصر، ط5، 2001، ص: 162

[2] عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية (علم المعاني)، المرجع السابق، ص: 69

خاتمة

ها نحن نرسو بسفينة الإيقاع في شاطئ المعاصرة، متشبعين بما شهدناه في رحلتنا من فنون في تطور القصيدة العربية.

فقد تمخض عن هذا البحث الذي حاولنا أن نستجلي فيه فنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ما يلي:

1. تباينت أراء الباحثين في تحديد مفهوم الإيقاع واختلفت بين القدماء والمحدثين فقد ربطها القدماء بالعروض والصوت فيما أضاف المحدثون إليها كل ما تقع عليه عين القارئ.
2. انطلقنا في رحلة البحث في الإيقاع من القصيدة الشفهية مرورا بابن طباطبا لكونه أول من استعمل مصطلح إيقاع وربطه بالوزن، لتتعدد الدراسات بعده وترتبط بالصوت والشكل وتأثيرهما فيخرج هذا المصطلح عن المفهوم الذي وضعه ابن طباطبا.
3. بعد أن سئم الشاعر العربي شكل القصيدة التقليدية ونمطيتها والقيود التي كان ملزما بإتباعها لجأ إلى تكسيرها والتمرد عليها فكانت انطلاقته بالموشح والزجل.
4. انطلقنا في بحثنا هذا من القصيدة الشفوية إلى المكتوبة متتبعينا تطور الإيقاع فوجدنا أن تطوره كان يواكب تطور الشعر
5. تعتبر قصيدة النثر ثورة على الشعرية القديمة بل ثورة على اللغة ككل فبعد أن فتت الشاعر بحور الخليل واستعمل التفعيلة لجأ الشاعر المعاصر إلى تفتيت الكلمات ليشن ثوره عليها ويقرأ الحرف بمعزل عنها.
6. احتل المستوى البصري في القصيدة المعاصرة الحيز الأكبر فأصبح القارئ مشاركا للشاعر في العملية الإبداعية من خلال ملء البياض الذي يتركه الشاعر في الصفحة التي كتب عليها النص.
7. استغل الشاعر المعاصر فضاء الصفحة الاستغلال الجيد ووجد حريته المطلقة في الكتابة فوزع كلماته عليها كما شاء ليجعل بياض الصفحة مشاركا لسوادها في إنتاج الدلالة ويجعل من النص لعبة في يد القارئ.

8. إن كل من الشعر والموسيقى والرسم و... يعد فنا من الفنون فالشعر رسم بالحروف والرسم موسيقى صامتة وكل فن من هذه الفنون له إيقاعه الخاص الذي يميزه عن غيره.
9. إن علاقة الفن بالتعبير كعلاقة الإنسان بالنطق حيث يبينان من خلال التعبير عن مكنوناتهما ومضمراتهما، فالتعبير بكل أشكاله ومهما كان شكله واختلف أداؤه فإنه يعد فنا.
10. الإيقاع في الشعر فن من الفنون يختلف من شاعر لآخر، بل من قصيدة لأخرى حسب نفسية الشاعر وشعوره أثناء الدفقة الإبداعية.
11. المتلقي مبدع كالشاعر في عمله، فالشاعر مبدع في النسج والمتلقي مبدع في قراءة هذا المنسوج وفك غموضه.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر:

1. ابن طباطبا: عيار الشعر، تح طه حجازي، مُحَمَّد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، مصر، ط3، 1956.
2. ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1982.
3. ابن منظور: لسان العرب: مج2، دار صادر، دار بيروت، لبنان، د. ط، 1955.
4. ابن منظور: لسان العرب، مادة (جدد)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، ج1، 1997.
5. ابن منظور: لسان العرب، مادة (نغم)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، ج1، 1997.
6. ابن منظور: لسان العرب، مج6، مادة (بنى)، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.
7. ابن منظور: لسان العرب، مج6، مادة (وقع)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
8. أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1977.
9. أدونيس: زمن الشعر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط5، 1986.
10. أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة شعر، ع: 14، بيروت، لبنان، 1960.

