وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الدكتور يحي فارس المدية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

دلالة الإيقاع في شعر" فاتح علاق"
ديوان آيات من كتاب السهو-أنموذجا-

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص : تحليل الخطاب

إعداد الطالب:
رضوان زيتوني

إشراف الدكتور
د.محمد زوقاي

السنة الجامعية : 2014/2013

وزارة التعليم العالى والبحث العلمى
جامعة الدكتور يحى فارس المدية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربى

دلالة الإيقاع فى شعر" فاتح علاق"
بيوان آيات من كتاب السهو-أنموذجا-

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص : تحليل الخطاب

إعداد الطالب:
رضوان زيتوني

إشراف الدكتور
د.محمد زوقاي

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الدرجة
أ-د.بوعبد الله لعبيدي	أستاذ التعليم العالى	رئسا ومناقشا
د. محمد زوقاي	أستاذ محاضر . أ	مشرفا ومقررا
د.أم هانى رحمانى	أستاذة م.أ	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2014/2013

﴿ قُلْ هُوَ الَّذِي أَنْشَأَكُمْ
وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ
وَالأَبْصَارَ وَالأَفْئِدَةَ ﴾

الملك / 23

إهداء

* إلى اللذين أوصلني صبرُهما، ومضاءُ عزيمتهما، ودعاؤُهما إلى هذا اليوم...

اللذين غضبهما حنان... ورضاهما حنان...

ضحكهما حنان... وبكاؤهما حنان...

فعلُهما حنان... وقولُهما حنان...

*إلى إيقاع الحنان الدائم...

والديّ الكريمين

تحقيقاً لأمره تعالى: ﴿ ***وبالوالدين إحساناً*** ﴾

* إلى عائلتي فردا فردا و بالأخص **سماح**

إلى من أرادني يوما هكذا ...قرة عيني و ريحاني في الدنيا

مفتاح

أُهدي هذا الجهد المتواضع

شكر وعرفان

شكرا لله تبارك وتعالى و حمدا كثيرا له على ما منحنا ويمنح كل لحظة .

شكرا لأستاذي المشرف د. محمد *زوقاي* الذي شرفني بتعهد بحثي مذ كان فكرة أولية شكرا للأساتذة الكرام ... محمد *مكي و أم هاني رحماني و فيروز بن رمضان* الذين أحترمهم و كانوا دوما الأحسن والأفضل بالنسبة لي ...

شكرا لأساتذتي الأفاضل فردا فردا ... و لكل من علمني حرفا أو غرس في رأسي فكرة أو رأيا و أخص بالذكر منهم د. نذير *بولمعالي* ، د.*عبد الكريم شرفي* ،*أ.حسين العربي* ، أعلام هذا القسم .

شكرا لأخوتي أبناء عمي بومحدين، فضيلة لتضحيتهم بالجهد والخبرة

شكرا أصدقائي لتقديمهم الدعم المعنوي واللوجستي الضروري

فللجميع مني جزيل الشكر والامتنان... ومن الله عظيم الأجر

مقدمـــة

عرف الإنسان الشعر منذ القديم ورفعه فوق كل الفنون ، فأنشده متغنيا به في حروبه وانتصاراته ، في أفراحه وأحزانه واتخذه وسيلة لتخليد مآثره ومفاخره ، ونقلها إلى الأجيال المتعاقبة عن طريق الرواية الشفوية في غالب الأحيان وفي هذا الصدد يقول حسان بن ثابت:

تعّن بالشعر إما كنت قائله ***إن الغناء لهذا الشعر مضمار.

وماهو المعروف أن العرب أمة شاعرة ، عنيت بالشعر أشّد عناية ففتنوا به في جاهليتهم وإسلامهم وتفاضلوا به اعتزازا وافتخارا ، حتى توهموا قوة خفية تلهمه الشعر، وتوسوس به فقالوا: الشعر علم العرب ، أو ديوان العرب ، ولا علم لهم سواه، ولما انتقلوا إلى التدوين وشرعوا يؤسسون لعلومهم تساءلوا عنه وعن مفهومه وهل هو كلام عادي؟ أو خاص؟ وماهي مميزاته؟ وبنيته وخصائصه، وماهي المعايير التي تجعل الكلام شعرا، وما مدى صدق مقولة «وإنما الشعر ما أطرب وهزّ النفوس، وحرّك الطباع فهذا باب الشعر الذي وضع له»

من هذا المنطلق رأى "مالا رميه" في الشعر أنه ذلك التعبير باللغة البشرية وقد أرجعت إلى إيقاعها الأساس إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود ، بمعنى أن شرط الشعر ينبع من إكتساب لغته إيقاعا خاصا يشكل من قوة الغموض في الطبقات العميقة للمعنى ، تلك التي تحاول تفسير مظاهر الوجود المعمقة تفسيرا شعريا، إلا أن دخول موسيقى الشعر بوصفها نظاما قائما على أسس وقواعد وقوانين منطقية، زاد من إنتظام فعالية الإيقاع في النص الشعري.

إن اللحظة التاريخية التي شهدت تحول القصيدة العربية من مرحلة الشكل وفق إطار شعري جاهز–جسدته إبداعيا البنية العروضية التقليدية إلى مرحلة الشكل وفق بناء تكويني يسعى إلى التفرد– هي اللحظة التي نفسها التي شهدت على مستوى التجربة النقدية العربية ، تحولا من النظر إلى القصيدة بوصفها كلاما شعريا ينفلت من رتابة الوزن والقافية إلى رحابة الإيقاع، ولئن كان هذا التغيّر صدى للتطور الذي حصل في النقد الغربي فقد دأب النقد العربي على الربط بين طبيعة التجربة الشعرية المعاصرة وجذور التغيير، فعوامل النضج الفني والعمق الرؤيوي التي طرأت على

القصيدة العربية المعاصرة، أصبحت تستدعي القوانين الشعرية المناسبة لتمثيل خصائصها وطموحاتها، وقد كان الإيقاع بمفهومه الكلي الواسع أكثر القوانين الشعرية حساسية ، أهمية، وأجلبها للاختلاف والجدل، فنظام الإيقاع –الذي يعد جديدا بما يتضمنه من أسس ومفاهيم– كان أكثر تداخلا مع نظم التجربة الشعرية الأخرى ، ولا يتجلى إلاّ ضمن نسق يحدد هويته، وهذا يمثل جوهلر غموضه وتعقّده، فهو إذا يمثل عنصرا أساسيا يتغلغل في كل مكونات النص، ولا يقوم نص شعري إلا بوجوده –فإنه لا يحضى بوجود مستقلّ، محدد المعالم داخل النص– فهو ليس فكرة ولا لفظة ولا صورة ولا رمزا ولا بحرا ولا هو مكون مستقا في النص، ولكنّه في الوقت نفسه موجود ومتغلغل في كل المكونات، بل هو مسؤول عن صناعة شعريتها ، فهي ليست في غياب الإيقاع إلا تراكمات ميتتة لا روح فيها، وأهمية الإيقاع تكمن في أنه خط عمودي ينطلق من بداية القصيدة إلى نهايتها مخترقا خطوطها الأفقية التي هي : الأفكار، الأصوات، الألفاظ، والصور، والرموز، والوزن في نقطة غير محدّدة هي جذر الفاعلية ، فينقلها بذلك من صورتها التراكمية العادية إلى صورتها التركيبية التكوينية، أو ينقلها من درجتها الصفر في الأداء الشعري إلى درجة الحيوية الشعرية والتركيب الوظيفي.

ومن هذه النظرة العميقة و المعقّدة للإيقاع نبعت فكرة البحث وتبلورت في "دلالة الإيقاع" طامحة إلى إضاءة ما أمكن من البؤرة الغامضة ، المراوغة بين الخفاء والتجلي ومع أن الدراسة الدلالية للإيقاع أكثر عسرا ذلك أن مجرد الكشف عن مضانّ الإيقاع يعد مغامرة نقدية، إلا أن محاولات ترويضه والتسلل إلى المناطق الوعرة والمربكة التي يرتادها في النص وهو من قبيل الممارسة الدلالية فلا يمكن مقاربة الإيقاع عن الغايات الدلالية، وفكرة البحث بهذا الطرح ليست جديدة فأغلب الدراسات التي قاربت الإيقاع إتفقت على إستهداف الغايات الجمالية للإيقاع، غير أن جدة الفكرة تظهر في بلورتها وفق هذا العنوان« **دلالة الإيقاع في شعر فاتح علاق، "ديوان آيات من كتاب السهو"نموذجا**».

إن اختيارنا لهذا الموضوع في بادئ الأمر لم يكـن من قبل الصـدفة بل كان وفقا لتفكير مـسبق أدركنا من خلاله أهمية البحث (موضوع البحث) وقيمته العلمية وخاصـة أن الإيقاع بـصفة عامة أخذ الحيز الكبير من اهتمام الدارسين والنقاد وقد كنا من المولعين بهذا العلم إن صح التعبير الذي أصبح له رواد و مهتمين إذ يرجع لهم الفضل كل الفضل في الأثر الكبير بالدفاع عن هذا العلم في جميع صوره فذاع صيتهم بفضل مواصلتهم ومواظبتهم عن تحقيقه، حتى وإن كانت مرحلة الاختيار من قـبلنا نحن في حوصلة العنوان من أصعب المراحل خصوصا في ما يخص الإيقاع في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، وذلك لتشعب الموضوع فيه ووجهة الاختلافات وصعوبته وتحديد المفهوم .

ومما دفعنا لاختيار الموضوع لابد أن تكون هناك رغبات لا تخـلو من جوف أي باحث في مثل هذه الدراسة فمنها ما هو موضوعي ومنها ما هو ذاتي :

- ✓ الرغبة في إظهار أهمية الموضوع
- ✓ عدم الخوض في دراسة الإيقاع في الشعر الجزائري وربطه بالدلالة وخاصة فيما تعلق بالحديث أو القديم والذي هو بحاجة كبرى خاصة بما يتعلق بإبراز الدلالة والأهمية
- ✓ ميولاتي الشـخصية للأستاذ المشرف بحكم توجيهه وإقتراح الموضوع عليّ كباحث، وذلك راجع من تمكن الأستاذ في هذا الجانب وخاصة الجانب الإيقاعي.
- ✓ إختيارنا لديوان "آيات من كتاب السهو" هو قيمته الإيقاعية من جهة ومن جهة أخرى تسليط الضوء على الشعر الجزائري عموما ، الذي يسخر بقيم إيقاعية وجمالية ودلالية مما يجعله مادة صالحة للدراسة، وشاعرنا بالخصوص يعبر شعره عن صدق التجربة، فحين تقرأ قصائده فإنك تحس بتأجج في عواطفك وبارتياح وانشراح في النفس.

بعد إبراز الرغبات لم يبقى لنا إلا أن نصوغ الإشكالية الرئيسة التي يـعالجها موضوعنا من خلال البحث بشكل عام وإشكاليات صغرى تكون بمثابة المصـابيح التي تنير طريق البحث

ونحن بصدد الإجابة عنها إن وفقنا الله فكـــانت الإشكالية كالآتي : **ما أهمية الإيقاع في الخطاب الشعري ، وما هي دلالته في ديوان آيات من كتاب السهو، وما هي الجوانب التي عمل فيها الشاعر على توليد هذا الإيقاع؟**

إندرج تحت هذا الإشكال أسئلة فرعية:

- ✓ هل إتفق النفاد القدامى والمحدثون في تعريف الإيقاع؟
- ✓ ما هو الفرق بينه وبين الوزن؟
- ✓ وبما يتميز ديوان "آيات من كتاب السهو" من قيم إيقاعية ؟ أهي الإيقاع الداخلي فقط؟ أم أنه يتعدى ذلك إلى الإيقاع الخارجي؟ هل وفق الشاعر في تجسيد دلالة الإيقاع داخل ديوان "آيات من كتاب السهو" ؟

كل هذه الإشكاليات وغيرها سنحاول البحث و الإجابة عنها وفق خطة قوامها مقدمة وثلاث فصول مصحوبة بخاتمة.

فجاء الفصل الأول بعنوان "مفهوم الإيقاع في المنظور النقدي وأهميته في الخطاب الشعري" وهو فصل نظري ، قسمته إلى أربع مباحث :

أولا-**تعريف الإيقاع**: وقد جعلنا فيه جانبا للتعاريف المخصصة في المعاجم

ثانيا- **الإيقاع عند النقاد والبلاغيين العرب القدامى**: وقفنا في هذا المبحث على تعاريف النقاد القدامى والبلاغيون والزاوية التي نظروا منها للإيقاع وقد عرجنا على بعض الأقوال التي وظفناها و كانت نظرتها للإيقاع عروضيا فقط.

ثالثا- **الإيقاع عند النقاد المحدثين:** وفيه خصصنا حديثا عن بلورة المفهوم وتطوره عند النقاد المحدثون من الجانب العروضي إلى الجانب الموسيقي مع وجود بعض الإختلافات في التعاريف لكنها في النهاية تصب في مضمون واحد.

رابعا: **أهمية الإيقاع في الخطاب الشعري:** حيث عرضنا فيه هو الآخر دور الإيقاع في الخطاب الشعري من وجهة النقاد القدامى كانو أم المحدثون فوجدناهم لا يختلفون في الأهمية التي يحدثها هذا العنصر الفعال.

وجاء الفصل الثاني بعنوان" دلالة الإيقاع الداخلي في ديوان آيات من كتاب السهو " وهو الجزء التطبيقي الأول وقُسم إلى ثلاثة مباحث :

أولا-**إيقاع التكراروألوانه:** الذي قسمناه هو الآخر إلى تكرار الحرف،الكلمة(الأفعال والأسماء)، والصيغ وحتى العبارات، ثم جعلنا جدولا نستعرض فيه كافة حروف المعاني المكررة

ثانيا-**إيقاع التوازي وصوره:** فقد تناولنا فيه كل ما يحدث جرسا موسيقيا ، من التوازي الأحادي إلى المزدوج مرورا بالعمودي والمقطعي.

ثالثا-**إيقاع الأصوات وهندستها:** وفيه نهجنا المنهج الإحصائي إذ جعلنا الحروف المهموسة والمجهورة في جداول مع عدد تواترها ونسبها المؤوية ثم علقنا على بعض الحروف حسب الهيمنة ،نظرا لضيق الوقت.

أما الفصل الثالث جاء بعنوان"دلالة الإيقاع الخارجي في ديوان"آيات من كتاب السهو" وهو الجزء التطبيقي الثاني في البحث وقسم إلى أربع مباحث :

أولا-**إيقاع الوزن:** وفي طياته خصصنا جزءا صغيرا لتوضيح الفرق بينه وبين الإيقاع أي الوقوف على الخلط بينهما جاعلين في الأخير الأفضلية للإيقاع على حساب أقوال النقاد ،ثم إنتقلنا

للحديث عن الوزن ونظرة النقاد له في كيفية إحداث الإيقاع داخل النص الشعري، وفيه أحصينا البحور في جدول التي نظم بها شاعرنا ديوانه ، ثم علقنا على بعض منها على حساب الهيمنة، كما تطرقنا لعنصر مهم وهو إيقاع التدوير ومدى تعزيزه للجانب الدلالي لتوظيف الشاعر المستويين البسيط والمركب ولم نجد الثالث(الكلي).

ثانيا-**إيقاع الزحافات والعلل**: والذي جعلنا فيه جزءا نظريا لبعض الرؤى والتعاريف وماهية هذا الأخير في تشكيل الموسيقى ،حيث إخترنا بعض النماذج واستخرجنا منها الزحافات والعلل ثم علقنا عليها وعلى دلالتها.

ثالثا-**إيقاع القافية:** فدرسنا فيه تعريف القافية وأنواعها فاخترنا لدراستنا المقيدة والمطلقة ، مدعمين مبحثنا بنماذج كانت الأنسب والأمثل في الديوان .

رابعا-**إيقاع الجملة الشعرية والدفقة الشعورية:** وهو العنصر الذي يعد مهما في دراسة الإيقاع خاصة في الشعر الحر وفيه أيضا مزجنا بين النظري والتطبيقي.

وانهينا هذا البحث بخاتمة جعلناها محصّلة لأهم النتائج التي توصلنا إليها.

وقد سبق الذكر هنا أن ظاهرة الإيقاع ظاهرة زئبقة متملصة لا تكاد تتجلى بموضع حتى تختفي في آخر لذلك كان التعدد المنهجي ضرورة إقتضتها طبيعة البحث، وعلى الرغم من أن المنهج الأسلوبي قد مثل أهم السمات الأسلوبية لبناء الإيقاع داخل الديوان ، فقد تم الإستعانة ببعض أدوات المنهج البنيوي والإحصائي وكذا بعض من آليات نظرية التلقي والتأويل أمام بعض النصوص التي فرضتها علينا طبيعة البحث.

كما لا أنسى بذكر الدراسات السابقة التي سبقت البحث وكانت بمثابة المرجع الأساسي لنا بالإضافة إلى أن فكرة البحث كانت مستوحاة منها، وهي دراسات معاصرة ذات الطرح العميق والتحليل الجاد، يتقدمها كتاب الناقد العراقي:محمد صابر عبيد (القصيدة العربية بين البنية الدلالية

والبنية الإيقاعية) الذي سعى إلى كشف علاقات التداخل بين خارج النص وداخله، ومن ثم فإن أي خلل في المعادلة النصية بين إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع يصاحبه بالضرورة شرح في شعرية القصيدة يؤدي ضرورة إلى خلخلة نظمها وقوانينها.ومنها كتاب الناقد البحريني "علوي الهاشمي" (فلسفة الإيقاع في الشعر العربي) وهو كتاب مقتطف من رسالة دكتوراه قدمها للجامعة التونسية بعنوان" تجربة الشعر المعاصر في البحرين" في أربعة أجزاء إستأثر فيها الإيقاع بالنصيب الأوفر وتتجلى أهميته أنه ينظر إلى الإيقاع بأنه المسؤول الأول والأخر عن إنتاج شعرية النص ، وكل مقومات النص الأخرى جامدة لا حياة فيها من دون الإيقاع. ومنها رسالة الدكتوراه التي قدمها الأستاذ "أحمد حساني" للجامعة الجزائرية بعنوان (الإيقاع وعلاقته في الشعر الجاهلي) وكذلك رسالة الدكتوراه للأستاذة صبيرة قاسي بعنوان(بنية الإيقاعي في الشعر الجزائري المعاصر) .

وقد استعنا في بحثنا هذا بجملة من المراجع لعل أهمها

- ✓ "الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي" ل(إبتسام أحمد حمدان)
- ✓ "البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر"(عبد الرحمان تيبرماسين)
- ✓ "قضايا الشعر المعاصر"(نازك الملائكة)
- ✓ "الشعر العربي المعاصر "(عز الدين إسماعيل)
- ✓ "بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر "(صبيرة ملوك).

ومن الصعوبات التي واجهتنا ، ضيق الوقت وقصره مع ندرة الكتب في مكتبتنا في هذا الجانب بالإضافة لشساعة الموضوع وصعوبة علم العروض.

وفي الأخير نقول هذا جهد المقلّ الذي إن أصاب فمن الله وإن أخطأ فمن نفسه والذي لا يستأثر لنفسه ولا ينسبه إليه، بل يقّر في تواضع وحياء على أن هذا العمل على قلته وقصوره هو ثمرة من ثمار توجيهات ومساندة الأستاذ المشرف(**د.محمد زوقاي**) الذي كان نعم العون–ماديا ومعنويا وعلميا–وخير المرشد لي بعمق رؤيته، وسداد رأيه وكذا صبره الطويل على تقاعس همتي وقلة حيلي...فله جزيل الشكر وبالغ الإمتنان .

كما نتقدم بوافر الشكر مسبقا إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على تحمل عبء قراءة هذا البحث المتواضع ، قصد توجيه صاحبه إلى قواعد البحث العلمي الصحيح ، فلهم مني كل الشكر والتقدير.

المدية في: 2014/05/19.

الفصل الأول :مفهوم الإيقاع في المنظور النقدي وأهميته في الخطاب الشعري.

المبحث الأول:تعريف الإيقاع

المبحث الثاني: الإيقاع عند النقاد القدامى والبلاغيون

المبحث الثالث: الإيقاع عند النقاد المحدثين.

المبحث الرابع:أهمية الإيقاع في الخطاب الشعري.

نظرا لأهمية تحديد المصطلحات- في أي دراسة علمية وتوضيحا لمصطلح الإيقاع الذي هو عماد الدراسة، وتحديده وسط الضباب الذي يحيط به في كثير من الدراسات المعاصرة- لا بد أن نبدأ مناقشة هذا المصطلح في فصلنا هذا والموسوم بـ : مفهوم الإيقاع في المنظر النقدي وأهميته في الخطاب الشعري ، حتى ننطلق به على بنية ووضوح.

لقد اختلفت تعاريف الإيقاع تبعا لاختلاف مفاهيمه لدى الدارسين، ومع أن الفكر الجمالي كان قد أفرز مصطلح الإيقاع (RYTHME)* مبكـرا فإن عدم ضبط هذا المصطلح انتهى به إلى انزياح دلالي أضعف صبغة الاصطلاح فيه لدرجة اعتقد معها بعض الباحثين والدارسين أنه لا يمكن تحديد الإيقاع بنظرية واحدة، لذلك قد ينشأ المصطلح – أي مصطلح – بسيطا واضحا لا اختلاف فيه، وقد يستمر على حاله أو ينحرف عن دائرته المحددة الواحدة إلى علوم أخرى فيتحرك من البساطة إلى التعقيد ومن الوضوح إلى الإبهام، فيصل الأمر إلى أن يصبح هذا المصطلح أو ذاك مفهوما فهما عاما لكنه في ذاته بحاجة إلى إعادة تحديد[1].

غير أننا في هذا الفصل ارتأينا أن نورد بعض التعاريف التي وفقنا في الوصول إليها، لعلنا نرسم عبرها معالم الحقل الدلالي العام ، وما دمنا نرى وجوب ضبط لمفهوم جامع ومانع علينا أن نتوقف خاصة عند التعاريف المعجمية، على اعتبار هذه التعاريف تمثل خلاصة المجهود التصنيفي المنجز في سياقات ثقافية مختلفة وحضارية متعددة

* تجدر بنا الإشارة هنا إلى أن نقر بأن أول من تفطن واجتهد في تحديد المعنى هم اليونانيون ،غير أنهم لم يستطيعوا بلورة مفهوم موحد له.

[1] محمد علي علوان سلمان، شعر الحداثة دراسة في الإيقاع ،كتاب إلكتروني، د ط ، ص12.

المبحث الأول: تعريف الإيقاع

أولا:في المعاجم العامة

ورد في لسان العرب ما نصه " الإيقاع " من « إيقاع اللحن في الغناء ،وهو أن يوقع الألحان ويبينها »، وسمى بذلك الخليل – رحمة الله عليه – من كتبه في ذلك المعنى " الإيقاع "[1].

وفي المعجم الوسيط يعرف " الإيقاع " على أنه : « إتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء»[2].

وقد ربط قديما "السلجماني" بينهُ وبين "الوزن" فقال في تعريف الشعر : « الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة، وقد شرح قوله موزونة بأن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى قوله متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، عدد زمان الواحد منها مساوٍ لعدد زمان الآخر»[3].

ومما نقله ابن سيده عن الخليل بن "أحمد الفراهيدي" في كتاب "العين"« أن الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية »[4].

ويبدو من المدلول اللغوي للفظة "الإيقاع" أنها كانت مرتبطة "بالإيقاع واللحن والموسيقى" وفي هذا المعنى يقول "ابن المعتز" من الوافر الأول:

إذا أحسست في لفظّي فتورا وحظّي والبلاغة والبيان

[1] إبن منظور: لسان العرب ،مادة (وقع)، المجلد السادس، جزء 55،ص4897.

[2] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط ، مادة (و.ق.ع) ، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط 04، 2004، ص 1050.

[3] أبو محمد القاسم السلجماني: المنزع البديع، تحقيق،علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط ،ط 03، 1980 ، ص 218.

[4] إبن سيدة:المخصص، الشعر13، مادة "وقع" ، الكتب العلمية ، دار الكتب، بيروت ، د ط، ص 10.

فلا ترتـب بفهمي إن رقــصي على مقـدار إيقـاع الزمـــان[1]

وقال "كشاجم"* من الخفيف :

آه ،من بحة بغير انقطـــــاع لفتـاة مـوصولة الإيقـــــاع
أتعبت حلقها وقد يجتني مـن تعب الحلق راحـة الأسمـــاع
فغدت تكثر البحــاح وحطت طبقات الأوتـار بعد ارتفــاع[2].

وورد تعريفه في القاموس الفرنسي " petit larousse" بأنه« وزن منتظم يقوم بتوزيع العناصر اللسانية، أو هو الاختلاف في الزمن بين القوة والشدة »[3].

أما الموسوعة العالمية فإنها تنظر للإيقاع من خلال تعريف إجمالي لتصل إلى مفهومه فتقول : « إنه كل ظاهرة تشعر أو تقوم بها ...».[4]

ثانيا: في المعاجم المتخصصة

يعرف المعجم الفلسفي "الإيقاع"، بأنه مصطلح موسيقي ينصب على مجموعة من أوزان النغم ، أما في الشعر فالإيقاع مركب موسيقي يشتمل على أوزان غير متساوية وهو جانب الموسيقى في الشعر.

أما معجم مصطلحات الأدب فيورد هذا التعريف :

---

[1] عبد الله ابن المعتز: الديوان ،تحرير كريم البستاني، دار صادر ،بيروت، د ط، ص444.

* هو كشاجم أبو الفتح، محمود بن الحسن الرميلي، من أهل الرملة، بفلسطين، شاعر وأديب ،فترسي الأصل له عدّة رحلات إلى بغداد، ومصر ودمشق ، وبعد مسيرة طويلة إستقر في حلب، وبها مدح الحمدانيين ، توفي بها سنة 360 للهجرة.

[2] كشاجم :الديوان ،تحرير النبوي عبد الواحد شعلان ، مكتبة المدني ، ط الأولى ، 1997، ص 264.

[3] عبد الرحمان تيبرماسين: البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، دار التنوير والتوزيع،الجزائر،ط الأولى ،ص 90.

[4] المرجع، نفسه ، ص 90.

الإيقاع :« الكلمة مشتقة أصلا من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق ، والمقصود به عامة، هو التواتر المتتابع بين حالتّي الصوت والصمت أو النور والظلام ، أو الحركة والسكون،أو القوة والضعف،أو الضعف واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء ... إلخ، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي،ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم، في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني. والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا، تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضا في كل الفنون المرئية فهو إذن بمثابة القاعدة التي تقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن، ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع بإتباعه طريقة من ثلاث:"التكرار،أو التعاقب،أو الترابط"»[1].

وقد أرجعه "كولر" في القرن 19 إلى عاملين :

- ✓ أولهما : التواتر الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة فتعمل على تشويق المتلقي.
- ✓ وثانيهما : المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة الغير متوقعة والتي تولد الدهشة لدى القارئ[2].

وفي معجم "لاروس العربي الأساسي" هو اطراد الفترات الزمانية التي يقع فيها أداء صوتي ما ، بحيث يكون لهذا الأداء أثر سار للنفس لدى سماعه.[3]

---

[1] مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب(إنجليزي، عربي ،فرنسي) ، مادة "وقع"مكتبة لبنان ، بيروت، ط01، 1974، ص 481.

[2] إبتسام أحمد حمدان:الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتحقيق، أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب ، ط01، 1997، ص 21.

[3] أحمد حساني:الإيقاع وعلاقته بالدلالة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة الجزائر02، الجزائر،2006/2005 ، ص16.

أما المعجم الفلسفي للدكتور "جميل صليبيا" فقد ورد فيه:«الإيقاع في اللغة هو اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء، وفي الاصطلاح معنيين:

- الأول عام:وهو إطلاقه على اتصاف الحركات والعملات بالنظام الدوري، فإذا كانت الحركات متساوية الأزمنة يسمى الإيقاع موصولا، وإذا كانت متفاضلة الأزمنة في الأدوار يسمى الإيقاع منفصلا...
- والثاني خاص:وهو إطلاقه على نظم حركات الألحان، وأزمنتها الصوتية في طرائق موزونة تسمى بأدوار الإيقاع. [1]

وفي "معجم اللسانيات" : «هو الرجوع المنتظم في السلسلة الكلامية للإحساسات السمعية المتشابهة التي تولدها العناصر النغمية المتنوعة»[2].

وفي الاصطلاح الموسيقي الصرف « النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب، أو تقدير لزمان النقرات أو قسمة زمان اللحن بنقرات، وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دورا، أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل، أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية المحدودة في كل ميزان، أو جماعة فقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم، وكما أن عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لا يفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العروض، كذلك لا يفتقر إلى إدراك تساوي أزمنة كل

[1] أحمد حساني:الإيقاع وعلاقته بالدلالة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة الجزائر02، الجزائر،2006/2005 ، ص16

[2] المرجع نفسه ص، 17.

دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك بل هو غريزة جُبل عليها الطبع وتلك الغريزة للبعض دون البعض الآخر، وقد لا يحصل بكد واجتهاد»[1].

ويأخذ الإيقاع في سياقاته الإجرائية أشكالًا شتىَ فهو« التكرار المتسق أو غير المتسق، لوضع أو مركز قوة، لمعنى أو حركة، وهو أحد أنواع الوحدة لأنه تركيز على حركة أو نغم أو لفظ معين يظهر في تناوب الحرة والسكون، النور والظلام، عودة البداية في النهاية، رجوع القرار في الأغنية، رد العجز على الصدر في الشعر، تكرار قافية واحدة أو قواف متناوبة، رجوع نوبة واحدة أو عبارة موسيقية في المعزوفة، فهو تناظر زمني يقابله في الطبيعة توقف الحركة أمام حاجز ثم استئنافها، ويقوم جماله على لذة انتظار ما نستبق حدوثه »[2].

إلا أن هذا لا يوجب أن يوهم الإيقاع على أنه مجرد وسيلة إطراب أو استجابة لحاجة نفسية صرف، فهو ذو قيمة خاصة من حيث المعان التي يوحي بها، وإذا كان الفن تعبرا إيحائيا عن معاني تفوق المعنى الظاهر فالإيقاع وسلة هامة من وسائل هذا التعبير لأنه لغة التواتر والانفعال، لذلك ارتكز عليه الشعر ارتكازا أساسيا في بناء موسيقاه وعدّ أحد أهم أركانها التي ترتكز أولا على الانسجام أو تآلف الأصوات [3].

وقبل الكلام عن مفهوم الإيقاع عند النقاد والبلاغيين العرب القدماء والمحدثين ينبغي أن نفرق أولاً بين نوعين من الإيقاع هما :

---

[1] صفي الدين عبد المومن الأرموي البغدادي: كتاب الأدوار ،شرح وتحقيق هاشم محمد الرجب ، دار الرشيد للنشر، بغداد، د ط،
1980، ص 139-140.

[2] محمد عبيد صابر: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – حساسية الإنبثاقة الشعرية الأولى ،جيل الرواد والستينيات–منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، د ط ،2001 ، ص 15.

[3] المرجع نفسه، ص 18.

- ❖ إيقاع تلقائي غير مقصود: وهو ما لا يقصد منه أي نوع من التأثير الفني في النفس مثل حركات البندول ودقات الساعة وصوت عجلات القطار...
- ❖ إيقاع مقصود أو فني: وهذا هو النوع الذي تتعدد عناصره في الفنون كالشعر والموسيقى والرقص، وهذا النوع مقصود به إحداث تأثيرات وانفعالات معينة في نفس المتلقي لأنه أساسا يعبر عن إحساسات شاعر في محدث الإيقاع [1].

ويمكننا القول إن المتتبع لهذه التعاريف يمكن أن يستخلص الملاحظات التالية :

1) إتفاق هذه التعاريف—على تبيانها— حول معنى تردّد ورجوع الصوت (منتظما أومتساوي) مما يعني أن الحديث عن إيقاع ما يستلزم رجوعا للأدلة عنه، فينشأ الإحساس بالانتظام والتناغم والانسجام سواء في الشعر أو في الموسيقى أو في غيرها من الفنون.
2) شمولية المفهوم، فالإيقاع ظاهرة عامة تشمل الظواهر الدورية التي تنظم الكون والإنسان، وبهذا المعنى يمكن أن نتحدث عن إيقاع لتعاقب الفصول وتناوب الليل والنهار، البرودة والحرارة، الضوء والظلام ... كما نتحدث عن إيقاع للنمو الاجتماعي والنهوض أو السقوط الحضاري، تماما كحديثنا عن إيقاع دقات القلب أو نظام تناوب النوم واليقظة إلى غيرها من مظاهر التعاقب التي يعيشها الإنسان في حياته.
3) أسبقية الإيقاع كمصطلح إلى حقل الموسيقى الذي يبدو وأنه هاجر منه إلى بقية الفنون ذات التجسيد السمعي والبصري بما فيها الأدب والشعر خصوصا وبفعل هذه الهجرة اتسع مفهوم الإيقاع من مجرد" توقيع الألحان" و" اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء " بشكل تنجم عنه مجموعة من أوزان النغم إلى مدلول يشمل" طريقة " توزيع العناصر اللغوية (

[1] إبتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، مرجع سابق ، ص 15.

المنطوقة) في اللحظات الأدبية " ثم ليصبح " القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن[1].

هذه مجموعة من النتائج التي وصلنا إليها من خلال التعاريف المتنوعة للإيقاع من اللغوي إلى المعجمي، وهذه التعاريف جعلناها كمقدمة سابقة للتعاريف التي تسبق رؤى وأقوال النقاد القدامى والمحدثين حول هذا العنصر وما دار حولهم من جدال، فهل نظرة النقاد كانت عينا واحدة لهذا العنصر الفعال في الخطاب الشعري ؟ سنجعل من هذا الطرح حديث المبحثين من هذا الفصل.

[1] فاطمة محمود عبد الوهاب : في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحيثة (قراءة في نصوص موريتانية)، دار المعرفة، الجزائر، د ط، ص 19.

المبحث الثاني: الإيقاع عند النقاد والبلاغيين العرب القدامى

تفطن العرب قديما إلى البعد الإيقاعي في شعرهم ويتضح ذلك من خلال استخدامهم المبكر لعديد من مصطلحات العروض والقافية كما يتشكل من طريقة التنعيم* التي كانوا يتبعونها في تدريب ناشئتهم وتلقينهم إيقاعاته المعروفة لصقل مواهبهم وإكسابهم الخبرة الفنية الضرورية لقرض الشعر.

وما من شك أن النقاد العرب القدامى كانوا شاعرين بأهمية الإيقاع ،وطرح ناقد من وزن الجاحظ للمعنى من حساب المفاضلة بين (النثر والشعر) خير دليل على هذا، وأثناء تعقبنهم للمصطلح في النقد القديم وجدوا الإيقاع مستعملا فيما يتعلق بالموسيقى أمرا أساسيا [1]، والملاحظ أنهم كانوا على وعي تام بهذه القضية وقد عبروا عنها بآراء واضحة ودقيقة يمكن لدارس النقد العرب القديم أن يلمح ذلك من كتبهم ، وإذا ما حاولنا أن نتبع هذه الفكرة عند نقادنا القدماء فإننا لا بد أن نبدأ من واضع علم العروض للشعر العربي وهو : "الخليل بن أحمد الفراهيدي " (185 هـ) ، ويمكن أن نستوضح ذلك من خلال العلمين الذين اشتهر بهما الخليل وهما : "علم العروض" الذي عنيَّ بضبط أوزان الشعر العربي، وكتاب "العين" الذي وضعه الخليل معجما صوتيا

---

* تسمى هذه الطريقة أيضا التنعيم وتلخصها رواية "الخليل بن أحمد الفراهيدي" التي نسبها إليه الحسن بن يزيد برواية عن " الأخفش" أنه قال: سألت الخليل بن أحمد عن العروض فقلت له : هلا عرفت لها أصلا ؟ قال : نعم ، مررت بالمدينة حاجا فبينما أنا في بعض طرقاتها إذ أبصرت بشيخ على باب يعلم غلاما ، وهو يقول له : قل : نعم لا ، نعم لالا "، نعم لا ، نعم نعم لا ، نعم لالا، نعم لا ، نعم لا لا .قال، الخليل: فدنوت منه فسلمت عليه وقلت له : أيها الشيخ ما الذي تقول لهذا الصبي ؟ فذكر أن هذا العلم شيء يتوارثه هؤلاء الصبية عن سلفهم، وهو علم عندهم يسمى التنعيم ، لقولهم فيه نعم قال الخليل فحججت ثم رجعت إلى المدينة فأحكمتها . نقلا عن محمد العلمي :العروض والقافية – دراسة في التأسيس والاستدراك، دار الثقافة ، المغرب ، ط01 ،1883 ، ص 37

[1] محمد المتقن: الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، دراسة في المفهوم لتعريفات النقاد، الجزء الأول ، مطبعة أميمة ،فاس ط 01، 2012 ، ص 55.

يستند إلى مخارج الأصوات في وضعه، وهي خاصية ميزت معجم العين عن غيره من مختلف القواميس والمعاجم، وتعد من أبرز المحاولات التأصيلية والتحليلية التي حاولت وصف البعد الإيقاعي في الوزن والقافية ومحاولة الوصول إلى جوهرها واكتشاف قوانينها، مستفيدا بذلك من معرفته ودرايته بالإيقاع والنغم الذّين مكّناه من استنباط التشكيلات الوزنية للشعر العربي ووضع علم العروض [1]

أما حين الحديث عن الشعر وتعريفه نجد الغلبة لمصطلح الوزن، كما نجد الإيقاع في مرة ثانية مستعملا بألفاظ هي نفسها محتاجة إلى الشرح، كما يقول الدكتور "تمام حسان":« وفي الأخير نكون أمام ظواهر إيقاعية ، أوْلاها نقادنا الأقدمون عناية فائقة وتحدثوا عنها بلا مزيد عليه من التفضيل »[2].

والمتتبع لتعريفات علمائنا القدماء يجد أنهم لم ينسوا جوهر الإيقاع، إذ تناولوه من خلال المادة التي تجسد الحركة الإيقاعية فكان المصطلح عندهم ألصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي، لأن التوالي الزمني هو جوهر الموسيقى، ومن هنا ركزت اغلب الدراسات ارتباطه بالزمن وأهملت الحركة ، ولم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقى والوزن الشعري، مع أنه كان في أوضح مظاهره في فنِّ العمارة وزخرف الإسلاميين، كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي[3].

ويمكن القول أن سبب عدم توظيف الباحثين في تراثنا النقدي مصطلح الإيقاع، يرجع إلى مصدره المتعالي وزئبقيته وقوته التأثيرية، غيّرَ مفهومه على وجه التحديد وهذا ما جعل البعض يطلق عليه أسماء وصفات تتصل به، ولكنها ليست الإيقاع عينه، وهذا ما سنلاحظه لاحقا عند الكثير

---

[1] علاء حسين العليوي البدراني: فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ، جامعة العراق ، الجامعة الإسلامية، سنة2012 ، ص 17.

[2] محمد المتقن :الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص57.

[3] المرجع نفسه، ص 58.

من النقاد بما يتعلق بالموسيقى، لكن الأمر جد مختلف إذا تعلق الأمر بالحديث عن الشعر،والغريب هذا هو التناسي لأصول الإيقاع التي أقام عليها الخليل نظريته المعروفة، كما أن الباحثين القدماء أكدوا من خلال تعريفهم للشعر على الجدلية بين الموسيقى:الشكل والصياغة على المستوى الصوتي وبين المستوى المعنوي (التخيل) وهي عناصر أساسية في تميز الشعر عن غيره، من الأشكال اللغوية والأدبية [1].

لم يبتعد مصطلح الإيقاع عند كثير من النقاد عن معناه اللغوي العام، أما سائر النقاد المعروفين قديما فلم يرد لهم مصطلح الإيقاع إلا بالمفهوم العام للمصطلح، مفهوم الكلام الموزون حول الأثر على النفس، يقول "ابن طباطبا" في كتابه عيار الشعر: «والشعر الموزون على إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمعا الفهم مع صحة وزن شعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر ثم قبوله له واستعماله عليه ، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكتمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه » [2].

فالإيقاع عند ابن طباطبا مرتبط بالشعر الموزون لا يتعداه إلى غيره ، وهو مقياس لجودة النص الشعري ومصدر من مصادر الطرب والارتياح، كما أن الإيقاع لديه ليس مرادفا للوزن الشعري بل أعم وأشمل فالوزن عنصر من عناصره [3].

ومنه يرى "محمد السرغيني" في مفهوم "ابن طباطبا" أن الإيقاع معنيان : عام وخاص

---

[1] صلاح الدين يوسف عبد القادر : في العروض والإيقاع الشعري ، دار الأيام ، الجزائر، ط01 ،1996 ، ص 153.

[2] ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز ناصر المانع ، دار العلوم للنشر والطباعة ، الرياض ، ط 01 ، 1958، 53.

[3] ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، مرجع سابق ، ص 23.

فالمعنى العام هو: الانسجام الذي يحس بالذوق كمواقع الطعوم المركبة المختلفة التركيب لذيذة المذاق ، وفي الذي يحس بالشم كالأراييح الفائحة المختلفة الطيب والنسيم ، وفي الذي يشاهد المبصرات كالنقوش الملونة التقاسيم والأصباغ.

والمعنى الخاص: فحين قصد به تطريبا مختلف التأليف حسن التركيب، معتدل الأجزاء مما يخص الشعر[1].

ويقودنا هذا القول إلى إيقاع المعنى، إيقاع الأصوات:

- الأول يكون من الوزن وعذوبة اللفظ الذي يراعي انسجام التفاعيل وتجاوبها وتأليف الحروف وحسن الأخذ بها ، ومراعاة اتساق أصوات الكلمات والحروف فيما بينها مع اعتدال أوزانها.
- أما الثاني من وزن المعنى وصوابه ، ويؤلف بين الإيقاعين حسن التركيب واعتدال الأجزاء، وفي الاختلاف بين المسموع الذي هو الأصوات والمعقول الذي هو المعنى، يحدث النشوز وهو إنكار الفهم وانعدام التبليغ الذي من أجله تقوم رسالة الشعر، وفي الائتلاف والاتفاق تصير الصلة بين الصوت والمعنى وطيدة ووثيقة ومثلها بين السمع والبصر[2].

حدَّ "ابن سينا" الشعر بقوله:« إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة ومعنى قوله موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر» [3].

---

[1] عبد الرحمان تيبرماسين: البنية الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر،مرجع سابق ص94.

[2] المرجع نفسه، ص 95.

[3] أرسطو : فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، مصر ط 01، 1998 ، ص 16.

والحقيقة أن "ابن سينا" لم يجعل النص النقدي القديم وحدَّه فيما وضع من الحدود، فحدَّ "ابن سينا" الإيقاع فقال:« الإيقاع هو تقدير لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحينا، وإن اتفق أن كان النقرات محدثة الحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا» [1].

وهذا يعني في قول "ابن سينا" أن الإيقاع ليس ضرورة وليس هو ما يميز الحدوث اللغوي وإنما اللغة تنضاف إلى الإيقاع اتفاقا فتميزه عن ضروب الإيقاع الأخرى، على أن « الإيقاع متى لآبس الكلام كان أشكلُ للطباع ولذلك قيل أن الكلام أصوات، محلها من الأسماع محل النظر من الأبصار، بمعنى أن انسجام الصورة مع الصوت الذي يحدث مع النفس اهتزازا وشعورا بالمتعة، ونقطة التقاطع بينهما هي إحداث الأثر في النفس. والإحساس بحركة الجمال التي يوقعا الإيقاع فتحدث المتعة التي تمزج بين الصورة والسمع ويصران كلا واحدا، فيقوم الإيقاع لوضع الرؤية في السمع» [2].

وهنا نلاحظ ابن سينا فرق في تعريفه بين الإيقاع الموسيقي ووحدته النغمية، وبين الإيقاع الشعري (الوزن) ووحدته التفعيلة المؤلفة من الحروف.

أما أبو "هلال العسكري" فيرى أن من فضل الشعر على النثر أن « الألحان التي هي أهنأُ اللذّات إذا سمعها ذو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة لا يتهيأ إلا على كل منظوم من الشعر »،

[1] ابن سينا : جوامع علم الموسيقى ، تحقيق زكرياء يوسف ، نشر وزارة التربية، المطبعة الأميرية، القاهرة ، 1956 ، ص 122.

[2] ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مرجع سابق ، ص 28.

وفي هذا ربط فني بين الشعر والموسيقى في إبداع الغناء الذي يقوم أساسا على الإيقاع النغمي اللفظي [1].

وغير بعيد عنه ما ذهب إليه المرزوقي في شرح ديوان الحماسة حين قال:«وإنما قلنا تخير من لذيذ الوزن، لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال منظومه » [2] .

وقد عد المرزوقي تخير الشعراء لذيذ الوزن من أركان عمود الشعر ويتردد في مجال إلتحام أجزاء النظم على الوزن اللذيذ المتخير صدى الفكرة التي تحاول أن تربط بين الإيقاع وأجزاء القصيدة الأخرى وتجعل الانسجام قادرا على نقل الصورة والتأثير في المتلقي هو الذي يرقى بالإيقاع إلى مستواه المطلوب[3].

وهكذا كان "ابن طباطبا" "والعسكري" "والمرزوقي" يدورون في فلك الإيقاع الذي يمثل الأثر الجميل لوقع الحركات والسكنات في النفس.

أما "الفارابي" فيرى أن الإيقاع هو«النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب»[4]،ويقول عنه"ابن فارس"وأهل العروض مجموعون على أنه «لا فرق بين صناعة العروض والصناعة الإيقاعية، إلا أن الصناعة الإيقاعية تقسم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة»[5]، ومن الكتب التي اهتمت اهتماما بالغا بالإيقاع كتاب "أدب الغناء"، وقد

---

[1] محمد علي علوان: شعر الحداثة دراسة في الإيقاع ، مرجع سابق، ص 23.

[2] المرجع نفسه، ص 23.

[3] علاء حسين عليوي : فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، مرجع سابق، ص 19.

[4] الصادق بن القايد: البنية الإيقاعية في ديوان إبن رشيق القيرواني ، رسالة ماجستير ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة 2010،ص 14.

[5] المرجع نفسه، ص 14.

عرف صاحبه الإيقاع بقوله :« وهو قسمة أزمان اللحن بالنقرات وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى وكل واحد منها يسمى دورا »[1].

أما "الجرجاني" فقد أدرك مفهوم الإيقاع وربطه بمفهوم الشعرية فيما أسماه بالنظم ، ورأى أن الإيقاع معنى وليس لفظا مجردا ، مؤكدا على أن الألفاظ خدم للمعاني ، ولا يرى أن يرتبط الإيقاع بالوزن والقافية ، وان كانت حالة من حالات تجلياته ، وهو بذلك سابقا للبنيوية التي ناقشت فيما بعد علاقة الدال بالمدلول وهو يصرح بأن : «الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء ، إذ لو كان له مدخل فيها لكان يجب في كل قصيدتين أن تتفقا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة ، فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما ولا به كان كل كلام خيرا من كلام»[2].

ومع أنه أحس بدلالة الإيقاع الداخلي إلا أنه لم يبين الدور الإيقاعي للنظم لأنه يشترط الفكر والروية كأساس للدرس البلاغي.

ويبدو لنا إهماله دور الإيقاع مع اعترافه بأهمية الجانب الصوتي، حين يقول:« أعلم أننا لا نأبى أن تكون مراقة الحروف وسلامتها مما يثقل على اللسان داخلا فيما يوجب الفضيلة، وأن تكون مما يؤكد أمر الإعجاز، وإنما الذي نتركه ونتقبل رأي من يذهب إليه أن يجعله معجزا وحده ويجعله الأصل والعمدة » [3].

ويكون أفضل من النثر عند "أبي حيان التوحيدي" لبناء الشعر على الإيقاع « فمن فضائل النظم أنه لا يغّني ولا يحلى إلا بجيده، ولا يؤهل للحن الطنطنة ولا يحلى بالإيقاع الصحيح غيره، لأن الطنطنات والنقرات والحركات والسكنات لا تتناسب إلا بعد اشتمال الوزن والنظم

---

[1] الصادق بن القايد: البنية الإيقاعية في ديوان إبن رشيق القيرواني ، ص15.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق محمود شاكر ، مطبعة المدني ،القاهرة ، ط01 ، 1991 ، ص 364.

[3] أحمد حساني: الإيقاع وعلاقته بالدلالة ، مرجع سابق ،ص 26.

عليها، ويبقى للنثر ميزة أيضا « ففي النثر ظل النظم ولولا ذلك ما تميزت أشكاله ولا عذبت موارده ومصادره، ولا بحوره وطرائفه ، ولا ائتلفت وصائله وعلائقه»[1]،وتكمن لذة النص عنده في جميع مكونات النص« وفي الجملة أحسن الكلام ما رق لفظه ولطف معناه ، وتلألأ رونقه ، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم»[2].

