الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعــة ابن خلـدون - تيـــارت-

كلية الآداب واللغات

قســم: اللغة والأدب العربي

مستويات الإيقاع الشعري عند عثمان لوصيف ديوان "جرس لسماوات تحت الماء"

أنموذجا - دراسة أسلوبية -

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص – أدب حديث ومعاصر–

إعداد الطالبة: بـزاز الزهــرة

لجنة المناقشة:

اسم ولقب الأستاذ	الصفـة
- شريـــــط رابـــح	رئيســا للجنـــة
- لخضر سعيد بلعربي	أستاذا مشـــرفا
- شـــريفـــي فاطمـــة	أستاذا مناقشـــا

السنة الجامعية

2020 م- 2021 م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

نتقدم بالشكر والتقدير إلى أستاذنا المشرف "لخضر سعيد بلعربي"

والذي أرشدني إلى الصواب للعمل والخروج بأحسن ما يكون

فقد نصحني ووجهني في إتمام هذه الرسالة، على الرغم من انشغاله

وارتباطه بأمور كثيرة.

فنسأل الله عزّ وجلّ أن يرفعه مكانا في الدنيا والآخرة.

وأن يسدّد خطاه لما ينفع العلم والأمة.

إهـــــداء

اهدي هذا العمل إلى أعز إنسانين في الحياة

أمي وأبي حفظهما الله

وا ٍلى إخواني وأخواتي

إلى جميع العائلة صغيرها وكبيرها

إلى جميع صديقاتي

وا ٍلى كل من ساهم في تلقيني ولو بحرف في حياتي الدراسية

لكم جميعا أهدي هذا العمل.

بــزاز الزهــرة

مقدمـــــة

الحمـد والشـكر لله، الـذي لا معـين سـواه، ونسـتغفره ونسـتهدي بهـداونقر ّ أن لا إلـه إلاه ونصلّي ونسلم على من سلاه، محمد الأمين ومصطفاه، فاللّهم صلّ وسلّم على حبيبك، محمد خير خلقك، المنير بنورك، والعظيم بعظمك، والكامل بكمالك، وعلى آله وأصحابه والتابعين من عبادك، أما بعد:

لا يخلو بناء القصيدة المتكاملة فنيا من صعيد كل جوانبها والمتعلقة بها من الإيقاع وكذا الملكة الخاصة بشاعر ما، إذ يعمل الإيقاع على الربط الدقيق للعمل الأدبي ككل والتسلسل الفكري للعبور من سطر إلى سطر داخل بناء القصيدة، إذ يُحكم تجسيدها، كيف لا وهو الذي يضفي صورة سمعية موسيقية إبداعية تشمل العمل الأدبي أو الشعر على وجه الخصوص، شرط أن يكون ذلك الإيقاع غير اعتباطي أو غير منتظم أو أن تكون عشوائيته منتظمة.

والصورة الإيقاعية هي الأداة الأولى وواحدة من الأدوات المعينة على الاندماج والولوج في عوالم القصيدة، شأنها شأن الصورة الشعرية والتي بدورها تعد أساسا متينا للبناء الشعري، فهي كذلك وسيلة لبلورة أفكار وأحاسيس وخواطر الشاعر في شكل محسوس فني، ومنه يخرج بإنتاج إيقاعي فني متكامل بعناصره.

لقد وقع اختياري على موضوع مستويات الإيقاع الشعري عند عثمان لوصيف وهو من الشعراء الجزائريين المعاصرين، إذ من أسباب بقائي في هذا الاختيار:

- الأول ثلي شخصي، هو الإصرار والرغبة في أن أسلك وأتّخذ أدبنا الجزائري الزاخر بأعلامه وأدبائه، فهو لا يقل مكانة عما سواه، إذ لابد وا نه لمن الواجب علينا كباحثين جزائريين أن نهتم به ونظهره في أحسن وأرقى ما يكون.

- الثاني موضوعي وهو أن الشاعر عثمان لوصيف يشكلزخما شعريا إبداعيا وا نتاجيا، فمن خلال اطلاعي على الدراسات المتعلقة به، وجدت أنها قليلة ونادرة مقارنة بثرائه الأدبي، وكذا حب التعرف على عثمان لوصيف كشاعر، دفعني إلى معرفة طريقته في الكتابة وكذا معرفة دواوينه عن كثب.

فكانت دراستي موسومة بعنوان: مستويات الإيقاع الشعري عند عثمان لوصيف ديوان "جرس لسماوات تحت الماء" أنموذجا – دراسة أسلوبية- سأحاول خلالها وبشكل متواضع التطرق إلى أسلوبية المستوى البلاغي والصوتي عند شاعرنا، إذ ذلك بالإجابة على بعض التساؤلات، والتي ستتشّط البحث من بدايته وحتّى نهايته وهي فيما يلي:

ما الإيقاع وما هي إشكالية المصطلح؟ وكيف يتشكل في قصيدة النثر؟ وفيما تتجلى رؤية النقاد والفلاسفة إلى الإيقاع؟ وهل يدخل الإيقاع في الشعر فقط؟

وكيف وظف عثمان لوصيف الإيقاع بمستوياته؟ وهل كان توظيفا اعتباطيا؟ أم أنه إلزامي يتوافق مع ما تقتضيه حالته الشعورية والنفسية؟

إذ اعتمدت في دراستي لهذا الديوان على الوصف والتحليل اللذين هما أكثر ملاءمة للموضوع الذي أنا بصدد دراسته، وعليك كان تقسيم هذا البحث إلى: مقدمة يليها مدخل، ثم فصلين تطبيقيين ثم خاتمة فملحق.

وقد خصصت مدخل: الإيقاع في قصيدة النثر ومفهومهما، إذ تناولت فيه مفهوم الإيقاع وقصيدة النثر. وكذا الإيقاع في قصيدة النثر.

وفي الفصل الأول: المستوى الصوتي في ديوان "جرس لسماوات تحت الماء" إذ أخذت بعض الأبيات وطبقت عليها مما درست وكذا دلاله كل صوت مع حالة الشاعر، أما الفصل الثاني فتناولت فيه المستوى البلاغي في ذات الديوان، إذ تطرقت إلى التشبيه والاستعارة والكناية فيما يخص الصور البيانية، وكذا الجناس والطباق والسجع فيما يخص المحسنات البديعية، ومن ثم انتهيت بخاتمة، وهي حوصلة عامة لكل ما تطرقت إله في البحث، وفيها ذكر لأهم النتائج المتوصل إليها، فقد تناولت ملحقا تحدثت فيه عن الشاعر (حياته وأعماله).

اعتمدت في هذا البحث مجموعة من المصادر والمراجع منها: ديوان "جرس لسماوات تحت الماء" لعثمان لوصيف، كتاب فن الشعر لأرسطو بترجمة عبد الرحمان بدوي، وكذا كتاب أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة لنعيم اليافي، بالإضافة إلى كتاب قصيدة النثر لسوزان برنار بترجمة زهير مجيد مغامس وكتاب العمدة في محاسن الشعر وآدابه لابن رشيق

القيرواني، وكتاب البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات لبن عيسى بالطاهر وكذا الكثير من الكتب الأخرى التي لم أذكرها.

وبطبيعة الحال، لا يخلو أي بحث من الصعوبات أو العوائق التي يمكن أن تعترض سبيل الباحث أثناء عمله. ومن بين المشاكل التي واجهتني، صعوبة تحصيل كل الكتب التي احتجتها وكذا قلة الدراسات التي تناولت أعمال الشاعر عثمان لوصيف في جامعتنا مما أوقعني نوعا ما في صعوبة تأويل ما يرمي إليه خلال أشعاره.

وأخيرا وبفضل الله سبحانه وتعالى وتوفيقه وكذا الأستاذ الكريم الذي كان مشرفا علي استطاع هذا المشروع أن يرى النور، إذ هو خطوة متواضعة نفتح بها آفاق البحث للزملاء الطلبة لتقديم الجديد والإثراء في ميدان الدراسات الحديثة.

ويبقى هذا العمل، مع الجهد الذي بذل فيه غير منزه من الخطأ أو الأخطاء والعيوب والهفوات غير المقصودة، والتي ربما يكون سببها السهو أو قلة في الزاد المعرفي.

في الأخير لا يمكنني إلا أن أقول:إن وفقنا فبفضل من الله وا ِن أخطأنا فحسبنا أجر الاجتهاد.

مدخـــل

أ-مفهوم الإيقاع وا ٍشكالية المصطلح:

ما انتشر وشاع أنه مصطلح موسيقي، إذ يعتبر من أكثر المفاهيم وأشدها تعقيدا وغموضا لدىالأدباء والفلاسفة على حدّ سواء، فعلى الرغم من اختلافهم حول مفهوم وأدوات إنتاجه فإنهم بالمقابل ما يلتقون عند نقطة أهمية الإيقاع بالنسبة للشعر، فالفيلسوف اليوناني أفلاطون يرى أن: "النزعة الطبيعية إلى الانسجام والإيقاع هي الأساس في الشعر"[1].

كما ويذهب أرسطو إلى مثل هذا حين يلخص إلى أن:"الإيقاع هو غريزة طبيعية في الإنسان شأنه شأن المحاكاة"[2] ويؤكد هيربرت ريد فيقول:"إن شيئا واحد في المناقشة الأزلية حول الإيقاع يقيني ثابت وهو أن الشعر، تاريخيا وا ٍبداعيا يكتسب شكله من حيث هو تسلسل إيقاعي بعيدا عرأيّ تفكيك إلى تفعيلات وأوزان، يأتي الشاعر أولا ثم يأتي بعده العروضي.[3]

معنى ذلك أن الإيقاع ليس مجموعة من القوالب الجاهزة المضافة إلى الكلام ليتحول إلى شعر، ولكنه مكون عضوي من مكونات الشعر، وفي النقد العربي المعاصر هناك إلحاح على الأهمية التي يكسبها الإيقاع باعتباره عنصرا بانيا لجمالية القصيدة ودلالتها فهي قسيم الصورة الشعرية في بناء النص الشعري إبداعا وتلقيا.[4]

يبدو"مفهوم الإيقاع صعب التحديد تؤسسه دورة منتظمة لمعلم ثابت مهما كانت طبيعته، كأن يتعلق الأمر يتعلق بالدورة الدموية، والتنفس....إلخ".[5]

ولعل هذا ما يبرر وصفه نظريا، بأنه زئبقي المفهوم، وترجع صعوبة تحديده بشكل دقيق إلى اتسامه بخاصية التسرب وعدم الثبات، أما من الناحية التطبيقية فإن الإيقاع يعد شيئا بديهيا إذ يمكن للجميع منحه المفهوم المناسب".[6]

---

[1]- أرسطو طاليس،فن الشعر،ترعبد الرحمان بدوي، دار الثقافة ، ط ح، بيروت 1973 ص13.

[2]- ينظر المرجع نفسه ص 13.

[3]- هيربرت ريد، طبيعة الشعر، تر، عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1997، ص51.

[4]-نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتجاد كتاب العرب، دمشق 1993 ص222.

[5] - M, Equien, Dictionnaire de poétique, Librairie générale Française, 1993, p.254.

[6] -Ibid, p.253.

وما يجعل الخوض في الإيقاع مكثفا بصعوبات عديدة أنه يقع عند ملتقى مفاهيم شعرية غير محددة بشكل دقيق"[1]

1- الإيقاع لغة:

جاء في المعجم الوسيط على أن:" اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء" وجاء في القاموس المحيط كذلك: "والإيقاع: إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان وبينيها".[2]

ورد في لسان العرب لابن منظور أن الإيقاع (... ويقال طريق مذلل، ورجل موقع منجد وقيل قد أصابته البلايا.....).[3]

وجاء على لسانه أيضا فيما يخص مفهوم الإيقاع (ولغلاف القارورة الوقعة والسحاب الرقيق الوقع، وأهل الكوفة يسمون الفعل المتعدي واقعا، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيهاوسم ّى الخليل رحمه الله كتاب من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع.[4]

كما وقد ورد في لسان العرب لابن منظور بين شعري دون ذكر قائله يشير فيه إلى مصطلح الإيقاع بلفظ موقع ومنه قال:

فما منكم أفناء بكر بن وائل بغارتنا إلاّ ذلول موقع أبو زيد

لابد أن يكون للغة العربية تفهم عميق من خلال تعريفاتها للإيقاع على أنه ذو علاقة وثيقة بالطرب واللحن والغناء.

الإيقاع اصطلاحا:

ابن طباطبا أول من استعمل مصطلح الإيقاع فجاء في التعريف الاصطلاحي للإيقاع في كتابه عيار الشعر "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم ّ قوبله له، واشتماله عليه، وا ٍن نقص جزء من أجزائه التي يعمل

---

[1]- حاتم الصكر، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن 2010 ص 23.

[2]- معجم اللغة العربية: المعجم الوسيط، المكتبة العلمية- ط3- دت، ج2، مادة وقع.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، ج 8 ، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، مادة وقع.

[4]- المصدر نفسه، ج 8، (مادة وقع).

بها وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسب الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[1] إذ أن الإيقاع بالنسبة لابن طباطبا يرتبط ارتباطا وثيقا بالشعر الموزون ولا يتعداه إلى غيره بحيث يتناسب الشعر والإيقاع لإبراز لوحة شعرية متميزة بحيث كلاهما يخدم الآخر، في حين يقول البروفيسور سونيتش: " الإيقاع هو خاصية تسلسل أحداث في الزمان يحدث في عقل الملاحظ انطباعا بالتناسب بين آماد الأحداث الكثيرة أو مجاميع الأحداث التي يؤلف منها التسلسل"[2] فمن حسنات هذا التعريف حقيقية أنه يتحدث عن"الآماد" لأن الزمان بمعنى صدى الأحداث هو الصفة الأساسية للإيقاع.[3]

يقول أليفيه في تعريفه للإيقاع قائلا:" إنه اجتماع أزمنة عديدة تحتفظ فيما بينها بنظام ما وببعض النسب"[4] فهو في تعريفه هذا يبين عنصرين رئيسيين هما "نظام" و" نسب" واللذين يشكلان وحدة من الدرجة الأولى ولا يمكن الاستغناء عنها في الإيقاع.

يستخدم مصطلح الإيقاع أساس في الموسيقى باعتباره تنظيما للشق الزمني منها، غير أن ظاهر الإيقاع، ظاهرة شائعة في مختلف الفنون وليس فقط في الموسيقى سواء كانت فنونا سمعية أو بصرية، بل يمكن القول أنه:

- بمعناه العام كتنظيم للعناصر.