قائمة المعاجم

1. أمين بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والمستوى النظمي وفنون الشعر، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1991.
2. بول أرون: معجم المصطلحات الأدبية، تر: مُحَمَّد حمود، المؤسسات الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لينان، ط1، 2012.
3. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق، شدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004

قائمة المراجع:

1. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1952.
2. ابن المعتز: البديع، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 2007.
3. ابن سيدة: المخصص، مادة (وقع)، دار فكر، بيروت، لبنان، ط2، 1978.
4. ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تح: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1977.

5. أبو الأسبع السماتي الإشبيلي المعروف بابن الطحان: رسائل من التراث- مخارج الحروف وصفاتها، تح: مُحَمَّد يعقوب تركستاني، دار النشر: جامعة الملك عبد العزيز، جدة، السعودية، ط1، 1984.
6. أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: علي مُحَمَّد البجاوي و مُحَمَّد ابو الفضل إبراهيم، المجلد1، دار الفكر العربي، دمشق، سوريا ط2، 1971.
7. إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1996.
8. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1978.
9. أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، (د.ط)، 1997.
10. أحمد بزون: قصيدة النثر(الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1ن 1996م.
11. أسعد علي وعبد الكريم اليافي، المدارس الأدبية في الشعر العربي الحديث، دار القاهرة للنشر والتوزيع، مصر (د.ط)، 1998.
12. أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مديولي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط3، 1987.
13. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، أعلامها ومفاهيمها، دار القباء، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1998.
14. بدر شاكر السياب: دراسة أسلوبية لشعره، إيمان خضر الكيلاني، الجامعة الأردنية الهاشمية، (د.ط)، الأردن، 1991.
15. برنار سوزان: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مُحَمَّد غدامس، دار المامون، بغداد، (د.ط)، 1992.
16. جابر عصفور: مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط3، 1983.
17. حسن الغرفي: حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2001.
18. حنا جاسم: الوطن العربي وأمريكا اللاتينية، (تق. تح: عبد الواحد أكمير) مركز دراسات الأندلس، الوحدة العربية، ب يروت2005.

19. خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط3، 1986.
20. رشيد شعلال: البنية الايقاعية عند أبي تمام، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011.
21. رمان ياكبسون: قضايا الشعرية، محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
22. س موريه: أثر التيارات الفكرية والشعرية الغربية في الشعر العربي الحديث 1800-1970، تر: شفيع السيد وسعد مصلوح، منشورات الجمل، بيروت. لبنان، ط2، 2014.
23. سعد بوفلاقة: الشعريات العربية (المفاهيم والأنواع والأنماط)، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط1، 2007.
24. سهام القحطاني: قصيدة النثر السعودي، مجلة علامات، النادي الأدبي بجدة، السعودية، يونيو 2004م.
25. شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار الأدب للطباعة والنشر والتوزيع، ، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
26. شوقي ضيف: النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط8، 1985.
27. شوقي ضيف: النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط2، 1966.
28. شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1971.
29. صفي الدين الحلي: العاطل الحالي والمرخص الغالي، تح: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1981.
30. صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2012.
31. طرفة بن العبد: الديوان، شرح الأعلم الشنتميري، تح: درية الخطيب ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، (د.ط)، (د.ت).
32. طه حسين: تقليد وتجديد، مؤسسة الهنداوي: سي أي سي، عمان، الأردن، (د.ط)، 2017.
33. طه حسين: في الشعر الجاهلي: دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط2، 1998.
34. عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني: الديوان في الأدب والنقد، مؤسسة هنداوي سي أي سي للنشر، مصر، (د.ط)، 2017.

35. عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دار مطيع مُحَمَّدي. السعودية، (د.ط)، 1979.
36. عبد الرحمن الوجي: الايقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ط1، 1989.
37. عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو، مكتبة الخانجي للنشر، القاهرة، مصر، ط5، 2001.
38. عبد العزيز النجار وآخرون: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مادة (جنس)، مصر، ط4، 2004.
39. عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995.
40. عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).
41. عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية (علم المعاني)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
42. عبد القادر بوزياني: الميسر في علم العروض والمستوى النظمي، دار المغرب للنشر والتوزيع، وهران، (د.ط)، (د.ت).
43. عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط3، 1982.
44. عبد المالك مرتاض: الأدب الجزائري القديم-دراسة في الجذور- دار هومة، الجزائر، ط4، 2016.
45. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي(عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط2، 1968.
46. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، دمشق، سوريا، ط3، 2013.
47. علوي الهاشمي: فلسفة الايقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والشعر، بيروت، لبنان، ط1، 2006.
48. علي الجندي: في تاريخ الأدب الجاهلي، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ج: 1ن.

49. غازي يموت: بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1996.
50. فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
51. فوزي كريم: الشعر والموسيقى، دار نون للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2015.
52. الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مج3، دار الجبل، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)
53. قدامى بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، تركيا، ط1، 1963.
54. كمال بشر: علم الأصوت، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2000.
55. مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، لبنان، 1984.
56. مُحَمَّد الثبيتي: ديوان شعر(الأعمال الكاملة)، نادي حائل الأدبي، السعودية، ط1، 2009.
57. مُحَمَّد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي العربي بالرياض والمركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
58. مُحَمَّد الماغوط: الأعمال الشعرية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1998.
59. مُحَمَّد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح: طه مُحَمَّد إبراهيم، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط).
60. مُحَمَّد بنيس: حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988.
61. مُحَمَّد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، ط 2، بيروت، لبنان، 1985.
62. مُحَمَّد بنيس: في إتجاه صوتك العمودي، شعر، سلسلة الثقافة الجديدة، المغرب، ط1، نهاية 79.
63. مُحَمَّد حسن جبل: المختصر في أصوات اللغة العربية، مكتبة الأداب، القاهرة، مصر، ط4، 2004.
64. مُحَمَّد خفاجي: مدارس الشعر العربي الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2003.

65. مُحَمَّد زكرياء عناني: الموشحات الأندلسية، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، (د.ط)، 1998.
66. مُحَمَّد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).
67. مُحَمَّد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2001.
68. مُحَمَّد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، مستغانم، الجزائر، ط1، 2012.
69. مُحَمَّد عبد المطلب: النص المشكل، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1999.
70. مُحَمَّد عبد المطلب: جدلية التركيب والإفراد في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1995.
71. مُحَمَّد علي الهاشمي: العروض الواضح وعم المستوى النظمي، دار القلم. دمشق. سوريا، ط1، 1991.
72. مُحَمَّد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الإتصال الأدبي، عن لسان العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1998.
73. مُحَمَّد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.
74. مُحَمَّد مفتاح: التلقي والتأويل مقاربة نسقية-، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
75. مُحَمَّد مندور: في الميزان الجديد، مصر للطباعة والنشر، ط2004.
76. محمود سامي البارودي باشا: ديوانه، تح: علي جازم ومُحَمَّد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).
77. مسعد بن عيد العطوي: الأدب العربي الحديث، شبكة الألوكة للنشر، السعودية، ط1، 2009.
78. مصطفى حركات: أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

79. مصطفى عليوي كاظم: جينوم الشعر العمودي والحر، مؤسسة دار الصادق الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2018.
80. منير إلياس ووهيبة الخازني الغساني: الزجل –تاريخة. أدبه. أعلامه قديما وحديثا– مطبعة بوليسا، حريصا، لبنان، (د.ط)، 1956.
81. ميخائيل مشاقة: الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية، تح: إدريس فنح الله جبراوي، دار الفكر العربي، مصر، (د.ط)، 1996.
82. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1962.
83. ناظم رشيد: الأدب العربي في العصر العباسي، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، العراق، (د.ط)، 1989.
84. نزار قباني: قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، (د. ط)، 2000.
85. نعمان عبد السميع المتولي: إيقاع الشعر العربيفي الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2013.
86. هدى الصحناوي: الايقاع الداخلي للقصيدة المعاصرة – بنية التكرار عند البياتي نموذجا– مجلة جامعة دمشق، العدد: 1، سوريا، 2014.
87. يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، (بنية القصيدة)، تر: مُحَمَّد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، 1995.

