وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة يحيى فارس - المدية-
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

البنية الإيقاعية في ديوان شظايا و رماد لنازك الملائكة
قصيدة "الكوليرا" أنموذجا

مذكرة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي
تخصص تحليل خطاب

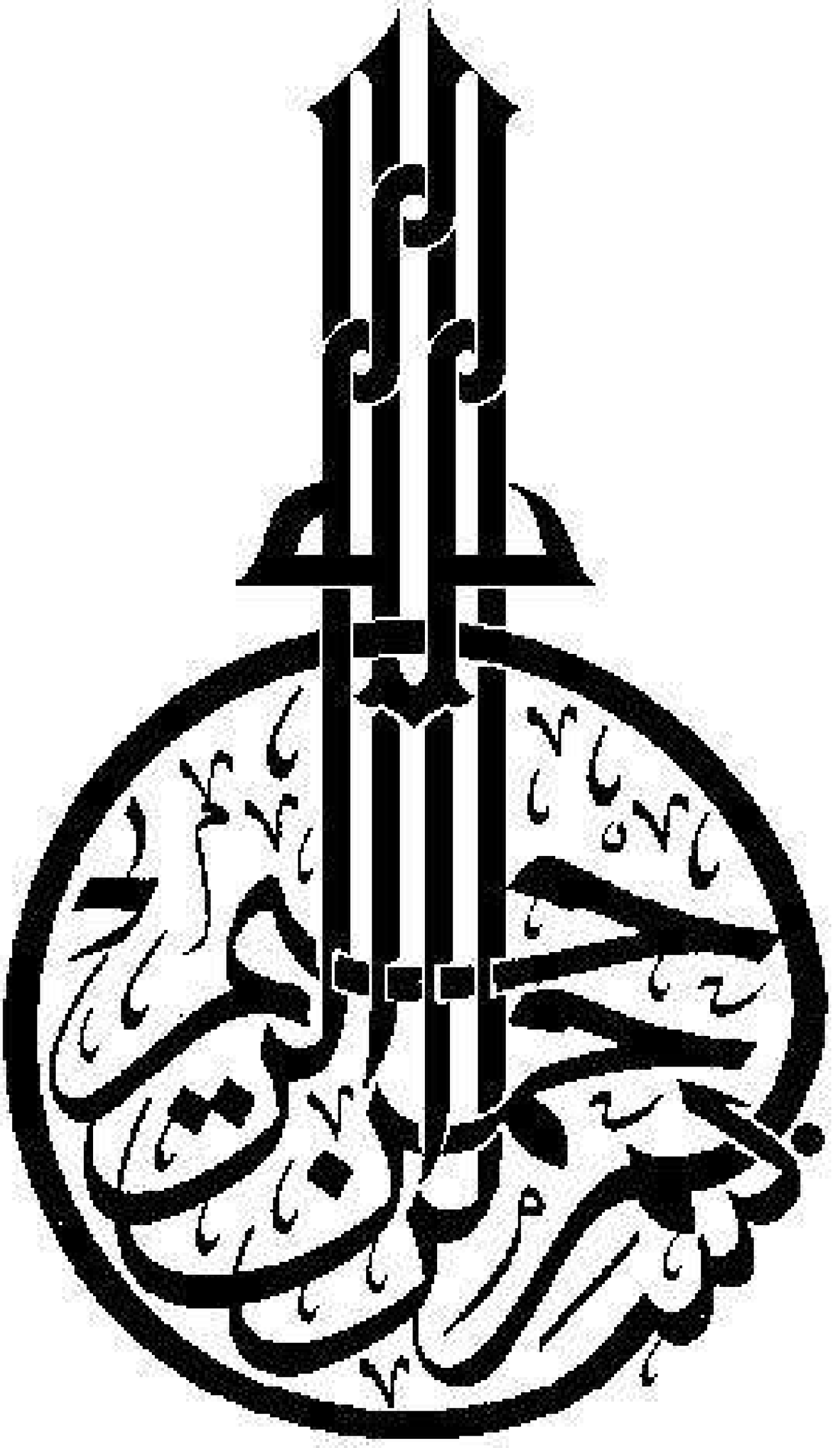
إعداد الطالبتين:
- ريم سرير
- سمية نزواني

إشراف:
- د. محمدزوقاي.

الاسم واللقب	الرتبة و الجامعة	الصفة
محمد بوزواوي	أستاذ مساعد أ .جامعة يحي فارس المدية	رئيسا
محمد زوقاي	أستاذ محاضر أ. جامعة يحي فارس المدية	مشرفا و مقررا
زليخة حنطابلي	أستاذة مساعدة ب. جامعة يحي فارس المدية	مناقشا

للسنة الجامعية:

2016-2015



الحمد لله الذي جعلنا من خير أمة أخرجت للناس ، وألبسنا لباس التقوى خير لباس أحمده ونشكره ، ونتوب إليه ونستغفره ، رب السماوات والأرض ، ومالك الملك يوم العرض رفع شأن العلم والعلماء ، وقرنهم به وبملائكته بالوحي من السماء ، وصلى الله على الرسول الكريم ، والنبي العظيم ، حث على العلم ورغب فيه ، وفرق بين سائر الخلق وبين سالكيه وعلى آله وأزواجه وأصحابه الطيبين الطاهرين ، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

أما بعد

نتقدم بالشكر الجزيل إلى الدكتور "محمد زوقاي " على إشرافه لهذه المذكرة والذي لم يبخل علينا بمعلوماته ونصائحه وتوجيهاته القيمة علميا ومنهجيا رغم ضيق وقته وكثرة إنشغالاته نسأل الله له دوام الصحة والعافية

كما نتقدم بشكرنا الكبير إلى الأستاذ "محمد بوزواوي" الذي لم يبخل علينا بمعلوماته ومصادره ومراجعه وتصحيحاته

نسأل الله له التوفيق

شكرا موصولا إلى كل من علمنا

ومن أزال غيمة جعل ممرنا بها برياح العلم الطيبة

ولكل من أعاد رسم ملامحنا

وتصحيح عثرتنا

نبعث تحية شكر واحترام

إلى مجذافي نجاتي في الحياة خالاتي "شهيرة و فاطمة"

إلى كل أخوالي بزوجاتهن وأبنائهن

إلى صديقتي وتوأم روحي وملاكي البريء إلى أفضل وأغلى وأثمن كنز إمتلكته صديقة العمر "أمينة"

وإلى كل عائلة حجام

وإلى روح الأب الراحل "علي" رحمة الله عليه

إلى من قاسمتني حروف هذا العمل بحروفها وبأنفاسها بصبرها وطيبة قلبها إلى من لا تستهل إلا أن توصف بالملاك الوديع "سمية"

إلى سبب ضحكاتي في الحياتي صديقاتي الغاليات "سارة، نصيرة، خديجة، حنان، مليكة، حكيمة، شهرزاد، سمية، فتيحة، نزيهة، نزهة، شريفة، هناء، العالية....."

وإلى كل زميلاتي وزملائي في قسم الأدب العربي.

وإلى أستاذ المحترم والموقر إهداءً مشتركا بيني وبين شريكتي في العمل وله منا فائق الشكر والعرفان.

ريم

إهداء:

بداية أحمد الله لوصولي لهذه المرحلة و لهذا اليوم الذي أهدي فيه عملي لأحباب نطق بهم لساني و دق لهم قلبي

قال تعال: "و قضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه و بالوالدين أحسانا"

إلى أعظم اسم نطقت به شفتاي، إلى من كان دعاؤها سر نجاحي ،إلى من سهرت وربّت إلى من أعطتني وحرمت نفسها من أجل إنجاحي، إلى من غمرتني بدفء حنانها

إلى التي لم تبخل علي بنصائحها وإرشاداتها، إلى سندي في الحياة، إلى من تعبت لأرتاح وسّهرت لأنّام، إليك يا من لو قدّمت لها الدنيا بين يديها ما وفيتها حقها

أمي الغالية حفظها الله ورعاها

إلى سندي في الصغر ومرشدي في الكبر إلى من علمني أن الإرادة تصنع المعجزات إلى نور دربي وضياء قلبي إلى من أحمل اسمه بكل إفتخار ، أبي العزيز

"الحاج محمد "

أدامك الله تاجا فوق رأسي

سمية

لا تتحدد ماهية الشعر تحديدا شاملا إذا أهمل الجانب الإيقاعي فيه، ذلك أن علاقته به علاقة ترابط، وهو ما جعل العرب إلى عصور متأخرة يعرفون الشعر على أنه **الكلام الموزون المقفى** الذي تحكمه هندسة موسيقية منتظمة لا تقبل الخلل، لكن بدخول القصيدة العربية إلى عهد الحداثة تطور هذا المفهوم، وتحطمت تلك العلاقة بين الموسيقى بمفهومها الخليلي والشعر بمفهومه الواسع، وانتقل مفهوم موسيقى الشعر إلى مفهوم الإيقاع بجمع مكوناته اللغوية والجمالية والموسيقية، وتطور في ظل المنهج البنيوي إلى ما يصطلح عليه بالبنية الإيقاعية .

وفي هذا البحث يقتصر حديثنا على الجانب الإيقاعي عند **نازك الملائكة**، الشاعرة العراقية التي كانت رائدة في عالم الشعر والثقافة العراقية والعربية أيام الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، التي أسهمت في تقعيد الأصول الإيقاعية للشعر الحر فحصرتها في التفعيلة وربطت بين هذه الظاهرة والشعر القديم، ووقع اختيارنا على **قصيدة الكوليرا** من ديوان شظايا ورماد.

وقد تم اختيار هذا الموضوع لدوافع موضوعية و أخرى ذاتية، أما الموضوعية منها ما تعلق بديوان نفسه وكذلك قصيدة الكوليرا الذي صدرت عام 1947م، جاءت على الشكل الجديد والذي أطلق عليه اسم الشعر الحر، لأنها تّعد نقلة فنية في شعرها عموما وفيها تكتمل الخصائص الإيقاعية لأسلوبها، ويبرز نضجها الفني الذي لا نعثر على نظير له في القصائد السابقة، حيث تمثل مرحلة هامة في الحياة الشعرية لهذه المبدعة، إذ من خلالها تنتقل إلى ركب الحداثة الشعرية، ويضاف إلى هذه الأسباب الموضوعية التي دفعتنا نحو هذه المقاربة الشعرية، أسباب ذاتية تختزل في إعجابنا بالكتابة الشعرية لنازك الملائكة التي تستأثر بترجمة الانشغال المركزي للهمّ العربي، فتحّقق كلماتها بدقات القلب، فلا يملك المتلقي إلا التعاطف معها، وكما يوجد أسباب لاختيار الموضوع هناك هدف مرجو منه ألا وهو خدمة البحث العلميولّفت الانتباه إلى هذه المواضع.

وللخوض في غمار هذا البحث طرحنا **إشكالية رئيسية** ستبنى عليها دراستنا هذه :

*إلى أي مدى تظهر ملامح التجديد في قصيدة الكوليرا؟

وقد اعتمدنا بعض المراجع في معالجة هذا الموضوع والتي استفدنا منها كثيرا ومن بين هذه المراجع كتاب البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة لعبد رحمان تبرماسين وبطبيعة الحال استفدنا كثيرا من كتاب قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة والبنية الإيقاعية لكمال أبو ديب.

وقد اقتضت ضرورة الدراسة أن يقسم البحث إلى مقدمة و فصل نظري لتحديد المفاهيم في الدراسات الإيقاعية، وفصل تطبيقي قسمناه إلى قسمين، وننهي بخاتمة نحوصل فيها نتائج المتوصل إليها، أما الفصل الأول والمعنون ماهية الإيقاع، فقد كان نظريا، وتناول مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحا عند العرب والغرب وظيفته وأقسامه. والفصل الثاني الذي كان تطبيقيا والمعنون بالبنية الإيقاعية لقصيدة الكوليرا، وقد قسمنا هذا الفصل إلى قسمين قسم أوردنا فيه ملامح التجديد عند نازك من خلال كتابها شظايا ورماد، والقسم الثاني درسنا القصيدة إيقاعيا.

أما فيما يخص المنهج المتبع في مناقشة هذا البحث فقد اعتمدنا **المنهج الإحصائي** لمناسبته هذا النوع من المواضيع، وكذلك **المنهج الوصفي والتحليل الأسلوبي**.

ولا يمكن لطريق أيّ بحث أن تخلو من العوائق التي تعطل مسيرته فترة ولعل من أكبر العوائق التي يمكن أن تعترض الباحث ندرة المراجع التي تجمع مادة البحث، إلا أنّ العائق الذي واجهناه هو كثرة المراجع وتكرارها للمعلومات نفسها مما جعل عملية انتقاء المعلومات صعبة، وكذلك عدم معرفة كيفية التعامل مع المادة الشعرية ذاتها.

وختاما فإنه بقدر ما لقي هذا البحث من الصعوبات المتعلقة بغياب الطابع العلمي المسّتقر للدراسات الإيقّاعية المنجزة، واعتماد هذه الدراسات على نسّبة الأحكام انطلاقا من الذوق الشخصي والحكم الذاتي، حاولنا أن نشق الطريق الأكثر موضوعية وسرعة في الوصول إلى الهدف المسيطر.

وفي الأخير لا يسّعنا إلا أن نتقدم بفائق الشكر والتقدير والاحترام للأستاذ المشرف الذي غمرنا بكرم أخلاقه و رحابة صدره، ولم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته، وحسن إشرافه ومتابعته الدقيقة لهذا البحث.

1. تعريف الإيقاع:

1-1- لغة:

لعل الإيقاع من المصطلحات الصعبة تحديدها على الكثير من الدارسين، سواء في الدرس العربي القديم أم الحديث، فبقي يدور حوله الالتباس، إذ أن مفهومه لم يحدد تحديدا واضحا، فتعاريفه تباينت واختلفت تبعا لاختلاف مفاهيمه لدى الدارسين، بحيث أن لكل دارس مفهومه الخاص، وسنورد بعض التعاريف له منها ما جاء في لسان العرب:"والإيقاع من إيقاع اللّحن والغناء،وهو أن يوقع الألحان، ويُبينها، وسمى الخليل – رحمه الله – من كُتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع ".[1]

وورد في قاموس المحيط في تعريف الإيقاع، ما يوافق كلام ابن منظور: "الإيقاع إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها "[2]، ويعرفه جميل صليبا الإيقاع لغة فيقول: "الإيقاع في اللغة اتفاق الأصوات و توقيعها في الغناء"[3].

ونجد في المعجم الفرنسي لاروس تعريفا آخر للإيقاع، بأنه: "التردد المنتظم الناجم عن توزيع عناصر لغوية (زمن قوي، زمن ضعيف، نبر...الخ) في البيت أو الجملة الموسيقية"[4].

وذُكر في المعجم الفلسفي أن الإيقاع هو: "مصطلح موسيقي ينصب على مجموعة من أوزان النغم، أما في الشعر فالإيقاع مركب موسيقي يشتمل على أزمان غير متساوية وهو جانب الموسيقى في الشعر"[5].

---

[1]–ابن منظور، لسان العرب، ج8، مادة(وقع)، دار صادر، بيروت، ط1، د.س، ص408.

[2]– الفيروز أبادي، قاموس المحيط، ج3، مطبعة مصطفى باي الحلبي، مصر، ط2، 1952م، ص100.

[3]–عبد رحمان تبرماسين،البنية الإيقاعية المعاصرة في الجزائر،دار الفجر للنشر والتوزيع،القاهرة،ط1، 2003،ص82.

[4]– فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة،دار المعرفة، د.ط،2009،ص24.

[5]– فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، المرجع نفسه، ص24.

وفي الأخير ما نستشفه من هذه التحديدات اللغوية لمصطلح الإيقاع في مجملها أنها ترمي بأن للإيقاع علاقة مع اللحن والغناء.

1-2- اصطلاحا:

أ- مفهومه عند العرب:

أما من الناحية الاصطلاحية للإيقاع فإن له تعاريف فضفاضة، فّمنها تعاريف غامضة ومنها عامة، وهناك تعاريف للإيقاع بناءً على مكون له أو وظيفته، وفي سياق التعريفات الغامضة نجد تعريف لصفي الدين البغدادي، حيث يقول: "الإيقاع هو جماعة نقرات يتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسّب و أوضاع مخصوصة بأدوار متساوية يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم"[1]

ففي هذا التعريف مثلا عندما نضع السطور على العبارات التي يغلفها الإبهام نجد أنّ صفي الدين إضافة إلى أن تعريفه يزخر بعبارات غامضة، مثل "الأزمنة النغمية " و"أدوارمتساوية" و"الطبع السليم"، فإنه أقحم أيضا على تعريفه كلاما لا يتناسب مع الكلام الذي قبله،بقوله: "و بالتالي فالإيقاع رهين بالوزن"[2].

وبهذا أصبح تعريفه غير متناسق ومتخلخل، بحيث أنه لكي نفهم ونصل إلى معناه نحتاج إلى فهم شخص الكاتب لنستفسر عن مبتغاه.

كما نجد سلمى جيوسي تقول في الإيقاع: "الإيقاع يتوقف على التكرار، وهذا أمر أجمع عليه النقاد "[3]، وعند إمعان النظر في تعريف الكاتبة يتضح لنا أنها بدلا من أن تبين جوهر الشيء الذي إذ تكرر تكون الإيقاع حصرته أي (الإيقاع) في أحد مكوناته.

---

[1]- محمد المتقن، الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ج 1، مطبعة أميمه ، فاس، ط1، 2012م، ص92.

[2]- محمد متقن، المرجع نفسه، ص 92.

[3]- محمد المتقن، المرجع السابق، ص 96.

وكذلك سيد البحراوي في كتابه "العروض وإيقاع الشعر العربي"، قد قام بحصر الإيقاع في الجانب الصوتي أي إحدى عناصر تكوينه، حيث يقول في الإيقاع: "بأنه تتابع الأحداث الصوتية في الزمن"[1]، ويستأنف تعريفه بقوله: "الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، و لا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة، وإن كان الشعر في كل لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص يكون تنظيمها هو أساس إيقاعه"[2].

أما أنيس فقد تحدث عن الإيقاع على أساس وظيفته، فيقول: "أما هذا الإيقاع الذي لم يدرس حتى الآن دراسة كافية ولم يشر إليه أهل العروض، ففي رأيي أنه العنصر الموسيقي الهام الذي يفرق بين توالي المقاطع حين يراد بها أن تكون نظما وتواليها حيث تكون في النثر"[3].

وهنا إبراهيم أنيس حصر الإيقاع في وظيفته، والتي هي التفريق بين المقاطع سواء في نظم "الشعر" أم "النثر".

أما كمال أبو ديب فنجده قد حصر الإيقاع في الموسيقى فيقول: "فالإيقاع هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية "[4].

وقد تحدثت خالدة سعيد بدورها على الإيقاع، لكن دون إرجاع مفهومه إلى أحد مكوناته ولا على أساس وظيفته، و ذلك في قولها: "الإيقاع ليس مجرد تكرار الأصوات

---

[1]– سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفية علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.م.ط 1993م، ص 112.

[2]– سيد البحراوي، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– محمد المتقن، المرجع السابق، ص 98.

[4]– كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974م، ص 231.

وأوزان تكرار يتناوب تناوبا معينا، وليس عددا من المقاطع اثني عشرية مزدوجة، أو خماسية مفردة وليس قوافي، تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قرارا "[1].