- يمكن أن يكون خاصية جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة، فليس ثمة مظهر يمكن أن يتخلى عن نظامه الخاص الذي يؤدي عبره وظائفه.[5]

وكذلك يرى ت، س، إليوت أن القصيدة قد تميل: " إلى تحقيق ذاتها أولا باعتبارها إيقاعا مستقلا قبل أن تصل إلى التعبير بالكلمات، وا ٍن هذا الإيقاع يمكن أن يولد الفكرة والصورة".[6]

---

[1]- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر ، تح عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، ط ح، بيروت ، لبنان 1426/2005، ص21.

[2]- هيربرت ريد، طبيعة الشعر، تر، عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق1997 ص52.

[3]- المرجع نفسه ص 52.

[4]- سوزان برنار، قصيدة النثر، تر، زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد 1989 ص 127.

[5]سيد البحراوي، العروض وا يقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب- مصر 1993 ص109.

[6]-ت، س، إليوت، في الشعر والشعراء، تر محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر ط1، دمشق 1991 ص 42.

إن كلمة إيقاع Rythme مأخوذة من اليونانية Ruthmos، وهذه مشتقة بدورها من كلمة Rheim بمعنى سال، وحسب بنفينيست تعني هذه الكلمة شكل كل ما ليس ذا نظام صارم ... إنه شكل ارتجالي آني ومتغير[1] ويحيل فعل السيلان إلى حركة متغيرة بانتظام ينتج من خلالها إيقاعات متناسقة تصحبها أصوات على شكل نغمات يطرب لها السمع...."[2]

كما ويشير يوري لوتمان في قوله على أن الإيقاع: "على حين يدعى ذلك الانتظام والتناغم الزمني بالإيقاع"[3]، فهذا الفارابي (780-950) يرى أن الإيقاع: هو.... على النغم في أزمنة محددة في المقادير والنسب.[4]

عموما الإيقاع يعني"توالي النقرات في أزمان محدودة، فحداه هما النقرات والزمن ويعتمد الإيقاع كما الوزن الذي هو صورته الخاصة".[5]

على التكرار والتوقع سواء ما توقع يحدث فعلا أو لا يحدث فالتوقع منوط باللاشعور.[6]

فلقد وجدنا عند عز الدين إسماعيل أن الإيقاع يشمل جميع الفنون فهو:" خاصية أساسية مشتركة في كل الفنون.[7]

ضف إلى ذلك أن المقصود به عامة: " هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وبين الجزء والأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو الشكل الفني.[8]

---

[1]- صبيرةقاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات وما بعدها، دكتوراه العلوم في الأدب العربي، قسم اللغة الأدب العربي، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2011 المدخل ص 8.

[2]- المصدر نفسه الصفحة نفسها.

[3]- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري(بنية القصيدة) تر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف القاهرة 1997 ص 70.

[4]- عبد النور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دكتوراه، قسم اللغة العربية جامعة الكوفة 2008، ص30.

[5]- نفس المصدر نفس الصفحة.

[6]- ن المصدر ن الصفحة.

[7]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، مصر، 1974 ص117.

[8]- مجدي وهيبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974 ص481.

مفهوم قصيدة النثر:

إشكالية المصطلح: يعود ظهور مصطلح قصيدة النثر في أول مرة له على يد جماعة مجلة الشعر التي تأسست سنة 1957، وأنها هي التي تتحمل المسؤولية الكبرى في تبني هذا المصطلح، انطلاقا من كتاب سوزان يونار الذي ظهر بهذا الاسم سنة 1958 " le poème en prose" فقد أدى التشبث بهذا المصطلح إلى تشجيع الكثير من الشعراء والنقاد المحافظين على التشكيك في شعرية نصوصها[1] "فقد اعتبر جبرا إبراهيم جبرا" أن تجربة قصيدة النثر في العالم العربي لها استقلالها وخصوصيتها[2] وكما هو معروف أن قصيدة النثر جاءت بشكلها الصارخ وتمر ّدها على القيود الخليلة من وزن وقافية، فقد عرف هذا الشكل الجديد عند الغرب قبل أن يظهر في حركة الشعر العربي حيث نجد جون كوهين يسمي قصيدة النثر بالقصيدة المعنوية فيقول: " ففي قصيدة النثر في الواقع يوجد بصفة عامة نفس الخصائص المعنوية التي توجد في قصيدة الشعر " ليس هناك شك في أن الشاعر في قصيدة النثر متحرر من قيود الوزن وهو من ثم أكثر طواعية لكي يلعب على رافد المستوى المعني[3]، ضف إلى ذلك أن هذا المصطلح وهو مترجم إلى الفرنسية كما ذكرنا آنفاذ ّه: "وجد في بعض كتابات رامبو النثرية الطافحة بالشعر ،وا ِن تكن له أصول عميقة في الآداب كلها بما في ذلك العربية ولاسيما الديني والصوفي منها".[4]

أشارتقصيدة النثر جدلا كبيرا واسعا بين مؤيّ د ومعارض وسط النقاد والشعراء فمنهم من يرى أنها مجرد ر واسب للحس الكلاسيكي في حركة التجديد الحديثة في الشعر العربي... أي أننا نعود بعبارة أخرى إلى منطلق المحافظين، فالخانة ليست إلاّ تعبيرا ملتويا عن الرغبة في ضرورة الثبات[5]، وكما يحمل مصطلح قصيدة النثر تناقضا، "لأن نصف الأول" قصيدة" يعني ما ليس

---

[1]- عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، يونيو 2003، ص14.

[2]- نفس المصدر، نفس الصفحة.

[3]- جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ترأحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4 2000، ص33.

[4]- يوسف بكار، في العروض والقافية، دار المناهج، بيروت، لبنان، ط2، 1990.

[5]- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق، بيروت، ط 1، 1991 ص82.

بنثر على حين أن نصفه الثاني"النثر" يعني ما ليس بشعر، من هنا فإن كل جزء يتعارض مع منطوق الجزء الشريك في بناء المصطلح[1]، ولقد انحصر مفهوم قصيدة النثر عند علي أحمد سعيد في كونها :" ظاهرة كونية، أي يكتبها جميع شعراء العالم غير أن لها في كل لغة خصوصية هذه اللغة وخصوصية تراثها الجمالي... يجب بعبارة ثابتة أن تكون عربية في جوهرها وا ٍن كانت كونية في مظهرها".[2]

فبالنسبة لأدونيس ثمة شاعر واحد اقترب من شروط قصيدة النثر وهو أنسي الحاج، إذ توصل أدونيس:أنّ ّ قصيدة النثر شمولية مركزة، جنونية كثيفة مجازية، عالم مغلق على نفسه، مكثف بذاته كتلة مشعة مشرقة، مثقلة بالإيحاء، لا تتقدم نحو غاية أو هدف، ولا غاية لها خارج ذاتها".[3]

يضيف أدونيس واصفا القصيدة إياها بأنها:" تأسيس نوع جديد من التعبير، بحيث تصحيح، القصيدة مثلا، كتابة جديدة ليست وزنا بالضرورة وليست لا وزنا بالضرورة، تصبح إيقاعا وزنيا نثريا أو وزنيا نثريا يمكن أن تمتزج فيها الأنواع كلها".[4]

يرى الدكتور حاتم الصكر أن إشكالية قصيدة النثر "تبدأ في التسمية فيما عرف بـ (القصيدة النثرية) يصبح عربيا قصيدة النثر، وهذا برأيه يستفز المألوف الشعري لأنه يواشج بين فنين مختلفين"[5]، ومن ثم نجده يحاول أن يصل إلى ما سماه (التناقض المفهومي) للمصطلح من خلال هذه الموازنة[6].

---

[1]- أحمد درويش، متعة تذوق الشعر، دراسات في النص الشعري وقضاياه دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1997 ص288.

[2]- أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص 37.

[3]- سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، البعد الصرفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط 1، 2008، ص418.

[4]- إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف، مؤسسة الانتشار العربي، مملكة البحرين، ط1، 2007 ص37.

[5]- حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة، منشورات مهرجان المربد السنوي، العاشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1989 ص33.

[6]حاتم الصكر، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، منشور ات وزارة الثقافة والسياحة صنعاء اليمن، ط1، 2004، ص 175،176.

وا إلى المصطلح ذاته يشير الدكتور محمد صابر عبيد أنه: يجب أن لا يجزأ مفهوميا فتأكيد النوع واضحا المعالم في تقديم كلمة (قصيدة) على كلمة (نثر) وبهذا فإن المصطلح يختلف اختلافا بينا في مصطلح (النثر الشعري) الذي تتصدر فيه كلمة (النثر) مقدمة المصطلح وتعقبها كلمة (الشعري) ذات الدلالة المفهومية العامة خلافا لـ (قصيدة) ذات الدلالة الخاصة".[1]

ولتأكيد خصوصية كلمة (قصيدة) يشير الدكتور عبيد إلى أن: " الشعرية أو شعر لفظ عام يمكن تلمسه في كل الأنواع الأدبية بنسب قد تتفاوت من نوع إلى آخر، ولكن هذا لا يعني بأي حال من الأحوال أن نطلق على كل نص ينطوي على مضمون شعري كلمة قصيدة لأن هناك فرقا بين الاثنين، ومن ثم يمكن القول أن كل قصيدة هي شعر بالضرورة، ولكن ليس كل شعر يمكن أن يكون قصيدة".[2]

"ويضيف عبيد من خلال رؤيته أن هذا المصطلح قد اكتسب مشروعيته بعد أن شاع استعماله في الأوساط الأدبية حتى أن هذه التسمية تكدست بما يكفي للعزوف عن أية مقترحات جديدة في هذا الشأن[3]، ومن ثم نجده يقترح أن نرضخ جميعا لهذه التسمية ونبحث في أمور أخرى أكثر جدوى.[4]

إن من يكون على اطلاع على الجدال الدائم حول مصطلح قصيدة أكثر في النقد الحديث يستطيع أن يرصد بسهولة مدى الإشكاليات التي رافقته منذ أن تم طرحه في ستينات القرن الماضي، واستمرت معه في رحلته الزمنية الطويلة نسبيا إلى يومنا هذا، فهو على الرغم من شيوعه واتساع رقعة تداوله حتى بين معارضي القصيدة مازال مصطلحا قلقا يحمل في ثناياه بذور جدل واختلاف بين الدارسين لا أظنه سينتهي في وقت قريب.

---

[1]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق 2001، ص71.

[2]- المرجع السابق ص71.

[3]- محمد صابر عبيد، الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراعات العلامات، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1 2016، ص22.

[4]- المرجع نفسه، ص22.

ب- مفهوم قصيدة النثر:

1- القصيدة لغة: (قصد) الطريق – قصدا استقام: والشاعر: أنشأ القصائد.

والقصد: استقامة الطريق، يقال :طريق قصد: سهم مستقيم[1] أما (القصيد والقصيدة) من الشعر العربي: سبعة أبيات فأكثر[2].

والفعل(قصّد)الشاعر الشعر نقّحه وجوده وهذّبه.[3]

2- النثر لغة: (النثر) الكلام الجيد يرسل بلا وزن ولا قافية، وهو خلاف النظم.[4]

يقال:نثّر الشيء ينثُره وينثِره نثرا ونِثارا زماه متفرّقا، كنثره فانتثر.[5]

ولقد ورد في لسان العرب في حديث بن مسعود وحذيفة في القراءة هذًّا كهذّ الشعر ونثرا كنثِ الدقل، وأيضا ورد في اللسان في حديث أبي عبيد عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: إذا توضأت فانتثر.[6]

كذلك ورد في حديث أبي هريرة رضي الله عنه، أنّه قال إذا توضأ أحدكم فليجعل الماء في أنفه ثم لينثر، وكذلك جاء في حديث أم زرع: ويميس في حلق النثرة.[7]

3- القصيدة اصطلاحا: لقد عرّف أحمد مطلوب القصيدة بأنها:" مجموعة من الأبيات الشعرية، ترتبط بوزن واحد من الأوزان العربية وتلتزم فيها قافية واحدة.[8]

وعليه فقد اختلف كثير من النقاد في إعطاء هذا المصطلح المفهوم الدقيق للقصيدة فهو ارتبط عند البعض بعدد معين من الأبيات وأما البعض الآخر فأشار إلى مجموعة من الخصائص اللغوية الفنية التي ينبغي توفرها في العمل الأدبي حتى يطلق عليه مصطلح

---

[1]- معجم اللغة العربية: المعجم الوسيط، المكتبة العلمية، ط3 ، مادة قصد، ص739.

[2]- المصدر نفسه، نفس الصفحة.

[3]- المصدر نفسه الصفحة نفسها.

[4]- المصدرنفسه ص901.

[5]- الفيروز أبادي محي الدين بن يعقوب، القاموس المحيط، تح محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، 2005، 1426 ص479.

[6]- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ص 530.

[7]- ن م ، ن ص .

[8]- أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، ط1 ،2001، ص323.

قصيدة، بينما، اربط عند ابن المنظور بالرغبة والقصفي الكتابة، إذ نو ّه رشيد يحياوي إلى ذلك في قوله: " وتدل المفاهيم التي أعطيت لمصطلح"قصيد" على اكتمال وأكثر الأبيات والوعي بعملية الكتابة الشعرية"[1] وأضاف:" إن القصيدة اصطلاح عام يدل على طاقة إبداعية تتحقق في القصيدة التي هي بدورها اصطلاح يدل على كل نص حقق تلك الطاقة، ولكن أحيانا يطلق لفظ قصيد على قصيدة فيقال للنص ما هذا قصيد."[2]

وهو بهذا يؤكد أن لفظة قصيد لفظة عامة تتدرج في عمل إيداعي يكون من خلال القصيدة أو على أي نص كان.

4- النثر اصطلاحا: جاء في معجم المصطلحات النقد العربي القديم أن المفهوم الاصطلاحي هو: "الكلام العادي الذي لا يتقيد بوزن وقافية وهو أساس الكلام وجلّه ... والنثر في أصل في الكلام ولا تتكلم العرب إلاّ به، فهو أسبق من الشعر، ولم يصلعن العرب القدماء إلاّ القليل منه.[3]

وجاء في المعجم ذاته: "هي الألفاظ التي تخص النثر أو يكثر أسبقية وأفضلية كل من الشعر والنثر، ولم يحسم ذلك الجدل إلى الآن.