قائمة المذكرات:

1. خلود ترمانيني: الايقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، مخطوطة، أطروحة دكتوراة جامعة حلب، سوريا، 2004.
2. مراد السوداني، مدونة حسين البرغوثي في قوانين الشعر العربي، مذكرة ماجستير كلية الآداب، جامعة بيرزيت، فلسطين 2012.

قائمة المجلات

1. جمعة حسين يوسف: الزجل الأندلسي(بين النشأة والتطور ودراسة في أغراضه)، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العدد7، العراق، 2010.
2. جورج طراد: يوسف الخال في حيث لم ينشر، مجلة الناقد، العدد: 35، بيروت، لبنان، 1991م.

3. رمضان الحينوني: الايقاع في قصيدة النثر، شعر الماغوط نموذجا، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد كتاب العرب، ع: 516، دمشق سوريا، 2014.
4. رمضان الحينوني، الايقاع في قصيدة النثر، شعر الماغوط أنموذجا، مجلة الموقف الأدبي، دمشق سوريا، العدد516، 2004.
5. طارق فتوح: علاقة الشعر بالتشكيل في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الأدب والعلوم الاجتماعية، جامعة: مُحَّد لمين دباغين، ع: 25، ديسمبر 2017، سطيف، الجزائر، 2017.
6. عبد الرحمن بن مُحَّد القعود: في الإبداع وتلقي الشعر بخاصة، مجلة عالم الفكر: ع 4، المجلس الوطني للثقافة للفنون والأدب، بيروت، لبنان.
7. عبد السلام صحراوي: بيان الحداثة من أدونيس إلى مُحَّد بنيس، مجلة: منتدى الأستاذ، جامعة منتوري قسنطينة، ع: 3، فريل2007.
8. عفاف الطاهر شلغوم: مخارج الأصوات بين القدماء والمحدثين، المجلة الجامعة، جامعة الزاوية، ليبيا، العدد 17، المجلد 2، أغسطس 2015.
9. علاء الدين علي ناصر: دلالة التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، مجلة الاثر، كلية العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، ع:29، حمص، سوريا، 2017.
10. نجاة علوان الكناني: ظواهر التجديد في الشعر العربي الحديث، مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية، العدد: 5، البصرة 2017.
11. يوسف الخال: قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، مجلة شعر، العدد 24، بيروت، لبنان، خريف 1962م.

مواقع الأنترنت:

1) https://www.mosoah.com/animals/birds/swallow/

ملاحـــــــق

عد من هناك

اتراك تذكرها، وبيكيا شواطئ من بلاد
من بحور

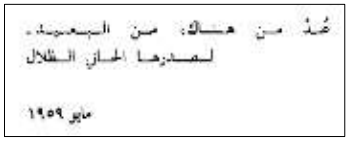
اتراك، والدنيا هناك
دوّامة، تبلى على صخب تدور
حمقاء، تجهل، تخنق الانسان في الانسان
تذكي شح
وشريف الإحساس، حتى الحبُّ يفقد طعمه
حتى الفرح

اتراك تذكرها هناك
انسانة منحت هواك
أغلى هبات الحب: الروح الفتية والشعور

اتراك تذكرها؟ فيما زالت هنا روحاً لطيفة
بالدار، بالبستان، بالبيت الزجيجيّ اللطيف
بالمقعد الخالي الوثير
بمكانك الخالي الأثير
فيها حنين الذكرى، حتى خطاها الثوى
معك
يبوح احتواها الدافئ قلقاً خافقاً لتودعك

