جامعـــــــــة المســـــــــيلة

كلـــــــية الآداب و اللغـــات

قســـــم اللغة و الأدب العربي

طور الماستر

تجليات التشكيل الايقاعي وجماليته في الشعر العربي المعاصر

الحسين القمري -أنموذجا-

مذكرة لنيل درجة الماستر تخصص : أدب عربي حديث

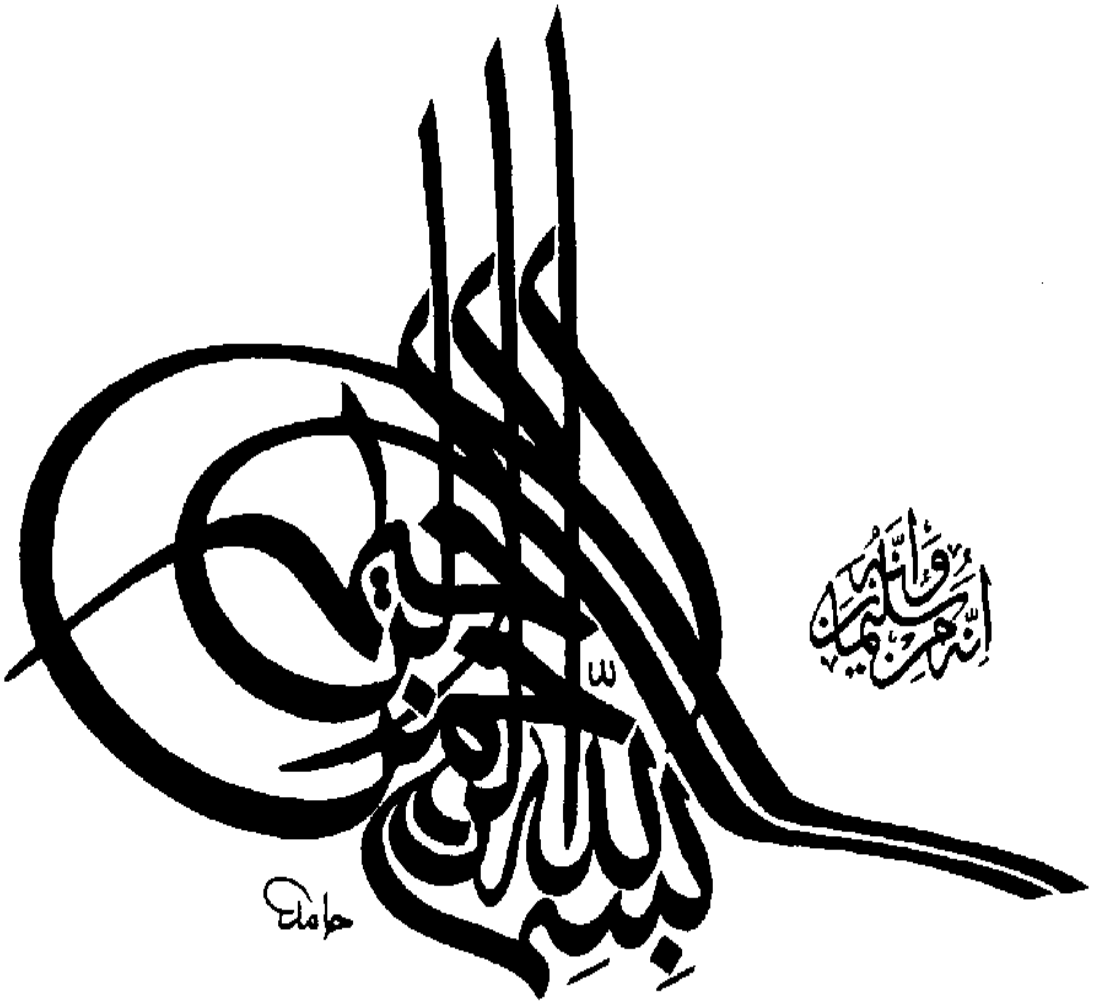
إعداد الطالبة :

✓ مسعودة صاوطي

إشراف الأستاذ الدكتور:

زلافي إبراهيم

السنة الجامعية : 2013 – 2014


بسم الله الرحمن الرحيم
إنه من سليمان وإنه

سأفنى وذكري سوف يبقى فمن يمت

بعد خبر يروى وقولا مرددا

أنلنا إلهي حسن ذكر ورحمة

وشفع أبا الزهراء فينا محمدا

شكر وعرفان

أتقدم بالشكر الخالص إلى كلّ من مدّ لي يد العون والسند في انجاز هذا العمل على رأسهم الأستاذ المشرف زلافي إبراهيم فله من القلب كلّ الدعاء و كلّ الامتنان على ما بذله من جهد خلاق ومتفان وراء كل كلمة و كل إضافة جديدة لي وللأجيال اللاحقة من بعدي.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى الأساتذة على سعة قلوبهم و قيمة عطائهم الأدبي والعلمي على مدى سنتين من الدراسة في طور الماستر وكما أشكر اللجنة المناقشة و رئيس قسم الأدب العربي

ولا أنسى بالذكر جنود الخفاء من أسهموا في إتمام هذا العمل طاقم مكتبة البيان وعلى رأسهم أخي إسماعيل وكذلك أفراد مكتبة القلم فشكرا على صبرهم معي ومساعدتهم لي.

وأشكر كلّ الأصدقاء وللجميع أقول إذا كان:" الأب كنز والأخ سلوى فالصديق الاثنان معا "

مقدمة

إن العالم كله حركة دؤوب،ولا يمكن لأي كائن حي أن يحافظ على حياته إلا بالحركة،وخلال كل تغير أو وضعية تتخذها هذه الحركة هناك إيقاع يسيرها.فكل ظاهرة كونية لها إيقاعها المؤثر،وتتضح معالم هذه الحركة الإيقاعية وتبرز أكثر في الشعر،الذي لا تتحدد ماهيته إلا من خلال الإيقاع.ولذلك فإن علاقته به عضوية مصيرية غير قابلة للفصل مطلقا،فهي علاقة انتماء وهوية.ولذا فإن الإيقاع يمثل المحور الذي تدور عليه بنية القصيدة من (أفكار وألفاظ وأصوات وصور ورموز ووزن [redacted] فينقلها من صورتها التراكمية العديمة إلى صورتها التركيبية التكوينية.