وعلى غرار ذلك فهناك رأي آخر يميز النثر بوضوح فاعتبر أنه: "هو ما وضح معناه وظهر مضمون ألفاظه من أول وهلة".[4]

فالنثر بارتباطه بكلام العامة هو ما يحقق له درجة من الوضوح والبساطة بعيدا عن الإبهام والغموض وكذا التعقيد.

ج- الإيقاع في قصيدة النثر:

ترتكز قصيدة النثر على تعطيل المعامل الأساسي في التعبير الشعري وهو الأوزان العروضية دون أن تشلّ بقية إمكانات التعبير في بنيتها التخييلية والرمزية.[5]

---

[1]- رشيد يحياوي، شعرية عربية، الأنواع والأغراض، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص20.

[2]- المصدر نفسه نفس الصفحة.

[3]- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، ط1 ، 2001، ص222.

[4]- المصدر نفسه ص219-220.

[5]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص217.

وقصيدة النثر الناجعة هي التي تحقق لقارئها هذه اللحظة من اكتمال النشاط الإبداعي إذ تجعله قادرا على إغفال الوزن وهو الخاصية الأبرز في الشعر، من خارطة الشروط الضرورية، والتحرر منه، مع الإبقاء على جوهر الشعر المتجاوز للمستوى الصوتي الأول أي الإبقاء على عمقه الإيقاعي واكتماله التخييلي وكثافته الشعورية، فهي التي تبرهن على أن الإيقاع لا يقتصر على الشكل العروضي الجاهز، بل يتداخل في نسيج اللغة الشعرية بمستوياتها المختلفة بما يسمح بتخليقه عند القراءة في نشاط حر مبدع.[1]

ثم إنّ النصوص الجيدة من قصيدة النثر لا تخلو من الإيقاع الشعري ولا تخضع لإيقاع النثر، وا ٍنّما تبني إيقاعها الخاص وتخلق تشكيلاتها الإيقاعية بأبيات وطرق مخالفة للنماذج العروضية والإيقاعية التقليدية.[2]

فعبد الله شريق يرى أن بناء الإيقاع في قصيدة النثر يختلف تماما عن بنائه في النماذج الشعرية القديمة.

إن الإيقاع قد يتجلى في قصيدة النثر في ثلاث أنماط وهي:

- نصوص لا تخضع لأي نموذج عروضي أو إيقاعي مسبق، توظف التكرار والتوازي بمختلف أنواعهما وتحاول خلق إيقاعها الداخلي الخاص من خلال الممارسة النصية واستغلال التوازنات والتقابلات الصوتية التركيبية.

- نصوص تتقاطع فيها التفعيلات، عن قصد من الشاعر أو عن غير قصد ومن غير الخضوع للتقنيات العروضية، مع التوظيف التكرار والتقابل والتوازي.

- نصوص لا تهتم كثيرا بالإيقاع إلاّ ما جاء عفوا، وتعنى أكثر شعرية الصورة والرمز والدلالة[3]، وجاء في كتاب قصيدة النثر لمحمود إبراهيم الضبع في حديثه عن الإيقاع في قصيدة النثر بقوله:وا ٍنّما هو نظام خاص للغة يتحقق من خلال الذات المتكلمة (مبدع النص)، حيث

[1]- ن، م، ص 2017-2018.

[2]- عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، يونيو 2003، ص17.

[3]- المصدر السابق، ص47-48.

تقوم هذه الذات بتنظيم حركة اللغة، وهذا التنظيم إنما هو مظهر من مظهر الكتابة على اختلاف أنواعها الأدبية وغير الأدبية."[1]

وكما يقول بول شاوول: " ليس هناك كتابة دون إيقاع وأيا كان نوع هذه الكتابة، ومهما ابتعدت عن الأدب، الإيقاع موجود في كل حركة تصدر عن الإنسان سواء أكانت ذهنية أو عقلية أم رياضية أم فيزيائية اللاإيقاع ليس موجود إلاّ في الموت."[2]

ويحدد الدكتور محمد عبد المطلب في دراسته لقصيدة النثر، مفهوم الإيقاع فيها واختلاف بناه التشكيلية يقول: "قصيدة النثر لم تهجر الإيقاع تماما ولم تبعده عن منطقة عنايتها نهائيا".[3]

ويضيف محمود إبراهيم الضبع قائلا: " إن قصيدة النثر تخلق إيقاعها".[4]

فبالنسبة له إنّ هذه المقولة تستدعي الوعي عند الملتقين وخاصة أولئك الذين يحصرون الإيقاع في الحركة والسكون (ل/ 0) في حين أن النثر يخلق إيقاعه، فالنثر هو الذي يبتدع الإيقاع ضمنيا،لا كما القصيدة التقليدية إذ أن رواد هذا النوع ينفون اقتصار الإيقاع على قصيدة العمود وهذا يذهب بنا إلى القول مؤكدين أن الإيقاع وكما ورد في كتاب عبد الله شريق في شعرية قصيدة النثر: "هو التأكيد على سعته ورحابته وعلى كليته وديناميته وحسه". :" فالإيقاع هنا لا يتحفف إلا في النص وبالنص".[5]

---

[1]- محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر والتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2003 ص315.

[2]- المصدر نفسه ص317.

[3]- المصدر السابق، ص 317.

[4]- م، س، ص 320.

[5]- عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، يونيو 2003، ص 47.

الفصـــل الأول:

المستوى الصوتي في ديوان

"جرس لسماوات تحت الماء"

1- الإيقاع الصوتي:

أ- مفهوم الصوت: " الصوت ظاهرة فيزيائية عامة الوجود في الطبيعة، الصوت اللغوي يتمثل الأصوات التي تخرج من الجهاز الصوتي البشري، والتي يدركها السامع بسماعه (أي أذنه) الصوت هو الركيزة والمقوّم المادي للسان وهو حدّ التحليل اللغوي ونهايته وأصغر قطعة في النظام اللغوي، وعليه فإن علم الأصوات والصوتيات يعتبر فرعا من فروع اللسان أو اللسانيات[1]، فهو علم يبحث في وظيفة المحاكاة الصوتية وغيرها من الظواهر من الوجهة التعبيرية" والمستوى الصوتي هو الذي يتناول فيه الدارس ما في النص من مظاهر إتقان الصوت ومصادر الإيقاع فيه، ومن ذلك النغمة والنبرة والتكرار والوزن، وما يشبه المنشئ من تواز، ينفذ إلى السمع والحس."[2]

من هذا المنطلق فإن دراسة الصوت أصبحت عنصرا هاما من عناصر دراسته أي نص أدبي وأيضا من عناصر الأسلوبية التي تشعبت مواضعها، وعليه فإن دراسة الشعر من المنحنى الأسلوبي يجب أن يراعي جانب الصوتيات، وأن لا يغفل عنهن فمن خلال هذا سنقوم بدراسة المقطعين الأول والثاني من الديوان" جرس لسماوات تحت الماء" للشاعر الجزائري عثمان لوصيف دراسة صوتية، لنبرز طبيعة الأصوات في هذين المقطعين.

ب- تحليل المستوى الصوتي:

1- <u>الأصوات المهجورة والمهموسة:</u>

أ- الأصوات المجهورة: " إن الأصوات المجهورة تهتز فيه الأوتار الصوتية بقوة فيضان هذا الاهتزاز العضوي للتجاويف العليا وهي في العربية: ء، ع، غ، ج، ي، ز، ض، ظ، ن، د، ذ، م، ب، و، ر، ل[3].

---

[1]- خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، ط2، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2006،2000، ص 43.

[2]- تاوريريت بشير، مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، ص5.

[3]- خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، ط2، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2006،2000، ص 58.

الصوت	عدد التواتر	الاستعمال					
		بالفتح	بالضم	بالكسر	بالسكون	بالتنوين	بالتشديد
ء	10	5	2	3	/	/	/
ع	26	10	3	8	3	2	/
غ	10	4	1	/	4	/	1
ج	22	10	7	3	2	/	/
ي	76	20	2	/	4	2	4
ز	8	4	/	1	2	/	1
ظ	/	/	/	/	/	/	/
ض	11	3	3	1	1	/	3
ن	53	17	2	6	18	1	5
د	28	12	4	4	5	1	2
ذ	9	5	/	/	3	/	/
م	42	20	3	10	8	1	/
ب	53	16	12	8	14	/	/
و	52	32	1	2	/	/	/
ل	88	21	2	2	36	2	5
ر	56	24	12	8	7	1	4
المجموع	**294**	**225**	**42**	**56**	**107**	**10**	**25**

نلاحظ من خلال الجدول أن الشاعر استعمل المفتوح من الأصوات فقد وصل استعمالها إلى مئتين وخمسة وعشرون (225) مرة، فالأصوات الأكثر تكرارا هي:

اللام: غاري جابني مجهور وظف في سياقات كثيرة دلّت على التمني والحنين إلى الطفولة وكذا الوجع والألم والتعبد في نحو قوله: ليت الطفولة- أصير طفلا أهرول- تتلهب- جمر الكلام أصلّي- يسيل- لحن-اشتعل.

الياء: صوت غاري مجهور، ممدود، يدل على الألم والحزن في مثل قوله: فتخطفني- يسافر- جراحاتي- يسيل- المريضة، وكما تدل عن التفاؤل في مثل قوله: أصير أصلّي وكذا تدل على الفخر: أيقونة- تاريخها- قصيدة.

الرّاء: غاري تكراري مجهور وظف في القصيدة وارتبط بدلالة الفخر والألم والرجوع إلى أمجاد الماضي نحو قوله: انهمرت- فبرعت- طارت- البروق- الأرض- يطرب- جرس- الجرح- المجهور- سحرها- زفرات- أسطورة- تاريخها.

الباء: صوت غاري مجهور وظف في القصيدة وارتبط بدلالات عدّة منها الفخ والألم وتوظيف عناصر الطبيعة في نحو قوله: الأنبياء- يطرب- الحجاب- يا حب- مذاي- تهرب تتلهب-استبدّ- الصبابة- السراب– الجدباء- الأعشاب- الطبيعة- البروق- البرزخ- الضباب سهوب العمر.

الواو: غاري مجهور ممدود، مرتبط في هذه القصيدة بدلالات التفاؤل والفخر في نحو قوله: سطوعها- مزهوة- أيقونة وكذلك يدل على الانتصار والحنين في نحو قوله: يعود- الإغواء- روحانا- شوق- وجعا- الهوى- انتصروا- وابل.

والملاحظ أن هذه الأصوات المجهورة لها الأثر الواضح في إظهار حالة الشاعر النفسية والعاطفة القوية التي يحملها تجاه الحب.

2- الأصوات المهموسة: "أمّا الأصوات المهموسة فلا يقع فيها مثل هذا الاهتزاز".[1]

وهي في العربية: (هـ، ح، خ، ق، ك، ش، ص، س، ط، ت، ث، ف).[2]

فحس العلماء:"الصوامت المهموسة يحتاج نطقها إلى قوة من إخراج النّفس (الزفير) أعظم من التي يتطلبها نطق الصوامت المجهورة".[3]

---

[1]- خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، ط2، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2006،2000، ص 58.

[2]- نفس المصدر، نفس الصفحة.

[3]- غانم قدوري محمد، المدخل إلى علم أصوات العربية، ط1، دار عمار النشر والتوزيع، 1425، 2004، ص 106.

الصوت	عدد التواتر	الاستعمال					
		بالفتح	بالضم	باالكسر	بالسكون	بالتنوين	بالتشديد
ح	22	8	8	2	3	/	1
خ	9	4	1	2	2	/	/
ف	34	10	2	13	4	1	/
ك	12	6	4	1	1	/	/
ش	13	4	/	1	5	1	2
ص	12	2	/	7	1	/	2
س	29	6	3	8	5	3	4
ط	11	4	2	3	/	/	2
ت	70	38	8	7	9	8	/
ث	2	/	1	/	/	/	1
ق	20	7	6	4	/	2	1
ه	45	27	8	3	4	1	2
المجموع	**279**	**116**	**43**	**51**	**34**	**16**	**15**

بالإضافة إلى الأصوات المجهورة فقد استعمل الشاعر المهموسة حيث تواترات الأصوات المهموسة مئتين وتسعة وسبعون (279) مرة وقد سجل حرف **التاء:** أعلى نسبة استعمال حيث بلغت سبعين (70) مرة وهو حرف لثوي مهموس، انفجاري وقد كان ارتفاع هذا التواتر نظرا لما في هذا الصوت من معاني تدل على الألم والثورة النفسية لدى الشاعر نحو قوله:

تهرب- انهمرت- تتلهب- ليت- توغل- زفرات- تتعب-استبدّ - اشتعل-مزّقت- هرقت تجتاح- تختررق- تفيض-انتصروا.

الهاء: حلقي رخوي مهموس ودلالته الحسرة والألم حيث نجد في القصيدة تهرب- الأهداب - آه- هرقت- المهجور-أيّها الجرح الإلهي- عمه.

الغين: شفوي احتكاكي رخوي ودلالته الثورة النّفسية والفياضة للشاعر نحو قوله:

نقيض- شفقاء- وهو المعجزات الألف- الصوفي- يسافر- أفاقها- طفلة- لثوي- زفرات- نازف.

السين: لثوي، احتكاكي، صفيري يدل على التحسر وا إظهار حالة الشاعر النفسية البائسة الباكية نحو قولـه: جرس- يسافر- بالأمس- يسيل- تمسح يسـّ ـر- تسقيني استبدّ – سقوطها - السراب- سحاب- سهري.

هذا بالإضافة إلى باقي الأصوات المهموسة، كالقاف والحاء والكاف... التي كان لها دلالات في القصيدة.

إذا ما نظرنا إلى الأصوات في القصيدة من خلال الجدولين السابقين يتبين لنا أن عدد الأصوات المجهورة أكثر من عدد الأصوات المهموسة حيث تواترات المجهورة مئتين وأربعة وتسعون (294) مرة مقابل المهموسة التي تواترت مئتين وتسعة وسبعون (279) مرة الجهر سمةصوتية توحي بالقوة أو الرفض والتحدّي، والجهر يتناغم مع ارتفاع الصوت فجاء زخم الأصوات المجهورة واضحا ليعبر عن الحالة النفسية للشاعر وهذا ما يتناسب مع متناقضات الموضوع الموسوم بـ: " جرس لسماوات تحت الماء".

كما والهمس يتناغم مع انخفاض الصوت وهدوئه وموضوع القصيدة لا يتضمن واقع الهدوء ومنه فالهدوء الصوتي لا يتناغم مع موضوع القصيدة.