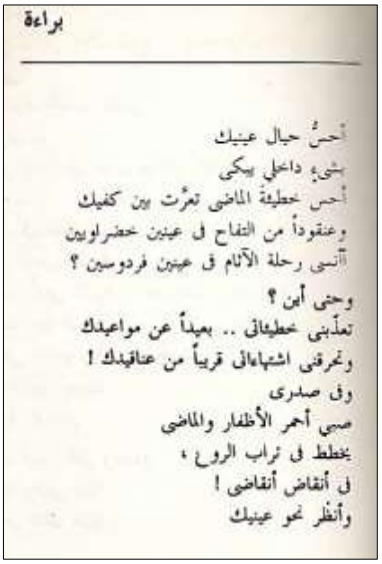
••

يا حبيبها، اتراك تذكرها؟ هنا هي
ما تزال
حتى انتظار، عدّ أيام، نداءً صامتاً
أنت الخيال
تحنو على شباكها الشفافة الخضراء،
تحمل منك ذكرى
ذكرى يظلّ عبيرها يسعى، يرفّ،
هوىً وشعرا
يدعوك، يهتف: عُدْ فما
يا عُدْنها



عُدْ من هناك: من البعيد،
لصدرها الحاني الظلال

مايو ١٩٥٩



براءة

أحسُّ حيال عينيك
بشيء داخلي يبكي
أحس خطيئة الماضي تعرّت بين كفيك
وعنقوداً من التفاح في عينين خضراوين
أنسى رحلة الآثام في عينين فردوسين ؟
وحتى أين ؟
تعذّبني خطيئاتي .. بعيداً عن مواعيدك
وتحرقني اشتهاءاتي قريباً من عناقيدك !
وفي صدري
صبي أحمر الأظفار والماضي
يخطط في تراب الروح ،
في أنقاض أنقاضي !
وأنظر نحو عينيك

فترعشني طهارة حب
وتغرقني اختلاجة هدب
وألمح — من خلال الموج — وجه الرب
يؤنبني
على نيران أنفاسي بقلبي
وأطرق ...
والصراع المُرّ في جوفي يعذبني !!
... ...
أحدق في خطوط الصيف في شفتيك :
بموى داخل الحرمان
(طيب آدمي الشوق ، مصباحان يرتعشان)
وأهرب نحو عينيك :
بطالعتي الندى والله والغفران !
وأسقط بين نهديك
لتحترق الروءى
وأغرق فيهما بالنار والشك
فحزني رغبتي شيا
وأغمض عنك عينيا

وأسند رأسي الملفوح في صدرك
فقد تترمدّ الأفكار في جمرك
وأحرق جنة المأوى
... ...
فيا ذات العيون الخضرْ
دعي عينيك مغمضتين فوق السرّ
.. لأصبح حرّ !!

وانتظريني

حين تبدو الحياة في يومك المقفر مني
كئيبة مملولة
ويلحّ الشوق اللجوج فتدعوني وتدني .
مجاهل ويراري
والعامي شواطئ الأسوار
فامضي نحو الجسر الكبير مع الذكرى
ورعشاتها العذاب الجميله

•

ستراني هناك امشي إلى جنبك
أنت استغراقي وابتهالي
وانا كنزك الذي تحتويه
بيدي باخل وحرص ضنين
وتواريه عن فضول العيون

والأصيل الحزين الحالم يمطرينا .
حبيبين ناعجين أمال

•

وستمضي معاً الى الضفة الأخرى .
بعيداً عن اضطراب المدينة
في الطريق الممدود امامي والمصمت خشوع .
يلفّ جوّ هوانا
ليس إلا النجوى ورقع خطانا
وطمأنينة تكلل روحينا وأمنّ .
وراحة وسكينه
وستمشي ونحن نجهل من يدفعنا .
وستمشي معاً بعيداً ولا ندري .
في الثرى وما سيلاقي
متى ينتهي الطريق الوثير
او الى اين سوف يفضي المسير
ونداء المجهول صوت خفي
هاتف من قرارة الأعماق