وقد جعل هذا البحث نصب عينيه الكشف عن هذه المادة الهلامية (الإيقاع) التي ما تلبث أن تظهر حتى تختفي والقبض عليها، و لهذا كانت الرغبة الجامحة هي الدافع والمحرك الأساس لخوض هذه المغامرة والمجازفة الخطرة.

ومن هذه الرؤيا قد انبثقت فكرة البحث،وتبلورت في تجليات التشكيل الإيقاعي وجمالياته في الشعر العربي المعاصر في محاولة للإجابة عن الإشكال الذي يطرح نفسه، كيف يتجلى الإيقاع في الشعر وخاصة المعاصر منه؟ وما هي مظاهره؟ والعوامل التي تتحكم فيه؟

ولم نجد أصلح من الشاعر الحسين القمري حتى يكون الأنموذج محل الدراسة.

إن فكرة البحث بهذا الطرح ليست جديدة،غير أن الجدة تكون في اختيار شاعر مغربي على خلاف كل الدراسات التي توجهت أغلبها لدراسة الشعراء المشارقة.ومن جملة الدراسات التي اعتمدها البحث دراسات ذات طرح عميق وتحليل جاد يتقدمها كتاب الناقد صابر عبيد (القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)،الذي سعى فيه صاحبه إلى الكشف عن علاقات التداخل بين خارج النص وداخله.ومنها أيضا كتاب

الباحث عبد الرحمن ألوجي (الإيقاع في الشعر العربي)،والذي تتبع فيه الإيقاع في الأشكال الشعرية القديمة حتى العصر الحديث،بالإضافة إلى دراسة أقامها الدكتور مسعود وقاد (جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي)،وهي عبارة عن رسالة دكتوراه سعى فيها إلى البحث عن فاعلية الجذور الإيقاعية.وقد مثلت هذه المراجع القاعدة التي انطلق منها البحث في محاولة للاستفادة من كل ما توصلت إليه هذه الدراسات.ولإنجاز هذا العمل فقد تم الاستعانة ببعض أدوات المنهج البنيوي وبعض آليات المنهج الإحصائي ونظرية التلقي، ونجد هذا التنوع في المناهج راجع إلى أن النص الشعري المنفتح استدعى انفتاحا منهجيا في مقاربته النقدية وفق ما تقتضيه خصائصه الإبداعية.

وقد استدعت طبيعة الموضوع أن يرد البحث في فصلين،يتقدمها مدخل يقف من خلاله على المفاهيم النظرية القديمة والحديثة للإيقاع.فقد غيب النقد العربي القديم هذا المفهوم بسبب ربطه بالموسيقى،فكان اهتمام النقاد منصب على الوزن والإطار الخارجي للقصيدة،على خلاف منها الدراسات الحديثة فقد استوعبت مفهوم الإيقاع من حيث أنه انتظام استنادا في الوافق ما ترتاطه بحركة النفس ستتبع حاتها.

وقد جاء الفصل الأول يبحث في بنية الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة من خلال المستوى الخارجي الذي يراعي فيه البحث الجانب العروضي من أوزان وتراخيص عروضية وقافية.وكذلك المستوى الداخلي وتجلياته الإيقاعية من خلال بعض البنى المشكلة للإيقاع الداخلي كالبنية السمعية والبنية المرئية والبنية الدلالية.

أما الفصل الثاني فقد حاول هذا العمل أن يقدم نموذجا تطبيقيا للإيقاع في شعر الحسين القمري،من خلال كل ما ذكر في الفصل الأول آنفا.

و لعل خوض غمار هذه الدراسة ليس بالأمر الهين والسهل فقد تعرض هذا البحث لبعض الصعوبات المتعلقة بشح المادة العلمية المتعلقة بالإيقاع وخاصة في مستواه الداخلي وقلة الدراسات الخاصة به.

إلا أنه بفضل الله وعونه،في أن سخر لإنجاز هذا العمل أساتذة أمدونا بالعون،وعلى رأسهم الأستاذ المشرف الدكتور زلافي إبراهيم،والأستاذ المحترم عبد القادر العربي،وأيضا الأستاذ بوراس سليمان،وكذلك الأستاذ تيس ناصر،فهم لم يتوانوا في تقديم النصح والتوجيه طيلة فترة إنجاز هذا البحث،فلهم خالص الشكر مع كل التقدير والاحترام.

مدخل
مفهوم الإيقاع بين اللغة والاصطلاح في النقد العربي

1- الإيقاع لغة

2-الإيقاع اصطلاحا

وُجد الإيقاع منذ أن أوجد الله عز وجل الإنسان على وجه هذه الأرض، فقد خلقه مع أول بشري "آدم عليه السلام" وبث فيه من روحه.فالإيقاع وإنْ كان الخاصية الأولى المميزة للشعر إلا أنّه وكما يقول **رينيهRenié** وزميله في كتابهما "نظرية الأدب" بأ نّه لا يقتصر فقط:"على الأدب بشكل نوعي أو حتى على اللغة،فهناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل وإيقاع للإشارات الضوئية"[1] وهذا ما يلمسه الباحث في المعنى اللغوي لهذا المصطلح في المعاجم.

1 -الإيقاع لغة :

إنّ للفعل (وقع) معان كثيرة مبثوثة في المعاجم العربي ة،وقد جاء منها في لسان العرب:وقع يَقَعُ وَقعًا ووُقُوعًا سقط ،و أوقعه غيره،وَقَعَ المطر بالأرض أي سقط ووَقْعُ المطر وهو شدة ضربه الأرض إذا وبل، والوَقْعَةُ الحرب والقتال والصدمة بعد الصدمة، والوَاقعَةُ الداهية والنازلة من صروف الدهر وهي كذلك صدمة الحرب،ووقع الطائر يقع وقوعا نزل عن طيرانه ووقيعة الطائر وموقَعته موضع وقوعه الّذي يقع عليه ويعتاد إتيانه ،والتَوقيعُ في السير شبيه بالتلقيف وهو رفع ه يده إلى فوق،والتَوقيع أيضا إصابة المطر بعض الأرض و إخطاؤه بعضا وقيل:هو إنبات الأرض بعضها دون بعض ،والتوقيع في الكتاب هو إلحاق شيء فيه بعد الفراغ،وتوقيع الكاتب في الكتاب المكتوب أن ي جمل بين تضاعيف سطوره مقاصد الحاجة ويحذف الفضول،والموقع في الكتاب يؤثر في الّذي كتب الكتاب وما يوقع في الكتاب،والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها وهو مأخوذ من توقيع الدبر ظهر البعير.[2]

بين كلّ هذه المعاني التي جاءت في الأثر اللغوي نجد ما يُظهر ارتباط الإيقاع بالموسيقى و الغناء.