ما يتضح لنا من خلال التعاريف الآنفة الذكر أن اهتمام العرب بالإيقاع كان كبيرا وفضفاضا وواسعا، إذ أن لكل دارس مفهوم خاص له، إذا يصعب تحديد تصوراتهم للإيقاع لما له من طبيعة زئبقية.

ب- مفهومه عند الغرب :

حظي مصطلح الإيقاع في الدراسات الغربية بالاهتمام والدراسة كما حظي به من لدن الدراسات العربية، حيث يرى فاسنان داندي: "أن الإيقاع هو انتظام و تناسب في المسافة "[2] ويقصد بالمسافة هنا المسافة الموسيقية، و نجد كولردج في كلامه عن الإيقاع قد أرجعه إلى عاملين، "أولهما: التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة فيعمل على تشويق المتلقي. وثانيهما: المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة والتي تولد الدهشة لدى المتلقي"[3]، وكذلك ريتشارد يرجعه إلى" التكرار و التوقع، فأثاره تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث، وعادة يكون هذا التوقع لا شعوريا فتتابع المقاطع على نحو خاص، يهيأ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره، فيشكل نسيجا يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع "[4]. ونجد **سوريو** يعرف الإيقاع: "بأنه تنظيم متوالي لعناصر متغيرة ".[5]

---

[1]- محمد المتقن، المرجع السابق، ص 118.

[2]- إبتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، تحقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي سوريا، ط1، 1997م، ص21.

[3]- إبتسام أحمد، المرجع نفسه، ص 21.

[4]- إبتسام أحمد، المرجع نفسه ، ص 22.

[5]- إبتسام أحمد، المرجع نفسه، ص 22.

2- وظيفة الإيقاع:

إن النقطة التي يلتقي فيها الباحثين عن مفهوم الإيقاع رغم اختلافهم في تحديد ماهته هي أهمية الإيقاع بالنسبة للشعر، إذ يعد الإيقاع عنصر أساس في الفنون كافة لكنه في الشعر يأخذ شكلا منتظما استنادا إلى معايير علم العروض وقوانينه فيما اصطلح عليه بالوزن الشعري، ويرى أفلاطون أن: "النزعة الطبيعية إلى الانسجام والإيقاع هي أساس الشعر"[1]، هذا يعني أن الإيقاع ضرورة لا بد منها في الشعر، لأنه يمثل "حيوية نغمية موسيقية ترتبط ارتباطا حميما بموسيقية اللغة وتركيبها الإيقاعي من جهة، وبطبيعة التشكيلات الموسيقية التي نمتها الفاعلية الفنية العربية من جهة أخرى "[2]، وهذه الحيوية النغمية تجعل من القصيدة الشعرية صورة موسيقية متكاملة، تتلاشى وتفترق فيها الأنغام محدثة بذلك نوعا من الإيقاع، الذي يساعد بدوره على تنسيق الأحاسيس والمشاعر المشتتة لأنّ العمل الفني لا يرتقي إلى مستوى الإبداع، إذا لم ينظم لنا مشاعرنا وينسقها ويحيطها بإطار واحد محدد "[3]، وهذا معناه أنّه لا بد وأن لكل قصيدة موسيقاها الخاصة بها، تتفق ومشاعر وانفعالات منشئها، لذلك لابد للشاعر أن يكون دقيق الانتقاء لإيقاع منظومته، إيقاع يتناسب مع موضوعه، ويجسد تجربته لأنّ كل ما يغوص في أعماق النفس يعمل على استنفاذه الإيقاع، لذلك فإنّ وظيفة الإيقاع بالنسبة للشعر بمثابة الروح التي لا تنفصل عنه إذ أنّه يمكن اعتبار الموسيقى لب الشعر وعماده الذي لا تقوم قائمة بدونه.

---

[1]-ارسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان البدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973، ص13، الهامش1.

[2]- كمال أبو ديب، المرجع السابق، ص110.

[3]- إسماعيل عز الدين،الشعر العربي المعاصر ،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،دار الفكر العربي،د.م.س،ط3،ص79.

أما وظيفة الإيقاع في الأصل فهي توليد المعاني لا تصل إليها اللغة، وفي هذا يقول بول زمطور: "الإيقاع هو المعنى الذي لا تترجمه اللغة، مترجما بوسائل أخرى "[1].

بقي لنا في الأخير أن نبين جانبا مهما، وهو أن الإيقاع ليس قنطرة يعبرها الكلام ليصبح شعرا، وإنما هو ركيزة من ركائز الخطاب الشعري، وعنصر يأتي لجماله ودلالته ينصهر ويلتحم مع العناصر الشعرية الأخرى، فهو ليس مجرد زينة تزينه من الخارج بل عنصر عضوي فيه أي الخطاب الشعري.

[1]– عبد القادر القط ، رؤية الشعر المصري، مجلة الايداع ، العدد 3، مارس، ص8.

2- أقسام الإيقاع :

2-1- الإيقاع الخارجي :

إن هذا القسم من الإيقاع يقوم بتحقيق القافية والوزن، ويمكن أن يحقق بالوزن فقط ذلك أن "الوزن ليس شيئا زائدا يمكن الاستغناء عنه"[1]، بل يمكن أن نقول عنه:"هو حاجة عضوية تثور في البشر جميعاً "[2].

وينقسم الإيقاع الخارجي إلى قسّمين:

أ-الوزن:

الشعر هو ذلك الكلام الموزون المقفى لذلك فإنّ القدماء لا يعتبرون الكلام شعراً دون الوزن، وبالوزن أيضا يتميز الخطأ من الصواب في الشعر، ويقول فيه ابن سنان الخفاجي هو: "التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض، أما الذوق فالأمر يرجع إلى الحس وأما العروض فلأنه قد حصر فيه جميع ما عملت العرب عليه من الأوزان"[3].

أما ابن رشيق القيرواني فالوزن بالنسبة له هو ما يحد بين الشعر والنثر، فيقول:"من أعظم أركان حد الشعر وأولها خصوصية، وهو يشتمل على القافية وجالب لها بضرورة"[4].

---

[1]- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار النشر ضريح سعد، القاهرة، ط 18/17، 1964م، ص37.

[2]- محمد النويهي، المرجع نفسه، ص37.

[3]- عبد رحمان تبرماسين ، المرجع السابق، ص86.

[4]- عبد رحمان تبرماسين ، المرجع نفسه، ص86.

أ-الوزن عند المعاصرين:

إن الوزن من أهم عناصر الإيقاع، إذ أن تعريفه لم يتوقف عند القدامى بل حتى الدارسين المعاصرين كذلك تناولوه بدراسة، فنجد كمال أبو ديب يحدد التركيب الوزني للشعر بأنه: "التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات، وتشكل هذا التتابع في كتلة مستقلة فيزيائيا لها حدان واضحان في البدء والنهاية، يمكن للكتلة هنا أن تعني الوحدة الوزنية الصغرى (التفعيلة) "[1].

ونجد في تعريف آخر لمصطفى حركات: "وزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه، مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات "الشطران التفاعيل، الأسباب والأوتاد "[2] .

2- الوزن عند الغرب:

إضافة إلى تعريف الوزن من طرف الدارسين القدامى والمعاصرين، كذلك جعل الغرب جزء من دراستهم لهذا العنصر المهم، إذ يعرفونه: "بأنه ذلك العلم الذي يدرس العناصر التي تمنح الشكل للشعر، فعند الشعر الفرنسي مثلا يقصد بالعناصر، المقاطع الصوتية و القافية والتوازنات الصوتية أيضا، فهي التي تميز الشعر من النثر، وتمنحه الشكل وهو أيضا : "دراسة الأنساق النظامية التي تصف الشعر المنظوم، ويتعلق بمختلف الأشعار أو بمجموعة من المقاطع الشعرية "[3]

[1]- كمال أبو ديب، المرجع السابق، ص203.

[2]- حركات مصطفى ، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1 ،1998م، ص7.

[3]- عبد رحمان تبرماسين، المرجع السابق، ص87/86.

3- العلاقة بين الوزن والإيقاع:

لاريب أن الإيقاع من أهم عناصر البناء الشعري، فأساس قوة وجمال ورونق الشعر تكتمل به، لما له من وقع وتأثير في نفس المتلقي، وكذلك الشعر لا يكون شعرا إلا إذا كان موزونا، "وقد يكون مضمون الشعر بسيطا لا غرابة فيه ولا جدة، فيعطيه الوزن والإيقاع حلاوة يُ ستجاد بها، ويطرب له بها "[1]، ولكن كون لهما هذه الميزة المشتركة، توجد فروقات فرقت بينهما، فهناك من يرى أن تعريف الوزن بأنه مجموع إيقاعات مغالطة في التعريف وكمال أبو ديب يرى أن الإيقاع ليس الوزن، فالإيقاع يمكنه استيعاب الوزن باعتباره قسم من أقسامه الخارجية، لكن الوزن لا يمكن أنّ يستوعب الإيقاع.

وفي هذه المسألة، يقول عميش العربي: " الوزن محدد والإيقاع واسع، وبثبات الأول وانحصاره لحق بلغة العقل ومدلولاته، وأما الإيقاع تتجاذب أطرافه لغير غايته وهو فجائي لا يقوى المنشئ على تحديد صور تجليه، والوزن يتقاصر بنياته وانحصار كمية النفس في عدد من التفعيلات، لا يقوى على استيعاب قوانين التبديل التركيبي، حتى كان ذلك سببا في انغلاق الأوزان دون بلوغ الشعر فتوحات جديدة، وإذا كانت اللّغة على اتساع حروفها ومعجمها غير قوية على بناء الطريق فكيف للوزن.

الإيقاع سابق للوزن مشتمل عليه، وهو أوسع دلالة شعرية منه، إذ كل وزن قائم لا محالة على الإيقاع في حين ذلك التلازم التركيبي، إذ ما تعلق الأمر بالإيقاع فليس كل وزن يصب في الوزن بالضرورة "[2]، ويتميزان عن بعضهما أيضا في الوظيفة الشعرية فالإيقاع يحقق الجمال الشعري، والوزن لا تكاد وظيفته أنّ تتعدى تقطيع الأبيات.

---

[1]- خضر سيد ، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتابة، كفر الشيخ، ط1، 1997م، ص48.

[2]- العربي عميش ، خصائص الإيقاع الشعري ، دار الأدب للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2005م، ص62.

ب: القافية:

1-تعريفها:

أ-لغة:

القافية في اللغة "مؤخر العنق "[1]، يقول ابن فارس في قوله:" القاف والفاء والحرف المعتل أصل صحيح يدل على إتباع شيء لشيء..ويقال" قفوت أثره قفوا وقفوا، أيا تبعته وقفوت على أثره بفلان، أي اتبعته اياه "، وعن ابن الأعرابي: يقال قفوت فلانا أي اتبعت أثره .... وفي نوادر الأعراب قفا أثره أي تبعه....وفي تنزيل العزيز(ثُم قفينا على آثارهم برسلنا) "[2] .

فنجد الخليل يقول: "قفا، يقفو وهو أن يتبع شيئا ....وسميت قافية الشعر لأنها تقفوا البيت وهي خلف البيت كله "[3]

وعليه فإن القافية تحمل في معناها اللغوي معنى الإتباع، ويعود سبب تسمية القافية بهذا الاسم إلى أن الشاعر يقوم باقتفائها في سائر أبيات قصيدته، بحيث تتبع بعضها بعضا، أو معنى أصح فهي تقفوا بعضها بعضا، فقد ذكر صاحب الصحاح أنّ القوافي سميت بالقوافي " لأن بعضها تتبع أثر بعض "[4].

---

[1]- السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب، تحقيق حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1997م ،ص108.

[2]- حازم كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، 42ميدان الأوبرا، د.ط، 1998م، ص27.

[3]- الخليل بن أحمد الفراهيدي ، العين، ج3، مادة(قفا)، تحقيق، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 2003م، ص420.

[4]- حازم كمال الدين، المرجع نفسه، ص27.

ب: اصطلاحا:

ما أيقنه العروضيون أن القافية هي من أبرز عناصر الإيقاع الشعري وأهمها فهي ثاني عناصره، وقد اختلف العلماء في تحديدها في الاصطلاح باختلاف زوايا النظر فابن رشيق القيرواني يقول: "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية "[1]، بمعنى أنه ليوسم الشاعر بأنه شعر، لابد من اقتران هاذين العنصرين أي الوزن والقافية.

ويذهب أبو حازم في تعريف القافية إلى أنها: "الأجزاء المتطرفة من بيوت الشعر التي وضعت الحركات والسكنات والحروف الهوائية فيها وضعا متحاذي المراتب، لتتساوق المقاطع الشعرية بالاتفاق في جميع ذلك تساوقا واحدا ويطرد اطرادا متناسبا، وهي مقطع البيت الذي طرفاه ساكنان ليس منهما ساكن أو الذي جملته ساكن "[2]، وهناك تعريف آخر مقارب لهذا التعريف من حيث تحديد القافية: " أنها كمية صوتية يجب أن تتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، وقد تختلف هذه الكمية من قصيدة إلى أخرى، ولا بد أن تتفق في القصيدة الواحدة، وهذه الكمية الصوتية من آخر بيت إلى أول متحرك قبله بينهما ساكن وينتج عن تكرارها في آخر كل بيت نغمية صوتية، أو إيقاع معين، به يعرف أنّ البيت قد انتهى ومن ثم سميت بذلك الاسم لأّنها تقفوا الكلام أي تجيء في آخره "[3] .

وعند الأخفش هي: " آخر كلمة في البيت وقيل هي كل شيء لزم إعادته في آخر البيت وقيل هي آخر حرف التي تنتهي عليه القصيدة "[4].

---

[1]– خضر سيد ،المرجع السابق، ص56 .

[2]– أبو الحسن حازم القرطاجني، الباقي من كتاب القوافي، تحقيق علي لغزيوي، د.م، ط1، 1417هـ، ص36.

[3]– الياقوت أحمد سليمان ، التسهيل في علمي الخليل ، دار المعرفة الجامعية، د.م.ط، 1999م، ص111.

[4]– عبد الوهاب بن إبراهيم، معيار النظار في علوم الأشعار، ج1، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1991م، ص91.

ورغم أن لكل من تناول القافية بالدراسة تعريفا خاصا به، وأيا ما كان يعتمد عليه العروضيين من تعريف للقافية، إلا أّنه يوجد أي خلاف على اتفاق وجهات النظر لها على أّنها في آخر كل بيت دون تغيير، ولذلك لّربما أّن أنسب مذهب في تعريف القافية هو مذهب الخليل ابن أحمد، الذي يرى أّن القافية هي: "مابين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه (0//0) من قبله المتحرك الذي قبل الساكن "[1].

والقافية على الرغم من تعدد تعاريفها إلا أّن كل من تناولوها بالدراسة والبحث أّجمعوا واتفقوا على أّنها تكون في ثلاثة أشكال هي:

" يمكن أّن تكون القافية في كلمة واحدة، ومثالها كلمة تغدق في بيت شوقي:

من أّي عهد في القرى تتدفّق؟ و بأّي كفّ في المدائن تغدق ؟

وقد تكون بعض كلمة، كقول امرئ القيس:

يزلّ الغلام الخفّ عن صهواته ويلوي بأثواب العنيف المثقل "[2]

والقافية في هذا البيت "ثقل".

"وقد تكون كلمتين، كقول ابن الوردي:

لا تقل أصلي وفصلي أبدا انما أصل الفتى ما قد حصل "[3].

[1]– أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، الجامع في العروض والقوافي، تحقيق الدكتور غازي زاهد والأستاذ هلال ناجي دار الجيل، بيروت، ط1، 1996م، ص 262.

[2]– محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، د.م.ط، 1992م، ص137.

[3]– محمود فاخوري، المرجع نفسه، ص138.

2- أنواع القوافي:

القافية نوعان: القافية المطلقة والقافية المقيدة، والحكم على القافية من حيث الإطلاق والقيد يتوقف على رويها، فإنّ كان الروي ساكن يخلو من الحركة فإنّها مقيدة والعكس صحيح، أي إنّ كان الروي متحركا بنوع من الحركات فهي مطلقة.

أ- القافية المطلقة:

بناءا على ما قدمه الدارسين، فإنّ هذا النوع للقافية يشمل ستة صور وهي :

1. "المردوفة الموصولة بحرف اللين (سواء كان مدّا أم لا) كقول النابغة:

وإنّك سوف تحكم أو تباهي إذا ما شبت أو شاب الغراب.

2. والمؤسسة الموصولة بحرف اللين كقول النابغة:

ولا عيب فيهم غير أنّ سيوفهم بهن فلولٌ من قراع الكتائب.

3. المجردة الموصولة بالين كقول حاتم الطائي:

يرى البخيل سبيل المال واحدة إنّ الكريم يرى في ماله سبلا.

4. المردوفة الموصولة بالهاء، كقول حاتم الطائي:

وعاذلة قامت علي تلومني كأّني إذا أعطيت مالي أُضيمها.[1]

[1] -فوتية الروم جبران ميخائيل، البسط الشافي في علمي العروض والقوافي، مطبعة القديس جاور جيوس الارثوذكس بيروت، د.ط، 1890م، ص133.

5. والمؤسسة الموصولة بالهاء كقوله:

في ليلة لانرى بها أحدا يجلى علينا إلا كواكبها"

6. المجردة الموصولة بالهاء كقول الحكم بن هنشل:

كل امرئ مصبح في أهله والموت أدنى من شراك نعله "[1].

ب- القافية المقيدة:

لهذه القافية ثلاث أنواع في مقابل القافية المطلقة التي لها ستة أنواع، وهي:

1. "مجردة كقول يزيد بن معاوية:

تزين النساء إذا ما بدت ويبهت من حسنها من نظر

2. مردوفة كقول الشاعر:

كل عيش صائر للزوال "[2]

3. "مؤسسة كقول الشاعر:

لا يمنعنك من بغا ء الخير تعتقاد التمائم"[3]

[1]-فوتية جبران ميخائيل، المرجع السابق، ص133.

[2]-مصطفى محمود،أهدى سبيل إلى علمي الخليل،حققه،سعيد محمد اللحام،عالم الكتب،بيروت،ط1،1996م،ص121.

[3]- مصطفى محمود ، المرجع نفسه، ص122.

3- حروف القافية:

إن تعريف الخليل للقافية، أبان بأن لها حروفا تميزها وتلتزم في قوافي القصيدة من أول قافية إلى آخرها، ولا يشترط أن تجتمع كلها في قافية واحدة، ولكن لابد وأن توجد بعضا منها.

أ-الروي:

الروي هو أبرز حروف القافية، فلا بد أنّ يكون لكل قافية حرف روي، وهو من أهم حروفها لذلك يراعى تكرارها في كل بيت، إذ تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، فيقال بائية أبي تمام، والهمزية النبوية، ولامية كعب بن زهير.....، فتناغم وانسجام إيقاع القصيدة تتأثر بهذا الحرف، لذلك فإن الشعراء ينتقون حرف الروي بحذر وعناية.

ومما يفترض ذكره هو أّنه عندما نستعرض الحروف التي تصلح أنّ تكون رويا فنجد أنّ معظم حروف الهجاء تصلح لأنّ تقع رويا، ولكّن نسبة شيوعها تختلف، "وعليه فإن الدكتور إبراهيم أنيس قد قسم حروف الهجاء وفق نسبة شيوعها إلى أربع أقسام في الشعر العربي:

- ❖ حروف تجيء رويا بكثرة وإن إختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء، وتلك هي: الراء اللام، الميم، النون، الباء، الدال.
- ❖ حروف متوسطة الشيوع وتلك هي: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين الحاء الفاء، الياء، الجيم.
- ❖ حروف قليلة الشيوع: الضاء، الطاء، الهاء.[1]

[1]- أنيس إبراهيم ،موسيقى الشعر، مطبعة لجنة لبيان العربي، شارع مصطفى باشا كامل، ط2، 1952م، ص 246.