ولا يغفل "التوحيدي" مصطلح " الترجيع الذي يكسب الألفاظ إيقاعا هاما وهو مصطلح ذكره في المقابسات :« يقال: ما اللحن ؟ الجواب: صوت بترجيع خارج من غلظ إلى حدة، ومن حدة إلى غلظ بفصول بينة للسمع واضحة للطبع » [3].

وعن الإيقاع السياقي يقول "التوحيدي" :« المعاني المعقولة بسيطة في بحبوحة النفس، لا يحوم عليها شيء قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق، والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة حينئذ تتركب بين وزن وهو النظم للشعر، وبين وزن هو سياقه الحديث ، وكل هذا راجع إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، وصورة حسناء أو قبيحة وتآلف مقبول أو مجموع وذوق حلو أو مر، ومسموع مألوف أو غريب »[4].

وجاء في هامش الصفحة 144 من كتاب قراءة في قصيدة حياة "للناقد علوي الهاشمي" ما يلي:" يعرف صفي الدين الحلي" (ت 1294 هـ) الإيقاع بأنه « مجموعة نقرات تتخللها أزمنة

---

[1] أحمد حساني: الإيقاع وعلاقته بالدلالة ، ص 26.

[2] أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ، تحقيق أحمد أمين و احمد الزين، منشورات مكتبة الحياة ، بيروت ، ج02، د ت، دط، ص 145.

[3] أحمد حساني : الإيقاع وعلاقته بالدلالة ، ص 28.

[4] منير سلطان: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، جلال وشركاؤه ، ط01 ،2000، ص130.

محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم »[1].

وإذا عدنا "للخليل" نجده قد انطلق من استقراء المدونة الشعرية آنذاك (الشعر الجاهلي والشعر الإسلامي والأموي)،محاولا وصف ظواهرها الموسيقية واستخلاص القوانين الإيقاعية التي تحكم الفاعلية الشعرية العربية وتحدد بالتالي إيقاعات الشعر العربي ، فاتبع منهجا استقرائيا ينطلق من المشخص ليصل إلى المجرد في الإيقاع العربي ويمكن أن نميز من معاينة "الخليل" للإيقاع في الشعر العربي قديما على المستويات التالية :

- الوحدات الصوتية (الأسباب والأوتاد).
- الوحدات العروضية (التفعيلات).
- الأنساق الإيقاعية (البحور).
- النماذج النظرية العليا (الدوائر العروضية).

وأما الإيقاع عند "حازم القرطاجني" يتضح من خلال حديثه عن العروض فهو ميزان الشعر، ولم يستخدم مصطلح الإيقاع في كتابه المنهاج صراحة لكنه تناوله تناول الشيء المتداول، المعروف في أواسط الموسيقين والعروضيين والشعراء والنقاد، لذا وجدناه يربط بين الإيقاع والتحسين في الكلام فيقول:« لشدّة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي، لأن في ذلك منافسة زائدة ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، ونياطتهم حرف الترنم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها، لأن في ذلك تحسينا للكلام بجريان الصوت في

[1] محمد المتقن: الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق، ص 23.

نهاياتها، ولأن النفس في النقلة من بعض الكلمة المنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجدادا لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال»[1].

لقد أكّد "القرطاجني" على عنصر الزمن في الشعر وحدّد هذا العنصر بالنظر إلى أصوات الكلمات وتوافقها توافقا زمنيا يضاهي صورة الوزن العروضي الذي يمثله تعاقب الحركة والسكون، وعلى هذا فوجد الإيقاع في العروض له هدف جمالي وأثر نفسي حرص على توافقهما الشعراء طلبا للتحسين، فالإيقاع يورث اللذة، واللذة لا تأتي مع الفوضى وهو يختص بأجزاء الكلام على قانون محدد فيقع في موقع عجيب من النفس [2].

خلصنا بعد مطالعتنا للكتاب أن "القرطاجني" يستعمل مصطلح "المسموعات" بديلا للإيقاع، فالمسموع هو الشعر المنشد، والمسموع هو الإيقاع اللذيذ وهو الغناء الشجي وتناسب المسموعات وتناسب انتظاماتها وترنيماتها جزء يدخل تركيب الجملة.

وما رأيناه كذلك في كتابه، حديثه عن الإيقاع لكن هذه المرة ربطه لنا "بالتخييل" فيقول:«أنه يتألف من التخاييل الضرورية، وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ ، والتخاييل مستحبة وأكيدة وهي تخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم»[3]، وعليه ربط حازم بين كل من الإيقاع بالمعنى واللفظ والأسلوب والنظم والخيال، ولأن العروض والموسيقى

[1] حازم القرطجاني:منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 02، 1981، ص122.

[2] محمد علي علوان : شعر الحداثة دراسة في الإيقاع ، مرجع سابق ، ص 25.

[3] حازم القرطجاني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (جزء المعاني) ، ص 89.

يتعاملان بأوزان متقاربة وبقدر جمال وقع الموسيقى في النفس يكون وقع جمال الإيقاع فيها والمعول فيها الأذواق الصحيحة»[1].

وإذا كان "قدامة بن جعفر" فهم الشعر على « أنه قول موزون مقفى يدل على معنى»[2]، فإن الوزن في نظره له أهمية في الصناعة الشعرية فهو يمثل العنصر الأساسي بين الشعر وغيره من الكلام المنظوم الذي لا يعد شعرا ولذلك فهو يرى انه يتآلف من عنصرين آخرين هما اللفظ والمعنى *.

ولذلك عدَّ "أبو العلاء المعري" الشعر «كلاما موزونا تقبله الغريزة على شرائط ، إن زاد أو نقص أبانه الحس» ، فيجعل الوزن متعلقا يرضي الغريزة الشعرية ضمن شروط تجعل الشاعر قادرا على الارتقاء بنصه الشعري وقول المعري يدل على أن الوزن لا قيمة له إلا إذا وافق الغريزة الشعرية فيكون فاعلا في بنية النص الشعري، وهذا ما يؤكد أن «الشعراء العرب القدماء يدركون قيمة البعد الإيقاعي في الخطاب الشعري ودلالته التعبيرية والإيحائية في ظروفهم الخاصة التي هيمنت فيها الثقافة الشفاهية على أن الشعر إنتاجا»[3].

---

[1] ابتسام أحمد حمدان :الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مرجع سابق ، ص 38.

[2] قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ،بيروت ، د،ط د،ت ، ص53.

* إن الإيقاع عند "قدامة" ينطلق من فكرة الائتلافات الحاصلة بين الوزن والمعنى ،والوزن واللفظ من جهة والقافية والمعنى من جهة أخرى ،وهذه الفكرة تعطينا تصورا واضحة عن نظرة "قدامة" العقلية، فهو لم يفرد قيمة للوزن وحده ولا القافية وحدها، وإنما بائتلاف الوزن مع المعنى ومع اللفظ كذلك، وكذلك ائتلاف القافية مع المعنى هو الذي يعطينا هذا الإيقاع.للإستفادة أكثر راجع الصفحة 53 ومابعدها.

[3] علاء حسين عليوي: فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري ، مرجع سابق ، ص 19.

وإذا ما عرضنا هذا على "ابن رشيق القيرواني" نلاحظ أن الإيقاع عنده ينطلق أولا من القصدية، والنية لأنه يرى أن « الشعر يقوم بعد النية على أربع أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية »[1].

ومن هذا نفهم أن ليس كل كلام موزون مقفى عند العرب يعدُّ شعرا ، وان اشتمل على بعض عناصر الشعر الأساسية، والإيقاع في الشعر يرتبط بقضية مهمة وهي الحس أو الشعور، ذلك أن المشاعر والحواس تشترك جميعا في بناء الشعر، وهذا الترابط بين الأجزاء السابقة تعمل جميعا على فرض الإيقاع.

وهذا ما نراه عند ناقد آخر وهو "ابن سنان الخفاجي" في تعريف "الإيقاع" إذ يرى أن « الإيقاع هو التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض ، أما الذوق فلأمر يرجع إلى الحس...، وأما العروض فلأنه قد حصر فيه جميع ما عملت العرب عليه من الأوزان فمتى عمل شاعر شيئا لا يشهد بصحة الذوق وكانت العرب قد عملت مثله جاز ذلك ، والذوق مقدم وهو الدال على العروض فكل ما صح فيه يلتف إلى العروض في جوازه »[2].

فهو في هذا التعرف يفرق بين الحس الناشئ عن الذوق وهو الدال في عمقه على ما نقصد به الإيقاع.

ونخلص إلى ما تقدم أن اهتمام النقاد والبلاغيين العرب الأوائل بنظرتهم للإيقاع وتحديد قيمته في تشكيل الخطاب الشعري كانت على مستوى عال من الوعي ، فلم يهتموا بتعريف الوزن

---

[1] إبن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدبه ونقده ،تحقيق ، محمد بن محي الدين عبد الحميد ،جزء 01، دار الطلائع،القاهرة، ط 01، 2006، ص 103.

[2] إبن سنان الخفاجي: سر الفصاحة ، تحقيق عبد المتعال الصعيدي ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبح وأولاده ، ميدان الأزهر، القاهرة ، د ط،1969 ،ص 289.

والبحث في أجزائه العروضية من زحافات وعلل، ولم يتعّدو من البحث عن الإيقاع التي تشير في تصورهم عن القدرة الطبيعية والطاقة الشعرية الخصبة الكامنة في صميم الشاعر والتي تشكل عملية الخلق الشعري داخل الإنسان للشعر وتفصح عن سجيته واستعداده الفطري لقول الشعر، وان كان بعض النقاد القدامى أصغوا إلى نبض الشعر بالتعامل مع ظواهر إيقاعية جديدة فتحدثوا عنها ووصفوا مظاهرها وبنائها ، فإن الانتقائية الزمنية التي طبعت الخطاب الشعري الغالب جعلت النموذج الإيقاعي، الذي إستقر في منظور النقد الأدبي مشكلا أساس عمود الشعر، ومرتكزة النظري وهو ذلك النموذج القديم الذي صاغته تجارب الشاعر القديم (الجاهلي والإسلامي والأموي) والذي خضع لصرامة الوزن والقافية الموحدين« لذلك فقد بقي هذا القانون مسيطرا على التأليف النقدي وبقي جوهر الشعر يتحدد بالوزن والقافية حتى تم تحطيم عمود الشعر بفعل الحداثة»[1].التي استطاعت تأسيس مفهوم جديد للإيقاع خارج منظومة العروض التقليدي، ولكن وان كان هذا فلم تنطلق جهود الحداثيون في هذا الصدد طبعا من فراغ ، بل استندت إلى ركام من التجارب التي صاغها المبدع العربي القديم مع المقنن والسائد ، وقد شكلت هذه التجارب موضوع المبحث الثالث من هذا البحث وهو نظرة الإيقاع في عين المحدثين والمعاصرين من النقاد

[1] فاطمة محمود عبد الوهاب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث ، مرجع سابق ، ص 33.

المبحث الثالث: الإيقاع عند النقاد المحدثين

انطلق النقاد المحدثون على اختلاف اتجاهاتهم وتعدد مناهجهم وأطروحاتهم من رفض التعريف المزمن للشعر على أن " كلام موزون مقفى " معتبرين هذا التعريف كان مسؤولا عما وصلت إليه القصيدة العربية القديمة من نمطية وما انتهت إليه إيقاعاتها من شحوب، لذلك فان بناء هذه القصيدة اليوم يستدعي تحرير الشاعر– حديثا كان أم معاصرا – من هذا المفهوم وما دار حوله من تعريف يحصر الشاعر في عنصر واحد من عناصر البناء الشعري هو الإيقاع، الذي ضيق مفهومه في الرؤية التقليدية ، حتى انحصر في الوزن ذبي البحور الخليلية – عند بعضهم – ذلك أن « تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي قد يناقض الشعر انه تحديد للنظم لا للشعر ، فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة وليس كل نثر خاليا بالضرورة من عناصر الشعر »[1].

إن ملاحظة "أدونيس" هذه لا تنطلق من أرضية الرفض السجالي الساذج، لسلطة النموذج بل إنها تؤسس على رؤية تطمح إلى إفتكاك الكتابة الشعرية من آلية العروض وقوانينه الصارمة،انطلاقا من رؤية جديدة تتأسس من مفهوم الإيقاع الذي يتجاوز حدود العروض.

وان كانت الثقافة النقدية في –تيارها العام– تقيم تمييزا بين (الشعر والنثر) على أساس أن، الشعر قائم على عنصري "الوزن والقافية" اللتين يفرضان على المعنى إطارا إيقاعيا خارجيا وصارما ، وتعتبر بالتالي أن الشعر نثرا ألبس وزنا وتقفية ، فان الشعرية الجديدة المعاصرة لا تقر بهذا لأن في نظرهم ما وضعه القدامى تصنيف كمي لا نوعي، وفي هذا يقول "أدونيس" : « لا يجوز أن

[1] أدونيس : زمن الشعر ، تحقيق علي أحمد سعيد ،دار العودة ، بيروت ، ط 03 ، 1983 ، ص 16.

يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعا لمعيارية الوزن والقافية فمثل هذا التمييز كمي لا نوعي كذلك ليس الفرق بين الشعر والنثر في الدرجة بل الفرق في الطبيعة »[1].

إن المتتبع لأراء النقاد والمعاصرين والباحثين يلاحظ اهتمامهم الواضح لدور هذا العنصر في بناء النص الشعري ، كما عبروا عن دلالته وفاعليته من خلال حديثهم عن ربطه بعناصر أخرى ، فهو يعبر عن الإحساس والانفعال تارة وعن المعنى والخيال تارة أخرى ، وعن دوره في بناء النص الشعري مرة ثالثة ، فعند تطرقهم لتعريف الإيقاع وجدوا أن الإيقاع في الشعر ليس صورة موسيقية فرضت عليه فرضا لتكون حلية تزيينية ولكنه ظاهرة طبيعية لتصويب الانفعال[2].

فالإيقاع الشعري إذا ما سيطر على السامع وجدنا له نغما وانفعالا ويصحب هذا الانفعال هزات جسمانية معبرة، ومنظمة نلحظها في المنشد وسامعها معا [3].

فالأثر الممتع للإيقاع كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: ثلاثي(عقلي وجمالي ونفسي) وهذا ما جعل النقاد يحكمون بإن موسيقى الشعر إنما هي موسيقى تعبيرية لنقل الوجدان والخواطر والأحاسيس والمشاعر التي تعجز الألفاظ والمعاني عن نقلها أو الإيحاء بها فتأت الموسيقى الشعرية بدلا من الإيقاع ولكنه يقصد الإيقاع الذي تتركه هذه الانفعالات في نفسية المتلقي لذلك يقول

[1] المرجع نفسه ، ص 16.

[2] محمد عبيد صابر: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة ، مرجع سابق ، ص 33.

[3] أنيس إبراهيم : موسيقى الشعر العربي ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ط 04، 1986 ، ص16.

في أخر الكلام من قوله« وتأتي الموسيقى رمزا دالا وموحيا على كل هذا»[1] *.

ومن هذا نستخلص أن الإيقاع عند الدكتور مدركاً صوتياً ذا أهمية عظيمة في بث الحالة النفسية التي تكون قد غاصت في مدركات صوتية هائلة ، وأن القيمة الإيقاعية والصوتية تتأتى من انشغالها مع النشاط النفسي وبذلك يكون الإيقاع وسيلة للسّمو وسبلاً للإيحاء من خلال اكتساب الكلمات النغم في السياق الشعري وصولاً إلى الإبلاغ الشعوري[2].

وفي هذا السياق دعا "كمال أبو ديب" إلى التحرر من العروض الخليلي بل انه حاول بجرأة أن يجد بديلا له وقد توصل إلى نتيجة خلاصتها أن الصورة المعقدة لإيقاع الشعر العربي التي تشكلت في التراث النقدي والعروضي لا تمثل الواقع الشعري ولهذا السبب حاول أن يؤسس بديلا جذريا لهذه الصورة المكتسبة والغامضة ولا سيما ما يتعلق منها بالخلط الحاصل في الدراسات العربية بين [الوزن والإيقاع] فهو يقول:« لكن العروضيين بعد الخليل – العقل الفذ – أخفقوا في التفريق بين المستويين [الوزن والإيقاع] وكان حديثهم كله حديث عن الأول، وبفعلهم هذا أكدوا أنهم لم يفهموا البعد الحقيقي الجذري لعمل الخليل وحوَّلوا العروض العربي إلى عروض كمي نقدي ذي بعد واحد مخْفِيينَ بذلك بُعدهُ الآخر الأصيل، حيوية النبر الذي يعطي الشعر العربي طبيعته المتميزة ، أما الإيقاع فهو شيء أخر ، انه «الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة

---

[1] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي(عرض وتفسير ومقارنة) ، دار الفكر العربي ، القاهرة ،ط 03، 1992ص 104.

*لقد أدرك الناقد هذه العلاقات في الصورة بمعنى كشفها في الواقع عن عناصر جمالها ،ولكن ينبغي أن نعرف هذا الإدراك لا يحدث تفصيلا وإنما يتم جملة، كما هو الشأن في إدراك القوا نيين التي ينطوي عليها الإيقاع. -كما رأينا-فإدراك العلاقات عملية تجريدية نفسية من الأجزاء المحسوسة في الصورة أو الكل ، وندرك هذه العلاقات عن طريق الحواس. للإستفادة أكثر راجع الصفحة 104-105 ، من نفس الكتاب.

[2] علاء حسين عليوي : فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري ، مرجع سابق ، ص30.

الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص الكتلة الحركية وتختلف تبعا لعوامل معقدة »[1].

وهكذا يكشف الناقد عن حيوية الإيقاع التي تعمل على تجاوز القوالب المقننة للوزن ولذلك فان الإيقاع عنده هو نظام يقوم على ركيزتين أساسيتين :

- ✓ التركيب الإيقاعي بدلا من التفاعيل أو المقاطع.
- ✓ الصيغة النبرية لإيقاع الشعر العربي الذي هو تفاعل بين الكم والنبر[2].

ومن هنا يمكن القول أن دلالة الإيقاع وفاعليته عند "كمال أبو ديب" تنطلق من مفهومه للشعر العربي، إذ أن التفاعل الحاصل بين الكم والنبر هو الذي يجعل من الإيقاع حيويا، كما أن الإيقاع عنده من زاوية أخرى هي إمكانية الربط بن النبر والمعنى وتأكيد تلك العلاقة العضوية التي تنبع من الكلمات والدلالات المعنوية، والمتأمل لهذه المحاولة من جانب دلالة الإيقاع يجدها لم تتعد كونها دراسة عروضية حاولت أن تقرأ الأوزان العربية بشكل جديد ولكنها في الوقت نفسه تجاوزت الدراسات العروضية في الالتفات إلى الطبيعة النبرية وقيمتها في النص الشعري وأن هذه النظرة إلى الإيقاع تقود إلى عدِّ «الإيقاع إستراتيجية حية تنسيقية بحيث أن كل الأطراف التي تنتج إيقاعا ما تجد نفسها عرضة للتقييد فيما يتصل بتقطيعها الزمني النسبي، مختزلة بذلك عدد درجات حرية النسق »[3].

---

[1] كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 04، 1978، ص230-231

[2] علاء حسين عليوي : فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري ، ص35.

[3] مبارك حنون: في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، نموذج الوقف،الدار العربية للعلوم، ناشرون بيروت،ط1، 2010 ، ص 25.

وهذه الفكرة هي التي قادت عدِّ الإيقاع عاملا مهما في الشعر في تنسيق البناء العام فهو يلازم الصورة ويشاركها دائما في إقامة هذا البناء، فالإيقاع والصورة يشكلان معا دلالة تتداخل في حلبة الشعر وذلك بارتباطهما ارتباطا لا ينفصم [1].

فالإيقاع في نظر " كمال أبو ديب" عنصر فاعل يقوم في توظيف العناصر الأخرى في خدمته ،ومن ثم فهو مولد دلالي يحاول أن يشكل بنَى تتوحد في رؤية نصية واحدة تقوم على العلاقة المتبادلة « بين مجال اللغة التخييلي وبين مجال الوزن بحيث تتشكل دلالة الصورة الشعرية وتنمو العلاقات المتخيلة بين عناصر الجمل الشعرية وتمتد بها الأفاق وتتسع الرؤية الفنية » [2].

وهكذا فالإيقاع في نظره ينصُّ على قيمة العلاقة بين اللغة الشعرية وموسيقى الشعر فلا يمكن أن نتصور الإيقاع إلا وهو في علاقة تلاحم بين هذه العناصر وأن الإيحاء الشعري يصدر عن الألفاظ والتراكيب الشعرية التي يبني عليها الإيقاع بعدا فاعلا في توهج المعنى ويسعى إلى تجسد البعد الدلالي والجمالي للقصيدة [3].

وهذا الارتباط بين الإيقاع والموسيقى يفضي إلى الارتباط الوثيق بين الإيقاع والحركة، فهو شكلٌ لها وهو«المظهر الذي تتكرر من خلاله وعلى فترات نظامية–دوريا–للعناصر المختلفة، إن الإيقاع بمعنى دقيق يفرض على كل خلاياه المركزية أن تكون قريبة من الزمن تتعاقب كما في الموسيقى واللغة والشعر بشكل خاص» [4].

---

[1] علاء حسين عليوي: فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، ص 36.

[2] الهاشمي علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط 01، 2006، ص 24-25.

[3] علاء حسين عليوي : فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري ، ص 37.

[4] كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، مرجع سابق ،ص 231.

وفي هذا السياق ينظر الناقد"سيد البحراوي" في تعرفه للإيقاع على أنه مرادف للبنية الصوتية في أي نص أدبي، فانتظام الأصوات هو ما يمنحها نظاما قائما على قوانين وقواعد حيث يرى الباحث أن هناك شبه اتفاق«على التنظيم الصوتي في الشعر يخلق إيقاع باعتباره نظاما من الأصوات المتتالية على مدى زمن معين»[1].

كما ذهب كذلك إلى أن الشعر هو اللغة المنظمة بطريقة غير عادية، فالإيقاع هو«تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة»[2] ،وأن هذه الخصائص الصوتية هي إمكانات إيقاعية واردة في كل اللغات، ومنها استخلص الدارسون عناصر الإيقاع الشعري فعدوها ثلاثة هي: "المدى الزمني"(المقاطع) "والنبر" و"التنغيم"، وما على الدارس إلا أن «يدرك مجموعة الصراعات في داخل النظام الإيقاعي المعقد في كل عنصر إيقاعي صراع داخلي بين عناصر الثبات، وعناصر الانتهاء في المقاطع والنبر والتنغيم »[3].

وبناء على هذا يقول الناقد أن الإيقاع عنصر أساسي في البناء الشعري يتقاطع مع العناصر الأساسية فيصارع المعنى ويكشف الصراع داخل بنية القصيدة ، فهو« ليس إشارة بسيطة بل هو نظام إشاري مركب ومعقد مكون من الإشارات بل إن كل عنصر من عناصره هو في حد ذاته نظام إشاري مكون من إشارات هي مفرداته» [4]

[1] سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤ المستحيل، دار شرفات للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط01، 1996، ص 57.

[2] سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، دط 1993، ص 112.

[3] سيد البحراوي:الإيقاع في شعر السياب، دار نوارة للطباعة والنشر،القاهرة، ط01، 1996 ، ص32.

[4] سيد البحراوي:الإيقاع في شعر السياب ، ص 33.

ومن المحاولات الجادة التي درست الإيقاع وفتحت أمامه أفاقا بعيدة تتجاوز دائرة المجال الصوتي الضيق التي انحصر مفهومه فيها، وما تقدم به "نعيم الباقي" حين رأى أن للإيقاع أثراً بارزاً في كل مظاهر الفن، وليس أثره مقصورا على الشاعر وحده ، فالإيقاع عنده هو«العنف المنظم أو حركة النص الداخلية الحيوية المتنامية التي تمنح الرموز المؤلفة للعبارة الدقة والثراء، وهو من خصائص الشعر والنثر معا»[1] *.

وفي المقابل هناك من الدارسين من لا يرى في العناصر الصوتية أهمية معتبرا إياها عنصرا ثانويا مقارنة بالعناصر الإيقاعية الأخرى، تلك المتعلقة باتساق الحركة والمعنى والمضمون وفي ذلك إشارة إلى ما عبر عنه محمد بن عبد الحي بـ إيقاع الحركة وإيقاع النقط وإيقاع محلات البياض[2].

ومن ناحية أخرى هناك من النقاد من ينظر إلى الإيقاع نظرة تكاملية بنائية وعلى أساس هذه النظرة يكون إيقاع الشعر هو علاقات خاصة بين مستويات كثيرة أهمها المستوى النحوي والمستوى البلاغي والمستوى العروضي، وفي السياق نفسه سياق نفي اقتصار الإيقاع على الجانب الصوتي يندرج موقف الدكتورة "خالدة سعيد" التي تذهب مذهبا ترى فيه أن الإيقاع هو« ذلك النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما(حسي، فكري،

---

[1] *نعيم اليافي: ثلاث قضايا حول القران.مجلة التراث العربي العدد 15. نيساي 1984 اتحاد كتاب العرب. دمشق ،ص 130.*

* تجدر بنا الإشارة أن دراسة الأستاذ نعيم الباقي حول الإيقاع اقتضت إلى وضع تفريف بين إيقاع الشعر وإيقاع النثر وإيقاع القران الكريم ، فأهم ما ميز ايقاع النثر هو تنوعه وحريته في تخير الإيقاع الملائم للتعبير إذ عندما يفك "ذاته من القيد ويرخي هذا قبضته قليلا عنه تندفق نغمات الإيقاع فتكون رحبة سلسة ذات ألوان لا حصر لها" أما الإيقاع في الشعر مهما حاول إعفاء نفسه من قيود الوزن،يظل لصيقا بها ،في حين أن الإيقاع في القرآن الكريم تحكمه ثلاث قواعد هي: توحيد الإيقاع ،إختلاف المعنى وتنوعه، إتساقه مع الجو العام وتعدَده بنعدُدِه .للإطلاع أكثر راجع المرجع نفسه، ص134.

[2] صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة سطيف ، 2010-2011، ص 18.

سحري، روحي) وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التوازي، التوازن)،فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية»[1].

وفي تعريفها للإيقاع تطرح هذا السؤال : لكن ما الإيقاع ؟ ثم تجيب نافية أن يكون الإيقاع وزنا أو تتابعا صوتيا أو قوافي متكررة، إن الإيقاع حسب هذه الكاتبة « ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الإذن وحدها وإنما يفهمها قبل الإذن الحواس، الوعي الحاضر والغائب، إن الإيقاع ليس مجرد تكرار لأصوات وأوزان تكرارا يتناوب تناوبا معينا ، وليس قوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قرارا ،هذه كلها عناصر إيقاعية ولكنها جزء من كل واسع ملون متنوع ، وتضيف مصرحة أن الإيقاع غير مقتصر على الأصوات ، وهذا يفهم منه –كما هو واضح – تضمن الإيقاع للأصوات والأهمية التي للجانب الصوتي في هذا المكون تقول ضمن تعريف شامل، "والإيقاع لا يقتصر على الصوت...إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر صوتي ما(صوتي أو شكلي)أو جو ما(حسي، فكري، سحري، روحي،) وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية»[2]

إن تقرير الحقيقة السابقة لا تنفرد به "خالدة سعيد" وحدها ، فنحن نجد دارسا آخر هو "ممدوح عبد الرحمان" ينفي أن يكون الإيقاع حبيس الجانب الصوتي ، فالإيقاع – في النص الشعري- رغم طبيعته الصوتية هو نقطة التجاذب مع باقي العناصر، لكنه ليس متتالية صوتية وكفى ، يقول هذا الكاتب : «والحقيقة أن الإيقاع بعامة بُعْدَ الجوهر في تردد أغلب المكونات اللغوية داخل البيت أو النص ، فالفروق والنسب في العناصر تشكل إيقاعا ، هذا بالرغم من

[1] خالدة سعيد: حركية الإبداع ، دار العودة ، بيروت، ط02، 1979، ص 111.

[2] خالدة سعيد: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة ،بيروت،ط02، 1988، ص 111.

تصنيف عنصر الإيقاع ضمن الموارد الصوتية التي هي بطبيعة الحال تشكل عنصرا من عناصر تشكيل الخطاب الشعري»[1].

وأما "شكري عياد" في حديثه عن الإيقاع وتعريفه له خلص إلى أن الوزن يتضمن الإيقاع أيضا، وأن المصطلحين "الوزن والإيقاع" لا يفهم أحدهما دون الآخر وليس الإيقاع هو مجرد التلوين الصوتي، إنما هو فاعلية مؤثرة في بنية القصيدة ثم حاول التفريق بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، ثم نبه إلى قضية النبر، فالنبر في الإيقاع الموسيقي يلعب الدور الرئيسي أما الإيقاع الشعري فإنه يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر[2].

وإذا كان الإيقاع عند بعض المعاصرين تابعا لخصائص اللغة التي يقال فيها الشعر فان توفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ الموضوعة فيه ، تقول:«عين» ، فتقول مكانها : «بئر» ، فأنت آمن من عثرة الوزن ، أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها [3].

ومن ناحية أخرى نجد الأستاذ والناقد "محمد مندور" حين أراد وضع تعريف للإيقاع استهدف إلى وضع تفرقة أساسية بين "الوزن والإيقاع" فقال:«أما الكم (الوزن) فقصد به هنا التفاعيل التي يستغرق نطقها زمن معين ، وكل أنواع الشعر لا بد أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز مثلا عندنا ، وقد تكون متجاوبة كالطويل

[1] محمد المتقن : الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ، ص129.

[2] عياد شكري: موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار الكتب المصرية،القاهرة،ط03، 1988، ص 62.

[3] عز الدين إسماعيل :الأسس الجمالية في النقد العربي، مرجع سابق، ص386.

حيث يساوي التفعيل الأول التفعيل الثاني والثالث والتفعيل الثاني، التفعيل الرابع وهكذا، أما الإيقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة»[1].

وعلى هذا فقد نظر"محمد مندور" إلى الوزن الشعري على أنه قالب يحدده كم التفاعيل على الرغم من أن الوزن المحدد لكل بحر محض تصوير ذهني شبِّه بمفهوم «الجوهر» عند الفلاسفة لا تواجهه في القصيدة.

وقد تناول "محمد العياشي" قضية الإيقاع بالبحث والتحليل وذلك في دراستين هما (نظرية إيقاع الشعر العربي ، والكميات اللفظية والإيقاعية) في الشعر العربي وتبين له أن

كل من سبقه في دراسة الإيقاع كان على ظلال مبين.*

ويستبدل العياشي بمفهوم "البحر" مفهوم "الإيقاع" ، لأن البحر مفهوم معرب عنده عن الإيقاع ، وكان عليه أن يبني هذه الإيقاعات طبقا لمجموعات أطلق عليها مفهوم الأهرامات فإذا هي ثلاثة : " الهرم الأكبر يندرج تحته عدة إيقاعات ، وكذلك " الهرم الأوسط "،والهرم الأصغر،

[1] محمد علي علوان : شعر الحداثة دراسة في الإيقاع ، مرجع سابق ، ص، 25

* الحق أن الباحث قد تجنى كثيرا على "الخليل بن أحمد" ، فيقول مثلا : " فقد أضر الخليل بن أحمد بعلم الإيقاع الشعري" ص 18 . وقال أيضا : " ولا زاد في عروضه... على أن قام بدراسة سطحية للإيقاع الشعري ص 61. وما علم العروض في حقيقة الإنتاج " خزعبلات الخليل " ص 69. علم العروض قائم على أسس واهية متداعية ، وهو بمثابة مجموعة من الأغلاط ص 623، والتفاعيل اختراع لغويين ونحاة ولا دخل لها في الإيقاع ص 65 ، ولا غاية من رسم الخليل للدوائر إلا ليكون لعلم العروض ناموس كالذي لعلم الشعر وأسرار الحروف والطلاسم ص 76.

وأرجع إنبناء الأهرامات الثلاثة هذه إلى الخبب* ، فهو الإيقاع الأصلي عند العرب والإيقاعات الأخرى إنما هي تحويرات أتاها المبدعون من الشعراء باعتماد مبدأ القيمة المضافة[1]، ويعتمد الباحث في تحليله للإيقاع على المصطلحات الموسيقية وعلاماتها وهو ما يجعل نظريته – إن صحت التسمية – محل غموض وإبهام، وعلى الرغم من ذلك فإنه يقدم تعرفا جديدا للإيقاع ، الإيقاع عنده هو " قوة يخضع لناموسها الكون بأسره ولولاه لاختلفت حركته وانبعثرت الكواكب والكائنات والأفلاك، وهو

المبدأ الأزلي الذي أقرته الحكمة الإلهية [2]، أو قوله مرة أخرى ليس الإيقاع بعملته اختبار للثقل والخفة ولكنه تلك الظاهرة المعنوية التي تضج بالجمال والحياة وتركيب الأصوات والألفاظ فيها يكفيه تكون حركتها معها مطابقة لحركتها [3].

ومن التعريفين السابقين نجد "العياشي" لم يخرج علينا بتعريف جديد محدد للإيقاع ومرجع ذلك إلى أن الفكر لديه مذبذبة غير متأصلة في وجدانه وآية ذلك وقوعه في التناقض في نظريته

*بحر الخبب الذي يسمى أيضا عند الرقميين وزن السبب وبحر الأساس والبحر بلا تفعيلة (لأنه لا تفعيلة له ذات رقم...) فهو مجموعة أسباب فقط ، تتكرر في الشعر الحر بالعدد الذي يرغبه الشاعر ، وأما في الشعر العمودي فيتألف من ستة عشر سبب(فَعْلن أربع مرات (في كل شطر. ولا يجوز فيه الزحاف (حذف السواكن) بل يجوز تحريكها فقط.. يعتبر هذا الوزن حالياً من أكثر الأوزان ركوباً في الشعر الحر لسهولته وإيقاعه السريع الجميل.. لقد ركبه كبار الشعراء ويصلح أيضاً للمتعلمين لسهولته السليقية وبساطة استعمال جوازاته.

[1] محمد علي علوان :شعر الحداثة دراسة في الإيقاع ،مرجع سابق ، ص 34.

[2] محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي ، المطبعة العصرية ، تونس، ط01، 1968، ص 96.

[3] المرجع نفسه، ص 45.

كما أسماها أكثر من مرة ومثال ذلك قوله «الأداء للإيقاع كاللفظ أي شرط جوهري إذ لا فائدة للفظ دون معنى» ثم يقول في موضع آخر «حركة الأداء ثانوية بالنسبة إلى حركة الإيقاع»[1].

وقد نفهم من خلال ما أشار إليه الناقد "محمد فتوح "في تعريفه للإيقاع من خلال كلامه إذ يقول:« فإذا روعي ترتيب هذه الخصائص الصوتية أو بعضها على نسق معين بحيث تتردد في الأسلوب الكلامي على مسافات زمانية متناسبة أو متجاوبة»فقد نحصل بهذا الكلام على ما يطلق عليه الإيقاع[2].

وقد أكد "محمود المسعدي" أن الإيقاع غير مختص بالشعر فقط إنما هو قاسم مشترك بين الشعر والنثر ، على تباين في نسبة تجليه ، وقد تفطن إلى العربية من حيث هي لسان موقعه بطبعها ذلك من ناحية الاشتقاق ومعنى هذا أن جزء من مفرداتها ينقسم إيقاعيا إلى سمة التماثل الصيغي ، فالمشتقات بمثابة الرحم الإيقاعي ، في حضورها يكون حضور الإيقاع جليا وفي غيابها يكون خافتا [3].

أما في الشعر فالإيقاع يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها، ومن ثم تبرز أهمية طول المقاطع وقصرها حتى أنها في بعض اللغات فاقت أهمية النبر نفسه وإن كان النبر من أهم أسباب طول المقاطع وقصرها، ففي مثل هذه اللغات يصبح العامل الأهم في الإيقاع هو مراعاة النسب العددية في الإيقاع[4].

---

[1] محمد علي علوان : شعر الحداثة دراسة في الإيقاع ،مرجع سابق، ص 35.

[2] محمد المتقن : الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص 117

[3] محمود المسعدي : الإيقاع في السجع العربي (محاولة تحديد وتجديد) ،نشر وتوزيع ،مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، د،ط 1996،ص 181.

[4] عياد شكري ، موسيقى الشعر العربي ، مرجع سابق ، ص 58.

ومن ناحية أخرى فكثيرون هم من تعرض لمسألة الإيقاع لكنه بصيغة مغايرة ومن بينهم الدكتور "بسام الساعي" الذي يستعمل «الموسيقى العروضية»، فنجد عند الدكتور بسام مصطلحات مثل(الموسيقى، الوزن، الموسيقى العروضية،الإيقاع العروضي) تتصارع فيما بينها إذ لم يستقر على مصطلح واحد كي يحدد ويضبط ما يريد الإفصاح عنه وكأنها تتساوى في الدلالة والمعنى، فهو يقول:«الموسيقى العروضية» وهي أهم عنصر موسيقي وجدته الثورة الحديثة في الشعر العربي ويقول:« الإيقاع العروضي يكاد يكون الوسيلة الوحيدة لدى أصحاب الأنواع الشعرية الحديثة ليعلنوا عن قرب انتهاء القصيدة أو المقطع »[1].

فكل الذي أورده الدكتور "بسام الساعي" سابقا لا يوجد ما يفي أو يمنح الإيقاع حقه كموضوع لا كمصطلح فقط، يبنى عليه الشعر. ومن جهة أخرى فإن الإيقاع العروضي لم يعد وحده الدال على دنو نهاية القصيدة ، أو الذي يوحي بختامها . فالشاعر المعاصر له عدة أساليب بصرية تجعل المتلقي يدرك خاتمة القصيدة إلى جانب التركيب طبعا.

والإيقاع عنده هو تلك الزخرفة التي يلجأ إليها بعض الشعراء كالتدرج في الكتابة من اليمين إلى اليسار ،أو تفتيت الكلمة إلى أحرف متعامدة ، أو تكرارها، هي أشياء توح ي بصريا أو تدل على نفاذ النفس الشعري لدى الشاعر.

إن الدكتور "بسام الساعي" يعتمد كثيرا على تعريف " ريتشارد " للإيقاع الذي نصه :«هذا النسيج من التوقعات والاشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع» هو الإيقاع.[2]

[1] عبد الرحمان تيبرماسين : العروض وإيقاع الشعر العربي ، شركة الأيام، الجزائر ،ط01، 1996، ص 32.

[2] عبد الرحمان تيبرماسين :العروض وإيقاع الشعر العربي ، مرجع سابق، ص 33.

ومن جهة أخرى عدَّ "عبد الرحمان تيبرماسين" «الإيقاع هو نوع من الترجيع في ترديد وتكرار الصوت الذي يمنح الألفاظ صدى وصداعا، فتدهشنا وتثير فينا اهتزازات فنستجيب لحركاتها ووقعها ولصورتها أيضا، بعد مفاجأتنا طبعا، ويشكل الترجيع وسيلة مشابهة للقافية، وهو مثلها يلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانسا صوتيا والفرق بينهما أن الترجيع يعمل داخل البيت ويشابه بين كلمة وكلمة، على أن القافية تعمل بين بيت وبيت»[1].

وقد جاء الإيقاع عند الدكتور "علي عباس علوان" على أنه «عبارة عن ترديد وتناوب متناسق للمقاطع يحسه الشاعر بفطرته إحساسا غريزيا».[2]

من زاوية أخرى نجد بعض المعاصرين ينظرون للإيقاع على أنه نظام موسيقي ومن بينهم الدكتور" بدوي طبانة" الذي عرف الإيقاع على أنه « نسق يخضع لنظام موسيقي خاص يستعمله في جميع أجزاء العمل الأدبي ، وذلك بتقسيمه عن طريق وحدات متآلفة تتكرر على نسق رتيب ليجمع لفن الشعر أركانه وهو الموسيقى الجزئية و الموسيقى الكلية التي تحصل بالتردد و التكرار»[3].

وقد كان الباحث "العراقي علي "جعفر العلاق" على صواب حين أعطى تعريفا للإيقاع بجعله وظيفة خلخلت الوزن، وهو في هذا يطلق من تجربة الشاعر العربي المعاصر الذي أحس بأن الوزن في صورته المعهودة يعوّقُ الانسياب الشعوري الذي يغمره لحظة الإبداع فالوزن و إن كان – حسب العلاق– مكونا أساسيا من مكونات الإيقاع إلا أنه متجاوز في الوقت ذاته، يقول واصفا حركة الإيقاع في الوزن، «وكأن هذا الإيقاع يتجاوزن الوزن الشعري ليجد تجسيده الممكن في خلخلة ذلك الوزن، في كسر تشكيله الهندسي الحالي، وترويض اندفاعاتها الصوتية المتسارعة، كأن

---

[1] المرجع نفسه ، ص 34.

[2] علي علوان عباس : تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، سلسلة الكتب الحديثة ، (91) ، بغداد ، دط، 1980، 226.

[3] بدوي طبانة :البنيات المعاصرة في النقد الأدبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط 01، 1980، ص 145.

الشاعر العربي يحاول إنجاز ذلك عبر سلسلة من عمليات الإقتحام والتي تعيد الإعتبار –لأول مرة– لزحافات الشعر، وتشحنها ، بعد تحريريه من طاقاتها السلبية بفاعلية جديدة ، تستطيع عن طريقها تغذية القصيدة بما تتطلبه من سرعة أو إبطاء أو بعثرة أو انثيال، ولكي يكون هذا الإيقاع مقصورا على ما يحدثه الشاعر في الأشكال الوزنية من تحوير أو زعزعة شائقة به من النثر أحيانا، بل يذهب أبعد من ذلك حين يذيب هذه البحور ببعضها في تشابك صوتي ، وعر، مقلق عندما يحس أن اللحظة الشعرية تستدعي معادلا إيقاعيا كهذا»[1].

أما عن تعريف الإيقاع "عند الدكتور عبد الرضا علي" يقول:«والإيقاع عنصر أساس في الفنون كافة وعلى أنحاء مختلفة ، لكنه في الشعر يأخذ شكلا منظما ومهندسا استنادا إلى معايير علم العروض وقوانينه فيما اصطلح عليه بالوزن الشعري»[2].

ويقول "محمد شاكر"عنه: «الإيقاع لفظ موضوع للدلالة على كل كلام شريف المعنى نبيل المبنى محكم اللفظ يضبطه إيقاع مناسب الأجزاء وينظمه نغم ظاهر للسمع مفرط الإحكام و الدقة في تنزيل الألفاظ وجرس حروفها في مواضعها منه، لينبعث عن جميعها لحن تتجاوب أصداؤه من ظاهر ومن باطن معانيه وهذا اللحن المتكامل هو الذي نسميه القصيدة». [3]

وقد ذهب "العربي عميش" إلى تعريف الإيقاع بأنه:«المراوغة والإبهام في طريقة إصابة اللسان المنشد للعناصر الصوتية المتراتبة في السياق التغيري ،تستلذ الأذن مسمعه حتى إذا انتظمت الانتظام الإيقاعي القائم على الاستواء والاعتدال و الانسجام واطمأنت إليها نفسية الأعراب

---

[1] محمد المتقن : الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص 111.

[2] *عبد الرضا علي : سعادة وهج الذاكرة ، الحوار المتمدن ، العدد ، 3893، بتاريخ 2012/10/27، المحور ، الأدب والفن ص 16.*

[3] *غالب الغول : ملتقى رابطة الواحة الثقافية ، مفهوم الإيقاع الشعري الموسيقي ، مقال منشور في الأنترنات، رابط www.rabitat-alwaha.net./moltagua*

واتخذوها نموذجا لسانيا بلاغيا حركيا بالمباركة و التمجيد باعتباره تحفة لسانية والتوقيع كان أصلا بالعصي والعيدان قبل أن تنزاح دلالته بعد ذلك إلى التوقيع بالأصوات والمعان والصور التخيلية»[1].

كما أن الإيقاع هو الجانب الأكثر تفلتا من وعي الذات المنشئة وليس ذلك لشيء إلا لكونه في طبعه متصلا بتحسس اللسان للمسبعات التركيبية ، فتحصل مجاذبات الحروف والصيغ بشكل إتباعي تواردي محمول على تأجج فورة الأحاسيس والمشاعر والشاعر إذا استند إلى تلك العوالم الداخلية لما تخرجه من الغرابة.[2]

نستنتج من قول الأستاذ "العربي عميش" أن الإيقاع ترداد ارتسامات سمعية متجانسة بعد فترات ذات مدى متشابهة فيمكن إذا الحصول عليه بواسطة وسائل جد مختلفة ومنها الحالة النفسية للسامعين وليس المتكلم فقط لأن الإيقاع كما ذكر سالفا إيقاع النفس أيضا من خلاله يدرك صوت اللكمات وما فيه دلالة وإحساس وشعور.

لعلنا نكون قد وفينا لما قصدنا إليه في هذا المبحث عندما تعرضنا لتلخيص مفهوم للإيقاع مما علِقَ فيه نقادنا العرب المعاصرون ، ولعلنا نكون قد كشفنا بعض الغموض ولو بإشارة بسيطة حول هذا المفهوم.

إن الإيقاع باعتباره المحرك الأساسي لعملية التجديد الموسيقي والعنوان الأبرز على التفرد، والخصوصية لدى الشاعر وجب علينا كباحثين الوقوف في ثنايا هذا الفصل، ولو بإطلالة فوقية سطحية، حول ما وقع فيه نقادنا القدامى كانوا أم المحدثون، من خلط بين الإيقاع والعروض وإطلاق صفات الأول على الثاني مرة، وإطلاق الثاني على الأول مرة أخرى، كما تبينا منزلة الوزن في ذلك النشاط النقدي ، والوهم الذي وقع فيه بعض النقاد والدرسين ، بحيث وضفنا بعض

[1] العربي عميش : خصائص الإيقاع الشعري ، دار الأديب للنشر والتوزيع ، ط01 ، 2005، ص 135.
[2] المرجع نفسه ، ص 58-59.

الأقوال التي أعادت الوزن إلى منزلته ،كما وقفنا على الصلة المكينة بين الإيقاع والموسيقى ، ومدى مماثلة قوانين الموسيقى لقوانين العروض، كما وجدنا بعض التعريفات عند النقاد هي نفسها محتاجة للإيضاح .

إلا أننا لا ننكر مجهودات النقاد القدامى في معرفتهم بالإيقاع من خلال ما وجدناه في كتبهم من مصطلحات تلمح للإيقاع دون أن تسميه بهذا الإسم.

وإن كان هذا أو ذاك، هل إتفق نقادنا في إعطاء أهمية لهذا العنصر الفعال في الخطابات الشعرية، سنجعل من هذه الإشكالية حديث المبحث الأخير من هذا الفصل.

المبحث الرابع: أهمية الإيقاع في الخطاب الشعري

يعد الإيقاع صورة للتناسق الفني في الخطاب الشعري ووظيفة من وظائف الجمال المتحلي في أسلوبه، فكل الخطابات الشعرية تحوي إيقاعا موسيقيا يؤدي وظائف جمالية رفيعة كما أن لكل خطاب نظاما صوتيا وجمالا لغويا ينظم كل خطاب بتساوق حركاته وسكناته ، والجمال الصوتي هو أول ما التقطته الأسماع العربية و يظهر هذا الجمال في مدى تناسب الحروف لأحداث إيقاع يتركه في نفسية المتلقي للتمعن والقراءة ، فغالب الشعراء يعرضون المشاهدة المتنوعة والتجارب المختلفة من خلال الإيقاع فتظهر للمتلقي كما لو أنها حية نراها رأي العين.

فكثير من القراء يلحظه ويدرك أن الشعر يمتاز بأسلوب إيقاع لا يخلو منه أي خطاب شعري فلذالك نجده يستولي على الأحاسيس بصفة عامة .[1]

إن الأهمية التي يوليها الإيقاع في الخطاب الشعري هي ذلك التشكيل الموسيقي ومرد ذلك كله هو الاهتمام بالنص الشعري والمحافظة على عموده وطريقة تركيبه« فالشعر و الموسيقى فنان من الفنون الأدبية ولكل منهما صلة بالأخر، وكل منهما فن سمعي، ومادة الشعر الألفاظ وهي تنحل إلى الأصوات » [2].

ومن خلال هذا القول تظهر أهمية الوزن والقافية في بنية القصيدة وتفاعلها وتجوبهما مع الإيقاع، فالإيقاع في الشعر له خصائص موسيقية ثانيه من أوزانه وقوافيه ، فالوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن تؤثر بعضها في البعض الآخر على اكبر نطاق ممكن فتحدث ما يسمى بالإيقاع الخارجي. ورغم الدور الذي يلعبه كل منهما في إضفاء القيمة الفنية على القصيدة وفي بناء الوحدة الموسيقية إذ يمكن للشاعر أن يحقق بالوزن مع مادة القصيدة عملا فنيا فإن القصيدة

[1] إبتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي ، مرجع سابق ، ص 17.