2 -الإيقاع اصطلاحا:

بعد استقراء المشهد الأدبي العربي يتجلى لنا اتصال الشعر بالموسيقى في المجتمعات القديمة[3]،وهذا ما يؤكده و جود أشكال إيقاعية شعرية عرفها العرب في جاهليتهم ك "الحداء" إذْ يعد أقدم الأشكال الإيقاعية ظهورا،فهو الغناء الذي يضم مقاطع تصاحب سير الإبل في الصحراء،وتوافق حركتها فتختل وتضطرب باختلال واضطراب سي رها،و"النصب" شكل آخر من الغناء تطور عن الحداء وانبعث مثله من الصحراء وظروفها وقصة الرحلة،يستمد مادته من دافع نفسي قوامه حماس وجد لقطع الطريق الطويلة،ثم يأتي "الركبانية" وهو أيضا له علاقة بالحداء إلا أنّ هذا الغناء أو الإنشاد يؤدى جماعيا فيردده جماعة الركبان إذا ركبوا الإبل

[1] نقلا عن،محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى جيل الرواد والستينيات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2001،ص15.

[2] ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير محمد وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ص 4894.

[3] عزالدين إسماعيل،الأسس الجمالية في النقد العربي،دار الفكر العربي،القاهرة،دط،1992،ص305

ويصاحبه استخدام للأدوات والآلات الموسيقية الوترية والنافخة و الصنوج،ثم "القلس والتقليس" يعد هذا الفن أكثر تعقيدا إذْ يشترك فيه الغناء والموسيقى بالرقص واللعب بالسيوف والريحان،ولطالما ارتبط بحياة العرب الدينية والاجتماعية،فهو مظهر من مظاهر التعبد لديهم،"التهليل" وهو يتفق مع القلس في سبب النشأة واقترانه بالحياة الدينية،إلا أنّه أقل تعقيدا وقد يكون أداءه فرديا أو جماعيا في مواسم الحج أو الاعتمار والتعبد برفع الأصوات بالدعاء إلى المعبود،"التغبير" الإنشاد الديني المصاحب بالرقص والتمرغ بالتراب،و"الرجز" أقرب الأشكال إلى الشعر فهو يقوم على مقاطع منتظمة،فلا يستبعد أن يكون قد نشأ عن السجع ثم استقل عنه فنا شعريا يقال في مناسبات المفاخرة والنافرة والتنشيط في الأعمال كحفر بئر أو ما إلى ذلك.[1]

ومن هنا أمكننا القول:"أنّنا لا نأتي بجديد حين نزعم أنّ شعرنا العربي نشأ نشأة غنائية كغيره من أنواع الشعر الأخرى،فمن المعروف أنّ الموسيقى كانت ترتبط بالشعر منذ نشأته"[2].وفي المأثور من الأشعار تأكيد لذلك ،فهذا حسان بن ثابت يقول:[3]

تغنَّ بالشعر إما كنت قائله إنّ الغناء لهذا الشعر مضمار

فالقدماء كانوا يتغنون بالشعر فالأعشى مثلا يلقبونه ب"صناجة العرب" لأنّه كان يتغنى بشعره،كما نلاحظ في الكتب الأدبية القديمة استعمال عبارة "وانشد "حين يرد نص شعري،فإلقاء الشعر إذن كان انشادا وذلك راجع لطبيعته القريبة من الغناء. إذْ لغة الشعر موقعة أي أنّ فيها نوعا من الموسيقى.[4]

لقد كان لهذا الربط (بين الموسيقى والشعر) بالغ الأثر على مستوى الدراسات النقدية القديمة والتي تناولت الشعر، فالمتقصي للإيقاع لا يجد فيها تحديدا للإطار المفاهيمي لهذه الظاهرة،لأنّها اهتمت بالجانب الموسيقي الخارجي ممثلا بالوزن والقافية. **قدامة بن جعفر(327.260ه)** يعرف الشعر بقوله :"إنّه قول موزون مقفى يدل على معنى" [5] وهو بهذا يُرسم حدود الشعر ألا وهي الوزن والقافية وهذا البناء لا يأتي إلا وهو حامل لمعنى ما.

أما **ابن سينا(427.370ه)** فيعرفه بأنّه :"كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة ومعنى كونها موزونة أنْ يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أنْ يكون كلّ قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية فإنّ عدد زمانه مساو لعدد زمان آخر"[6] .

---

[1] عبد الرحمن ألوحي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989، ص 12- 32.

[2] شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط11، ص 41.

[3] المرجع نفسه، ص 44.

[4] شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة مبارك العامة، القاهرة، ط2، ص52 29.

[5] قدامة بن جعفر،نقد الشعر،تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي،دار الكتب العلمية،بيروت،دط،دت،ص64.

[6] نقلا عن:ابتسام أحمد حمدان،الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،مراجعة و تدقيق أحمد عبد الله فرهود،دار القلم العربي،حلب،ط 1997،1،ص28-29.

الواضح أنّ الناقدين يتفقان في الاهتمام بالوزن، ليضيف ابن سينا ويعبر عنه بالإيقاع.

وخلافا لهذا يرى نقادنا المحدثين أنّ الشعر العربي ضحية الأوزان والقوافي فمارون عبّود يذهب في القول أنّ:"الأوزان العربية وحدة موسيقية يؤلف كلّ منها لحنا خاصا،فمتى لفق شاعرنا ألفاظه واستقام الوزن كانت الموسيقى،ولهذا لا يبالي شاعرنا بألفاظه إلا قليلا بينما نرى شعراء العالم يخلقون من توافق الألفاظ موسيقى يوفق إليها كلّ شاعر بحسب طبعه واجتهاده"[1] . فالإيقاع إذن غير الوزن،ولهذا سعت الدراسات الحديثة إلى العمل على تحديد مفهوم واضح للإيقاع بعيدا عن الوزن وقيوده.