❖ حروف نادرة في مجيئها رويا: الذال، الثاء ، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الضاء الواو "[1].

ب- الوصل:

"هو حرف لين ناشئ من إشباع حركة الروي، أو الهاء الذي تلي هذا الروي أي أما أنّ يكون حرف مد أو لين أو هاء، سواء كانت الهاء ساكنة أو متحركة "[2].

ج- الخروج:

هو حرف مد ينتج عن إشباع هاء الوصل.

د- الردف:

وهو ذلك الحرف الذي يسبق الروي ويكون حرف مد، " فإذا كان ألفا لزم في كل الأبيات وإن كان واوا أو باءا جاز مجيء أي منها، ومثاله قول الحطيئة:

تحنن على هداك المليك فإن لكل مقام مقالا "[3].

و- التأسيس:

حرف تأسيس، "هو ألف يكون بينه وبين الروي حرف صحيح ليس من حروف العلة نحو:

على مثلها من أُربع وملاعب أذيلت مصونات الدموع السواكب "[4]

---

[1]- أنيس إبراهيم ،المرجع السابق، ص 246.

[2]- سيد البحراوي، المرجع السابق، ص86.

[3]- عمري محمد حسين إبراهيم ، الورد الصافي من علمي العروض والقوافي، الدار الفنية، د.ط.م، 1988م، ص369.

[4]- مختار الغوث، الوجيز في العروض و القافية، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، د ط م، 2009م، ص 194.

ي- الدخيل:

"يقع هذا الحرف بين التأسيس والروي كالحاء في قول زهير:

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله فغوى أفراس الصبار رواحله"[1]

5- حركات القافية: إن لحروف القافية حركات تميزها، والتي تتمثل في:

"المجرى: هو حركة الروي المطلق.

النفاذ: حركة الوصل إذا كان هاء.

الحذو: حركة ما قبل الردف.

الاشباع: حركة الدخيل.

الرس:حركة ما قبل التأسيس .

التوجيه:حركة ما قبل الروي "[2].

[1]- مختار الغوث، المرجع السابق، ص195.

[2]- مصطفى محمود ، المرجع السابق،ص119.

6- عيوب القافية:

لقد ضبط العروضيون القافية بضوابط على الشاعر أنّ يرتسمها عند نظم قصيدته فإنّ خرج عن هذه الضوابط وقع في عيوب إيقاعية، فرغم ما تحتله القافية من منزلة وأهمية في الإيقاع، إلا أنّها لا تخلو من العيوب، وهذه العيوب منّها ما يتعلق بالروي ومنها ما يتعلق بما قبل الروي، وهي كما عدها وأحصاها الباحثون كالآتي:

أ-الإقواء:

"وهو اختلاف حرف الروي "المجرى" بكسرة مرة و ضم في أخرى، كما في قول النابغة الذبياني:

من آل مية رائح أو مغتدي عجلان ذا زاد وغير مزود

رغم البوارح أن رحلتنا غدا وبذلك خبرنا الغراب الأسود "[1]

حركة الروي في البيت الأول تختلف عن البيت الثاني، فحركة الروي الدال في البيت الأول "كسرة"، أما البيت الثاني "ضمة".

ب-الإيطاء:

هو إعادة لكلمة الروي للفظها ومعناها قبل مرور سبعة أبيات على استخدامها مثل:

أبى القلب إلا أن تزيد بلا بلُه وتهتاج من ذكر الحبيب بلا بله"[2]

وقع الشاعر في هذا البيت في عيب من عيوب القافية، وهو الايطاء بحيث أنّه كرر كلمة "بلا بُله" في البيت الواحد بلفظها ومعناها.

[1]- علي عبد الرضا ، موسيقى الشعر العربي قديمه حديثه، دار الشروق، عمان، ط1، 1997م، ص188.

[2]- علي عبد الرضا ، المرجع نفسه، ص189.

ج- التضمين:

"وهو أنّ تتعلق قافية الأول بالبيت الذي يتبعه ليتم المعنى، أو كأن يتأخر معنى البين إلى آخر "[1]

"كقول النابغة:

وهم وردو الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إني

شهدت لهم مواطن صادقات وثقن لهم بحسن الظن مني"[2].

وهنا نجد أنّ اكتمال وتمام المعنى الذي أراده الشاعر باعتماده على بداية البيت الثاني.

د- الاصراف:

عندما يختلف إعراب حركات الروي بالفتح مع الكسر أو الضم، فمثال الفتح مع الضم قول الشاعر:

"أريتك إن منعت كلام يحيي أتمنعني على يحيي البكاء

ففي طرفي على يحيي سهاد وفي قلبي على يحيي البلاء" [3]

يتضح في هاذين البيتين أنّ حركة حرف الروي الهمزة، الفتح في البيت الأول، والضم في البيت الثاني.

---

[1]- علي عبد الرضا ، المرجع السابق، 189.

[2]- علي عبد الرضي ، المرجع نفسه، ص 190.

[3]- الياقوت أحمد سليمان، المرجع السابق، ص129.

و- الإجازة:

هي اختلاف الروي بحروف متقاربة المخارج، " كاللام والميم"، نحو:

ألا هل ترى إن لم تكن أم مالك بملك يدي أن الكفاء قليل

رأى من خليلن جفاء وغلظة إذا قام يبتاع القلوص ذميم"[1].

إنّ استعمال الشاعر حرفا روي متقاربين في المخرج أوقعه في عيب الإجازة.

ي- الإكفاء:

هو اختلاف الروي بحروف متقاربة المخارج كالاّم والنون، مثل:

"بنات وطاء على خذ الليل لا يشكين عملا ما أبقين"[2].

هـ- السناد:

"هو اختلاف ما يراعي قبل الروي من الحروف والحركات وهو أنواع:

- ❖ سناد التأسيس: تأسيس قافية وإهمال الأخرى.
- ❖ سناد الردف: إرداف قافية وإهمال أخرى.
- ❖ سناد الحذو: اختلاف الحذو بفتح مع كسر أو ضم.
- ❖ سناد الإشباع: اختلاف الإشباع.
- ❖ سناد التوجيه: اختلاف التوجيه"[3].

[1]- عمري محمد حسين إبراهيم ، المرجع السابق، ص380.

[2]- حازم علي كمال الدين، المرجع السابق، ص 145.

[3]- سيد البحراوي، المرجع السابق، ص89.

7- ألقاب القافية:

عند مجيء حركات حروف الروي مجتمعة، والتي سبق ذكرها تجعل للقافية ألقابا تلقب بها وأسماء، وهي كالآتي:

أ- قافية المتكاوس:

"وهي القافية التي تفصل فيه بين ساكنيها أربع متحركات، كقول أبي العتاهية:

إنّ أخاك الصدق من كان معك ومن يضّر نفسه لينفعك "[1]

ب-المتدارك:

"وهذا نوع من أنواع القوافي يفصل فيه بين ساكنين القافية بمتحركين، نحو قول المتنبي:

لتعلم مصر ومن بالعراق ومن بالعواصم أّني الفتى"[2].

ج-المترادف:

"نوع من أنواع القوافي، تفصل فيه بين ساكني القافية ساكن، نحو قول ابن عبد ربه:

يا طالبا في الهوى مالا ينال وسائلا لم يعف ذلّ السؤال "[3].

---

[1]-إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل فعلم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991م ص393.

[2]- إميل بديع يعقوب ، المرجع نفسه، ص392.

[3]- إميل بديع يعقوب ، المرجع نفسه، ص392.

د-المتراكب:

"نوع من أنواع القوافي، تفصل فيه بين ساكني القافية ثلاثة حركات، نحو قول المتنبي:

كم تطلبون لنا عيبا، فيعجزكم ويكره الله ما تأتون والكرم "[1]

و-المتواتر:

"نوع من أنواع القوافي، فيفصل فيه بين ساكني القافية متحرك واحد، نحو قول المتنبي:

يهون علينا أن تصاب جسومنا وتسلم أعراض لنا وعقول "[2].

7-دور القافية:

إنّ القافية ترتبط بالشعر منذ القدم، لذلك فإنّ لها دورا منوطا في الشعر، حيث "تقوم القافية مع الوزن بوضع إطار معين للشعر، وللقافية دور كبير في تحديد بنية البيت من حيث التركيب والإيقاع معا "[3]، وفي موقع آخر يربط بين دور الإيقاع والقافية، فيقال: "ما يميز كل وزن هو انسجام الإيقاع فيه من النقرات المجاورة للأوتاد، لذا كان إجراء شعر على ميزان ما بدون تقفية زمنية أو إيقاع محدد لابد أنّ يؤدي إلى انعدام تمييز البحر الذي نظم عليه، ومن ثم يكون تحديد نوع البحر "[4]، إذن تعمل القافية على تحديد الوزن وكذاك "لولا الوقوف عند القافية واعتبارها نهاية البيت الموزون، لتداخلت البحور تداخلا يضيع وحدة

---

[1]- إميل بديع يعقوب ، المرجع السابق، 393.

[2]- إميل بديع يعقوب ، المرجع نفسه، ص 394.

[3]- عبد اللطيف محمد حماسة ، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999م، ص165.

[4]- مختار عبد الصاحب ، دائرة الوحدة في أوزان الشعر العربي، إشراف عبد الله فاضل فارع، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،تونس، د.ط، 1985م، ص94.

الوزن ولا يبقى على وحدة اللحن، لذلك اعتبر العرب وحدة الإيقاع والوقوف عند نهاية القافية ضرورة لمعرفة أوزان الشعر"[1].

2-2-الإيقاع الداخلي:

يتولد الإيقاع الداخلي في الخطاب الشعري بفضل الحروف والكلمات والألفاظ التي يختارها الشاعر لمنظومته، وكذلك تشكيله لصوره وأخيلته، ويمتاز الإيقاع الداخلي بأّنه خفي في ثنايا القصيدة، لا يسيطر فيه قانون ولا قاعدة على عكس الإيقاع الخارجي، إنما هو ناتج عن انتقاء المبدع لعباراته، والتي يكون فيها تلاؤم لخلق نوع من التناغم بين أجزاء الجملة الشعرية، ليتحقق بذلك انسجام خاص وثراء موسيقي لتقديم صورة فنية وفق تجربة الشاعر ليبعث في المتلقي التفاعل والتجاوب معه، والإيقاع الداخلي من شأنه أنّ ينجح القصيدة على الصعيد الفني، أكثر من نجاحها بالاستناد إلى الإيقاع الخارجي.

ويتجلى الإيقاع الداخلي عن طريق عدة عناصر منها: الموازنات الصوتية الجناس ونحن نقتصر على التكرار

التكرار:

هو أحد لبنات البناء الفني للقصيدة، يستخدم لخدمة المعنى وتقويته، وهو من أساليب التعبير الشفوي، وإيقاعيا يعمل على سد الثغرات الموسيقية للسيطرة على النغمة الموسيقية "والتكرار أسلوب تعبيري يصور اضطراب النفس، ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر وهو منه الصوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإشارة وعلى الحركات، إذ بمجرد تغيير حركة يتغير المعنى ويتغير النغم"[2]، ومن هنا كان التكرار "ذو دلالة نفسية قيمة، تعود

[1]- مختار عبد الصاحب ، المرجع السابق، ص 94.

[2]- عبد رحمان تبرماسين ، المرجع السابق، ص 194.

بالفائدة على الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر الأدبي من خلال نفسية كاتبه "[1]. ويتأرجح التكرار بين تكرار الحروف وتكرار الكلمات وتكرار الجمل.

1- تكرار الحروف:

"تكرار الحرف يعني تكرار الصوت الذي يحمله الحرف في كلمة ما"[2]، يعمل على إحداث الموسيقى في الكلمة الواحدة.

2- تكرار الكلمة:

إن كان تكرار الحرف في الكلمة يعطيها نغما صوتيا، "نجد أنّ اللفظة في المعنى اللغوي لا يمنح النغم فقط، بل يمنح امتداد وللقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد نتيجة تكرار العنصر الواحد، كالفظة مثلا تمنح للقصيدة قوة وصلابة، نتيجة ذلك الترديد للفظة المتكررة"[3].

3-تكرار الجملة:

"نجد أنّ هذا المستوى يعتمد بالأساس على مستوى الحرف والكلمة، كما يعتمد على فكرة الامتداد، التي تكون عرضيا لا طوليا وفكرة الديمومة التي يرتبط حدوثها على عنصر التكرار" [4]

---

[1]-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت،ط14، 2007، ص276.

[2]- خضر سيد ، المرجع السابق، ص6.

[3]- عبد رحمان تبرماسين ، المرجع السابق، ص211.

[4]- عبد رحمان تبرماسين ،المرجع نفسه، ص219.

القسم الأول: نازك الملائكة وملامح التجديد

1- ملامح التجديد في الوزن:

إن الحديث عن ملامح التجديد في شعر نازك الملائكة يجرنا بالضرورة إلى النظر في كتابها قضايا الشعر المعاصر، الذي يعتبر مقدمة نظرية للشعر الحديث، حيث تتبعت الحركة الأدبية التي كانت هي واحدة من روادها، ومن هذه التجربة الشعرية استخلصت بعض الخصائص و القضايا من حيث نشأته و قضاياه و صوره.

وفي هذا الصدد تحدثت نازك الملائكة حول طبيعة أوزان الشعر الحر، حيث ترى بأن الشعر الحر لم يخالف قانون الشعر العربي مخالفة جذرية، وإنما استبدل فيه بيت الشعر الخليلي كأساس لوزن البحر في التفعيلة الواحدة، أي أنه يرتكز على تفعيلة واحدة فتقول: "أساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة، والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات أو أطوال الأشطر تشترط بدءا أن تكون التفعيلات في الأشطر مشابهة تمام التشابه "[1].

ويؤكد أيضا الدكتور عز الدين إسماعيل على أهمية التفعيلة في السطر الشعري إذ يقول: "فالتفعيلة من غير شك هي أساس النظام الصوتي الذي يقوم بتكراره الشعر، فإن يكن للبيت التقليدي نظام خاص يتعلق بعدد التفعيلات المستخدمة في البيت فقد جاء هذا النظام تاليا في تصوري، لنظام آخر أدق و أخص هو نظام التفعيلة ذاتها"[2].

ليسترسل الدكتور عز الدين كلامه مجيبا عن سؤال قد طرحه حول السبب الذي يجعل من التفعيلة أساسا لموسيقى الكلام، قائلا: "إن التفعيلة ليست صوتا منفردا بل عددا صغيرا

[1]- نازك الملائكة، المرجع السابق، ص79.

[2]- إسماعيل عز الدين ، المرجع السابق، ص83.

من الأصوات ينظم بعضها إلى بعض في نسق بعينه، واختلاف هذا النسق هو سبب اختلاف التفعيلات".[1]

مما تقدم من آراء وأقوال حول التفعيلة، نستنتج أنها أساس العروض وأن السطر يمكن أن يقوم على تفعيلة واحدة .

2-وحدة الضرب:

وتمضي شاعرتنا في الحديث عن طبيعة الشعر الحر لتصل إلى موضوع توحيد الضرب في القصيدة الواحدة، بأخذ بحر السريع مثلا على كلامها، فتقول: " فإذا كانت التفعيلة منفردة في الشطر، كما في (فاعلن) في شطر السريع لم يصحّ للشاعر أن يخرج عليها، فلا بّد له أن يوردها في مكانها، في ختام كل شطر من قصيدته الحرة ذات البحر السريع، وإنما حدود حريته أن يزيد من تفعيلة (مستفعلن) المكررة في أصل الشطر وينقصها فيقول مثلا:

مستفعلن فاعلن .

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن.

مستفعلن مستفعلن فاعلن .

مستفعلن فاعلن.

وينبغي للشاعر أن يتذكر دائما أن أي شطر في مثل هذه القصيدة، ينتهي بتفعيلة غير (فاعلن) إنما هو شطر ناشز مغلوط فيه يخرج على قانون الأذن العربية خروجا منفرا"[2]

[1]- إسماعيل عز الدين، المرجع السابق، ص84.

[2]- نازك الملائكة، المرجع السابق ،ص80.

أي أن كل شطر شعري تستكمل على تفعيلة متشابهة، وأي شطر ينتهي بتفعيلة مغايرة لشطر قبله، انحراف وانزياح على ما اعتادت عليه الأذن العربية، فيلقى نفورا وعدم تجاوب وتقول كذلك: "والأذن العربية لا تقبل في القصيدة الواحدة إلا تشكيلة واحدة (تقصد ضربا واحدا)...وعلى ذلك جرت آلاف القصائد منذ أقدم العصور حتى الآن"[1].

وتقول أيضا : "علينا أن نتذكر كذلك أن الشعر الحر ليس خروجا على قوانين الأذن العربية والعروض العربي، وإنما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين خاضعا لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب المجزوء منها والمشطور، قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم، الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي، لهي قصيدة ركيكة الموسيقى مختلة الوزن، وسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة، ولو لم تعرف العروض، ونحن نقول هذا لا لأننا نعادي التجديد، وإنما لأن تفعيلات الشعر ومثلها النسّب في الموسيقى، شيء ثابت في كل لغة ثبوت الأرقام في الرياضيات، فمهما تجددت العصور والأفكار ونمت وصعدت فإن الأرقام ونسب الشعر والموسيقى تبقى ثابتة لا تتغير"[2].

لتأتي بعد ذلك سنة 1977م لتخرج بكلام وأراء تنافي منافاة تامة كلامها السابق لاغية ما دأبت على اعتباره قاعدة وأساس الذوق العربي، فبعد أن كانت تؤكد على توحيد ضروب السطور الشعرية، جاءت لتضع قانون جديد لا يمنع اختلاف الضروب في القصيدة الواحدة، فتقول: "إن ضرورة تجانس التفعيلات في ضرب القصيدة قاعدة صحيحة إذن، ولكن من الممكن أن ندخل عليها تلطيفا يسمح بتشكيلات معينة دون غيرها"[3].

---

[1]– نازك الملائكة، المرجع السابق ، ص91.

[2]– نازك الملائكة، المرجع نفسه، ص92.

[3]– نازك الملائكة، المرجع نفسه، ص23.

وإضافة إلى إباحتها تعدد الضروب في القصيدة الواحدة، أباحت أيضا أن تجتمع التفعيلة وممدودها، وكل ما يمكن أن يرد في العروض والضرب من البيت الخليلي فتقول: "لا بد لنا أيضاً أن نقّر اجتماع كل ما يصح وقوعه في العروض والضرب من البيت الخليلي القديم "[1]، ونراها أباحت كذلك اجتماع التفعيلة وفروعها التي اشتقت منها في ضروب القصيدة الواحدة.

إن نازك الملائكة بإعادة نظرها لموضوع وحدة الضرب، لا يمكن أخذه من باب التناقض وإنما استدراكا أو بعبارة أخرى تصحيحا لما جاءت به من آراء وأفكار سابقا.

وفي هذا يقول محمود علي السمان في كتابه العروض الجديد : "فالشعر الحر هو شعر سطر لا أشطر كالشعر العمودي، أو شعر لا منتظم يمضي بحرية وعدم التزام سواء في عدد تفعيلاته أوفي أضربه أو قوافيه، ولذلك سمي حراً "[2].