[2] ضيف شوقي ، في النقد الأدبي ، دار المعارف ، مصر ، دط ، د ت ، ص 95.

تحتاج كذلك إلي وزن داخلي يسمى بالإيقاع الداخلي، وهو غير منظور كما هو شأن الإيقاع الخارجي ولكن القارئ يحس بروحه ويستشف من خلاله تجربة الشاعر وحركته النفسية، لذلك أقر الكثير من الدارسين أن الإيقاع بشكل التوهج والنمو العضوي للمبدع، وإذا كان الإيقاع الخارجي هو جسد القصيدة فالإيقاع الداخلي روحه أو تلك الإشراقة الروحية التي تشحذ الألفاظ وتشحنها بالحرارة التي ينجم عنها الإيحاء والفكرة تنبثق منه، فتتفرع المعاني وتتنوع على طول القصيدة *.

يقرر الدكتور "عز الدين إسماعيل" في "فصل التشكيل الموسيقي لتجربة الشعر الجديد«أن الشعر العربي القديم "عرف الأوزان ولم يحفل بالإيقاع " والسبب في هذا يرجع إلى طبيعة اللغة العربية ذاتها، إن طبيعة اللغة العربية ذاتها ساعدت على ذلك فالمعول في البناء الموسيقي للكلمة على المقاطع أو على الحركات والسكنات دون الالتفات إلى الصفات التي تميز الحركات بعضها ببعض» [1].

وقد يتعلق الإيقاع بذائقة المتلقي النفسية حيث يتأثر به تأثيرا شعوريا أو لا يتأثر، كما يركز الإيقاع على حالة المتلقي النفسية لأن الإيقاع هو إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله لا ندرك صوت الكلمات فحسب، بل ما فيها من معنى وشعور[2]، فلماذا تميل النفس للإيقاع؟

---

* فضلنا في هذا المبحث الإشارة للإيقاعين الداخلي والخارجي الذين يشكلان الأهمية الكبرى في النص الشعري ، وأن الإيقاع في القصيدة العربية ،سواء كانت قديمة أم حديثة أن الإيقاع يبدأ فيها فتيا ، ثم يكبر شيئ فشيء ، فالقصيدة كما يرى بعض النقاد أنها تبدأ بإشارة إيقاعية بسيطة قد لا تكون في الحسبان فيتشكل هذا الإيقاع شيئا فشيئا ، ويتطور تدريجيا على طول القطعة المنظمة ، فيحدثُ بذلك معنىً ويطور بذلك مبنى القصيدة.

[1] عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص 52

[2] مصلح عبد الفتاح النجار : الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة ، رصد لأحوال التكرار، وتأصيل لعناصر الإيقاع الشعري، مجلة صادة عن جامعة دمشق، مجلد 23، العدد الأول ، 2007، ص127.

«إن النفس و إن كانت صورة فاعلة من حيث هي كمال لجسم طبيعي إلى ذي حياة بالقوة ولذلك صار لها سببان ،أحدهما:إلى ما تفعل به، و الأخر إلى ما كان ينفعل به، فالنفس تقبل نسب الاقتراعات بعضها إلى بعض كما تقبل نفس الاقتراعات مفردة أو مركبة، وذلك أن إفراد الأصوات ومجموعها غير نسب بعضها إلى بعض، لأن النسبة هي إضافة ما، والنظر الإضافي غير النظر ذي ذات الأمور، وكذلك تأثير هذا غير تأثير ذاك، ولما كانت هذه النسب كبيرة مختلفة وجب فيها ضرورة ما يجب في الأشياء المتكثرة، أعني أن لها طرفين أحدهما : الزيادة، والآخر النقصان، ولها مع هذين الطرفين اعتدال ، فإن كانت الأطراف كثيرة فالاعتدالات أيضا كثيرة، والنفس تأبى الزيادة والنقصان وتميل إلى الاعتدال، ولأن لها قوى تظهر بحسب الأمزجة فتلك القوى المختلفة إضافات مختلفة إلى نسب مختلفة، واعتدالات مختلفة » [1].

يعني من هذا أن الإيقاع فيه بلاغة مع غيره من الأدوات التي تقوم على ذوق المثقف فلا يوجد إيقاع مقصود لذاته فلا بد من الوفاء بالمعنى لأن الغرض من الكلام الإفادة وتحسين الإفادة، فالتحسين يحدث نوع من الإيقاع تبرز أهميته في الشعر خاصة، فيكون بمعاني التوكيد تارة وتارة بمعاني الحذف وتارة يكون بوزن اللفظ وبتعديل الوزن[2].

كما يلعب الإيقاع أهمية كبيرة على مستوى المتلقي لأنه يميز بوظيفة هامة إذ هو على هذا المستوى فن في إحداث إحساس مستحب بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة، إن الإيقاع ضرورة تستدعيها الموسيقى الخفية في الشعر وبصورة طبيعية عضوية [3].

---

[1] منير سلطان : الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي ، منشأة المعارف ، مصر ، ط 01 ،2000 ، ص 129.

[2] المرجع نفسه، ص 130.

[3] عبد النور جبور: المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 01 ، 1979، ص 44.

كما أنه يوضّف المادة الصوتية من حيث هو مجموعة أصوات متشابهة تنشأ في الشعر خاصة من المقاطع الصوتية للكلمات بما فيها من حروف متحركة وساكنة [1]

وللإيقاع أهمية كبرى بوصفه « وحدة بنائية عضوية في القصيدة لا يمكن أن يقوم من دونها النص الشعري» [2].

إذن نستطيع القول أن الأهمية تتجلى في القيمة الجمالية المتولدة عنه إذ لا يوجد شعر بدون إيقاع وهذا شرط، فشرط الشعر ينبع من أنه يكون قد اكتسب من لغته إيقاعا خاصا .

إن من أكثر صفات الإيقاع أهميته وأكثرها حضورا وتأثيرا في تشكيل الأساسيات الأولى لبنية النص الإبداعي كونه من بين جميع العناصر الجمالية في العمل الأدبي ،هو أول ما يدخل ميدان الفعل وإذا ما نظرنا إليه في علاقته بالشعر خاصة فانه يعد قوة الشعر الأساسية وطاقته الأساسية [3].

وذلك أن الشعر بوصفه وسيلة الشاعر نحو تحقيق التوافق بينه وبين العالم الخارجي، فان من أهم دعائم هذا التوافق هو الإيقاع لأنه « إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله لا ندرك ما في أصوات الكلمات فقط، بل ما فيها من معنى وشعور ومن ثم تتضح صلة الإيقاع الوثيقة بمضمون العمل الفني فهو يمثل العلاقة بين الجزء و الجزء الأخر و كل الأجزاء الأخرى للأثر الفني» [4].

---

[1] سعيد علوش : معجم مصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط 01، 1985، ص 211.

[2] *هدى مصطفى عبدا : الإيقاع في شعر أبي مروان الجزيري الأندلوسي، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية ، المجلد 10، العدد04، ص 149.*

[3] محمد عبيد صابر : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، مرجع سابق ، ص 22.

[4] محمد شكري عياد : موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق ، ص 16.

وهناك من النقاد من بيَّن أهمية كبرى للإيقاع في الشعر حيث جعلوه هو « الأداة الخاصة التي يستخدمها الشاعر في السيطرة على الحس ، وإخضاعه لمشيئته كما يفعل المنوم المغناطيسي ،عندئذ يتكون الجو الشعري الخاص الذي يتلقى فيه الشاعر والقارئ والذي يكشف فيه الشاعر عما يريد أن يقول»[1] ، وهناك من النقاد من يقر بأهمية تضفي على الشعر قيمة جمالية تتولد من طبيعة الإيقاع ، فهي تكشف عن التحولات الإيقاعية بالاختلافات والتواقعات الحاصلة في البنية المقطعية للنص لأن الجمال كما يرى البعض يتولد من التواقعات الانسجامية التي تنظم هذه البناءات، شديدة التباين والتي تثير فينا إحساسا بصفاته الخاصة النوعية [2].

نرى من خلال ما ذكر أن الإيقاع حصيلة توقعات واشباعات تتكون لتحدث نسيجا إيقاعيا قد يتألف من خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع فتصبح الكلمات في النص الشعري ذات قوة ودلالة من خلال الإيقاع الذي تحدثه هي نفسها.

ويمكن القول أن الشعراء المحدثين كانوا أكثر وعيا من أسلافهم لهذه الظاهرة البالغة الخطورة، والتي أصبحت تحدد جزء كبيرا من مصير القصيدة المعاصرة، إذ استفادوا « من عصرهم وما فيه من خيرات جمالية فوعوا جيدا معنى التناظر والتناغم والانسجام والتناسب والإيقاع والتنافر والنشوز والتناقض، فصقل هذا الوعي إحساسهم وهذّب طباعهم ومكنهم من تنظيم قصائدهم تنظيما رائعا يعطي الكلمات وإيحاءاتها دلالة كبرى، فيفصح هذا في الواقع الاجتماعي والنفسي والروحي والطبيعي، مما جعل القصيدة بنية رمزية قائمة على تنظيم لفظي، وهذا الاتجاه الجديد جعل الشاعر موجها بإيقاع مسيطر يطلب تشكيله، فأصبحت تشكيلات الكلمات هي التي تخلف القصائد وليست الأغراض كما كان سابقا، والعناية بالكلمات وضمها إلى بعض ومعرفة

[1] راغب نبيل : عناصر البلاغة الأدبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط01 ،2003، ص 112.

[2] *مصلح عبد الفتاح النجار: الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة، مرجع سابق ، 129 .*

مدى تأثير كل كلمة بالأخرى، لنصل إلى معرفة الإيقاع العام ليحتم علينا معرفة القيم الموسيقية للكلمات ودور الصوت في كل منها ، وتأثيره فلا نقتصر على العمل الوظيفي للكلمة »[1].

يتضح لنا من قول الدكتور "عبد الفتاح "أن الإيقاع في الشعر له أهمية كبرى فأصبح محكوما عند المعاصرين بمدى طبيعة الكلمات لا الأغراض كما كان معهودا في القديم، حيث يضيف أن العمل الوظيفي للكلمة هو عمل نبري في المقام الأول، ثم تداخلها وتشكلها هو الذي يحدث الإيقاع العام للقصيدة حيث اللغة الشعرية تبدأ فعاليتها الإبداعية في القصيدة من نقطة الصفر هذه، إذ يتجلى الإيقاع في عنصرها من البداية « وإن كانت بصورة أقل من الوزن في طريقة إدراكها، لما يلابس الصوت اللغوي من دلالات ورموز ومفاهيم وصور ومقاربات تشتت التركيز الصوتي والإيقاعية المتجلية وان كانت بدورها تتبع وتتوالد في إيقاعات جديدة أكثر اتساعا وخفاء وتجريدا » [2].

وقد ذهب بعضهم إلى عدِّ الإيقاع في الشعر « ظاهرة قديمة عرفها كما عرف حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة المتكررة أو المتآلفة والمنسجمة كم عرفها في حركة الكائنات من حوله قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي فأدرك أنها الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني ليضمن حركة الظواهر المادية بما يوفره لها من توازن وتناسب ونظام » [3].

وقد حاول تجسيد هذه الظاهرة من خلال حركات جسده ونبرات صوته وتوضيح الأشياء من حوله على نحو يوفر لها الانسجام والتوازن ويمنح الحواس شعورا بالراحة والمتعة ، فإذ به يبتدع فنون عدة منها الشعر ، فالإيقاع في الشعر ينتج من إبداعات فنية تقوم على نظام من علاقات

[1] عبد الفتاح صالح نافع ،عضوية الموسيقى في النص الشعري ، مكتبة المنار ، الزرقاء ، ط 02، 1975، ص 112.
[2] محمد صابر عبيد : القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، مرجع سابق ، ص 18.
[3] أبتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي ، مرجع سابق ، ص 17.

التوازي أو التوازن أو التكرار أو التناسب أو الانسجام فالإيقاع ما هو إلا هذه الألوان في وجدان المبدع تجاوبا شعوريا أحس معه إحساسا عميقا بالروعة والجمال، هذا ما دفع أغلب الباحثين إلى الإقرار بأن الإيقاع وعلاقته يشكل السمة المشتركة بين الفنون جميعا [1].

وما من أهمية بالغة وإثر حاسم في التفريق بين ما هو شعري وما هو غير شعري كان لا بد من وجود علم أطلق عليه الإيقاع وكما قيل:« كل شيء من دون الإيقاع هو شيء عادي من أشياء الحياة اليومية العابرة كاللغة، الإشارات، الرموز، الأسماء، الصفات، العناصر، الأصوات، الصور، المحسوسات، المجردات... إلخ [2].

ومن هذا المنطلق طفق كثير من المنظرين يوسعون فهمهم لتلك الأهمية الإيقاعية في الشعر بصفة عامة أفقيا وعموديا على هدى تحولات اللغة الشعرية الحداثية حتى أن البعض استخدم مناهجه بأثر رجعي منسحبا إلى تراث اللغة العربية بكامل رعويتها وقداستها، ومنذ سنوات قليلة كان الجدل قائما حول مسألة الشعر الموزون والشعر غير الموزون(بين العمودي والحر بين القصيدة الخليلية وقصيدة النثر، بين القصيدة التقليدية والحديثة) هذا الجدل كان المحرك الأقدر للكتابات النقدية لذلك كان الموضوع الأساسي والمتكرر منذ الثورة الشعرية الأولى كان" الإيقاع" الذي يختزل عادة في الوزن الخليلي وإذ تجاوز هذا المفهوم إلى مرادفات تقبع في مداره وإليه تنسب [3].

ولا ريب أن هذا التوجه من الاهتمام يرصد التموضع التركيبي والدلالي والصوتي وملاحظة الحركة المتولدة عنه فيساعد على فهم آلية الحركة الإيقاعية وفهم نظامها العام إذ « أن أيا من العناصر المعنوية أو التشكيلية لا بد أن يفقد فاعليته خارج إطار النظام الإيقاعي العام ويستحيل

[1] عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية للإيقاع في النقد العربي ، مرجع سابق ، ص 115.
[2] الهاشمي علوي : فلسفة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص 70.
[3] محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص 24.

أن يحتفظ بهويته الخاصة إذ تغير موضعه من القصيدة أو إذا تواجد في عمل آخر ذلك لأنه كل مرة يكسب أو يفقد إيحاءات معينة »[1].

إذن يمكننا الإقرار بأهمية الإيقاع في الفنون كافة ولكنه يبدو في « الشعر أو الموسيقى أكثر تقاربا لأن كلاهما يقوم على أساس المبدأ وهو تناسب حركات الأصوات في تناغمها المنتظم في الزمان »[2].

ومن هنا لم يكن الاحتفاء بهذا العنصر لدى النقاد والشعراء ترفا إبداعيا بل كان ضرورة اقتضتها طبيعة التصور والنظرة إلى الشعر باعتباره حساسية جديدة لها آليتها التي تشغلها ومصوغاتها الفنية التي تبرز وجودها، وبدأ الإيقاع في التجارب الجديدة وهو بدافع العروض ليأخذ مكانه بعد أن تربع العروض أزمنة عديدة على الساحة النقدية التي تؤطر الشعر وتوضح له حدوده، ولم يكن هذا اليتم للإيقاع لولا الأهمية المتزايدة التي كشفتها دراسة بعد دراسة أخرى.

لذا استقر الدارسون والشعراء أهمية جديدة بالدراسة إذ« الإيقاع هو مظهر عبقرية الشاعر ومجال التفوق على الغير واستقلال الشخصية للعمل الأدبي »[3].

ولا يمكن لأحد منا أن ينكر أهمية الإيقاع في أنه خاصية جوهرية في الشعر بصفة عامة فإنه قد اتخذ مكانة كبيرة من التشكيل والإدراك في الشعر الحديث والمعاصر وذلك لتنوع بنية النص وخروجه في كثير من الأحيان على عمود الشعر العربي ، ومن ذلك أيضا التوجه الداخلي وزيادة فعالية التراكيب لإفراز إيقاعات أخرى إن لم ترد عليه في بعض الأحيان وربما بل من المؤكد أن الشعر الحر من وحدة البيت العمودي ووحدة الوزن قد صار أكثر حرصا في تشكيله الإيقاعي

[1] إبتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، مرجع سابق ، ص 12.
[2] المرجع نفسه، ص 23.
[3] محمد المتقن : الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص 24.

بأنماط أخرى كالتشكيل القافوي والقيم الصوتية والتنغيمية ، والوحدات المتماثلة كالتوازي والتماثل والتجنيس والترصيع ... وغيره من التشكيلات الإيقاعية [1].

ومنهم من جعل الإيقاع في النص الإبداعي ينطلق من داخله لا من خارجه وعلى هذا الأساس أعاد "محمد بنيس" بناء شعرية عربية مفتوحة تستدعي قوى الإيقاع في النص لأن اللغة الشعرية وذات متورطان معا في إحداث الإيقاع في الخطاب الشعري ، وقد ركز "بنيس" على وضعيتين :

- الوظيفة البنائية : وهي ميزة الخطاب الشعري على غيره من الخطابات بواسطة الإيقاع معناه مرور الذات الكاتبة في اللغة بغاية تغير مساراتها ، ولكن هذا البناء متحرك كما هو ثابت.
- الوظيفة الدلالية : وهي ملازمة للأولى نتيجة لها، فبناء الخطاب هو بناء لدلالته، وبالتالي بناء إيقاعه إذ أن المعنى يدخل مع النص في سطره الحر والمعنى مثله مثل الذات الكاتبة فالإيقاع في الشعر هو كل هذه الظواهر[2].

ومن هنا نلاحظ أن "محمد بنيس" قد أورد هاتين الوظيفتين التي تربطهما علاقة تراكمية لا إلغائية فهما يبنيان العلاقة بين كل من العروض والإيقاع من ناحية وناحية أخرى بين الإيقاع والدلالة التي تعمل على إنتاجها من جهة أخرى وبذلك يمكننا التفريق بين التصوير الشعري

---

[1] هاني محمد علي سعيد : شعر محمد محمد الشهاوي ، دراسة أسلوبية ، سلسلة كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط 01، 2009، ص 18.

[2] بشير تاوريريت : الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية ، دار رسلان ، سوريا ، د، ط ، 2010، 137.

والتصوير الدلالي ، وقد أفسح "محمد بنيس" المجال للإيقاع وإعطائه أهمية كبرى ليشمل تحت لواءه العروض[1].

ولو عدنا إلى "إسماعيل عز الدين" نجده يتحدث عن أهمية الإيقاع في الشعر المعاصر وما يحدثه في نفسية المتلقي فعند حديثة عن قضية الموسيقى نجده تابع قضايا التشكيل الإيقاعي متابعة جيدة والشاعر المعاصر في تصوره لم يلغي الوزن نهائيا في الشعر ولكنه أدخل عليه بعض التعديلات الجوهرية التي أحس بضرورتها فأصبح إيقاع القطعة الشعرية موسيقى نفسية بالدرجة الأولى، فالإيقاع هنا يرتبط ارتباطا وثيقا بحركة النفس والانفعال فالشاعر فنان يحاول أن يخلق نوعا من التوافق النفسي ينمو في العالم الخارجي عن طريق ذلك التوقيع الذي يعد أساسا لكل عمل فني[2].

من خلال قول عز الدين إسماعيل نستطيع أن نقول أن الشاعر المعاصر يتميز عن القديم في جمالية شعره بإيقاعاته المعاصرة ، وهو عبارة عن معادلة انسجام بين العالم والشاعر لان الإيقاع في الشعر القديم كان موجودا في ذهن الشاعر في حين أن الإيقاع في الشعر المعاصر يتولد بعد الكتابة ، وهذا ما جعل منه أهمية كبيرة يحظى بها هذا العنصر في دراسات المعاصرين .

من الإيقاع تظهر بصمات المبدع من خلال عمله على اعتبار أن الإيقاع منح الأثر الشعري والشاعر ملامح متفردة ، ليست مجال المنازعة من أحد ، هذه الخصوصية التي تنتج عن الإيقاع هي الروح التي تسري في الشعر ، أو هي السر الذي بدونه يصبح الشعر جسدا هامدا لا نرى فيه إلا العوج والأمت [3].

---

[1] بشير تاوريريت : الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية ، ص 137 .

[2] المرجع نفسه، ص 74.

[3] محمد المتقن : الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص 24.

ويؤكد الدكتور محمد عدناني : « إن الإيقاع في الشعر هو الملمح النوعي للشعر العربي منذ القديم .. أو على الأقل هو الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم يتنازع في شعريته وهو عند الجميع ظاهرة صوتية تتردد على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة» [1].

من خلال قول الدكتور محمد عدناني يتضح لنا ملمحه والمتمثل في ربط أهمية الإيقاع بالجانب الموسيقي حتى تؤثر فيه تأثيرا فعالا في بلورة التشكيل الجمالي كي تتضافر الأصوات اللغوية وفق نظام خاص في النسق النصي لتحدث إيقاعا يعتبر عن مختزنات الحالة الشعورية ويكون محببا إلى النفس الإنسانية التي تميل إلى كل ما يثير فيها إحساسا ويدغدغ أوتار شفافيتها.

ومن جهة أخرى أكد الدكتور أن هذا الإيقاع لا يتأتى للشعر إلا بالموسيقى التي تتفاعل فيها الموسيقى الخارجية الناتجة عن الوزن الشعري وأنظمة تشكيل القوافي مع الموسيقى الداخلية المنبعثة من جوانب النسق المشكل للدوال التعبيرية بكافة مجالاته بدءا بتضام الصوت إلى الصوت مرورا بتعانق الكلمة بالكلمة وانتهاء بتشابك الجملة بالجملة ، مع ما ينضاف إلى ذلك في تسخير طاقات البّنى الدلالية حتى تكون مادتها اللغة (صوتا ومعنى) محاور استبدالية تتوظف فيها المعادلات الصوتية والإيقاعية وسواهما ، ومن خلال توزيع النغم الصوتي على وحدات زمانية بتناسق مخصوص ، ينتج الإيقاع الشعري المموسق ، الذي يثير النفس البشرية ويبعث فيها مشاعر منشطة أو مهدئة حسب طبيعة التجاوب النغمي شدة ولين [2].

والإيقاع الموسيقي بهذا المعنى يضفي « إلى عناصر التشكيل قوة جمالية يكاد يفتقدها الشعر إن لم توجد فيه عناصر الموسيقى بكافة أشكالها ، التي تنظم الوحدات الصوتية وتهندس التشكيلات الإيقاعية وتوزعها على حيز من الزمن يستفرغ الشحنات العاطفية والدفعات الشعورية

[1] محمد عدناني : إشكاليات التجريب ومستويات الإبداع ، جدو للنشر ، مصر ، ط01، 2006، ص 64.
[2] المرجع نفسه، ص 64.

بما يصاحبها من إثارة الفكر والخيال في خضم التجربة الشعرية ، فيندفع المتلقي مع الشاعر محاولا سبر أغواره السحيقة واستكانة أسرارها» [1].

وبذلك يعتبر الإيقاع « وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء ، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه ، ولهذا فهو من أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس وأعمقها تأثيرا فيها »[2].

وتبرز أهمية الإيقاع في الشعر من خلال كافة الإمكانيات التصورية الماكنية حيث تشكيل الصورة لا ينفصل عن تشكيل الحيز الزماني متمثلا في التوقيعات النفسية التي تثري الدلالة وتعمقها بإيحاءاتها الثرية و المتنوعة ، والتي تتضافر مع كافة الإمكانيات لبلورة جماليات النص في نسق تشكيله النهائي ، فالإيقاع هنا عبارة عن علاقة بين الكلمات والحروف المفردة وما يجاورها من أنساق صوتية وتعبيرية وحالة نفسية تنشأ عن صوت وتوقع وعن علاقات غامضة تثيرها جوانب اللغة كما يثيرها النغم والشاعر ينجح بقدر ما ستطيع فيه أن يمزج بين عناصر الموسيقى الداخلية منتجا إيقاعا مميزا لكل حالة شعورية[3].

وفي هذا الصياغ ينبغي لنا التوضيح والتنبيه إلى مدى أهمية الإيقاع في الشعر والشاعر لابد أن يمتلك القدرة على تشكيل الإيقاع ، فهي موهبة عظيمة تحتاج إلى صقل وتنمية متواصلة وحس مرهف يوائم بين جماليات النسق فتتآلف الصور مع الإيقاع لتنتج لديه صورة كلية ومتكاملة فتدهش وتنتج دلالات متشظية في بنية النص تكتشف بالاحتكاك والقراءة مرة تلو مرة .

---

[1] محمد عدناني : إشكاليات التجريب ومستويات الإبداع ، ص 65.

[2] بشير تاوريريت ، الشعرية والحداثة ، مرجع سابق ، ص 140.

[3] الهاشمي علوي : فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، مرجع سابق ، ص 139.

ومما لا شك فيه أيضا أن « الإيقاع من أهم مزايا الفن الشعري فقد أكدت تجارب جميع الشعوب وحتى البدائية منها أن الشعر يقترن اقترانا وثيقا بالإيقاع والموسيقى الشعرية وأن الإيقاع في الشعر ليس شيئا عرضيا أو زينة خارجية يمكن طرحها بسهولة، وإنما هو خاصية جوهرية في الشعر وأقوى وسائل الإيحاء فيه بل هو قوة الشعر الأساسية» [1].

فهو يتدخل في «العمل الشعري تدخلا مباشرا وتفصيليا ليسهم في العناصر المكملة في منح هذا العمل هويته وماهيته الإبداعية»[2].

إذن الإيقاع هو قوة الشعر الأساسية وهو طاقته الأساسية وهو غير قابل للتغيير ولا يمكننا أن نقول عنه إلا كما يقال على المغناطيس والكهرباء أي أن المغناطيس والكهرباء هما شكلان من أشكال الطاقة كذلك هو الإيقاع والشعر شكلان من أشكال الإبداع في الفنون التقديرية.

وما هو متفق عليه بين النقاد والدارسين أنه من بين جميع تلك العناصر الجمالية « أول ما يدخل ميدان الفعل لأنه كأنما يعطينا إشارة بأن شرارة النشاط الشكلي قد انطلقت، ثم يهيئنا حالا لموجة معينة فعندما نسمع أولى الكلمات من القصيدة لا يتاح لنا بعد التفكير وسبب ذلك عدم اتضاح أي من الصورة أو الفكرة ولكن النبض قد ابتدأ ونحن مأخوذون بسحر الإيقاع »[3].

وإذا كان للنص الشعري خواص تتيح إمكانية الاعتراف به على أنه شعر« فإن أبرز هذه الخواص وأشدها وضوحا خاصية الإيقاع الشعري»[4].

---

[1] غيورغي غاتشف :الوعي والفن ، ترجمة نوفل نيوف ،. مراجعة سعد مصلوح ، عالم المعرفة ، د، ط، 1990، ص 64.

[2] محمد عبيد صابر : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ،مرجع سابق ، ص 18.

[3] الوعي والفن ، مرجع سابق ، ص 65.

[4] صلاح فضل : النظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، القاهرة ، ط 01 ، 1998، ص 71

إن الإحتفاء بخاصية الإيقاع هذه والتي هي « عامل أساسي موجه في لغة الشعر يؤدي بدوره إلى اختفاء خاصية الشعر الأساسية مما يبرز بوضوح دور البناء في تكوين البيت الشعري »[1].

فهو ليس شيئا خارجا عن البُنى الأساسية للأهمية الشعرية وفاعليتها بل إن « بين الشعر وموسيقاه ارتباط حيوي وكلنا يعرف أن معنى القصيدة قد يتضح تماما إذا ترجمت إلى كلمات منثورة ... فالمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل ، وحتى نتأثر به التأثر الواجب له »[2] ، ولذا بدا لبعض الباحثين أن المعنى لا يتحول من نثري محددا إلى شعري مطلق إلا من خلال اشتغال بنية إيقاعية تسهم في إحداث هذا التحول الخطير في شكل اللغة وطاقتها الدلالية، إذ تغدو هذه البنية الإيقاعية الدليل القاطع على اكتمال بنى النص الشعري وبلوغ منتهاها البنيوي الدقيق وتحقيق قانونها الشمولي الجامح[3].

وقد أشار "بينيس" إلى دلالة الإيقاع وأهميته بإشارة من هنري ميشونيك " هو الدال الأكبر في الخطاب الشعري ، به يتفاعل مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص فهو يبني الخطاب الشعري ومسار التفاعل بينهما هو ما يحقق للخطاب دلالته ".

وهناك من يعطي أهمية للإيقاع في الشعر فيجعله ذلك الوجه الذي يتجلى في الأنس للإنسان بالشعر نتيجة ما يخلقه هذا في أنفسنا من متعة تغطي كل جوانب كيان ومرد هذه المتعة دون نزاع إلى الإيقاع.

---

[1] صلاح فضل : النظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص 71.

[2] محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، دار الفكر الحديث للنشر واالطباعة ، ط02 ، 1971، ص 20.

[3] الهاشمي علوي: السكون المتحرك ، دراسة في البنية والأسلوب ، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا، إتحاد كتاب وأدباء العرب ،1992، ص 18.

وفي هذا السياق يتساءل الناقد عز الدين إسماعيل عن الشاعر كيف يبدع عمله ثم ما يلبث أن يجيب مركزا على كون الإيقاع عنصرا شديد الأهمية في الإبداع الشعري، وذلك بسبب دوره في بعث الإمتاع ، يقول الدكتور : « ولكن كيف يبدع ؟ إنه لا يبدع فحسب ولكن يؤلف كذلك ويركب في الزمن أي بألفاظ تكتفي وتقرأ من خلال فترة زمنية لا في المكان فالشعر إذن تركيبي والإيقاع لازم لإظهار هذا التركيب الزمني والاتصال بين الشعر والموسيقى في المجتمعات البدائية يكفي لنؤكد أن الأثر الممتع للإيقاع ثلاثي ، عقلي وجمالي ونفسي ، أما عقليا فلتأكيده المستمر أن هناك نظاما ودقة وهدفا في العمل وأما جماليا فإنه يخلق جوا من حالة التأمل الخيالي الذي يضفي نوعا من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كله وأما نفسيا فإن حياتنا إيقاعية : المشي – النوم– الشهيق– الزفير– انقباض القلب وانبساطه » [1].

ومن هنا كان الإيقاع هاما ، حيث يدلنا على ملامح دقيقة تتصل بشاعر بعينه ، وبه تتضح مكانة الشاعر في العمل الشعري وجوهريته، إن الإيقاع كما يصفه دارس "للغة الشعر الحديث" * ليس شيئا عارضا حيث يمكن الإبتعاد عنه بل إن الإيقاع بعامة« يعد جوهرا في تردد أغلب المكونات اللغوية داخل البيت أو النص ، فالفروق والنسب تشكل إيقاعا ،هذا بالرغم من تصنيف عنصر الإيقاع ضمن المواد الصوتية التي هي بطبيعة الحال تشكل عنصرا من عناصر الخطاب الشعري» [2].

[1] عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد الأدبي ، مرجع سابق، ص 54.

* هو الدكتور ممدوح عبد الرحمان وقد جاء هذا في كتابة المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، للإطلاع أنظر الصفحة 32 وما بعدها.

[2] عبد الرحمان ممدوح: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ،دط، 1994، ص 32-33.

إذن كحوصلة لهذا المبحث يحق لنا القول أن أهمية هذا العنصر في الخطاب الشعري كونها تنبع من تلك الصلة الحميمية بينه وبين الموسيقى التي هي إحدى آليات اشتغاله في النص الشعري.

والإيقاع بعد الأهمية التي أولاها له النقاد والدارسين عدّ فيما بعد عنصرا جماليا في القصيدة وهو من العناصر الفاعلة في عناصر اللغة الشعرية ، بحيث يعمل على تناغم الأصوات وانسجامها وتنظيم علائقها فضلا عن رسم أجواء القصيدة ، من خلال النغم الذي يجمع بين الصوت والصورة ، وبين شكل النص والحالة النفسية للشاعر ، إنه يشارك ليس فقط في نقل النغم الموسيقي للقصيدة وإنما في حمل التجربة الشعرية والحالة التي يعيشها من الشاعر إلى المتلقي .

وفي إطار هذه الأهمية البالغة جاءت جهود الحداثيون وعلى إثرها قسم هذا الإيقاع إلى قسمين ،أحدهما يشكل لباسه الداخلي والأخر شكله الخارجي أو كما أصطلح عليهما بالإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي ، وهذه النظرة النقدية جعلناها حقلا تطبيقيا لنترصد من خلاله مدى مواكبة ومسايرة شاعرنا لهذه التقسيمات الحداثية ، وهل وفق فيها في ديوانه "آيات من كتاب السهو " الذي فضلناه ميدانا تطبيقيا في بحثنا هذا ، فهل وفق الشاعر في هذين الإيقاعين وكيف تعامل معهما ؟.

الفصل الثاني: دلالة الإيقاع الداخلي في ديوان "آيات من كتاب السهو"

المبحث الأول: إيقاع التكرار و ألوانه في الديوان

المبحث الثاني : إيقاع التوازي و صوره في الديوان

المبحث الثالث: إيقاع الأصوات و هندستها في الديوان

توطئة

ثمة فنون موسيقية وفنون كتابية منها الشعر، ولدى الحديث عن موسيقى الشعر فإن التصور الذي يتكون في الأذهان ينصرف أولا إلى الوزن أو القافية ، والواقع أن الإيقاع الداخلي لا شأن له بالوزن أو القافية لذاتها بالمرة فهما لا يكونان إلا وشاحها الخارجي كالديباجة الناعمة التي نلتمسها قطعة من الجوخ، أما حقيقتها فأعمق من ذلك بكثير ، فهي في هذا الانفعال المنسجم الذي تحس به عندما تنشد قطعة جيدة من الشعر متجاوبا بإحساسك مع إحساس ناظمها فلا تحسن التعبير عن جمالها في نفسك إلا بقولك أنها تحفل بالموسيقى الشعرية [1].

إذن فالإيقاع الداخلي « هو موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات وكأن الشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكله و كل حرف وحركة بوضوح تام وبهذه الموسيقى الداخلية يتفاضل الشعراء » [2].

هذا يعني أن الإيقاع الداخلي ينتج عن تفاعل حالة الشاعر النفسية وحالته الفيزيولوجية فالأصوات عبارة عن ذبذبات فيزيائية تثير حاسة السمع، والشاعر يتأثر فينتج أصواتا منظمة بإيقاع ما، يحمل معانٍ تثير القارئ.

وكما يرى الدكتور"مصلح عبد الفتاح النجار" ، قبل الحديث عن دلالة هذا الإيقاع الداخلي فإن« كلمة (داخلي) لا ترد هنا لوصف موقع ذلك الإيقاع وإنما لتميزه عن عنصريّ الإيقاع اللّذين يشكّلان ما يطلقُ عليه "الإيقاع الخارجي"، ومن ثم صار كل عنصر إيقاعي غير

[1] مصلح عبد الفتاح النجار: الإيقاعات الرد بقة والإيقاعات البديلة، رصد لأحوال التكرار،مرجع سابق، ص 130.

[2] مجيد صالح بك:الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض ، دراسة بنيوية شكلية. مجلة العلوم الإنسانية الدولية، عدد 20، 2013، ص 87

الوزن والقافية جزء من الإيقاع الداخلي»[1].

ومن هنا يمكننا القول بأنه لا يقتصر إيقاع الشعر على الوزن والقافية « فالشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه »[2]، فهذه الألوان هي ما يصطلح عليها بالموسيقى الداخلية التي مبعثها الجانب اللغوي في أصواته وكلماته وحتى جمله، وما بينها من علاقات تبعث في الكلام جرساً يحسُ له المتلقي وقعاً في سمعه وأثراً في نفسه، فإذا كانت الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية هي الجانب الذي يشترك في استخدامه كل الشعراء، فإن الموسيقى الداخلية تبقى الطابع الخاص الذي يميزُ أسلوبَ الشاعر عن آخر في صياغته وتشكيله، وذلك من خلال تخيره المتميز وانتقائه لكلماته وحروفه التي تنسجم مع جو القصيدة فتحقق ذاتية الشاعر المتميز، وهو كما يظهر من تسميته، متعلق ببنية النص الداخلية ومن ثم فهو« يلعب دورا أساسيا في ربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزاءه ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه أو بين شكله ومضمونه»[3].

فمن خلال هذا يمكننا القول أن هذه الأهمية البالغة لهذا النوع من الإيقاع تتجلى أكثر في الشعر المعاصر أو بالأحر في الشعر الحر ، فقد صب القدماء اهتمامهم على الموسيقى الخارجية ولم يلتفتوا إلى الموسيقى الداخلية إلا إلمامًا في معرض اهتمامهم بالبديع في البيت المفرد لا في العمل الأدبي كله والإيقاع الداخلي كما يعرفه بعض الباحثين هو«النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصور وبين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر، إنه مزاوجة تامة بين المعنى والشكل وبين الشاعر والمتلقي، في حين يرى البعض الآخر أن الإيقاع الداخلي إيقاع كيفي ينتج عن طريق النبر والتنغيم،

[1] مصلح عبد الفتاح النجار: الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة ، ص 13

[2] محمد الهادي الطرابلسي:خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ط1،1981.تونس ص 79.

[3] محمد عبيد صابر: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص 57.

وهو يرتبط عن إنتاج اللغة في المجتمع من حيث الثبات والتغير أي أنه يعود كما تتعارف عليه جماعة بشرية بعينها»[1].

وإذا عدنا إلى "الجاحظ" نجده قد أشار إلى الإيقاع الداخلي دون أن يطلق عليه إسمًا لقوله: «وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى حيث أختها مرضيا مواقعا، كان على اللسان إنشاد ذلك الشعر مؤنه، قال: وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتلعم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت تراها متفقة مُلسا ، ولينةَ المعاطف سهلة وتراها مختلفة متجانبة ومتنافرة مستكرهة تشق على اللسان وتكده، والأخرى تراها سهلة لينة ورطبة متوانية سلسلة النظام خفيفة على اللســان حتى كـأن البيت بأسره كلمة واحدة وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد »[2].

إن المتأمل في قول الجاحظ يجده يطبق رؤية نقدية لذا كان ينص على أن أجود الشعر ما كان متلاحم الأجزاء سهل المخارج، أي أن الجاحظ ينتصر للصياغة والصناعة ويؤثر اللغة والوزن والألفاظ المنتقاة لأنه يرى بأن المعاني معروفة وما يحدث من تكرار للمعاني وتحديد الألفاظ وترابطها ببعضها البعض، كي تصبح متلاحمة الأجزاء سهلة المخارج، فنلاحظ أنه يشير إلى الإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية دون أن يعنون هذه الألوان بالإيقاع الداخلي.

ولما جاء المحدثون وبدؤوا ينظرون إلى الشعر اشترطوا ووضعوا له أركانا ثلاثة يجب أن تتحقق في الكلام لتحدث إيقاعا يعرف به الشعر من غيره :

- ✓ أولها : أن معانيه تصب في صور خيالية تثير خيال القارئ والسامع .

[1] مصلح عبد الفتاح النجار: الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة ، ص 131.

[2] الجاحظ . البيان والتبيين. ج1. ترجمة : عبد السلام محمود هارون. مكتبة الخانجي .مصر. ط 7.1997. ص 66-76.

- ✓ ثانيها : أن تتوفر في ألفاظه صفة التجانس بين اللفظ والمعنى وذلك بأن يكون اللفظ رقيقا في موضع الرقة قويا عنيفا في موضع القوة والعنف ، وأن تتوفر فيه صفة الجرس الموسيقي وأن لا يكون اللفظ مبتذلا أو كثير الشيوع لا يرتاح إليه الذوق الشعري.
- ✓ ثالثها: الوزن الشعري وخضوع الكلام في ترتيب مقاطعه إلى نظام خاص[1].

نفهم من قول إبراهيم أنس أن ما يجب أن يعتني به الشاعر المعاصر هو الجرس الموسيقي والجرس الموسيقي يقصد به هنا المظاهر والدلالات المتجلية داخل البنية الداخلية للإيقاع لأن بعض المحدثين قد وصفوا هذه الصفة بأنها أخص مزايا لغة الشعر وأهمها ، ولكنها أشد خفاء ويصعب جدا الوصول إلى دلالتها.

وقد راح بعض من المحدثين في تحديد هذا الايقاع فجعلوه في ثلاث عناصر هي المدى الزمني والنبر والتنغيم[2]، يقول الدكتور"رجاء عيد": «هناك الموسيقى الداخلية من تناغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض على بعض واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة وغير ذلك مما يهيئ جرسا نفسيا خاصا يكاد يعلو على الوزن العروضي ويفوقه»[3]، ومن هنا تتضح وجهة المحدثون المهتمون بدراسة موسيقى الشعر وإيقاعه بدعوتهم إلى دراسة الأصوات لا الوزن فدراسة الأصوات التي تكَّون الوزن الشعري قد تكون دراسة علمية خالصة.

لذلك أكد الكثير من النقاد والدارسين أن للصوت أهمية خاصة فعليه يقوم الإيقاع في تشكيل البنية الصوتية للنص الشعري بتآزر الإيقاعات والكلمات والصور وفق نسب جمالية عن طريق انتظام المقاطع الصوتية ، إذ يشكل التلاؤم الصوتي– من تأليف الحروف وتركيب الألفاظ

[1] أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 20.

[2] مصلح عبد الفتاح النجار:الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة ، مرجع سابق، ص 132.

[3] رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، مصر، د ط، د ت، ص16.

ضروبا من تناغم أحس القدماء بها ووجدوا فيها« إيقاعات يطرب الفهم لصوابها وما يرد عليها من حسن تركيبها واعتدال أجزاءها »[1].

إذن يمكن القول أن الفضل يعود إلى الصوت نشوء الإيقاع الداخلي وخلاصة القول فيما سبق ذكره أن الإيقاع الداخلي هو عبارة عن تيار موسيقي ينبعث من إيقاع الجمل ومن إيحاءات الألفاظ وتتابعها وهذا الصوت الداخلي هو الذي يحدث وقعا خاصا على النفس فهو كل ما يحدث جرسا قويا ونغما مؤثرا في داخل القصيدة ، ولقد كان من الضروري على دارس الإيقاع أن يناقش الإيقاع الداخلي لما له من أهمية ودلالة كبيرة داخل النص الشعري« إن أيةَ دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة ما لم تتبين في الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء ، إذ أنها هي التي تمنحه ذوقها الخاص»[2].

سنتوقف هنا أمام النظم الإيقاعية الداخلية المتغيرة التي لها سمات دلالية في سياق النص الشعري بحيث لا يمكننا- حصر الأشكال والصور التي يتحقق بها الإيقاع الداخلي أو بعض ما يصطلح عليه الدارسون بالموازنات الصوتية* حصرا دقيقا— بل سنتعرض إلى أشكال الإيقاع الداخلي التي وفقنا في الوصول لها وكان لها ديوان"آيات من كتاب السهو" نصيب وافر حتى تتجلى لنا الرؤية أثناء دراسة دلالة الإيقاع الخارجي ومن أبرز هذه الأشكال التكرار والتجمعات الصوتية وقبل البدء لا بد أن نوضح للقارئ أن هذه النظم في الديوان لا يعني أنها أقحمت في شعر الدكتور فاتح علاق دون قواعد وضوابط ، بل ترجع في جملتها إلى متطلبات اللغة الشعرية وما تفرضه من تناغم وانسجام يرتفعان بها على مستوى اللغة العادية، وهذا ما سنحاول أن

[1] ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، مرجع سابقن ص 15.

[2] ابتسام أحمد حمدان:الأسس الجمالية للإيقاع البلاغيفي العصر العباسي ، مرجع سابق، ص 13.

* حيث اعتبرها محمد العمري في كتابه الموازنات الصوتية أنها تفاعل عنصرين صوتيين أو أكثر في فضاء واحد . راجع ص 137 وما بعدها.

نكشفه في تطبيقنا بإبراز هذه النظم حيث اعتمدنا معيار الهيمنة أي التركيز على تلك الظواهر التي لها من التكرار والتردد ما يجعلها سيمات دلالية.

المبحث الأول: إيقاع التكرار

تعد ظاهرة التكرار من الظواهر الصوتية التي يمكن أن تؤدي دورا بالغ الأهمية في تعميق الإيقاع الداخلي فكل« تكرار مهما يكن نوعه نستفيد منه زيادة النغم وتقوية الجرس»[1].

وظاهرة التكرار لبعض النظم في القصيدة الشعرية المعاصرة هي من الوسائل التي تثري الإيقاع الداخلي ، حيث يضفي على القطعة الشعرية الحالة الشعورية للمبدع وقدرته على تطويع التكرار الذي يؤدي وظيفة التنغيم ، بالإضافة إلى الدلالة والمعنى.

إن ترديد الوحدة الصوتية المتمثلة بالتكرار سواء كانت لفظا أم معنى، فكأن الشاعر« يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وتفصح عن نفسيته ويلفت سمع المتلقي له»[2] ، وهذا يرتبط بالدلالة كما يزيد من القيمة الإيقاعية للفظة أو العبارة أو المعنى من خلال تردده فيعطي نغما مضافا للبيت، ومن ثم للقصيدة ،وهذا يرتبط بالإيقاع، ومن هذين الأمرين يحقق التكرار وظيفتين دلالية وإيقاعية، كما تجدر بنا الإشارة أن التكرار ظاهرة صوتية عرفها القدامى في شعرهم منذ زمن بعيد، إلا أنه لم يتخذ شكله البارز إلا في الشعر الحديث، إذ أولاه الشعراء المحدثون أهمية بالغة لما يتوفر عليه من إمكانات إيقاعية تثير حماسة القارئ المتذوق. فما مفهوم التكرار؟ وكيف استخدمه فاتح علاق في ديوانه " آيات من كتاب السهو" ؟.

أولا– مفهومه:

[1] مجيد صالح بك : الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض،مرجع سابق ، ص 83.

[2] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان، ط 12، 2004، ص 222.

لغة : ورد في لسان العرب ما مادته " كرَّ– كرَّرَ" بأنه الكر الرجوع ، يقال: كرة ، وكرَّ بنفسه والكر مصدر كر عليه يكِّر كرا، وتكْرارا : عطف عليه، وكَّر عنه رجع وكرر الشيء أعاده مرة أخرى [1].

اصطلاحا: يعرف بأنه« الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني » [2].

أما الجاحظ فقد أورده بمصطلح الترداد يقول:« وجملة القول في الترداد أنه ليس فيه حد ينتهي إليه ولا يؤتى على وصفه وإنما ذلك على قدر المستمعين» [3].

ويعد الدارسون التكرار لونا من ألوان التجديد يضفي على القصيدة –إذا أحسن استخدامه– حلية إيقاعية ودلالية موحية وذلك ما يمتلكه من طاقات من شأنها أن تغني القصيدة وترفع من مكانتها الفنية.

أما "نازك الملائكة" ترى أن التكرار« ليس جمالاً يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله ، وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة ، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات » [4].

لقد أرادت "نازك الملائكة" أن توضح استعمال التكرار في القصيدة بحيث يجب على المبدع أن يوظف أسلوب التكرار في موضعه حتى لا يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة لا قيمة لها ،وقد حصرت لنا الناقدة أنواع التكرار فيما يلي:« تكرار الحرف– الكلمة العبارة– المقطع»

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة(كّر كرّر)، ج 42 ، ص 3851.

[2] مجدي وهبة : وكامل المهندس، معجم مصطلحات الأدب ، مرجع سابق، ص 117.

[3] الجاحظ : البيان والتبيين، مرجع سابق ج 01 ، ص 120.

[4] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، ص 290.

وقد توصل من سبقنا في دراسات أخرى إلى أن التكرار سمة أساسية في الشعر العربي المعاصر بصفة عامة والشعر الجزائري بصفة خاصة ، حيث يمكن القول أنه أصبح من اللوازم الجمالية التي اعتمد عليها الشعر بشكل كبير سواء أكان على مستوى المقطع أم القصيدة كلها.

ثانيا–أنواع التكرار وصوره في " آيات من كتاب السهو "

كما أسلفنا الذكر سابقا أن التكرار هو لون شائع في شعرنا المعاصر، ولكن لا يعطيه الأصالة ولا يضفي عليه الجمال إلا شاعر موهوب حاذق يدرك ما وراء المكرر من أبعاد جمالية ودلالية في نفس الوقت.

أما التكرار عند شاعرنا فهو صورة ملفتة للنظر تشكلت في ديوانه ضمن محاور متنوعة، وقعت في تكرار الحرف أو الصيغة أو تكرار الكلمة بل وتعداها إلى تكرار العبارة، وقد ظهرت في شعره بشكل واضح، وشكّل منها إيقاعات موسيقية دالة ومتنوعة، تجعل القارئ والمستمع يعيش الحدث الشعري المكرر وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية.