جاء في معجم المصطلحات تعريف الإيقاع(Rhythm) بأنّه:"كلمة مشتقة أصلا من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق.و الإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى و الشعر والنثر الفني والرقص...فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب و الفن، و يستطيع الفنان و الأديب أن يعتمد على الإيقاع بإتباعه طريقة من ثلاث:التكرار، أو التعاقب، أو الترابط" [2]. فهو غربي النشأة لذلك نلحظ اختلافات عدى في وصفه لدى باحثينا كلّ حسب مشربه الّذي نهل منه.

إنّ الناقد **شكري عياد** يرى الإيقاع ظاهرة شديدة الالتصاق بالعاطفة والوجدان،وعنصرا أساسيا في جميع الفنون،ويذهب في تعريفه إلى أنّ النقد الأدبي ينظر إلى الإيقاع على:"أنّه الحركة المنتظمة في الزمن ويربطه بالتكرار، ويرجعه إلى عاملين أحدهما جسمي (أي التحرك العضوي الذاتي في الجسم)كحركة القلب،فهذه حركة منتظمة تتألف من انبساط وانقباض متعاقبين،والعامل الثاني اجتماعي مرتبط بتنظيم العمل،وليس هذا العامل منفصلا عن سابقه لأنّ تنظيم العمل بطريقة أكثر إنتاجا يجب أنْ يراعى طبيعة حركة الجسم ".[3] انطلاقا من رأي عياد والّذي راعى فيه الجانب النفسي الإنساني لوصف الإيقاع يمكن اعتباره إشعاع من الظلال النفسية التي يضيفها الشاعر على لغته.[4]

إجمالا لذلك نستطيع القول أنّ الإيقاع وفق هذا المنظور ما هو إلا:"حركة مقوسة توحي لنا أنّها تكرر نفسها و لكنها ليست كذلك إنّها حركة انطلاق لباعث داخلي لا يمكن أن يصنف أو يقاس بطريقة دقيقة لأنّه حركة الشعور في جيشانه و تحويمه ثمّ زواله".[5]

---

[1] ينظر:سلمى الخضراء الجيوسي،الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث،ترجمة عبد الواحد لؤلؤة،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،ط 1،2001،ص554.

[2] مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط 2، 1984، ص71.

[3] شكري محمد عياد،مدخل إلى علم الأسلوب،ص53.

[4] كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية)، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، د ط، 2006، ص624.

[5] ابتسام أحمد حمدان،الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،ص22

يصف **محمد مندور** الإيقاع بقوله أنّه:"موجود في النثر والشعر مع فارق جوهري واحد هو أنه في النثر تتطابق الوحدات الإيقاعية مع اللغوية،وأما في الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات الإيقاعية".[1] و بذلك يكون قد راعى الإيقاع من الزاوية الصوتية حيث

أقام دراسة ضمنها كتابه" في الميزان الجديد" قام فيها بمقارنة الشعر العربي بنظيره الغربي ممثلا بالشعر (اللاتيني و اليوناني، الإنجليزي والألماني، والفرنسي) ليصل إلى نتيجة مفادها أنّ الشعر العربي يقوم على الارتكاز كما يقوم على الكم أيضا.[2]
ويعرفه سيد البحراوي بأنّه:"تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني،محدد و لا شك أنّ هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة"[3]

لتأتي بعد ذلك دراسة لنعيم اليافي استطاع من خلالها التمييز بين الوزن والإيقاع إذْ يمثل الوزن عنده:"النمط المحدد الصرف أو الهيكل السكوني الجاهز والمجرد،أما الإيقاع فهو العنف المنظم أو حركة النص الداخلية الحيوية المتنامية التي تمنح نسق الرموز المؤلفة للعبارة الدفق والثراء"[4]

وبهذا يتأكد لنا أنّ الإيقاع يشكل القانون الأساس الّذي يحكم العمل الشعري لدى كل ناقدينا سواء القدماء منهم أو المحدثين، وإنْ اختلفت أرائهم في تحديد ماهيته.ليكون بذلك نواة الإبداع ومصدر إشعاعه.

[1] محمد مندور،في الأدب و النقد،نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع،القاهرة،دط،دت،ص25.
[2] محمد مندور، في الميزان الجديد، نشر وتوزيع مؤسسات ع.ابن عبد الله، تونس، ط 1، 1998، ص 265.
[3] سيد البحراوي العروض و إيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، دط ، 1993، ص 111 .
[4] ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1997،ص 44 .

الفصل الأول
بنية الإيقاع للقصيدة الحديثة بين العروض و الإيقاع الداخلي

1-التشكيل العروضي

1-1 أوزان الشعر

1-2الترخيصات العروضية

1-3البنية التقفوية

2-بنية الإيقاع الداخلي

2-1الإيقاع الداخلي بنية سمعية

2-2الإيقاع الداخلي بنية مرئية

2-3الإيقاع الداخلي بنية دلالية

1-التشكيل العروضي في القصيدة الحديثة:

يشكل الإيقاع الخارجي نتاج لتكرار التفعيلات في البيت الشعري ،وهو إيقاع مبني على الأوزان الصرفية التركيبية [1] وذلك يشمل كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار في المقطع الصوتي وكل ما يدرك في النص بحاستي السمع والب صر.[2] وفيما يلي استعراض لجانب من الإطار الخارجي هو التشكيل العروضي للقصيدة العربية:

1 -1-أوزان الشعر :يجمع أكثر القدماء على أنّ الشعر العربي يقوم على أربعة أركان وهي:اللفظ و المعنى والوزن والقافية.[3] و يروا الوزن أهم حد فيه **فابن رشيق** يذهب بقوله أنّ:"الوزن أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية".[4] لذلك كان أكثر الخصائص التزاما بالشعر وارتباطا به،ونظرا لأهميته فقد جعلوا منه المعيار لقياس الشعر و تميز صحيحه من فاسده ولهذا يعبرون عنه ب:"التأليف الّذي يشهد الذوق بصحته أو العروض".[5] وهناك من ذهب إلى الحكم على القصائد المختلفة الأوزان ونفي صفة الشعر عنها لاختلاف الوزن فيها،وبهذا يصبح الشعر عنده ليس الموزون المقفى فقط بل ومتفق الوزن أيضا.[6]

إنّ **للخليل بن أحمد الفراهيدي (96-170هـ)** كلّ الفضل إذ كان رائد علم العروض والمكتشف الأول للقيمة الإيقاعية في ابسط أشكالها والممثلة بالسبب الخفيف(س ح س) بحتنا إياها مستلة العلماء.[7] وقد استطاع استنباط ثمانية تفاعيل هي:(فعولن،مفاعيلن،مفاعلتن، فاعلن، فاعلاتن، متفاعلن، مستفعلن، مفعولات) شكلت المادة الخام لبحوره الخمسة عشر.