•

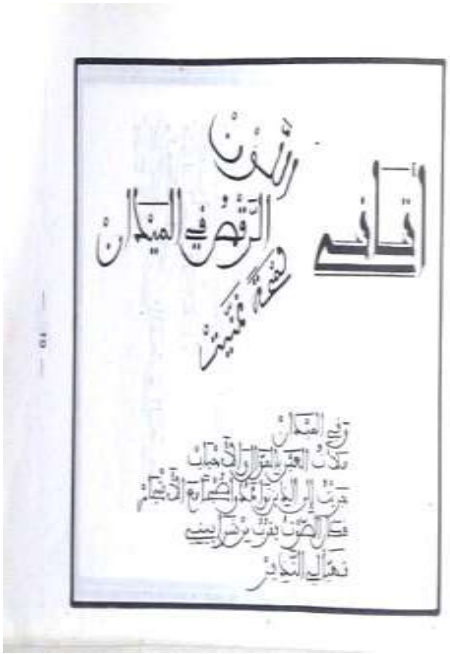
وسيبقى هناك شيء ولا نعلم إلا .
شيئاً يجمد قلبانا

هوانا المقدّس بالحب .
ثوى في أغوارنا المجهوله
وحدانا على الدروب الطويله
وزكا شعلة تضيء بعينينا .
فتمضي على سناها كلانا

•

هكذا كلما ألحّ عليك الشوق
عد للماضي ، وعش في الذكرى
واحي أيامنا ونحن على النهر .
ونيسان ضاحك في الضفاف
راقص الظل رائع الأطياف
وانتظري ، غداً سيجمعنا الحبّ .
شتين في حاه استقرّا

آفـــق


أنا
رقص
الرقص في الميدان

الملحق رقم (01): قصيدة بكاء السنونو

بكاء السنونو

إلى : ن.ح

يا من طعنتماني في الظهر
وأنا مكبٌّ على أوراقي
كالشيخ فوق سجادته
الذئبُ والأفعى لن يكونا أبداً
حمامتين تحت المطر
المطر لي
المطر والرعد والريح والشوارع
هي ملكي
ومعي وثيقةٌ من السماء بذلك
أحقاً سرتما تحت المطر
وعلى أرصفتي وفي شوارعي ؟
إذن لن أحبَّ المطر بعد اليوم
لا المطر ولا الريح ، ولا القمر ولا الصخور
سأحب شعبي . . .
يا شعبي احتضني
أنت الأبُ الحكيم
وأنا الطفلُ الضالّ

أنت السيلُ الجارف
وأنا الكوخ المتداعي
أعطني فرصة أخيرة وانتظر
سأحبُّ عمالك وفلاحيك
سأعتزُّ حتى ببغاياك وأوحالك
وأطلي بها جبيني كالهندي المحارب
سأقف جامداً كالتمثال عند تحية العلم
وأصرخ كالمجنون في المظاهرات
ولكن لا تقسُ عليَّ يا شعبي
هجرتُك لأنك هجرتني
تجاهلتُك لأنك تجاهلتني
ولكنني أقسم بكل جليلٍ ومحرّم
ما نسيتُك في يوم من الأيام
وأنا غارق في الهموم والنقاشات
عن السأم والأزياء الفاضحه
كنت أفكّر بخرافك الهزيله
ومرضاك المكدسين في الممرات .
وأنا أشعل اللفائف للمدعوين
وأقهقه ساخراً في الحفلات
كنت أفكر بقراك الموحله
وعجائزك المترنحات على ضوء القناديل
هيّا . .
كلانا أساء للآخر
لنجرخ أصابعنا كيفما اتفق

وليشربْ كلٌّ منا قطرةً من دم الآخر
ولنتآخى
لنخلط دموعنا وهمومنا كالنقود المسروقه
ولنمضِ وحيدين
ضدّ الزمن ضد العاصفة
والندوب تتحرك على جباهنا
كعقارب الساعات . . .