أ–تكرار حروف المعاني والصيغ:

تقول "نازك الملائكة" :« أن من أنواع التكرار نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث وهو تكرار الحروف»[1].

فهو أبسط التكرار اللفظي الشائعة في الشعر الحديث، وله مزايا سمعية وأخرى فكرية دلالية ، الأولى ترجع إلى موسيقاها ، والثانية إلى معناها ولا يعدو تكرار« الحروف قبحا إلا حين يبالغ فيه ، وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيرا ، فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحروف حين تتكرر» [2].

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 273.

[2] أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 39.

ومن التكرار الحرفي– ونقصد بالحرف هنا حروف المعاني– كالجر والعطف وبعض الصيغ الاستفهامية ، ومن نماذج ذلك تكرار حرف العطف في قصيدة " الخطوة الأولى" حرف (الواو) تقريبا في رأس الأبيات الأولى من القطعة التي استطاع من خلالها أن يستعرض كافة التجارب الشاقة التي عاشها في وطنه أثناء العشرية السوداء، يقول الشاعر :

من أين أبدأ خطوتي الأولى

وهذا الجسم أجزاء مبعثرة على الدرب؟

رأسي على حد الصخور تكسرت قربي

وعيني فارقت قلبي

ويدي تفتش عن يدي

والرجل تحت السور أنقاض [1].

فاستهل الشاعر أبياته (الستة عشر) 16 بحرف "الواو" التي تمثل معنى المشاركة في العمل، وتعزز الترابط بين أجزاء القصيدة ، وهذا النوع من التكرار يطلق عليه : التكرار الاستهلالي، فأضفت " الواو" مزيدا من الترابط الفني والموضوعي على القصيدة ، وعملت على الاستمرارية بين الأبيات وتوضيح معانيها ، حيث وظف الشاعر هذه الأداة بحيث تجاوزت دلالة الحرف من العطف والربط إلى دلالات أخرى، وإن بقيت محافظة على الدلالة الأصلية، ونحن تناولنا هنا " الواو" من زاوية الإيقاع الداخلي(إيقاع الحرف) وليس من مبعث العطف الذي يتعلق بالتركيب.

[1] فاتح علاق: ديوان "آيات من كتاب السهو"، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، د، ط، 2001، ص 13.

في هذه القصيدة تكرر حرف الواو بدرجة عالية حيث يكاد يسبق كل الأسطر وكل الجمل في القصيدة *، إلا أن هذا التكرار لم يخل بالنظام الإيقاعي للقصيدة وإنما أضفى عليه لمسة إيقاعية سحرية تتناسب وطابع الحيرة الذي غلب على القصيدة من خلال تتبع ألفاظ الحزن والشتات (مبعثرة ، تكسرت، تفارقت ، يقصيني) فتكرار حرف الواو جاء هنا كأداة تمتد للإقامة جسر صوتي بينها ، لذلك نرى نقلة دلالية ترافق هذا الامتداد الإيقاعي في الأبيات إذ اتجه الشاعر فيها نحو إتيان معاني لوصف الجسم المبعثر داخل القصيدة مثل (رأس/عين/ يد/ رجل/ قلب/كتف/ صدر) ونماذج تكرار الواو هي كثيرة في الديوان سيأتي ذكرها في جدول إحصائي فيما بعد.

كذلك من التكرار الذي وجدناه في الديوان بكثرة ، حروف الجر ولكن بنسب متفاوتة فبعضها يكثر تكراره وبعضها يقل لها أثر إيقاعي تحدده دلالتها ثم السياق الذي ترد فيه وإن كان المقصود ليس الخوض في جانبها النحوي والتركيبي بل في جانبها الصوتي الذي يتكرس بفعل التكرار ، ومن حروف الجر المكررة حرف الجر " في " في إحدى قصائده وهي عنوان الديوان " آيات من كتاب السهو " :

في الشمس أجلس مئات الأعوام

(...)

أدخل رأسي في قدمي وأنا عطل من نهر الذات

أبصر أحلام الليل المسلوب الحول في الطرقات

أسمع نداء الأشواق تجلجل في الساحات [1].

* لقد لفت انتباهنا ونحن نحلل القصيدة أنها مكونة من 32 بيت حيث جاء تكرار حرف الواو في ستة عشر بيت موضع والباقية دون واو ، فقد جاء التآزر منظم وموظف بشكل جميل لا يخل بمعنى القصيدة وهذا لا نجده إلا عند شاعر متمكن في توظيف ألوان التكرار ليحدث إيقاعا متناسقا.

[1] فاتح علاق: ديوان" آيات من كتاب السهو" ، ص71.

تكرر حرف الجر "في" (إثنان وعشرون) 22 مرة في النص بشكل متعاقب يعمل على خلق وحدة بنائية تناسب الموضوع الشعري، فهذا التكرار يحدث في المتلقي تأثيرا يمتد ويسير من خلال حركة الكسر الطاغية على النص، وهي بذلك تنتج إيقاعات موسيقية منسجمة ومتناغمة أحيانا مع إيقاع القافية، وحرف الجر "في" له دلالة قوية بارزة لدخوله على عالم الدوال المختلفة (الشمس، البحر، السهو، الذات، الواد، كلمات، قدمي، صرخات، رأس، نهر)، إن دخول هذا الحرف في الأسطر الشعرية أكسب النص دلالات إيحائية مختلفة ، أنتجت لنا الإيقاع بشكله الظاهر مختلفة بذلك عن الدلالة النحوية الجار والمجرور، وهو ما لاحظناه بقوة في قصيدة "الإسراء" حيث تكرر(عشرون)20 مرة وما كثّف دلالته هو دخوله على كلمات وألفاظ رامزة لأبعاد ودلالات أخرى ، تجسد تجربة الشاعر في الحياة ك:(قبر/ عمر / غبار/آزر/حجر/ نهار/ زمن/ لغة/ مكان...) كل هذه الدوال إن اختلفت صيغها إلا أنها تصب في دلالة واحدة لارتباطها بحرف الجر"في" وهي دلالة البنية المجسدة في العالم المحسوس والعالم الآخر.

وفي نفس القصيدة نجد حرف الجر "مِنْ" الذي سجل حضوره بشكل عالٍ حيث تواتر (عشرون)20 مرة وما هذا إلا مؤشرا دلاليا على فاعلية نصوصه الشعرية إذ تقدم الرؤية الكاملة لتجربة الشاعر وهي الحيرة بكل أبعادها ، ويسعى الشاعر من خلال هذا التكرار أن يتحدث عن الحالة الشعورية ساعة كتابة نصه الإبداعي.

ومن التكرارات الملحوظة حرفا الجر "الباء" و "اللام" حيث تكرر حرف الباء في قصيدة "إيمان" (خمس)05 مرات يقول الشاعر:

آمنت بالعلياء في شفتي

تخضل بالآداة كالعشب

آمنت بالأنوار في مقلي

تنسل أيات من الهدب

يا من بغل الغرب معصمه

ومدثرا عينيه بالحجب [1]

وأما عن حرف "اللام" فقد تكرر(إحدى عشر)11 مرة في قصيدة "كتابي" يقول الشاعر:

هذه الأرض صالحة للردى

تسقط منا الغصون لنغير هذا المضيق

تسقط منا الجذوع لنمشي !

لخلع آلامنا وهوانا ليسع القلب و الهاوية. [2]

فتكرار حرفا الجر:(الباء واللام) جاءا ليدّلا على التوكيد والإسرار فتوظيفه لحرف الجر "الباء" في الكلمات الآتية :(العلياء،الأنباء،الأنوار،الحجب،صوبك) فبالرغم من أّن الكلمات جاءت على وزن واحد محدثة إيقاع في النص ودخول حرف الجر "الباء" عليها جاء هنا لتعزيز التوكيد الذّي يتماشى مع معنى التعديّة وهو قريب من المعنى الفطري لحرف "اللام" و"الباء" بما يتوافق مع صوتها الانفجاري شدة وتأثيرًا وبما أنّ صوتي "الباء" "واللاّم" مجهوران فهما يتلاءمان مع الحالة النفسية للشاعر، فتوظيف الشاعر لتكرار حرف الجّر هنا من أجل التأكيد على المستوى الدّلالي والإثراء الإيقاعي على المستوى الصوتي وهو ما أطلق عليه التكرار الصوتي* الذي من

[1] فاتح علاق : ديوان" آيات من كتاب السهو"، ص96.

[2] المصدر نفسه،ص 55.

* التكرار الصوتي عبارة عن تكرار يهيمن صوتيا ، في بناء المقطع أو القصيدة.

خلاله يريد أن « يؤكد الشاعر على بعض المعاني بذاتها على مستوى الإيقاع والصوت فيشير إلى أن الشاعر يعتمد على التكرار رغبة في إثراء الجانب الموسيقي». [1]

ومن الصيغ التي وردت في الديوان نذكر أدوات الاستفهام المتنوعة، فالأداة "مَنْ" تكررت عشر (10) مرات في قصيدة "انفجار"،يقول الشاعر :

يتسلل القلب الكسير إلى موانئ نائية

من ذا ينادي طيرك النّائي

من ذا ينادي نهرك النائم

الحقل مرتاب وهذا الرعد كافر[2]

(...)

من ذا يؤجل مرّة أخرى انفجاري

من ذا يخلف خطوة ما في مكان ما

ومن ذا يؤجل مرة أخرى انفجاري.[3]

كما نجد تكرار أداة الاستفهام "هل" و التي تكررت خمس (05) مرات في قصيدة "آيات من كتاب السهو" ، يقول الشاعر :

هل تقرأ عمدا آياتي

وتدخل في السهو الآتي

[1] طه وادي : جماليات القصيدة المعاصرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان،مصر ، د ط ،2002، ص116

[2] فاتح علاق: ديوان "آيات من كتاب السهو "، ص85 .

[3] المصدر نفسه، ص86.

هل تسكن اسمي وتشرك بي؟[1]

(...)

هل كنت تنادي ؟

كنت أكلم قتلاي في هذا القفر

اجمع أشلائي

هل أنت قاتلي ؟ [2]

فتكرار أداة الاستفهام "من" و "هل" في هذه المقاطع أدّت إلى كثرة التساؤل والحيرة فتكرارهما عمل على تكون إيقاع موسيقي داخلي تنصت له الآذان، فشحن الشاعر الطاقة التعبيرية الاستفهامية في طرح العديد من الأسئلة على الذات الأخرى، مما خلق إيقاع داخلي أضفى على القصيدة موسيقى مضطربة تكشف من خلالها قلق الذات الشاعرة ومن الأدوات المكررة والتي عملت على خلق إيقاع داخلي في الديوان حضور "لا" النافية بقوة ومثال ذلك في قصيدة "الخطوة الأولى" يقول الشاعر :

لا بيت بعد الآن يجمع قامتي

لا كوخ من قصب

لا درب يوصلني إلى جسدي

لا جسر يعبر بي. [3]

---

[1] فاتح علاق،ديوان "آيات من كتاب السهو" ، ص96.

[2] المصدر نفسه، ص 73.

[3] نفسه، ص 13.

فقد عملت "لا" النافية هنا على خلق إيقاع عمودي في شكل القصيدة و الذي كان أغلبه إستهلاليا ، وكذلك من الصيغ الاستفهامية الواردة في الديوان "كيف" و التي تكررت أربع (04) مرات في قصيدة "من مذكرات عبيد ابن الأبرص" ، على الرغم من انعدامها في القصائد الأخرى لكن الشاعر كان ذكي فعل على تكرار هذه الأداة ولو بلفته بسيطة في هذه القصيدة ، يقول الشاعر:

يحاصرني الرمل و الكلمات

نحيب الصحراء

من أي نهر أهاجم قلبي

ومن أين أمطر هذا الشجي المتطاول

كيف أعود من البرزخ ؟ [1]

(...)

كيف اسمي بلادا وكل الأماكن تسقط من قدمي

لتعانق رملي ؟ !

كيف أسمي زمانا وكل الفصول تناهبها سامي

فاستعاذت بظلي ؟

هل يمل السرى خطوة

أم يطول انتظاري؟[1]

[1] فاتح علاق: ديوان "آيات من كتاب السهو"، مصدر سابق، ص 52.

ومن هنا يمكننا القول أن أسلوب الاستفهام أو التعجب المتراح عن معناه الحقيقي إلى المعنى المجازي أي التمني، يجعل الإيقاع يسير في خط صاعد كما يجعله متلائم مع تنوع الأسئلة التي تتردد في ذهن الشاعر حيث «أن أسلوب الاستفهام ما هو إلا حلقة متصلة من حلقات التصوير النفسي و الحيرة و القلق الذي يسكن نفس الشاعر»[2].

إذن تكرار حروف المعاني و الصيغ هو إلحاح على بعد ما يقصده الشاعر أو تركيز على نقطة حساسة أو توكيد يحقق بلاغة التعبير وجمال اللغة وكل هذا يحدث إيقاع معينا هادف إلى التأكيد على شيء معين بالذات .

جدول نورد فيه جميع حروف المعاني المكررة "في ديوان آيات من كتاب السهو"

القصيدة/الحرف	و	لا	إلى	على	من	عن	في		من	أي	كيف	كم	هل
انكسارات ربيعية	09	03	02	04	01	00	03		00	00	00	00	00
الرباط	19	07	01	00	09	00	03		00	00	00	00	00
اوديب في دلفي	15	00	00	00	05	05	10		00	00	02	00	00
التتار	15	06	03	00	06	02	07		00	02	00	00	00
صدى	05	01	00	02	05	00	05		00	00	00	00	00
الإسراء	29	04	01	03	20	00	20		04	02	02	00	02
رؤيا	14	0	2	5	1	0	6		0	01	00	00	00
صحراء	8	0	0	2	6	0	4		1	0	0	0	0
من مذكرات عبيد بن الابرص	18	3	4	1	7	2	3		0	1	4	0	4
كتابي	16	8	3	1	9	0	9		0	0	00	00	00
القلب يرسم دورته	8	9	3	4	2	0	1		0	0	0	0	1

[1] فاتح علاق:ديوان آيات من كتاب السهو ، ص54.

[2] مجيد صالح بك: الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض، مرجع سابق، ص 90 .

من هنا تبدا لغتي	16	7	1	3	5	0	1	0	3	0	0	0	0	0
اين يحط الركام	14	3	1	4	3	0	1	0	0	0	0	0	0	02
ايات من كتاب السهو	23	3	0	1	12	0	23	0	2	0	1	0	0	5
سؤال	7	00	0	0	2	0	0	0	0	0	2	0	0	3
تحدي	3	00	0	0	2	2	3	0	0	0	0	1	0	0
انبثاق	3	00	0	0	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0
العنقاء	4	00	1	2	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0
خير الكلام	3	00	5	2	0	0	2	0	0	0	2	0	0	0
الريح	8	5	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
اشرب	7	2	1	0	1	1	1	0	0	0	0	1	0	0
اغنية الا لم	05	00	00	00	02	00	01	00	00	00	00	00	00	00
بطاقة اللون الاسود	11	01	01	00	01	00	03	00	02	00	00	01	00	00
ايمان	04	03	01	01	02	01	04	01	01	00	00	00	00	00
على شاطئ الروح	09	00	00	02	00	00	01	00	03	00	00	02	00	00
في البدء كانت كلمة	11	00	03	00	05	00	06	00	01	00	00	00	00	03
انفجار	21	01	03	05	01	01	01	01	10	00	00	00	00	02
نداء	05	00	01	01	09	01	03	01	00	00	00	00	00	01
اطلال	19	05	04	06	04	00	07	00	00	00	00	00	00	01
على طريق الله	05	05	01	01	02	02	08	02	00	00	00	00	00	01
توقيع	07	06	00	04	00	00	06	00	08	00	00	00	00	00

ب: تكرار الكلمة

ونقصد هنا بتكرار الكلمة تكرار الأسماء والأفعال ، حيث تشكل الكلمة « المصدر الأول من مصادر شعراء الحداثة التكرارية والتي تتشكل من صوت معزول أو من جملة من الأصوات المركبة الموزعة داخل السطر الشعري أو القصيدة بشكل أفقي أو رأسي ، وهذه الأصوات تتوحد

في بنائها وتأثيرها، سواء أكانت حرفا أم كلمة ذات صفات ثابتة كالأسماء، أو ذات طبيعة متغيرة تفرضها طبيعة الصياغ كالفعل»[1].

وتكرار الكلمة لا يكون اعتباطيا لملئ حشو النص وإنما لغاية دلالية ، لان الشاعر بتكرار بعض الكلمات يضفي إيقاعا يعيد صياغة بعض الصور من جهة كما يستطيع أن يكشف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى ولأي كلمة وظيفتها ودلالتها، فهي بالتالي تعطي إيقاعا يزيد من شكل القصيدة جمالا فإذا تكررت لفتت إليها الانتباه وأدت ما جاءت من اجله ولعل ابسط أنواع التكرار« تكرار كلمة واحدة في أول بيت من مجموع أبيات متتالية في القصيدة وهو شائع في شعرنا المعاصر».[2]

وقد عدّه بعضهم انه من ابسط أنواع التكرار وأكثرها شيوعا بين أشكاله المختلفة.

وتكرار الكلمة يمنح القصيدة امتدادا وتناميا في الصور و الأحداث ومما لاشك فيه أن الكلمات تتكون من أصوات، لذلك فان تكرارها يحدث نغما موسيقيا داخليا والكلمات التي تنبني من أصوات يستطيع الشاعر بها أن يشكل جوا موسيقيا خاصا، ويشيع دلالة معنية.

01-تكرار الأسماء:

لتكرار الاسم دور فاعل في الشاعر وقد وظفه تعبيرا عن مشاعره وانفعالاته حيث أثرى المستوى الشعوري لقصائده فعندما «يشكل الشاعر كلماته فهو يستغل الخصائص الأخرى لها إلى جانب الخصائص الإشارية فهو يولي قدرة تلك الكلمات على التناسق اهتماما ليخلق جملا إيقاعية وإيحاءات سمعية في ارتباطه بكلمات أخرى».[3]

---

[1] عصام شرتح: جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر ، رند للطباعة والنشر و التوزيع،دمشق،سوريا،ط1، 2000، ص93

[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ،مرجع سابق، ص264 .

[3] المرجع نفسه،265

ومن تكرار الاسم ما جاء في قصيدة "القلب يرسم دورته" تكرار كلمة "جثة، الموت" حيث تكررت كلمة 'جثة' عشر (10) مرات وكلمة 'الموت' ستة (06) مرات، يقول الشاعر :

ميت أنت فاختر مكانك بين الخشب !!

جثة للطريق هنا

جثة للطريق هناك

جثة للشجر

جثة للنهر

لا وقت للروح

لا وقت للطين

فادخل إلى جثة و احتسب !!

هذا زمان الدم

قابيل يقتل هابيل

أوديب يقتل لاووس [1]

وتكرار هاتين الكلمتين كان أولاً بغرض التأكيد محدثة بعد ذلك إيقاعا يعكس الحزن والألم الذي أحس به الشاعر في زمن أدرك فيه كثرة القتل ورؤية الجثث المبعثرة هنا وهناك كما نجد الشاعر في بعض قصائده يستعمل هذه اللفظة بنفس الدلالة في قصائد الأخرى .

ومن التكرار أيضا كلمة "القلب" تكررت عشر (10) مرات في قصيدة "كتابي"

[1] فاتح علاق : ديوان "آيات من كتاب السهو"، مصدر سابق، ص 59

يقول الشاعر :

هذه الأرض صالحة للردى

في البر متسع لدمائي

وفي البحر متسع لدموعي !

انحنت سماءك من حجر أيها القلب

أو فاحترق في جحيمي

الطرق دم ورماد

والوقت رمانة نثر الحقد حباتها

فاستوت شاهدا وشهيدا !

كلما قالت الأرض لا

علق القلب من جذر جثة أو وساما

ومال إلى غاية أو نشيد ! [1]

جاءت كلمة "القلب" في هذه الأبيات كمسبب لمعاناة فأراد الشاعر بذلك توضيح بعض الآثار التي يخلفها في النفس من ا لم ووجع .

وكذلك ما كثر تكراره كلمة "الريح" في قصيدة "من هنا تبدأ لغتي"

تكررت كلمة الريح سبع (07) مرات يقول الشاعر :

[1] فاتح علاق : ديوان" آيات من كتاب السهو ، ص 55.

تأتين كالريح

كالريح تمضين [1]

تمضين كالريح

كالريح تأتين [2]

لقد رسم لنا الشاعر عبر هذا التكرار الاسمي الذي يعد ظاهرة إيقاعية حدثية فقد حقق بها قيمة إيقاعية واضحة من خلال ضرباتها المتكررة التي تثير التأمل لدى السامع والقارئ .

ومن أوجه التكرار أيضا تكرار الضمائر سواء منفصلة كانت أم متصلة ومثال ذلك ما جاء به الشاعر في قصيدة "انفجار"حيث تكرر الضمير "أنا" سبع (07) مرات ظاهرة وإحدى عشر (11) مرة مستترة.

أسماؤك الأولى تنادي لو ملكت النبضة الأولى

عذوت السير نحو القطرة الأولى و أحلامي

احمل حطامك واطلب ذراي

احمل حجارك يا أخي وابعث رؤاي

فأنا الرقيب على يدي

وأنا الرقيب على دمي

[1] المصدر نفسه ، ص 62.

[2] نفسه، ص63.

وأنا الرقيب على رباي [1]

إذ يضفي هذا الضمير نوع من التتابع الشكلي و العناية المتسارعة إلى رفع النغم في انسجام واضح مع انفعال الشاعر في لحظة غضب حتى أن « كثرة القصائد التي يبدأ كل بيت فيها بألفاظ مثل (أنا، أنت، تعالي، هنا، نحوها) ولا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يدي شاعر موهوب يدرك أن المعول مثله لا على التكرار نفسه وإنما على بعد الكلمة المكررة» [2].

فشاعرنا فاتح علاق وان كثر استعمال هذه الضمائر في اغلب الأحيان مستترة ولكن لا يمنع هذا اهتمامه بالمكرر نوعا، ما محدثا به إيقاعا داخل القصيدة كما انه نجح في هذا لأنه يربط اللفظ المكرر بالسياق.

02-تكرار الأفعال:

القصيدة تنبني على حركة الفعل فالجمل تبدأ بها و تتركب حوله ، فالجملة الفعلية تستخدم الأفعال في ثلاث أزمنة : الماضي، المضارع، الأمر لذا وجدنا الأفعال تتكرر في ديوان " آيات من كتاب السهو" بين ماضي ومضارع وأمر إذ لا يخلو هذا النوع من التأكيد على الحدث و الزمن معا كما هو معروف في دلالة الفعل وهذه الظاهرة نلحظها في ديوان شاعرنا الموهوب سواء على مستوى الجملة الواحدة أو على مستوى المقطع الواحد ومن نماذج ذلك تكرار الفعل الماضي في قصيدة "التتار" وهو تكرار على مستوى المقطع يقول الشاعر :

سقط الشعار وأنت تعلو في رمادك وردة

سقط الشمال وأنت تنزف في ضبابك غيمة

[1] فاتح علاق: ديوان " آيات من كتاب السهو "، ص 81-88.

[2] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص264 .

سقط الجنوب

وأنت وحدك واقف ابدأ تلوب [1]

نجد تكرار الفعل "سقط" في المقطع الواحد الحامل لوحدة دلالية تتحد مع وحدة المقاطع الأخرى لتعطينا في النهاية السياق الدلالي العام للقصيدة وهو الانهيار أمام العدو، فاحدث الفعل الماضي "سقط" جواً إيقاعيا رأسيا داخل المقطع وذلك للفت انتباه القارئ وإثارة طباعه.

كما نجد تكرار الفعل الماضي الناقص في قصيدة "آيات من كتاب السهو" الفعل "كنت" "كان" يقول الشاعر:

إن كنت تحب الضوء عمدي

أو كنت تريد الخير أولمني للنهر القادم من عمري

إن كنت تجادل في حلمي آلات

أو كنت تأكل من زاد الموت فارجع للأرض

إن كنت تسافر في الكلمات الواقعة في باب الذات

(...)

من كان يعلق سيفه في جنبي

من كان يرحل مأخوذا بأغنية الورد [2]

(...)

[1] فاتح علاق : ديوان "آيات من كتاب السهو" ، مصدر سابق، ص36

[2] المرجع نفسه، ص 70.

هل كنت تنادي ؟

كنت أكلم قتلاي في هذا القفز [1]

فتكرار الفعل الماضي الناقص 'كنت' و 'كان' في هذه القصيدة دال على كينونة الشيئ في نفسية ذات الشاعر وهو غالبا ما يدل على وقوع الفعل و الثبات و الاستقرار فقد أحدث الشاعر بهذا الفعل جوا إيقاعيا داخليا على مستوى القصيدة تلحظه عين القارئ وتلتقطه أسماع المنصت .

ومن تكرار الفعل الماضي ما وجدناه في نفس القصيدة تكرار الفعل "رأيت" يقول الشاعر:

أما رأيت البحر فلا تمدح وجهي

وإما رأيت الشمس فلا تشمت ظلي [2]

ومن التكرار أيضا ما جاء في قصيدة "توقيع" حيث تكرر الفعل الماضي "شدّ" ثلاث (03) مرات على مستوى القصيدة يقول الشاعر:

من شدّ على حبل الله قد فاز

من شدّ على زند الصبر قد برّ

من شدّ على طمع تأكله النار [3]

إذن نقول بهذا التكرار على مستوى القصيدة شحنت الأفعال بطاقة دلالية تجعلها تنزاح عن وظيفتها الوضعية لتصبح عنصرا أساسيا في بناء القصيدة و هذا التحول في المهام كفيل بشحن

[1] فاتح علاق : ديوان " آيات من كتاب السهو "،ص 72.
[2] المصدر نفسه ، ص 73.
[3] نفسه، ص 74.

الفعل بطاقة دلالية لا نهائية كما أعطى هذا التكرار القصيدة موسيقى داخلية ينتبه لها السامع و القارئ من خلال التكرار الملحوظ .

وأما عن نماذج تكرار الأفعال المضارعة في ديوان "آيات من كتاب السهو" نجد تكرار الفعل المضارع 'أسبق' في قصيدة "في البدء كانت الكلمة أسبق"

الشعر سيد الفضاء

له التاج و الصولجان

أسبق مما تراه يد

أسبق مما تفوه الشفاه به

أسبق من دقة القلب

في البدء كان

الشعر ماء الحياة

زهرة الأرض

حلم الزمان [1]

وكذلك الفعل المضارع 'تمرُّ' تكرر ثلاث (03) مرات في قصيدة "رؤيا"

تمر القوافل مثقلة بالردى

تمر القوافل مثقلة بالأنين

[1] فاتح علاق : ديوان" آيات من كتاب السهو" ، ص 92.

تمر القوافل مثقلة بالحنين [1]

فكأن الشاعر في هذين القصيدتين يعبر عن الزمن الحاضر من خلال استخدام الأفعال المضارعة فضلا عن إحداث نغمة موسيقية على مستوى القصيدة.

هذا تكرار الفعل المضارع على مستوى المقطع أو القصيدة وما وجدناه في تكرار السطر هو قليل في حقيقة الأمر فهذا التكرار يخلو من القصائد المعاصرة، إلا أن شاعرنا وظفه مرّة أو مرتين وهذا من براعته ومواكبته لعنصر الحداثة في القصائد المعاصرة إذ وجدناه يقول في قصيدة "الإسراء":

أمعن ثم أمعن في اتساعي

في اتجاهاتي الكثيرة

في الذي يأتي ولا يأتي

وأبحر في أناي ؟ ! [2]

ووجدنا هذا النوع مكرر مرتين بنفس الكيفية و بنفس النمط إذ يقول في نفس القصيدة:

أنزف ثم أنزف ماتبقى من نهاري !! [3]

وهذا التكرار على مستوى الجملة أحدث نغمة موسيقية داخلية نتجت من خلال التكرار الأفقي كما وجدنا الفعل المضارع الأول يرتبط بالثاني بأداة الربط **'ثم'** ما جعله يوحي إلى طاقة القوة.

[1] فاتح علاق:ديوان "آيات من كتاب السهو"، ص(46-47-48)

[2] المصدر نفسه، ص 42.

[3] نفسه، ص 43.

ومن نماذج تكرار فعل الأمر في ديوان "آيات من كتاب السهو" وجدنا في قصيدة "أوديب في دلفي" تكرار فعل الأمر 'امنح' يقول الشاعر :

امنحيني وردة أو قنبلة

ودعي قلبي ينزّ

تحت حد المقصلة

امنحيني وردة أو قنبلة

لأرى نفسي قتيلا

امنحيني وردة تشعل ليلي

فأرى خفقة طيني ويقيني

امنحيني قنبلة [1]

لقد تكرر فعل الأمر"امنح" خمس (05) مرات في القصيدة موزع على كل المقاطع مما احدث إيقاع موسيقي داخلي يوحي إلى عدم استقرار ذات الشاعر المتعطشة فجاءت دلالة فعل الأمر 'امنحيني' بغرض الإلحاح الذّي يولد رغبة داخلية تتفق بها خلجات النفس فحمل فعل الأمر اسم دلالة التأكيد على تحصيل هذه الرغبة.

وكذلك ما وجدناه في قصيدة "القلب يرسم دورته" تكرار فعل الأمر 'حيّ' يقول :

فحيّ على الموت

[1] المصدر نفسه ، ص (32-33-35).

حيّ على الموت [1]

هذا ما يخص الأفعال وتكرارها على مستوى الديوان، إذ وجدنا أيضا تكرار الصيغ الصرفية والتي شكلت جانبا مهما في التكثيف الدلالي والإيقاعي ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في قصيدة "توقيع"

منذور أنت لحمل الماء

وحمل النار

منذور أنت لحمل الناس على الأقدار

منذور أنت لترفع هذا القهر

لا تنظر خلفك فالموتى آتون

(...)

منذور أنت فلا تفتر [2]

فالصيغة الصرفية المكررة هنا "اسم المفعول" فالشاعر هنا يصف الشخص الذّي وقع عليه الفعل فهو منذور (لحمل الناس، الماء، النار، لرفع القهر)

فجاء هنا التكرار دالا على مأمورية هذا الإنسان المتعددة الصفات أما من الناحية الصوتية فتكرار الوزن الصرفي في البيت أو الأبيات يحدث إيقاعا صوتيا يشارك في موسيقى الشعر ويجسد صورّه، لان تكرار الصيغة نفسها يعني تكرار نمطا تتردد فيه وحداته الصوتية .

وكذلك ما وجدناه في قصيدة "بطاقة اللون الأسود" تكرار صيغة أفعل يقول الشاعر:

[1] فاتح علاق:ديوان "آيات من كتاب السهو"، مصدر سابق ، ص 61.

[2] المصدر نفسه ، ص(74-75).

أمطر بصوبك أيها الدهر

أمطر فإني ها هنا صبر

هذا أنا كالبرج لما انزل

إن زلزلت أعصابك الحمر

أمطر فلست أرى السعادة في

غير النوائبت فالهنا قهر

يا دهر مرّت منك أيام

لم تكسرني أثوابك الخضر [1]

وجملة القول في تكرار الكلمة – سواء اسما أم فعلا أم صيغا صرفية– دلالة معنوية لأنها محور التركيب وفيها تتمركز الدلالة الكبرى كما لها نغمة موسيقية تعطي القصيدة رونقا وجمالا تحس به الأذن المستمعة والعين الملاحظة، ويتجاوز هذا التكرار اعتقاد البعض بأن فيه عجزا لغويا ، ليحقق تماثلا لغويا يحمل في طياته نموذجا موسيقيا وتنوعا دلاليا .

ج– تكرار العبارة :

نجد تكرار العبارة يختلف من موضع لآخر فقد تتكرر كما هي وقد يضاف أو ينقص منها جزءا وقد يكون تكرار الجملة هو عبارة بذاتها وقد لا تتكرر الجملة بذاتها ويتم ذلك بإعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التعبير في العلاقات التركيبية بين الجملة .[2]

[1] فاتح علاق : ديوان" آيات من كتاب السهو" ، ص (98-99-100).

[2] *نور الدين السد: تحليل الخطاب الشعري، رثاء الصخر نموذجا، مجلة اللغة والأدب، عدد18، جامعة الجزائر، 1996، ص 108-109*

إن وظيفة التكرار المركب تتجاوز حدود الإخبار المجرد وإنما تمثل دلالة التوكيد وتقوية شعور السارد و المسرود له بأهمية التركيب المكرر و إيحاءاته الدلالية بالإضافة إلى إسهامه في كثافة الموسيقى الشعرية .

وبعد قراءتنا للديوان حاولنا استخراج بعض العبارات المكررة وإن كانت بشكل قليل عكس ما لاحظناه في الحرف و الإسم والفعل ، وسنحاول أن نحدد نوعها من خلال الترابط سواء أكان في مواضيع متقاربة أم متباعدة كما يلي :

01) تكرار الترابط التام :

وفيه يتم تكرار الوحدات اللسانية نفسها فإذا كان المكرر مكون من وحدة لسانية بهذا الشكل (أ–ب–ج) فإن العبارة المكررة تكون بالشكل نفسه [1] وأمثلة هذا النوع في ديوان شاعرنا كثيرة إذ نجد في قصيدة "أوديب في دلفي"

امنحيني وردة أو قنبلة (س1)

امنحيني وردة أو قنبلة (س15)

امحيني وردة أو قنبلة (س45) [2]

ويقول في موضع آخر من قصيدة "من هنا تبدأ لغتي"

تأتين كالريح (س1)

تأتين كالريح (س4) [3]

[1] صبيرة ملوك ، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، دار هومه ، الجزائر ، د ط ، 2009 ، ص113

[2] فاتح علاق : ديوان" آيات من كتاب السهو" ، ص 32 .

[3] المصدر نفسه، ص62 .

وجدنا في هذه القصيدة أن الشاعر قلب بعض العبارات حيث أصبحت بهذا الشكل

(أ، ب) مرّة و (ب، أ) مرة في نفس القصيدة

تأتين كالريح

كالريح تأتين

كالريح تمضين

تمضين كالريح [1]

هذا القلب في الوحدة اللسانية أضفى على القصيدة إيقاعا جميلا وما أتى به الشاعر في ديوانه لا نجده متوفر عند كثير من المعاصرين وما وجدناه أيضا في قصيدة "آيات من كتاب السهو"

المركب آت

المركب آت [2]

ومن جهة أخرى وجدنا تكرار العبارة المكررة من وحدتين صوتيتين متماثلتين في قصيدة "اشرب"

أشربها معتقة أشرب

الفأر بساحتها يلعب

والقط هنا أضحى أرنب

كم غضّ طرفه عن عن أشعب

[1] فاتح علاق:ديوان "آيات من كتاب السهو" ، ص62.

[2] نفسه، ص 32 .

أشرب !أشرب! [1]

02) تكرار الترابط الغير التام:

لا يتم فيه تكرار الوحدات اللسانية كما هي أي تتغير وحدة وتأتي مكانها وحدة أخرى ويكون بهذا الشكل [(أ-ب-ج)-(أ-ب-س)] [2]

ومن نماذجه الشعرية في ديوان "آيات من كتاب السهو" ما يلي:

يقول في قصيدة "أسوار"

أبحث عن اسمي الذي ضيعته

أبحث عن رسمي الذي ضيعني [3]

لقد عملت العبارة المكررة الغير التامة في المحافظة على الموسيقى الداخلية وذلك من خلال الجناس القائم بين لفظتي اسمي، رسمي

ويقول في قصيدة "في اتجاه الوطن"

موغل في الغياب

موغل في العذاب

موغل في الجهاد. [4]

وفي قصيدة "انكسارات ربيعية" يقول :

---

[1] فاتح علاق:ديوان "آيات من كتاب السهو"، مصدر سابق ، ص 103

[2] صبيرة ملوك: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص115

[3] فاتح علاق : ديوان" آيات من كتاب السهو" ، ص16

[4] المصدر نفسه ، ص19

وحثّ الشجر

على السير نحو الجبال

وحثّ الحبال

على السير نحو المطر [1]

03) تكرار الترابط بالإضافة:

ويكون بالشكل التالي : (أ-ب) (أ-ب-ج)[2]

ومثال ذلك في قصيدة "الخطوة الأولى" يقول الشاعر:

من أين أبدأ خطوتي الأولى (س1)

من أين أبدأ خطوتي الأولى إلى جسدي (س28)

ومثال ذلك ما وجدناه في قصيدة "القلب يرسم دورته" يقول الشاعر :

انتظر قطعة من هنا

انتظر قطعة من هناك [3]

04) تكرار الترابط بالحذف :

وهذا اللون وجدناه نادر في ديوان الشاعر فاتح علاق "آيات من كتاب السهو" حيث نجده مرّة واحدة في قصيدة "أوديب في دلفي" يقول الشاعر:

[1] المصدر نفسه، ص 26

[2] صبيرة ملوك : بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ، ص117

[3] فاتح علاق : مصدر سابق، ص 13

امنحيني وردة أو قنبلة (س45)

امنحيني قنبلة (س51) [1]

وكذلك في قصيدة "التتار" من المقطع الرابع يقول الشاعر :

هذا المساء مدجج بالنار

ما أكثر الأعداء إن عّدو وقلبك في الوفي شتي

ما أكثر الأعداء [2]

إذن هذه السلسلة من تكرارات العبارة أدت إلى تنوع في الإيقاع الداخلي فالتكرار يتنوع في ديوان شاعرنا وبتنوعه« يتنوع الإيقاع والدلالة ويحدث التحول الذي هو القانون الأكبر الذي يحكم التكرير في المقطع الشعري» [3]

لقد أضفى التكرار كما تبين سابقا لونا هاما في ديوان "فاتح علاق" حيث وظفه الشاعر بأشكال وأنماط مختلفة وقد امتد من تكرار الحرف إلى تكرار الكلمة (الفعل، الاسم) مرورا بالعبارة ، لذلك نقول أنه ومن خلال ديوانه الذي كان حقلا تطبيقيا قد وفق حسب رأينا إلى حد بعيد في استخدامه للتكرار مشكلا من ورائه نغمات موسيقية داخلية فأثناء قراءتنا لقصائده نجد انبعاث نغمات مختلفة ومتنوعة فالطويلة باستخدامه الجمل و الكلمات وقد سبق لنا أن تطرقنا إلى أمثلة هذا النوع من التكرار ومثلما هو الشأن في النغمة القصيرة التي منحها تكرار الحرف بألوانه أما في حديثنا عن النغمة الحادة فمثال ذلك في قصيدة "القلب يرسم دورته" فتكرار كلمة 'جثة' ترددت ترددا حادا، حيث أعطى بها الشاعر القصيدة إيقاعا دالا وموحيا ومن

[1] فاتح علاق:ديوان "آيات من كتاب السهو"، مصدر سابق ، ص32

[2] المصدر نفسه ، ص 36

[3] صبيرة ملوك ، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص117

أمثلة هذا النوع من النغمة الحادة في ديوان آيات من كتاب السهو هي كثيرة ومتنوعة، أما بالنسبة للنغمة إن كانت صاخبة أم هامسة فهو قد نوع بين الجهر و الهمس وذلك حسب مقتضى الحال و سيأتي توضيحه عند الحديث عن دلالة إيقاع الأصوات وهندستها.

المبحث الثاني:إيقاع التوازي

لقد حضي مصطلح "التوازي" باهتمام النقاد قديما وحديثا، ولم تقتصر دراسته على دراسة البلاغة القديمة وحدها، بل تعدت إلى الأسلوبية الحديثة، فقد إهتم الأسلوبيين "بالتوازي" من حيث أثره في الخطاب الشعري وفي العمل الأدبي ككل، كما جعلوا منه محور اهتمامهم فمن خلاله تتحقق للنص جماليته وتأثيره في المتلقي، بإيقاعه الصوتي وإيحائه الدلالي، فد عُدّ "التوازي" سمة إيقاعية، قلّما يخلو أيّ شعر منها. لأنه "عبارة عن صيغة يتحقق من خلالها نظام التوازن الصوتي، والدلالات الصوتية تنتظم تحت مصطلح التوازي" [1] لذلك جعل الكثير من النقاد قضية التوازي من القضايا التي تمنح النص الشعري آليات تبرز من خلالها الإيقاع، إذ انه ومن خلال التعالق الحاصل بين العناصر الصوتية واللفضية والتركيبية المكونة للنص، تتشكل بنية التوازي،فما مفهوم التوازي وكيف إستخدمه "فاتح علاق" في ديوانه "آيات من كتاب السهو".

أولا– تعريفه:

لغة:قد وجد لكلمة"وزا"معان عدّة قال الخليل بن احمد الفاراهيدي في معجمه "العين" وزي:الإيزاء:وضعك شيء على مصب الماء في مجراه إلى الحوض...أوزى

إيزاءً.وأوزى ظهره إلى الحائط :أسنده [2]

وورد في لسان العرب في مادة (وزى) "الموازاة :المواجهة والمقابلة" [3]

إصطلاحا:أما في الإصطلاح فعرف بعدة تعاريف،منها ما جاء عند أهل البلاغة والنقد بأنه قسم من أقسام السجع، قال "النويري" :"والسجع أربعة أنواع، وهي الترصيع، والمتوازي،

---

[1] عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، مرجع سابق، ص، 30

[2] الخليل بن أحمد الفاراهيدي: العين، تحقيق د عبد الحميد هنداوي، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية،بيروت ، ص368،

[3] ابن منظور: لسان العرب، مادة (وزى)ج52، مرجع سابق، ص، 4830

والمطرق والمتوازن»[1]، أما الترصيع فتكون فيه الأطراف مستوية الأوزان، والمتوازي وهو أن يراعي في الكلمتين الأخيرتين، من القرينتين، الوزن مع إتفاق الحرف الأخير منها، والمطرق وهو عبارة عن الحرف الأخير من غير مراعاة الوزن، والمتوازي وهو أن يراعي الكلمتين الأخيرتين من الوزن مع إختلاف الحرف الأخير منها.[2]

وأما البلاغيون القدماء لم يخصصوا لمصطلح التوازي مفهوما خاصا ومستقلا، عن غيره إنما يوجد ضمنيا في فن البديع كالجناس، التكرار،والسجع، إذ نجد صاحب الصناعتين يدرجه ضمن باب السجع،بل يعده لونا من ألوانه،ويبن ذلك من خلال قوله« والسجع على وجوه فمنها أن يكون الجزآن متوازيين متعادلين لا يزيد احدهما على الأخر»[3]

أما في الدراسات الحديثة فإن «التوازي هو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني،أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط يبعضها، وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة،أو المتوازنة سواء في الشعر أو النثر خاصة المعروف بالنثر المقفى، أو النثر الفني،ويوجد التوازي بشكل واضح في الشعر فينشأ بين مقطع شعري وآخر، أو بيت شعري وآخر»[4]

إذن نفهم من قول الدكتور "عبد الواحد" أن التوازي هو ذلك النتاج الذي يحدثه المتكلم عند إلقائه لجملة ما،ثم يتبعها بجملة أخرى،سواء متصلة بها أو مترتبة عليها ،متضادة في المعنى أو متشابهة لها،في الشكل النحوي ينشأ عندنا ما يسمى بالتوازي،أي عبارة عن جمل متماثلة وسطور متقابلة،وكما لا يخفى علينا أن هذا العنصر له حضوره في الشعر والنثر أيضا ففي الشعر هو أن

[1] شهاب الدين أحمد عبد الوهاب النويري: نهاية الإرب في فنون الأدب، تح، علي بوملحم، دار الكتب العلمية، بيروت، ج07،ص104.

[2] المرجع نفسه ، ص 104-105.

[3] أبو هلال العسكري: الصناعتين، مرجع سابق، ص، 292.

[4] عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، ط1، 1999، ص07.

تتفق الأخيرة من القرينة أي الفقرة ،مع نظيرتها في الوزن و الروي،مما يعني إن التوازي هو أن تتساوى الكلمة الأخيرة مع نظيرتها في السطر والسطر الموالي في الوزن والروي.

ويمكن أن يتكرر التوازي الواحد عدّة مرات في أكثر من مقطع متتابع، فهو عند دارسين آخرين أشمل من ذلك،فهو مصطلح جامع يضم العديد من المصطلحات البلاغية التي تعقّد البحث،وتضني الدارسين في الإحاطة بأنواعها ومعانيها،وهاهو الأستاذ عبد الرحمان تيبرماسين يقول عنه انه«لا يخلو من التوازي ،السجع والجناس والمقابلة والموازنة والتّضاد، والترديد، وهو بديل حل محل هذه المفاهيم، ولقد كفانا مؤونة البحث وإفراد عناوين لكل جنس من هذه الأجناس البديعية»[1].

وقد قال عنه المظفر العلوي:« وذلك أن يأتي الشاعر ببيت، يكون عدد كلمات النصف الأول منه، كعدد كلمات النصف الأخير وتكون الأجزاء متساوية،ومتى تغير شيء من أجزاءه، إذا تقطع أو زاد فيها،أو نقص لم تحصل الموازنة وكذلك إذا استوت الأجزاء وتغيرت الكلمات بزيادة أو نقيصة، وهذا لا يكاد يحصل للشاعر إلاّ بعد معرفة العروض،وأما أن يقع إتفاقا من غير قصد له،فغير معتد بوقوعه،وقد اتفق ذلك في أشعار العرب من غير قصد له كثيراً»[2].

من هنا يمكننا القول أن أسلوب التوازي يتولد عنه أثر موسيقي حاد، وجميل الوقع له حضوره الإيقاعي والدلالي والبصري، فهو عبارة عن إيقاع بصري بالدرجة الأولى، إذ يعمل على لفت الانتباه وإثارة بصر المتلقي وتحضيره على إدراك فضاء القصيدة، القائم على توازي الصيغ الصرفية، وتماثل بنائها العروضي وتطابق أصواتها.

[1] عبد الرحمان تيبرماسين: البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، مرجع سابق ، ص 256.

[2] أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد،ج3، دت ، دط، 1987، ص323

يقول "عبد الواحد حسن الشيخ:" «ومن ثم نخلص إلى أن التوازي، إذا جاء غير متكلف فإنه يساعد على إبراز الناحية التوقيعية، النابعة من الموسيقى الداخلية للتركيب الفني...»[1].

ثانيا: أنواع التوازي ودلالته في ديوان "آيات من كتاب السهو"

أ–التوازي الأحادي: وهو ما يكون في السطر أو البيت الواحد، وهذا كثير في الشعر المعاصر إذ لا يكاد تخلو قصيدة منه ويقوم على إعادة الكلمة بنفس صيغها الصرفية والعروضية، ومثال ذلك ما جاء به الشاعر في قصيدة "الرَّباط" يقول:

ويسّاقطون ركاما

يجتمعون ويحتدمون

يجتمعون وينطلقون سهاما [2]

فالتوازي حصل بين لفضتي (يجتمعون، يحتدمون ويجتمعون، ينطلقون)وذلك في الصيغة الصرفية والعروضية مما احدث داخل القصيدة نغما إيقاعيا تحس به أذن السامع.وكذلك ما جاء به الشاعر في قصيدة"الإسراء"يقول:

من أين أبتدر الطريقة والحقيقة

...

أرتب الألقاب والأحزاب [3]

وكذلك ما جاء في قصيدة "صحراء"

[1] عبد الواحد حسن الشيخ ، البديع والتوازي ، مرجع سابق ، ص 26.

[2] فاتح علاق : ديوان "آيات من كتب السهو"، مصدر سابق، ص31

[3] المصدر نفسه، ص 43-44

من سيف الليل وصمت الخيل[1]

لقد جاء التوازي في البيت هنا بين(سيف، صمت، وبين، الليل والخيل)فالتوازي في البيت قائم على أربع كلمات مما شكل إيقاعا قويا ودالا على حالة الشاعر اليائسة من رؤية الموت والصمت يقتله أيضا.

وما جاء أيضا في قصيدة ،" القلب يرسم دورته " يقول الشاعر :

قابيل يقتل هابيل[2]

وكذلك ما جاء في قصيدة " من هنا تبدأ لغتي" يقول الشاعر:

أهجر بحارك أو أهجر حبالك[3]

فالتوازي حاصل هنا من خلال البيتين في لفظتي (قابيل، هابيل) و(حبالك، بحارك)

ففي الأمثلة السابقة، تتكرر نفس الصيغ في نفس السطر مما ينتج عنه توازي أحادي تام، يجعل الأداء متطابقا ويضفي عليه وحدة دلالية، تكشف عن تماسك نصي قوي متبوعا، متبوعا بإيقاع يعطي النص جماليته الفنية والموسيقية يحس بها كل من المتلقي عند القراءة أو السامع لحظة الإنشاد .

ب- التوازي المزدوج:وهو الذي يحصل بين لفظتين أو أكثر، (صرفيا وتركيبيا ومعجميا ودلاليا) ومن أمثلته ما ورد في ديوان الشاعر،إذ نجد في قصيدة "أوديب في دلفي" يقول:

فمتى ينقضّ صدري عن غباري

ومتى ينقض قهري من مضيق أو نشيد

[1] فاتح علاق:ديوان "آيات من كتاب السهو" ، ص49.