لقد جعل في تحليله حروف هذه التفاعيل تقابل حروف الكلمات الموزونة في البيت الشعري، فما كان متحركا قوبل بمتحرك وما كان ساكنا قوبل بساكن.فمثلا حين نحلل

---

[1] ربيعة برياق: الإيقاع الشعري (دراسة لسانية جمالية)، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، بسكرة،العدد8، 2001، ص20.

[2] مسعود وقاد،جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي،رسالة دكتراه،إشراف عبد القادر دامخي،باتنة،2010،ص75.

[3] حسني عبد الجليل يوسف،موسيقى الشعر العربي(دراسة فنية و عروضية)،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،دط،1989،ج1،ص8.

[4] ينظر:عثمان موافي،في نظرية للأدب(من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث)،دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية،ط2000،2،ج2،ص45.

[5] ينظر:أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ج2، ص435.

[6] عبد الله محمد الغذّامي،الصوت القديم الجديد(دراسات الجذور العربية لموسيقى االشعر الحديث)،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،دط،1987،ص79.

[7] عبد الرحمن ألوجي،الإيقاع في الشعر العربي،ص60.

عبارة:من جاءكم؟ نجدها تنطبق على المقياس"مستفعلن"وذلك كالتالي:منْ=مسْ،جا=تفْ، ءَكَمْ=عِلُنْ.[1] وما يعيبه الدارسون المحدثون على الخليل في تحليله إهماله ل:"أبعاض الأصوات(أحرف اللين القصيرة-الحركات)في تشكيل المقاطع الأولى و اعتبارها لواحق تنوّع النغم،معترفا ضمنا بقيمتها الإيقاعية،وإنْ لم يدخلها في صلب البناء المقطعي الأولي،مما جعل عمله يضطرب قليلا،وهو معذور في ذلك إذْ أنّ عماده في ذلك أدوات النطق و السمع"[2] ، وسعوا إلى إحلال نظام بديل كنظام الإرتكاز"النبر" الّذي دعا إليه كلّ من **كمال أبو ديب** و **مندور** الّذي يعتبر نظام **الخليل**:"لا يكفي لإدراك موسيقى الشعر بل لابد من الارتكاز الشعري الذي يقع على كل تفعيل ويعود في نفس الموضوع على التفعيل التالي وهكذا".[3]

أما البديل الآخر فدعا إليه **إبراهيم أنيس** وهو"التنغيم" ويذهب إلى القول أنّ :"موسيقى الشعر لا تبرز ولا تحدث أثرها في النفوس إلا مع الإنشاد،والإنشاد يتطلب مع مراعاة نظام توالي المقاطع شيئا آخر يتصل اتصالا وثيقا بنغمة الكلام في الصعود والهبوط".[4]

أنّ كلا المشروعين لاقى الفشل ليتأكد أنّ القصيدة العربية لا غنى لها عن نظام التفاعيل والوزن الخليلي.

1-2-الترخيصات العروضية: إنّ دارس الشعر العربي يدرك أنّه كثيرا ما يخرج الشاعر عن القواعد التي أقرها العرف الشعري مستغلا ما يعرف بالجوازات الشعرية أو الزحاف والعلل.

والزحاف لغة هو: "الإسراع وسمي الزحاف في علم العروض بهذا الاسم إذا دخل الكلمة أسرع النطق بها بسبب نقص حروفها أو حركاتها"[5] فهو تغيير يصيب ثواني الأسباب مطلقا من التفعيلة ويكون بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساك ن،ويقع في أولها أو وسطها أو آخرها كما قد يكون في العروض أو الضرب أو غيرها ولكنه لا يلزم سائر القصيدة.[2]

---

[1] إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر،مكتبة الأنجلو المصرية،دب،ط2،1952،ص54.

[2] عبد الرحمن ألوحي: الإيقاع في الشعر العربي، ص60.

[3] محمد مندور: في الميزان الجديد،نشر وتوزيع مؤسسات ع.بن عبد الله،تونس،ط1،1988،ص261

[4] ينظر:ثائر العذاري،الششكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج،رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010، ص

[5] محمود علي السمان: العروض القديم (أوزان الشعر العربي وقوافيه)، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1986، ص191.

[2] غازي يموت،بحور الشعر العربي(عروض الخليل)،دار الفكر اللبناني،بيروت،ط2،1992،ص26.

[3] أحمد الهاشمي،ميزان الذهب في صناعة شعر العرب،تحقيق و ضبط حسني عبد الجليل يوسف،مكتبة الآداب،القاهرة،ط1،1997،ص15.

والزحاف في العروض ضربان:

أ-زحاف مفرد:وهو الذي يدخل على سبب واحد من التفعيلة.

ب-زحاف مركب: يلحق بسببين من التفعيلة .

أما العلة فهي في اللغة:"المرض وسميت كذلك لأنها لازمة لما تدخله كالمرض الذي يلزم المريض".[1] وفي الاصطلاح فهي التغيير الذي يصيب الأسباب والأوتاد في الأعاريض والضروب وإذا ورد هذا التغيير في أول البيت من القصيدة التزم في جميع أبياتها،[2] وهي ضربان علل نقص وأخرى زيادة.