الملحق رقم (02): السيرة الذاتية لمحمد الماغوط

- **مُحَمَّد الماغوط** : مناضل لا يحمل في يده سوى قلم يحاول أن يغير به واقعه، وفي قلبه سوى حلم يستأنس به، ويتنفس بفضله بعض الحرية، وفي ذهنه وطنا عربيا كبيرا، عاش محترقا بنيران الماضي والحاضر بين قضبان السجون ، ولاجئا إلى المستقبل باحثا عن وجود أخر وكينونة جديدة.
- **مولده**: شاعر وأديب سوري ولد في سلمية بمحافظة حماة عام 1934، تلقى تعليمه في سلمية ودمشق وكان فقره سببا في تركه المدرسة في سن مبكرة. كانت سلمية ودمشق وبيروت من أبرز محطات حياته، عمل في الصحافة فكان من المؤسسين لمجلة تشرين، ترأس تحرير مجلة الشرطة، احترف الفن السياسي وألف العديد من المسرحيات التي لعبت دورا كبيرا في تطوير المسرح السياسي في الوطن العربي.
- **حياته**: سخر الماغوط حياته للكتابة والإبداع فكان من أبرز الثوار الذين حرروا الشعر من عبودية الشكل ، دخل ساحة العراك حاملا في مخيلته ودفاتره الأنيقة بوادر قصيدة النثر كشكل مبتكر وجديد وحركة رافدة لحركة الشعر الحديث، كانت الرياح تهب حارة في ساحة الصراع، والصحف غارقة بدموع الباكين على مصير الشعر حين نشر قلوعه البيضاء الخفاقة فوق أعلى الصواري، وقد بدائيته دورا هاما في خلق هذا النوع من الشعر، إذ أن موهبته التي لعبت دورها بأصالة وحرية كانت في منجاة من حضانة التراث وزجره التربوي، وهكذا نجت عفويته من التحجر والجمود، وكان ذلك فضيلة من الفضائل النادرة في هذا العصر.
- **مؤلفاته**: جمع ثلاثة دواوين شعرية: حزن في ضوء القمر، غرفة بملايين الجدران، الفرح ليس مهنتي وقد جمعت أعماله في كتاب واحد سنة 1998.
- **وفاته**: توفي الشاعر والكاتب السوري المسرحي مُحَمَّد الماغوط اليوم الاثنين عن عمر ناهز 73 عاما بعد تعرضه لجلطة دماغية في منزله بمدينة دمشق التي كرم فيها عام 2005 حيث منح وسام الاستحقاق السوري.[1]

[1] مُحَمَّد الماغوط: المرجع السابق، ص 7-9

فهرس
الموضوعات

الفهرس

شكر وتقدير ..... ج
اهداء.....أ
مقدمة.....أ
المـدخل ..... - 5 -
تمهيد: ..... - 6 -
الشعر والموسيقى: ..... - 9 -

الفصل الأول
تطور الفن الإيقاعي للقصيدة العربية

المبحث الأول: مفاهيم أساسية .....- 12 -
1. الإيقاع عند العرب: .....- 12 -
أ- للغة: .....- 12 -
ب- اصطلاحا: .....- 13 -
2. الإيقاع عند الغرب: .....- 14 -
3. مفهوم الوزن: .....- 14 -
4. أنواع الإيقاع: .....- 15 -
أ. الإيقاع الداخلي: .....- 15 -
ب. الإيقاع الخارجي: .....- 18 -
5. البنيـة: la structure .....- 19 -
البنية الإيقاعية: structure rythemique .....- 20 -
المبحث الثاني: الأوزان المستحدثة في الشعر العربي .....- 22 -
1. الإيقاع في الشعر الجاهلي: .....- 23 -

2. التجديد في الشعر في العصر العباسي: ..... - 25 -
أ- التجديد على مستوى الإيقاع: ..... - 25 -
ب- التجديد في الوزن: ..... - 26 -
3. فنون الشعر المستحدثة في العصر العباسي: ..... - 26 -
أ) الموشح: ..... - 27 -
ب) الزجل: ..... - 30 -
المبحث الثالث: محاولات التجديد في العصر الحديث ..... - 36 -
1. مفهوم التجديد: ..... - 36 -
أ. لغة: ..... - 36 -
ب. اصطلاحا: ..... - 36 -
2. إرهاصات التجديد في العصر الحديث: ..... - 36 -
أ- مدرسة شعراء البعث والإحياء: ..... - 37 -
ب- جماعة الديوان: ..... - 39 -
ج- مدرسة أبولو: ..... - 41 -
د- مدرسة المهجر: ..... - 42 -
هـ- الرابطة القلمية: ..... - 42 -
و- العصبة الأندلسية: ..... - 43 -
ز- شعر التفعيلة: ..... - 43 -