[2] المصدر نفسه، ص 59.

[3] نفسه، ص65.

...

كيف أحبو

كيف أصبو[1]

لقد حصل هنا التوازي في كل من المثالين، توازي مزدوج داخل القصيدة الواحدة وقد حصل في الصيغة الصرفية والعروضية والتركيبية، وهو ما أعطى القطعة إيقاعا جميلا فنيا صوره لنا شاعرنا بطريقة سلسة يحس بها القارئ.

ومن أمثلته في الديوان كثيرة، يقول الشاعر: في قصيدة " من مذكرات عبيد بن الأبرص"

بريق العواصم يغري

وريق القواصم يفري [2]

بريق	العواصم	يغري
و ريق	القواصم	يفري
توازي	**توازي**	**توازي**

إن التوازي هنا حصل في البيت الأول فجاء الشاعر بالثاني على حساب الأول وكأنه يمشي على نظام موسيقي، فيدرك ما وراء المزدوج الإيقاع الحاصل، وهذا وجدناه في ديوان شاعرة متوفر بكثرة ونحن نقرأ له يفاجئنا الإيقاع داخل القصيدة باستخدام هذا اللون في حدود ما يسمح به بناء القصيدة.

[1] فاتح علاق : ديوان" آيات من كتاب السهو "، ص 34.

[2] المصدر نفسه،، ص 53.

وما وجدناه أيضا في قصائده على سبيل المثال، ما وجدنا في قصيدة "التتار"يقول

سقط الشعار وأنت تعلو في رمادك وردة

سقط الشمال وأنت تنزفُ في ضيائك غيمة[1]

سقط	الشعار	وأنت	تعلو	في رمادك	وردة
سقط	الشمال	وأنت	تنزفُ	في ضيائك	غيمة
تطابق	تماثل في الصيغة الصرفية	تطابق	توازي	تطابق في الصيغة الصرفية	تماثل في المواضع الأخيرة

وفي نفس القصيدة يقول:

من أي هاوية تعيدُ إليك قلبك إن تشرد؟

من أي فاجعة تعيد إلى رمادك ناره إما خمد؟ [2]

نلاحظ في هذا المثال أيضا ما نتج عن التوازي من ،تطابق في الصيغة الصرفية"هاوية"و "فاجعة" وتماثلا في المواضع الأخيرة للصيغة العروضية"تشرد"و "خمد"،وكذلك التطابق الحاصل بين أداة الجر والاستفهام"من أي" وقد حقق هذا التوازي تكافؤ النسب والمقادير للبنية الصوتية، مما أضفى صبغة جمالية على التعبير.

ومن أمثلة التوازي المزدوج ما جاء به الشاعر في قصيدة "الإسراء" يقول:

[1] فاتح علاق: ديوان "آيات من كتاب السهو"، مصدر سابق ، ص 36.

[2] فاتح علاق:ديوان "آيات من كتاب السهو"، مصدر سابق ، ص 37.

سمّ لي حجرا وقل رأسي رمشي

سمّ لي طيرا وقل قلبي سلامي [1]

سمّ لي	حجرا	وقل	رأسي	رمشي
سمّ لي	طيرا	وقل	قلبي	سلامي
تطابق	توازي في الصيغة الصرفية	تطابق	توازي في الصيغة الصرفة	تماثل في المواضع الأخيرة

لقد أبرز الشاعر من خلال" التوازي المزدوج" الذي رأيناه في أمثلته السابقة، قدرته على، إظهار فنية البديع وجماله الموسيقي، حيث نجده يزاوج حتى في الصيغ الصرفية والتطابق، مما يعني أن التوازي شكلّ موسيقى داخلية جميلة، فضلا عن دلالته المقصودة وتبيين رحابة اللغة عند شاعرنا في توظيف القيمة الصوتية، فقد حصل التوازي نتيجة الانسجام الصوتي والإيقاعي والتوازن الوزني في الأمثلة السابقة، لذلك جاءت لغة الشاعر بصورة منظمة إيقاعية، توفر التوازن بين عناصر الكلام من حيث المعنى والموسيقى.

ج- التوازي المقطعي: « والمقصود به هنا ما يتكون من بيتين فأكثر بحسب تناظرات وتفاعلات، واختلافات مما يهندس معمارية خاصة للقصيدة ويحدد خصائصه نوع الخطاب ،الذي تتحكم فيه مؤشرات نحوية». [2]

ومن أمثلة هذا النوع ما ورد في قصيدة "في اتجاه الوطن" يقول:

موغل في الغياب

[1] فاتح علاق:ديوان"آيات من كتاب السهو" ، ص 45.

[2] محمد مفتاح: التلقي والتأويل(مقاربة نسقية)،المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى،1994، ص150.

موغل في العذاب

موغل في الجهات التي تنتهي

ولا تنتهي[1]

لقد جاء التوازي في هذا المقطع امتدادا للأبيات الثلاثة،فنجد تردد الصيغة الصرفية "موغل" في بداية كل بيت ، وتماثل في الصيغة الصرفية (الغياب/العذاب/لجهات) محدثا بذلك إيقاع داخلي جميل إضافة إلى دلالة التوكيد التي يحملها المقطع وهي معاناة الشاعر التي يحس بها في كل الجهات، من خلال توظيف كلمات(العذاب الغياب).

وما أتى به الشاعر أيضا في قصيدة "الإسراء" يقول:

سمّ لي حجرا وقل رأسي رمشي

سم لي غصنا فأدعوه ذراعي

سمّ لي طيرا وقل قلبي سلامي [2]

وكذلك ما جاء في قصيدة "توقيع " يقول الشاعر:

منذور أنت لحمل الماء

وحمل النار

منذور أنت لحمل الناس على الأقدار

منذور أنت لترفع هذا القهر[3]

فقد ترددت الصيغة الصرفية "منذور" على مستوى المقطع وهي عبارة عن إسم مفعول وتطابق فيفي الصيغة الصرفية "حمل".

---

[1] فاتح علاق: ديوان "ايات من كتاب السهو" ، ص 20.

[2] المصدر نفسه ، ص 45.

[3] نفسه ، ص 45.

وفي نفس القصيدة يقول:

من شدّ على حبل الله قد فاز

من شدّ على زند الصبر قد بر

من شدّ على طمع تأكله النار [1]

في كل الأمثلة السابقة يمتد التوازي في ثلاث أبيات، إذ نجد تطابقا تاما في العبارات التي تنكر عادة في نفس المكان من الموضع التركيبي، ويعقبها غالبا تماثلا في الصيغ الصرفية، مولدا الإيقاع النغمي الذي الوزن المستميت من أصوات هذه العبارة بالإضافة إلى التماثل حتى في الموضع الإعرابي، فبعد حرف الجر تأتي كل الكلمات المجرورة متوازية مما تدل على حالة الكسر لدى الشاعر، وهذا التوازي المقطعي نادرا عند شعار الجزائر المعاصرين-على حسب ما رأينا من تحاليل في النصوص – إلاّ أن شاعرنا تفطن لهذا اللون ووظفه في ديوانه أكثر من ثلاث مرات، وهذا لا نجده إلا عند شاعر موهوب، يعرف ما للإيقاع من أهمية في جمالية النص الشعري.

د–شبه التوازي: وهو ما لا يكون التوازي فيه حاصل بين جميع الوحدات اللسانية، بل يكون في الكلمة الواحدة فقط، ومن أمثلته في الديوان ما جاء في قصيدة "الخطوة الأولى"يقول الشاعر:

وعيني فارقت يدي

ويدي تفتش عن يدي [2]

فجاء شبه التوازي الحاصل بين الوحدتين اللسانيتين (عيني/قلبي) محدثا بذلك الإيقاع الناتج من إنهاء النغم بكيفية واحدة.

[1] فاتح علاق:ديوان "آيات من كتاب السهو"، مصدر سابق ، ص 74.

[2] المصدر نفسه ،13.

وكذلك ما جاء في قصيدة :"أوديب في دلفي"يقول:

آن أن ينحل صوتي

وارى من موت موتي[1]

ومما ورد ذكره أيضا في قصيدة "التتار" والذي كان على صيغة الفعل الماضي يقول:

هم في الدموع إذا ذرفت

وفي الدماء إذا نزفت[2]

فالتوازي حاصل هنا في الصيغة الصرفية، (ذرفت/ نزفت)، بالإضافة إلى تطابق في إسم الإشارة "إذا" قد أحدث التماثل الذي رأيناه وقعا على أذن السامع من خلال الصيغة الصرفية وانتهاء الوحدة اللسانية بنفس الطريقة.

هـ–التوازي العمودي:هو ما تجاوز ثلاث أبيات فما فوق ،«فهو قسيم التوازي العمودي المقطعي، غير أنه أخص منه غير أنه لا يقع –ظاهريا–إلاّ في أجزاء من البيت وهو كثير في الخطاب الشعري» [3]، ويأخذ من التوازي المقطعي صفة الانتشار ومن « ثم له ذلك كانت صورته الإيقاعية اشد وقعا على النفس، وأكثر تأثيرا فيها للمعاودة الدورية، للأصوات المكونة له وللترديد الذي تحدثه، بعض الحروف والألفاظ وشكلها الطباعي أيضا»[4]

ومن أمثلته ما جاء في قصيد "آيات من كتاب السهو" يقول الشاعر:

أدخل رأسي في قدمي و أنا عطل من نهر الذات

[1] فاتح علاق:ديوان"آيات من كتاب السهو" ، ص 32.

[2] المصدر نفسه، ص 38.

[3] محمد مفتاح :التلقي والتأويل ، مرجع سابق ، ص 152.

[4] عبد الرحمان تيبرماسين :البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، مرجع سابق ، ص260.

أبصر أحلام الليل المسلوب الحول في الطرقات

أسمع أنداء الأشواق تجلجل في الساحات

المركب آت

المركب آت [1]

نلاحظ في هذا المثال تماثلا على المستوى التركيبي، بتكرار الوظيفة النحوية[الفعل المضارع]، في الأبيات الثلاثة فبدأت الصياغة خاصة في المواقع الأولى خاصة، ويقوم الشاعر هنا بترتيب اللغة بتشكيلات إيقاعية يرمز للأحاسيس، معتمدا على التراكيب ويمكن القول بأن « التركيب إيقاع كن دون صوت» [2] .

وكذلك ما جاء في دوين شاعرنا ما ورد في قصيدة "الخطوة الأولى"يقول:

لا بيت بعد الآن يجمع قامتي

لا كوخ من قصب

لا درب يوصلني إلى جسدي

لا جسر يعبُر بي [3]

فهنا يعتمد الشاعر على الأساس التركيبي نفسه ، حيث يتكرر الأمر تباعا بصفة واحدة، في موضع واحد استهلاليا متماثلا مسبوق بأداة النفي التي زادته حدة في الإيقاع ،فأضفى هذا

[1] فتح علاق: ديوان "آيات من كتاب السهو "، مصدر سابق ، ص 70.

[2] محمد صابر عبيد : البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، مرجع سابق ،ص 57

[3] فاتح علاق: ديوان "ايات من كتاب السهو"، ص 13.

التشاكل إلى إنتاج توازن مقطعي عمودي، يتناغم مع حالة القلق والتوتر التي تعيشها ذات الشاعر لحظة كتابة القطعة الفنية.

وجملة القول في هذا اللون ونحن ندرسه اتضح لنا انه تولّد من أسلوب التوازي، أثر موسيقي حاد جميل الوقع، له حضوره الإيقاعي والدلالي ،والبصري فهو عبارة عن إيقاع صوتي ،إذ يعمل على إثارة بصر المتلقي وتحفيزه، على إدراك فضاء القصيدة، القائم على توازي الصيغ الصرفية وتماثل بنياتها العروضية، وتطابق أصواتها فهو يعمل بجميع ألوانه،على تحقيق وظيفة جمالية إيقاعية، سواء أكان من خلال تجانسه الصوتي أم تجانسه الشكلي.

المبحث الثالث: إيقاع الأصوات ودلالته

أصوات الكلام تحيط بنا من كل جهة ، إننا نستعملها ونسمعها ونستمتع بها أو نعاني منها، ومع ذلك فنحن نعرف قليلا جدًا عنها، فكل الناس يتفاهمون أساسا عن طريق الأصوات، والصوت هو أصغر وحدة لغوية غير قابلة للتحليل، أي أن الصوت هو اللبنة الأساسية التي تنبني منها الكلمات. [1]

إذن فللصوت أهمية خاصة في الشعر العربي فعليه يقوم الإيقاع بتشكيل البنية الصوتية، للنص الشعر بتآزر الإيقاعات، إذ يشكل التلاؤم الصوتي من تأليف الحروف وتركيب الألفاظ، ضروبا من التناغم أحس به المحدثون ووجدو فيها إيقاعات تزيد في القصيدة المعاصرة.فما هو الصوت وكيف إستخدمه الشاعر في ديوانه "آيات من كتاب السهو"؟.

تعريفه لغة: جاء في لسان العرب مادة(ص،و،ت):«الصوت هو الجرس والجمع أصوات قال إبن السكيت صوت الإنسان وغيره، والصائت الصائح، ورجل صييت أي شديد الصوت» [2]

أما إصطلاحا فعرفه" إبن جني" في كتابه سر صناعة الإعراب فقال:«عرض يخرج مع النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق، والفم ، والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده ،واستطالته» [3].

وعن المادة الصوتية في السياق اللغوي هي« الأصوات المتميزة وما يتآلف منها وتعاقب الرنات المختلفة، للحركات والإيقاع والشّدة وطول الأصوات، والتكرار وتجانس الأصوات المتحركة والساكنة والسكنات ...، هذه التأثيرات الصوتية، هذه التأثيرات الصوتية والظلال الوجدانية

[1] أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب،القاهرة، ط 02، 1997،ص 401.

[2] ابن منظور: لسان العرب ، مادة(ص،و،ت)،ج 27، مرجع سابق ، ص 2521.

[3] ابن جني: سر صناعة الإعراب، تحقيق مصطفى الشفا وآخرون، مكتبة مصطفى الحلي وأولاده، ج04، ط01، 1954، مصر ، ص 06.

للكلمات، بمعزل عن قيم الأصوات نفسها أو مضادة لهذه القيم، ولكنها تنفجر حينما يتفتح التوافق، من هذه الناحية» [1]

فالصوت كما قلنا سابقا هو اللبنة التي تشكل اللغة، فما هي إلا مجرد سلسلة من الأصوات المتتابعة أو المجتمعة في وحدات أكبر، ترتقي حتى تصل إلى المجموعة النفسية.

وعلى هذا فإن أي دراسة تفصيلية للغة ما أو خطاب شعري، تقتضي دراسة تجمعاتها الصوتية، كما أن دراسة الإيقاع ترتبط ارتباطا كبيرا بدراسة التبادلات الصوتية، فلا ينبغي لدارس الإيقاع مهما كان منهجه-سواء أكان وصفيا أو تاريخيا أو معياريا أو مقارنا...-عن علم الأصوات. [2]

إن النص-أي نص- يتكون من جملة أصوات مختلفة التردد وقد تختفي بعض الأصوات في بعض النصوص، وهذا ما نلاحظه في النصوص محل الدراسة،حيث نقول في بحثنا هذا أن التركيب الصوتي يتعدى إطاره المحدد له في اللغة، فيصبح ذا أثر مهم في جلاء القصد وإيضاح المغزى، كما انه يحوي ميزة جمالية، تضفي على التعبير أنغاما تتداخل في بنية الخطاب، ذلك أن« صوتية الحروف لها فاعلية بنائية تخضع في بعض الأحيان إلى، لانطباعات فجائية، مبعثها ما سمي بإيحائية الأصوات، أو ما نصطلح عليها تداعي معاني الحروف، حيث يتشكل الصوت في النفس اللغوي منطلقا للوعي والتأثير» [3]

وعليه فتكرار الأصوات موجود في شعرنا المعاصر بكثرة، ولها أثرها الخاص في إحداث ما يسمى بالإيقاع، أولا وما تحدثه في نفسية المتلقي ثانيا، لذا فدراسة الأصوات جانب ضروري لإبراز دلالة الإيقاع، وتبيان أهميته على مستوى بنية النص، فاللافت للنظر أن كل شاعر وبطبيعته

[1] أماني سليمان داوود :الأسلوبية الصوتية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج) دار مجدلاوي للنشر، دط 2002، ص34.

[2] أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، مرجع سابق، ص402.

[3] أماني داوود سلمان: الأسلوبية الصوتية ،مرجع سابق،ص75.

الشعرية(تجربته)، ينجح في تكرار كم من الأصوات لذا « إلتفت الشعراء إلى ظاهرة إيقاع الصوت،من خلال إعادة وحدات صوتية تجعل النص الشعري يحفل بالإيقاعات المنوعة، التي تغني الجانب الإيحائي والتعبيري فيه» [1].

ومن هنا يمكننا القول أن تكرار صوت ما أو الفونيم لدى الشاعر، دليل على شعور داخلي تعكسه تجربته الشاعرية ، وهذا ما دعانا في طيات هذا البحث أن نقف على هذه الظاهرة، وهذا التنوع الوظيفي للأصوات من خلال قراءة إيقاعية، لقصائد شاعرنا،وسنرى تردد الأصوات اللافتة للانتباه، والتي لها من الأهمية البالغة في تقويم الإيقاع الداخلي، لأن ما يهمنا– هنا– مدى مساهمة الأصوات في الديوان وما تتركه من إيقاع منوع،في قصائده حسب ما يقتضيه الغرض، لان لكل حرف أو صوت وظيفته الخاصة في تكوين المعنى، فنجد الحروف في صفاتها المختلفة كل منها يتناسب مع أحداث معينة وسنرى كيف أضفت هذه الأصوات إيقاعات منوعة ومتنوعة.

أولا– إيقاع الأصوات المهموسة:

ومعناها أنها «حروف تجري معها النفس عند النطق بها ،فإذا إنفرج الوتران الصوتيان على نحو لا يتيح مجالا لأي توتر ،فإن الصوت يوصف بأنه مهموس» [2].

ويعرفه إبراهيم أنيس بقوله «هو الصوت الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لها رنينا حين النطق بها» [3] وهو أيضا« صوت اضعف الضغط في موضع الضغط أثناء نطقه مع جري النفس فإنك لا تسمع له جهرا» [4] ، وحروفه عشرة(10) مجموعة في قولك [حثه شخص فسكت]، والشاعر "فاتح علاق" في ديوانه "آيات من كتاب السهو" إختار حروف الهمس ليرسم

[1] أماني داوود سلمان: الأسلوبية الصوتية ، ص 75.

[2] محمود فهمي حجازي:مدخل إلى علوم اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط 1992،01، ص51.

[3] أنيس إبراهيم :الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 20.

[4] تمام حسان : اللغة العربية مبناها ومعناها ،عالم الكتب، القاهرة،ط 1993،03،ص 62.

دلالتها حيث جعل من المتلقي معايشة أبعاد الحالة النفسية التي عاشها لحظة إبداعه وبهذا ينقل عدواه إلى الآخرين، وسنورد في جدول إحصائي كل الأصوات التي قمنا باستخراجها ثم نعلق على بعض القصائد على حسب الهيمنة.

الجدول الإحصائي للحروف المهموسة الواردة في ديوان "آيات من كتاب السهو"

القصيدة	ح	ث	ه	ش	خ	ص	ف	س	ك	ت	المجموع
الخطوة الأولى	22 %8.41	05 %1.91	14 14.28 %	1 %1.02	5 %5.10	10 %10.2	14 14.28 %	15 15.30 %	6 %6.12	24 24.48 %	98 100 %
أسوار	15 11.62 %	3 %2.32	16 12.40 %	5 %3.87	9 %6.97	8 %6.20	16 12.40 %	8 %6.20	12 "9.30 %	37 28.68 %	129 100 %
في إتجاه الوطن	12 15.58 %	2 %2.59	10 12.98 %	6 %7.79	2 %2.59	1 %1.29	10 12.98 %	4 %5.19	2 %2.59	28 36.36 %	77 100 %
قيامة الشهيد	14 12.17 %	2 %1.73	14 12.17 %	7 %6.8	3 %2.60	4 %3.47	12 10.43 %	14 12.17 %	8 %6.95	37 32.17 %	115 100 %
الرّباط	18 13.53 %	1 %0.75	16 %12.2	5 %3.75	6 %4.51	4 %3	18 13.13 %	17 12.78 %	12 %9.2	36 %27.6	133 100 %
أوديب في دلفي	17 11.25 %	5 %3.31	17 11.25 %	9 %5.96	10 %6.62	7 %4.63	24 15.89 %	17 11.25 %	10 %6.62	35 23.17 %	151 100 %
التّتار	11 %6.74	2 %1.22	11 12.88 %	6 %3.68	4 %2.45	11 %6.74	21 12.88 %	15 %9.20	24 14.72 %	48 %9.44	163 100 %
صدى	68 %7.61	2 %1.90	12 11.42	3 %2.85	4 %3.80	5 %4.76	13 12.38	9 %8.57	13 12.38	36 34.28	105 100

	%		%		%				%	%	%
الإسراء	26 10.76 %	7 %2.76	24 %9.48	14 %5.35	5 %1.97	7 %2.76	40 15.81 %	32 12.64 %	19 %7.50	79 31.22 %	253 100 %
رُؤيا	7 %5.69	3 %2.43	11 %8.94	9 %7.31	9 %7.31	3 %2.43	18 14.63 %	12 %9.75	9 %7.31	42 34.14 %	123 100 %
صحراء	6 %9.83	1 %1.63	2 %3.27	1 %1.63	2 %3.27	5 %8.19	12 19.67 %	10 16.39 %	3 %4.91	19 31.14 %	61 100 %
من هنا تبدأ لغتي	28 20.74 %	4 %2.96	22 16.26 %	10 %7.40	3 %2.22	4 %2.96	16 11.85 %	19 14.07 %	7 %5.18	22 16.26 %	135 100 %
من مذكرات عبيد بن الأبرص	17 %9.65	7 %3.97	29 16.47 %	10 %5.68	6 %3.40	16 %9.09	17 %9.65	20 11.36 %	12 %6.81	42 23.86 %	167 100 %
كتابي	23 %9.95	7 %2.16	31 13.41 %	11 %4.76	6 %2.59	11 %4.76	24 10.38 %	34 14.71 %	23 %9.95	63 27.27 %	231 100 %
القلب يرسم دورته	12 %9.02	11 %8.27	16 12.03 %	7 %5.26	2 %1.50	6 %4.51	12 %9.02	8 %6.01	6 %4.51	53 39.84 %	133 100 %
أين يحط الركام	07 7.14. %	2 %2.04	14 14.28 %	1 %1.01	5 %5.10	10 10.20 %	14 14.28 %	15 15.30 %	6 %6.12	24 24.48 %	98 100 %
آيات من كتاب السهو	22 %8.41	5 %1.91	12 %4.59	11 %4.21	11 %4.21	12 %4.59	43 16.47 %	30 11.44 %	35 13.40 %	80 30.65 %	261 100 %
توقيع	11 %7.85	00	24 17.14 %	10 %7.14	14 %10	4 %2.85	27 19.28 %	10 %7.14	12 %8.57	28 %20	140 100 %
على طريق الله	6 %6.31	1 %1.05	6 %6.31	2 %2.10	3 %3.15	3 %3.15	18 18.94 %	12 12.63 %	23 24.21 %	21 22.10 %	95 100 %
نداء	6 %10	1 %1.66	8 13.33	3 %5	3 %5	1 %1.66	7 11.66	8 13.33	4 %6.66	19 31.66	60 100

			%					%			%
أطلال	20 11.29 %	7 %3.95	29 16.38 %	9 %5.08	8 %4.51	6 %3.38	19 10.47 %	20 11.29 %	21 11.86 %	38 21.46 %	177 100 %
إنفجار	18 13.23 %	2 %1.74	20 14.70 %	4 %2.94	3 %2.20	3 %2.20	12 %8.52	14 10.29 %	19 13.97 %	41 30.14 %	136 100 %
في البدء كانت الكلمة	14 %10	1 %0.71	14 17.14 %	15 10.71 %	6 %4.28	6 %4.28	11 %7.85	9 %6.42	11 %7.85	43 30.71 %	140 100 %
على شاطئ الروح	10 %9.17	2 %1.83	18 16.51 %	8 %7.31	4 %3.66	5 %4.58	7 %7.33	10 %9.17	9 %8.25	35 32.11 %	109 100 %
إيمان	12 11.65 %	4 %3.88	14 13.59 %	6 %5.82	2 %1.94	4 %3.88	15 14.56 %	10 %9.70	5 %4.85	31 30.09 %	103 100 %
بطاقة اللون الأسود	11 %9.73	4 %3.17	21 16.66 %	5 %3.96	6 %4.76	4 %3.17	16 12.69 %	19 15.07 %	16 12.69 %	24 19.04 %	126 100 %
أغنية الألم	9 %8.41	2 %1.86	23 21.49 %	8 %7.47	2 %1.86	7 %6.54	9 %8.41	12 11.21 %	6 %5.60	29 27.10 %	107 100 %
أشرب	5 %9.25	1 %1.85	5 %9.25	13 24.07 %	3 %5.55	6 11.11 %	9 16.66 %	1 %1.85	4 %7.40	7 12.96 %	54 100 %
الريح والسلاحف	11 18.64 %	00	0.9 15.25 %	00	00	0.4 %6.77	11 18.64 %	5 %8.47	6 10.66 %	13 22.03 %	59 100 %
قبر الكلام	7 %9.33	1 %1.33	9 %12	2 %2.66	1 %1.33	3 %4	13 17.33 %	12 %16	10 13.33 %	17 12.66 %	75 100 %
العنقاء	3 %8.57	2 %5.71	3 %8.57	2 %5.71	1 %2.85	2 %5.71	4 11.42 %	6 17.14 %	4 11.42 %	8 22.85 %	35 100 %
إنبثاق	2 %4.34	4 18.69 %	3 %6.52	14 %4.34	3 %6.52	3 %6.52	2 %4.34	6 13.04 %	7 15.21 %	14 30.43 %	46 100 %

تحدي	04 15.38	01 %3.84	30 11.53 %	01 %3.84	00	00	05 19.23 %	03 11.53 %	02 %7.69	7 26.92 %	26 100 %
سؤال	5 12.19 %	00	6 14.63 %	3 %7.31	3 %7.31	2 %4.87	6 14.63 %	6 14.63 %	3 %7.31	7 17.03 %	41 100 %
المجموع	413 10.12 %	103 %2.52	514 12.60 %	216 %5.29	153 %3.75	201 %4.92	530 %13	452 11.08 %	397 %9.29	1118 27.40 %	4079 100 %
المرتبة	الخامس (05)	العاشر (10)	الثالث (03)	السابع (07)	التاسع (09)	الثامن (08)	الثاني (02)	الرابع (04)	السادس (06)	الأولى (01)	

من خلال الجدول الإحصائي الذي أوردنا فيه قصائد الديوان "آيات من كتاب السهو".

نلاحظ أن الأصوات المهموسة تكررت بشكل وافر، على مستوى كل قصيدة*ومن القصائد التي احتضنت أصوات الهمس بشكل لافت للنظر قصيدة عنوان ديوانه"آيات من كتاب السهو"، والتي بلغ عدد الأحرف المهموسة فيها"مائتان وواحد وستون"(261)، وأما بالنسبة للأصوات المهموسة التي احتلت المراتب،الأولى والتي شكلت إيقاعا نجد:"التاء"ب"ألف ومائة وثمانية عشر"(1118)**، والأصوات المهموسة إذا استعملت بوفرة في سياق ما، فإنها تضفي مسحة دلالية خاصة، ذلك سبب طبيعتها فهي مجهدة للنفس، لأن الشاعر يحتاج عند النطق بها إلى قدر كبير من هواء الرئتين، أكبر مما تتطلبه نظيرتها المجهورة، فإذا كثرت في سياق ما، تضاعف الجهد وانحصر فيها الإهتمام ،وبالتالي تتخطى وتتجاوز حدها العادي [1].

* وجدنا بعض القصائد تخلو منها بعض الأصوات المهموسة ،وهذا راجع ألأى طبيعة الحالة الشعورية للشاعر التي تخلت عنها بصفة نهائية، لاحظ الجدول .

** لمعرفة مراتب عدد الحروف ونسبتها المؤوية راجع الجدول السابق.

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص55.

وما لاحظناه في قصائده حضور" التاء" والتي يعبر بها عن مناخ القلق والحصرة والبكاء، وحرف "التاء" يوحي بدلالة التعب والملل الناجم، عن استحضار، خطايا الماضي ،كما يوحي أيضا بالتوتر والاضطراب لدى الشاعر،وأما صوت "الفاء" الذي سجل المرتبة الثانية، يدل على الاهتزاز والاضطراب، فالشاعر في حالة تشويش نفسي كما يوحي غالبا إلى الخوف والسكون أما صوت "الكاف"،فهو كعادته يوحي إلى القلق الذي يساور الشاعر لحظة إبداعه.

من خلال قراءتنا لهذه الأصوات المهموسة في ديوان "فاتح علاق" يمكننا القول أن حضور هذه الأصوات بقوة لها دلالة قوية على حالة عواطف الشاعر المتأججة، الحافلة بالهزات والإنفعلات فهذه الهزات أحدثت ما يسمى إيقاع الأصوات والذي أضفى على القصائد صورة فنية وجمالية ودلالية في نفس الوقت، والإيقاع هنا ناتج من تواتر هذه الأصوات بشكل لافت، وفني في آن واحد، فهكذا رسم لنا الشاعر بالأصوات المهموسة لوحة فسيفسائية، جمالية فنية إيقاعية حيث توزع، كل من صوت "التاء" وصوت "الفاء" وصوت "الهاء" على مدار قصائده ليوقع بذلك نغما إيقاعيا،تطرب الأذن بسماعه ومزاد ديوانه نغما وإيقاعا ما لحظناه في قصيدته "آيات من كتاب السهو"، والتي جاءت متناغمة بأصواتها فاحتوت بذلك إيقاعا داخليا، بأجراس موسيقية مهموسة أكسبت القصيدة نغمة هادئة ومنها جاء الإيقاع هادئا.

ثانيا–إ يقاع الأصوات المجهورة:

تعد ظاهرة الجهر من الظواهر الصوتية التي كان لها شان كبير في تمييز الأصوات اللغوية. فعرّف بعضهم الجهر بقوله:"صوت يعتمد على ذبذبة الأوتار الصوتية فيه"[1].

ويعرفه ابن جني بأنه" حرف أُشبع الإعتماد في موضعه،ومنع النفس أن يجري معه، حتى ينقضي الإعتماد ويجري الصوت "[2].فأثناء العملية التنفسية، وأثناء الزفير يندفع الهواء بقوة عبر

[1] مصطفى السعداني :البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، منشأة المعارف مصر، د،ط،د،ت، ص33.

[2] أنيس إبراهيم : الأصوات اللغوية ،مرجع سابق، ص21.

الحنجرة مع تحريك الأحبال الصوتية بسرعة وزيادة شدتها، ويعرف أيضا بأنه« اهتزاز الوتر بين الصوتين عند النطق»[1]والأصوات، المجهورة هي[ب/ ج/ د/ ذ/ ر/ ز/ ض/ ظ/ ع/ غ / م/ ل/ ن]،وبالنسبة لشيوعها في الكلام فإنها تشكل أربعة أخماس الكلام ،أما الأصوات المهموسة لا تكاد تزيد عن الخمس أو العشرين في المائة من الكلام[2].

ونماذج تكرا الأصوات المجهورة في ديوان "آيات من كتاب السهو"جاءت لترسم لنا معاناة الشاعر النفسية وحسه المرهف،ووجدانه الرقيق وقد جعلنا حروف الجهر في جدول أحصينا فيه كل الأصوات الواردة في الديوان.

القصيدة	ب	د	ذ	ر	ز	ض	ع	غ	م	ن	ل	ظ	ج
من مذكرات عبيد بن الابرص	27	19	06	57	7	1	16	9	46	39	35	4	6
كتابي	29	23	02	56	06	10	20	06	44	42	76	02	17
القلب يرسم دورته	27	10	01	37	3	3	12	00	20	19	81	02	12
ايات من كتاب السهو	42	32	14	68	4	05	20	06	73	55	78	06	10
توقيع	19	21	05	57	04	06	16	01	24	43	36	01	04
على طريق الله	17	11	00	21	01	04	10	05	15	16	27	01	05
نداء	16	11	1	21	02	03	09	04	22	24	23	01	06
اطلال	30	24	17	40	11	01	23	11	47	38	50	01	15
انفجار	26	22	10	51	02	03	16	06	55	58	86	02	17
في البدء كانت كلمة	22	27	03	34	05	05	14	05	29	32	77	01	12
على شاطئ	19	13	06	30	02	02	11	01	24	28	52	02	08

[1] عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق،1998، ص 97.

[2] أنيس إبراهيم : الأصوات اللغوية ، ص 21.

الروح												
ايمان	29	13	04	27	00	05	09	03	21	28	37	02	08
بطاقة اللون الاسود	18	20	02	48	08	03	12	03	34	46	53	02	05
اغنية الا لم	26	12	07	15	04	03	11	01	35	41	40	03	05
اشرب	24	03	00	25	02	02	06	02	10	19	26	01	01
الريح و السلاحف	04	04	05	18	04	00	06	00	06	11	23	03	02
قبر الكلام	09	05	01	16	01	02	03	01	02	14	25	03	01
الخطوة الاولى	22	14	02	32	06	02	07	02	11	29	13	00	12
اسوار	23	20	06	18	01	05	09	03	10	36	16	00	15
في اتجاه الوطن	12	16	02	24	02	05	10	10	14	16	30	01	06
قيامة الشهيد	26	22	04	41	06	03	17	03	40	36	26	01	16
انكسارات ربيعية	18	12	06	27	03	04	14	03	17	34	18	00	10
الرباط	26	20	02	33	05	01	14	01	31	45	32	02	12
اوديب في دلفي	30	20	06	46	07	06	22	07	30	59	43	01	07
التتار	19	26	06	36	08	05	19	04	33	37	21	01	10
صدى	11	17	02	23	03	03	14	03	15	41	24	03	04
الاسراء	45	28	14	68	11	06	33	16	81	57	56	02	17
رؤيا	20	16	00	30	02	04	19	04	35	29	47	03	08
صحراء	09	10	02	22	00	02	08	02	18	12	28	03	01
من هنى تبدا لغتي	38	30	11	59	09	07	26	08	50	35	86	02	16
اين يحط الركام	28	18	07	38	05	02	11	08	36	30	61	00	11

العنقاء	02	10	00	11	00	02	04	00	12	12	16	00	02
انبثاق	08	05	00	13	01	00	02	01	12	13	11	00	06
تحدي	13	05	01	10	02	00	07	03	12	19	23	00	01
سؤال	04	02	01	06	01	01	04	00	08	10	11	00	04
7237	738	561	156	11 58	138	11 6	440	148	972	1075	1387	56	29 2
النسبة المئوية	10.2 %	7.75 %	2.17 %	16 %	1.92 %	1.6 %	6.80 %	2.05 %	13.43 %	14. 85%	19.17 %	0.78%	4.03%

من خلال هذا الجدول الإحصائي نلاحظ تواتر الأصوات المجهورة بقوة في قصائده ضمن ديوان "آيات من كتاب السهو" حيث قدر عدد الاصوات المجهورة ب:(سبعةآلاف ومائتين وسبع وثلاثون) 7237صوتا، وقد كانت الحروف المهيمنة والطاغية في الديوان هي حروف (اللام)(الراء)(الميم)، وكانت حصة الأسد لصوت "اللام" "وللام" مكانة خاصة في اللغة العربية ، فهو والألف من علامات التعريف ، فاللام صامت منحرف لأن اللسان ينحرف عند النطق به، وهذا ما يتوافق مع الشعراء المعاصرين بالخروج عن قيود اللغة القاموسية، في إرتيادهم لتخوم المجهول، المشحون بالمغامرة والتمرد والتحدي.

ويعطي حسن عباس لهذا الصوت صفات خاصة ومميزة ، إضافة إلى كونه مجهورا متوسط الشدة ، فهو يوحي أيضا بالليونة والمرونة والتماسك والإلتصاق ما أهله لتوسط هذه الصفات وإقامة برزخا بينها [1] ، وقد بلغ صوت اللام في ديوان "آيات من كتاب السهو" (ألف وثلاثمائة وسبع وثمانون) 1387،صوتا وقد أُ لبس دلالات مختلفة من حزن وأسى وتحدي وصبر وليونة ،

[1] *محمد داني : بنية الشعر في ديوان الشاعر عبد الله فراجي (المرآة والبحر) مقال منشور في الانترنات بتاريخ 06 أوت 2013، على موقع*
منتدى مطر، الرابط http://www.matarmatar.net/threads.

وتماسك وإذا تأملنا القصائد الواردة في الديوان" لفاتح علاق "آيات من كتاب السهو" نجد قصيدة "انفجار" الناطقة بحرف "اللام " إذ بلغ (ست وثمانون)86، مرة يقول الشاعر :

أسماؤك الأولى تنادي لو ملكت النبضة الأولى

غدوت السّير نحو القطرة الأولى وأحلامي

أحمل حطامك أطلب ذراي

أحمل حجارك يا أخي وابعث رؤاي

فأنا الرقيب على يدي [1]

إن توظيف اللام بهذه الكثافة في هذه القصيدة قد صور موقف الشاعر أحسن تصوير وهو موقف التساؤل عند الشاعر في القصيدة كلها، واللام هنا حُمِّلت مسؤولية التساؤل، أي السؤال الأكبر الذي حاول الشاعر الإجابة عنه من خلال اقترابه من منجزاته النصية.

ومن الأصوات المجهورة والتي وردت بكثرة صوت "الراء" إذ بلغ عدده في الديوان (ألف ومائة وثمانية وخمسون)1158صوتا، إذ احتل المرتبة الثانية بعد صوت اللام فصوت "الراء" سجل حضوره العالي في قصيدة "آيات من كتاب السهو" وكذا قصيدة "الإسراء" إذ تكرر (ثمانية وستون) 68 مرة، وهو « صوت تكراري رخو ذو وضوح سمعي، فقد شكل تفوقا بعد صوت "اللام " فاحدث صوتا متوصلا يجعل الموسيقي تؤثر في مسامعنا الحسية وفي حواسنا الداخلية » [2] فصوت "الراء" يحمل كذلك غزارة دلالية وكثافة دلالية بارزة مما أحدث هذا التكرار إيقاعا يشعربه المتلقي وهو الاضطراب وعدم الإستقرار يقول الشاعر من:آيات من كتاب السهو"

في الشمس منذ مئات الأعوام

إما رأيت البحر فلا تمدح وجهي

[1] فاتح علاق : ديوان" آيات من كتاب السهو" ، مصدر سابق ، ص 87.

[2] محمد الصادق : جماليات اللغة ، دار إحياء الكتب العربية ، مصر ، ط01 ، 1981، ص 300.

وإما رأيت الشمس فلا تشتم وجهي

إن كنت تحب الضوء عمدي

أو كنت تريد الخير أولمني للنهر القادم من عمري

ارفع حجابك واقرأني في الذات العليا من دهري.[1]

فبهذه الأسطر الشعرية ينقل لنا الشاعر من خلالها معاناته للقصيدة وحسه المرهق، ووجدانه الرقيق إذ رسم لنا صوت الراء في هذه القصيدة صورة معبرة، عن الشقاء النفسي والتحسر والأسى الذي يلازم الشاعر إذ انتقل الشاعر عبر هذه الصورة الرائية (إما رايت البحر فلا تمدح وجهي/حررتني السماء/كيف سأحمل رجلي)، من خلال هذه الصورة حاول الشاعر إنتاج دلالة بين العلاقة الثنائية التي تجمع بين الشعر والنغم .

وأما في المرتبة الثالثة جاء صوت "النون" والذي تكرر (ألف وخمس وسبعون) 1075،مرة فكان لها حضور قوي وإشعاع خاص عند الشاعر من الجانب الجمالي والدلالي وصوت النون من الأصوات المجهورة الانفية « يحمل دلالة المعاناة والحزن والألم والحرقة والأسى لذلك يسمى بصوت النواح» [2] وهو أيضا "يوحي بموسيقى حزينة وبمسحة أنين"[3] ونمثل لهذا الصوت ببعض المقاطع الشعرية التي احتضنت إيقاع النون بشكل مكثف ، يقول الشاعر في قصيدة "أوديب في دلفي"

إمنحيني وردة أو قنبلة

ودعي قلبي ينز

تحت حد المقصلة

ناقضا عنه غبار الزمن الحالي

وعن عينه ثقل الأمكنة

[1] فاتح علاق: ديوان" آيات من كتاب السهو" ، مصدر سابق ، ص 69.

[2] أماني سليمان داوود : الأسلوبية الصوتية في شعر الحسن بن منصور الحلاج ، ص 85.

[3] المرجع نفسه ، ص 86.

آن أن تنشق نفسي عن سمائي [1]

ويقول في قصيدة "الإسراء"

أقوم الآن من قبري

أُلملم ما تنافر من غباري

من اين أبدأ انتشاري !؟

غائم هذا المكان الآن [2]

تفصح هذه المقاطع الشعرية عن فضاءات خاصة من خلال التوظيف المكثف لحرف "النون" فهذا الصوت يفيض بطاقة نفسية للشاعر لمَّ به الشقاء ، فراح يتقلب في تباريح الحرقة ، إنه صوت عبر عن هذه المشاعر بدقة وبعمق كبير لهذه المشاعر التي توحي بالمرارة التي تجسد توجه الشاعر نحو مشاعر المعاناة والحزن.

ويمكن أن نشير في هذا نهاية هذا المبحث إلى أن قيمة الصوت الجمالية والدلالية تكشف عن براعة الشاعر الذي بإمكانه إستخدام الأصوات ذاتها للتعبير للتعبير عن أجواء الحزن والفرح، وهو في هذا يقترب من الرسام الذي يستخدم الألوان الواحدة للتعبير عن الغنى والفقر، لأن طبيعة ودلالة هذه الأصوات تتوقف على طبيعة السياق والمقام والغرض والمواقف النفسية التي يعبر عنها الشاعر.

وختاما لهذا الفصل نخلص إلى أن التكرار عنصر إيقاعي مهم، وهو أساس الإيقاع كله، فعليه البنية الإيقاعية واللغوية، وهو خاصية في بنية النص الشعري،له دور دلاليا مهم على مستوى الصوت والصيغة والتركيب. ويظهر أثره في جوانب عديدة كالحرف والكلمة والعبارة...

[1] فاتح علاق: ديوان" آيات من كتاب السهو"، مصدر سابق ، ص 32.

[2] المصدر نفسه ، ص 42.

وعن التوازي نقول أنه العنصر الثاني الفعال بعد التكرار فهو إيقاع معنوي وصوتي وبصري له صداه في نفسية المتلقي المتذوق، ويعمل بجميع ألوانه على تحقيق وظيفة جمالية إيقاعية سواء أكان من خلال تجانسه الصوتي أو من خلال تجانسه الشكلي ، فهو يعد خاصية جوهرية في الشعر ،ومن ثم فهو عامل من عوامل الطاقة الإيقاعية .

وقد كان حضوره بشواهده التي تدل على الذّوق الرّفيع في الشعر والنفس الشاعرة والقاموس اللغوي الذي تمتع به شاعرنا ، وأما بالنسبة لإيقاع الأصوات والتي عملت على خلق جو تناغمي حسي في ديوان شاعرنا فاتح علاق " آيات من كتاب السهو" كما شكلت قيما إيقاعية مختلفة مما أثرى التشكيل الموسيقي بالجرس والعذوبة وهذا ما عمق الدلالة وأبن من الانفعالات النفسية التي تحملها نفس الشاعر وتجيش بها، ومن خلال هذا كله نتج عند شاعرنا ما يسمى بالإيفاع الداخلي، ومنه نتجت مظاهره وألوانه الموسيقية والتي لا يستطيع دارس الشعر بصفة عامة والشعر الحر بصفة خاصة أن يستغني عنه ،إلا إن هذا غير كافيا للتوصل إلى دلالة الإيقاع فلا بد أن يشترك الطرف الثاني وهو الشكل الخارجي المتمثل في الوزن والقافية.

فماذا نقصد بالإيقاع الخارجي وما هي ألوانه وكيف تعامل الشاعر معها في ديوان "آيات من كتاب السهو" سنجعل من هذه الإشكالية محل حديثنا في الفصل الثالث.

الفصل الثالث: دلالة الأيقاع الخارجي في ديوان"آيات من كتاب السهو"

المبحث الأول: إيقاع الوزن في الديوان

المبحث الثاني: إيقاع الزحافات والعلل في الديوان

المبحث الثالث: إيقاع القافية في الديوان

المبحث الرابع: إيقاع الجملة الشعرية و الدفقة الشعورية في الديوان

توطئة

يتميز الشعر عن النثر بعدة مميزات لعل أهمها: الوزن و القافية، فوزن القصيدة هو هيكلها الذي تسير على نظامه، والقافية هي المقاطع الصوتية التي تتكرر في أواخر أجزاء القصيدة، فتضفي عليها صبغة مميزة تخالف بها غيرها من القصائد، ومما لا شك فيه أن هيكل القصيدة يقترن في كثير من الأحيان بالشعر دون سواه، وذلك لما هذا الإيقاع من أهمية بالغة في التعبير عن التجربة الشعرية للشاعر، و في هذا ذكر ابن طباطبا العلوي في كتابه عيار الشعر «الشعر الموزون يطرب الفهم لصوابه»[1]، بمعنى أن الموسيقى الشعرية أبلغ العناصر إثارة للشعور فبتلاحم الأوزان مع القوافي يتشكل ذلك النظام العروضي الذي يعطي القصيدة انسجاما نغميا متميزا .

لقد قسم الدارسون الإيقاع–في العادة– إلى قسمين، إيقاع خارجي وإيقاع داخلي ويفصلون بينهما فصلا منهجيا وظيفيا فقد عدّ الإيقاع الخارجي« حركة صوتية تنشأ من نسق معين من العناصر الصوتية في القصيدة ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية ... ثم جعلوا الوزن هو الفارق الأكبر الملموس بين الاثنين (الشعر والنثر) وبدونه نرى لغة الشعر تنحط تدريجيا إلى ما ليس بلغة شعر» [2] ، فمن هنا عدّ الوزن شرط لا بد منه في الشعر ولا ينكر أحد فضله على القصيدة إذ تعتمد عليه كإطار لا لُبس فيه .

لقد وضع الخليل بن أحمد "العقل الفذ" نظاما عروضيا اقتفى أثره من جاء بعده من العروضيين، ورغم الاستدراكات الكثيرة التي طالت هذا النظام قديما وحديثا، إلا أنها انطلقت من قواعده وتأسست على مبادئه وأحكامه وانتهت كل الدراسات الهادفة إلى إيجاد بديل إيقاعي ضابط للشعر العربي إلى تفكك النظام وسطحية العروض، والفشل في إيجاد ضوابط ناظمة للواقع الشعري، يقول سيد البحراوي:« على مستوى العروض تتالت محاولات كثيرة لوضع أعاريض

[1] عبد الرحمان تيبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي ، دار الفجر، الجزائر ، ط 01، 2003، ص 83.

[2] مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف ، القاهرة ، ط 04، 1951، ص 16.

جديدة، أو لتعديل العروض الخليلي، ولكنها ظلت في النهاية تهميش، أو تعليقا على الخليل، وليست خروجا جذريا عليه»[1] .

والثابت أن علم العروض يختص بدراسة أوزان الشعر العربي ويبّين أحوالها و يميز صحيحها من فاسدها، أما علم القافية فهو علم تعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية وما يعيل بذلك من حروف وحركات وعيوب، والدراسات الحديثة تطلق على هذه التسمية الإيقاع الخارجي أو الموسيقى الخارجية، يقول "عبد الرحمان آلوجي" :«العروض والقافية قيمتان خارجيتان تناولان الإطار الخارجي للكلمة، الموقعة، الموزونة، لا يتدخلان في طبيعة تركيب هذه الكلمة، ولا في التناسب بين حروفها وأصواتها من جهة أخرى وبينها وبينما يجاورها من الألفاظ »[2] .

إن علاقة العروض بالإيقاع هي علاقة تداخل وتلاحم باعتبار أن الوحدات الإيقاعية التي يمكن أن تجزئ البيت الشعري على أساسها هي التفعيلات ولهذا جاز لبعضهم القول أن العروض هو إيقاع التفعيلات والقافية في انصهارها مع الحالة الشعورية للشاعر، وكل من يملك أذنا موسيقية مدربة على سماع الشعر يدرك أن البيت الشعري مكون من عدة وحدات نغمية تتكرر فيه كما يتكرر الإيقاع في الجملة الموسيقية، والوحدة النغمية هي «توالي الحروف المتحركة والساكنة، على نحو منتظم دقيق تسمى التفعيلة، فإذا بلغت التفعيلات عددا معينا نشأ ما يسمى بالبحر، ويضاف إلى البحر القافية، وهي المقطع الصوتي الذي يتكرر في أواخر الأبيات من القصيدة » [3]، لقد أصبح التجديد الموسيقي ضرورة ملحة، بعد التأكد من أنّ الشكل الإيقاعي الكلاسيكي« شكل عاجز عن استيعاب الانفعال الشعري في انطلاقته وحيويته شكل لا يتلاءم والحرية التعبيرية من جهة ولا يتلاءم من جهةّ أخرى والنظرة الجمالية الجديدة ، وهو ما اقتضى إيجاد شكل إيقاعي

[1] سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط، 1993، ص 98.