لقد لجأ الشاعر المعاصر إلى استغلال الزحاف في محاولة لقتل تلك الموسيقى الحادة و التحرر من سطوة الوزن الواحد ليصبح من شأنه :"أنْ يخرج التصميم الموسيقي عن التناسق والتوازي الأقرب إلى الرتابة".[3]

وبهذا يكون للترخيص العروضي إسهام في تغير إيقاع القصيدة العربية وفق ما ينسجم مع التجربة وما يحكمها من متغيرات.

2 -1-3 البنية التقفوية: ظلت القافية في الشعر العربي القديم ضابط الإيقاع،وعليه ا تقف عناصر الشعر الأخرى،وتجري في مستقرها موسيقى الشاعر وذلك باعتمادها ثابتا إيقاعيا يتتالى في نهاية الأبيات وقد اختلف في تحديدها الدارسون.[4] فتمثل عند الأخفش آخر كلمة في البيت أجمع أما ثعلب و قطرب فيجعلان من حرف الروي القافية [5] والخليل عرفه ا بأنّها: "من آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله" .[6]

---

[1] محمود علي السمان: العروض القديم (أوزان الشعر العربي وقوافيه)، ص191.

[2] غازي يموت: بحور الشعر (عروض الخليل)، ص26.

[3] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص35.

[4] صبيرة ملوك: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر (قراءة في شعر صلاح عبد الصبور)، دار هومة، الجزائر،د ط، 2009،ص79.

[5] عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصر في الجزائر،دار الفجر للنشر والتوزيع،القاهرة، دط،دت، ص105

[6] ينظر:أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص108.

فهي من الأهمية عندهم لا تعد ضابط الإيقاع في البيت وحده فحسب ولكنها تعد ضابط الإيقاع في القصيدة كلها،وعنصرا موحدا بين أجزاء الإيقاع فيها [1] إلا أنّ موقف النقاد المحدثين متباين بين متمسك بها ود اع إلى التخلص منها،فأما من دعا إلى التخلص منها،فقد هاجم القافية ويذهب إلى القول أنّها:"ليست سوى قيد من حديد تربط به قرائح شعرائنا وقد حان تحطيمه من زمان" .[2]

فالشاعر أثناء اختيار كلمات القافية يضطر إلى التصنع والتكلف وهذا ما يؤدي به إلى حشو ألفاظ ليست هي الألفاظ التي يفرضها واقع الشعرية وإنّما هي ما يفرضه سلطان القافية وهيمنتها وبالتالي فإنّ إلغائها سوف يخلق نوعا من الموسيقى الشعرية النابع من الإيحاء العضوي بين اللفظ وبين المعنى والعاطفة .[5]ولهذا فإن بنيس يذهب إلى أن :"إعادة بناء المسكن الشعري في الحداثة العربية،والمعاصرة على وجه الخصوص تطلب إعادة النظر في عنصر القافية ووظيفتها في آن".[3]

وأما من قال بضرورة الأخذ بالقافية فإنه يرى فيها ركن ا مهما في موسيقى الشعر ونازك تؤكد ذلك بقولها:"إن الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا،وذلك لأنّه شعر يفتقد بعض المزايا الموسيقية المتوفرة في شعر الشطرين الشائع".[4] وذلك لتخليه عن الجو الموسيقي العام في القصيدة العربية.

إنّ في ظل موجة الحداثة الشعرية تعرضت القافية لتطورات كبيرة وكان ذلك مسايرة لما تعرضت له القصيدة العربية من اهتزازات أ فرزت مظاهر جديدة في الوسط الشعري العربي، فكان انعكاسه على البناء التقفوي جليا فظهرت أنماطا عديدة نميز منها نوعين رئيسيين يضم كلّ منهما أنماطا مختلفة:

---

[1] عثمان موافي: في نظرية الآداب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم)، دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية، ط2،ج1، ص98.

[2] المرجع نفسه، ج2، ص43.

[3] ينظر: صبيرة ملوك: بنية الإيقاع في الشعر العربي، ص68.

[4] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،مكتبة النهضة،بغداد،ط2،1965، ص 164.

أ-التقفية البسيطة أو الموحدة وينطوي على(تقفية السطر،وتقفية الجملة الشعرية،و التقفية المختلطة).

ب-التقفية المركبة أو المنوعة ويحوي هذا النوع(قافية المقطع، وتقفية الحرة المتقاطعة،والتقفية المتغيرة). [1]

فالقافية بكلّ أنواعها في الشعر الحديث تمثل كلمة لا يبحث في قائمة من الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة،و إنّما هي كلمة من بين كلمات اللغة،يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري،لأنّها الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح لها النفس حين الوقوف عندها. [2]

2 – بنية الإيقاع الداخلي:

إنّ القصيدة العربية الحديثة سعت إلى إيجاد بدائل موسيقية عن الإيقاع الخارجي وحدود الوزن والقفية ،لكنها ليست للتخلي عن الطقوس التي احتفت بها القصيدة القديمة والتخلص من الإيقاع بقدر ما هي محاولة استغلال الشاعر للخصائص الصوتية للغة العربية في مستواها الصوتي (المد،الوقف، التنغيم)وفي أساليبها المتنوعة (كالأمر والنهي) والبديع من تصريع وقافية داخلية [3].[3] محاولة الاستفادة من كلّ ما يتيحه النص من بنى لتصنع لنفسها إطارا موسيقيا جديدا، بعيدا عن الإيقاع الخارجي لأنّه وكما يقول أن سري الحاج:"موسيقى الوزن والقافية تظل موسيقى خارجية،ومهما كان نصيبها من العمق فإنها تبقى صالحة لشاعر غير الشاعر المعاصر، ولعالم غير العالم الذي نحياه" [4] وقد اصطلح عليه تسمية الإيقاع الداخلي ومنه يمكن القول أنّه:"يلعب دورا أساسيا في ربط الصلة بين

[1] محمد صابر عبيد،القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،ص99-139.

[2] عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر(قضياه وظواهره الفنية والعنوية)،المكتبة الأكادمية،القاهرة،ط1994،5،ص59

[3] ربيعة برباق،الإيقاع الشعري دراسة لسانية جمالية،ص20.

[4] ينظر: صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي، ص23.

بنى النص وتماسك أجزائه ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه،أو بين شكله ومضمونه".[1] وهو ما يتجسد في مستويات النص من صوتي ومرئي ودلالي .