الأصوات الانفجارية:

تتكون الأصوات الانفجارية من اجتماع أمرين، الأول حبس النفس الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضوع ما من آلة النطق فيضغط الهواء خلف ذلك الموضع والثاني إطلاق النفس المضغوط بانفصال العضوين انفصالا سريعا، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا والأصوات الانفجارية هي (ء، ق، ك، ج، د، ت، ض، ط، ب.).[1]

[1]- غانم قدوري الحمد، المدخل إلى الأصوات العربية، مطبعة المجمع العلمي، 1423هـ/ 2002م، ص 110.

فلقد توزعت هذه الأصوات في القصيدة حسب الجدول التالي:

الصوت	عدد التواتر	الإستعمال					
		بالفتح	بالضم	بالكسر	بالسكون	بالتنوين	بالتشديد
ء	10	5	2	3	/	/	/
ق	20	7	6	4	/	2	1
ك	12	6	4	1	1	/	/
ج	22	10	7	3	2	/	/
د	28	12	4	4	5	1	2
ت	70	38	8	7	9	8	/
ض	11	3	3	1	1	/	3
ط	11	4	2	3	/	/	2
ب	53	16	12	8	14	/	/
المجموع	**237**	**101**	**48**	**34**	**32**	**11**	**8**

لقد كان للأصوات الانفجارية أيضا حظ في القصيدة إذ استعملها الشاعر مئتين وسبعة وثلاثين (237) مرة وهو عدد كبير على حالة الشاعر وحركة الغليان النفسي والتوتر المستمر الذي يعايشه وعليه سنذكر بعض الحروف الأكثر تواترا في القصيدة وهي كالتالي:

التاء: لثوي مهموس انفجاري وهو يحمل دلالة الألم والغليان النفسي حيث نلمس ذلك في الكلمات الآتية:تهرب، تتلهب، تمسح، زفرات، لا تتعب، استبدّ ، استوى، لألأت.

الباء: شفوي مجهور انفجاري ورد هذا الصوت موافقا لحالة الشاعر المضطربة والمتوتر في سياق كلامه: السراب- الجدباء- السحاب- تكتب- البرزخ- البداءة- الحجاب- مذاب- بزرخ.

الجيم: شجري مجهور انفجاري فهو يبرز دلالة الاعتزاز بكل ما هو من الماضي والتوجع مما أصبح عليه الحال من خلال: يستجيب- جرس فيجرحني الشجر المضّ رج- مهرجان- يا جمر- الوجود- حنجرة- الحجاب- أنجما.

مما سبق نستنتج أن الأصوات الانفجارية تعبر عن الحدّة التي تنجم مع الدلالة الإيحائية للكلمة لبنين لنا ذلك المضمون العاطفي من طلوع وهبوط وتيرة المشاعر من غضب وتوتر وحزن.

الأصوات الاحتكاكية (الرخوة):

صفة الرخاوة هي المقابلة لصفة الشدة، وتتكون الأصوات الرخوة (الاحتكاكية) بأن يحدث تقارب شديد بين عضوين من أعضاء النطق ينشأ عنه تضييق لمجرى الهواء الخارج من الرئتين، وحدوث خفيف أو احتكاك مسموح[1].

وتتنوع الأصوات الاحتكاكية بحسب المخارج، كما تتنوع بحسب الجهر واللمس وبحسب شكل التضييق في المخارج، وبحسب الترقيق والتفخيم، والأصوات الرخوة في العربية ثلاثة عشر صوتا، هي: (ز،غ، ع، ف، ث، س، ص، ش، خ، ح، ه). هناك اختلاف بين الدرسين في عدّ (الواو والياء) من الأصوات الرخوة.[2]

وقد توزعت هذه الأصوات في القصيدة على النحو التالي:

الصوت	عدد التواتر	الاستعمال					
		بالفتح	بالضم	بالكسر	بالسكون	بالتنوين	بالتشديد
ه	45	27	8	3	4	1	2
ح	22	8	8	2	3	/	1
خ	9	4	1	2	2	/	/
ش	13	4	/	1	5	1	2
ص	12	2	/	7	1	/	2
ض	11	3	3	1	1	/	3
ز	8	4	/	1	2	/	1
س	29	6	3	8	5	3	4
ف	34	10	2	13	4	1	/
ث	2	/	1	/	/	/	1
ذ	9	5	/	/	3	/	/
المجموع	**194**	**73**	**26**	**38**	**30**	**6**	**16**

من خلال استقرائنا للقصيدة نجد أن تواترات الأصوات الاحتكاكية قد وصل إلى مئة وأربعة وتسعين (194) مرة، فكان ورود **الهاء** خمسة وأربعون مرة وهو صوت حلقي رخوي مهموس

[1]- غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم الأصوات العربية، دار عمار للنشر والتوزيع 2006/1425، ص 110.

[2]- نفس المصدر، ص 110-111.

احتكاكي يحمل دلالة الحسرة والألم في قوله: انهمرتالأهداب، تتلهّب، سقوطها، هرقت المهجور، عَمَه.

الحاء: وصل تواترها إلى اثنين وعشرين (22) مرة وهو صوت حلقي رخوي مهموس منفتح وله دلالة التفاؤل في قوله: لحن، الحميمة، الحنان، سحرها، روحانا، يا حب، حمائها، حقولنا وسحاب.

الأصوات المنحرفة هي:

اللاّم: عند النطق باللاّم يخرج الهواء من حافتي اللسان منحرفا في حين أنّ طرفه ملتصق بالنطع[1].

وعليه فقد توزعت في القصيدة على النحو التالي:

الصوت	عدد التكرار	الاستعمال					
		بالفتح	بالضم	بالكسر	بالسكون	بالتنوين	بالتشديد
ل	88	21	2	2	36	2	5
المجموع	**88**	**21**	**2**	**2**	**36**	**2**	**5**

الملاحظ أن اللاّم قد تواتر في القصيدة ثمان وثمانين (88) مرة وهو صوت جانبي مجهور منفتح بين الشدة والرخاوة ودلّ في القصيدة على الألم والتوجع والمدح في قوله:

تتلهب، يسيل، طفلة، للغوها، يا ليت، أصلّي، لألأت، اللاّم، اشتعل، ملء، حقولنا، الألف اللغة، وابل.

أصوات التكرار:

الراء: عند النطق بالراء يرتعد طرف اللسان ويهتز فيلتصق مرة بالنطع ثم يتراجع كأن النطق بالصوت يتكرر.[2]

[1]- خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، ص59.

[2]- المرجع نفسه، ص59.

فتوزع في القصيدة بالشكل التالي:

الصوت	عدد التكرار	الاستعمال					
		بالفتح	بالضم	بالكسر	بالسكون	بالتنوين	بالتشديد
ر	56	24	12	8	7	1	4
المجموع	**56**	**24**	**12**	**8**	**7**	**1**	**4**

والملاحظ أن تواتر الراء قد وصل إلى ست وخمسين (56) مرة وهو صوت مجهور مكرر واضح سمعيا وهذا التكرار يعطيه ميزة موسيقية خاصة وفيه دلالات تتضمن التمسك وعدم التسارع في الانتهاء نحو قوله:

جرس- يسافر - تهري- رعاها- فبرعمت- طارت- البروق- الشجر - فأبصر - تاريخها.

أصوات اللين (لمدّ):

صفة صوتيهما الواو والياء لأنهما أوسع الصوامت مخرجا وأقربها المصوّ تات، أي الحركات، في مخرجها ليونة أي لا جنس ولا ضغط وهذا هو حال المصوّ ت لذالك سماهما اليونان بأشباه المصوّ تات أو أشباه الصوامت وتسمى في العربية بحروف العلة مع الألف لكثرة تقلبها وتغير أحوالها في النص والتأدية.[1]

وقد توزعت في القصيدة حسب الجدول التالي:

الصوت	عدد التواتر	الاستعمال					
		بالفتح	بالضم	بالكسر	بالسكون	بالتنوين	بالشدة
واو	52	32	1	2	/	/	/
ي	76	20	2	/	4	2	4
الألف	157	38	7	8	94	/	/
المجموع	**285**	**90**	**10**	**10**	**98**	**2**	**4**

[1]- م . ن. ص58.

أصوات اللين (المد)، (الألف، الواو، الياء): هي أصوات مجهورة فقد كانت القصيدة زاخرة بها إذ بلغ تواترها مئتين وخمسة وثمانية (285) مرة فصوت:

الواو: وصل إلى اثنين وخمسين (52) مرة.

الياء: بلغ ستة وسبعين (76) مرة.

الألف: بلغ مئة وسبعة وخمسين (157) مرة.

فالقصيدة تعج بالأسى والشكوى إذ أن أصوات المد الواو، الياء والألف تشترك في إظهار الألم والحزن والتوجع والحسرة، فنلاحظ:

اليـاء: تـواترا فـي القصـيدة فـي نحـو قولـه: فيجرحنـي، يسـافر، الأنبيـاء، ويسـيل المريضـة، يكاشفني، مراياها، يضيع، يا ليت، ناي، أصلّي، يا جمر.

الواو: تكرر في قوله: أسطورة، شوق، الطفولة، وابل، سيروا، الهوى.

الألف: استحوذ على النصيب الأكبر من بين أصوات المد (اللين).

إذ يتبين لنا أنه الصوت الأجدر والأقدر على إيصال كل ما يختلج نفس الشاعر ويعبر عن مشاعره من خلال: أطارده، يسافو، أنت أن، الأرض، وأصير طفلا، آه، زفرات، أصلّي، لألأت أيقونة، أعد، مذاب.

الأصوات المفخمة:

هذه الصفحة تختص بها بعض الأصوات العربية وتميزها عن الأصوات الأخرى وهي:

ق، ظ، ط، ض، ص، خ، غ.

والتفخيم ظاهرة صوتية تحدث كلما استعلى اللسان نحو مؤخر الفم فيتشكل تجويف الحلق والفم تشكيلة خاصة تقوى الاهتزازات المنخفضة فيصير جرس الصوت غليظا وثقيلا أي مفخما وقد تسمى هذه الأصوات أيضا المستعلية أو المطبقة لأن اللسان يسعى فيها يكاد ينطق على الحنك الأعلى.[1]

[1]- المرجع السابق ص59.

وقد توزعت هذه الأصوات في القصيدة على الشكل التالي:

الصوت	عدد التواتر	الاستعمال					
		بالفتح	بالضم	بالكسر	بالسكون	بالتنوين	بالتشديد
ق	20	7	6	4	/	2	1
ظ	/	/	/	/	/	/	/
ط	11	4	2	3	/	/	2
ض	11	3	3	1	1	/	3
ص	12	2	/	7	1	/	2
خ	9	4	1	2	2	/	/
غ	10	4	1	/	4	/	1
المجموع	**73**	**24**	**13**	**17**	**8**	**2**	**9**

من خلال استقرائنا للقصيدة وجدنا أنّ تواتر الأصوات المفخمة وصل ثلاث وسبعين (73) مرة وقد توزع بين أصوات (ق، ظ، ط، ض، ص، خ، غ) حيث كان النصيب الأكبر للقاف والصاد فبلغ:

القاف: عشرون (20) مرة وهو صوت لهوي شديد مهموس منفتح ذو دلالة على الحركة والاستمرارية نحو قوله: موقّعا، الشبقي، شفقا، سقوطها، عشقك، قصيدتين تخترق، حقولنا، إيقاع، أفاقها، البروق، أيقونة.

الغين: توتر هذا الصوت في القصيدة عشر (10) مرات وهو يحمل دلالة الغموض والحسرة في نحو قوله: تدغدغ، غمامة، للغوها، الإغواء، بزغت، غبش، يغشى، اللغة.

نستنتج أن الشاعر عثمان لوصيف اعتمد أصوات الحروف ليشكل بذلك صورة سمعية تتلاءم والقصيدة وتعطي النغمة الإيقاعية لونا خاصا يجعلها متفردة إذ أن الحروف تأتي عند هذا النهج لتمدّ القصيدة بالمعاني والأدوات التي تحتاجها لتصنع لنا مثل هكذا، جرس لسماوات تحت الماء بكل أبعادها ومنحنياتها الصوتية الإيقاعية وكذا تناقضاتها الشعورية المكبوتة في دواخل شاعرنا الرومنسي، إذ أن هناك علاقة تكاملية وطيدة بين تكرار صوتي وبين صوت الشاعر الداخلي والتي ظهرت من خلال المتناقضات الموجودة في عنوان القصيدة.

فهي بدورها خلقت إيقاعا صوتيا وشعوريا معا في آن واحد.

2- الإيقاع العروضي:

تحدثنا سابقا عن الإيقاع فيما يخص تعريفيه اللغوي والاصطلاحي.

والآن نحن بصدد تعريف العروض.

- العروض: هو علم يبحث في نظم الشعر بأوزان، وما يطرأ عليها من تغير وهو يدور حول البيت الشعري وأوزانه والقصيدة التي تتألف منها[1].

- البحر: ويجمع على بِحار، وأبحر، وبحور، لغةللشقّ والاتساع يقال: بحرت أذُن الناقة أي شَقَقْتُهَا فهي بحيرة.

*** أما البحر اصطلاحا:** فهو وزن مخصوص ينظم عليه الشعر العربي، وهو مؤلف من أقسام تسمى التفاعيل يقولأمين علي السيّد: " وقد اختار الخليل بن أحمد هذه التسمية لأن هذه الأوزان تشبه هذه البحور في أن كلامها لا ينتهي بالأخذ منه"

والبحور الشعرية ستة عشر (16) بحرا يجمعها قول الشاعر:

طويل يمد البسط بالوفر كامل ويمزج في رجز، ويرمل مسرعا

فسرج خفيفا ضارعا تقتضب لنا من اجتثت من قرب لترك مطعما

أي: الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، السريع، المنسرج، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث، المتقارب، المتدارك. وكل هذه البحور من وضع الخليل بن أحمد إلاّ البحر المتدارك فهو من وضع الأخفش.[2]

الوزن: هو سلسلة السواكن والمتحركات التي نرفقها بالنص.[3]

في ديوان " جرس لسماوات تحت الماء" نلاحظ أن الإيقاع حاز على النصيب الأوفر إذ أن الفكرة الجليّة وشاعرنا يعطينا انطباعا ويعرض للقارئ ما يختلج في داخله من مشاعر وأحاسيس بكل متناقضاتها، إذ أن الأسلوب اللغوي الذي يتبعه يوضح ما يصبو إليه ويبتغي إيصاله إلينا

---

[1]- الخطيب البتريزي (أبي زكريا يحي بن علي بن محمد الحسن الشيباني)، الكافي في العروض والقوافي، ط1، دار الكتب العلمية، 2003، ص10.