[2] عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي ، مرجع سابق ، ص 72.

[3] محمد بوزواي : تاريخ العروض العربي بين التأسيس والإستدراك ، دار هومة، الجزائر، ط 01، 2002، ص 24.

يحقق ما قد عجز عنه ذلك الشكل الإيقاعي غير المحكوم بضوابط نمطية جاهزة سلفا (...)، حيث أصبح هذا الشكل هو المعادل الإيقاعي للتجربة الشعرية الخاصة بهذا النص أو ذاك »[1 *] .

وقبل الخوض في غمار هذا المبحث تحتم علينا أولا كباحثين أن نوضح الصورة للقارئ كي يبعد عنه اللبس والشك بالوقوع في الخلط بين الإيقاع والوزن.

الفرق بينه وبين الوزن :

سبق أن قررنا أنه أثناء الحديث عن الشعر و تعريفه نجد الغلبة لمصطلح الوزن، وهو أمر اظهر من أن يستدل عليه ، لكن هذه الغلبة لا ينبغي لها أن تحجب عنا حقيقة كبرى، هي أن نقادنا القدامى تعرفوا على الإيقاع ومنزلته في الشعر وعناصره الأولية المكونة له، هذا ما نجده مثلا عند ناقد كابن طباطبا العلوي، الذي أوجب الإيقاع للشعر الموزون يقول :« وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزاءه فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ ، فصفا مسموعه ومعوله من الكدر ثم قبوله له واشتماله عليه، وان نقص جزء من أجزاءه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن الألفاظ ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه »[2].

---

[1] سعد الدين كُليب : وعي الحداثة ، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، د ، ط ،1997،ص 31.

[*] الواقع أن التجديد لم يكن حركة الحداثة ، لان القصيدة العربية عرفت انكسارا وهدما للنظام الوزني الثابت مع مطلع العصر العباسي ، حيث

شهد الشعر العربي في تلك الفترة إكثارا من استخدام البحور الحقيقة التي كانت تعكس أكثر من سواها رهافة الحضارة العباسية ، وتستجيب

في الوقت نفسه لحاجات الغناء الذي كان في طور الازدهار .

[2] إبن طباطبا العلوي : عيار الشعر ،مرجع سابق ، ص 53.

من هنا يبدو الوزن نوعا والإيقاع جنسا حيث نجد الوزن مكون من« وحدات موسيقية متساوية صوتيا ورياضيا بشكل بسيط أو مركب، تسمى تفعيلات ويمتد جسم هذه التفعيلات بين أول تفعيلة في مطلع البيت أو السطر الشعري والتفعيلة الأخيرة من المتوجة بالقافية وعلى هذا يصبح الوزن بالضرورة إيقاعا ولكن ليس كل إيقاع وزنا»[1]. فالوزن هو صورة الكلام الذي نسميه شعرا، الصورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرا ويدرس هذه الظاهرة ليعين القارئ الناقد على التمييز بين الخطأ والصواب وليعين الشاعر المبتدئ على إجادة فنه واختصار الطريق إليه. وبتعبير آخر: هي تجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه البيت ويسمى أيضا بالتقطيع[2].

فالأوزان هي البحور التي وضعها الخليل للشعر لحماية اللغة والشعر والقرآن والحديث من اللحن فقد وضع لها القواعد والقوانين العامة، ومن الطبيعي أن يفيد في كل المجالات، فقد كان عارفا بالنغم والرياضيات وجمع بين أشعار العرب وطابق (بينهم) ففي "كتاب الأخفش" الذي جاء فيه كيف وضع الخليل العروض يقول :« أما وضع العروض فإنهم جمعوا كل ما وصل إليهم من أبنية العرب فعرفوا عدد حروفها ساكنها و متحركها، وهذا البناء المؤلف من الكلام هو الذي تسميه العرب شعرا ، فما وافق هذا–وإن أشبه في بعض الأشياء– فليس اسمه شعرا »[3] ، ونظرا للاعتبار والاهتمام الذي حظي بهما الوزن في التنظير النقدي حتى أعطى البعض لهذا العنصر حجما أكبر منه حيث أصبحنا على حالة من الجبروت المتسلطة على كل تعريف للشعر ف"الشعر هو الكلام الموزون المقفى الذي يدل على معنى" في كثير من التعاريف الشائعة ومع هذه التحديدات أوشك الانتباه إلي العناصر المؤسسة لشعرية الشعر بحق، وأمام هذا الوضع لزم علينا التعرف على حقيقة الوزن و كنهه ومدى مساهمته في تأسيس هذه الحقيقة للشعر[4] ،« لقد

[1] محمد المتقن: الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص 53.

[2] عبد الرحمان تيبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي ، مرجع سابق، ص 05.

[3] المرجع نفسه، ص 08.

[4] محمد المتقن : الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ، ص 46.

ظل الوزن عاملا حاسما في تحديد الشعر والإقرار بشعريته مع أنه– أي الوزن– عنصر خارجي لا يتحكم كمونه، كمونا قبليا في لغة الشعر و لا يتوجب كذلك انبثاقه عنها انبثاقا آليا»[1] .

تتضح هذه المسالة أكثر إذا علمنا أن عناصر الإيقاع متنوعة وليس الوزن إلا احدها «أن الوزن هو احد عناصر الإيقاع، وان الأوزان هي قوالب عروضية يستعان بها في تنظيم الإيقاع وتوجيهه وهكذا يتأكد لنا أن الوزن الذي ما هو في الحقيقة إلا الصورة الخاصة للإيقاع فقد ألقى بظلاله الوارقة على مفهوم أساسي في الشعر كالإيقاع، وتضخم في حسن المنظرين القدامى حتى حجب ما عداه، وقد كان الشكلانيون الروس على صواب حين اعتبروا الوزن«حالة من حالات الإيقاع وبرهانا ملموسا على وجوده»[2].

وهاهي الدكتورة "خالدة سعيدة" فهي تفرق بين مصطلح " الوزن والإيقاع " تعتبر الأول من رواسب الماضي، والثاني بمعناه العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن الحواس، الوعي الحاضر والغائب. لهذه اللغة علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية، تستحضرها الأجواء والأجواء تبعثها، وتضيف قائلة: «الإيقاع ليس مجرد تكرار الأصوات وأوزان تكرارا يتناوب تناوبا معينا، وليس عددا من المقاطع اثني عشرية مزدوجة، أو خماسية مفردة، وليس القوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قرارا»[3]. إن هذا النفي للعناصر التالية: الوزن، والقافية، والمقاطع الصوتية، وتكرار الأصوات، لا يعني إبعادها عن دائرة الإيقاع، وإنما لا يمكن تسميتها بالإيقاع.

فالإيقاع أعم منها لأنه يشملها وهي من العناصر التي تكونه، وهو مسألة معقدة لأنه متسرب كما أشرنا ويتعلق بالشعور الذي تشترك فيه الحواس جميعا كما هو في مفهوم "ابن

[1] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري–دراسات نقدية–دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط01، 1990، ص 128.

[2] عبد الرحمان تيبرماسين:العروض وإيقاع الشعر العربي ،مرجع سابق،ص85.

[3] المرجع نفسه، ص 86.

طباطبا" السابق، ويخضع لمؤثر ما قد يكون عنصرا من عناصره أكثر تناوبا وتداولا هو السبب في خلق نظام ما يجعلنا نستمتع ونتلذذ به.[1]

ومن جهة الخلط بين الوزن والإيقاع يمكننا القول أنه لم يكن هناك مفر من خضوع تعريف الإيقاع-بعد التفطن إلى مركزيته في الشعر حديثا- لنوع من الخلط بينه وبين الوزن، عند كثيرا من الباحثين، حتى أثار إنتباه أحد كبار النقاد* ،فسارع إلى ضرورة التفريق في مجال الدراسة النقدية،«بين أمرين يكثر الخلط بينهما أولهما الإيقاع "ويضيف "وثاني الأمرين الذّين نريد التفريق بينهما هو الوزن»[2].

على أنّ هذا التحذير رغم كونه جاء في وقت مبكرا نسبيا،إلاّ أن البعض ظّل يماهي بين الوزن والإيقاع، فهذا الدكتور "محمد حسن عبد الله" صاحب كتاب "الصورة والبناء الشعري" يقول بعد حديثه عن دور الإيقاع في تلقي القصيدة :« ولئن كان الوزن أو الإيقاع عنصرا جوهريا في الصوت الموسيقي فلأنه نسيج للأذن أو توازن مع الاهتزازات الخارجية كتوازن الآلات بعضها مع بعض»[3].

إن قول الكاتب لئن كان الوزن أو الإيقاع يدل هنا على كون التميز بين العنصرين عنده أمرا معدوما في هذه المرحلة التي تلت مرحلة كان فيها الإيقاع منسيا .

من هذه المحطة يمكننا القول أن الإيقاع ليس هو الوزن بل اشمل منه إذ الوزن مضمن فيه فكل موزون إيقاع والعكس غير صحيح فالقران الكريم له إيقاعه الخاص ولكنه غير ذي وزن وكذالك الأحاديث النبوية والخطب وكثير من فنون النثر، غير أن هنالك من يستعمل كذالك

---

[1] عبد الرحمان تيبرماسين : الإيقاع وعروض الشعر العربي ، مرجع سابق، ص55.

* من بينهم الناقد محمد غنيمي هلال وقد أثار هذا الطرح في كتابه المشهور النقد الأدبي الحديث.

[2] محمد المتقن :الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص 84.

[3] محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ، القاهرة ، د ط، د ت، ص 186.

الإيقاع بمعنى الوزن غير مفرق بين المصطلحين يقول:(محمد العمري)«الإيقاع هو الملمح النوعي للشعر العربي القديم، أو هو على الأقل الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم يتنازع في شعريتها إنه هو الشرط الضروري لدخول نص ما منطقة الشعر»[1] فالناقد محمد العمري على الرغم من أنه اتضح له الأمر وأنه على بينة ووضوح إلا انه جعل من الإيقاع خاصية الوزن ودليلهما جعله شرطا للشعر فحسب فهنا يتفق مع تعريف الوزن .

إذن فالعلاقة بين الوزن والإيقاع هو إن الوزن احد تجليات الإيقاع المتعددة فهو يرد أحيانا في الإيقاع، إلا أنه ليس شرطا أساسيا فيه « وبذالك يصير الوزن ظاهرة إيقاعية خاصة بالشعر، فهو يقوم من الإيقاع مقامة الجزء من الكل »[2] ، ومن الباحثين من جعل الإيقاع واضح وجلي فجعل الأول– الإيقاع– اشمل من الوزن يقول«:الإيقاع أوسع من العروض ومشتمل عليه »[3] ومن المقولة هذه تنبه" محمد بنيس" إلى خطأ بعض الدارسين من العرب وغيرهم في عدم التمييز بين خاصية الإيقاع والعروض فقال:« وخطا العروضيين التقليدين من العرب وغيرهم هو عدم إدراكهم لاتساع الإيقاع وخصيصته في آن واحد، وحدث القدماء مسترسل لدى حداثيين وشاعريين وبلاغيين ودلاليين»[4] وما ينبغي لنا في الأخير إلا أن نقول على–ما استخلصه سابقون في البحث– أن الوزن جزء من الإيقاع وان هذا الأخير غير مقصور على الشعر بل نلمسه في المنثور أيضا شرط أن يكون المتلقي ذا إحساس مرهف وذائقة لطيفة وفهم دقيق وأية ذالك تلك الدراسات التي جعلت من النصوص النثرية ميدانا للدراسة الإيقاعية .وبهذا يكون الوزن قد وضع

[1] محمد العمري : مسألة الإيقاع في الشعر الحديث ، مجلة الفكر والنقد، عدد 18، دار النشر المغربية، ط 14، 1999، ص 02.

[2] عبد نور داوود عمران: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، رسالة دكتوراه ، مجلس كلية الآداب في الكوفة ، العراق ، 2008، ص 49.

[3] المرجع نفسه ،ص 50.

[4] عبد نور داوود عمران: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، ص 50.

في الخانة التي تناسب حجمه وتكون إشارتنا —ولو بمجرد رأي قد وقعت على صورته الحقيقة، وللتعرف أكثر سنجعل من الوزن جزءا في ميدان دراستنا بالتناول والتحليل .

المبحث الأول: إيقاع الوزن

يعرفه ابن رشيق بقوله :«الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاهما به خصوصية وهو مجتمل على القافية وجالب لها ضرورة ، وهو المعيار الذي يقاس به الشعر، فبدونه لا يكون الكلام شعرا، لأنه الإيقاع الذي يضفي على الكلام رونقا وجمالا، ويحرك النفس ويثير فيها النشوة والطرب ، فالوزن إذا سمة جمالية قابلة للتوظيف شعريا »[1]

ولهذا فقط ضبط الشعر العربي القديم وفق نظام الأوزان الشعرية الخليلية غير أن تمرد الشعر العربي الحداثي تجاوز تحطيم البيت الشعري إلى لعب بالتفعيلات وفق الشكل الذي يخدم ويتماشى مع جماليات القصيدة الحداثية، فقد عدّ الوزن عندهم ظاهرة يتفرد بها الشعر، فهو الموسيقى الخارجية للقصيدة أي الموسيقى الناتجة عن تتابع تفعيلات معينة، تتكرر في كل بيت فبهذا يحدد ما يسمى "بحور الشعر" وقد قالت فيه نازك الملائكة:«هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية ،وتصّيرها شعرا فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، بل أن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحقيقي إلاّ إذا لمستها أصابع الموسيقى وتنبض في عروقها الوزن»[2] .

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج01، تحقيق،محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل ، بيروت، ط05 ، 1981، ص 134.

[2] نازك الملائكة :قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق ، ص 193.

وإذا جئنا إلى بحور الشعر العربي نجد المتعارف عليه والمعمول به عند الشعراء جميعا نوعان من البحور(بحور صافية، بحور مركبة)، فعلى أيّنوع نسج الشاعر ديوانه "آيات من كتاب السهو؟ *

إحصاء البحور الواردة في ديوان "آيات من كتاب السهو"

القصيدة	الكتابة العروضية	الوزن
الخطوة الأولى	من أين أبدأُ خطوتي الأولى مِنْ أَيْنَ اَبْ/ دَأُ خُطْوَتِلْ/ أُوْلَىْ 0/0/- 0//0///- 0/ /0/ 0/ *مْتفاعلن- مْتفاعلن – مْتفا* وهذا الجسم اجزاء مبعثرة على دّربي وَهَاْ/ذَجْسِمُأَجْ/زَأْوْثْمُبَعْ/ ثَرَتُنْعَلَدْ/ دَرْبِيْ 0/0/-0//0/0/-0//0/0/-0// علن–مْتفاعلن–مْتفاعلن–مْتفاعلن–فِعْلُنْ	**بحر الكامل**
قيامة الشهيد	تتجمع القطرات في دربي تَتَجَمْمَعُلْ/قَطَرَاْتُفِيْ/دَرْبِيْ 0/0/-0//0///-0//0/// متَفاعلن–متَفاعلن–فَعْلن من قمة الجبل المجلّي مِنْقِمْمَتِلْ/جَبَلِلْمُجَلْ/لِيْ 0/-0//0///-0//0/0/	**بحر الكامل**

* قبل التوضيح والحديث عن نوع التفعيلات ، أكانت صافية أم مركبة عند شاعرنا توجب علينا أولا أن نشير إلى أن الشعر الحر ليس خروجا عن طريقة الخليل كما أن تحمس الشاعر للشعر الحر ليس عجزا وإنما رغبة في الكشف عن وسائل جديدة ،لبناءهيكل القصيدة فلذلك نجد الشعراء يختارون الأوزان العربية المألوفة عند الخليل.

	متْفاعلن–متَفاعلن–متْ	
انكسارات ربيعية	تكسَّرْ على صهوة الصَّافنات تَكَسْسَرْ/عَلَىْصَهْ/وَتِصْصَاْ/فَنِاْتِيْ 0/0//-0/0//-0/0//-0/0// فعولن–فعولن–فعولن–فعولن على جبهة الشمس عَلَىْجَبْ/هَةِشْشَمْ/سِيْ 0/-0/0//-0/0// فعولن–فعولن–فع	**بحر المتقارب**
الرّباط	هي الحرب باركها اللّيل والبحر هِيَلْحَرْ/بُبَاْرَ/كَهَلْلَيْلُ/وَاَلْبَحْ/رُوْ 0/-0/0//-/0//-0/0// فعولن–فعولُ–فعولن –فعْ فالدفع بكفك ما تستطيع فَدْفَعْ/بكَفْفِ/كَمَاْتَسْ/تَطِيْعْ 00//-0/0//-/0//-0/0// فَعولن – فَعُوْلُ– فعولن –فعوْلْ	**بحر المتقارب**
أوديب في دلفي	امنحيني وردة او قنبلة اِمْنَحيني/وردةاو/قنبلهْ 0//0/-0/0//0/-0/0//0/ فاعلاتن – فاعلاتن – فاعلنْ ودعي قلبي ينزُّ ودعيقل/بيينززو	**بحر الرمل**

	0/0//0/-0/0/// فعلاتن-فاعلاتن	
التتار	سقط الشعار وانت تعلو في رمادك وردة سقطششعا/روانتتع/لوفيرما/دكوردتن 0//0///-0//0/0/-0//0///-0//0/// متفاعلن /متفاعلن/ متفاعلن/متفاعلن سقط الشمال وانت تنزف في ضيائك غيمة سقطششما/لوانتتن/زففيضيا/ئكغيمتن 0//0///-0//0///-0//0///-0//0/// متفاعلن/متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن	**بحر الكامل**
صدى	تشير اليك الجهات تشير/اليكل/جهاتو فعول – فعولن – فعولن 0/0//-0/0//-/0// من اين تاتي عصافيرك الان مننين/تاتي/عصافي/ركلان 0/0//-0/0//-0/0//-0/0// فعولن – فعولن – فعولن -فعولن	**بحر المتقارب**

رؤيا	هاانا واقف تاكل الطير راسي هاانا/واقفن/تاكلط/طيررا/سي 0/-0//0/-0//0/-0//0/-0//0/ فاعلن – فاعلن – فاعلن – فاعلن – فع ساعدي نخلة تتآكل ساعدي/نخلتن/تتاا/كلو 0//-0///-0//0/-0//0/ فاعلن – فاعلن – فعلن – فع	**بحر المتدارك**
صحراء	علّفت الفلب على الاسوار عللق/تلقل/بعل/لاسوا/ري 0/-0/0/-0///-0/0/0/0/ فعلن – فعلن –فعلن – فع وسلكت الد"ربْ وسلك/تددر/با 0/-0/0/-0/// فعلن –فعلن – فع	**بحر المتدراك**
القلب يرسم	ميت انت فاختر مكانك بين الخشبذ مييتن/انتفخ/ترمكا/نكبي/نلخش/بي 0/-//0/-0///-0//0/-0//0/-0//0/ فاعلن – فاعلن – فاعلن – فعِلن –فاعل –فَعْ جثة للطريق هنا جُثْثُثْن/لِطْطَرِيْ/قِهُنَاْ 0///-0//0/-0//0/	**بحر المتدارك**

دورته	فاعلن – فاعلن – فعِلن	
اين يحط الركام	هل ادل الهواء على رئتي هلادل/للهوا/ءعل/رئتي 0///-0///-0//0/-0//0/ فاعلن – فاعلن – فاعلن ـــفعلن ام اسوق البحار الى عطشي اَمْاَسُوْ/قُلْبِحَاْ/رَالَىْ/عَطَشِيْ 0///-0///-0//0/-0//0/ فاعلن –فاعلن –فعِلن –فعِلن	**بحر المتدراك**
انفجار	وجهي ووجهك غائبان عن القمر وَجْهِيْوَوَجْ/هَكَغَاْئِبَاْ/نِعَنِلْقَمْرِ 0//0///-0//0///-0//0/0/ مْتفاعلن – مُتَفَاعلن –مُتَفَاعلن والوقت من حجر وُلْوَقْتُمِن،/حَجَرِنْ 0///-0//0/0/ مْتفاعلن –فَعِلُن	**بحر الكامل**
إيمان	النور بين جوارحي انكسبا أَنْنُوْرُبَيْ/نَجَوَاْنِحِيْ/إِنْكَسَبَاْ 0///0/-0//0///-0//0/0/ مْتفاعلن–مُتَفَاعلن–مُتْفَعِلُنْ فاجتاح نفسي جدْولا سربا فَجْتاْحَنَفْ/سِيَجَدْوَلُنْ/إِنْسَكَبَاْ	**بحر الكامل**

	0///0/-0//0/0/-0//0/0/ متْفاعلن-مْتفاعلن-متْفَعِلُنْ	
بطاقة اللون الأسود	أمطر بصوبك أيّها الدهر أمطر بصو/بكاييهد/دهرو 0/0/-0//0///-0//0/0/ مْتفاعلن –مَتفاعلن -فعْلن أمطر فإنّي هاهنا صبر أَمْطِرْفَإِنْ/نَيْهَاْهُنَا/صَبْرُوْ 0/0/-0//0/0/-0//0/0/ متْفاعلن-متْفاعلن-فعْلن	بحر الكامل
أغنية الألم	مازال همّي يسكن القلبا مَاْزَاْلَهَمْ/مِيْيَسْكُنُلْ/قَلْبَاْ 0/0/-0//0/0/-0//0/0/ متْفاعلن-متْفاعلن-فعْلن إنّي أبادل حبه حبا إِنْنِيْأُبَاْ/دِلْحُبْبَهُوْ/حُبْبَاْ 0/0/-0//0///-0//0/0/ مُتْفَاْعِلُنْ-مُتَفَاْعِلُنْ-فَعْلُنْ	بحر الكامل
	اشربها معتقة اشرب أَشْرُبُ/هَمُعَتْ/تَقَتُنْ/اَشْرُبْ 0/0/-0///-0///-0/0/ فَعْلُنْ-فَعِلُنْ-فَعِلُنْ-فَعْلُنْ	بحر المتدارك

اشرب	الفار بساحتها يلعب ٱلَفْاْ/رُبِساْ/حَتِهَاْ/يَلْعَبْ 0/0/-0///-/0///-0/0/ فَعْلُنْ-فَعِلُنْ-فَعِلُنْ-فَعْلنْ	
العنقاء	نامي هناك على فمي نَاْمِيْهُنَاْ/كَعَلَنْفَمِيْ 0//0///-0//0/0/ متْفاعلن-متَفاعلن وتوسدي حلمي الطري وَتَوَسَسْدِيْ/حُلْمِيطَطْرِيْ 0//0/0/-0//0/// متَفاعلن-متْفاعلن	**بحر الكامل**

تبدو الفاعلية الشعرية للشاعر"فاتح علاق" في بنائه للنص الحديث من إحساس بأن«البنى الصوتية ،وخصوصا الوسائل العروضية تخلق مناخاً بالغ الملائمة، بالإحساس بالتوازي الشعري»[1].

ومن خلال الجدول الذي عرضنا فيه بعض القصائد المقطعة عروضيا للكشف عن بحور الشاعر التي استعملها، وجدناه يعتمد الوحدة الإيقاعية المكررة سواء استخدمت وحيدة وفي شكل وزني صافي، أو استخدمت في تشكيلات ممزوجة، ذلك إنما الإيقاعات المزوجة إنما تعمد إلى تكرير التفعيلة الغالبة وإن استخدمت الأخرى في سياقها.

[1] فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة ، مرجع سابق ، ص 83.

لقد إختار الشاعر"فاتح علاق" لديوانه "آيات من كتاب السهو" الكامل في مجمل قصائده، بتفعيلاته المعهودة مع تصرف-تمليه طبيعة البيت الشعري الحديث-في عدد التفعيلات من بيت لآخر، أما الزحافات فهي نفسها زحافات الكامل* كما تقررها مسطرة العروض التقليدي، كما وجدنا الشاعر في بعض الأحيان يبني بعض القصائد أو الأبيات-داخل القصيدة الواحدة-على تداخل وزني لبحرين مختلفين (كالمتقارب والمتدارك مثلا)، وكليهما يعتمد على تكرار تفعيلة وحيدة ، بمقادير تصرف فيها الشاعر بما يتماشى وطبيعة الشعر الجديد.

كما أسس الشاعر أيضا بعض قصائده على إيقاع المتدارك باستعماله المألوف، مع تصرف في بعض التفعيلات طبقا لآلية الكتابة في القصيدة الحديثة، إذ نجده أيضا يغمد إلى مزاوجة بين (البسيط والمتقارب والمتدارك)**.

لم يكن الوقت في صالحنا لعرض القصائد كلها والتعليق عليها، لذلك اكتفينا بعرض النماذج التي وفقت في تقطيعها، مستخلصا من ورائها بعض النتائج والملاحظات الهامة.

- ✓ يبدو أن التشكيلات الواردة في هذا الجدول (سواء تلك التي استخدمت بصورتها المألوفة أو تلك التي دخلت في تزاوج مع بحور أخرى)،-ونحن عرضنا فقط القصائد التي نظمت على البحور الصافية لمعرفة البحور التي استعملها الشاعر-تسير في الخط الذي تتبعه الفاعلية الشعرية الحديثة والمعاصرة، فيما يخص تواتر بعض التشكيلات الوزنية دون غيرها ،وهكذا هيمنت البحور الصافية على المتن الشعري لدى الشاعر"فاتح علاق" في ديوانه "آيات من كتاب السهو" .

* سنقوم بعرض أنواع الزحافات والعلل في المبحث المخصص لإيقاع الزحافات والعلل .

** هذا المزج وجدناه في قصيدة "آيات من كتاب السهو "فقد عمل الشاعر إلى توظيف أكثر من بحر في سطر شعري واحد.

- ✓ وجود توزيع إيقاعي أحيانا ناجم عن استخدام الزحافات والعلل بشكل يسمح بالخروج على رتابة تكرير التفعيلة ، نفسها ويأخذ هذا التنويع الإيقاعي شكله الأكثر بروزا حين تتم المزاوجة بين تشكيلتين وزنيتين مختلفتين.
- ✓ يطغى على الديوان الكامل والمتدارك ، إذ وجدناهما يحتلان المرتبة الأولى على غرار البحور الأخرى .
- ✓ يبدو ميل الشاعر "فاتح علاق إلى المزاوجة بين البحور دليلا على تماشيه مع التغيير الذي طرأ على الحساسية الشعرية في الشعر الجزائري، ذلك أن التجربة الشعرية الجديدة تمتاز بكونها تجربة مركبة ،لا تستوعبها دائما التشكيلات الوزنية التقليدية ، وهو ما بدا واضح المعالم عند شاعرنا "فاتح علاق "في "ديوانه آيات من كتاب السهو" على التداخل الوزني بهدف مواكبة زخم التجربة النفسية وملاحقتها، في توتّراتها المختلفة وذلك باستخدام وحدات إيقاعية عدية في النص الواحد.

ويلاحظ المتتبع لنصوص المدونة إنباء الوحدات النظمية تبعا لطرق ثلاث:

- الإتيان بالتفعيلة تامة وطبقا للطريقة المعهودة، بحيث يبدأ البيت بتفعيلة تامة وينتهي بتفعيلة تامة كذلك ، وتتبع هذه الطريقة في الأبيات المنتهية إما بوقفة تامة أو بوقفة عروضية
- إيراد التفعيلة مكتملة ولكنها مجزأة بين الأسطر الشعرية بحيث يرد جزء منها في السطر الأول وتكون التكملة في السطر الثاني، وتتبع هذه الطريقة عادة في الجملة الشعرية التي لا تنتهي الأبيات فيها بوقفات واضحة المعالم.
- إبقاء التفعيلة ناقصة تنتظر تكملتها وهذه الطريقة تستخدم أكثر في الشعر الحداثي وهو معروف لدى الشعراء المعاصرين أو ما يصطلح عليه(التدوير)، والذي ينعكس وطبيعته على الشاعر في بناء التفعيلة داخل انتظاماتها الوزنية .

المبحث الثاني: إيقاع الزحافات والعلل في ديوان "آيات من كتاب السهو"

استخدم أصحاب الشعر أنواع الزحافات والعلل المتاحة في التراث العروضي واشترط بعضهم في استخدامها أكثر من غيره، وقد شاعت الزحافات والعلل في الشعر العربي بصفة عامة والحديث بصفة خاصة، فلا يستطيع أي شاعر مهما أوتي من القدرة الشعرية أو القدرة على الصياغة ونسج الشعر أن يجعل أشعاره سليمة خالية من الزحافات والعلل، لأن لها ارتباطا وثيقا بما يلي :

1) صحة المعنى والدلالة الشعرية.
2) صحة الألفاظ والتراكيب من الناحية النحوية والصرفية.
3) صحة الوزن والإيقاع.[1]

فقد عرّف أهل العروض مجموعين على أن «الزحاف تغيير مختص بثواني الأسباب فقط، وهو تغيير غير لازم ويكون بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن ، ويحصل ذلك في أجزاء البيت كله، حشوا وعروضا وضربا، ويقع هذا التغيير في مكان واحد من التفعيلة فيسمى زحافا مفردا أو يقع في مكانين فيسمى زحافا مزدوجا »[2]وأما العلة فهي« تغيير لا يكون إلاّ في الأوتاد الواقعة في التفعيلة وتلحق في الغالب الأعاريض والأضرب، فإذا عرضت العلة في البيت الأول لزم تواليها في جميع أبيات القصيدة»[3].

من هذا المبدأ أتيح لأصحاب الشعر الحر استعمال كل أنواع الزحافات والعلل «فتسكين الخامس المتحرك في الوافر وما يعتري (متَفاعلن) من إضمار وقطع وحذف وترفيل ،وما يدخل (فاعلن) من خبن وقطع وتذييل وترفيل، وما يحدث في (فاعلاتن) من خبن وقصر وحذف وتسبيغ

[1] علاء حسين عليوي البدراني :فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري ،مرجع سابق ، ص 118.
[2] صفاء خلوصي :فن التقطيع الشعري والقافية ، منشورات مكتبة المثنى ، بغداد، ط 05 ص 42.
[3] المرجع نفسه ، ص، نفسها

، وما ينال (فعولن) من قبض وحذف وقصر ، وما يعتري (مستفعلن)من خبن وطي وخبل وقطع، إلى آخر هذه القائمة من الزحافات والعلل العروضية»[1].

يبدو ظاهرا من كلام الأستاذ "صلاح شعبان" أن هذه الزحافات والعلل ،كانت بمثابة تحولات أو إنزياحات في الوزن الشعري فوجد الخليل «أنها تحدد العلاقة بين الصور المتعددة للوحدات والأنساق ما يجعلها مظهرا لعلم وصفي لا علم معياري، ذلك أن التحولات عنده نتيجة ظواهر في الشعر، لا فرض قوانين من خارجه عليه» [2].

من المعلوم أن الشعر الحر يعتمد التفعيلة المفردة ، ويتخذها نواة لتشكيل السطر الشعري دونما ارتباط بعدد معين منها في كل بيت وإنما الأمر متروك لطبيعة الجملة الشعرية حيث تنتهي، فكل من الزحافات والعلة انحراف أو عدول عن القاعدة له نشأته«غير أن العدول لا ينبغي له أن يكون كثيرا فيخرجُ القصيدة عن الإيقاع الذي هو شرط من شروط بنائها»[3]، هذا واضح في كلام الأستاذ "بكاي أخذاري" أن كثرة استعمال الشاعر لهذه التغيرات في النص الشعري وفي الشطر- الواحد خاصة- يصبح الكلام منثورا أكثر منه بالكلام الموزون ،أما إذا قلت هذه الانحرافات العروضية في الشعر تعد حلية للقصيدة لها فائدتها، وليست عيبا فيه ولا عيبا من الشاعر، وهذا ما أكدت عليه "نازك " في قولها «الزحاف مرض يصيب التفعيلة واختلال صغير نحبه لأنه لا يرد كثيرا (...) وقد تفشى الزحاف الذي هو في-نظرنا-مسؤول إلى حد كبير عن شناعة الإيقاع والنثرية وغيرها»[4].

[1] صلاح شعبان : موسيقى الشعر العربي بين الابتداع والإتباع , مرجع سابق ، ص 305.
[2] محمد العلمي: العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستدراك ، مرجع سابق ، ص 138.
[3] بكاي أخذاري : تحليل الخطاب الشعري ، وزارة الثقافة ،الجزائر ، دط،2007، ص 30.
[4] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص 216.

إن المتأمل في قول الناقدة، وخاصة في بداية كلامها(مرض يصيب...) أنها لا تحبذ الإكثار من الزحاف لأنه في-حسابها- خلل إيقاعي، ولكن ما يبدو ظاهرا في الشعر المعاصر أن الشاعر تجاوز قول الناقدة بل ثار على ماطرحته، فلبس ثوب الحرية وأصبح يستعمل الزحافات والعلل بكثرة بل بنسب كثيرة في القصيدة الواحدة فهي كما يرى "ناصر الوحيشي" « عبارة عن تغيرات وتبدّلات إما تكون بالحذف أو الزيادة أو التسكين ،ولا يخّل هذا بالجانب الإيقاعي »[1].

أما الزحاف في نظر الدكتور "عبد الرحمان تيبرماسين" هو«تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط، سواء أكان السبب ثقيلا أم خفيفا فلا يدخل على أول الجزء ولا ثالثه ولا على سادسه»[2] .

ومن أسماء الزحافات والعلل مايلي: الإضمار، الوقص، الخبن، الطي، العصب، العقل، القبض ، الكف.

والزحاف نوعان:

1: مفرد (بسيط)، وذلك عندما لا يصيب التفعيلة سوى تغيير واحد فقط. **و**هو ثمانية أنواع يوضحها الجدول الآتي

م	اسم الزحاف	تعريفه	مايدخله من التفاعيل	صورة التفعيلة بعد دخوله	وزنها بعد دخوله
1	الإِضْمَارْ	تسكين الثاني المتحرك	مُتَفَاْعِلُنْ	مُتْفَاْعِلُنْ	0//0/0/
2	الخَبْن	حذف الثاني الساكن	مُسْتَفْعِلُنْ	مُتَفْعِلُنْ	0//0//
			مُسْتَفْعِ لُنْ	مُتَفْعِ لُنْ	0//0//

[1] ناصر لوحيشي : أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، مؤسسة جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر،ط 01، 2011،ص 216.

[2] عبد الرحمان تيبرماسين: محاضرات في العروض وموسيقى الشعر العربي، ص 19.

			فَاْعِلُنْ	فَعِلُنْ	0///
			فَاْعِلاتُنْ	فَعِلاتُنْ	0/0///
			مَفْعُوْلاتُ	مَعُوْلاتُ	/0/0//
3	الوَقْص	حذف الثاني المتحرك	مُتَفَاْعِلُنْ	مُفَاْعِلُنْ	0//0//
4	الطَّيّ	حذف الرابع الساكن	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَعِلُنْ	0///0/
			مَفْعُوْلاتُ	مَفْعُلاتُ	/0//0/
5	الْعَصْب	تسكين الخامس المتحرك	مُفَاْعَلَتُنْ	مُفَاْعَلْتُنْ	0/0/0//
6	الْعَقْل	حذف الخامس المتحرك	مُفَاْعَلَتُنْ	مُفَاْعَتُنْ	0//0//
7	الْقَبْض	حذف الخامس الساكن	فَعُوْلُنْ	فَعُوْلُ	/0//
			مَفَاْعِيْلُنْ	مَفَاْعِلُنْ	0//0//
8	الْكَفّ	حذف السابع الساكن	فَاْعِلاتُنْ	فَاْعِلاتُ	/0//0/
			فَاْعِ لاتُنْ	فَاْعِ لاتُ	/0//0
			مَفَاْعِيْلُنْ	مَفَاْعِيْلُ	/0/0//

2 مزدوج (مركب)، وذلك عندما يصيب التفعيلة زحافان اثنان أي تغييران. وهو أربعة أنواع يوضحها الجدول الآتي:

م	اسم الزحاف	تعريفه	مايدخله من التفاعيل	صورة التفعيلة بعد دخوله	وزنها بعد دخوله
1	الْخَبْل	حذف الثاني والرابع الساكنين الخَبْن + الطَّيّ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُتَعِلُنْ	0////
			مَفْعُوْلاتُ	مَعُلاتُ	/0///
2	الْخَزْل	تسكين الثاني المتحرك وحذف الرابع الساكن لإِضْمَارْ + الطَّيّ	مُتَفَاْعِلُنْ	مُتْفَعِلُنْ	0///0/
3	الشَّكْل	حذف الثاني والسابع الساكنين الخَبْن + الْكَفّ	فَاْعِلاتُنْ	فَعِلاتُ	/0///
			مُسْتَفْعِ لُنْ	مُتَفْعِ لُ	//0//
4	النَّقْص	تسكين الخامس المتحركوحذف السابع الساكنالْعَصْب + الْكَفّ	مُفَاْعَلَتُنْ	مُفَاْعَلْتُ	/0/0//

سنقوم في بحثنا هذا بعرض نموذج أو نموذجين بسبب ضيق الوقت، لنصل إلى إيقاع الزحافات والعلل، يقول الشاعر في قصيدة "الخطوة الأولى"[1]

من أين أبدأ خطوتي الأولى

منأينأب/دأخطوتي/لأولى

0/0/-0//0///-0//0/0/

متْفاعلن/متَفاعلن/فعْلن

وهذا الجسم اجزاء مبعثرة على الدرب؟

وهاذل/جسماج/زاءنمبع/ثرتنعلد/ درب

0/0/-0//0///-0//0/0/-0//0/-0/0//

فعولن /فاعلن/متْفاعلن-متَفاعلن-فعْلن

جاءت قصيدة "الخطوة الأولى"على بحر الكامل وتفعيلاته (متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن)

(سَ س و)×3، فقد نوع الشاعر في هذه القصيدة بين مختلف الزحافات والعلل التي تحدث داخل بحر الكامل، إذ إحتل زحاف الإظمار المرتبة الأولى بنسبة 30.76% على مستو القصيدة مع العلم أن عدد التفعيلات كانت "111" فجاءت السالمة منها"15" مرة فقط ، من خلال هذا التحليل الإيقاعي الوزني إكتشفنا مدى براعة الشاعر وقدرته في التصرف داخل البحر ، وهذا دليل

[1] فاتح علاق: ديوان "آيات من كتاب السهو" مصدر سابق، ص 13.

على مواكبته الحداثة الشعرية والتي تتيح له التنقل من بحر لآخر بسهولة والخروج من سلطة الوزن والبحر.

وبهذا حاول الشاعر "فاتح علاق "أن يظهر بشكل متميز ومغاير للمألوف ، وهذا ما وجدناه فعلا في ديوانه "آيات من كتاب السهو" حيث يزاوج في كثير من الأحيان بين بحور مختلفة ،وهذه ظاهرة حداثية يألفها جميع الشعراء المعاصرين ،كما ألحقت هذه البحور بزحافات وعلل وذلك حسب ما يخدم حالة الشاعر النفسية، والجدول التالي يوضح لنا أهم الزحافات والعلل التي وردت في القصيدة.

جدول لتبيين أهم الزحافات والعلل في القصيدة :

الزحاف أو العلة	نوعه	اسمه	تعريفه	عدده
مفَاعلُتُن	زحاف	العصب	تسكين الخامس المتحرك	10
متْفاعلن	زحاف	إضمار	تسكين الحرف الثاني المتحرك	32
فعْلن	عله	الحذذ	حذف الوتد المجموع الاخير	17
فاعِلن	سالمة	/	/	09
متَفْعلن	زحاف	الخبن	حذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلة	13
فعولن	علة	الخلع	اجتماع زحاف الخبن وعلة القطع	12
فع	علة بالنقص	البتر	اجتماع الحذف مع القطع	01
فعْلانْ	علة	الترفيل على "متَفا"	زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع	02
متَفاعِلن	/	/	/	15

ومن نماذج المتدارك نجد في قصيدة "صحراء"[1] يقول الشاعر:

علّقت القلب على الأسوار

علْلق/تلقل/بعلى/لاسواري

00/0/-0///-0/0/-0/0/

فعْلن-فعْلن-فعِلن-فعلان

وسلكت الدرب

وسلك/تددرب

00/0/-0///

فعِلن-فعلان

والدرب دوار

وددر/بدوار

00/0/-0/0//

فاعل-فعلان

[1] فاتح علاق: ديوان "آيات من كتاب السهو" ، مصدر سابق، ص 49.

جاءت القصيدة على وزن المتدارك ، والشعراء المعاصرين يعتمدون نوعين منه«النوع الأول وهو مقلوب المتقارب، والنوع الثاني هو الخبب ،وهما في رأينا بحران مختلفان»[1].

فهذه القصيدة جاءت على وزن النوع الثاني المبني على (فعِلن) و(فعْلن) إلى أن عمل الزحافات والعلل أدى إلى تغييرها في بعض الأحيان وهذا ما سيبنه الجدول التالي:

الزحاف أو العلة	نوعه	إسمه	تعريفه
فعْلُن	زحاف	القطع المخبونة المضمرة	حذف الوتد المجموع الأخير مع تسكين الحرف المتحرك الذي يسبقه،
فعِلُنْ	زحاف	الخبن	حذف الثاني الساكن
فعْلانْ	علة	التسبيغ	زيادة ساكن على ما أخره وتد مجموع
فعِلانْ	علة	التذييل	زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع
فعْلاتُنْ	علة	الترفيل	زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع
فاعل	علة	الحذف	حذف ساكن الوتد المجموع

لقد استعمل الشاعر في البيت التفعيلة على أحد الشكلين، (فاعِلن)أو (فعِلن) وفي بعض الأسطر يستعملها مرفلة أي بسبب زائد، في حين وجدنا الشاعر يجعل الحرف الأخير ساكن وما قبله ساكن فتصبح التفعيلة (فعْلاْنْ) أو (فعِلاْتْ) ،فالشاعر قد وفق إلى حد كبير في هذه القصيدة والتي أعطاها إيقاعا يلاءم حالته النفسية وحالة المتلقي أثناء تلقيه القصيدة، لذلك استعمل الأشكال الثلاثة للقصيدة(فعْلن، فعِلن، فاعلْ) فجاء الإيقاع واضح وخفيف وذلك لاستعماله بصفة اعتيادية الشكلين ، فعِلن ،فعَلن.

[1] مصطفى حركات: نظرية الوزن ، دار الآفاق ، الجزائر ، د ط، د ت، ص 270.

ومن جهة البحور المركبة في الديوان جاءت قصيدة "آيات من كتاب السهو" مصحوبة بعدة أوزان أو بحور ، فشكّل بها الشاعر وزن "اعتباري" أي المحافظة على بعض التفعيلات التي تظهر في بحور يجمع بها الشاعر إيقاع معين ،يقول الشاعر[1]:

في الشمس أجلس منذ مئات الأعوام

فششمسي/أجلسْ/منْذمئا/تلأعوامْ

00/0/0/-0///0/-0/0/-0//0/0/

مستفعلن/فعْلن/متْفعلن/مفعولات

إما رأيت البحر فلا تمدح وجهي

إممارأي/تلبح/رفلا/تمدح/وجهي

0/0/-0/0/-0///-0//0/-0//0/0/

مستفعلن/فاعلن/فعلن/فعْلن/فعْلن.

جاءت هذه القصيدة ممزوجة بين بحر (البسيط والمتدارك) ، الذي يجمع بينهما إيقاع تفعيلة (فاعلن) والتي تتحول في كلا الوزنين ،"البسيط والمتدارك" إلى النماذج التالية:

فأْعلْ الصحيحة = فعْلن المخبونة بحذف الألف أو فعِلن المقطوعة.

مستفعلن الصحيحة = متْفعلن المخبونة، وتتحول إلى مفْتعلن المطوية.

[1] فاتح علاق: ديوان "آيات من كتاب السهو"، مصدر سابق، ص 69.

ولهذا وبعد تقطيع القصيدة تبدو لنا هذه التفعيلات واضحة المعاني مع الإشارة إلى أن الشاعر "فاتح علاق"، قد يتصرف في توزيع التفعيلة بالنسبة للسطر الواحد فقد تأتي (مستفعلن) وبعدها (فعِلن) بنماذجها المتنوعة وبعدد غير معين فقد يصل أحيانا ألى خمس(05) تفعيلات في السطر الواحد وقد يكون أحيانا أقل من ذلك كما أن هذه التفعيلة (فاعِلن) قد يوزعها في هذه القصيدة إلى شطرين شعريين مختلفين، حيث يظهر السبب(فا) في سطر، والوتد (علن) في سطر يليه، وهذه ظاهرة في الشعر المعاصر الذي يعتمد التفعيلة لبنة أساسية ونواة للوزن.

إن الملاحظ في الأمثلة السابقة أن معظم التفعيلات دخلت عليها الزحافات والعلل وهذا ما ساعد على نقل الحالة الشعورية التي تنتاب الشاعر عن طريق اختزال الأداء الصوتي والتخفيف من بعض الحركات فالزحافات تلوين للاطراد الكمي المنتظم للبحر، لما تحدثه من تغيير في رتابته، والتغيير« مصطلح يستعيره حازم القرطجاني من علم الموسيقى أساسا(...) وعلى هذا الأساس يتقبل مبدأ الزحاف والعلة ، في الوزن ولا يقنع بما قيل أن الخليل كان يستحسن الزحاف إذ حلّ، وأن الزحاف مثل الحول واللثغ في الجارية ،يشتهي القليل منه فإذا كثر هجن وسمج وإنما يحاول حازم أن يوضح التغيرات التي تلحق الأوزان في حالتيْ النقص والزيادة تفصيلاً، وأن يجدد قيمة هذه التغيرات على أساس نقدي»[1].

لقد لاحظنا سابقا أن الشاعر "فاتح علاق" وظف بحر الكامل بشكل وافر في ديوانه لذلك جاءت معظم قصائده على الكامل، «وهو البحر الذي لم يحضى بالاهتمام الكبير لدى جيل الرواد لكنه فيما بعد وفي الوقت الراهن نال درجة عالية من الذيوع»[2] .

[1] جودت فخر الدين: شكل القصيدة في النقد العربي في القرن الثامن الهجري ، دار المناهل للطباعة ،والنشر ، بيروت، ط02،1995، ص 178

[2] فاطنة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق ، ص 87.

نلاحظ من خلال الأمثلة السابقة تمردا إيقاعيا وخروجها على الوحدة الأساسية للإيقاع ويتمثل في الصور المتعددة ، التي نراها في مواطن من العروض المعهودة ل: (مستفعلن) وهي (متفعلن) و(ومتعلن) ومواطن من العروض الغير معهودة ل(مستفعلن) هي (مستفع)(/0//0) وصورة أخرى نادرة هي (فعول)(//00) وهي صورة أجازها بعض الدارسين في الشعر الحديث.[1]

أن الشاعر "فاتح علاق" لم يحترم قواعد العروض الخليلية مئة بالمائة ، والظاهرة الجديدة والحداثية هي الإبقاء على نظام التفعيلة بالطريقة الموروثة في القصيدة القديمة ولكن دون الاحتفاظ بالشكل الهندسي المتعارف عليه ، لذلك جاءت معظم قصائده على النظام الحر أو التفعيلة فقد عمل الشاعر على إنتاج حداثة إيقاعية « تأتي نقيضا لسلطة الطقس ومن ثم كتم إسرارها على تحطيم البنية الإيقاعية التقليدية، قويا لتؤسس إيقاعا جديدا يجسد إيقاع الحضارة الجديدة المتقلبة في الأعماق المضطربة بلا حدود(...) وهي محاولة لاهثة وراء صياغة أبعاد الإيقاع وفق التجربة في تفردها الذاتي الشامل»[2].

إن الظاهر من قول "الرماني" أنه لابد من وجود زحافات وعلل لكي يسهم بشكل كبير في إضفاء طابع جمالي على القصائد التي احتوتها ، كما أنها جاءت خفيفة الوقع على الآذان، مفاجئة للقارئ الذي كان قلما يسمع زحافات وعلل في القصائد العربية القديمة لأنهم كانوا يعدّونها عيبا ومنه نقول أن الزحافات والعلل كسرت رتابة الأوزان.

[1] سامح الرواشدة : فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر والتوزيع ، الأردن ، د ط، 1999، ص 100.

[2] إبراهيم الرماني : الغموض في الشعر الحديث ، دار المطبوعات الجامعية ، تونس ، دط، د ت، ص 209.