الفصل الثاني

جماليات التشكيل الإيقاعي في القصيدة المعاصرة

المبحث الأول: هندسة القصيدة المعاصرة..... - 48 -
1. شعرية الإطار في القصيدة القديمة: ..... - 48 -
2. هندسة القصيدة المعاصرة: ..... - 49 -
3. الكتابة الشعرية المعاصرة والفضاء النصي: ..... - 50 -
المبحث الثاني: شعرية الإيقاع في التجربة الشعرية الجديدة ..... - 55 -
1. الإيقاع والتجربة الشعرية الجديدة:..... - 55 -
2. الإطار الموسيقي الجديد:..... - 56 -
3. البحور الشعرية: ..... - 57 -
4. التشكلات الإيقاعية في الشعر الجديد:..... - 59 -
5. القصيدة تشكيل بصري: ..... - 59 -
6. الزمنكانية في التجربة الشعرية الجديدة:..... - 60 -
المبحث الثالث: الإيقاع في قصيدة النثر..... - 63 -
1. مفهوم قصيدة النثر:..... - 63 -
2. الإيقاع في قصيدة النثر: ..... - 65 -
3. الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر: ..... - 66 -
4. التشكيل البصري لقصيدة النثر: ..... - 68 -

الفصل الثالث

مقاربة إيقاعية في قصيدة

بكاء السنونو للماغوط ..... - 71 -

1. الإيقاع الداخلي: ..... - 72 -
أ. عتبة النص: بكاء السنونو ..... - 72 -
ب. مخارج أصوات العنوان وصفاتها: ..... - 73 -
ج. الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر: ..... - 74 -
2. الإيقاع الخارجي: ..... - 86 -
أ) إيقاع الشكل: ..... - 86 -
ب) مفهوم النبر: ..... - 89 -
خاتمة ..... - 94 -
قائمة المصادر والمراجع ..... - 97 -
ملاحـــــــق ..... - 107 -
فهرس الموضوعات ..... - 114 -

الملخص

إن أول ما وصلنا من النصوص الأدبية في تاريخ الأدب العربي كان نصا شعريا خالصا مرويا بطريقة شفهية، هذه الأخيرة التي تعتمد المستوى الصوتي الذي يشكل اللبنة الأولى في النص الشعري بصفة خاصة والنص الادبي بصفة عامة، يقول نزار قباني:"**الخط الصارم الذي تعودنا أن نرسمه بين الشعر والنثر هو خط وهمي**» من هنا كانت انطلاقتنا في هذا العمل المتواضع حيث أننا حاولنا الغوص في أعماق هذه الكتابة الجديدة وفنية ايقاعها ,

أسباب اختياري الموضوع: تواجده في حياتنا اليومية، ميلي للموسيقى،...

فكان إشكالنا كالتالي:هل كل صوت يشكل إيقاعا؟ أم أن الإيقاع تجاوز مرحلة الصوت ليلتصق بالشكل المثير المستفز حتى ولو لم يكن مسموعا؟ وهل التطور الإيقاعي تجاوز الإثارة الصوتية لينتهي عند إيقاع الصورة أم أنه سيتجاوز ذلك؟ وإلى أي مدى يمكننا التصديق بنجاعة هذه المذكرة؟

المنهج:

1- المهج التاريخي: رصدنا فيه تاريخ تطور الأنماط الإيقاعية للشعر العربي عبر عصوره المختلفة

2- المنهج الفني التحليلي والأسلوبي الإحصائي الذي يعتمد الذوق المشفوع لجماليات الصوت القائمة على مقولبات الانسجام الصوتي والتناسق والجرس المصور.