[2]- محمد بوزواوي، الحديث في البلاغة و العروض، ط1، دار الحديث للكتاب، الجزائر، 2005، ص126.

[3]- مصطفى حركات، نظريتي في تقطيع الشعر، دار الآفاق، 2002، ص15.

فبعد ومن خلال الولوج إلى عوالم هذه القصيدة، توصلنا إلى أنها تنتمي إلى البحر الكامل فلقد قمنا بدراسة بعض من أبيات المقطع الأول لهذا الديوان كعينة له.

التقطيع العروضي للمقطع الأول من الديوان:

جرس أطارده فتخطفني البروق

جرس أطا	ردهو فتخ	طفن لبروقو
0/// 0//	0//0///	0/0//0///
متفــاعلن	متفاعلن	متفاعلاتن

وأنا أهرول في سهوب العمر

وأنـــا أهـــ	رول في سهو	ب لعمري
0// 0///	0// 0/ //	0/0/0/
متفاعلن	متفـــاعلن	متْ ـفـاعل

أم أنها طارت إلى أفاقها تتلههب

أم أنـــنهـــا	طارت إلا	أأْفـــاقهـــا	تتلههبو
0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/	0//0///
متـفـاعلن	متـفـــاعلن	متفاعلن	متفاعلن

ويضيق في أحداقها الخضراء

ويضيع في	أحدا قهـا	خضراءا
0/// /0	0//0/0/	0/0/0/
متفـاعـلن	متْ فلعلن	متْ ـفـاعل

آهٍ على جرس توغّل في الضّباب

أأهن علا | جرسن توغْ | لْ فضْ ضبابي

0/0// 0 / // | 0//0/// | 0//0/0/

متْ فاعلن | متفاعلن | متفاعلاتن

وا إذا الطّبيعة كلّها سرّ يكاشفني

وا إذ طْطبيعة | كلْ لهسرْ رن يكا | شفني

0/// | 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0///

متفاعلن | متفاعلن | متفاعلن | متفا

فأبصر في مراياها الحميمه

فأبصر في مرا | ياه حميمه

0/0//0/0/ | 0// 0/ // | 0//

علن | متفاعلن | متْ فاعلاتن

التقطيع العروضي للمقطع الثاني من الديوان.

هل كنت في رحم السّدائم

هل كنتفي رحم سْ سدائم

0/0//0/// | 0//0/0/

متْ فاعلن | متفاعلاتن

يا أيّها السّارون في عمه الدّجى

يأيْ يهسْ | سارونفي | عمه دْ دجا

0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/0/

متْ فاعلن | متْ فاعلن | متفاعلن

وخذ الخطاب

وخذ لخطاب

00//0///

متفاعلانْ

أنت الذّدى... أنت المدى

أنت ذ ْندا... أنت لمدى

0//0/0/	0//0/0/
متفاعلن	متفاعلن

أنت البداءة والبراءة أنت... أنت أنا

أنت لبـدا ءة ولبرا ءةأنت ...أنـت أنا

0//0/0/	0//0///	0/.../0///	0///
متفـاعلن	متفـاعلن	متفـاعلن	متفا

وأنت قصيدتي تحتاح هذا البرزخ المهجور

وأنـــت قصيدتي تجتاح هـا ذ لبرزخ لـمجهور

0//	0// 0// /	0//0/0/	0//0/0/	/0/0/
علن	متفـاعلن	متْ فاعلن	متْ فاعلن	متْ فـاع

تخترق السراب

تخـترق سراب

0/	00//0///
لن	متفـاعلان

ونقيض ملئ حقولنا الجدباء

ونقيـض ملـئ حقولنا الجدباء

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

متفــاعــلن متفاعلن متفاع

عيدا من سحاب

عيـدن من سحاب

00//0/0/0/

لن متفاعلان

يبرز البحر الكامل كأشهر البحور التي يتداولها الشعراء سواء في القصيدة العمودية أو الحرة فهو من البحور التي لا يشوبها شائب ذو التفعيلة متفاعلن مكررة (متفاعلن - متفاعلن - متفاعلن)

فلقد لاحظنا أن مجسم القصية أو شكلها الذي اعتمده الشاعر في أبيات متفاوتة الأسطر من حيث الطول والقصرفهذا الأخير ليس اعتباطيا وا ٍذ ّما هو بمقصد من الشاعر ويتضمن دلالات مختلفة يتحكم من خلالها في إيقاع الصوت ومختلف المشاعر والأحاسيس بكل متناقضاتها والتي بدورها تعطي جمالية وأيقونة تجعل من القصيدة مميزة عن سابقاتها، بل وحتى بين سطر وسطر، كيف لا وهي تجعلنا نرغب بمزيد من التلاوة لهذه القصيدة والديوان كاملا.

فعلى سبيل المثال لو وضعنا المعاني والأصواتأو التفعيلات في مقابل بعضها لو وجدنا أن ّ التفعيلة الأساسية متفاعلن (0//0///) لم تتغير إلى الحد الذي يخرجها عن بنائها العام والأساسي الخام.

فالتفعيلة متفاعلن (0//0///) طرأت عليها بعض الزحافات.

الزحافات و العـلل:

1- الإضمار: وهو يستكين الثاني المتحرك في النحو:

متفـلعلن ⟸ متْ فــاعلن

0//0/// ⟸ /0/0//0

مثال: آفاقها

أأْفاقها

/0/0//0

متفاعلن

2- المقطع: تصيب التفعيلة الأخيرة في البيت في النحو:

متفلعلنْ ⟸ متفلعلْ

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

وقد تكون مضمرة: يدخلها المقطع في النحو:

متْ ـفلعلن ⟸ متْ ـفلعلْ

0//0/0/ ⟸ 0/0/0/

مثال: ب العمر

ب لعمري

/0/0/0/

متفاعل

3- الحذذ: يكون بحذذ الوتر المجموع كلّه في نحو:

متفــاعلن ⟸ متفــا

0//0/// ⟸ 0///

مثال: ت أنا

0///

متفا

4- التدوير: وهو أن تبدأ التفعيلة في البيت وتنتهي في البيت الذي يليه في نحو:

تبدأ متفـا

0///

وتنتهي. علن

0//

مثال: شفني

0///

متفـا

فأب

0//

علن

5- التذييل: وهو بإضافة حرف ساكن في التفعيلة الأخيرة في نحو:

متفـاعلن ⟸ متفاعلان

0//0/// ⟸ 00//0///

وقد تكون مضمرة: متفاعلن ⟸ متْ فـاعلان

0//0/0/ 00/0/0/

مثال: وخذ لخطاب

00//00//

متفاعلان

6- الترفيل: يكون هذا بإضافة سبب خفيف في نحو:

متفـاعلن ⟸ متفـاعلاتن

0//0/// ⟸ 0/0/0///

وقد تأتي مضمرة:

متْ فـاعلن ـــــ متْ فـــاعلاتـن

0/0//0/0/ ← 0//0/0/

مثال: طفني البروق

طفن لبروقو

0/0//0///

متفاعلاتـن

والمضمرة: ياها الحيممة

يـاه لحميمة

0/0//0/0/

متفاعلاتن

بعد ذكر كل التفاصيل نخلص إلىأن ّ كل من الإضمار، المقطع، الحذذ، التدوير، التذييل وكذا الترفيل في خصائص صوتية إيقاعية إذ أن ّ التنوع في عدد التفعيلات يكسب القصيدة ويمنحها ذوقا خاصا وهذا ما يجعل القارئ راغبا في تنمية القراءة والغوص في كواكبها رافضا العودة من حيث كان والسبب في ذلك أنّ ه حتما لن يشعر بالملل لأن الشاعر لم ينتهج الرتابة الإيقاعية حيث كان في طلوع وهبوط مميز غير اعتباطي يعطي للقصيدة تلك الجمالية وذلك الرونق الذي هي فعلا تستحقه وبالتالي هذا التنوع منح الشاعر حرية تحريك القصيدة لأجل الدخول إلى نفس الشاعر والتماس كل ما يشعر به وما يريده إطلاعنا عليه من خلال شعره وهذا ما يأخذنا إلى عوالم الشاعر الدفينة والمتناقضة من خلال حروفه وأسطره وكلمات فذلك الإيقاع يجعلنا كملتقين تشارك كل ما كان في نفس الشاعر من انفعالات وحزن وفرح وألم وغيرها أي بمعنى آخر دقيق هو التناغم والامتزاج الشعوري كأن يتوحد ويصبح مشابها لذاك الذي أحس ّ به الشاعر نفسه وبالتالي يرتاح المتلقين أثناء قراءة هذا الديوان وتطرب أذنه وتستعذب نفسه.

القافيــة:

القافية إجمالا هي المقاطع الصوتية التي يلزم تكرارها في أواخر أبيات القصيدة وهذا التكرار يعد جزءا هاما من الموسيقى الشعرية[1]، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي تتردد في فترات زمنية منتظمة، يتوقع السامع ترددها ويستمع بها.[2]

فلقد حاول العروضيين تحديدي القافية واتخذوا لذلك تعريفا لا يخلو من الصنعة والتكلف فما هو ذا الخليل بن أحمد الفراهيدي يتحدث عن القافية قائلا: هي الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما.[3]

في حين يقول الأخفش:هي آخر كلمة في البيت أجمع، وا ٍنما سميت قافية لأنها تقفو الكلام و لأنها تجيء في آخره.[4]

كما وقال موسى الحمض: القافية ما يلزم الشاعر تكراره في كل بيت من الحروف والحركات، ومنهم من يسمي البيت قافية، ومنهم من يسمي القصيدة قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي قافية.[5]

على حسب ما ورد سابقا يتبين أن القافية وجه من التشابه الصوتي بين أواخر الأبيات، إذ لا بد من وجود تشابه في التركيب المقطعي فالأول وحده لا يكفي.

تعود أهمية القافية إلى الوظائف الأربعة التي تقوم بها المشاركة في بناء الوزن وتأدية المعنى إلى توقيع جرس الروي الموحد وتوقيع جرس القافية مع سائر قرارات الأبيات، وبعد أن حطمت الحداثة بنية الوزن والبيت جاءت ضرورة كسر عمود القافية.[6]

---

[1]- عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، دار العلوم، القاهرة، (د، ت)، ص100.

[2]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط7، 1997، ص259.

[3]- مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الأفاق، (د، ط) (د، ت)، ص156.

[4]- أبو زكريا يحي بن علي بن محمد بن الحسن الشيباني (علق عليه ووضع حواشيه وفهارسه، إبراهيم شمس الدين)، الكافي في العروض والقوافي، منشورات علي بيضون ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،2003، ص105.

[5]- مصطفى حركات، أوزان الشعر، ص157.

[6]- بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري، ص45.

أنواع القافيــة:

قافية مقيدة: وهي التي ينتهي فيها البيت بالروي[1]نحو:

هل كنت في رحم السـّ دائم:

دائم ← /0/0 والقافية هي: ائم ←0/0

والروي في القافية المقيّدة يكون ساكنا نحوم ْ ←0

قافية مطلقة: هي ما يتبع فيها الروي حرف أو حرفان[2] نحو:

جرس أطارده فتخطفني البروق

لبروقو ← 0/0//0

والقافية هي: وقو ← 0/0

والروي هو: القاف.

فيما يتعلق بما يسبق حرف الروي فنجد:

قافية مردفة: وهي ما يسبق الروي فيها حرف مد[3] نحو:

آه على جرس لوغل في الضـّ باب

بابي ← /0/0

القافية: ابي ← 0/0

والروي هو الباء.

قافية مؤسسة: وهي ما تأتي فيها قبل الروي بحرفين ألف لازمة[4] نحو:

وا إذا الطبيعة كلّهاسر ّ يكاشفني.

اشفني ← 0///0

القافية: فني ← //0

الروي هو النون.

---

[1]- مصطفى حركات، أوزان الشعر، ص157.

[2]- نفس المرجع، ص167.

[3]- نفس المرجع السابق، ص167.

[4]- ن، م، ص 167.

قافية مجردة: وهي خالية من الحروف والتأسيس[1] نحو:

يا أيّه الجرح الإلهي اشتعل.

شتعل ← 0//0

القافية: تعل ← 0//

الروي هو اللام

ويتأتى عن ذلك الامتزاج ما يلي:

- قافية مقيدة مردفة أو مؤسسة أو مجردة.
- قافية مطلقة مردفة أو مؤسسة أو مجردة.[2]

نلاحظ في هذه القصيدة أن الشاعر لم يلتزم القافية الواحدة فقد اختلفت من سطر إلى سطرين مقطوعة تتناسب مع بناء القصيدة ومتفاعلة مع غيرها من المقومات الأخرى فمن خلال دراستنا للمقطعين الأول والثاني من الديوان نجد أن القافية تحمل نهايات السطور:

المقطع الأول:

القافية في السطر الأول هي: وقو (0/0)

القافية في السطر الرابع هي: مري (0/0)

القافية في السطر الثامن هي: هبو (0//)

القافية في السطر الثامن عشر هي: اءا (0/0)

القافية في السطر الثالث عشر هي: فني (0//)

القافية في السطر الرابع عشر هي: يمه (0/0)

المقطع الثاني:

القافية في السطر الرابع هي: ائم (0/0)

القافية في السطر التاسع هي: تعل (0//)

---

[1]- ن، م، ص167.

[2]- ن، م، ص167.

القافية في السطر العاشر هي: طاب (/00)

القافية في السطر الحادي عشر هي: مدا (//0)

القافية في السطر السادس عشر هي: حاب (/00)

القافية في السطر العشرون هي: دجا (//0)

ومن هذا وذاك فإن تنزع القافية أعطى الشاعر فرصة الغوص بكل من يقرأ هذا الديوان والوصول إلا ما وصل إليه عثمان لوصيف من مشاعر متناقضة وأحاسيس جياشة فهذا الطلوع والهبوط أحدث زينة إيقاعية تدفع الحركة بانجازه الأبيات والأسطح لنصل إلى ذروتها.