وعليه ما يجدر بنا التحدث عنه هو أنّه بالنظر إلى مفهوم الشطر أو السطر في الشعر الحر، وجدنا أن الوحدة الموسيقية تفعيلة واحدة من تفعيلات الثمانية الأصلية في البحور البسيطة، ومجموع التفعيلات في البحور المركبة بدون أي قيد في كل شطر من حيث عددها، فيمكن أنّ تجيء تفعيلة واحدة في شطر، وقد تصبح اثنين أو ثلاثة، وقد تصل إلى عشرة في شطر آخر وبغير انتظام، ومثال ذلك قد تأتّي في البحور ذات التفعيلة الواحدة

متفاعلن متفاعلن متفاعلن .

متفاعلن متفاعلن .

متفاعلن.

[1]– نازك الملائكة، المرجع السابق، ص25.

[2]– محمود علي السمان، العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف،د.ط،1983م، ص32.

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن.

على عكس الشعر العمودي الذي يشترط أن تأتي التفعيلة الأخيرة على وزن (مفاعلتن) في كل الأبيات، فنجد السمة المميزة في الشعر الحر هي تنويع الضروب في القصيدة الواحدة وكذلك قد يدخل عليها من الضروب ما لم يرد في الشعر العمودي.

وفي هذا يقول محمود علي السمان : "والحق أن الشعر الحر الذي جمعت فيه الضروب المختلفة البحر للقصيدة الواحدة ليس شعر الناشئين فحسب أو القلة القليلة من الشعراء النابهين، بل هو شعر الرواد وكبار شعراء الشعر الحر، وشعر عامة الشعراء في حركة الشعر الجديد. فهو ظاهرة في الشعر الحر وإحدى السمات التي أصبحت تميزه عن الشعر العمودي حتى ليندر أن تجد قصيدة حرة خالية من هذا الخلط بين الضروب "[1].

ومثال تفعيلات في البحور المركبة فقد تجيء تفعيلات البحر البسيط هكذا:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن .

مستفعلن فاعلن .

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن.

مستفعلن فاعلن وهكذا.

ما يلاحظ هنا أنه يمكن أن تأتي تفعيلة الضرب التي هي (فاعلن) على عدة أشكال وكذلك تدخل تغييرات كثيرة على تفعيلات الحشو دون التزام، ومما لابد من الإشارة إليه هو أن الظواهر الظاهرة على الشعر الحر أن التفعيلة الأصلية تكاد الزحافات تطغي عليها في القصيدة الواحدة، وفي القصيدة الواحدة قد تأتي أشطر خالية دون التفعيلة الأصلية تماما

[1]– محمود علي السمان، المرجع السابق، ص38.

وفيما يخص هذه القضية تقول نازك الملائكة : "غير أن ما لم يكن يفعله الشاعر القديم قط وإنما ينزلق إليه الشاعر المعاصر، هو أن يكتب أبياتاً كاملة واشطراً تفعيلاتها كلها مصابة بالزحاف "[1].

3- بحور الشعر الحر:

مما تحدثت عنه نازك في ظل هذه الحركة هي البحور، حيث رأت بأنه كما يوجد بحور تلاؤم الشعر الحر، هناك أوزان لا تصلح له، فتقول: " يجوز نظم الشعر الحر من نوعين من البحور الستة عشر التي وردت في العروض العربي، يجوز نظمه من البحور الصافية وهي (الكامل والرمل والهزج والرجز والمتقارب والخبب)، ومن البحور الممزوجة وهي (السريع والوافر)، وأمّا البحور الأخرى التي لم تتعرض لها كالطويل والمديد والمنسرح فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق، لأنّها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها، وإنّما يصح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسيا في تفعيلاتها كلها أو بعضها "[2].

البحور الصافية: وهي التي تتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات، وهذه هي:

- ❖ الكامل: شطره: متفاعلن متفاعلن متفاعلن.
- ❖ الرمل: شطره: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن.
- ❖ الهزج: شطره: مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن.
- ❖ الرجز: شطره: مستفعلن مستفعلن مستفعلن.

[1]- نازك الملائكة، المرجع السابق، ص110.

[2]- فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، د.م.ط، 1998م ص241.

وهناك قسم من البحور الصافية ما تآلفت وحدتها الموسيقية من أربع تفعيلات هي:

- ❖ المتقارب: شطره: فعولن فعولن فعولن فعولن.
- ❖ الخبب: شطره: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن.

فعلن فعلن فعلن فعلن.

هذا فيما تعلق بالبحور الصافية، أما القسم الثاني الذي تحدثت عنه نازك الملائكة هو البحور الممزوجة، وهي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أنّ تتكرر إحدى التفعيلات، وهما بحران اثنان:

- ❖ السريع: شطره: مستفعلن مستفعلن فاعلن.
- ❖ الوافر: شطره: مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن.

4-القافية في الشعر الحر:

يقول محمود علي السمان حول ذلك: "ليس في الشعر الحر التزام بشيء منها إذ لا التزام في القافية بشيء مطلقا "[1]، وفي هذا قد طالبت نازك الملائكة "بضرورة التحرر من القافية الموحدة بمفهومها الكلاسيكي، ضمن نظام القصيدة القديمة القائمة على تساوي عدد التفعيلات من الشطر أولا والبيت ثانيا، فيتساوى طول الأبيات الشعرية في القصيدة أو عندما كان الشعر الجديد /الحر/ يفتقد إلى الخصائص السابقة، وكانت أسطره متغيرة الطول فقد أضحت القافية المنوعة ضرورة من ضرورات خلق الإيقاع الموسيقي العام المتلقي، رغبة من

[1]- محمود علي السمان، المرجع السابق، ص106.

الشاعر في رصد أكبر قدر ممكن من التجاوب مع شعره لأن القافية في الشعر الحر كلمة يستدعيها السياق النفسي، أو الموسيقي للقصيدة "[1].

[1]– رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر، ط1 ، 1998 م ص189.

القسم الثاني: الإيقاع في قصيدة الكوليرا

1- الإيقاع الخارجي:

1-1- الوزن

لم يتبع الشاعر المعاصر خطوات أجداده في الوزن بل تمرد عليهم، وحاول التجديد فيه، وأيضا حاول المشي على نسق يغاير النسق الخليلي، باستحداث بعض التفاعيل وإدخالها في بحره، للتعبير عن المعاني وإحداث هزّة إيقاعية، حتى وإن لم تكن تخدم المعنى فهي بالضرورة تعمل على تنوع النغّم، ونازك الملائكة أعلنت من خلال قصيدة الكوليرا انتماءها إلى حركة الشعر المعاصر، وذلك لما فيها من سمات التجديد في وزنها. والتحدث عن سمة التجديد في الوزن هو التحدث بالضرورة عن التفعيلة، والتحدث عن هذه الأخيرة (التفعيلة) هو التحدث عن البحر، ولمعرفة البحر الذي اعتمدته الشاعرة لابد من تقطيع القصيدة:

المقطع الأول:

سَكَنَ اللّيْلُ

سَكَنَ لْلَيْلُوْ

0/0/ 0///

فَعلَنْ فَعْلُنْ

أَصْغِ إِلَى وَقْعْ صَدَىالأنّات[1]

[1]- نازك الملائكة، شظايا ورماد، مجلد2، دار العودة، بيروت، د.ط،1997 م، ص138.

أَصْغِ إِلَىْ وَقْعِ صَدَ لَأَنْثَاْتْ

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

فاعلُ فعلن فعلن فعلان

فِيْ عُمْقِ الظُّلْمَةِ، تَحْتَ الصَمْتِ، عَلَى الأَمْوَاتْ

فِيْ عُمْقِ لْظُلْمَةِ تَحْتَ لْصَمْتِ عَلَلْأَمْوَاتْ

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

فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن فعِلن فعْلان

صَرَخَاتٌ تَعْلُوْ، تَضْطَرِبُ

صَرَخَاْتُنْ تَعْلُوْ تَضْطَرِبُوْ

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

فعِلن فعْلن فعْلن فعِلن

حُزْنٌ يَتَدَفَقُ، يَلْتَهِبُ[1]

حُزْنُنْ يَتَدَفْفَقُ يَلْتَهِبُو

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

فَعْلُنْ فعلن فعلن فعلن

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص138.

يَتَعَثَّر فِيْهِ صَدَىْ الآهَاتْ[1]

يَتَعَثْثَرُ فِيْهَ صَدَ لأأهَاْتْ

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

فعِلن فعِلن فعِلن فعِلان

فِي كُلِّ فُؤَادٍ غَلَيَانُ

فِيْ كُلْلِ فُؤَاْدِنْ غَلَيَاْنُوْ

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

فعْلن فعِلن فاعل فعْلن

فِيْ الكُوْخِ السَاكِنِ أحْزانُ[2]

فِلْكُوْخِ لْسَاْكِنِ أَحْزَاْنُوْ

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

فعْلن فعْلن فعلن فعْلن

فِي كُلِّ مَكَانٍ رُوحٌ تَصْرُخُ فِي الظُلُمَاتْ

فِيْ كُلْلِ مَكَاْنِنْ رُوْحُنْ تَصْرُخُ فِلْظُلُمَاْتْ

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

---

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص 138.

[2]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص138.

فعْلن فعلن فعْلن فعْلن فعِلن فعِلان

فِي كُلِّ مَكَاْنٍ يَبْكِيْ صَوْتْ[1]

فِيْ كُلْلَ مَكَاْنِن يَبْكَيْ صَوْتْ

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

فعْلن فعلن فعْلن فعْلان

هَذَا مَا قَدْ مَزَّقَهُ المَوْتْ

هَاْذَاْ مَاْ قَدْ مَزْزَقَهُ لْمَوْتْ

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

فعْلن فعْلن فاعل فعْلان

المَوْتُ المَوتُ المَوتُ

اَلْمَوْتُ لْمَوْتُ لْمَوْتْ

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

فعْلن فعْلن فعْلان

يَا حُزْنَ النِيلِ الصَارخِ مِمَا فَعَلَ المَوتْ[2]

يَاْ حُزْنَ لْنَيْلِ لْصَاْرِخْ مِمَاْ فَعَلَ لْمَوْتْ

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص139.

[2]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص139.

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

فعْلن فعْلن فعْلن فاعل فاعل فعْلان

المقطع الثاني:

طَلَعَ الفَجْرُ

طَلَعَ لْفَجْرُوْ

0/0/ 0///

فعِلن فعْلن

أَصْغِ إِلَىْ وَقْعِ خُطَىْ المَاشِينْ

أَصْغِ إِلَىْ وَقْعِ خُطَلْمَاْشِيْنْ

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

فاعل فعْلن فعلن فعْلان

فِي صَمْتِ الفَجْر، أَصَخْ ،اُنْظُرْ رَكْبَ الباكِينْ[1]

فِيْ صَمْتِ لْفَجْرِ أَصِخْ اُنْظُرْ رَكْبَ لْبَاْكَيْنْ

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

فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن فعْلن فعْلانْ

[1] - نازك الملائكة، المصدر السابق، ص139 .

عَشْرَةُ أَموَاتٍ عِشْرُونَا

عَشْرَةُ أَمْوَاْتِنْ عَشْرُنَاْ

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

فاعل فعْلن فعْلن فَعْلن

لَا تُحصِ أَصِخْ للْباكِينَا

لَاْ تُحْصِ أَصِخْ لِلْبَاْكِيْنَاْ

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

فعْلن فعلن فعلن فعلن

اِسْمَعْ صَوْتَ اَلْطِفْلِ اَلْمِسْكِينْ

اِسْمَعْ صَوْتَ لْطِفْلِ لْمِسْكِيْنْ

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

فعْلن فعْلن فعْلن فعْلان

مَوتَى، مَوتَى، ضَاْعَ العَدَدُ[1]

مَوْتَىْ مَوْتَىْ ضَاْعَ لْعَدَدُوْ

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

فعْلن فعْلن فعْلن فعِلن

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص139.

مَوتَى،مَوْتَى،لَمْ يَبْقَ غَدُ[1]

مَوْتَىْ مَوْتَىْ لَمْ يَبْقَ غَدُوْ

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

فعْلن فعْلن فعْلن فعِلن

فِيْ كُلِّ مَكَانٍ جَسَدٌ يَنْدُبُهُ مَحْزُوْنْ

فِيْ كُلْلِ مَكَأْنِنْ جَسَدُنْ يَنْدُبُهُوْ مَحْزُوْنْ

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

فعْلن فعِلن فاعلُ فعْلن فعِلن فعْلان

لاْ لَحْظَةَ إِخْلَاْدٍ لَا صَمْتَ

لَاْ لَحْظَةَ إِخْلَاْدِنْ لَاْ صَمْتْ

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

فعْلن فعلن فعْلن فعْلان

هَذَا مَا فَعَلَتْ كَفُّ المَوْتْ[2]

هَاْذاْ مَاْ فَعَلَتْ كَفْفُ لْمَوْتْ

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

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص139.

[2] – نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص140.

فعْلن فاعل فعْلن فعْلان

المَوتُ المَوْتُ المَوْتُ

أَلْمَوْتُ لْمَوْتُ لْمَوْتْ

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

تَشْكُوْ البَشَريَّةُ تَشْكُوْ مَاْ يَرْتَكِبُ المَوْتْ

تَشْكُ لْبَشَرِيْيَةُ تَشْكُوْ مَاْ يَرْتَكبُ لْمَوْتْ

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

فعْلن فعِلن فعلن فعْلن فاعل فعْلان

المقطع الثالث:

الكُولِيرَا

اَلْكُوْلِيْرَاْ

فعْلن فعْلن

0/0/ 0/0/

فِيْ كَهْفِ الرُعْبِ مَعَ الأَشْلاءْ[1]

فَيْ كَهْفَ رْرُعْبِ مَعَ لأَشْلاْءْ

[1]–نازك الملائكة،المصدر السابق، ص140.

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

فعْلن فعْلن فعلن فعْلان

فِي صَمْتِ الأَبَدِ القَاسِي حَيْثُ المَوْتُ دَوَاءْ

فِيْ صَمْتِ لْأَبَدِ لْقَاْسِيْ حَيْثُ لْمَوْتُ دَوَاْءْ

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

فعْلن فاعل فعْلن فعْلن فعْلن فعِلان

اِسْتَيْقَظَ دَاءُ الكُولِيْرَا

اِسْتَيْقَظَ دَاْءُ لْكُوْلِيْرَاْ

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

فعْلن فعلن فعْلن فعْلن

حِقْدًا يَتَدَفَّقُ مَوْتُوْرًا

حَقْدَنْ يَتَدَفْفَقُ مَوْتُوْرَاْ

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

فعْلن فعلن فعِلن فعْلن

هَبَطَ الوَادِي المَرِحِ الوَضَّاْءْ[1]

هَبَطَ لْوَاْدِ لْمَرِحِ لْوَضْضَاْءْ

[1]- نازك الملائكة،المصدر السابق، ص140.

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

فعِلن فعْلن فعِلن فعْلان

يَصْرُخُ مُضْطَرَبًا مَجْنُونَا

يَصْرُخُ مُضْطَرِبَنْ مَجْنُوْنَاْ

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

فاعل فاعل فعْلن فعْلن

لا يَسْمَعُ صَوْتَ الْبَاْكِيْنَاْ[1]

لا يَسْمَعُ صَوْتَ لْبَاْكِيْنَاْ

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

فعْلن فعِلن فعْلن فعْلن

فِي كُلِّ مَكَانٍ خَلَّفَ مَخْلَبِهُ أَصْدَاءْ1

فِيْ كُلْلِ مَكَاْنِنْ خَلْلَفَ مَخْلَبِهُو أَصْدَاْءْ

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

فعلن فعلن فعْلن فعلن فعِلن فعْلان

فِيْ كُوْخِ الفِلاحَةُ فِي البَيْتْ[2]

---

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص140.

[2]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص141.

فِيْ كُوْخِ لْفلاحَةِ فِلْبَيْتْ

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

فعْلن فعْلن فاعل فعْلان

لا شَيْءَ سِوِى صَرخَاتُ المَوْتْ

لا شَيْءَ سِوَىْ صَرخَاْتُ لْمَوْتْ

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

فعْلن فعلن فعلن فعْلان

المَوْتُ المَوْت المَوْتْ

المَوْتُ لْمَوْتُ لْمَوْتْ

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

فعْلن فعْلن فعْلان

فِي شَخْصِ الكُولَيرَا القَاسِي يَنْتَقِمُ المَوْتْ[1]

فيْ شَخْصِ لْكُوْلِيْرَ لْقَاْسِيْ يَنْتَقِمُ لْمَوْتْ

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

فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فاعل فعْلان

[1]- نازك الملائكة، المصدر السابق، ص141.

المقطع الرابع:

الصَمْتُ مَرِيْرْ

اَلْصَمْتُ مرِيْر

00/// 0/0/

فعْلن فعِلان

لا شَيْءَ سِوَىْ رَجْعِ التَكْبِير

لا شَيْءَ سِوَىْ رَجْعِ لْتَكْبِيْرْ

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

فعْلن فعِلن فعْلن فعْلان

حَتَّى حَفَّارُ القَبْرِ ثَوَى لَمْ يَبْقَ نَصِيْر

حَتْتَىْ حَفْفَاْرُ لْقَبْرِ ثَوَىْ لَمْ يَبْقَ نَصِيْرْ

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

فعْلن فعْلن فعْلن فعلن فعْلن فعلان

الجَامِعُ مَاتَ مُؤَذِّنُهُ [1]

اَلْجَاْمِعُ مَاْتَ مُؤَذْذِنُهُوْ

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

[1]- نازك الملائكة، المصدر السابق، ص141.

فعْلن فعلن فعلن فعلن

المَيّتُ مَنْ سَيُؤْبِنُهُ

اَلْمَيْيِتُ مَنْ سيُؤَبْبِنُهُوْ

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

فعْلن فعلن فعلن فعلن

لَمْ يَبْقَ سِوَى نُوْحٍ و زَفِيْرْ

لَمْ يَبْقَ سِوَىْ نُوْحِنْ وَ زَفِيْرْ

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

فعْلن فعلن فعْلن فعِلان

الطِفْلُ بِلاْ أُمٍّ وَ أَبِ

اَلْطِفْلُ بِلاْ أُمْمِنْ وَ أَبِيْ

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

فعْلن فعلن فعْلن فعلن

يَبكِي مِنْ قَلْبٍ مُلْتَهِبٍ[1]

يَبْكِيْ مِنْ قَلْبِنْ مُلْتَهِبِنْ

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

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص141.

فعْلن فعْلن فعْلن فعلن

وَغَدًا لاْ شَكَّ سَيَلْقُفُهُ الدَاءُ الشِرّيْرْ

وَغَدَنْ لاْ شَكْكَ سَيَلْقُفُهُ دْدَاْءُ لْشِرْرِيْرْ

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

فعلن فعْلن فعلن فعلن فعْلن فعْلان

يَاْ شَبَحَ الهَيْضَةِ مَاْ أَبْقَيْتْ

يَاْ شَبَحَ لْهَيْضَةِ مَاْ أَبْقَيْتْ

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

فاعل فعْلن فعلن فعْلان

لاْ شَيْءَ سِوِىْ أَحْزَاْنُ المَوْتْ

لاْ شَيْءَ سِوَىْ أَحْزَاْنُ لْمَوْتْ

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

فعْلن فعلن فعْلن فعلان

المَوْتُ المَوْتُ المَوْتْ[1]

المَوْتُ لْمَوْتُ لْمَوْتْ

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

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص142.