2-1-الإيقاع الداخلي بنية سمعية :

لطالما شكلت البنية الصوتية جزءا مهما من بنية الإيقاع العام للقصيدة،فهذه الأنظمة الإيقاعية الصوتية أبرز عناصر الإيقاع المميز للشاعر، [2]إذْ أنّ"الحروف والأصوات هي الوحدات الأساسية لمادة الفن الشعري ومن انتظامها داخل الكلمات والتراكيب بنسب وأبعاد متناسبة ومنسجمة مع مشاعر النفس وأحاسيسها يتشكل العمل الفني"[3]

و بهدف الوصول إلى هذا الإيقاع عمد الشاعر إلى تكوين تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة، وهذه التجمعات إنّما هي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزع في كلمات البيت أو مجيء حروف تجانس أحرف في الكلمات تجري وفق نسق خاص. [4]لذا نقول أنّ:"الكلمات في سياقها المحدد ومن خلال معانيها تشدنا إليها بعد ما يصبح لأصواتها المكونة لها قيمة خاصة ومذاق خاص يربطنا بها انفعاليا من خلال ألفة الاستعمال".[5]

ونكشف عن طبيعة هذا الإيقاع بقصيدة للشاعر "فدوى طوقان" حيث تبرز القيم الصوتية بوضوح تقول الشاعرة :

مازلنا في غرف التخذير

على سرر التخذير ننام

والعام يمر وراء العام

والأرض تميد بنا والسقف

---

[1] محمدصابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص60.

[2] ثائر العذاري: التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج، ص203.

[3] ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالة للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص151.

[4] محمدصابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص62.

[5] مصلح عبد الفتاح النجار وأفنان عبد الفتاح النجار، الإيقاعات الردفية والإيقاعات البديلة في الشعر العربي (رصد لأحوال التكرار وتأويل لعناصر الإيقاع الداخلي)، مجلة جامعة دمشق، دمشق، المجلد 23، العدد1، 2007، ص132.

ويل ركاما فوق ركام

والكذب يغطينا من قمة هامتنا

حتى الأقدام..

يا أخوتنا قولوا حتام ؟

أواه وأواه يا فيتنام

آه لو مليون محارب

من أبطالك

قذفتهم ريح شرقية

فوق الصحراء العربية

لفرشت نمارق

ووهبتموا مليون ولود قحطانية!.....[1]

* * *

إن كثافة بعض الأصوات ذات التردد العالي مثل صوت (الراء) الذي يتكرر في الأسطر الأولى الستة فقط 12 مرة وصوت (النون) الذي يتكرر في القصيدة 17 مرة يظهر على شكل ضمير المتكلم (نا) 09 مرات،فضلا عن استخدام الشاعرة بعض الصيغ اللغوية التي يمكن أن تستثمر استثمارا خاصا في الإلقاء مثل (أواه، اواه، آه) مما يزيد في زخم الحضور الصوتي في القصيدة،وكذلك تكرارها لبعض المفردات تكرارا متلاحقا ومنظما مثل (العام يمر وراء العام/ي ويل ركام فوق ركام) مما يولد ترددا عاليا للأصوات،ويمكن القول أن أسلوب الاستفهام في (يا أخوتنا قولوا حتام)وأسلوب التعجب

[1] ينظر:محمد صابر عبيد،القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،ص42

في (ووهبتوا مليون ولود قحطانية) وما يصاحبهما من تنغيم صوتي في الإلقاء ما يمكنه الإسهام في زيادة زخم الإيقاع الصوتي في القصيدة.[1]

فتجتمع كل هذه المكونات الصوتية لتشكل الإيقاع الصوتي الذي تنهض عليه القصيدة،هذا بغض النظر عن الإيقاع الخارجي لها من الوزن والقافية المتنوعة التي اعتمدتها الشاعرة في قصيدتها.

2-2- الإيقاع الداخلي بنية مرئية :

إذا كان النص الشعري العربي القديم يتبع أقصر الطرق ليصافح المتلقي وبالدرجة الأولى اعتماده على المشافهة، فإن القصيدة العربية الحديثة لما قطعت صلتها بالإيقاع الذي سارت عليه القصيدة القديمة جعلت تبحث لها عن بدائل إيقاعية تواكب روح العصر الحضاري الذي يعتمد على المشاهدة والقراءة فولجت في تنقي بها إلى العالم المرئي للقصيدة

أي ارتسامها الخطي وشكلها الطباعي،لأنّ أول ما يصطدم به القارئ هو شكل النص وكيفية

[redacted]

المتلقي، تصل إلى حد التأثير في الدلالة وتعمل على تنامي الإيقاع وتوزيعه في القصيدة واستحالته إلى واقع صامت ساكن، فلم يعد هم الشاعر مقتصرا على العناصر الصوتية،ولم تعد مساحات التدوين مجرد حامل لجسد النص.[2]

فمعانقة الأسود للأبيض فوق الصفحة التي تجسد القصيدة في شكلها وفي كيفية انتظام كلماتها وكتابتها عليها وعرضها بطريقة خاصة،هو إسهام في تشكيل بنية الإيقاع الشعري، وبما أن الإيقاع ليس إلا"تردد ظاهرة صوتية بما في ذلك الصمت على مسافات زمنية

[1] محمد صابر عبيد،القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية،ص43.

[2] عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص152.

متساوية أو متقابلة".[1] ليتحدد الصوت والصمت على مستوى الكتابة للقصيدة، فالسواد رمز 'الصوت' والبياض رمز 'الصمت' ولهذا اهتم بهما الشعراء.