وعليه فالجدول التالي يظهر مجموع تواتر أحرف الروي في المقطعين اللذين نحن بصدد دراستهما وكذلك عدد كل من القوافي المطلقة والمقيدة:

حرف الروي	تواتر	عدد القوافي المطلقة	عدد القوافي المقيّدة
القاف	2	1- موصولة بالواو 1- موصولة بالياء	/
الباء	20	9- موصولة بالواو 1- موصولة بالألف	10
الراء	2	1	1
الهمزة	5	5	/
الميم	4	1- موصولة بالياء 1- موصولة بالهاء 1- موصولة بالألف	1
النون	3	2- موصولة بالألف 1- موصولة بالياء	/
الضاد	2	2- موصولة بالهاء	/
الغاء	2	/	2
الدال	6	1- موصولة بالياء 1- موصولة بالهاء 1- موصولة بالألف	3
اللام	1	/	1
الجيم	1	1- موصولة بالألف المقصورة	

تقوم القوافي سواء المتتالية منها أو المتباعدة بعدة وظائف إيحائية وتعبيرية وجمالية وذلك عن طريق تكرارها لتخلق آثار يبعث في النفس شعورا معينا قد يوحي بعدة معاني، فلقد سيطرت قافية الباء كأكبر معدل تليها قافية الدال فوصلت إلى عشرين تواترا أما الدال فقدرت بست تواترات، في حين نجد ظهور القوافي الأخرى كالراء والقاف وغيرهما بنسب قليلة جدا حيث أن صوت الباء هو صوت غاري مجهور وشفوي تكرر عشرين (20) مرة موزعة بين تسع (09) موصولة بالواو وواحدة موصولة بالألف بالنسبة لعدد القوافي المطلقة وعشر (10) بالنسبة لعدد القوافي المقيّدة.

كما وكان لروي الباء في هذا الديوان دلالات عدة ألا وهي الفخر والألم المتناقضين اللذين اكتسبا القصيدة جمالية رائعة تشد من يقرأها كذلك فالشاعر وظّف عناصر الطبيعة.

وروي الدال والذي هو من الأصوات المجهورة الانفجارية فقد تكرر في هذه القصيدة ست (6) مرات موزعة بين القوافي المطلقة فجاءت على الشكل التالي واحدة (1) موصولة بالياء ومرة موصولة بالهاء وكذلك مرة موصولة بالألف وجاءت مقيّدة لعدد ثلاث (3) مرات.

أما روي النون وهو صوت مجهور مستقل، منفتح مع أنه تكرر في المقطعين ثلاث (3) مرات فقط توزعت على القوافي المطلقة بين اثنين (2) موصولة بالألف وواحدة موصولة بالياء إلاّ أنّه يحمل دلالة وا يحاء كبيرين والتي تدل على التوتر والألم الكبيرين.

لقد أسهم الروي الذي لا بسته حركة السكون في تصوير الآلام التي أوردها الشاعر في ديوانه.

كما وأنّ شساعة وتنوع حروف الروي وعدم الالتزام بواحد هو أهم ما جعل الديوان مميزا ككل ودون تقديم مقطع آخر.

فمن خلال دراستنا توصلنا إلى أنّ للقافية وظيفتين موسيقيتين:

أولا: هي وظيفة تعمل داخل المقطوعة الواحدة فتصل إلى التناغم الموسيقي إذ في المقطع الأول على سبيل المثال تكررت القافية كأقصى حد بالنسبة للقوافي الأخرى وهي:

ريو (0//)- هيو (0//)- ريو (0//)- ريو (0//)- تبو (0//)

ثانيا: هي وظيفة الربط بين مقطوعة ومقطوعة أخرى سابقة لها وأحيانا تكون القافية جامعة للوظيفتين معا في آن واحد فتكون متناغمة موسيقيا مع غيرها من القوافي المطابقة لها في ذات

الوقت، فقافية (بو) ذات وظيفة موسيقية إيقاعية ربطية فهي تربط بين المقطع الأول والمقطع الثاني خاصة مع بقاء نفس حرف الروي السابق وهو (الباء).

هذا ما يخلق تناغما يستمر من أول القصيدة إلى آخرها ليصل إلى الذروة إليها من قبل الشاعر عثمان لوصيف إذ أسهمت كل من القافية والوزن في إبداع هذا النص.

الفصـل الثـاني:

المستوى البلاغي في ديوان

"جرس لسماوات تحت الماء"

أ- مفهوم البلاغة:

تعددت مفاهيم البلاغة وتعريفاتها من عصر إلى آخر واختلفت حسب كل باحث ووجهة نظره ورأيه الخاص حول هذا العلم الذي يتطور بشكل إلى تغير مفاهيمه بالمقابل، فها هو الرماني يقول:إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صوته من اللفظ، كما عر ّ فها القزويني بأنه ا"مطابقة الكلام بمقتضى الحال مع فصاحته[1] " كذلك يقول أبو الهول العسكري في نفس السياق"، "البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع، فتمكنه نفسه، كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن[2] "عر ّ فها الجرجاني بقوله: "البيان هو تأدية المعاني التي تقوم بالنفس تامة على وجه يكون أقرب إلى القبول وأدعى إلى التأثير وفي صورتها وأجراس كلمها بعذوبة النطق وسهولة اللفظ والإيقاع والخفة على السمع"[3]، كما وتعتبر البلاغة فن من فنون التي يعتمد عليها في بلوغ الجمال وا ٍدراكه، وكذا معرفة الفروق الخفية في الأساليب.

إذ أن ّ البلاغة تعطي أهمية للعلوم الثلاثة: علم البديع، علم المعاني علم البيان.

خفي كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني نجد أبو الحسن علي بن عيسى الرماني يقول:" أصل البلاغة الطبع، ولها مع ذلك آلات يعي ّن عليها، وتوصل إلى القوة فيها، وتكون ميزايا لها وفاصلة بينها وبين غيرها، وهي ثمانية أضرب، والإيجاز والاستعارة والتشبيه والبيان والنظم والتصرف والمشاكلة ومثل"[4]، ومن المرجع نفسه، سئل ابن المقفع: ما البلاغة؟ فقال: اسم لمعاني تجري في وجوه كثيرة فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في إشارة، ومنها ما يكون شعرا، ومنها ما يكون سجعا، ومنها ما يكون ابتداء، ومنها ما يكون جوابا، ومنها ما يكون في الحديث، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون خطبا، ومنها ما يكون رسائل، فمعاملة هذه الأبواب الوحي فيها، والإشارة إلى المعنى والإيجاز هو البلاغة.[5]

---

[1]- مهدي صالح السمرائي، تأثير الفكر الديني في البلاغة العربية، المكتب الإسلامي، ط1، دمشق، 1977، ص291.

[2]- نفس المرجع، ص292.

[3]- بدوي طبانة، علم البيان، ط2، 1967، ص07.

[4]- ابن الرشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ,آدابه،ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2002، ص385.

[5]- المرجع نفسه، ص385-386.

*** حول ديوان جرس لسماوات تحت الماء:**

إنّ الديوان الذي نحن بصدد البحث فيه والموسوم بـ :" جرس لسماوات تحت الماء"، عبارة عن قصيدة واحدة مطولة تتكون من واحد وعشرين (21) مقطعا، وهي موزعة على اثنين وسبعين صفحة، حول من خلالها الشاعر عثمان لوصيف أن يعرض للقارئ أو المتلقي بصفة عامة ما يختلج في نفسه وما يمكن في دواخله من مشاعر وأحاسيس، أصدرها لنا في شكل لوحات إبداعية متميزة عن طريق الصور الشعرية وما يندرج في الأدب ككل لتصلنا بما هي عليه.

- جمالية العنوان: لم يكن اعتباطيا ذلك العنوان الذي وضعه الشاعر لديوانه، بل كان بمقصد منه، كيف لا؟ وهو يشير ويدل بشكل علني على كشف الغموض الذي يكتنفه أساسا على اعتباره عنصرا مهما كبداية للديوان إذ أنه لم يكن زائدا أو ذا قلة أهمية بل كان شأنه شأن الأسطر الداخلية نفسها في: " جرس لسماوات تحت الماء" كما يبدو ويحمل متناقضات مزجت لتصل بنا إلى ما يريده الشاعرأو ما يقوله بين الكلمات، ولكن أنّى يكون للسماء جرس و كيف تكون السماء تحت الماء، فإذا قمنا بتفسير كل كلمة علة حدة نجد أنها بعيدة كل البعد عن هذا المزج الذي افتعله الشاعر فعلى سبيل المثال:

جرس: هي كلمة تدل على أنها آلة تصدر صوتا وهي تستعمل غالبا للتنبيه كغمة يُطرب لسماعه، ولكنه في الغالب يكون مزعجا لسماوات تحت الماء:" السماء والماء" هما عنصران بعيدان بعد السماء عن الأرض، وهما من عناصر الطبيعة وأما كلمة " تحت" فهي تدل مكان أسفل، عكس السماء التي تدل على السمو والرفعة والعلو، هذا التفسير هو مجرد تفسير سطحي للعنوان، إذ أنه كتركيب لغوي صحيح، أما من ناحية معنى الجملة ففيها انزياح والذي سببه التناقض الجلّي والظاهر في العنوان. إذا تعمقنا في مدلول العنوان وعلى حسب ما يقصده الشاعر ويرمي إليه فإننا نجد أنّ " جرس" يرمز لصوت الشاعر وتعبيره عن أحاسيسه التي يريد أن يبلغنا إياها ويسمعنا صوت روحه الحزينة، و" لسماوات" فهي المشاعر الدفينة للشاعر" وتحت" فترمز إلى أعماقه ودواخله، فربما شاعرنا يقصد صوته البعيد لا يسمع فذهب لتشكيل الطبيعة وفق ما تقتضيه الحالة النفسية التي هو عليها.

ب- تحليل المستوى البلاغي:

1- الصور البيانية:

أ- التشبيه: ورد في لسان العرب لابن منظور في التعريف اللغوي للتشبيه أنّه: شبه:الشَّبه والشِّبه والشَّبيه: المثل، والجمع أشباه وأشبه الشيء ماثله والتشبيه: التمثيل.[1]

والتشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر، ونشئت قل هو إلحاق أمر بأمر لأداء تشبيه بجامع بينها.[2]

ويعرفه أبو هلال العسكري قائلا: **التشبيه:** الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداء التشبيه، ناب منابه، أو لم ينب، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه.[3]

وعليه فهذا يعني أن التشبيه هو اشتراك شيئين في الصفة الواحدة لما يسمح لأحدهما بأن يقوم مقام الآخر وحذف أداة التشبيه ممكنة، كما ويعرفه ابن رشيق القيروان قائلا: التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو من جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه.[4]

والمعنى من قوله أنه لا يمكن لشيئين أن يشتركا في كل الصفات إلا أذا كان المشبه هو نفسه الشيء الواحد، والاشتراك يكون في صفة أد أكثر لا كل الصفات.

وأركان التشبيه: للتشبيه أربعة أركان هي:

1- المشبه.

2- المشبه به ويطلق عليها طرفا التشبيه .

3- أداة التشبيه الدالة عليهما، الكاف ونحوها.

---

[1]- ابن المنظور، لسان العرب، مادة (شبه)، ص16.

[2]- نضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع، دار القرآن للنشر والتوزيع، ط9، عمان الأردن، 2004 ص17.

[3]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح علي محمد البحراوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة العصرية، د ط، لبنان 1986 ص239.

[4]- يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة ومنظوره ومستأنف، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، الأردن، 2007 ص43.

4- وجه الشبه: وهو المشترك الذي يجمع بين المشبه و المشبه به أي طرفا التشبيه، حيث ينبغي أن يكون واضحا في المشبه به منه في المشبه فقد سمى علماء البلاغة أو البلغاء كما يقال عنهم هذه الأجزاء بأركان التشبيه.

فلا يخلو التشبيه من طرفيه أما الركنين الباقيين (وجه التشبيه و أداة التشبيه) فغالبا ما يكون أحد هما أوكلاهما محذوف.

- أنواع التشبيه في الديوان "جرس لسماوات تحت الماء":

من خلال قراءتي للمقطعين اللذين أنا بصدد دراستهما من ديوان "جرس لسماوات تحت الماء" للشاعر الجزائري عثمان لوصيف، وجدت أنه وظف العديد من التشبيهات على مختلف صورها والتي تنوعت حسب حالته وما يتناسب مع أحاسيسه في تلك اللحظة، ومن خلالها سأحاول تقديم شروحات مفصلة مصحوبة بأمثلة:

1- التشبيه البليغ: وهو ما حذفت منه الأداة و مجه الشبه.

المثال من الديوان قول الشاعر[1]:

يا أيها الجرح الإلهي اشتعل.

وخذ الخطاب.

أنت الندّى... أنت المدى.

أنت البداءة أنت البراءة أنت... أنت أنا.

في هذه الأسطر يقصد الشاعر وجع الحب وجرحه إذ أنه يقوم بخلق مساواة بين ذاك الجرح وأهميته مقارنة مع الشعر ويهتدي إلى أنه جرح إلهي فيطلب منه وينابيه بأن يشتعل وأن يأخذ الخطاب أي الحكمة.

ثم يصفه بالندى إذ يرى في جرح الحب أملا يغير واقعه النفسي كما الندى الذي يملك القدرة على إحياء النبات، وينعته بالمدى أي آملا في أن يكون تغييرا ممتدا لا نهاية ولا حدّ له، ومن

[1]- عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، جمعية البيت للثقافة والفنون، منشورات البيت، د. ط، 2008، ص11-12.

ثمّ يصفه بالبداءة والبراءة، أي أنّ كل شيء في البداية يكون بريئا نقيا،طاهرا، وفيما بعد يصفه بأنه هو أي الجرح هو الشاعر نفسه.

لقد وجد الشاعر في الطبيعة وعناصرها المادة الخام التي تلتهمه الشعر أو بالأحرى هذا الديوان والابتكار فيه بأجمل الصور الشعرية والتي كان لها وقع في النفس.

ملاحظ كتابة الشاعر وا بداعاته، فإنه يحوّل العالم وفق عالمه الخاص وا حساساته عن طريق التأليف والتنظيم بين أبياته المتناثرة وقدرته على خلق الخيال، فهو بهذا قد جمع المتناثرات حوله، إذ لا يمكن لأحد غيره أن يفعل هذا في نحو قوله[1] "الشمس نبع والنجوم زنابق الغيم خباز وشيع

هذه التشبيهات قد صنعت صورة رائعة عن تناغم وتلاحم عناصر الأرض مع عناصر السماء، فلقد تحولت الشمس إلى نبع والنجوم إلى نوع من الأزهار وهو الزنبق، والغيوم إلى نبات بري وهو الشيح إذ أنه معروف في الجزائر بكثرة وكذا الصحاري.