فعْلن فعْلن فعْلان

يَا مُصِرَ شُعُوْرِيْ مَزّقَهُ مَا فَعَلَ المَوْتْ[1]

يَاْ مِصْرُ شُعُوْرَيْ مَزْزَقَهُوْ مَاْ فَعَلَ لْمَوْتْ

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

فعْلن فعلن فعْلن فعلن فاعل فعْلان

ما يلاحظ من خلال تقطيعنا لأبيات القصيدة أنّها قسمت إلى أربع مقاطع، كل مقطع يحتوي على ثلاثة عشر سطرا شعريا، كما اتّفق كل سطر في كل مقطع مع مثيله في عدد التفعيلات وكذلك كل سطر أول في كل مجموعة يتكون من تفعيلتين، وكل سطر ثاني فيها يتكون من أربع تفعيلات، وكل سطر ثالث فيها يتكون من ست تفعيلات ويستمر هذا الاتفاق إلى نهاية جميع المقاطع، فكلها تتحد في طريقة توزيع التفعيلات من أولها إلى آخرها.

أما بالنسبة للبحر الذي اختارته نازك الملائكة لقصيدتها فهو (بحر المتدارك) على طول القصيدة و هو من البحور الصافية الذي سبق وتطرقنا إليها، فالشاعرة لم تنظم على بحر من البحور المركبة، واعتمدت على بحر ذو تفعيلة واحدة صافية، لأنّها أكثر سهولة من حيث النظم، واستعملت الشاعرة بحرا صافيا، "لأن نظم الشعر الحر بالبحور الصافية أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة، لأنّ وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر، وموسيقى أيسر فضلا عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة لابد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر"[2]، وهذا البحر مكن الشاعرة من احتواء قصيدتها وبنائها، حيث يعد بحر المتدارك أكثر البحور الشعرية استخداما في الشعر المعاصر. وتقول أيضا:

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص142.

[2]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص81.

"و يَتميزُ هذا الوَزْنُ بِخِفته، وسُرْعَة تَلاحُقِ أَنْغَامِه... وهذه الخِفة، وتِلْكَ السُرعَة تَجْعَلانِه لاَ يَصْلُح إلا للأَغْراض الخَفيفة الظريفة، وَإلا للأَجْوَاء التصْويرية الّتي يَصِح فيها أَنْ يكُونَ النغَمُ غَالِبًا، وَإنما يُثَبتُ فيه هذه الصفة مَا نَراه مِن تَقْطيعِ أَنْغَامِه، فَكَأَن النغَم يَقْفِز مِن وَحدة إلى وَحْدَةٍ "[1]، وهذا البحر أكثر البحور استحواذا على التجارب الشعرية.

وخليق بنا أن نشير أيضا: "أن تفعيلة الخبب (فعلن) ليست إلا زحافا يعتري تفعيلة المتدارك الأصلية (فاعلن). وبتكرار فعلن هذه ينشأ وزن الخبب أو (ركض الخيل) كما يسمّونه أحيانا. والمعروف أيضا أن العرب لم يستعملوا هذا الوزن نادرا، ولعلّ ذلك هو الذي جعل الخليل ينساه فلا يحصيه في بحوره الخمسة عشر، وإنّما استدرك به الأخفش وسماه (المتدارك)"[2].وكانت هذه هي سبب تسمية هذا البحر.

وبعد تقطيع القصيدة نلاحظ أيضا أنّ الشاعرة استخدمت التفعيلة (فعلن) أساسا لبناء قصيدتها، معتمدة على نظام السطر الشعري بدلا من البيت الشعري القديم، كما تحررت من قانون الالتزام في عدد التفاعيل بكل سطر، ومثال ذلك أنها استخدمت في السطر الأول تفعيلتين:

سَكَنَ اللَّيلِ[3] فعْلن فعْلن

وفي السطر الثاني أربع تفعيلات:

أَصْغِ إِلَى وَقْعِ صَدَىْ الأناتْ[4] فاِعِلُ فْعلُنْ فَعِلُنْ فَعْلَان

---

[1]– نازك الملائكة، المرجع السابق، ص133/132.

[2]– نازك الملائكة، المرجع نفسه، ص 132.

[3]– نازك الملائكة، شظايا ورماد، المجلد 2، ص 138.

[4]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص138.

أما في السطر الشعري الثالث وصل عدد التفعيلات إلى ستة:

فِي عُمْقِ الظُّلْمَةِ تَحْتَ الصَمْتِ عَلَى الأمْواتْ[1] فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُن فَعْلُنْ فَعَلُنْ فَعْلان

لتعود في السطر الرابع إلى أربع تفعيلات:

صَرَخَاتٌ تَعْلُو تَضْطَرِبُ[2] فَعْلُنْ فَعْلُن فَعْلُنْ فَعِلُنْ

وتمضي الشاعرة على امتداد القصيدة في تنويع التفعيلات غير مقيدة بعددها هذا ما شكل إيقاعا موسيقيا جذابا ومطربا تأنس له النفس، واعتمادها وحدة التفعيلة في هذا البحر حقق نوع من الحرية في التشكيل الوزني لقصيدتها، لأنه أعطى لها فضاءً للانفلات من القيود والتركيز على التجديد في الإيقاع، وكذلك جعل القصيدة محكمة البناء ذات جرس موسيقي رائع في التعبير عن القضية التي طرحتها في قصيدتها على مستوى البعدين الصريح والرمزي، فالصريح هو تعبيرها عن معاناة الشعب المصري من وباء الكوليرا الذي كان الشغل الشاغل لهم آن ذاك، أما البعد الرمزي فهو استخدامها لداء الكوليرا على أساس أنه مرض أصيب به النظام السياسي في العراق.

أما في ما يخص الزحافات نجد أن الشاعرة قد سلطت على هذا البحر عدة زحافات وعلل، والمعروف أن المتدارك يحظى بإمكانات واسعة من الزحافات والعلل هذا ما جعله يحتل أبرز مكانة في خريطة الشعر العربي الحديث، وفي هذا الجدول نبين أيا من الزحافات والعلل التي أدخلتها على هذا البحر:

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص138.

[2]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص138.

التفعيلة الأصلية	التغيرات التي حدثت فيها	نوعه	التفعيلة المتحصل عليها
فاعلن	حذف الثاني الساكن	زحاف الخبن	فعِلن
فاعلن	حذف آخر الوتد المجموع وتسكين مابقي	زحاف القطع	فعْلن
فاعلن	زيادة ساكن على آخر التفعيلة المنتهية بوتد مجموع	علة التذييل	فعِلان
فاعلن	حذف الثاني الساكن وزيادة ساكن على آخرالتفعيلة المنتهية بوتد مجموع	زحاف الخبن+علة التذييل	فعْلان

وهذه الزحافات نجدها تقريبا في كل مقاطع القصيدة حيث ظلت الشاعرة محافظة على نغّمها الموسيقي حتى نهاية القصيدة، وبتأمل تفعيلات القصيدة نجد أنّ نازك الملائكة وسعت في استعمال التفعيلات العروضية، واستحدثت تفعيلات جديدة في بحر الخبب هي "فاعل" حيث تكاد ظاهرة في القصيدة، إذ كُررت سبعة عشر مرة أولها في السطر الثاني:

أصغ إلى وقع

أَصْغِ إِلَىْ

0/ //0/

فاعل

حيث ذهبت نازك الملائكة إلى أنّ "فاعل" تتساوى زمانيا مع تفعيلة الخبب "فعلن" "لأن طولها واحد، وفي وسعنا التأكد من ذلك بلأسلوب العروضيين:

ف ع ل ن – ف ا ع ل

/ / / 0 – / 0 / /

فإنّ بين تفعيلتين تحتوي كل منهما على ثلاثة متحركات وساكن واحد، وإنّما الفرق بينهما في مواضع المتحركات والساكن.... ومعنى ذلك أنّ كلتا الوحدتين مكوّنة من ضربين قصيرين وضرب طويل، وإنّما تقع الطويلة في مطلع(فاعل) وفي آخر (فعلن)، ومن الناحية الموسيقية يستوي عدد الأجزاء في التفعيلتين فكلاهما يتألف من أربعة أجزاء، وكل هذا يجعل وروده (فاعل) في الخبب سائغا مقبولا حتى يصح "[1]، و قد عملت هذه التفعيلة على إعطاء القصيدة تدفقا نغميا فريدا ساعد على تصوير المعاني.

وما يجدر بنا الإشارة إليه هو أنّ الشاعرة هنا وقعت في عيب لأنه من المفروض تشبع كل كلمة مقطعة على وزن (فاعل)، لأن (فاعلن) تحتوي على سبب خفيف+وتد مجموع، ولا يمكن للوتد المجموع أن يحذف آخره إلا في علة القطع، ولكن مع تسكين ما بقي، فاللضرورة الشعرية تشبع كل كلمة على وزن (فاعل)، لكن نازك الملائكة قالت بأنها تفعيلة جديدة.

والملفت أيضا في القصيدة اختلاف صور الضرب، حيث جاءت بضروب نادرة المجيء في الشعر العربي القديم، وهي: فعْلان /0/00، فعِلان ///00، فعِلن، فعْلن /0/0 ونلاحظ تغير واضح في الأضرب من سطر إلى آخر، فالسطر الأول مثلا ضربه "فعْلن" وفي السطرين الثاني والثالث "فعْلان "، لتعود في السطر الرابع إلى نفس ضرب السطر

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشعرالمعاصر، ص132.

الأول "فعْلن"، وهكذا تستمر في كامل القصيدة، وهذا التعدد في صور الضرب هو الذي يعطي الإيقاع طبيعة خاصة تختلف عن طبيعة الإيقاعات الأخرى، وتنويع الضروب يرتبط بالمعنى والحالة النفسية لدى الشاعرة، وعدم ثبات الضروب يعكس لنا صورة القلق وعدم الاستقرار الذي يتملك الشاعرة على الشعبين المصري بسبب الداء والشعب العراقي بسبب الأنظمة السياسية.

في الأخير يمكن القول بأنّ الشاعرة استغلت كل التنويعات الموسيقية التي يبيحها العروض العربي القديم، بل تعدت ذلك إلى تفعيلات وزنية جديدة لم تحفل بها كتب العروض العربي القديم، كما في فعلن/فعلان، وهذا إعلان عن تمردها على القوالب التقليدية القديمة حيث تعاملت مع الوزن الشعري لا على أساس أنّه نظام ثابت، وإنّما على أساس من الحس الموسيقي الذي يتوافق ومشاعرها وأحاسيسها الباطنية.

1-2- القافية والروي:

مما لا شك فيه هو الدور الكبير التي تلعبه القافية من الناحية الإيقاعية للنص الشعري فهي إحدى الركائز التي يقوم عليها الشعر، إذ تؤدي القافية في الشعر المعاصر وظيفة جمالية وموسيقية، وذلك عن طريق خلق أجواء متنوعة ومتعددة تبعا لتعدد القّوافي وتغيرها وتنوعها في السطور الشعرية، فضلا عن وظيفة القافية الدلالية عندما تتضافر مع الوحدات الدلالية الأخرى، لتصنع جوا متآلفا دلاليا وإيقاعيا.

ونازك الملائكة من بين الشعراء الذين يهتمون اهتماما كبيرا بتنويع القوافي، مع المحافظة على إيقاع السطر، ويمكننا دراسة القافية عند نازك الملائكة في قصيدة الكوليرا في هذا الجدول:

الحرف	عدد الأسطر	النسبة	الصفة
حرف اللاّم	1	%1.92	مجهور
حرف التّاء	20	%39.21	مهموس
حرف الباء	4	%7.69	مجهور
حرف النون	10	%19.23	مجهور
حرف الرّاء	9	%17.30	مجهور
حرف الدال	2	%3.84	مجهور
الهمزة	4	%7.69	مجهور
حرف الهاء	2	%3.84	مهموس

ما ينبغي ذكره أنّه فيما يتعلق بحروف الهجاء ووقوعها رويا للسطر الشعري عند نازك الملائكة، سنعتمد في دراستها على معدل تكرار الحرف الغالب في القصيدة، بمعنى أن القصيدة الواحدة يظهر فيها أكثر من حرف روي، ولكن قد يبدو من خلال هذه الأحرف أن هناك حرفا أكثر وضوحا واستعمالا من غيره، وقد يتنازع حرفان للسيطرة على حركة الروي.

تسمح القراءة الأولية لهذا الجدول باستخلاص الملاحظات التالية:

من خلال جدول القافية يتضح لنا أكثر الحروف الهجائية استعمالا في الروي في القصيدة هو حرف (التاء) فهو الحرف الأكثر هيمنة في نحو 20 سطرا شعريا، أي بنسبة 39.21% وهذا الحرف يدل على التخفي وعدم الظهور أو ما يسمى التلميح دون التصريح لأن الشاعرة لم ترد إظهار هذا الواقع السياسي المتعفن داخل العراق، ويأتي في المرتبة الثانية حرف (النون) إذ يسيطر على نحو عشر أسطر شعرية بنسبة 19.23% وهو حرف يدل على الأنين والتوجع وهو حرف مجهور لإظهار حالة الحزن، ويحتل حرف (الراء) المركز الثالث برصيد تسعة أسطر شعرية بنسبة 17.30%، وحرف مجهور يدل على قوة الصرخة، في وجه من تسبب في هذا الوضع ويأتي بعده (الهّمزة) و(الباء)، ويدل بنفس الرصيد أي أربع أسطر شعرية بنفس النسبة 7.69%، ويدل هذا الحرف على حب الشاعرة لوطنها وإخلاصها له وحرف اللاّم ورد مرة واحدة .

ما يظهر لنا من خلال عملية الإحصاء التي قمنا بها، أن الأصوات المجهورة أكثر هيمنة على القافية من الأصوات المهموسة. ويعرف سيبويه الصوت المجهور: "بأنه حرف أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجر الصوت"[1]، والمهموس "إنّه حرف أضعف الاعتماد عليه في موضعه حتى جرى نفسه معه"[2]

إذ احتلت الأصوات المجهورة نحو 30 سطرا شعريا من بين اثنين وخمسين حرفا هي جملة الحروف المستعملة رويا في هذه القصيدة، أي أن نسبة الحروف المجهورة في قافية القصيدة 57.69% من إجمّالي عدد الروي المستعملة لديه، وذلك يعود إلى أنّ الحروف

[1]– سليمان أبو بكر سالم،اللسانيات والمستوى الصوتي والدلالي في علم اللغة المعاصر، دار الكتاب الحديث، القاهرة د.ط 2009م، ص42.

[2]– سليمان أبو بكر سالم، المرجع نفسه، ص42.

المجهورة، أقوى وأوضح في السمع من الأصوات المهموسة، وهذا يدل على مدى حرص الشاعرة على أن يكون إيقاع القافية واضحا في السمع، بهدف إحداث التأثير على المتلقي وجذبه إليه.

والملاحظ أيضا أنّ قوافي المقاطع الأربعة غير متحدة من أول القصيدة إلى آخرها وإن كانت موجودة بطريقة موزعة توزيعا عفويا، لعفوية عدد التفعيلات، فهناك كثير من القوافي المتشابهة، تارة تكون متقاربة وتارة متباعدة، حيث تتناوب وتتردد عدّة قّوافي على طول القصيدة، إذ نجد نهايات السطور الشعرية تتنازع للسيطرة على بعض القوافي بينما توجد قّوافي أخرى تظل مكتفية بأن تتردد في بعض السطور. وبهذا فإن القّافية في القصيدة ليست واحدة ولكن تتعدد وتتغير من سطر لآخر، وقد تأتي مرة متتابعة، ومرة أخرى تتداخل القوافي.

ومن خلال هذه المقاطع يظهر التناوب في القوافي:

المقطع الأول:

(أنات، أموات، تضطرب، يلتهب، آهات، غليان، أحزان، ظلمات، صوت، موت)

في هذا المقطع تتنازع عدة أحرف فيما بينها للسيطرة والهيمنة على القافية، ولكن كل حرف يفشل في تحقيق هدفه، فتظل هذه الأحرف واضحة وبارزة وإن هذا الإيقاع الخارجي المتولد عن تغير وتناوب القوافي، يميز هذا النص الشعري بالانسيابية، هذه الانسيابية من شأنها تهيئة المتلقي للتجاوب مع الرسالة الشعرية، وكذلك مشاركته في الانفعال وإنتاج المادة.

وهذا الشكل من القوافي يتوسع في كل المقاطع، ونجد في المقطع الثاني:

(فجر، ماشين، باكين، عشرونا، مسكين، عدد، غد، محزون، صمت، موت).

نلاحظ في المقطع السابق ظهور أكثر من حرف يحاول السيطرة على القافية فهناك (النون)، و(التّاء)، و(الدال)، (الراء)، والقافية في هذا المقطع لعبت دورا دلاليا ودورا إيقاعيا حيث يكمل كل منهما الآخر.

وتتواصل القافية بهذا الشكل على امتداد القصيدة، فنجد في المقطع الثالث نفس تنوع وتناوب القافية، فهي كالتالي:

(الكوليرا، أشلاء، دواء، الكوليرا، موتورا، الوضاء، مجنونا، باكينا، أصداء، البيت موت).

نلاحظ أيضا من خلال هذا المقطع تسابق أكثر من حرف للسيطرة على أحرف الروي، فنرى كلا من (ر، ء، ن، ت)، يتبادلون المجيء رويا للأسطر الشعرية السابقة.

إن التبادل والتغيير في القوافي ساهم في بناء النص دلاليا، فضلا عن الإيقاع والموسيقى المتجدد، التي تكسر الرتابة الإيقاعية، بحيث لا تصيب المتلقي بالملل والضجر.

والمتأمل في المقاطع السابقة لا يلحظ قّافية معينة و بارزة أو حرف روي يمكن أن نتخذه قافية، إنّما تعددت وتنوعت القّوافي، ويسير المقطع الرابع على نفس شكل المقاطع السابقة، فجاءت القافية كالآتي:

(مرير، تكبير،نصير، مؤذنه، سيؤبنه، زفير، أب، ملتهب، شرير، أبقيت، موت).

ويلاحظ على المقطع ما يلاحظ على المقاطع السابقة، وهو تناوب الحروف المجئ رويا في الأسطر الشعرية وهي: (الرّاء، الهّاء، الباء، التّاء).

وهكذا تسير القوافي في هذه القصيدة، حيث يتناوب عليها أحرف الروي، وهذه القوافي المتناوبة ساعدت على نقل الشحنة الشعورية من الشاعر إلى المتلقي، وذلك بنقله من حالة إلى حالة، فالشاعرة تنتقل بنا في القصيدة من ضلع المرض إلى ضلع الفقر إلى ضلع

الموت، وتنقلنا هذه القوافي من نغم وإيقاع إلى نغم وإيقاع آخر، وهذا ما يعمل على جعل المتلقي في حالة حضور وتأهب مع النص الشعري، وهذا التنوع الحر في القوافي زاد من إبراز وظيفتها الجمالية من ناحية، وطرح الجانب العاطفي والنفسي والشعوري عند الشاعر من ناحية أخرى.