إذن هذه الزحافات والعلل «أحدثت تراوحا في النظم الإيقاعية والتي تعتبر ظاهرة حداثية فنية تكشف لنا عن مدى احتفاء فاتح علاق بمملكة التراث، احتفاء لا يمنعه من السفر في مملكة ثابتة هي مملكة الحداثة بجسورها المتتالية» .[1]

فشاعرنا "فاتح علاق" نظر من خلال قصائده إلى علم العروض ومارسه وفق قناعته وابتكاراته، التي اجتهد فيها لأنه يرى كما يرى أدونيس«أن مسألة الوزن والزحافات والعلل هي مسألة تاريخية ومسألة كلامية لا لسانية ، ومسألة ترتبط بجانب محدود من الإبداع الشعري لا بشموليته أو به كرؤيا كلية...بإمكان اللسان العربي أن يتجسد شعرا في بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية أو إلى جانبها وهذا ما يوضح في الممارسة حدود الشعر في اللسان العربي وحدود الحساسية الشعرية وحدود الشعرية »[2].

وكخلاصة لما تطرقنا أليه سابقا نلحظ أن الشاعر أبدى تفاعلا وتجاوبا شديدين مع كافة الأبحر الشعرية التي وظفها في شعره، فجاءت مسايرة لذلك الزخم العاطفي الوجداني المنبثق وهو أمر جعل كل بحر يكتسب ميزة خاصة ودلالة معينة ترتبط بطول البحر وقصره، فاختياره للبحور الطويلة (كالمتقارب) دلّ على حالة نفسية مضطربة، كان الشاعر فيها بحاجة إلى وزن طويل المدى، يمنحه فرصة التنفس من همومه ومعاناته، كما يبدو واضحا أيضا ميل الشاعر، التي تتوسط طولا وقصرا (كالكامل والخفيف) والتي مكنته من تفجير شحناته العاطفية ذلك أن الإيقاع الذي يقع بين الطول والقصر يكون من جهة واحدة، ومن جهة أخرى يظاهر على تجسيد الهم الكامن في نفس الناص ، كما استخدم الشاعر الأوزان القصيرة (الوافر والرمل والمتدارك) وهي ما يتناسب مع رغبته في التعبير السريع لا البطيء ولعلها حالة نفسية جسدت رغبة الشاعر غي التغيير والنهوض والرفض وعدم الاستسلام.

---

[1] سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية ، مرجع سابق ، ص101.

[2] راوية يحياوي : شعر أدونيس البنية والدلالة ،مرجع سابق ، ص 275.

المبحث الثالث: إيقاع التدوير في ديوان "آيات من كتاب السهو"

هومصطلح شاع في مؤلفات العروض الحديثة، حل محل مصطلحات قديمة قال " محمود مصطفى" في (أهدي سبيل إلى علم الخليل)«التدوير من ألقاب الأبيات فالبيت المدور يقول له المداخل! وهو ما اشترك سطراه في التفعيلة الواحدة»[1].

وقد ذهب بعضهم إلى أن التدوير مصطلح عربي أصيل لكنه غير متداول لدى القدماء، وهو أن يتصل الشطران في البيت التراثي القديم ويندمجان معا بحيث يشتركان في اللفظة الواحدة، يكون بعضها في الصدر وبعضها الآخر في العجز»[2].

يعني هذا واضح أن التدوير كان موجود في الشعر القديم إلا أنه كان محتشما فهو قليل الورود في القصيدة الكلاسيكية قلما يكون في بيت فهو«ظاهرة خليلية لازمت العروض سواء أكانت في التفعيلة الواحدة أم في إطار الدوائر التي بنيت عليها الأوزان، أو ضمن التغيرات التي تتعرض لها البحور الستة عشر المعروفة»[3].

هذا عند الشعراء الكلاسيكيون أما التدوير في الشعر المعاصر فهو ظاهرة إيقاعية متميزة وقد اكتسبت أهمية خاصة في الشعر الحديث ، فيما رغب عنه القدماء وعافوه، وقد أقر الكثير من الشعراء المعاصرين أن للتدوير فوائد كثيرة متنوعة « تسبغ على النص الشعري غنائية وليونة حيث تمده بوحدة نغمية تحقق تواصلا في السطور، وهذا يؤدي إلى سرعة الإيقاع »[4].

---

[1] فيصل أصلان : التدوير والتضمين في شعر ابن النقيب الحسني الدمشقي ، مجلة جامعة دمشق –المجلد 28–العدد الثاني 2012، ص 12.

[2] عبد الرحمان تيبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة، مرجع سابق ، ص 192.

[3] عبد الرحمان تيبرماسين : العروض وإيقاع الشعر العربي ، مرجع سابق ، ص 94.

[4] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص 112.

إن ثورة الشاعر المعاصر في نهاية النصف الأول من القرن الماضي لم تكن ثورة على القصيدة التقليدية هدفها الانتقال من سلطة البيت إلى سلطة التفعيلة ، ومن ثم الحصول على هامش اكبر من حرية التعبير، وإنما كانت ثورة اشمل من ذلك ، بحيث قصد الشاعر إلى كل الإمكانيات والتقنيات القديمة ، فقرر الاستفادة مما تتيحه من فضاءات للإبداع بأقصى ما استطاع فطورها وخلق منها أدوات فنية مناسبة لتجربته الشعرية الجديدة [1].

إن التدوير في نظرنا كما صرحت به نازك الملائكة « له فائدة شعرية كبرى وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر ،و ذلك إن يصبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمده ويطيله نغماته»[2].

فالتدوير هو من أبرز التقنيات التي يسعى الشعراء من خلالها إلى تفجير طاقاتهم الفنية الكامنة واستثمارها في تجسيد إبداعاتهم الشعرية وتجاربهم المنظورة ، متخطّيين ذلك المفهوم القديم الذي جعل رسالته عروضية محضة، فقد اتخذ وجهة أخرى ليس هدفها الحفاظ على بنية البيت بقدر ما هو يسعى إلى هدم هذه البنية من خلال وصل نهاية الجملة الشعرية (السطر) بأول الجملة.

فلكي يكون كذلك يجب على الشاعر الذي يتناوله إن يكون متمكنا و إن لا يكثر منه و ذلك بالفطرة والذوق« فلا بد إن يدرك بالفطرة إن هناك قاعدة خفية تتحكم في التدوير بحيث يبدو في مواضع ناشزا يؤذي السمع ... فهو يصبح ثقيلا و متفردا في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مجموع مثل (فاعلن) و (مستفلعن) و (متفاعلن) ،وعلى الرغم من إن التدوير مصطلح

[1] بكاي أخذاري : تحليل الخطاب الشعري ، مرجع سابق ص32.

[2] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص 112.

عربي قديم، إلا انه كان غير معمول به عند الشعراء القدماء وهذا لما فيه ثقل وعسر وان وجد عندهم فبنسب قليلة»[1].

وقد اتخذت نازك الملائكة زاوية أخرى وهي موقف الرفض لظاهرة التدوير خاصة في الشعر سواءً كان بمفهومه القديم في قصيدة الشطرين أم بمفهومه الحديث في القصيدة التفعيلة ،فقدمت فصلا واضحا في الموضوع ، فلا يحتاج إلى تأويل تقول :« ينبغي لنا أن نقرر أول هذا من القسم من بحثنا أن التدوير يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحر، فلا يسوغ على الإطلاق أن يورد شطران مدوران ، وهذا يحسم الموضوع»[2] .

تتعلق أسباب هذا الامتناع في نظر الناقدة بطبيعة الشعر الحر ذي الشطر الواحد هي:

1. لأن التدوير مساغ للقصائد العمودية.
2. وقوع التدوير في الشعر الحر يفرض أن يبدأ الشطر الثاني بنصف كلمة وهذا غير ممكن.
3. التدوير إذا وقع في الشعر الحر قضى على القافية وهي واجبة.
4. حرية الشاعر في مد الشطر أفقيا تتناقض مع مفهوم التدوير.

ربما وجدنا شاعرنا يتماشى مع ما تقره الناقدة لذلك وجدنا التدوير في ديوان "آيات من كتاب السهو" قليل الورود على عكس الشعراء المعاصرين. وقد استخدم الشاعر "فاتح علاق" التدوير في التفعيلة وليس في الكلمة«فهو في القصيدة الحرة يكون أكثر انتشارا و نتمثله في مستويات ثلاثة»[3].

---

[1] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص 114

[2] المرجع نفسه، ص 116.

[3] عبد الرحمان تيبرماسين :العروض و إيقاع الشعر العربي، مرجع سابق ص 95.

أ–المستوى البسيط: « فهو يكون في البيت الخطي والذي يليه » [1] ، ويتمثل هذا المستوى في ديوان الشاعر فاتح علاق في قصيدة الخطوة الأولى يقول [2] :

من أين أبدأُ خطوتي الأولى

مِنْ أَيْنَ اَبْ/ دَأُ خُطْوَتِلْ/ أُوْلَىْ

0/0/– 0//0///– 0/ /0/ 0/

مُتْفاعلن– مُتْفاعلن – مُتْفا

وهذا الجسم اجزاء مبعثرة على دّربي

وَهَاْ/ذَلْجِسْمُأَجْ/زَاْؤُنْمُبَعْ/ ثَرَتُنْعَلَدْ/ دَرْبِيْ

0/0/–0//0/0/–0//0/0/–0//

علن–مُتْفاعلن–مُتْفاعلن–مُتْفاعلن–فِعْلُنْ

جاء التدوير في هذه القصيدة في التفعيلة وليس في الكلمة وقد تمثل في تفعيلة(مُتْفَاعلن) حيث انقسمت هذه التفعيلة إلى شطرين ، فأبقى الشاعر السببان لخفيفان في نهاية السطر الأول و أتى بالوتد المجموع (علن) في بداية السطر الثاني من القصيدة وهذا النوع لا يخلو منه ديوان آيات من كتاب السهو.

[1] المرجع نفسه ، ص 96.

[2] فاتح علاق : ديوان "آيات من كتاب السهو" ، مصدر سابق ، ص13.

ب–المستوى المركب: نجده في أكثر من بيتين و نماذج هذا النوع في الديوان كثيرة وهو مثل الأول إلا أنه يتكرر على مستوى القصيدة ومن أمثلته في الديوان يقول الشاعر في قصيدة قيامة الشهيد [1] :

تتجمع القطرات في دربي

تَتَجَمْمَعُلْ/قَطَرَاْتُفِيْ/دَرْبِيْ

0/0/–0//0///–0//0///

متَفاعلن–متَفاعلن–فَعْلن

من قمة الجبل المجلّي

مِنْقِمْمَتِلْ/جَبَلِلْمُجَلْ/لِيْ

0/–0//0///–0//0/0/

متْفاعلن–متَفاعلن–متْ

من سفوح لقهر

0//0/–0//0/

فاعلن–فاعلن

من لججة ل/بحر لمدوْ/ويْ

0/–0//0/0/–0//0/0/

[1] فاتح علاق: "ديوان آيات من كتاب السهو " ، مصدر سابق ، ص 22.

متفاعلن–متفاعلن–مت

من صرا/خلقبرْ

0//0/–0//0/

فاعلن–فاعلن

فهنا التدوير جاء في أكثر من سطر حيث لجأ الشاعر هنا إلى التدوير و سبب ذلك الهروب من رتابة الوزن فأبقى السبب الخفيف (متْ /0) في نهاية السطر الأول وجعل في بداية السطر الثاني النصف الأخر من التفعيلة (فاعلن /0//0) وفي نهايته نجد (متفا) وفي بداية السطر الأخر نجد (علن) وهذه القصيدة تنتمي إلى بحر الكامل القائم على تكرار تفعيلة(متَفاعلن) أما في هذه الاسطر فالتفعيلة المدورة هي(متْفاعلن) المضمرة أي تسكين الثاني المتحرك من تفعيلة (متفاعلن) .

ج– المستوى الكلي : هذا النوع يشمل القصيدة بأكملها ، وهو ما وجدناه خال في الديوان حسب ما رأيناه ، وهذا المستوى ليس عند شاعرنا فقط و غير متوفر بل يخلو منه الشعر المعاصر في مجمله و ذلك راجع لطبيعة الحالة الشعورية للشاعر.

من خلال تنوع مستويات التدوير نلاحظ أن الشاعر "فاتح علاق " لم يقحمه متعمدا بل هو تدوير طبيعي، فهو ليس عجز منه بل نوع به إيقاع القصائد ومجمل قولنا في التدوير ومما لاحظناه من خلال ما سبق، إن لتدوير الذي طرأ على القصائد هو التدوير العروضي (أي التدوير في التفعيلة وليس في الكلمة) ، و كل قصائده ضمن الديوان نجد فيها التدوير عروضيا .

ويتمثل في عدم اكتمال بناء البيت الخطي نحواً (أي إعرابا) ، أو معنىً ، لان السياق الدلالي لا يزال في حاجة إلى ما يتمه فيلجأ الشاعر إلى المواصلة لإتمامه في البيت أو الأبيات الموالية ، ليشبع رغبته النفسية ويفرغ شحناته التي تتصارع وتتسارع للتدفق »[1 *].

لقد شكل التدوير عند شاعرنا نوعا من الحداثة الموسيقية في ديوانه "آيات من كتاب السهو " لذلك وجدنا بعض من قصائده تخرج عن نظام بحور الشعر المعروفة، إذ القارئ يقف عاجزا عن رصد تفاعيلها، كما خرج الشاعر عن القائدة العروضية (الخليلية) التي لا تجيز أكثر من توالي أربع حركات، و يمكن إن نقول عن هذا العنصر انه اكسب و أعطى الشاعر حرية لبناء نصه الشعري و أضفى أيضا جماليات على النموذج الشعري الحداثي في ديوانه، بحيث ينظم توزيع المضامين بشكل يثير القارئ، إلى جانب تحريره من قيد القافية الموحدة، ومن جهة أخرى تتماشى هذه الظاهرة مع المنحى الدرامي لحالة الشاعر النفسية لأنه يستوعب التناقضات فليجأ إلى التدوير في حالات متفاوتة، كما يحوي تقنيات الحوار« إلا إن هذه الظاهرة قد تعود على النص بالتعقيد لان الأسطر الشعرية أصبحت بدون علامات التحديد، فتاتي الدلالة عبر تفعيلات غي محددة، وتطول الجمل الشعرية لدرجة قد تقلق القارئ لأنها شتت له التركيز وتفتح له تأويلات متعددة »[2].

[1] عبد الرحمان تيبرماسين : البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة ، مرجع سابق ص 143.

[*] نظرا لضيق الوقت لم نتطرق لدراسة هذا النوع من التدوير وإن عد عند بعضهم العنصر المهم في الشعر العربي المعاصر،وهذا العنصر هو

بحاجة إلى وقت كي نقف على معالمه ونخرجه القارئ واضحا.

[2] راوية يحياوي : شعر أدونيس ،البنية و الدلالة ، مرجع سابق ص308.

ثالثا:إيقاع القافية في ديوان "آيات من كتاب السهو"

القافية ركن أساسي في الشعر العربي القديم والحديث، وحد من حدود تعريف الشعر في قولهم، بأن الشعر هو الكلام الموزون المقفى، فهي بالتالي قيمة مجردة مثل الوزن الشعري وبقية القيم الثابتة الأخرى ، ولقد دار حولها جدل كبير في النقد القديم والحديث حيث عرفوها بأنها«حرف الروي الذي يتكرر، في كل بيت من أبيات القصيدة، وهذا التعريف قاله ثعلب»[1].

لذلك كان علم القافية شغلهم الشاغل، مدركين من ورائها القيمة الموسيقية فأوصى بعضهم قائلا:« أطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، واطلبوا القوافي فإنها حوافر الشعر، أي عليها جزئياته و اطراده، وهي موافقة فإن صحت استقامت جزئيته وحسنت مواقفه ونهاياته»[2].

قبل هذا العنصر المهم رأينا سابقا أن الوزن عاملا أساسيا في تكوين العمل الشعري ،فإن للقافية أيضا تلك الأهمية بوصفها قسيمة له، وإذا كان الوزن قد عدّ هو الفاصل بين ما هو شعر وما هو نثر، فإن القافية هي الفاصل بين الكلام الموزون المقفى وغير المقفى.

لم يبتعد المحدثون في تعريف القافية عن ما قاله "الخليل" بيد أنهم ركزوا على قيمتها الموسيقية، "فإبراهيم أنيس" يعرفها بأنها«عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات، في القصيدة وتكرارها يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منظمة وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن»[3].

---

[1] شكري عياد: موسيقى الشعر العربي ،مرجع سابق ، ص 99.

[2] المرجع نفسه ، ص 113.

[3] أنيس إبراهيم : موسيقى الشعر العربي ، مرجع سابق ، ص 246.

إن المتأمل في قول الأستاذ إبراهيم أنيس يفهم أن القافية في الشعر الحديث جزءٌ لا يتجزأ من الموسيقى الخارجية وهي عامل من عوامل نشوء الإيقاع فهي بالتالي تشكّل البنية الإيقاعية للشعر، وهذا ما يجعل حضورها واضحا في المستوى الإيقاعي، إذ تتضافر مع الوزن لتقوم بعملية تسليط الخاصية الموسيقية على النص وتكسبه خاصية الشعرية.

إن هذه التعريفات في أصلها متباينة في صياغتها حيث انطلق كلٌ منها من وجهة نظر خاصة، وإن منا لا نعول كثيرا على التعريف الأول الذي يقصرها على حرف الروي، والنقاد أنفسهم لم يأخذوا بهذا التعريف، فأن التعريفان الآخران يبدوان مختلفين شكلا لكنها تصب كلها في مصب واحدا، فالخليل نظر إليها من زاوية كمية محضة تمثلت في نظام الحركة والسكون الذي كان يؤمن به، أما "عياد" فجعلها «المقطع شديد الطول في آخر البيت، أو المقطعان الطويلان في آخره مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة»[1].

إذن "فعياد" هنا ينظر إلى تعريف الخليل على أنه ضيق ومعقد، ويعجب من أن هذا التعريف لم يقده إلى اكتشاف المقاطع «ولنا أن ندهش لأن الخليل حين صاغ هذا التعريف المعقد لم يلتفت إلى فكرة المقطع»[2].

والحق أن إندهاشا كهذا ليس مبررا من الناحية العلمية والموضوعية فحتى المحدثون أنفسهم لم يكونوا ليكتشفوا نظام المقاطع الذي يؤمن به الناقد، لو لم يتصلوا بالآداب الغربية والمستشرقون بصورة خاصة، فالناقد بنى وجهة نظره من زاوية صوتية، فإنه بذلك لم يختلف عما ذهب إليه "الخليل بن أحمد الفاراهيدي"، فكلاهما يقول بالسكونين الأخيرين والحرف الذي يسبقها سواء كان بالنظرة التركيبية أو بالنظرة الصوتية، وهذا ما تمثل عند إبراهيم أنيس في تعريفه للقافية من خلفية صوتية أيضا، حين عدّها جملة من الأصوات تتكرر في آخر بيت من القصيدة.

[1] شكري عياد : موسيقى لشعر العربي ، مرجع سابق ، ص 99.

[2] المرجع نفسه ، ص 100.

هذا وقد شهدت القافية تعاريف عديدة ومختلفة عند النقاد المحدثون، فهي عندهم على مذهب الخليل «من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن الأول»[1]. ويرى الأخفش أنها «آخر كلمة في البيت»[2].

إذن يمكننا القول في هذا الصدد إن تعددت التعاريف للقافية إلا أننا نجده، تشابه بينها لأنها لا تخرج في مجملها على التعريف الذي قدمه الخليل بن أحمد الفاراهيدي، ويبقى هذا التعريف الذي قدمه العقل الفذ أكثرها دقة لاعتماده على مفهوم الحركة والسكون.

إنطلاقا من هذه التعاريف تتحدد قيمة القافية وتجسد جانبا من الجوانب الإيقاعية، وذلك لما يحدثه تكرارها من تطريب وترنم يقوي الأثر الموسيقي، ويوثق وحدة النغم بواسطة جملة من الأصوات تتكرر في أواخر الأبيات من القصيدة، الأمر الذي يعمل على استثارة طاقة جمالية مختزنة في ثنايا هذه الأصوات التي تكسب النص الشعري أبعاداً جمالية تشي ببراعة الشاعر وقدراته وهذا أمر يؤكد أن للقافية قيمة صوتية ودلالية تستكشف من تكرارها وحسب اختيارها [3].

فدور القافية لا ينتهي بمجرد انتهاء الأثر الإيقاعي بل تحمل في طياتها قيمة دلالية ترتبط ارتباطا وثيقا بفكرة الشاعر والمعنى الذي يريد ترجمته، فالقافية«تاج الإيقاع الشعري، وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية بل هي جزء لا ينفصم منه، إذ تمثل قضاياها جزءاً من بنية الوزن الكامل تعبر من خلاله وتفسره، فهما وجهان لعملة واحدة»[4].

[1] ابن منظور: لسان العرب ن مادة (و،ق،ف).

[2] قدامة بن جعفر : نقد الشعر، مرجع سابق ، ص 64.

[3] محمد الكراكبي : خصائص الخطاب الشعري في ديوان ابن فراس الحمداني ،دراسة صوتية تركيبية ،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ، ط01، 2003، ص 63.

[4] أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري ، دار غريب ، مصر ، د ط، 2004، ص 05.

لقد اكتسبت القافية في الشعر الجديد والمعاصر وظيفة جديدة، كونها عنصرا مهما في بناء النص الشعري، في التي تبين نهاية السطر الشعري في بعض القصائد ولم تعد موحدة كما في القصيدة العمودية الكلاسيكية، وإن توحدتْ في بعض الأسطر الشعرية فهي ليست خاضعة لصورة قبلية أو لمعيار متسق، فأول ما تخلصت منه القافية الجديدة هو التكرار، وارتبطت بالذات المبدعة بعد هذا التحرر ورغبتها ، فهي لم تعد ترتبط بالقواعد في علم مفصل بل نهج الشعراء الحداثيون القافية المتغيرة لأن القافية في الشعر الحر ليست القافية الكلاسيكية، فقد شهدت عدة تغيرات مثلها مثل الذي دخل على الوزن، فالشاعر المعاصر أصبح يعبر عن مشاعره وأحاسيسه بحريه ، وفي هذا الموقف يعزز الدكتور عز الدين إسماعيل هذا الرأي :«إن الشعر الجديد لم يبلغ الوزن ولا القافية لكن أباح لنفسه ...أن يدخل تعديلا جوهريا عليها، لكي يحقق بها الشاعر التعبير عن نفسه وذبذبات مشاعره ، وأعصابه وهذا ما لم يكون الإطار القديم يسعى إلى تحقيقه»[1].

وأما القافية عند الناقدة نازك الملائكة هي« بديل عن تساوي الأسطر الذي يحدث نبرة موسيقية في آذان السامع، وبما أن الشعر المعاصر تخلى عن نظام الشطرين في البيت الشعري فإن درجة الإيقاع تبدو أقل وضوحا»[2]، وهناك فئة من الشعراء الحداثيون تدعو إلى ضرورة التحرر من القافية «إيمانا منهم أن القيم الموسيقية تنبع من داخل القصيدة نتيجة لإيقاع التجربة الشعرية ذاتها »[3].

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص 65.

[2] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص 191.

[3] رجاء عيد : لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط02، 1985، ص 133.

هكذا صارت القافية في الشعر المعاصر تنتهي عند انتهاء الدفقة الشعورية في السطر الشعري، معبرة عن سكون النفس في ذلك المكان، وأصبح للشاعر المعاصر حرية الاختيار وتنويع نظام القافية مع إمكانية الاستغناء عنها.

وبناءا على ما تقدم عدّت القافية تعويضا مباشرا لتلك الموسيقى الظاهرة التي افتقدتها القصيدة العربية بظهور الشعر الحر، حيث تخلت عن البنية العمودية والقافية الموحدة، ولا ضير أن ينوع الشاعر قوافيه لأجل التخلص من الموسيقى الرتيبة المطردة في القصيدة ، ويضعف بذلك من صوت الموسيقى الصاخب، والمهم في ذلك «أن يكون منحى القافية في آخر كل شطر ن سواء كانت موحدة أو منوعة لتعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكّن الجمهور من تذوقه والاستجابة له»[1].

فهل وفقّ شاعرنا في ديوانه"آيات من كتاب السهو " في هذا العنصر الإيقاعي؟ وكيف بنى قصائده من خلالها .

أنواع القوافي في ديوان "آيات من كتاب السهو"

لعل ابرز ما يميز القصائد في الشعر المعاصر عند الشاعر "فاتح علاق"، هو التنوع الذي شهدته داخل القصيدة الواحدة، رغم أنه احتفظ برواسب القافية التقليدية في بعض من قصائده *، وفيما يلي سنورد بعض أنواع القوافي التي شكّلت ظاهرة إيقاعية في قصائده.

[1] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص 191.

* لم يخلو ديوان الشاعر فاتح علاق "آيات من كتاب السهو " من بعض القصائد التي جاءت على الطريقة الكلاسيكية والتي حافظ فيها على بينة الوزن والقافية على النمط القديم ومن بين هذه القصائد في الديوان والتي لم نتناولها أصلا بالتحليل نذكر قصيدة «أغنية الألم»،« بطاقة اللون الأسود» ففي هاتين القصيدتين برزت نية الشاعر والتي حاول من خلالها تأسيس حداثة خاصة به دون تخليه عن الوزن والقافية الخليلية وذلك لإثبات قدرة الشكل الإيقاعي القديم على تبني ما تفرضه الحداثة من مضامين شعرية وأساليب فنية تعبيرية.

أولا-**القافية باعتبار الحروف:**

أ) القوافي المردوفة: وردت القوافي المردوفة في قصائد الشاعر فاتح علاق بشكل واضح وجلي و«الردف حرف مدٍّ يسبق حرف الروي»[1]، واتخذ هذا النوع عند الشاعر ثلاث أنواع :

- القافية التي تلزم ردف الألف
- القافية التي تلزم ردف الياء
- القافية التي تلزم ردفين(الياء والألف) لأن الشاعر يجوز له أن يعاقب بينهما إذا كانت ردفين في قصيدة واحدة[2].

إلا أن ما يعد ظاهرة إيقاعية في الديوان هي القافية المردوفة بالألف ولنمثل لهذا بما احتواه ديوان الشعار "آيات من كتاب السهو" يقول في" قصيدة الإسراء":

تحطمت في داخلي الأشياء

صفصافة تكسرت أغصانها

وزهرة بيضاء

فراشةٌ جناحها محترق

وبلبلٌ قد غصَّ بالغناء

[1] محمد لطفي أبو شوارب: إيقاع الشعر العربي تطوره وتحديده ، منهج تعليمي مبسط ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية، ط01، 2005، ص 23.

[2] ممدوح عبد الرحمان : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، مرجع سابق ، ص 38

تحطمت في داخلي الأشياء

من أين أبدأ البناء

منأين أبدأ البناء [1]

ويقول أيضا في قصيد "قيامة الشهيد" من المقطع الثاني:

من باطن الأرض التي آوته ليلة عرسه

لمّا التقى البركان بالبركان

وتعانقت كل الحرائق في السماء

وتوسدت أحلامها الفرسان [2]

لقد أسهم صوت الردف هنا في الأبيات في تحقيق البعد الجمالي من خلال التماثل الصوتي الذي ينشأ بفعل تكرار هذه الوحدات الصوتية ، بعد فترات زمنية منظمة شاركت في تعزيز البعد الدلالي ، الذي يبدو فيه الشاعر إزاء آهات متواصلة وصرخات عالية ترتفع في أوقات منظمة تصعد من خلالها حالة التوتر والمعاناة ، التي تحتبس في كيانه خاصة وأن صوت المد يتمتع بمساحة صوتية رحبة تعطي زمنا أطول للنطق فمثلا نجد في الأمثلة السابقة (الأشياء، بيضاء، العنقاء، السماء، الفرسان، البناء...) أن القوافي جاءت بردف الألف على مدلولات تختلف في طبيعتها إلا أنها تتوحد في دلالة النقاء والبهاء والتي تعيشها حالة الشاعر المتصوفة.

[1] فاتح علاق: ديوان آيات من كتاب السهو" مصدر سابق ، ص 18.

[2] المصدر نفسه ، ص 23.

أما النوع الذي زاوج الشاعر فيه بين الياء والألف فقد جاء قليلا عكس المثال الأول ، يقول الشاعر في قصيدة" قيامة الشهيد" من المقطع الرابع:

من قال أن دموع أطفالي سبتها الريح

وانكسرت مع الأمواج؟

مازلت أغضب للنخيل وللندى

مازلت أصرخ في المدى: الموت للحجّاج

مازلت أنسج رايتي من جبت الحلاج [1]

ويقول كذلك في القصيدة

رجلاي زلزلة

وعيناي عاصفة وغيوم

الريح تعول

والرمل ينفض قامته في وجوم

تمر القوافل مثقلة بالأنين [2]

ويقول أيضا في قصيدة "صحراء":

[1] فاتح علاق: ديوان "آيات من كتاب السهو ، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 47.

عن دمعة في شفاه الرمال

هذا زمان تزّور فيه الزهور

ويستبدل الغصن بالغصن فيه

وتهو الجبال[1]!

في هذه الأسطر الشعرية المختلفة نلحظ تحولات صوتية تراوحت بين ردفي (الياء والألف)، التي تلاءمت مع حالة الشاعر النفسية المتقلبة والتي تبحث عن الاستقرار في عالم غير عالمه المحسوس، ومن هذا المزج أراد الشاعر إن يفصح عن شيئ داخلي لذلك جاءت قوافيه متقلبة بين الردفين في القصيدة الواحدة، كما تعبر هذه القوافي الموصلة عن حالته التي امتزج فيها البوح بالكتمان والحقيقة بالحلم.

لقد اعتمد الشاعر على القوافي المردوفة بالألف والياء أو الواو أو المزاوجة بين حرفين بشكل واضح، ولعل طبيعة التجربة الإنسانية والاجتماعية والسياسية تقف خلف لجوء الشاعر إلى هذا التنوع من القوافي، التي أدت دوراً هاما في استنطاق الجانب الجمالي من خلال التماثل الإيقاعي بالإضافة إلى الجانب الدلالي الذي أدى الردف من خلاله «وظيفة تنسيقية ، لأنه يفجر البوح بالاعتماد الوجداني والتوهج العاطفي»[2]

ثانيا: القوافي المؤسسة:

تعد القوافي المؤسسة في ديوان الشاعر "فاتح علاق" "آيات من كتاب السهو" ظاهرة محتشمة و«التأسيس هو ألف يفصل بينها وبين الروي حرف واحد متحرك يسمى

[1] فاتح علاق: ديوان "آيات من كتاب السهو، ص 51.

[2] عبد الوهاب الرقيق : أدبية الغزل في ديوان جميل بثينة ، دار صامد للنشر والتوزيع ، تونس ، ط01، 2005، ص 57.

الدخيل»[1].وتواتر هذا الصوت يفرز إيقاعا متماثلا وهو بمثابة لفتة جمالية وحالة نفسية يعيشها الشاعر هي معاني يقررها ألف التأسيس بكل ما يتمتع به من قوة وطاقة ومن أمثلة ما جاء على لسان الشاعر في قصيدة " الخطوة الأولى" :

لا جسر يعبر بي

الساعد المفتول من غضبي

يخاصر أرزة في الأفق [2]

ويقول الشاعر أيضا في قصيدة "انكسارات ربيعية":

تبعثر ليجمع موتاك أشلاءهم

ويعرف قتلاك أسماءهم

ويأتوك من كل صوب فرادى كما شئتهم [3]

على الرغم من أن القوافي المؤسسة ظاهرة قليلة الورود في الشعر الجزائري المعاصر إلا أن شاعرنا وبموهبته وقدرته استطاع أن يجسد هذه الظاهرة ويصوغ قالبه الشعري بما يوافق الحالة الحداثية للشعر، لذلك فقد وفق في توظيفها في ديوانه، كما ساهم صوت التأسيس (الألف) في هذه الأسطر الشعرية في تعميق مشاعر الحزن والمعاناة والألم التي تناثر في ذبذبات القافية (أشلاهم، أسماءهم) كما خلق هذا الصوت في هذه الدوال جمالية صوتية تهدف غلى إنشاء إيقاع

[1] محمد مصطفى أبو شوارب : إيقاع الشعر العربي ، مرجع سابق ، ص 23.

[2] فاتح علاق : ديوان "آيات من كتاب السهو"، مصدر سابق ، ص 13.

[3] المصدر نفسه، ص 27.

موسيقي يتناسق وطبيعة التجربة الشعرية «إذ يمكن إدراك الوظيفة الجمالية للموسيقى الشعرية من خلال تتبع العلاقات بين الوحدات المكونة للقصيدة»[1].

وبناءا علة ما تقدم يمكن القول أن الشاعر فاتح علاق أعتمد على استثمار طاقات الردف بشكل واضح والتأسيس بشكل مقبول ، فأستثمر هذين الصوتين بصفتهما أصوات تتمتع بفعالية قصوى إلى جانب جمال التعبير وقوة التأثير .

ووقوع القافية المردوفة كظاهرة بارزة إنما يعمق التواصل بين المعنى والمبنى والإيقاع النغمي الذي يتناغم مع الأحاسيس والمشاعر، وهو ما يؤكد قيمة القافية من الناحية الجمالية والإيحائية التي تتوافق وتتلاءم مع الأحاسيس الباطنية للشاعر.

ثانيا-**القافية باعتبار الختام:**

إهتم شعراء الحداثة أيضا بختام القوافي، نظرا لما يتمتع به الختام من أثر إيقاعي وموسيقي جذاب يخلفه في نفس السامع عن طريق ما يحدثه من رنين خاص يثري الجانب الإيقاعي والدلالي ، ويظم حروف القافية المطلقة وهي التي تحرك حرف رويها فتحاً أو ضماً أو كسراً، والقافية المقيدة هي ما كان حرف رويها ساكنا [2].

أ- القافية المطلقة:

1-الوصل المكسور: يشكل الكسر ظاهرة إيقاعية حداثية في ختام بعض القصائد للشاعر "فاتح علاق"، في ديوانه "آيات من كتاب السهو" وبعدٌ « بمثابة المؤشر على سيطرة

[1] نور الدين السد: الشعرية العربية ، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط01، 1995، ص 104.

[2] مسعود وقاد : جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الله البياتي ، أطروحة دكتوراه ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة، 2011/2010، ص 125.

المشاعر السلبية لدى الشاعر لتلاؤم المعنى العام الذي يسعى إلى تأكيده، وهي مشاعر الحزن والألم والضياع والتوتر المتولدة من مرارة الصمت، التي يعاني منها الشاعر ليكون هذا الكسر في نهاية كل سطر شعري علامة تعكس لنا جوانب الانكسار والهدم والتمزق في ذات الشاعر، تلك الممزوجة باليأس والتغرب»[1]. ولتجسيد هذه المشاعر يقول الشاعر في قصيدة "الخطوة الأولى":

واطلبه فيقصي عن المدن

والرأس نائمة على حجر

على مرمى من البصر

أناديها فتنثرني على الأيام والذكرى

وتنفيني على الأيام والذكرى

وتنفيني إلى جزر بلا طعم ولا لون

ندائي بحَّ من زمن[2]

أدى الكسر في الأسطر الشعرية دوراً أساسيا في تأكيده لأحاسيس الشاعر و آلامه لتترك فينا شعورا مذبذبا بين الحسرة والوجع والتوهم، كما أحدث تماثلا موسيقيا جماليا إتفق مع حالة الشاعر التي توحي بالضعف والانكسار والألم ، يقول في نفس القصيدة :

لا بيت بعد الآن يجمع قامتي

لا كوخ من قصب

لا درب يوصلني إلى جسدي

[1] عبد القادر عبد الجليل : هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي ، مرجع سابق ،ص 113.

[2] فاتح علاق : ديوان "آيات من كتاب السهو"، مصدر سابق، ص 14.

لا جسر يعبر بي

الساعد المفتول من غصبي [1]

فحركة الكسر في هذه الأسطر تتجاوز كونها ظاهرة إيقاعية صوتية إلى ظاهرة دلالية تحمل في طياتها مختلف الدِّلالات التي تعرب عن المكامن النفسية المتبوعة بذلك النغم الموسيقي الحزين ومنه يمكن القول أن للوصل المكسور دورا إيحائيا يتجاوز البعد الإيقاعي ليتغلغل في أدق جوارح الشاعر وبذلك لم تعد حركة الكسر مجرد ظاهرة صوتية تزيينية أو إيقاعية وإنما تتضمن دلالة في اللفظ ذاته والبنية كله [2].

2-الوصل المضموم : يأتي الوصل المضموم في المرتبة الثانية بعد الوصل المكسور في ديوان "آيات من كتاب السهو" وهي مرتبة تدل على أهمية هذا الوصل الذي يعدُّه الشاعر بمثابة تحقيق الانتصار من خلال الصبر والكتم في الذات وهو أيضا يوحي بالفخر والاعتزاز والشموخ والتعالي[3].

والضم عند "محمد ساير الطربولي" «يدل على الأبهة والفخامة»[4]، وقد أستخدمت الضمة عند الشاعر مع حالة التظاهر بالكتمان والصبر وهو أمر يوحي بالقوة الشخصية وعزتها وقوتها وكبريائها .

يقول الشاعر في قصيدة "الرباط":

---

[1] المصدر نفسه ، ص13.

[2] نسيمة قط : جماليات قصيدة المديح في شعر عبد الله بن الحداد ، مذكرة ماجستير ،قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، 2008،ص 152.

[3] أماني سليمان : الأسلوبية الصوتية في شعر الحسن بن منصور الحلاج ،مرجع سابق ، ص 71.

[4] نسيمة قط: جماليات قصيدة المديح في شعر عبد الله بن الحداد ، مرجع سابق ، ص 153.

هي الحرب باركها الليل والبحرُ

فادفع بكفك ما تستطيعْ

إما تكون ...أو لا تكونْ

لا بحر منجاك إما تخاذل قلبٌ

لا أفق مأواك إما تراخت يدٌ

هي الحرب فلبس لها بأسُها

وهيئ لها من حشاك الرباطُ [1]

ويقول أيضا في "بطاقة اللون الأسود":

أمطر بصوبك أيها الدهرُ

هذا أنا كالبرج لما أزلُ

إن زلزلت أعطيك الحمرُ

أمطر فلست أرى السعادة في

غير النوائب فالهنا قهر [2]

هكذا عمِل الضم في هذه الأسطر الشعرية على خلق إيقاع داخل القصيدة إذ يتماشى هذا الإيقاع مع حالة الشاعر النفسية والتي توحي بالقوة والافتخار وهو الأمر الذي يوحي بقوته .

[1] فاتح علاق : ديوان "آيات من كتاب السهو" ، مصدر سابق ، ص 29.

[2] المصدر نفسه، ص 98.

3-الوصل المفتوح: جاء الوصل المفتوح في المرتبة الثالثة بعد الوصل المكسور والوصل المضموم، وذلك لقلة استعمال الشاعر له، ولأن هذا الوصل يحمل دلالة الوضوح والكشف عن الحقائق المغمورة، حاول الشاعر الابتعاد عنها لأن لغته هي لغة الإشارة والتلميح لا لغة التصريح وفي هذا الصدد يأتي الشاعر على هذا النوع في قصائد قليلة، يقول في قصيدة "أغنية الألم":

مازال همي يسكن القلب

إني أبادل حبه حبًّا

ما أنفك يهواني وينشدني

إني رآني جاءني صبًّا

مازلت أذكره ويذكرني

لولاه ما كان المنى عذبَا [1].

ويقول الشاعر في قصيدة "إيمان":

النور بين جوانحي انسكبا

فاجتاح نفسي جدولا سربَا

غنّى أساريري بمهجته

حتى تولّى الظل منتحبَا

فإذا فؤادي روضة أنف

[1] فاتح علاق : ديوان "آيات من كتاب السهو"، مصدر سابق، ص 101.

لا تعرف من بهجته جدبًا [1]

في هذه الأسطر الشعرية حاول الشاعر أن يكشف عن الحقائق بوضوح كأن يكشف عن ألمه، عن حلمه الضائع، وذلك عن طريق اتخاذ دلالة التوتر والتيه والضياع التي يعايشها الشاعر وتبوح بها لغة القصيدة، لتؤكد على لحظة التوتر القصوى(حبا، صبا، عذبا، شهبا، سربا، جدبا، ...)، لذلك كان للوصل المفتوح في ديوان الشاعر فاتح علاق المرتبة الثالثة ، إذ عمد من خلاله إلى كشف الحقائق وما يختلج صدره دون الكتم عن ما كان يفعل مع بعض القصائد.

ومن الظواهر الحداثية الإيقاعية البارزة في التقفية المطلقة هي الجمع أو المزاوجة بين الوصل المكسور والوصل المضموم ويتجاوزه أحيانا إلى المفتوح في القصيدة الواحدة، وهي ظاهرة إيقاعية حديثة تميزت بها قصائد الشاعر وهذا الجمع في حد ذاته يحمل دلالة التوتر وعدم الاستقرار النفسي الذي ترجمته القافية المطلقة، يقول الشاعر في قصيدة "التتار":

سقط الشعار وأنت تعلو في رمادك وردةً

سقط الشعار وأنت تعلو في ضيائك غيمةً

سقط الجنوبُ

...

هجم التتار مع العواصفَ

لا تغادر وجهك الداميَ

ولا تهجر عيونكَ

[1] المصدر نفسه ، ص 96.

إن هذيّ الأرض زلزلةُ[1]

إن هذا التنوع على مستوى حركة الوصل في القصيدة الواحدة عند شاعرنا فاتح علاق، أعطى بها القصيدة حلية إيقاعية خاصة ومميزة ربما أراد التفرد فيها والجمع بين حالة الشتات والضياع وحالة الأمل والاستقرار، لذلك مثل هذه القصائد تعبر عن دلالات مختفية ومختلفة تختلج في صدر الشاعر.

ثالثا–**القافية المقيدة:** وهي ما كان حرف رويها ساكنا ، وتمثل هذه القافية في ديوان الشاعر لفاتح علاق "آيات من كتاب السهو" ظاهرة إيقاعية تساهم في تقوية الإيقاع الخارجي للشاعر ولا تكاد تخلو أي قصيدة من هذه القافية، يقول الشاعر في قصيدة "أشرب" :

اشربها معتقة اشربْ

الفأر بساحتها يلعبْ

والقط هنا أضحى أرنبْ

كم غضّ طرفه عن أشعبْ

أشربْ! أشربْ![2]

ويقول أيضا في قصيدة "انكسارات ربيعية":

تكسّر على صهوة الصافناتْ

على حبهة الشمسِ

[1] فاتح علاق : ديوان" آيات من كتاب السهو"، مصدر سابق ، ص 36.

[2] المصدر نفسه، ص 103.

فوق نضال القصائدْ

تدلّ خيوط ضياءْ

تحرق عيدان هذي المشاعرْ

ستبصر دنياك أكثرْ[1]

ويقول في نفس القصيدة من المقطع الثالث:

تبعثر ليجمع موتاك أشلاءهمْ

ويعرف قتلاك أسماءهمْ[2]

تؤكد هذه الأسطر الشعرية المختلفة على التوظيف المكثف للقافية المقيدة وهذا التوظيف وهذا التوظيف يؤكد على عمق الإحساس والشعور بالعجز والحصر، والأسى النفسي الذي انتاب الشاعر نتيجة التناقضات الاجتماعية والدينية والسياسية التي يعيشها وطنه العربي بصفة عامة ووطنه الأم بصفة خاصة.

وبناءا على ما تقدم يمكن القول أن الشاعر قد استطاع أن يخترق البناء التقفوي التقليدي القائم على القافية الوحدة حيث جاء التنوع في القوافي على مستوى الديوان وهذا ما جعله يولد إيقاعا موسيقيا متنوعا يكسب القصيدة ويلبسها حلية صوتية خفيفة ، فضلا عن ترك الأثر النفسي في نفسية المتلقي ، فهو بذلك قضى على الرتابة الناتجة عن القافية الموحدة، إذ جمع بين القوافي المردوفة والمؤسسة والمطلقة والمقيدة، فكانت القافية عند شاعرنا بمثابة«المصب الذي يصب

[1] فاتح علاق:ديوان"آيات من كتاب السهو" ، ص 26.

[2] المصدر نفسه، ص 29.

فيه المقطع أو أجزاء المقطع إيقاعيا أو دلاليا، ومن ناحية أخرى تعمل القافية على الربط بين المقاطع المختلفة وذلك من خلال حضورها المهيمن»[1].

[1] صبيرة ملوك: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص 75.

المبحث الرابع: الجملة الشعرية و الدفقة الشعورية في ديوان "آيات من كتاب السهو"

لا يصح تقييم الإيقاع الشعري بمقايسته مع غيره أنما لتقويمه استنادا لحضور ذاته مع تأكيد على أن النص الشعري لا يمكن أن يشرح ولا يفسر ولا يترجم، بشكل كامل يمكن أن يلبي ما أراده مبدع النص لأن الشاعر ينبثق بشكل كلي لا يقبل التجزئة لكون القصيدة تأتي كلاً واحدة منطوياً على الانسجام والاتزان ، والتلاؤم والاتفاق لتتبلور فيها طائفة من المشاكل والأفكار فتخلق بذلك إيقاعا موسيقيا يسمعه السامع ويحس به القارئ أثناء عملية القراءة [1]، فما هو العنصر الذي يخلق هذا الإيقاع في النص الشعري ؟ وكيف تعامل الشاعر معه في ديوان "آيات من كتاب السهو".

تعتبر الجملة الشعرية الصورة المتطور عن صورة السطر الشعري، ذلك أن السطر الشعري بنية موسيقية مكتفية بذاتها، أما الجملة الشعرية « فهي بنية موسيقية تشغل أكثر من سطر وقد تمتد أحيانا إلى أكثر من خمسة أسطر»[2].

فهي استجابة للدفق الشعوري الذي يكون طويلا وبذلك لا يكون السطر الشعري كافيا لها مهما امتدت التفعيلات، فالشاعر حر في التوقف أين يشاء « والشعر الحر الذي تكون وحدته التفعيلة فإنه يعتمد تحطيم استغلال الشطر تحطيما كاملا، لذلك لا نجد له وقفات ثابتة حتى بوجود القافية في نهاية كل شطر، وإنما يترك حرا يقف حيث يشاء»[3].

[1] نسيمه قط: جماليات قصيدة المديح في شعر عبد الله بن الحداد ، مرجع سابق ، 158.

[2] عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ، ص 42.

[3] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق ، ص 42.

فالوقفة عند كل بيت نجدها في الشعر العمودي الكلاسيكي فهي« عنصر مركز له وضعية المهيمن على العناصر في البيت القديم »[1].

ذلك كون القصيدة تعتمد وحدة« فهو مكتمل في جميع النواحي فمن ناحية التركيب نلاحظ أنه تام العناصر، ومن الناحية الدلالية لا نحس أن هناك فرغا دلاليا يحوجونا إلى التطلع إلى البيت الموالي لاستفائه وملئه»[2].

لكن الشاعر المعاصر غير ملوم بإتمام كل تلك النواحي في سطر واحد «... ليس ملزما أن ينتهي المعنى والإعراب عند آخر الشطر إنما يجعل من حقه أن يمدها إلى الشطر الثاني أو ما بعدها، وعلى هذا نترك مسألة الوقوف للشاعر فيتصرف فيها بما يمليه ذوقه»[3].

فالدفقة الشعورية يجب أن تتخللها وقفات حتى يسترجع وفقها القارئ أنفاسه « فإذا استعصى من الناحية البيولوجية أن يمتد زمن النفس الواحد لكي يكفي لقراءة هذا الأسطر المكونة فيما بينها جملة واحدة، فقد يتحتم عندئذ أن تتخلل هذه الجملة وقفات يستطيع الإنسان عندها أن يتلفظ نفسا جديدة»[4].

لذلك عدت نازك الملائكة الدفقة الشعورية التي لا تشوبها وقفات من عيوب الشعر الحر، حيث تقول:« لقد ثبت لنا أن أغلب الشعراء الناشئين الذين نظموا الشعر الحر كانوا دون مستوى هذه الحرية التي أعطيت لهم ، فقد راحوا يكتبون بلا توقف فكأن المرء وهو يقرأ أشعارهم يجري في

[1] صبيرة ملوك : بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ، 61.
[2] صبيرة ملوك بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص 61.
[3] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 42.
[4] عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ، ص 110.

معترك لاهث لا راحة فيه، أما الناضجين من الشعراء فيقدرون المسؤولية التي تلقيها الحرة على عواتقهم»[1].