2- التشبيه الضمني: هو نوع من التشبيه لا يوضح فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، وا نما يلح التشبيه ويعرف من قرينة الكلام ومضمونه، ولذلك سمّي شبيها ضمنيا.[2]

قد تضمن ديوان شاعرنا هذا النوع، والذي يوحي إلى أنّ عثمان لوصيف وبشكل قطعي يملك القدرة لا يجاريه فيها أحد وهي الإيماء والتلميح دون التوضيح والتصريح عن الفكرة التي يبغي إيصالها وتبليغها إلى القارئ:

بالكون استوى أيقونة من فضة.

وأنا وأنت نسيج في تاريخها.

يا حب يا جمر الكلام أعد... أعد ما تكتب.[3]

---

[1]- نفس المصدر، ص22.

[2]- يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة ومنظور ومستأنف، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، الأردن، 2007 ص45.

[3]- عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص09.

إذ شبه الشاعر الكون حسب عالمه الخاص بالأيقونة الفضية وبذلك يكون مالكا لحرية تشكيل العالم وفق ما تقضيه حالته النفسية والمزاجية، وكما شبه نفسه بالحب وجرحه عبر التاريخ، وبها يلي كذلك شبه الحب بجمر الكلام حيث يكون في أحلاه في أشدّ مرارة والتي عايشها الشاعر من خلال تجربته، فحسبه تساوي تاريخه كاملا.

3- التشبيه المرسل: وهو ما ذكرت فيه الأداة، فهو التشبيه الذي قيل بطريقة عفوية، أي أرسل بلا تكليف، فذكرت أداة التشبيه بين الطرفين.[1]

ورد هذا النوع من التشبيه في الديوان في مواضع ثلاث، يقول الشاعر:

مري على جراحي

كما البشرى

كما اليخضور في تسبيحة الأوراق.[2]

هنا الشاعر يخاطب حبيبته ويطلب منها المرور على جرحه، فهو يرى فيها البلسم والشفاء لجروحه، وقد استعمل الكاف أداة التشبيه ليصفها بالبشرى الحاملة للفرح والسرور على الرغم من الألم الذي كابره من حبه، كما واستعمل الحرف ذاته ليصفها باليخضور كونه مهما للأوراق فهو الذي يبثّ فيها الروح ويمنحها الحياة.

ينتقل بنا الشاعر إلى الصورة الأخرى لا تقل أهمية أو روعة عن سابقتها بالنسبة للديوان حيث يقول: وعلى ضفاف الروح تولد نجمة

وكواكب أخرى كما زحل.[3]

ربما تدل الصورة على أمل عثمان لوصيف في ولادة نجمة تنير روحه فكانت أداة التشبيه الكاف هي الوسيلة التي يستدل من خلالها على كوكب زحل.

---

[1]- يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة و منظور ومستأنف، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، الأردن، 2007 ص46.

[2]- عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص46

[3]- المصدر نفسه، ص15.

ب- الاستعارة:

* جاء في لسان العرب لابن منظور

تعو ّر واستعار :طلب العاريّة: واستعار الشيء، واستعاره منه، طلب منه أن يعيره إياه.[1]

عرّ فها الجاحظ في قوله: تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه.

وعر ّفها ابن المعتز فقال: هي استعارة لكلمة لشيء يعرف من شيء قد عرف به، ويقول الرماني في ذات السياق : هي استعمال العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة.[2]

- **أركان الاستعارة:** للاستعارة ثلاث أركان وهي:[3]

1- المستعار منه: المشبه به.

2- المستعار له: المشبه. ويقال لهما الطرفان.

3- المستعار: وهو اللفظ المنقول.

- **أقسام الاستعارة:** هي عديدة ومنها:

1- التصريحية.

2- المكنية.

3- التمثيلة.

- أنواع الاستعارة في "جرس لسماوات تحت الماء":

1- الاستعارة التصريحية: هي ما صر ّح فيها بلفظ المشبه به وحذف المشبه والقرينة لفظية أو حالية[4].

2- الاستعارة المكنية: هي ما صر ّح فيها بلفظ المشبه وحذف المشبه به والقرينة لفظية.[5]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (عور)، ص334.

[2]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في البيان والبديع، دار الجيل، لبنان، ص186.

[3]-نفس مصدر. ص188.

[4]- نفس المصدر السابق، نفس الصفحة.

[5]- ن، م، ن، ص.

استعمل عثمان لوصيف نصفه بالإخبار عن حالته النفسية فيقول:[1]

جرس أطارده فتخطفني البروق.

غمامة تدنو وأخرى تهرب.

وأنا أهرول في سهوب العمر.

أبحث عن جراحاتي التي انهمرت.

بالأمس من على رعاها الأنبياء.

فبرعمت مزهرة.

أم أنّها طارت إلى أفاقها تتلهّب.

لقد صوّر الشاعر نفسه وهو في مطاردة للجرس الذي وكأنّه كائن لا يمكن الإمساك به فأبقى على المشبه وهو (الجرس) وحذف المشبه به وهو ذاك الشيء، أو (الكائن) حيث أحل محله صفة العرب من المطاردة كاستعارة مكنية، ففي هذه الصورة إبراز مطاردة نفسية (لشيء يخالج في دواخل الشاعر، ألا وهو صوته الذي يرد أن يوصله إلى الناس، فأتى بما يوحي إلى الصوت وهو الجرس، إذ تبيّن أنّ ذلك الصوت يهرب من صاحبه فتقوم (البروق) بخطفه، إذ يدل على وجود حائل بين الشاعر وصورته، فنسب صفة الخطف للبروق الذي هو من فعل الإنسان، فذكر المشبه (البروق) وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على ما يدل عليه وهي صفة الخطف، وهي استعارة مكنية.

ولقد بدأ الشاعر رحلة البحث مهرولا في سهوب العمر مشبها إياه بالجبل، فذكر المشبه (العمر)، وحذف المشبه به (الجبل) وأبقى صفة السهوب التي تدل عليه كاستعارة مكنية.

هذه الصورة إن دلت على شيء فإنما تدل على طموح وا إصرار الشاعر الشديدين في بلوغ ما يصبو إليه والبحث على الشيء الذي يمثل حياته بأكملها، فالدليل على الإرادة هو الهرولة برغبة ملحة في الوصول ونيل المراد، إذ وقف متسائلا عن مصير جراحاته وذكرياته الحزينة بعد عن ضاعت منه، فهل رعاها الأنبياء؟

بالنسبة للشاعر فالشعراء هم أنبياء أقوامهم وهي استعارة مكنية.

[1]- عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص08.

شبّه الجراح بالأزهار، فذكر المشبه وهي (الجراحات) وحذف المشبه به وهو (الأزهار) وترك ما يدل عليه وهي (فبرعمت) كاستعارة مكنية.

شبه الشاعر جراحه بالطيور فذكر المشبه (الجراحات) وحذف المشبه به (الطيور) وترك قرينة دالة (الطيران) كاستعارة مكنية.

على المتلقي أن يدرك بأنّ اللغة هي المادة الأساسية للشاعر فالألفاظ ليست مجرد مصطلحات منطقية، وا ٍنما هي ما يعبق عن روح الشاعر وما يختزن في نفسه من مشاعر وأحاسيس، إذ بتفاعلها مع غيرها في سياق لغوي تكون قادرة على منح بعضها البعض دلالات وفاعلية خاصة، وهذا ما يتأكد لنا من خلال الصورة في قوله:

ويسيل لحن من فمي

فإذا البروق تدغدغ الأرض المريضة

تسمح الأعشاب والأهداب

والشجر المضرّج بالغواية

يطرب

في أول سطر شبه عثمان لوصيف صوته بلحن يخرج منه، إذ حذف المشبه (الصوت) وصرّح بالمشبه به (اللحن) كاستعارة تصريحية.

وفي السطر الثاني، كانت الصورة مزدوجة، فشبّه (البروق) و(الأرض) فالإنسان أولهما يدغدغ وثانيهما مريض حيث المشبهين هما (البروق والأرض) وحذف المشبه بهما (إنسان يدغدغ) و(إنسان مريض) وهي استعارة مكنية.

تقوم (البروق) دورا إيجابيا فاستدعاها الشاعر كعامل من عوامل الطبيعة المساعدة لجوه النفسي في القصيدة، حيث هي أفضل ما يكون محيطا لقصيدته، والبروق مطلب خير والذي يدل على صوت الشاعر القادم للعلاج فيمسح أحزان الشاعر ودموعهن إذ من خلال علاقته بالطبيعة نجدها متناثرة بحالته النفسية، تحزن لحزنه وتفرح لفرحه، حيث شبه الشجر بالطرب

بالإنسان، بذكره المشبه (الشجر) وحذف المشبه به (الإنسان) وإبقائه على صفة الطرب كاستعارة مكنية.

وعليه فقد كان للاستعارة بنوعيها المكنية والتصريحية حظ وافر في ديوان " جرس لسماوات تحت الماء"لشاعرنا عثمان لوصيف، فقد تناثرت في جلّ أبيات هذا الإبداع هنا وهناك، وبشكل منتظم وغير اعتباطي، وكانت كثيرة التوظيف فلم يصغي أن يذكرها كلها مع الشرح المفصل.

ج- الكناية:

*** جاء في لسان العرب لابن منظور:** كنّ الشيء يكنه كنا وكنونا وأكنه وكننه، ستره، والكناية بأن تتكلم بشيء وتريد غيره[1].

* **الكناية كما عرفا السكاكي:** ترك التصريح بذكر الشيء إلى ما يلزمه وقد لخص القزويني، تعريف السكاكي: الكناية اصطلاحا: لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه معه أيضا[2].

وللكناية ركنان أساسيان هما:

1- اللفظ المكنّى به: وهو اللفظ المذكور في التعبير الذي يدل على معنى حقيقي وآخر بعيد يكون هو المقصود.

2- المعنى المكنّى عنه: وهو المعنى المراد الذي يقصده المتكلم ويكون خفيفا ومستورا ولكنه يفهم من خلال السياق وبمساعدة القرائن والعلاقة بين الرنيكن هي علاقة تلازم، أي أنّ اللفظ المكنى به يلزم منه المعنى المكنى عنه، لابد أن يضع المتكلم قرينة تدل على المعنى المراد الحقيقي أيضا.[3]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ص 123-124.

[2]- بن عيسى باطاهر، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، دار الفكر العربي، مصر، ص108.

[3]- نفس المرجع، ن ص.

- أنواع الكناية في ديوان "جرس لسماوات تحت الماء":

لم تغب الصورة الكنائية عن ديوان "جرس لسماوات تحت الماء" للشاعر عثمان لوصيف فلقد نوّع فيها من حين لآخر وذلك لحالته النفسية وما تبتغيه مزاجيته. فمن هذه الكنايات نجد:

أ- الكناية عن صفة: وهي استخدام اللفظ للدلالة على صفة من الصفات المعنوية كالشجاعة والكرم والبخل.[1]

من الديوان نجد هذا المثال:

يقول الشاعر: **فاصبر في مرايا الحميمة**

طفلة عصماء.[2]

وهي كناية عن وصول الطفلة إلى مكانة الإله الذي لا يخطى أبدا فطفلة الشاعر التي يتحدث عنها قد نزهها وألغى صفة الخطيئة ومنحها صفة العصمة والتي هي أصلا غير موجودة في أي مخلوق وأما إن كانت طفلة فهي التي تخطئ ولها هفوات.

ويقو أيضا:ماذا؟ وروحنا توحدّتا بها.[3]

فهي كناية عن شدة قرب الشاعر من حبيبته معنويا، حتى أنّ روحهما أصبحتا واحدة، إذ هذه الروح توحدت هي الأخرى مع الكون الذي أصبح يشبه الأيقونة.

ويضيف يقائليلاّنها السّارّون في عمه الدّجى.[4]

فهي كناية التّيه أو الضياع في الظلام فمن يشي في الدّجى مصيره مجهول ولا علم له بما قد يصادفه.

ويقول:

وإذ الطبيعة كلها سريكا شفني.[5]

---

[1]- حمدي الشيخ، الوافر في تيسير البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، مصر، 2004، ص09.

[2]- عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص09.

[3]- نفس المصدر السابق، ص10.

[4]- ن، م، ص12.

[5]- ن، م، ص09.

ففي كل هاته الصور كناية عن شدة حب وتعلق الشاعر وقربه من الطبيعة، وعن أنّ كلاهما يعدّ بمثابة مؤنس للآخر، إذ الطبيعة تلعب مع الشاعر دور المكاشفة، وهي تقوم علىأنّ المعرفة شخص لآخر بشكل عميق، يذهب بهما إلى ألوان من المرح والخفة في الحديث وكذا الفعل.

ب- الكناية عن موصوف: نذكر نماذج عنها من الديوان.

يقول الشاعر:

أبحث عن جراحاتي التي انهمرت.[1]

هي كناية عن ذكريات الشاعر المليئة بالحزن والألم والسبب جروح الحب.

وأيضا:

آه على جرس توغل في الضباب

فلا يعود سوى على زفرات ناي نازف.[2]

وهي كناية عن شدة تأسف وحسرته على عدم القدرة على إيصال صوته وكأنه يجد صعوبة وعراقيل حتى يبلغ صوته إلى كل سامع، إذ ذاك العائق هو الضباب الحاجب للرؤية ولكنه يحجب الصوت والسمع معا.

ج- الكناية عن المجاورة: وهي أن تريد الإشارة إلى معنى فتكتفي عنه يلفظ ما جاوره.[3]

وعليه يقول الشاعر:

ويضيع في أحداقها الخضراء.[4]

هي كناية عن التشبب والسحر بعيون حبيبة الشاعر، والتي جعلته يضيع في متاهتهما ولا يجد مخرجا، إذ أنه حتما شديد التعلق بهما، وأما اللون الأخضر فهو يحمل دلالتان، الأولى ظاهريا وقد يكون لون عينيها، فالثاني كان لونا استعاريا وكناية عن حكمة واتّزان رزانة حبيبته، إذ جُعِلَ مسحور شاعرنا.

---

[1]- نفس المصدر السابق، ص29.

[2]- ن، م، ص09.

[3]- حمدي الشيخن الوافر في تسيير البلاغة، ص32.

[4]- عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، ص09.

أخرج بنتيجة وهي أنّ الشاعر وظّف كل من الصور التشبيهية والكناية والاستعارة بكثرة ولو لم أذكرها كلّها، إلاّ أنه فعلا وظّفها بشكل مكثّف وهو بهذا استطاع وعن جدارة أن يحقق نوعا من الخصوصية في الصور التي أدرجها في ديوانه.