ومن خلال دراسة القافية في قصيدة الكوليرا، يلاحظ أنّه يركز بدرجة كبيرة على أنّ ينهي سطره الشعري بساكنين (/00)، وهذا ما يعرف بظاهرة التسكين، وهذه القافية أكثر القّوافي التي يعتمدها شعراؤنا المعاصرين، رغبة منهم في الانفلات من الغنائية التي يحفل بها الشعر القديم، وكذلك لأنّها تمنح حرية أكبر في التعامل مع القافية ومن بعدها المعنى. وأمثله ذلك: (الأنات /00/0 فعْلان)، (الأموات /00/0 فعْلان)،(الآهات /00/0 فعْلان) (الظلمات ///00 فعِلان)،(يبكي صوت /00/0 فعْلان)، (هلموت /00/0 فعْلان)، (ت لموت /00/0 فعْلان)،(ل موت /00/0 فعْلان) (ماشين/00/0 فعْلان)، باكين /00/0 فعْلان)، (سكين /00/0 فعْلان)، (محزون/00/0 فعْلان)، (لا صمت /00/0 فعْلان) (ف لموت /00/0 فعْلان)، (ت لموت/00/0 فعْلان)، (ب لموت /00/0 فعْلان)، (أشلاء/00/0 فعْلان)، (ت دواء///00 فعِلان) (وضضاء /00/0 فعْلان)، (أصداء/00/0 فعْلان)، (فلبيت/00/0 فعْلان)،(ت لموت/00/0 فعْلان)، (ت لموت/00/0 فعْلان)، (ت لموت/00/0 فعْلان)،(م لموت/00/0 فعْلان)، (ت مرير///00 فعِلان)، (تكبيير/00/0 فعْلان)، (ق نصير///00 فعِلان)، (وزفير///00 فعِلان)، (شرير /00/0 فعْلان)، (أبقيت/00/0 فعْلان)، (ن لموت/00/0 فعْلان)، (ت لموت/00/0 فعْلان)،(لموت/00/0 فعْلان).

فالملاحظ أن أكثر المقاطع الصوتية التي تأتي في نهايات السطور، هو ذلك المقطع الزائد الطول (/00)، الذي ينتهي بساكنن ويحتل هذا المقطع النسبة الأعلى في القصيدة

حتى بلغ هذا المقطع أكثر من63.46% من جملة إنتاج الشاعر، وتذبذبت النسبة الباقية بين النسقين (/0/0) و(///0).

وبالتالي ما نستنتجه هو أن انتقال الشاعرة من قّافية إلى قّافية أخرى وتنويعها في الأسطر أعطى الشاعرة مسّاحة للتعبير عن مشاعرها وأحاسيسها، التي يملؤها الغضب على الحالة التي وصل إليها الشعب العراقي والمصري، ويمثل طول الدفق الشعوري وإيقّاعه بما يعكس غرض الشاعر بدقة.

1-3- التكرار:

ندرك من خلال تتبعنا للشعر المعاصر أن بنية التكرار من أكثر البنى التي يتعامل معها الشعراء المعاصرين، ونجد نازك الملائكة أيضا توظف التكرار بكثافة من أجل إنتاج الدلالة، إذ ارتبط هذا التكرار مع مشاعر شاعرتنا ونفسيتها، وهو:

الحرف، الكلمة، الجملة.

أ- تكرار الحرف:

يعد تكرار الحرف أكثر بُنى التكرار ترددا في قصيدة الكوليرا، فقد أولعت الشاعرة بالصورة الصوتية للحرف وما يحدثه من إيقاع مع تغيير في الدلالة.

1- المقطع الأول

عدد حروف المقطع	الحروف	البعد الإجمالي للحرف في المقطع	النسّبة	الصفة
233	**الألف**	49	%21.03	الجهر
	الياء	16	%6.86	الجهر
	التّاء	21	%9.01	الهمس
	الواو	12	%5.15	الجهر
	الكاف	9	%3.86	الهمس
	النّون	10	%4.29	الجهر
	الصّاد	8	%3.43	الهمس
	القاف	5	%2.14	الجهر

عدد حروف المقطع	الحروف	العدد الإجمالي للحرف في المقطع	النسّبة	الصفة
233	العّين	6	%2.57	الجهر
	السّين	2	%0.85	الهمس
	الظّاء	2	%0.85	الجهر
	الباء	3	%1.28	الجهر
	الدال	5	%2.14	الجهر
	المّيم	16	%6.86	الجهر
	الخّاء	4	%1.71	الهمس
	الفّاء	10	%4.29	الهمس
	الرّاء	6	%2.75	الجهر
	الحّاء	5	%2.14	الهمس
	الهّاء	4	%1.71	الهمس
	الضاد	1	%0.42	الجهر
	الطاء	1	%0.42	الجهر
	الثّاء	1	%0.42	الهمس
	الغّين	2	%0.85	الجهر
	الدال	1	%0.42	الجهر
	الزاد	4	%1.71	الجهر

من خلال هذه الإحصائية يمكن ملاحظة أن الأصوات المهجورة أكثر هيمنة على هذا المقطع، إذ احتّلت الأصوات المهجورة نحو 158 حرفا من بين 233 حرف و من هذه الحروف "الألف و اللامّ و الباء و المّيم " هذا ما أعطى القصيدة جرسا موسيقيا و زادها إيقاعا قويا، يعبر عن قوة مشاعر و أحاسيس الشاعرة، وصفة الجهر لها دلالة عميقة وكبيرة، فهي تعني أن الشاعرة تجهر بمدى تأسيسها و حصرتها على الوضع المزري الذي آل إليه الشعب المصري، و كذلك تأسفها من جهة أخرى على الشعب الذي يعاني من الأنظمة السياسية في العراق، وبالتالي فصفة الجهر أكسب المقطع قيمة إيقاعية خاصة وكثرت الأصوات المهجورة لا يعني أن المهموسة منعدمة الدور في هذا المقطع بل لها دور ومن الحروف المهموسة الذي وجدت في المقطع هي: (التآء الكاف الصاد السّين الخّاء القّاء الحاء الهاء الثّاء)، وجاءت هذه الحروف لتخدم وتساند الحروف المهجورة حيث تحمل هذه الحروف معنى الأسى والحزّن والانكسّار، بسبب الوضع المزري الذي وصل إليه الشعب المصري بسبب الوباء والشعب العراقي بسبب فساد الأنظمة السياسية و بالتالي عملت هذه الأصوات على زيادة المقطع نغّما موسيقيا رائعا.

2- المقطع الثاني:

عدد حروف المقطع	الحرف	العدد الإجمالي للحرف في المقطع	النسبة	الصفة
234	**الطاء**	3	%1.28	الجهر
	اللاّم	26	%11.11	الجهر
	العّين	9	%3.48	الجهر
	الألف	46	%19.65	الجهر

عدد حروف المقطع	الحرف	العدد الإجمالي للحرف في المقطع	النسّبة	الصفة
234	**الفّاء**	8	%3.41	الهمس
	الجّيم	2	% 0.85	الجهر
	الرّاء	8	% 3.41	الجهر
	الصاد	7	% 2.99	الهمس
	الواو	16	% 6.83	الجهر
	القّاف	1	% 0.42	الجهر
	الحّاء	3	% 1.28	الهمس
	المّيم	20	% 8.54	الجهر
	الدال	1	% 0.42	الجهر
	الهّاء	3	% 1.28	الهمس
	الزّاد	1	% 0.42	الجهر
	الشّين	6	% 2.56	الهمس
	الياء	10	% 4.72	الجهر
	النّون	8	% 3.41	الجهر
	التّاء	21	% 8.97	الهمس
	الظاء	2	% 0.85	الجهر
	الكّاف	10	% 4.27	الهمس
	الباء	8	% 3.41	الجهر

عدد حروف المقطع	الحرف	العدد الإجمالي للحرف في المقطع	النسّبة	الصفة
234	**الخّاء**	4	% 1.70	الهمس
	الغّين	2	% 0.85	الجهر
	السّين	3	% 1.28	الهمس
	الدال	5	% 2.13	الجهر

من خلال قراءة الجدول السابق يتضح لنا أن الحروف الأكثر تكرارا في هذا المقطع هي الحروف المهجورة أيضا، ومن بين هذه الحروف (الألف, اللاّم ,المّيم, الواو) فالألف كرر 46 مرة، واللاّم كرر26 مرة، و الميم 20 مرة، والواو16 مرة، و كلما تكررت هذه الحروف أضافت نوعا آخر من الإيقاع وذلك من خلال مشاعر الشاعرة. كما تضيف إيقاعا و موسيقى عذبة تطرب لها الأذن، وبالتالي كانت نسبة الإيقاع كبيرة جدا، فالشاعرة بأحاسيسها المرهفة و مشاعرها الجياشة، وباختيارها لهذه الحروف ذات الدلالة الموحية والمعبرة على كل ما أصاب الشعب المصري والشعب العراقي في تلك الفترة، كانت هي بمثابة لسان هذين الشعبين، لأنها أدركت مدى أوجاعهم و معاناتهم.

لها دور هي الأخرى في تشّكيل الإيقّاع وساهمت في تواتره، ولكن بمنحى آخر خاصة حرف (التّاء) الذي أرادت به العزوف عن مقصدها، وعدم بيان القضية الحقيقة التي تريد مناقشتها وهي فساد الأنظمة السياسية كما سبق وذكرنا، والشّين الذي زاد من كثّافة الإيقاع، فجميع هذه الحروف تضافرت لتشكل مجتمعة إيقّاعا فريدا لهذا المقطع.

3- المقطع الثالث:

عدد حروف المقطع	الحرف	العدد الإجمالي للحرف في المقطع	النسّبة	الصفة
244	**الألف**	56	%22.95	الجهر
	اللاّم	30	%12.29	الجهر
	الكّاف	11	%4.50	الهمس
	الفّاء	11	%4.50	الهمس
	العّين	3	%1.22	الجهر
	الباء	5	%2.4	الجهر
	المّيم	16	%6.55	الجهر
	القّاف	5	%2.40	الجهر
	السّين	5	%2.40	الهمس
	النّون	5	%2.40	الجهر
	الضّاد	2	%0.81	الجهر
	الحّاء	4	%1.63	الهمس
	الدال	7	%2.86	الجهر
	الصّاد	6	%2.45	الهمس
	الجّيم	1	%0.40	الجهر
	الظاء	1	%0.40	الجهر
	الثّاء	1	%0.40	الهمس

عدد حروف المقطع	الحرف	العدد الإجمالي للحرف في المقطع	النسّبة	الصفة
244	**التّاء**	15	%6.14	الهمس
	الهّاء	2	%0.81	الهمس
	الشّين	3	%1.22	الهمس
	الرّاء	8	%3.27	الجهر
	الياء	21	%8.60	الجهر
	الواو	18	%7.37	الجهر
	الطاء	2	%0.81	الجهر

من خلال العرض السابق للجدول يمكن تسجيل نفس الملاحظة، وهي أنّنا نجد أن الحروف المكررة في هذا المقطع هي الحروف المجهورة، الخاصة (الواو،اليّاء،اللاّم الألف الميم) فالواو تقدر نسبته 7.37%، و الألف تقدر نسبته 22.95%، والياء تقدر نسبته 8.60%، واللام تقدر نسبته 12.29%، الميم تقدر نسبته 16%، وتوظيف الشاعرة لهذه الحروف لم يأتي اعتباطيا وإنما لأهداف معينة، فمثلا (اللام) له دلالة اللوم إذ أن الشاعرة تلوم الحكومة لفسادها وسوؤها وعدم اكتراثها، بتلوث النيل الذي هو المصدر الأساسي لتلك الأمراض والذي كان يحمل في طياته الموت، وتلوم الأنظمة السياسية في العراق الذي سبب الألم للشعب العراقي، وساعد في تجسيد هذه الأحاسيس وإبرازها في هذا المقطع، مجموع الحروف المهموسة ومنها (التاء والكاف والفاء والسّين الحاء) خاصة الحاء الذي يدل على حرقة قلبها من هذا الإهمال واتحادها وجدانيا مع هذين الشعبين.

4- المقطع الرابع:

عدد حروف المقطع	الحرف	العدد الإجمالي للحرف في المقطع	النسبة	الصفة
218	**الألف**	46	%21.10	الجهر
	اللاّم	24	%11	الجهر
	الصّاد	3	%1.37	الهمس
	المّيم	20	%9.17	الجهر
	التّاء	11	%5.04	الهمس
	الرّاء	12	%5.50	الجهر
	اليّاء	18	%8.25	الجهر
	الشّين	6	%2.75	الهمس
	السّين	5	%2.29	الهمس
	الواو	15	%6.88	الجهر
	الجّيم	2	%0.91	الجهر
	الكّاف	3	%1.37	الهمس
	الباء	12	%5.50	الجهر
	الحّاء	5	%2.29	الهمس
	الفّاء	5	%2.29	الهمس
	القّاف	7	%3.21	الجهر
	الثّاء	1	%0.45	الهمس

عدد حروف المقطع	الحرف	العدد الإجمالي للحرف في المقطع	النسبة	الصفة
218	النّون	7	%3.21	الجهر
	العّين	3	%1.37	الجهر
	الهّاء	5	%2.29	الهمس
	الذال	1	%0.45	الجهر
	الزاد	5	%1.37	الجهر
	الغّين	1	%0.45	الجهر
	الدال	2	%0.91	الجهر
	الضّاد	1	%0.45	الجهر

من خلال دراستنا لهذا الجدول نجد أيضا أن تكرار الحروف المجهورة طغت على حروف هذا المقطع، خاصة حرف (الألف، اليّاء، اللاّم، المّيم، الواو)، فهذه الحروف نجدها متكررة تقريبا في كل مقاطع القصيدة الأربعة، ذلك ما زاد النغّم والجرس الموسيقي مشكلا إيقاعا منسجما، يؤثر في المتلقي، هذا الجرس وله إسّهام في إنتاج الدلالة وإنتاج الدلالة الإيقاع.

وعليه نستنتج من كل هذه المقاطع أنّ الشاعرة وظفت في قصيدتها هذه الحروف خاصة اللاّم والألف واليّاء والمّيم والنّون، التي نجدها قد سيطرت على كل مقاطع القصيدة وفي كل مقطع قد خلقت جرسا موسيقيا يختلف عن المقطع الآخر، حيث كانت خيطا واحدا يشد دلالة القصيدة وبنائها التركيبي وطبيعة إيقّاعها.

ونلاحظ من خلال هذه القصيدة أنّ الأحرف المركزية التي اهتمت بها الشاعرة هي (الألف، اللاّم، الياء، الواو، الميم)، فكانت نسبة الألف 20.55%، وذلك بمجموع 197 في كل مقاطع القصيدة، واللاّم بنسبة 11.84%، وذلك بمجموع 110 في كل القصيدة واليّاء بنسبة 6.99%، وذلك بمجموع 65، وحرف الواو بنسبة6.56%، وذلك بمجموع 61.

عندما وظفت الشاعرة هذه الحروف بصفة خاصة، إنما وظفتها بناءً لما تحمله من دلالات كبيرة، مثل الغضب واللوم والعتاب والحسّرة والتأسيس على حالة الشعب المصري والعراقي الصعبة، والأسف على الضحايا الذي خلفه الوباء وفساد النظام السياسي، وكذلك توافقت هذه الحروف مع نبرتها الحماسية في إخراج شحنتها الشعورية وهذا ما جعل القصيدة موحدة تسيير وفق رؤى واحدة، وخلق إيقّاعا واضحا يعمل على إيقاظ المتلقي.

ب- تكرار الكلمة:

يعمل المبدع دائما على تحقيق الإجادة لنصه إلى أعلى الدرجات، فيحتاج في ذلك إلى أن يكرر بعض المفردات المعينة، أولا بغية تثبيت المعاني الدلالية، وثانيا تحقيق الغنائية للنص الشعري، وهما حجر الأساس في العملية الشعرية، وكذلك إيقاع القصيدة لا يتحقق بالعروض فقط، بل إن للمفردات أهمية في إبراز ذلك الإيقّاع.

إن شاعرتنا تلجأ إلى تكرار بعض الكلمات في قصيدتها، وإن لم تكررها بنفس الكلمة فقد استعملت كلمات من نفس حقلها المعجمي والدلالي، ولعّل الكلمة التي أفرطت الشاعرة في تكرارها في قصيدتها، هي كلمة (الموت) الذي استخدمتها (21مرّة)، وأولها نجدها في المقطع الأول في السطر الحادي عشر، بقولها:

هذا ما قد مزّقه الموت [1]

ونجدها قد كررتها في نفس المقطع في السطر الثاني عشر، ثلاث مرات متتالية في نفس السطر، في قولها:

الموت الموت الموت[2]

وفي نفس المقطع نجدها كذلك كررتها في السطر الثالث عشر، بقولها:

يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت[3]

ونجدها أيضا قد كررتها في المقطع الثاني، في السطر الحادي عشر، بقولها:

هذا ما فعلت كف الموت[4]

وأيضا كررتها في نفس المقطع في السطر الثاني عشر بنفس الطريقة التي أوردتها في المقطع الأول في السطر الثاني عشر، بقولها:

الموت الموت الموت[5]

وقد كررتها أيضا في نفس المقطع في السطر الثالث، في قولها:

تشّكو تشّكو ما يرتكب الموت[6]

---

[1]– نازك الملائكة، شظايا ورماد، المجلد2، ص139.

[2]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص139.

[3]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص139.

[4]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص 140.

[5]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص140.

[6]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص140.

ونجدها أيضا في المقطع الثالث في السطر الثالث، وذلك في قولها:

في صمت الأبد القاسي حيث الموت دواء[1]

وأيضا كررتها في المقطع نفسه في السطر الحادي عشر، بقولها:

لا شيء سوى صرخات الموت[2]

وقد كررتها كذلك في نفس المقطع أيضا في السطر الثاني عشر، بقولها:

الموت الموت الموت[3]

ونجدها كذلك أوردتها في نفس المقطع في السطر الثالث عشر، وذلك في قولها:

في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموت[4]

وتقول أيضا في المقطع الرابع، في السطر الحادي عشر:

لا شيء سوى أحزان الموت [5]

وقد كررتها أيضا في المقطع نفسه في السطر الثاني عشر، في قولها:

الموت الموت الموت [6]

---

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص140.

[2]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص141.

[3]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص141.

[4]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص141.

[5]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص142.

[6]– نازك ملائكة ، المصدر نفسه، ص142.

وكررتها أيضا في نفس المقطع، في السطر الثالث عشر، بقولها :

يا مصر شعوري مزّقه ما فعل الموت[1]

إنّ تكرّار الشاعرة لمفردة الموت لم يأتي دون فائدة، بل لابد أنّها تهدف إلى شيء ما عنته الشاعرة، وهو رسم الصورة الفضيعة للموت الذي فتك بالجميع دون استثناء ولكي تصور لنا الشاعرة جبروت الموت ، ونجدها تكرّر أيضا كلمة الموتى أربع مرات فنجدها في المقطع الثاني في السطر السابع، في قولها:

موتى موتى، ضاع العدد[2]

ونجدها قد كرّرتها في المقطع السابع في السطر الذي يليه، وذلك في قولها:

موتى موتى لم يبق غد[3]

إنّ تكرار الشاعرة لكلمة (موتى) في السطر الأول مرتين دون فاصل بينهما وكذلك في السطر الذي يليه، يمثل رغبة الشاعر الأكيدة في تأكيد لفظه وتعميق الدلالة وهذا يؤدي إلى وظيفة مقصودة، وخاصة أن التكرار في اللفظ الثاني يحمل دلالة تغاير مجيئه للمرة الأولى وهي ليست مغايرة مناقضة بل هي مغايرة تؤكد وتوسع دائرة دلالة اللفظ حينما ذكر للمرة الأولى، فالشاعرة تعلن بهذا بوضوح حقيقة الموت، الذي بدأ يتزايد بصور مذهلة في وسط المجتمع المصري، وتصرح بها أو تلقي على تلك الحقيقة الضوء حتى تراها الحكومة غير المبالية، وهذا الملمح من التكرار وهو أن يأتي المكرر في أول السطور بشّكل متتابع يحقق توازيا صوتيا واضحا، كما يسهم في ربط عناصر القصيدة فهو وسيلة في تمديد العبارة

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص142.