لقد أرادت نازك الملائكة أن تجعل من هذا العنصر الإيقاعي واجب الحضور في الشعر الحر ولابد للشاعر المعاصر أن يتخلل شعره بوقفات كي لا يحس القارئ بتعب وملل يجعله ينفر من الشعر، فلذلك كان حضور هذا العنصر في الشعر المعاصر ضروري ومشكل للإيقاع في نفس الوقت، أذن فالشاعر الموهوب والمتمكن هو الذي يعرف كيف يصوغ قالبه الشعري من خلال استخدام الوقفة حسب سياق المعنى، وهذا ما نجده عند شاعرنا في ديوانه "آيات من كتاب السهو " فالدفق الشعوري يمتد إلى أكثر من سطر شعري ، يقول في قصيدة "الخطوة الأولى":

(01)

من أين أبدأ خطوتي الأولى

وهذا الجسم أجزاء مبعثرة على الدرب ؟--الوقفة الأولى-

رأسي على حدّ الصخور تكسّرت قربي

وعيني فارقت قلبي

ويدي تفتش عن يدي

والرجل تحت السور أنقاض —نهاية المقطع —الوقفة الثانية-

(02)

لا بيت الآن يجمع قامتي

[1] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص43.

لا كوخ من قصب

لا درب يوصلني إلى جسدي

لا جسر يعبر بي——الوقفة الثالثة——

الساعد المفتول من غضبي

يخاصر أزره في الأفق

أناديه فينكرني[1]——الوقفة الرابعة——

نلاحظ في هذه القصيدة والتي اخترنا منها قطعتين فقط لنتوقف عند الدفق الشعوري وكيفية استخدام الوقفات التي جعل بها القارئ يسترجع نفسه لذلك وجدناه في المقطع الأول ينهي الوقفة عند علامة الترقيم (علامة الاستفهام) والتوقف هنا ضروري لما تحتمه عليه علامات الترقيم، ثم يمد الوقفة إلى السطر الرابع من القطعة الأولى، ليجعل الوقفة الأخيرة مع نهاية المقطع، والمقطع هنا يحوي دلالة واحدة تتفق معها جميع الوقفات لذلك جاءت الدفقة الشعورية محملة بالحيرة والأسى والألم فهو تائه يسأل عن مكان يستقر فيه، لذلك لا يمكن التوقف إلا بعد نطق كلمة(الدرب)؟ ثم نبدأ القراءة لنتوقف عند كلمة(أنقاض) والوقفة هنا جاءت مع نهاية المقطع ، وهو بهذا يجعل المقطع في وقفتين تشتركان في دلالة واحدة، ليدخل بعدها المقطع الثاني وتأتي الوقفة في كلمة (يعبر بي) وهذا يعني نهاية الجملة الشعرية التي تحمل دلالة النفي والشتات والضياع وعدم الاحتضان في وطنه الحبيب، ثم ينتقل بنا إلى جملة شعرية أخرى تحمل دلالة الطلب والترجي لكن أصيب بعدها بخيبة ظن فينهي دفقه الشعوري عند كلكم(ينكرني).

[1] فاتح علاق : ديوان "آيات من كتاب السهو"، مصدر سابق، ص 13-14.

لقد كان الشاعر ذكي في استخدام الوقفات لذلك حقق هذا الأخير جملة شعرية يفهما السامع ويلحظها القارئ، وهذه الجمل الشعرية خلق بها الشاعر إيقاع مشوش وحزين ومضطرب، نحس من خلاله حالة الشاعر التائهة في الضياع والتي تسعى إلى تحقيق الاستقرار والهدوء.

وكذلك ما وجناه في قصيدة "أسوار" وهي القصيدة التي أراد الشاعر من خلالها مواصلة عرض ألمه وجراحه وشتاته وضياعه راجيا من وراء هذا التداعي وجود مكان غير المكان الحسي الذي يعيشه كي يستقر فيه ويفصح عن مكبوتاته ، يقول الشاعر:

أجول في المدينة الجدية—الوقفة الأولى--

أدخل في أعماقها

لعلني أصبح من عشاقها—الوقفة الثانية—

لكن تصدني وتغلق أبوابها

وكلما حاولت أن أمسكها

أخرجني حجابها [1]---الوقفة الثالثة—نهاية المقطع

جاءت الجملة الشعرية في هذا المقطع مقسمة إلى أربع وحدات دلالية مختلفة هي(البحث،التجول، الطرد، محاولة الدخول)، هذه الدلالات المختلفة جعلت من الجمل الشعرية مختلفة، لكن يحويها مقطع شعري واحد، لذلك جاء التوقف أولا في بداية المقطع ولكن توقف قصير، ثم يأتي التوقف في السطر الثالث عند كلمة (عشاقها) وبذلك يعطي النص جملة شعرية أخرى لتدعم دلالة الجملة الشعرية الأولى ،ثم يواصل دفقه الشعري لينهي المقطع بجملة شعرية

[1] فاتح علاق : ديوان "آيات من كتاب السهو"، ص 16.

أخرى وهي الدخول والطرد ومحاولة الدخول من جديد، وبهذه الدفق الشعوري أعطى الشاعر فاتح علاق نصه الشعري ذلك الإيقاع الحزين الذي نحسه ونستشفه فيه من خلال مواصلة عرض ما يجول في خاطره كما ساهمت هذه الجمل الشعرية في توحيد الإيقاع بين القصيدتين التي أراد الشاعر من خلالها تدعيم الإيقاع الأول والذي مثله بالضياع إلى الإيقاع الثاني والذي جعله حزينا تحسه ذائقة المتلقي.

وفي موضع آخر من قصيدة "قيامة الشهيد" يقول:

تتجمع القطرات في دربي

من قمة الجبل الجلي

بياض ---وقفة--

من سفوح القهر

من لجة البحر المدوي

من صراخ القبر

من جوع أرملة وعري يتيمة في الفقر[1]

لقد جاءت الجملة الشعرية هنا مختلفة على سابقيها لما تحمله هذه القصيدة من مآسي شاهدا الشاعر وعاشها إبان الاستعمار الغاشم وما تركه هذا الاستدمار في نفسيته

[1] فاتح علاق : ديوان "آيات من كتاب السهو"، مصدر سابق ، ص 22

وفي فلذات كبد وطنه الحبيب، لذلك جعل الشاعر من الوقفة هنا بياضا* ، فالجملة الشعرية انتهت عند كلمة (المجلي) لكن هذا التوقف كان قصير المدى ليأتي مباشرة البياض والذي لم يستطع الشاعر عرض جملته الشعرية ببساطة لذلك ترك هذا الأمر مجالًا للتأويل. وهذا البياض في الديوان كثير الورود لأنه يحمل المسكوت أكثر منه من المنطوق ، وهذا الإيقاع لا نجده إلا عند شاعر متمكن من معرفة الحالة النفسية التي كان ينظم فيها نصه.

ما رأيناه سابقا حول الجمل الشعرية تركه الشاعر مفتوحا أمام القارئ أي أنه لم يستعمل لا نقاط يختم بها أو فواصل يذكر بها، ولكن في قصائد أخرى جاءت داخل الديوان جعل من الجمل الشعرية بارزة المعالم واضحة للقارئ ، يقول في قصيد" في البدء كانت الكلمة":

" الزّهور تتحوّل في عيني إلى لهب

إنني أتأمل بتبعد

وابتسم للمخلوقات التي لم أخلقها بعد"

أبو لينير [1]

ويقول في نفس القصيدة من المقطع الرابع:

الشعر سيّد هذا الفضاء

له التاج والصولجان،--وقفة--

* البياض فو نوع من الفراغات عند إيزر وهذه الفراغات تتموقع بالضبط بين" أجزاء المنظورات النصية" وتحث القارئ على ضرورة التركيب

والتوليف بينها من أجل بناء الموضوع الجمالي والدلالي. أنظر كتاب الأستاذ عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 225.

[1] فاتح علاق: ديوان "آيات من كتاب السهو"، مصدر سابق ، ص 91.

أسبق مما تراه يد

أسبق ممّا تفوه به الشّفاه به

أسبق من دقة القلب

في البدء كان--وقفة--

الشعر ماء الحياة،

زهرة الأرض،

حلم الزمان . [1]**--**وقفة مع نهاية المقطع--

لقد جعل الشاعر بداية المقطع الأول من القصيدة داخل المزدوجتين، مما لا شك فيه أنها تعبر عن دفق شعوري واحد ، فلا يمكننا هنا التوقف إلا عند انتهاء الكلام داخل المزدوجتين، ثم جعل الشاعر في المقطع الأخر علامات تتحكم في القارئ وتتحكم في الوقفات، فعمد إلى وضع الفواصل والتي تعني التوقف لبرهة ثم مواصلة القراءة وهذا التوقف في حد ذاته إيقاع معبر لأن السكوت قليلا ثم الكلام بعده، يترك في نفسية المتلقي شيئا مما أراد الشاعر به أن يصل إليه، وفي أخر الكلام وضع الشاعر (نقطة)لأنها لا تحتاج إلى كلام بعدها يوضحها ، فالتدفق هنا يمتد لكنه ليس نفسا واحدا، وهذا لتخلل إمكانيات التوقف التي يسترد فيها القارئ أنفاسه من خلالها حينا لآخر.

وفي بعض القصائد لم يعل الشاعر لا فاصلة ولا نقطة ولا أي علامة تدلنا أو تنصحنا بالتوقف ، ومثال ذلك ما جاء في قصيدة "آيات من كتاب السهو":

[1] فاتح علاق: ديوان" آيات من كتاب السهو "، ص 92.

في الشمس أجلس منذ مئات الأعوام

إما رأيت وجهي فلا تمدح ظلي

وإما رأيت الشمس فلا تشتم ظلي

إن كنت تحب الضوء عمّدي

أو كنت تريد الخير أولمني للنهر القادم من عمري

ارفع حجابك واقرأني في الذات العليا من دهري

هل تقرأ عمدا آياتي

وتدخل في السهو الآتي [1]

فالأسطر الشعرية في هذه القصيدة تشكل جملة شعرية متصلة في كل مقطع «فلا يمكن اعتبار كل سطر وحدة موسيقية مكتفية بذاتها، بل إن الأسطر تتدفق وتتلاحم فيما بينها تلاحما قوياً»[2].

ربما ليس بإمكان القارئ قراءة هذه الأسطر الشعرية بجملة واحدة، وهذا راجع لسبب بيولوجي لا غير وكان من المفروض على الشاعر أن يفصل بين هذه الأسطر الشعرية ولو بفاصلة كي يسترد القارئ أنفاسه، لأن هذه الأسطر تستدعي منا توقفا، حتى وأن استعمله فهو يعني انتهاء الكلام من الناحية اللغوية أما « شعوريا فالكلام لا يزال مستمرا دون شك»[3].

[1] فاتح علاق : ديوان "آيات من كتاب السهو"، ص 69.

[2] صبيرة ملوك: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ، ص 22.

[3] عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ، ص 111.

ويقول في قصيدة "رؤيا "من المقطع الثالث:

موغل في العيون التي

في الشفاه التي صدئت

في القلوب التي هجرت ناسها

أقرأ في البحر فاتحتي

(1- اللفظ والمعنى من قول المتنبي:

وسوى الروم خلف ظهرك رومٌ

فعلى أيّ جانبيك تميلُ؟)[1]

فعلامة الترقيم(:) الدالة على القول، تحمل هنا دلالة استمرار الحديث ومواصلته، والشاعر هنا على حد رؤيتي كان موفقا فحتى القول رقمه ووضعه بين القوسين كي يبدي تدفقه الشعوري الذي يتناصه مع المتنبي فكأنه أراد أن يعزز المعنى والدفق الشعوري من خلال الرجع إلى أقوال الشعراء القدماء، فالإحساس هنا كان بجمال اللغة الموسيقية وذلك راجع« إلى تنسيق الدفقة الشعورية في المدى الزمني يفرض نفسه على توترنا العصبي ، فينسق بدوره ذبذباتنا الشعورية تنسيقا خاصا»[2].

إذاً يمكننا القول أن التوقف هذا ليس« قاعدة بل هو مسألة جمالية صرف...أي أن الشاعر يتيح للقارئ فرصة التوقف أحيانا داخل الجملة، دون أن يمزق هذا التوقف الشعوري من

[1] فاتح علاق : ديوان" آيات من كتاب السهو"، مصدر سابق، ص 48.

[2] عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ، ص 112.

جهة ودون أن يمزق الترابط المعنوي للكلام كذلك»[1] ، وذلك أن علامات الترقيم تزيد الإيقاع جمالا وتدعمه دلاليا ، ولا تخل بالجانب المعنوي للكلام ولا بالتدفق الشعوري والنفسي للشاعر.

ونخلص من خلال ما سبق أن الشاعر قد وفق حسب رأينا إلى حد كبير في كتابة شعر التفعيلة، فقد استخدم أغلب البحور الصافية ، كما استعمل الزحافات والعلل والتدوير من أجل كسر رتابة الوزن رغم أن البعض يعتبرها عيبا في الشعر الحر، ولكن الشاعر كان ذكيا ومتمكنا فقد استعملها بحنكة دون أن يخل بالجانب الإيقاعي ، فتفنن فيها ورسم عدة أشكال للأوزان والأفعال.

إذن فلكل الزحافات والعلل والتدوير أثرا في دلالة الإيقاع ، فالزحافات والعلل عملت على كسر رتابة الوزن وتلوينه، أما التدوير مهما يكن عروضيا أو دلاليا —حتى وإن لم ندرس المستوى الدلالي —قصيرا أو طويلا ، فإن له فائدة شعرية ويزيد في القصيدة غنائية وليونة ويطيل نغماتها ،كما كان لعلامات الوقف في ديوان شاعرنا فاتح علاق "آيات من كتاب السهو" حضورا قويا بمختلف أنواعه وهو الآخر عمل على إعطاء الديوان نغما موسيقيا ودلاليا مما زاد القصائد تقوية أثرها الدلالي على نفسية السامع والقارئ.

[1] عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص 110.

خاتمة

بعد هذه الملازمة الطويلة لشعر فاتح علاق في ديوانه "آيات من كتاب السهو"، والمعاينة المتتابعة لدلالة الإيقاع فيه، استوي البحث على طائفة من النتائج المنبثقة من النصوص المستشهد بها في مواضعها من الرسالة، والتي يُمكن إجمالها على النحو الآتي:

وقف البحث في الفصل الأول على مفهوم الإيقاع وأهمية في الخطاب الشعري، محاولاً تعرُّف ماهيته وتحديد مادّته، فتبيّن لنا أن أرجح الآراء في ذلك هي ما يجعله وقفاً على المادّة الصوتية، ثم انطلق إلى التطبيق العملي متبنياً هذا الفهم غير خارج عنه، كما اتّضح لنا أن الإيقاع من أهم أركان فن الشعر، وألصقها به خصوصية، وأوضح وجوه التمييز بينه وبين فنون القول الأخرى، و أن الإيقاع يتجاوز الوزن والقافية ليشمل الأصوات وتردّدها ، وكل ما يحدث جرسا موسيقيا، إذن فالإيقاع أشمل وأوسع منه.

لا يمكن حصر أشكال الإيقاع الداخلي حصرا دقيقا، لأن لكل قصيدة إيقاعها الداخلي الخاص، ومن هذه الأشكال التي ترددت في ديوان"آيات من كتاب السهو" التكرار، التوازي، هندسة الأصوات.

إن اهتمام الشاعر بالإيقاع الداخلي لم يكن أقل من اهتمامه بالإيقاع الخارجي، فقد كانت له أساليب إيقاعية تجعل من نصوصه الشعرية نسيجاً متفرداً ومتمتعاً بمذاق خاص، ولعلَّ أبرز مظاهر الإيقاع الداخلي في ديوانه "آيات من كتاب السهو" هو التكرار، فقد تفنَّن فيه تفنُّناً بالغاً، بدءاً بتكرار الحروف، ومروراً بتكرار الكلمات(الأسماء والأفعال)، وانتهاء بتكرار العبارات أو الأبيات الشعرية، وزيادة في الإيضاح عمّا انتهت إليه دراسة التكرار في ديوان "آيات من كتاب السهو"، فإن الشاعر كان ذا مزاج خاص في تعامله مع حروف العطف والجر، إذ كان يكثر من تكرار حرف"الواو" لما له من قيمة نغمية ترفد الإيقاع وتزيّنه، كما كان ذا اهتمام خاص أيضاً بالكلمات المأساوية مثل(الموت) المكررة في قصائده بشكل كبير، وقد وقف البحث على نمط من

أنماط التكرار الحرفي عند الشاعر يقوم على ضرب من التداعي، إذ أصبحت الحروف في هذا النمط تستدعي مكرَّراتها.

ولم تقتصر وظيفة التكرار عند فاتح علاق على القيمة الإيقاعية، بل تجاوزت ذلك إلى وظائف تعبيرية وبنائية أهمها: أنه يخلق تواشجاً وتلاحماً بين الأبيات ويقوي دلالتها ويغدو رابطة إيقاعية بين أجزاء القصيدة، لا سيّما ذلك النوع من التكرار الذي يظهر عمودياً على مستوى أبيات متعددة، وقد قام تكرار حرف "الواو" بهذه الوظيفة خير قيام.

وأخيراً تجلّى للدرس من خلال بعض النصوص أن التكرار يغدو أحياناً رافداً من روافد الصورة الفنية، وعاملاً فعّالاً يُسهم في استكمال أبعاد الصورة، واستقصاء تفاصيلها.

ومثلما أفاد فاتح علاق من التكرار في إغناء الحركة الإيقاعية لنصوصه الشعرية، أفاد من القيم الإيقاعية الأخرى التي درسها البحث في مبحث إيقاع الموازنات الصوتية، وتجلّى ذلك على وجه الخصوص في نزوع الشاعر بالموازنة إلى إقامة نظام من التقفيات الداخلية يغاير أو يشابه نظام التقفية الموحدة، فيمهد بذلك للقافية تمهيداً إيقاعياً.

وقد تحوّل التوازي، الذي هو إحدى صور الموازنة، إلى ملمح إيقاعي بارز في شعره، بكثرته العددية، وكيفية استخدام الشاعر له، فأصبحت له وظائف بنائية ودلالية، فضلاً عن وظيفته الإيقاعية الأساسية.

ونبّه البحث على أن التوازي ماهو إلا ذلك الإيقاع المعنوي، والصوتي والبصري ، له صداه في نفسية المتلقي المتذوق، ويعمل بجميع ألوانه من التساوي والترصيع والتضاد على تحقيق وظائف جمالية إيقاعية، سواء أكان من خلال تجانسه الصوتي أم تجانسه الشكلي ، فهو يعد خاصية جوهرية في الشعر، ومن ثم فهو عامل من عوامل الطاقة الإيقاعية وقد كان حضوره في ديوان"آيات

من كتاب السهو"حافلا بشواهده التي تدل على الذوق الرفيع، والنفس الشاعرة والتدفق الشعوري الذي يتميز به الشاعر فاتح علاق.

ووقف البحث طويلاً عند الإيقاع الخارجي، متابعاً البحور التي استخدمها الشاعر بحراً بحراً، فتبيّن لنا بعد الفحص الشامل والإحصاء الدقيق أن فاتح علاق تقيّد بالأوزان الخليلية الموروثة، لكن بطريقة حداثية النظم ، مع مخالفته للنسب القديمة التي كان عليها استعمال البحور عند الشعراء القدماء، غير أن ذلك لم يمنعه من استعمال الإمكانات الإيقاعية للأوزان الخليلية بطرائق يخرج بها عن النهج التقليدي، وقد كان بعض هذه المحاولات مستنداً إلى النظام نفسه، وذلك في جمع الشاعر بين التشكيلات المتعددة للبحر الواحد، أو جمعه بين أكثر من وزن في قصيدة، أو محاولة إبداع تشكيلات جديدة لا عهد للعروض التقليدي بها، أمّا بعضها الآخر فكان أوضح خروجاً عن النظام التقليدي، وتمخّض عن نصوص شعرية منظومة على أسلوب شعر التفعيلة أو على طريقة القصيدة المدوّرة. وحاصل ذلك كله أن البُعد الإيقاعي الوزني بأنساقه المختلفة (شعر شعر التفعيلة والقصيدة المدوّرة) يمثل رُكناً رئيساً في بنية الخطاب الشعري لدى فاتح علاق، ومقوّماً مهماً من مقومات شعريته، وأبرز خصائصه الجوهرية المميّزة التي تجعله مختلفاً عن الخطاب النثري الفني،

وحاول البحث تسليط الضوء على التدوير الذي يعدُّ ظاهرة عروضية أساساً، فتبيّن له إكثار الشاعر منه، في مستوياته ألا المستوى الكلي لأم نلحظه عند الشاعر في ديوانه"آيات من كتاب السهو"وذلك راجع لأسباب تخص الشاعر نفسه، وقد أوضحت النماذج المدروسة أن التدوير عند فاتح علاق يتعدّى حدود الظاهرة الإيقاعية إلى كونه أداة تعبيرية تُعين في الكشف عن الاحتدامات العاطفية، وتساعد النصوص ذات البناء الدرامي على التعبير بشكل أفضل عمّا تصبو إلى التعبير عنه، وكان أوضح تجلٍّ لهذه الحالة الأخيرة في تلك النصوص الحرة النظم التي نظمها الشاعر مستخدماً فيها تقنية التدوير بكثرة.

وقد أفاد "فاتح علاق" من إمكانية التغيير في الأوزان المتمثلة في الزحافات والعلل إفادة حسنة، فكثيراً ما كان الزحاف في ديوانه"آيات من كتاب السهو" ذا أثر جمالي وذلك لكسر رتابة الوزن الكلاسيكي والتحرر من قيود البحر فجاءت بنسب متفاوتة من قصيدة لأخرى فاستعمل الزحافات المستحسنة(القبض، الخبن،والإضمار) وابتعد عن كل ما تهجنه الآذان من وقص وزحافات مزدوجة

وكان للشاعر اهتمامٌ بالغٌ بالقافية وبموقعها الإيقاعي، وتبيّن ذلك من خلال الحروف التي اختارها لأروائها، وأنواع القوافي التي استعملها، وطريقة بنائه الإيقاعي للبيت، فهو يحاول . في أحيان كثيرة . التمهيد للقافية كي تأتي مستقرة في موقعها القرار من البيت، فضلاً عن تنويعه للقافية في كثير من النصوص تنويعاً كان له الأثر المحمود في بلوغ الثراء الفني الإيقاعي، وفي الإبانة والتعبير عن مكنونات النفس ودواخلها.

وأما عن الجملة الشعرية فقد وجدناها عند شاعرنا في ديوانه"آيات من كتاب السهو" تمتد إلى أكثر من سطر وقد كان الشاعر ذكيا وماهرا فلم يجعلها مقيدة بل ترك الحرية للقارئ في اختيار الوقفات المناسبة في بعض القصائد ، كما عمد الشاعر إلى تعويض الجمل الشعرية في بعض قصائده إلى إيقاع البياض والفراغ وكأنه يطالب القارئ بملئها كما يشاء وحسب حالته النفسية وهذه حالة من حالات الحداثة عند الشاعر.

وزبدة القول إن فاتح علاق في ديوانه"آيات من كتاب السهو" استطاع أن يوفِّر لشعره القيمةَ الجمالية والقيمةَ التعبيرية الدلالية، من خلال الإيقاع، بتحقيقه المبدأين الأساسين اللذين يحقق الإيقاع عبرهما ذلك، وهذان المبدآن هما النظام والتناسب، أمّا النظام فقد تبيّنت تجلّياته في الفصل الثالث الذي يُعنى برصد الإيقاع الخارجي، وأما التناسب فظهر في المظاهر الإيقاعية المتحركة التي كوّنت مادّة الفصل الثاني.

هذه أهم النتائج والخلاصات التي انكشفت لنا في هذه الدراسة الإيقاعية ونرجو أن تكون هذه الدراسة لبنة أو بعضا من لبنة تنضاف إلى الإيقاع.

ملحق

سيرة ذاتية للدكتور الشاعر فاتح علاق:

ولد فاتح علاق بمدينة تابلاط ولاية المدية في 06/19/ 1958م و بها تلقى تعليمه الأولي فالتحق بالمدرسة الابتدائية سنة 1964م بتابلاط ، أين واصل دراسته بمتوسطة جمال عبد الناصر إلى نهاية 1974 م، ليلتحق بعدها بثانوية الغزالي بسور الغزلان وفيها حصّل شهادة الباكلوريا عام 1977م ليشد الرحال إلى جامعة الجزائر في نفس العام ، وفيها فضل دراسة اللغة و الأدب العربي ، ومنها يتخرج بشهادة ليسانس سنة 1981م .

بعد تحصله على شهادة ليسانس من الجامعة الجزائرية أوفد إلى الجمهورية العربية السورية أين واصل دراسته العليا في جامعة حلب وبها تحصل على شهادة الماجيستر سنة 1987 م، وبعد هذا التحصيل يأتي إلى وطنه الأم ليدّرس بقسم اللغة العربية و آدابها في جامعة الجزائر وبعد مسيرة تعلمية وعلمية تحصل الشاعر على شهادة الدكتوراه سنة 2003 بنفس الجامعة .

شارك الدكتور فاتح علاق في ملتقيات علمية عديدة ، بجامعة البويرة والبليدة وغيرها ، وفي رحاب الجامعة الجزائرية يناقش الشاعر عدة رسائل علمية تتراوح بين الماجيستر و الدكتوراه في كثير من الجامعات منها جامعة المدية ،جامعة تيزي وزو و المدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة وجامعة الأغواط والبليدة .

أشرف الأستاذ الشاعر على رسائل الماجيستر والدكتوراه في جامعات متعددة و بعد هذه المسيرة ذاع صيت الشاعر في ربوع الوطن أين أقام الكثير من الأمسيات الشرعية على مستوى الوطن و أخص بالذكر جامعة البويرة وجامعة الجزائر و البليدة والمدية و المدرسة العليا للأساتذة .

نشر الأستاذ الشاعر فاتح علاق نصوصا شعرية في مجلات وطنية وعربية منها (الثقافة–آمال– الوحدة– التبيين – القصبة ...) .

كما نشر الشاعر نصوصا في جرائد أدبية(الفينقية الأردنية ،الأسبوع الثقافي بسوريا ...)، كما نشر مقالات علمية بمجلات محكمة وعالمية منها مجلة جامعة دمشق، الموقف الأردني ،مجلة اللغة العربية وآدابها (جامعة الجزائر) مجلة الحوليات و مجلة كلية الآداب واللغات و مجلقة التبيين وغيرها .

لقد عمل الأستاذ الشاعر على إنتاج كتب عديدة بين الكتب الشعرية والكتب الأدبية منها:

- مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر العربي بإتحاد الكتاب العرب ،دمشق(2005)
- في تحليل الخطاب الشعري بدار التنوير الجزائر (2008).

كما نشر دواوين شعرية منها :

- آيات من كتاب السهو إتحاد الكتاب الجزائريين سنة 2001
- الجرح والكلمات بدار التنوير بالجزائر 2008
- الكتابة على الشجر ، دار التنوير ، الجزائر 2013.

لمحة عن مدونة "أيات من كتاب السهو":

في هذه المجموعة الشعرية الجميلة الصادرة عن إتحاد الكتاب الجزائريين سنة 2001 بالجزائر يعيد الشاعر فاتح علاق للقصيدة بهائها ، وهو الناقد الذي عرفناه في أكثر دراسة أكاديمية متخصصة في دراسة الشعر نفسه .

و الشعرية عند فاتح علاق ليست من نوع" شعر العلماء" والأكاديميين كما تعهده عند الكثير من النقاد الذين يزاوجون بين التنظير والإبداع ، إنما القصيدة عنده مكابدة حقيقة و هو الذي يختصر فلسفتها في العبارة التي وضعها عنوانا لهذا الكتاب(آيات من كتاب السهو)، وما

الكتابة الشعرية والأدبية إلا سهوا غائرا في الذات المبدعة تم ترجمته إلى آيات ليس **كالآيات** بتعبير سفه الشاعر الكبير نزار القباني .

وتمتزج الشاعرية في هذه المجموعة الجملية وبكثير من الأقدار والهم الشخصي بالسياسي والحضاري العام، دون أن يسقط في التقريرية والمباشرة ، وهي من أصعب المهام الفنية لأي شاعر مقتدر بل يستخدم الكثير من الحقول المعروفة من موقعه كناقد متخصص في نظريات التلقي للارتقاء بالعملية الشعرية و هو يذكر في مقدمة مجموعته "كل كتابة شعرية تأسيس لمفهوم معين للشعر..." .

والمجموعة هذه شعر جميل دعوة للقارئ لتذوقه لأن الرحلة نحو الشعر عمده تخير تمهيد للشعر ، ذلك أن الإبداع يقدم نفسه بنفسه و يوضح بعضه بعضا و تغني عن أي تقديم ، فهل سيفتح الشعر قلبه و يفيض نهره بعد هذه الطقوس ؟ ! وهل فتحت الباب لقصائد تلوح أشرعتها على البحر؟ !

بهذ الطرح العميق وال معقد يدعوك الشاعر لولوج ديوانه بأسلوب غير مباشر إذا أردت التعرف على ما يحمل ديوان "آيات من كتاب السهو "...

بعض من القصائد التي كانت حقلا تطبيقيا في البحث :

القصيدة الأولى

الخطوة الأولى

(01)

من أين أبدء خطوتي الأولى

وهذا الجسم أجزاءه مبعثرة على الدرب ؟

راسي على د الصخور تكسرت قربي

و عيني فارقت قلبي

و يدي تفتش عن يدي

و الرجل تحت السور أنقاض

(02)

لا بيت بعد ألان يجمع قامتي

لا كوخ من قصب ى

لا درب يوصلني إلى جسدي

لا جسر يعبر بي

الساعد المفتول من غضبي

يخاصر أرزة في الأفق

أناديه فينكرني

واطلبه فلا يأتي ليسندني

و قلبي حط طائره على زيتونة في العمق

أناديه فينكرني

واطلبه فيقصيني عن المدن

و الرأس نائمة على حجر

على مرمى من البصر

أناديها فتنثرني على الأيام و الذكرى

و تنفيني إلى جزر بلا طعم و لا لون

ندائي ب من زمن

و هذا الصمت غيبني

(03)

حوريس إني هاهنا أجزاء

الكتف تنكر رأسها

و القلب يرفض صدره

الرجل تنكر أختها

و الكل يجهل سره

من أين أبدأ خطوتي الأولى إلى جسدي

لأجمعه و اصحبه إلى نفسي

فتبصر وجهها فيه

وأعلن يومها عرسي ؟

1985نوفمبر –حلب

القصيدة الثانية

أسوار

(1)

أجول في المدينة الجديدة

ادخل في أعماقها

لعلني أصبح من عشاقها

لكنها تصدني و تغلق أبوابها

و كلما حاولت أن امسكها

أخرجني حجابها

(2)

أحاول تسلق الجدار

لكنه ينبت من جديد في مكانه

و تنهض الأسوار

تمتد كالخناجر في داخلي

و تحكم الحصار فيختفي

وجهي الذي اعرفه

و يبدأ الدوار

(03)

ابحث عن اسمي الذي ضيعته

ابحث عن رسمي الذي ضيعني

فلا أرى إلا سرابا قاتلا

ارفع صوتي علني اسمع صوتي مرة

أو التقي وجهي الحزين

لكنني أعود منه حيث أتيت أولا

وفي يدي خفا حنين

(04)

و عندما التقيت وجهي صدفة

وجدته معلقا على الجدار

عرفته لكنه أنكرني

كل عضو غير مكانه

العين أضحت ادني

و الأذن باتت شفة مخضبة

و الفم ألقى رحله في جبهة

و انتبذ الأنف مكان الرقبة

(05)

تحطمت في داخلي الأشياء

صفصافة تكسرت أغصانها

وزهرة بيضاء

فراشة جناحها محترق

و بلبل قد غص بالغناء

تحطمت بداخلي الأشياء

من أين أبدء البناء

من أين أبدء البناء ؟؟

باريس سبتمبر 1986

القصيدة الثالثة:

قيامة الشهيد

(1)

تتجمع القطرات في دربي

من الجبل المجلي

من سفوح القهر

من لجة البحر المدوي

من صراخ القبر

من جوع أرملة و عري يتيمة في القفر

تتجمع القطرات ثانية

و تصب ثالثة هنا في البحر

(2)

من باطن الأرض التي آوته ليلة عرسه

لما التقى بالبركان

و تعانقت كل الحرائق بالسماء

و توسدت أحلامها الفرسان

نهرا يلملم غضبة الأرض

و إرادة النار

تكّون مرة أخرى

و دوّى ذلك الطوفان

(3)

قد جاء بعد سنين جمر

في لون أيام الرعود

و حجم أحلام الدماء

عيناه من نار و برق

و جبينه من صخر

و الصدر متراس

و هذا الّزند بحر

(4)

لم يقتل الشهم الذي في القلب

مازال يرفع جبهة للشمس

و يقبّل الدنيا

من قال إن دمائي الحرى دهاها الليل

أو ذهبت سدى ؟

من قال إن دموع أطفالي سبتها الريح

و انكسرت مع الأمواج ؟

مازلت اغضب للنخيل و للندى

الموت للحجاج:مازلت أصرخ في المدى

مازلت أنسج رايتي من جبة الحلاج

فلتصلبو رعدي

و لتشنقوا برقي

أنا ديدوش1 و العربي2

انأ زيغوت3 و الحواس4

إنا لطفي5 و بوجمعة6

فلتطفئوني إن قدرتم

سأظل اصرخ في المدى:

لك الطوفان يا حجّاج

يا شانق الدمعة

29 افريا 1991

.....

1.2.3.4.5 أسماء لشهداء ثورة التحرير 1954-1962

القصيدة الثالثة:

آيات من كتاب السهو

في الشمس أجلس منذ مئات الأعوام

إما رأيت البحر فلا تمدح وجهي

و إما رأيت الشمس فلا تشتم ظلي

إن كنت تحب الضوء عمدي

أو كنت تريد الخير أولني للنهر القادم من عمري

أرفع حجابك و اقرأني في الذات العليا من دهري

هل تقرأ عمدا آياتي

و تدخل في السهو الآتي

هل تسكن اسمي و تشرك بي ؟

اخلع قلبك عند الباب الأيمن من ذاتي

و ارفع نهارك للظل العالي

و احفظ قبل فوات آياتي

-(قيدتني السماء

حررتني السماء

كيف سأحمل رجلي و الأرض ماء)

-لا تبصر ظلك في الوادي المصلوب على وثن

و اذكر أحلامك للصفصاف

الماء عاطفتي

و الأرض حلمي الميت من زمني

ان كنت تجادل في حلمي الآتي

أو كنت تأكل من زاد الموتى فارجع للأرض

إن كنت تسافر في الكلمات الواقعة في باب الذات

أو تذكر قافلة الزمن المرت من قبل اليوم

فاحرق أشواكك قبل النوم

و احرث أشواقك قبل اللوم

-أدخل رأسي في قدمي و أنا عطل من نهر الذات

أبصر أحلام الليل المسلوب الحول في الطرقات

أسمع أنداء الأشواق تجلجل في الساحات

المركب آت

المركب آت

أتوغل في الصرخات القادمة من ذاتي القادمة

أتسرب عطرا بين شقوق الناس

و العالم قرطاس

–هيا اصعد جبل ألآس

و انظر ذاتك قبل طوع الليل

فالليل فاس

أتدرج حتى أراني

أرى قدامي مدنا تنمو في الآه

و الكواكب لاه

و الناس تجري من قدم لتصب في قدم أخرى

أو تصب في رأس أخرى

و النار تطل من قلب في الرأس

و الريح لاهثة الأنفاس

أدخل أياما و ليالي خائفة

تتركني نفسي خلف الأبواب و توغل

ماذا أرى ؟

وجه ميت يضحك دوني

تمثال راهبة في النهر المظلم

رأس حصان قام يصارع ظلي

بقايا ترس عالقة في الهدب

بعض مدى في الضفة ترنو لغزال

ماذا أرى ؟

قلبي خلف الأيكة مصلوب

من كان يعلق سيفه في جنبي

من كان يرحل مأخوذا بأغنية الورد ؟؟

هذا أنا في البحر تحطمني سفني

و تسافر من دوني

هل كنت أعلم أحلامي قتلي

و أدرب أعدائي ؟

يحاورني الدم ، أغنية الليل

تستوقفني جنية ذا الوادي

هل كنت تنادي ؟

كنت أكلم قتلاي في هذا القفر

أجمع أشلائي

هل أنت قاتلي ؟

أسأل قطا يكبر في الخلوات

من أين أصب في الآتي ؟

-أنحر قلبك في منعطف الشوق الأصغر

واصغ للصبر الأكبر

ماي 1997

قائمة المصادر والمراجع

المصادر الأساسية :

01-فاتح علاق: ديوان"آيات من كتاب السهو" ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دارة هومة، الجزائر ، 2001

المصادر المساعدة :

01- عبد الله ابن المعتز : الديوان ، تحرير كريم البستاني ، دار صادر ، بيروت ، د ط ، دت.

02-كشاجم : الديوان تحرير النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة المدني ، ط 01 ، 1997 .

المعاجم:

01- ابن منظور: لسان العرب ، دار المعارف ، مصر ، د ط ، د ت .

02- أبو محمد القاسم السلجماني : المنزع البديع ، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف الرباط ، ط 03، 1980 .

03- الخليل بن أحمد الفراهيدي : العين ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، منشورات علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د ط ، د ت .

04- مجدي وهبة:معجم مصطلحات الأدب (انجليزي عربي فرنسي) ، مكتبة بيروت لبنان ، ط 01 ، 1974

المراجع العربية :

01- إبتسام أحمد حمدان:الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة و تحقيق أحمد عبد الله فرهود ، دار القلم العربي ،حلب، ط01 ، 1997.

02- إبن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده ، تحقيق محمد بن محي الدين عبد الحميد،دار الطلائع ،القاهرة ، ط 02 ، 2006 .

03- إبن سينا: جوامع علم الموسيقى،تحقيق زكرياء يوسف، نشر وزارة التربية، النطبعة الأميرية ،القاهرة،1956.

04- إبن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي،مكتبة و مطبعة علي صبح وأولاده ، ميدان الأزهر القاهرة، د ط ، 1969.

05- إبن طباطبا العلوي:عيار الشعر،تحقيق عبد العزيز ناصر المانع،دار العلوم للنشر والطباعة ،الرياض ، ط01 ،1958.

06- أبو حيان التوحيدي:الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين و أحمد الزين ، منشورات مكتبة الحياة ، بيروت، ج02 ، د ط ، د ت.

07- أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع ، دار غريب ، مصر ،د ط، 2005.

08- أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب، القاهرة، ط 02 ، 1997.

09- أدونيس: زمن الشعر ، تحقيق علي أحمد سعيد ، دار العودة،بيروت، ط 03 ، 1983.

10- أماني سليمان داوود : الأسلوبية الصوتية ،(دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاش)، دار مجدلاوي، د ط ، 2002.

11- أنيس إبراهيم : : موسيقى الشعر العربي ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ط 04، 1986

12- بدوي طبانة : البنيات المعاصرة في النقد الأدبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط 01 ، 1980.

13- بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي و أفق النظرية الشعرية ، دار رسلان ، سوريا ، د ط ، 2010 .

14- بكاي أحذاري: تحليل الخطاب الشعري، وزارة الثقافة ، الجزائر ، دط ، 2007 .

15- تمام حسان : اللغة العربية مبناها ومعناها، عالم الكتب ، القاهرة، ط03، 1993.

16- حازم القرطجاني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب إبن الخوجة ،دار العرب الإسلامي، بيروت ، ط 02، 1981.

17- خالدة سعيد: حركية الإبداع دار العودة بيروت ط 02 ، 1979.

18- راغب نبيل:عناصر البلاغة الأدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ط 01 ،2003.

19- رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي ، منشأة المعارف، مصر، دط د ت .

20- سعيد علوش: معجم مصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط01 ،1985.و

21- سيد البحراوي: العرض و إيقاع الشعر العربي ، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، د ط ، 1993.

22- سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤ المستحيل، دار شرفات للنشر والتوزيع، القاهرة ، ط 01 ، 1996.

23- صبيرة ملوك : بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دار هومة، الجزائر ، د ط ، 2009.

24- صفي الدين عبد المومن الأرموني البغدادي:كتاب الأدوار،شرح وتحقيق هاشم محمد الرجب دار الرشيد للنشر ،بغداد، د ط ، 1980.

25- صلاح الدين يوسف عبد القادر:في العروض والإيقاع الشعري ، دار الأيام، الجزائر، ط 01 1996.

26- صلاح فضل : النظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق القاهرة ، ط 01 ، 1998.

27- ضيف شوقي: في النقد الادبي ، دار المعارف ،مصر، دط ، دت.

28- عبد الرحمان تيبرماسين:البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة،دار التنوير والتوزيع، الجزائر ط،01 2003.

29- عبد الرحمان تيبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر ، الجزائر، د ط، 2003.

30- عبد الرحمان ممدوح: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ، د ط ، 1994.

31- عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر،دمشق ، 1998.

32- عبد الفتاح صالح نافع:عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار الزرقاء ،ط 02، 1975.

33- عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، تعليق محمد شاكر، مطبعة المدني ، القاهرة، ط02 ، 1991 .

33- عبد النور جبور: المعجم الادبي ، دار العلم للملايين، بيروت ، ط02 ، 1979.

34- العربي عميش: خصائص الايقاع الشعري ، دار الاديب للنشر و التوزيع ، ط01، 2005.

35- عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض و تفسير ومقارنة)،دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط 03 ، 1992.

36عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر(قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية) دار العودة لبنان ، ط 03 ، 1981 .

37- علي علوان عباس: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، سلسلة الكتب الحديثة (91) . بغداد، ط 01، 1980.

38- عياد شكري : موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية ، دار الكتب المصرية، القاهرة ، ط 03 ، 1988.

39- قدامة إبن جعفر : النقد الشعري ، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، دت.

40-كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي(نحو بديل جذري لعروض الخليل و مقدمة في علم الإيقاع المقارن) ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ط 04 ، 1978 .

41- مبارك حنون:في التنظيم الإيقاعي للغة العربية، نموذج الوقف ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون، بيروت، ط 01 ، 2010.

42- محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية ، تونس ، ط 01 ، 1968.

43- محمد الكراكبي : خصائص الخطاب الشعري في ديوان إبن فراس الحمداني، دار هومة، الجزائر، ط01، 2003.

44- محمد المتقن:الإيقاع في الشعر العربي المعاصر:دراسة في المفهوم لتعريفات النقاد،الجزء الأول ، مطبعة أميمة،فاس، ط 02 ، 2012.

45- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر الحديث للنشر و الطباعة ، مصر، ط 02 ، 1971.

46- محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ، تونس،ط 02 ، 1981 .

47- محمد بوزواوي : تاريخ العروض العربي بين التأسيس والإستدراك، دار هومة ، الجزائر، ط 01 ، 2002 .

48- محمد حسن عبد الله:الصور والبناء الشعري، دار المعارف ، القاهرة ، دط ، دت.

48- محمد صابر عبيد:القصدية العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ،حساسية الإنبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينيات ، منشورات إتحاد كتاب العرب،دمشق ، دط 2001.

49- محمد عدناني: إشكاليات التجريب ومستويات الإبداع، جدو للنشر ، مصر ، ط 01 ، 2006.

50- محمد مفتاح : التلقي والتأويل(مقاربة نسقية) ، المركز الثقافي العربي ، المغرب، ط 01 ، 1994.

51- محمود المسعدي: الإيقاع في السجع العربي(محاولة تحديد وتجديد) ، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، د ط ، 1996.

52- مصطفى حركات : تظيرة الوزن ، دار الأفاق، الجزائر،د ط، دت.

53- منير سلطان: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي ، منشأة المعارف،الإسكندرية، ط 01، 2000 .

54- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين،لبنان، ط 12 ، 2004 .

55- ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري و الواقع الشعري، مؤسسة جسور للنشر والتوزيع ، ط 01 ،2011 .

56- نور الدين السد: دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، دبوان المطبوعات الجامعبة، الجزائر، ط 01، 1995.

57- الهاشمي علوي:فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للنشر، بيروت ط 01 ،2006.

58- الهاشمي علوي: السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا ، إتحاد كتاب و أدباء العرب ، د ط ،1992.

59- هاني محمد علي سعيد : شعر محمد الشهاوي ، دراسة أسلوبية ، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط 01 ، 2009 .

60-صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى ، بغداد ، ط 05،1988.

61-محمد الصادق: جماليات اللغة، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط01، 1982.

62- سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، دار المطبوعات الجامعية تونس، دط، 1999.

63- فاطنة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة(قراءة في نصوص موريطانية)، دار المعرفة، الجزائر، د ط، د ت

المراجع المترجمة :

01- أرسطو : فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمان بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، ط 01 ، 1998 .

02- غيورغي غاتشف : الوعي و الفن ترجمة نوفل نيوف ، مراجعة سعد مصبوح ، عالم المعرفة ، د ط ، 1990 .

الأطروحات والرسائل الجامعية :

اطروحة الدكتوراه:

01- أحمد حساني : الإيقاع وعلاقته بالدلالة ، أطروحة دكتوراه ، الجزائر ، 2005-2006 .

02- صبيرة قاسي : بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر ، رسالة دكتوراه ، جامعة سطيف .

02- علاء حسين العليوي البدراني: فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري ، أطروحة دكتوراه ، الجامعة الإسلامية ، جامعى العراق ، 2012 .

03- مسعود وقاد : جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الله البياتي ،اطروحة دكتوراه ، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2011 .

رسائل الماجستير:

01- الصادق بن القايد: البنية الإيقاعية في ديوان إبن رشيق القيرواني ، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة ، 2010-2011.

02- نسيمة قط: جماليات قصيدة المديح في شعبر عبد الله بن الحداد، مذكرة ماجستير ، قسم اللغة و الأدب العربي ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 2008.

المجلات:

01- عبد الرضا علي: سعادةة وهج الذاكرة ، الحوار المتمدن ، العدد 3893 ، المحور الأدب والفن .

02- فيضل أصلان: التدوير والتضمين في شعر إبن النقيب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 22، العدد الثاني، 2003.

03- مجيد صالح بك:الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض ، دراسة بنيوية شكلية. مجلة العلوم الإنسانية الدولية، عدد 20، 2013

04- مصلح عبد الفتاح النجار : الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة ، رصد لأحوال التكرار، وتأصيل لعناصر الإيقاع الشعري، مجلة صادرة عن جامعة دمشق، مجلد 23، العدد الأول ، 2007

06- نعيم اليافي : ثلاث قضايا حول القرآن ، مجلة التراث العربي ،اتحاد كتاب العرب ، دمشق العدد 15 ، نيسان 1984 .

07- نور الدين السد : تحليل الخطاب الشعري، رثاء الصخر نموذجا، مجلة اللغة والأدب عدد 18 ،جامعة الجزائر ،1996 .

08- هدى مصطفى عبدا : الإيقاع في شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي ، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية ، العدد 4 ، المجلد 10 .

المقالات على مواقع الأنترنات:

01- عالب الغول: مفهوم الإيقاع في الخطاب الشعري الموسيقي، مقال منشور في الأنترنات، على الرابط التالي : www.rabitat-alwaha.net

02- محمد داني: بنية الشعر في ديوان الشاعر عبد الله فراجي(المرآة والبحر) مقال منشور في الأنترنات على الرابط التالي : www.matar.matar.net

فهرس الموضوعات

مقدمة.....10-02

الفصل الأول: مفهوم الإيقاع و أهميته في الخطاب الشعري 62-11

❖ تعريف الإيقاع لغة و إصطلاحا.....19-12

أ- في المعاجم العامة 13-12

ب- في المعاجم المتخصصة.....18-13

❖ الإيقاع عند النقاد القدامى.....30-18

❖ مفهوم الإيقاع عند النقاد المحدثين.....46-30

❖ أهمية الإيقاع في الخطاب الشعري.....62-46

الفصل الثاني:دلالة الإيقاع في ديوان"آيات من كتاب السهو".....123-64

❖ إيقاع التكرار.....97-68

أ- مفهومه 79-71

ب- أنواعه.....97-71

- تكرار الحروف والصيغ.....80-71
- تكرار الأسماء..... 84-80
- تكرار الأفعال..... 91-84
- تكرار العبارة 97- 91

❖ إيقاع التوازي 109-97

أ-مفهومه 100-97

ب-أنواعه..... 109-100

- التوازي الأحادي..... 102-100

- التوازي المزدوج 102-105
- التوازي المقطعي..... 105-109

❖ إيقاع الأصوات 109-123

أ- مفهومه..... 109-112

ب-إيقاع الأصوات المهموسة.....112-116

ب- إيقاع الأصوات المهجورة..... 116-123

الفصل الثالث: دلالة الأيقاع الخارجي في ديوان"آيات من كتاب السهو" ... 125-190

❖ مفهومه.....125-127

❖ الفرق بينه و بين الوزن..... 130-135

❖ إيقاع الوزن..... 135-140

❖ إيقاع الزحافات والعلل..... 140 -158

❖ إيقاع القافية 158-178

❖ إيقاع الجملة الشعرية و الدفقة الشعورية 178-187

خاتمة 189-193

الملحق.....195-210

قائمة المصادر و المراجع.....212-219