2- المحسنات البديعية:

- البديع: هو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقيه وعلى مقتضى الحال ووضوح الدلالة، وهذه الوجوه ضربان، ضرب يرجع إلى المعنى وضرب يرجع إلى اللفظ[1].

وهو علم يبحث في طريق تحسين الكلام، وترتيب الألفاظ والمعاني بألوان بديعية من الجمال اللفظي أو المعنوي، وسمّي بديعا لأن يكن معرفا قبل وضعه.[2]

- أنواع البديع في ديوان " جرس لسماوات تحت الماء":

1- السجع: هو تواطؤ الفاصلتين من النشر على حرف واحد، وهو معنى قول السكاكي: هو في النشر كالقافية في الشعر، وأحسن السجع ما تساوت قرائنه.[3]

إذ يكون السجع بتوافق أواخر الكلمات لإحداث جرس موسيقي ترتاح له النفوس.

ومن الأبيات المسجوعة نجد قول الشاعر:

تمسح الأعشاب والأهداب

الحرف المسجوع في هذا البيت هو الباء

أنت النّدى... أنت المدى

الحرف المسجوع هو الدال

2- الجناس: هو تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى وسبب هذه التسمية راجع إلىأنّ حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد وهما نوعان جناس تام وجناس غير تام.

---

[1]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبديع والبيان، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2003، ص225.

[2]- ن، م، ص6.

[3]- الخطيب القزويني، تلخيص في علوم البلاغة، دار الفكر العربي، ط1، 1904، ص397.

- **الجناس التام:** هو الذي اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور، نوع الحروف، وعددها وترتيبها وهيئتها من الحركات والسكنات.

- **الجناس غير التام:** ما اختلف في اللفظين في واحد من الأمور الأربعة.[1]

والجناس من الديوان هو:

أنت البداءة والبراءة أنت... أنت أنا.

أنت الندى.... أنت المدى.

- الجناس في لفظي (البداءة، البراءة): وهو جناس غير تام إذ نلاحظ تشابه اللفظين واختلافهما في حرف واحد في الكلمة الأولى الدال والثانية الراء.

- الجناس في اللفظي (الندى، المدى)، وهو جناس غير تام، من خلال اختلاف الحرفين النون والميم.

3- الطباق: طباق المطابقة والتطبيق والتضاد والتكافؤ، كلها أسماء لمسمى واحد، وهو الجمع وضده في اللفظين نثرا أو شعرا، وهو نوعان طباق الإيجاب والسلب.[2]

نجد الطباق في قول الشاعر:

غمامة تدنو وأخرى تهرب

الطباق في لفظتي (تدنو، تهرب) وهو طباق الإيجاب، فكلاهما معناه ضد الآخر.

[1]- يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2007، ص276.

[2]- نفس المصدر السابق ص244.

خاتمـــــة

بعد الجهد المتواضع الذي من ّ الله به علي ّ فيما يتعلق بالموضوع الذي تناولته للدراسة وهو مستويات الإيقاع الشعري لعثمان لوصيف "جرس لسماوات تحت الماء" دراسة أسلوبية وعليه:

- فالأسلوب هو تلك الطريقة التي يسلكها الشاعر أو غيره من الأدباء للتعبير عن ذاته إذ أنه يستخدمه لإظهار ونقل ما في نفسه من معاني.

- واللغة المستعملة سهلة وبسيطة يفهمها المتلقي أو القارئ تحديدا.

- نظم عثمان لوصيف ديوانه باستخدام بحر من البحور الخليلية وهو بحر الكامل.

- طغيان الأصوات المجهورة على الديوان لأن الشاعر كان يريد أن يجهر عن حزنه وآلامه.

- تنوع الصور البيانية في الديوان من تشبيه واستعارة وكناية كوسيلة للإقناع وتقوية المعنى وتوضيحه.

- حضور المحسنات البديعية كالجناس والطباق والسجع وذلك لإضفاء الحسن والإبداع على الديوان.

وفي الأخير أرجو أن أكون قد أصبت في موضوعي ووفقت فيه وآمل أن يستفيد منه كل طالب مستقبلا.

الملحـــق

التعريف بالشاعر عثمان لوصيف[1]: عثمان لوصيف شاعر جزائري ولد في 02 فيفري 1951، في طولقة ولاية بسكرة، تلقى تعليمه الابتدائي وحفظ القرآن في الكتاتيب، ثم التحق بالمعهد الإسلامي ببسكرة.

ترك المعهد بعد أربع سنوات وواصل دراسته معتمدا على نفسه، حصل على شهادة البكالوريا سنة 1974، لكن ظروفه الاجتماعية حرمته من الدراسة الجامعي، وفي سنة 1980 التحق بمعهد الأدب واللغة العربية بجامعة باتنة، وتخرج منها بشهادة ليسانس أدبي عربي سنة 1984، انخرط في سلك التعليم منذ وقت مبكر، أحب منذ طفولته الموسيقى والرسم، كما بدأ نظم الشعر في سن مبكرة.

حصل على الجائزة الوطنية في الشعر سنة 1990.

عمل بالتعليم الثانوي لسنوات طويلة ... ونظرا والمتعبة أحيل على التقاعد المسبق بطلب منه غير أنه أعاد والتحق بجامعة المسيلة، حيث زاول فيها عمله كأستاذ في معهد الأدب العربي.

من أهم دواوينه الشعرية: الكتابة بالنار 1982، شبق الياسمين 1986،أعراس الملح 1988، قالت الوردة 2000، إرهاصات، المتغابي، غردايـة، عرس البيضاء، أبجديات اللؤلؤة براءة كما أصدر مجموعتين شعريتين متتابعتين هما: جرس لسماوات تحت الماء ويا هذه الأنثى 2008.

كتب عنه الشاعر عبد الكريم قذيفة يقول[2]:

منذ صدور ديوانه الأول الكتابة بالنار سنة 1982 وصولا إلى ديوانه السادس عشر قالت الوردة، الذي صدر سنة 2000، مرورا بتجربته في النثر التي حملت عنوان: ريشة خضراء ظل الشاعر عثمان لوصيف يمثل ظاهرة في الشعر الجزائري الحديث ظاهرة على مستوى البنية الفنية للنص وظاهرة على مستوى مسار التجربة مما حدا بجيل كامل من الشعراء إلى اعتباره أمير شعراء الجزائر، تقديرا لثراء تجربته وتميزها عن غيرها من التجارب التي سبقته.

[1]- عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، دار البعث، قسنطينة، ط1، 1988، ص17.

[2]- عبد الكريم قذيفة: عثمان لوصيف، مجلة الوردة، الجزائر، العدد 5، ص15.

يعتبره أغلبية من شعراء التسعينات مرجعا ونموذجا يقتدى به ويستفاد من تجربته منجذبا نحو لغة صوفية راقية بتلقائية بدون افتعال مكتملا بناء نصه تحليليا كان أم مرسلا، مبتكرا لغته وقاموسه الأدبي.

يحرر الشاعر عثمان لوصيف نصه من أي إطار إيديولوجي قد يوضع فيه، على خلاف شعراء السبعينات الذين أثخنت نصوصهم المصطلحات السياسية والفكرية، وبقي وفيا لعصاميته في بناء ذاته الشاعرة.

فقد ظل الشاعر منزويا بعيله يشكل عالمه الشعري انطلاقا من ذاكرته الغنية، بما انكبّ على قراءته من منهال الأدب العربي القديم والحديث، كما ساعده تعلمه للغتين الفرنسية والإنجليزية على مطالعة كثير من الآداب العالمية، كما أفنى تجربته ميله إلى الفنون الأخرى: كالرسم والموسيقى، الخط والمجسمات وتجويد القرآن.

قائمــة المصـادر

والمراجــع

قائمة المصادر:

- عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، جمعية البيت للثقافة والفنون منشورات البيت، د. ط، 2008.

- عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، دار البعث، قسنطينة، ط1، 1988.

قائمة المراجع:

- M. Equien, Dictionnaire de poétique, Librairie général Française, 1993.

- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط7، 1997.

- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، مكتبة الخانجي القاهرة، 2002.

- ابن منظور، لسان العرب، ج8، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت.

- أبو زكريا يحي بن علي بن محمد بن الحسن الشيباني (علّق عليه ووضع حواشيه وفهارسه، إبراهيم شمس الدين)،الكافي في العروض و القوافي، منشورات علي بيضون دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.

- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح علي محمد البحراوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم المكتبة العصرية، لبنان (د.ط)، 1986.

- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في البيان والبديع، دار الجيل، لبنان.

- أحمد درويش، متعة تذوق الشعر، دراسات في النص الشعري وقضاياه، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، ط1 2001.

- أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.

- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت 1973.

- الخطيب التبريزي، أبي زكريا يحي علي بن محمد بن الحسن الشيباني، الكافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، ط1، 2003.

- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبديع والبيان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

- الخطيب القزويني، تلخيص في علوم البلاغة، دار الفكر العربي، ط1، 1904.

- الفيروز أبادي محي الدين بن يعقوب، القاموس المحيط، تح محمد نعيم العرقسوسي مؤسسة الرسالة، ط8، بيروت 1426.2005.

- إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف، مؤسسة الانتشار العربي،مملكة البحرين، ط1، 2001.

- بدوي طيانة، علم البيان، ط2، 1967.

- بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري.

- بن عيسى بالطاهر، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، دار الفكر العربي، مصر.

- ت.س.إليوت، في الشعر والشعراء، تر. محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1 دمشق، 1991.

- تاوريريت بشير، مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنص الشعري.

- جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تر أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2000.

- حاتم الصكر، حكم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن2010.

- حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة، منشورات مهرجان المربد الشعري العاشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1989.

- حمدي الشيخ، الوافر في تيسير البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، مصر، 2004.

- خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2 2000- 2006.

- رشيد يحياوي، الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، لإفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1 1991.

- سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2008.

- سوزان برنار، قصيدة النثر، تر. زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد 1989.

سيد البحراوي، العروض وا يقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1993.

- صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينيات وما بعدها دكتوراه العلوم في الأدب العربي، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة فرحات عباس سطيف، 2011.

- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

- عاطف الفضل، مبادئ البلاغة العربية للطالب الجامعي، دار الرازي للطبع والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006.

- عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، دار العلوم، القاهرة، (د ت).

-عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ط1 يونيو 2003.

- عبد النور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دكتوراه، قسم اللغة العربية جامعة الكوفة، 2008.

- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، مصر 1974.

- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، بيروت، ط1، 1991.

- غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات العربية، دار عمار للنشر والتوزيع 2004. 1425.

- غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم الأصوات العربية، مطبعة المجمعي العلمي 2002- 1423.

- فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنافها علم البيان والبديع، دار القرآن للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط9، 2004.

- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

- محمد أحمد طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية ط2، بيروت، لبنان 2005-1426.

- محمد بوزواوي، الحديث في البلاغة والعروض، دار الحديث للكتاب،الجزائر، ط1 2005.

- محمد صابر عبيد، الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، الكتابة بالجسد، وصراعات العلامات دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016.

- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.

- محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2003.

- مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة والنشر، بيروت، لبنان ط1 1981.

- مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الآفاق، (د ط) (د ت).

- مصطفى حركات، نظريتي في تقطيع الشعر، دار الآفاق، 2002.

- معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، المكتبة العلمية، ط3.

- مهردي صالح السامرائي، تأثير الفكر الديني في البلاغة العربية، المكتب الإسلامي دمشق ط1، 1977.

- نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 1997.

- هيربرت ريد، طبيعة الشعر، تر عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1997.

- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، (بنية القصيدة)، تر محمد فتوح أحمد، دار المعارف القاهرة، 1997.

- يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، منظور ومستأنف، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، ط1، 2007.

- يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان الأردن ط1، 2007.

- يوسف بكار، في العروض والقافية، دار المناهل، بيروت، لبنان، ط2، 1990.

الفهـــرس

المـوضوع **الصفحة**

إهـــداء

شكر وتقدير

مقدمــة ..... أ-ج

مدخـل الإيقاع في قصيدة النثر ومفهومها 3- 13

الفصـل الأول: المستوى الصوتي في ديوان جرس لسماوات تحت الماء

1- الإيقاع الصوتي:..... 15

أ- مفهوم الصوت.....15

ب- تجليل المستوى الصوتي.....15

1- الأصوات المجهورة والمهموسة 15

أ- الأصوات المجهورة.....15- 17

2- الأصوات المهموسة 17- 19

3- الأصوات الإنفجارية 19-20

4- الأصوات الإحتكاكية (الرخوة) 21-22

5- الأصوات المنحرفة 22

6- أصوات التكرار 22-23

7- أصوات اللين (المد) 23-24

8- الأصوات المفخمة 24-25

2- الإيقاع العروضي 26

- العروض 26

- البحر 26

- الوزن 26-27

التقطيع العروضي للمقطع الأول من الديوان 27-28

التقطيع العروضي للمقطع الثاني من الديوان 30-28

الزحافات والعلل:..... 31

1- الإظهار 31

2- القطع 31

3- الحذذ 31

4- التدوير 32

5- التذييل 32

6- الترفيل 33-32

القافيـــة:..... 34

أنــواع القافيــة 35- 39

الفصل الثاني: المستوى البلاغي في ديوان جرس لسماوات تحت الماء

أ- مفهوم البلاغة:..... 41

* حول ديوان جرس لسماوات تحت الماء 42

ب- تحليل المستوى البلاغي: 43

- الصور البيانية 43

أ- التشبيه 43

- أركان التشبيه 44-43

- أنواع التشبيه في ديوان جرس لسماوات تحت الماء 44

1- التشبيه البليغ 45-44

2- التشبيه الضمني 46-45

3- التشبيه المرسل 46

ب- الاستعارة 47

- أنواع الاستعارة في ديوان جرس لسماوات تحت الماء 47-50

ج- الكناية 50

- أنواع الكنايات في ديوان جرس لسماوات تحت الماء 51

أ- الكناية عن صفة 51-52

ب- الكناية عن موصوف 52

ج- الكناية عن المجاورة 52-53

2- المحسنات البديعية: 53

البديع 53

- أنواع البديع في ديوان جرس لسماوات تحت الماء 53

1- السجع 53

2- الجناس 53-54

3- الطباق 54

خاتمــة 56

ملحق: التعريف بالشاعر عثمان لوصيف 58- 59

قائمــة المصادر والمراجــع 61- 65

الفهـــرس