[2]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص139.

[3]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص139.

وعرض الكثير من تفاصيل الفكرة والصورة دون ملل المتلقي نتيجة التكرار المنتظم. بل إضافة إلى ذلك يولد المتعة لديه. وفي نفس سياق المعنى نراها تكرر كلمة (أموات) التي جاءت في المقطع الأول في السطر الثالث، وذلك في قولها:

في عمق الظلمة تحت الصمت على الأموات[1]

ثم نجدها كررتها في المقطع الثاني في السطر الرابع، حيث تقول الشاعرة:

عشرة أموت عشرونا [2]

تلجأ الشاعرة إلى تكرار بهذه الصورة لتقرر حقائق وأمورا واقعة لا محال لتغييرها والعدول عنها، وهي القوة التدميرية للموت الذي يتغلل في الشعب المصري، وقد أوردت الشاعرة مشتقات لغوية أخرى للموت، وهي: (مات، ميت ..)مما يعطي تنويعا إيقاعيا .

ويلاحظ أيضا أن الشاعرة كررت لفظة الباكين ثلاث مرات، فنجدها في المقطع الثاني في السطر الثالث، في قولها:

في صمت الفجر، أصغ، أنظر ركب الباكين[3]

وقد كررتها أيضا في المقطع الثالث في السطر الخامس، في قولها:

لا تحص أصخ للباكينا[4].

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص138.

[2]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص139.

[3]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص139.

[4]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص139.

و قد كررتها كذلك في المقطع الثالث في السطر الثامن، و ذلك في قولها:

لا يسمع صوت الباكين[1] .

تكررت كلمة (الباكين) أولا لتوضح حقيقة الحزن و الألم والاستياء الذي أصاب الشعبين المصري و العراقي، وثانيا لشحن الصدور لسماع صوت هؤلاء المتضررين وثالثا لربط عناصر القصيدة ببعضها البعض، و نجدها أيضا تكرر فعل يبكي مرتين فنجدها في المقطع الأول ، في السطر التاسع، في قولها:

في كل مكان يبكي صوت[2].

وقد كررتها أيضا في المقطع الرابع في السطر الثامن، وذلك في قولها:

يبكي من قلب ملتهب[3].

والشاعرة بتكرارها الكلمة مرتين أرادت أن تعمق دلالة الشعور بالحزن وساعدها تكرار كلمة (يبكي) على تعميق هذا الإحساس، وعلى هذا فالشاعرة حينما تكرر الكلمة فإنّها لا تقصد بها تأكيدا أو جناسا، إنّما تريد بها نقل إحساسها وشعورها وتعميق الإحساس لدى المتلقي، وهذا التكرار الاشتقاقي التي وظفته الشاعرة وهو تكرارها لمفردة واحد و لكنها ليست على الصورة و الهيئة نفسها و إنما أخذت أنماطا أخرى، مثل (يبكي) و(الباكين) هذا اللون من التكرار، إضافة إلى أنّه ساهم في تعميق المعنى و بيان تدهور حالة الشعب لكثرة الأموات فقد كسر الرتابة لدى المتلقي، و تواصل نازك الملائكة في استثارها للسيطرة على

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص140.

[2]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص140.

[3]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص141.

المتلقي ليبادلها الشعور بالحزن، فنجدها أيضا تكرر كلمة (أحزان) مرتين إذ نجدها في المقطع الأول في السطر الثامن في قولها :

في الكوخ الساكن أحزان[1] .

ونجدها قد كررتها أيضا في المقطع الرابع في السطر الحادي عشر، في قولها:

لا شيً سوى أحزان الموت[2].

من خلال تكرارها كلمة (الأحزان) نستشف أنّ أوجاع الشاعرة تتوالد وأفرخت ألما. هذه الأوجاع التحمت مع أوجاع المصرين لما فعله فيهم الداء، وعلى شعبها الذي طغى عليه اليأس والشعور بالاستلاب، وفقدان المعنى بسبب الواقع المريض للأنظمة السياسية ولتزيد المعنى شدة، نجدها تكرر كلمة الحزن، وذلك فالمقطع الأول في السطر الخامس في قولها:

حزن يتدفق يلتهب[3]

وقد كررتها أيضا في المقطع نفسه في السطر الشعري الثالث عشر، في قولها:

ياحزن النيل الصارخ مما فعل الموت[4]

يلاحظ بالمقطع تكرار كلمة (الحزن) مرتين والكلمة الثانية لم تكن تأكيدا للأولى والإيقّاع فقط وإنما لتدلل على استمرارية هذا الحزن الذي لا حد له، والشاعرة لم تكتف بتجسيد الحزن بلفظه فقط، وإنما شاركته بألفاظ أخرى تدل على امتداده، مثل كلمة صدى والتي نجدها كررتها مرتين ، مرّة في المقطع الأول في السطر الثاني، حيث تقول:

---

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص138.

[2]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص141.

[3]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص138.

[4]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص139.

أصغ إلى وقع صدى الأنات[1]

وتقول كذلك في المقطع نفسه في السطر السادس، وذلك في قولها:

يتعثر فيه صدى الآهات[2]

الشاعر عند تكرارها لكلمة (صدى)، مثّلت صورة الحزن والألم الذي بلغ ذروته وكذلك أرادت أن تنقل أحاسيسها ومشاعرها للمتلقي، إضافة إلى إحداث إيقاع يكسب النص رونقا جديدا.

ونجدها تكرر كلمةً قصدا، وهي (الكوليرا) حيث وظفتها الشاعرة في قصيدتها التي بنيت عليها ثلاث مرات، حيث نجدها في المقطع الثالث في السطر الأول، وذلك في قولها:

الكوليرا[3]

ثم نجدها قد كررتها أيضا في المقطع نفسه في السطر الثالث عشر، في قولها:

استيقظ داء الكوليرا[4]

ونجدها كذلك كرّرتها في نفس المقطع في السطر الثالث عشر، في قولها:

في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموت[5]

ما نلحظه أنّ الشاعرة قد كررت هذه الكلمة ثلاث مرات في نفس المقطع وذلك لتوضح الصورة الشّنيعة لهذا الوباء الذي اجتاح مصر، وراح يقتل البشر ويهلك الحرث

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق ، ص138.
[2]– نازك الملائكة، المصدر نفسه ، ص138.
[3]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص140.
[4]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص140.
[5]– نازك الملائكة، المصدر نفسه ، ص141 .

والنسل، وأحدث الخراب وسبب الآلام للعديد، بسبب سوء الحكومة التي لم تعطي أدنى أهمية إلى فائض الضحايا والأموات الذي خلفه هذا الوبّاء، هذا الداء الذي يتحول إلى وحش تّارة وفي تّارة أخرى يكون هو الموت الذي يأخذ عدّة أشّكال وأحدها الموت.

ومن الكلمات التي كررتها نازك أيضا، كلمة (الصمت) كُررت خمس مرات، إذ نجدها في المقطع الأول في السطر الثالث ، في قولها:

في عمق الظلمة تحت الصمت على الأموات[1]

ونجدها أيضا في المقطع الثاني في السطر الثالث، في قولها:

في صمت الفجر أصخ أنظر إلى الباكين[2]

ونجدها أيضا قد كررتها في المقطع الثاني في السطر العاشر، في قولها:

لا لحظة إخلاد لا صمت[3]

وقد كرّرت كذلك في المقطع الثالث في السطر الثالث، وذلك بقولها:

في صمت الأبد القاسي حيث الموت دواء[4]

ونجدها قد كررتها في المقطع الرابع، في السطر الأول، في قولها:

الصمت مرير[5]

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق ، ص138.

[2]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص139.

[3]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص140.

[4]– نازك الملائكة، المصدر نفسه ، ص140.

[5]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص 141.

إن تكرار الشاعرة كلمة (الصمت)، هو تمثيل لصورة الصمت السائد في المدينة الذي أعطاها ألوانا باهتة، ويدّل الصمت هنا على عدم القدرة على التعبير، حيث الكلام أصبح عاجزا عن التعبير عما بداخل المصرين.

ويستخدم الشاعر أيضا (القاسي)، مرتين حيث نجدها في المقطع الثالث في السطر الثالث، وذلك في قولها:

في الصمت الأبد القاسي حيث للموت دواء[1]

ونجدها قد كررتها في نفس المقطع في السطر الثالث عشر، وذلك في قولها:

في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموت[2]

إن الكلمة في السطر الأول كفيلة أن تبين ما تدل عليه، وهي قسوة الموت ولم تكرر الثانية كحلية أو لإحداث جرس موسيقي، إنما أسهمت في استحضار الجو النفسي لهذا الشعب الذي حرك اليأس فيه مكامن الاستسلام أمام هذا الوحش، وقسوته وهو (كوليرا) والذي لم يخلف إلا القتلى.

وتواصل الشاعرة في إيرّاد المفردات التي تحمل معاني الحزن لتتضافر فيما بينها لتجسّد صورة هذه الأوجاع ومن هذه المفردات، كلمة (مزّقه) التي كرّرتها مرتين حيث نجدها في المقطع الأول في السطر الحادي عشر، ذلك في قولها:

هذا ما قد مزّقه الموت[3]

---

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص140.

[2]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، 141.

[3]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص139.

وقد كررتها أيضا في المقطع الرابع في السطر الثالث عشر، في قولها:

يا مِصرُ شعوري مزّقه ما فعل الموت[1]

الشاعرة من خلال تكرارها للكلمة تريد أن تبين سيلا من الأحاسيس الصادقة الطافحة بالتوجع والألم، الذي يصدر من قلبها بسبب الموت الذي مزق شعورها.

وقد كررت كلمة (الصوت) كذلك ثلاث مرات، حيث نجدها في المقطع الأول في السطر العاشر، في قولها:

في كل مكان يبكي صوت[2]

ونجدها كررتها أيضا في المقطع الثاني في السطر السادس، وذلك في قولها:

اسمع صوت الطفل المسكين[3]

ونجدها أيضا قد كررتها في المقطع الثالث في السطر الثامن، في قولها:

لايسمع صوت الباكينا[4]

إن الصوت الذي تقصده الشاعرة هو صوت المرضى المتوجعين الذين ينهش المرض في أجسادهم، وتكرارها لهذه المفردة جاء من أجل خلق ذلك الإيقّاع الذي يهيمن على نفس المتلقي وتؤثر فيه.

---

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص142.

[2]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص 139.

[3]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص139.

[4]– نازك الملائكة،المصدر نفسه، ص140.

وكررت الشاعرة أيضا كلمة (الفجر) مرتين، فنجدها في المقطع الثاني في السطر الاول في قولها:

طلع الفجر[1]

ونجدها أيضا بنفس المقطع في السطر الثالث، وذلك في قولها:

في صمت الفجر، أصخ، انظر ركب الباكين[2]

والفجر هنا لا يدل على الأمل وتجدد الحياة، ولكن عند طلوع الفجر كان المصريين ينتظرون سماع وفاة من توفى من المقربين في الليل، وتكرار هذه الكلمة يصور لنا جليا رؤية الشاعرة وفكرته، فضلا على الإيقاّع النغّمي الذي أحدثه هذا التكرار.

ونجدها أيضا تكرر مفردة (تشكو)، مرتين في نفس السطر الشعري، في المقطع الثاني، وذلك في قولها:

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت[3]

حققت الشاعرة من طريق تكرار مفردة (تشكو)، بهذا الشكل ماتريده على المستوى الصوتي والدلالي، فجاءت رسالتها التي أوحت باستغاثة الشعب المصري وشكواه من وحش الموت الذي غرس أنيابه فيه مخلفا ورائه كما هائلا من الموتى، بالغة في تحريك المشاعر والأحاسيس.

ونجده أيضا تكرر من كلمة (الكوخ)، حيث نجدها في المقطع الأول في السطر الثامن حيث تقول الشاعرة:

---

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص139.

[2]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص139.

[3]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص140.

في الكوخ الساكن أحزان [1]

وقد كررتها أيضا في المقطع الثالث في السطر العاشر، في قولها:

في كوخ الفلاحة في البيت [2]

جاءت الشاعرة بكلمة الكوخ هنا لتدلل على الفقر والانعدام الذي يترنح الشعب المصري فيه وهذا تكرار منح النص ارتباطا معنويا.

وما نلمحه أيضا تكرارها لكلمة (الداء)، مرتين حيث نجدها في المقطع الثالث في السطر الرابع، وذلك بقولها:

استيقظ داء الكوليرا[3]

ونجدها قد كررتها في المقطع الرابع في السطر التاسع، في قولها:

وغدا لاشّك سيلقفه الداء الشرير [4]

تؤكد الشاعرة بتكرارها لكمة (الداء) أن سبب المعانات والآلام والأوجّاع الذي يعيشها المجتمع المصري هو هذا الداء اللعين.

هذا اللون هو من أكثر ألوان التكرار لدى نازك الملائكة، فهو يساعد على إضفاء روح الإيقاع والنغم الموسيقي للنص كما يزيد تنوعا في الدلالة لأنه ضرورة فنية يقتضيها المعنى.

---

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص138.

[2]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص141.

[3]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص140.

[4]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص142.

ج- تكرار الجملة:

لم تكتف الشاعرة بألوان التكرار السابقة التي من شأنها خلق إيقاع للنص، إضافة إلى إسهامها في البناء الدلالي، إنما لجأت إلى أنماط أخرى، وهو تكرار الجملة حيث ترتكز الشاعرة على جملة معينة، تبدأ منها وتنتهي إليها الدفقة الشعورية، إذ تمثل هذه الجملة المحور المركزي للقصيدة، والأمثلة على ذلك في القصيدة كثيرة، منها جملة (الموت الموت الموت)، والتي أوردتها في المقطع الأول في السطر الثاني عشر، بقولها:

الموت الموت الموت[1].

ونجدها قد تكررت في المقطع الثاني في السطر الثاني عشر، بقولها:

الموت الموت الموت[2].

وقد كررت الشاعرة أيضا هذه الجملة في المقطع الثالث في السطر الثاني عشر، بقولها:

الموت الموت الموت[3].

وقد تكررت كذلك في المقطع الرابع في السطر الثاني عشر، بقولها:

الموت الموت الموت[4].

إن الشاعرة بتكرارها لهذه الثلاثية (الموت، الموت، الموت) التي أوردتها في كل مقطع ليست من أجل إضافة الجرس الموسيقي، أو بهدف تحقيق إيقاع مميز فقط، بل راحت تكرر

---

[1]- نازك الملائكة، المصدر السابق، ص139.

[2]- نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص140.

[3]- نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص141.

[4]- نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص142.

الجملة إلحاحا منها وتأكيدا على المصير البائس الذي أضحى عليه المصريين وهو الموت الذي جاء كأنه آلة حصاد للبشر، حيث حصّد الموت من الناس الكثير ولم يرحم أو يستثني أحد، ذلك الموت الذي أصبح حقيقة وواقعا لا يمكن للشعب المصري إلا الرضوخ له دون مقاومة، لأنه لا حيلة لهم أمام هذا الداء خاصة الفقراء منهم، والموت لم يكن حقيقة فقط لا بل عادة تعوّد عليها المصريون هذا من جهة، وفي نفس الوقت تؤكد على موت نظام سياسي مريض، ليأتي نظام آخر يختلف عنه، وجاءت الشاعرة بتكرار هذه الجملة بترديد نفس الكلمة ثلاث مرات، من أجل شّحن صوتها من أجل تحريك أحاسيس والضمير الميت للحكومة والأنظمة السياسية، التي باتت ترى الموت يحصد في الأشخاص دون أن تحرك ساكن .

إن الشاعرة حققت ما تريده، على المستوى الدلالي والمستوى الصرفي، عن طريق هذا التكرار، فجاء تكرارها لهذه الجملة موحّيا لمدى فضاعة الوضع، ومدى الشعور بالألم الذي يتملكها على هذا الوضع.

وتأكيدا منها على مدى تأزم الوضع لارتفاع نسبة الأموات، وفي نفس السياق نجدها كررت جملتين متتابعتين، في المقطع الثاني في السطر السابع، بقولها:

موتى موتى ضاع العدد[1]

وقد كررتها أيضا في المقطع نفسه في السطر الذي يليه، بقولها:

موتى موتى لم يبق أحد[2]

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص139.

[2]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص139.

جاءت الجملة الأولى لتوضح كثرة الموتى وتفاقم عددهم، ولدرجة أنه صار من المستحيل والصعب حصّر عددهم، إذ كان لا يكاد يمضي على سماع موت أحدهم لحظة حتى يكون قد مات إنسان آخر، أي أن الموت صار لعبة قدرهم، والجملة الثانية لم تأتي تأكيدا للجملة الأولى فقط، بل جاءت تحمل شحنة معنوية ودلالية أكبر.

ونجد الشاعرة أيضا قد كررت جملة (أصغ إلى وقع) أولها في المقطع الأول في السطر الثاني، بقولها:

أصغ إلى وقع صدى الأنات[1]

ونجدها كررتها أيضا في المقطع الثاني في السطر الثاني، بقولها:

أصغ إلى وقع خطى الماشين[2]

كأن الشاعرة بتكرارها لهذه الجمة تخاطب شخصا ما أو كأنها توجه كلامها إلى شخص معين، ربما الحكومة المصرية غير المسؤولة، أو النظام السياسي ليسمع وينصت إلى صوت الألم والأنين والوجع، الذي يصدر عن الشعبين، المصري الذي بات ينهش فيه مخلفا عدادا كارثيا من الضحايا، والشعب العراقي الذي أصابه اليأس من النظام السياسي المختل، فكلاهما يحصد الموت والخراب.

وقد كررت أيضا نازك الملائكة جملة(في كل مكان)، في المقطع الأول في السطر التاسع بقولها:

في كل مكان، روح تصرخ في الظلمات[3]

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص138.

[2]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص139.

[3]– نازك الملائكة، المصدر نفسه،ص139.

وكررتها أيضا في المقطع نفسه في السطر الذي يليه، بقولها:

في كل مكان يبكي صوت[1]

وكذلك نجدها قد كررتها في القطع الثاني في السطر التاسع، بقولها:

في كل مكان جسد يندبه محزون[2]

ونجدها قد كررتها في المقطع الثالث في السطر التاسع، بقولها:

في كل مكان خلف مخلبه أصداء[3]

كررت الشاعرة هذه الجملة في قصيدتها لتّؤكد على وجود الألم والدمار، وانتشاره بين الجميع، سواء كان هذا الألم والأنين أنين مرضى مصر، أو أنين العراقيون الذين يعانون من الأنظّمة السياسية إذ لا يوجد فرق بينهما.

ومن الجمل المكررة أيضا في القصيدة هي(لم يبق)، حيث نجدها في المقطع الثاني في السطر الثامن، بقولها:

موتى موتى، لم يبق غد[4]

وتقول أيضا في المقطع الرابع في السطر السادس، بقولها:

لم يبق، سوى نوح وزفير[5]

---

[1]- نازك الملائكة ، المصدر السابق، ص139.

[2]- نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص140.

[3]- نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص 141.

[4]- نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص139.

[5]- نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص141.

تسهم هذه العبارة بطبيعة تركيبها في إغلاق منافذ الأمل، وتحقيق أبدية العذاب والموت والخراب.

ونجدها أيضا تكرر عبارة " لا شيء سوى " في المقطع الثالث في السطر الحادي عشر بقولها:

لا شيء سوى صرخات الموت[1]

وتقول أيضا في المقطع الرابع في السطر الثاني، بقولها:

لا شيء سوى رجع التكبير [2]

إن نازك بتكرارها لهذه العبارة رسمت صورة قاتمة سوداوية للمدينة الذي لم يعد يسمع فيها سوى صوت المرضى، وأنينهم وأصوات التكبير على الجثث والموتى، وكذلك تؤكد على أن الشاعرة قد سَّلمت بمصير العراق الذي لن يتغير.

وفي الأخير ما نستنتجه أننا نرى بأن آلام الشاعر وأوجاعه تتحد مع آلام الشعب المصري والعراقي، فيصوغ الشاعر هذا التلاحم في إيقاع متناغم، وهكذا تتنوع الألحان والأنغام في القصيدة تبعا لتغير مشاعر الشاعرة.

إن هذا اللون من ألوان التكرار يعطي النص بعدا إيقاعيا ونغما إضافيا، إضافة إلى استغلاله في البعد الدلالي

لقد لعب التكرار بدلالته وإيقاعه دورا في إبراز ما ارتكبه الوباء في الشعب المصري وما خلفه من موتى، كما أوحى التكرار لنا صورة الاستسلام والخضوع من جانب إرّادة

[1]– نازك الملائكة، المصدر السابق، ص141.

[2]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص141.

الشعب الذي لا يملك سوى الدمع أو الاستغاثة، ومن الناحية الإيقّاعية فقد عمل على تكثيف الموسيقي الداخلية للنص، وهو ما يحقق لذّة للمتلقي.

خاتمة

بعد رحلة البحث الشاقة نحط رحالنا متوصلين إلى عدة نتائج مهمة في شقي هذا البحث.

أما نتائج الشائقة الأول فمنها :

– صعوبة تحديد ماهية الإيقاع سواءً التحديدات اللغوية أم الاصطلاحية ، و ذلك لتباين زوايا النظر إليه

– الدور الفعال للوزن في البناء الشعري، و اشتراكه مع الإيقاع في إنتاج نغم موسيقي مطرب.

أما نتائج الشق الثاني : فجمة نذكر منها:

– فيما يخص نازك الملائكة في كتابة الشعر الحر نرى بأنه وإن لم تكن لنازك الأسبقية فهي حتما و بلا شك واحدة من كوكبة الشعراء الذين كتبوا أسماءهم على صخرة الشعر الحر.

– النظم على البحور الشعرية الصافية واتخاذ السطر بدلا من البيت بنية رئيسية للقصيدة.

– استحداث بعض التفاعيل الجديدة التي لم تكن في العروض العربي القديم كاستعمال (فاعل) في حشو المتدارك

– جاءت القافية و الروي لدى شاعرتنا متنوعة الأشكال .

– بروز ظاهرة التسكين الذي عرف بين شعراء العصر الحديث.

- الاهتمام الخاص بالجانب اللغوي للكلمة لما توحيه من إيقاع يخدم الناحية الدلالية .

- الاعتماد على التكرار بأنواعه المختلفة بنية أساسية لبناء الإيقاع وإنتاج دلالاته .

- الاهتمام الخاص بالجانب اللغوي و ضرورة تخيير المفردة الموحية صوتيا بالدلالة المطلوبة.

- الاهتمام بالحرف المفرد و تكراره في النص هذا الأمر الذي أدى إلى إيقاع صوتي كبير داخل الخطاب الشعري .

وفي الأخير نرجو أن يكون بحثنا هذا بصمة بين جملة البحوث الأخرى ، و نرجو إن لم يكون وافيا يكون كافيا لتقديم ما يجب تقديمه في هذا البحث ، و نتمنى أن يكون قد و فقنا فيما هدفنا إليه و إن كان ذلك فمن الله سبحانه و تعالى وإن كان فيه نوع من التقصير فمن أنفسنا ، "و الله ولي التوفيق " .

نبذة عن حياة نازك نازك الملائكة :

نازك صادق الملائكة (بغداد 23آب- أغسطس 1922- القاهرة 20 حزيران- يونيو 2007) شاعرة من العراق، ولدت في بغداد في بيئة ثقافية وتخرجت من دار المعلمين العالية عام 1944، دخلت معهد الفنون الجميلة وتخرجت من قسم الموسيقى عام 1949. وفي عام 1959 حصلت على شهادة ماجستير في الأدب المقارن من جامعة **وسكنن** في أمريكا وعُيِّنت أستاذة في جامعة بغداد وجامعة البصرة ثم جامعة الكويت، عاشت في القاهرة منذ 1990، في عزلة اختيارية وتوفيت بها في 20 يونيو 2007 عن عمر يناهز 85 عاما بسبب إصابتها بهبوط حاد في الدورة الدموية ودفنت في مقربة خاصة للعائلة غرب القاهرة.

يعتقد الكثيرون أن نازك الملائكة هي أول من كتبت الشعر الحر في عام1947م ويعتبر البعض قصيدتها المسماة الكوليرا، من أوائل الشعر الحر في الأدب العربي، ولكن في الطبعة الخامسة من كتابها **قضايا الشعر المعاصر**، تراجعت نازك الملائكة عن كون العراق هو مصدر الشعر الحر وأقرت بأنّ قصيدتها الكوليرا (1947) لم تكن الشعر الحر الأول بل هنالك من سبقها بذلك منذ عام 1932، وقد بدأت الملائكة في كتابة الشعر الحر في فترة زمنية مقاربة جدا للشاعر بدر شاكر السياب

نشأتها:

ولدت نازك صادق الملائكة لأسرة مثقفة حيث كانت والدتها سلمى عبد الرزاق تنشر الشعر في المجلات و الصحف العراقية باسم أدبي هـ و "أم نازك الملائكة " أما أبوها صادق الملائكة فترك مؤلفات أهمها موسوعة (دائرة المعارف الناس) في عشرين مجلدا، درست نازك الملائكة اللغة العربية وتخرجت عام 1944م ثم انتقلت إلى دراسة الموسيقى ثم درست اللغات اللاتينية والإنجليزية والفرنسية في الولايات المتحدة الأمريكية، ثم انتقلت للتدريس في جامعة بغداد ثم جامعة البصرة ثم جامعة الكويت، انتقلت للعيش في بيروت لمدة عام واحد ثم عام 1990على خلفية حرب الخليج الثانية إلى القاهرة حيث توفيت، حصلت نازك على جائزة

البابطين عام 1996م، كما أقامت دار الأوبرا المصرية يوم 26مايو/أيار 1999 احتفالا لتكريمها بمناسبة مرور نصف قرن على انطلاقة الشعر الحر في الوطن العربي والذي لم تحضره بسبب المرض وحضر عوضا عنها زوجها الدكتور عبد الهادي محبوبة لها ابن واحد هو البراق عبد الهادي محبوبة.

لقبها:

الملائكة لقب أطلقته على عائلة الشاعرة بعض الجيران بسبب ما كان يسود البيت من هدوء ثم انتشر اللقب وشاع وحملته الأجيال التالية [1]

نازك الملائكة شاعرة من أبوللو

نازك الملائكة شاعرة عربية محلقة ذاعت شهرتها و شعرها و شاعريتها في كل مكان واقترن اسمها بميلاد الشعر الجديد، و كان مع ذلك ميلادها الشعري مقترنا"بأبوللو" والابوليين حيث كانت تدرس الأدب في دار المعلمين العليا ببغداد على يد طائفة من أساتذتها من كبار الأدباء ، و مع طائفة من زميلاتها الأديبات والشاعرات و من زملائها الشعراء ، و من بين هؤلاء و هؤلاء :بدر شاكر السياب، وعاتكة الخورجي و رباب الكاظمي وفي يمنى يديها دواوين المهجريين والأبوللیين وبخاصة ناجي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل، وفوق ذلك كله كانت هناك تأثريتها بأبويها الشاعرين: صادق الملائكة وأم نزار الملائكة التي أهديت إليها ديوانها " قرارة الموجة" عام 1957 بجملة موجزة: إلى أمي أول شاعرية خصبة تتلمذت عليها وفي هذا الديوان ثلاث مرّات فهيا (309–320) نظمتها في 15و17و1953/8/21م.

[1]– يوسف شنتوت الزبيدي، موسوعة الشعر العربي شاعرة العراق نازك الملائكة، دار الدجلة ، عمان، د.ط، 2008م ص8/7.

إن ملامح القصيدة عند شاعرتنا هي ملامح أبولية رومانسية، من تعدد القوافي وتنويع الأوزان والتفاعيل، والهيام بالطبيعة التي إقتربت منها، وذابت فيها وصاغت منها ألحانها إلى الشعور الشديد بالإغتراب، والحلم بالمستقبل:مع الإلتفات إلى الماضي بين الحين والحين والحياة مع الذات والنفس والوجدان والعاطفة والتجارب الحزينة.

وقد التفتت الشاعرة التفاتة زكية، إلى رواد أبللو، واهتمت بالصورة الشعرية وبموسيقي القصيدة، إهتماما شديدا،متبعة في ذلك خطأ على محمود طه، الذي كانت القصيدة عنده بصورها الدقيقة، وموسيقاها الشجية، وتجربتها العميقة، أدق تعبير عن مشاعر الشاعر ووجدانه وذاته.

وتكثيف الرمز في شعر الشاعرة مع العناية بالموسيقى والهيام بالطبيعة.

والشاعرة تؤمن بالحرية وتكره القيود[1].

أهم مجموعاتها الشعرية:

عاشقة الليل 1947، نشر في بغداد، وهو أول أعمالها التي تم نشرها.

شظايا ورماد 1949.

قرارة الموجة 1957.

شجرة القمر 1968.

ويغير ألوانه البحر 1970.

---

[1]– عبد المنعم خفاجي،حركات التجديد في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002م ص136/341 .

مأساة الحياة وأغنية للإنسان 1977.

الصلاة والثورة1978.

كما صدر لها في القاهرة مجموعة قصصية عنوانها "**الشمس التي وراء القمة** "عام 1997.

مؤلفاتها:

قضايا الشعر الحديث، عام 1962.

التجزيئية في المجتمع العربي، عام 1974 وهي دراسة في علم الاجتماع.

سايكولوجية الشعر، عام 1992.

الصومعة والشرفة الحمراء[1].

[1]– يوسف شنوت الزبيدي، المرجع السابق، ص9/8.

إيضاءات على ديوان"شظايا ورماد:

ديوان شظايا ورماد ثاني دواوين نازك الملائكة عام1949م ويضم ثلاثا وثلاثين قصيدة.

يمثل هذا الديوان علامة فارقة في مسيرتها الأدبية، وأيضا يعتبر هذا الديوان من وثائق الحداثة العربية التي تسعى إلى بناء شعرية جديدة، استهلت نازك الملائكة هذا الديوان بمقدمة متماسكة ومتينة لها طابع تاريخي.

أشارت الشاعرة في هذه المقدمة إلى أّنه يصح تطبيق عبارة برناردشو "اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية، لسبب هام هو أن الشعر وليد أحداث الحياة وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها ولانماذج معينة الألوان التي تتلون بها أشياؤها وأحاسيسها[1].

مضيفة إلى كلامها فنحن على العموم مازلنا أسرى تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام،مازلنا نلهث في قصائدنا فنجز عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة وقرقعة الألفاظ المبيتة وسدى يحاول أفراد منا أن يخالفوا، فإن ذاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة وألف حريص على التقاليد الشعرية التي إبتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه، فجمدنا تحت ما ابتكر واتخذناه سنة كأن سلامة اللغة لاتتم، إلا أن هي جمدت على ما كنت عليه منذ ألف عام، وكأن الشعر لا يستطيع أن يكون شعرًا إن خرجت تفعيلاته على طريق الخليل[2].

ففي هذا الديوان لون من ألوان الإنزياح عن القالب الشعري من نظام الشطرين على التحرر من القافية الموحدة التي تخنق أحاسيس كثيرة وتضفي لونًا رتيبًا على القصيدة على حد تعبير الشاعرة،في قصائد مثل"جامعة الضلال"،"لنكن أصدقاء"،"مرئية يوم تافه"وغيرها من القصائد.

---

[1]– نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، المجلد2، ص07.

[2]– نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص08.

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر:

1. نازك الملائكة، شظايا ورماد، مجلد2، دار العودة، بيروت، (د-ط)، 1997م.
2. القرطاجني أبو الحسن حازم ، الباقي من كتاب القوافي، تحقيق علي لغزيوي، (د-م) ط1 1417هـ.
3. الفراهيدي الخليل بن أحمد، العين،ج 3،(مادة قفا)، تح، عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م.

ب- المراجع:

1. إبراهيم أنيس ،موسيقى الشعر، مطبعة لجنة لبيان العربي، شارع مصطفى باشا كامل، ط 2 1952م.
2. ابن منظور، لسان العرب، ج8، مادة(وقع)، دار صادر، بيروت، ط1، (د_س).
3. أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، الجامع في العروض والقوافي، تحقيق الدكتور غازي زاهد والأستاذ هلال ناجي، دار الجيل، بيروت،ط 1،1996.
4. أبو بكر سالم سليمان ، اللسانيات والمستوى الصوتي والدلالي في علم اللغة المعاصر دار الكتاب الحديث، القاهرة،د ط،2009م،
5. أبو ديب كمال ، البنية الإيقاعية في الشعر العربي ، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974م.
6. أحمد إبتسام ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، تحقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997م، ص21.
7. أحمد سليمان الياقوت، التسهيل في علمي الخليل ، دار المعرفة الجامعية، (د_م_ط) 1999م.

8. البحراوي سيد ، العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفية علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د–م–ط)، 1993.
9. الخفاجي عبد المنعم،حركات التجديد في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية،ط1،(د–م).
10. بن إبراهيم عبد الوهاب ، معيار النظار في علوم الأشعار، ج 1، دار المعارف القاهرة،(د_ط) 1991م، ص91.
11. تبرماسين عبد الرحمان، البنية الإيقاعية المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع القاهرة ،ط1، 2003.
12. جبران ميخائيل فوتية ، البسط الشافي في علمي العروض والقوافي، مطبعة القديس جاوزجيوس الروم الارثوذكس، بيروت، د.ط، 1890م.
حازم علي كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، 42ميدان الأوبرا، (د–ط)،1998م.
13. سيد خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتابة، كفر الشيخ، ط 1 1997م.
14. الصباغ رمضان ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1998م.
15. عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه حديثه، دار الشروق، عمان، ط 1 1997م.
16. عبد الصاحب مختار ، دائرة الوحدة في أوزان الشعر العربي ، إشراف عبد الله فاضل فارع، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،تونس، (د_ط)، 1985م.
17. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ط3،(د_م_س) .
18. عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري ، دار الأدب للنشر والتوزيع، الجزائر ،(د–ط)، 2005م.

19. فاخوري محمود ، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، (د- م- ط)، 1992م.

20. فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، د م ط،1998م.

21. الفيروز أبادي، قاموس المحيط، ج 3، مطبعة مصطفى باي الحلبي، مصر، ط 2 1952م.

22. المتقن محمد ، الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ج 1، مطبعة أميمه ، فاس، ط 1 2012م، ص92.

23. محمد حسين إبراهيم عمري، الورد الصافي من علمي العروض والقوافي الدارالفنية،(د_م-ط)، 1988م.

24. محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة ط1، 1999م.

25. محمد محمود عبد الوهاب فاطمة ، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، دار المعرفة، د.ط، 2009.

26. محمود مصطفى،أهدى سبيل إلى علمي الخليل،حققه سعيد محمد اللحام،عالم الكتب،بيروت، ط1، 1996م.

27. محمودعلي السمان، العروض الجديد الشعر الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف، (د- ط).

28. مختار الغوث، الوجيز في العروض و القافية، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، (د_ط_م) 2009م.

29. مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1 ،1998م.

30. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، (د-م) ط3 ، 1967م.

31. النويهي محمد ، قضية الشعر الجديد، دار النشر ضريح سعد، القاهرة، ط 18/17 1964م

32. الهاشمي السيد أحمد ، ميزان الذهب، تحقيق حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب القاهرة،ط1997،1م.

33. يعقوب إميل بديع ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1991م.

الزبيدي يوسف شنتوت، موسوعة الشعر العربي شاعرة العراق نازك الملائكة، دار الدجلة عمان، (د–ط)، 2008م.

ج– المراجع المترجمة:

1. ارسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان البدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت 1973.

د–المجلات:

1. القط عبد القادر، رؤية الشعر المصري، مجلة الايداع ، العدد 3، مارس.

فهرس الموضوعات:

مقدمة:.....ص أ ج.

الفصل النظري: ماهية الإيقاع:.....ص5.

1- تعريف الإيقاع.....ص5.

1-1- لغة.....ص5.

1-2-اصطلاحا.....ص6.

أ- مفهومه عند العرب.....ص6.

ب- مفهومه عند الغرب.....ص8.

1-3- وظيفة الإيقاع.....ص9.

2-الإيقاع الخارجي:.....ص11.

أ- الوزن.....ص11.

1-الوزن عند المعاصرين.....ص12.

2- الوزن عند الغرب.....ص12.

3- العلاقة بين الوزن والإيقاع.....ص13.

ب- القافية.....ص14.

1- تعريفها.....ص14.

أ- لغة.....ص14.

ب- اصطلاحا.....ص15.

2- أنواع القافية.....ص17.

أ- القافية المطلقة.....ص17.

ب- القافية المقيدة.....ص18.

3- حروف القافية.....ص19.

أ- الروي.....ص20.

ب- الوصل.....ص20.

ج- الخروج.....ص20.

د- الردف.....ص20.

و- التأسيس.....ص20.

ي- الدخيل.....ص21.

4- حركات القافية.....ص21.

5- عيوب القافية.....ص22.

أ- الإقواء.....ص22.

ب- الإيطاء.....ص22.

ج- التضمين.....ص23.

د- الإصراف.....ص23.

و- الإجازة.....ص24.

ي- الإكفاء.....ص24.

هـ- السناد.....ص24.

6- ألقاب

القافية.....ص25.

أ- المتكاوس.....ص25.

ب- المتدارك.....ص25.

ج- المترادف.....ص25.

د- المتراكب.....ص26.

و- المتواتر.....ص26.

7- دور القافية .....ص26.

2-2- الإيقاع الداخلي.....ص27.

أ- التكرار.....ص27.

1- تكرار الحرف.....ص28.

2- تكرار الكلمة.....ص28.

3- تكرار الجملة.....ص28.

ثانيا: الفصل التطبيقي:البنية الإيقاعية في قصيدة الكوليرا.....ص30.

القسم الأول:ملامح التجديد عند نازك الملائكة.....ص30.

1- ملامح التجديد في الوزن.....ص30.

2- وحدة الضرب.....ص31.

3- بحور الشعر الحر.....ص35.

4-القافية.....ص36.

القسم التاني: الإيقاع في قصيدة الكوليرا:.....ص38.

1- الإيقاع الخارجي.....ص38.

1-1- الوزن.....ص38.

1-2- القافية والروي.....ص57.

2- الإيقاع الداخلي.....ص64.

2-1- التكرار.....ص64.

أ-تكرار الحرف.....ص64.

ب- تكرار الكلمة.....ص73.

ج- تكرار الجملة.....ص86.

الخاتمة.....ص93.

الملاحق.....ص96.

الملحق الأول: التعريف بالشاعرة.....ص96.

الملحق الثاني:إيضاءات على الديوان.....ص100.

قائمة المصادر والمراجع.....ص102.

فهرس الموضوعات.....ص107.