لقد تفطن الشعراء الغربيون لأهمية توزيع النص في المكان وما إلى ذلك من دور في إنتاج الدلالة ف:**ملارميه Mallarmé** يذهب بالقول في رسالته التي بعث بها إلى **اندريه جيد André Gide** سنة 1897 :"لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول 'بهيٌ' إنّ اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء،وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة ... إنّ تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة وعليه فالفراغ الأبيض متمم" [2].وبهذا تصبح الفراغات المتناثرة على الصفحة في رحلة بحث عن القارئ ليملأها،فكأنّها دعوة من المبدع لمشاركة قارئه العملية الإبداعية،فإذن يمكن أنْ نقول:"أنّ البياض ليس فعلا بريئا أو محايدا،أو فضاء مفروضا على النص من الخارج بقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النص وحياته". [3]

2-3-الإيقاع الداخلي بنية دلالية :

لا يمكن اعتبار الإيقاع مكونا مستقلا عن بقية مكونات الشعر،تلك المكونات التي تلتقي في نقطة وتتفاعل لتصب في الدلالة التي أشار إليها **ريفاتير Rèvatir** في قوله: "الشعر يقول شيئا ويعني شيئا آخر" [4] ،فالقصيدة المعاصرة وفي حملة تفتيشها عن البدائل الموسيقية توجهت بنظرها صوب النظام الدلالي الّذي يستغل المفردات بعيدا عما وضعت له **فأدونيس** يقول أنّ هذا النظام مسئول عن إخراج : "الكلمات عما وضعت له أصلا أي

[1] محمدصابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص49.

[2] ينظر: مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، ص151.

[3] عبد الرحمن تبرماسين،البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر،155.

[4] صبيرة ملوك: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر (قراءة في شعر صلاح عبد الصبور)، ص127.

يخرج بها عن المألوف والعادة إنّه يفرغ الكلمات من دلالاتها السابقة ويشحنها بدلالات جديدة".[1]

ولذلك كانت الدلالة هاجس كل شاعر حيث أنها تزحف على مساحة النص في كل مستوياته وتلقي ظلالها على المتلقي لتأثر فيه.

فالإيقاع الداخلي في القصيدة لا يتحقق إلا بامتزاج جميع مكونات النص وفي مقدمتها تحقيق تناسب حيوي بين إيقاع الأصوات و إيقاع الأفكار،إذْ أنّ الأفكار تغذي الأصوات بألوان إيقاعية لا تحملها هذه الأخيرة في وضعها المجرد ولا تكتسبها إلا من خلال إيقاع الجملة والعلاقة بين الصوت والمعنى و القوة الإيحائية للكلمات .[2] فهذه الموسيقى تبنى كما يقال على:" التوازن والترادف والتباين والتنظيم التصاعدي للأفكار إلى جانب ترديد السطور والكلمات والأفكار في مجموعات متنوعة" .[3]بالإضافة إلى استفادتها من الفنون المجاورة واكتسبت شيئا من تقنياتها و وظفتها بما ينسجم مع طبيعتها،وكان أول الفنون التي استمدت منها القصيدة بعض آلياتها القصة فأخذت عنها تقنية السرد والحكي و الحوار... [5]

[1] أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري)، دار ساقي، بيروت، ط7، 1994، ج4، ص247.

[2] محمدصابر عبيد،القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 54.

[3] المرجع نفسه، ص55.

[5] المرجع نفسه،ص55.

الفصل الثاني

بنية الإيقاع في شعر الحسين القمري

1-التشكيل العروضي في شعر الحسين القمري

1-1الأوزان الشعرية

1-2الترخيصات العروضية

1-3بنية القافية

2-تشكيل الإيقاع الداخلي في شعر الحسين القمري

2-1الإيقاع الداخلي بنية سمعية

2-2الإيقاع لداخلي بنية مرئية

2-3الإيقاع الداخلي بنية دلالية

الإيقاع من أكثر صفات الشعر أهمية وأكثرها حضورا وتأثيرا في تشكيل الأساسيات الأولى لبنية النص الإبداعي من بين جميع العناصر الجمالية،فإنه يعد قوة الشعر وطاقته الأساسية.ويمكن القول أن الشعراء المحدثين كانوا أكثر وعيا من أسلافهم لهذه الظاهرة البالغة الأهمية التي أصبحت تحدد جزءا كبيرا من مصير القصيدة المعاصرة،ومن هؤلاء الشعراء على سبيل المثال لا الحصر الشاعر الحسين القمري الذي نشر ثلاثة دواوين،الأول كان (ألف باء) سنة 1976،وكان من الشكل العمودي وبعد فترة غياب دامت 24 سنة اصدر ديوان (كتاب الليالي) سنة 1991،وبعد تسع سنوات ظهر ديوانه الثالث "هديل الروح" سنة 2000،هذا الأخير الذي سنحاول من خلاله التنقيب وتتبع آثار الإيقاع فيه.

1-التشكيل العروضي في شعر الحسين القمري:

ظلت القصيدة العربية في عهد من الزمن تبحث عن النموذج المناسب لعرض تجربتها الشعرية المعاصرة لزمانها،بعد احتكاكها بالقصيدة الغربية ليأتي عليها زمن ويستطيع جملة من الشعراء الأفذاذ أمثال **نازك الملائكة** و**بدر شاكر السياب** و**عبد الوهاب البياتي** وغيرهم،في نهاية النصف الثاني من القرن الماضي تخليص القصيدة من هيمنة الشكل التقليدي والخروج بها إلى نموذج إيقاعي جديد تتعدد فيه الخيارات الإيقاعية وخصائصها، وفيما يلي محاولة للوقوف على هذه الخصائص وأبعادها الجمالية على مستوى البحور الشعرية والترخيصات العروضية والقافية.

1 1 الأوزان الشعرية:

لقد مرت القصيدة العربية عبر العصور الأدبية بمراحل عرفت خلالها أشكالا شعرية مختلفة بدءا من الشعر العمودي ثم شعر التفعيلة وصولا إلى قصيدة النثر، وقد مثل شاعرنا كل هذه الأشكال في دواوينه السابقة الذكر.

ولقد تجلى النسق الّذي نسج عليه القمري اغلب قصائد هذا الديوان في البحر الشعري الصافي "الكامل"كما هو مبين في الجدول الآتي:

القصيدة	هديل الروح	القطعان	يا سيد المرجان	كيمياء الكتابة	رمل وزبد
البحر	الكامل	الكامل	الكامل	الكامل	الكامل

الجدول رقم (1)

يتضح من الجدول أن البحر المهيمن هو الكامل بنسب كبيرة قد فرضت خصائصها الجمالية على تجربته الشعرية.

1 1 1 **خصائص النسق المهيمن (الكامل):** إن لبحر الكامل قيمة شعرية كبيرة على امتداد تاريخ الشعر العربي،فهو المنافس الأكبر لبحر الطويل والبسيط في احتلال صدارة الاستعمال،بل إنه يتفوق عليها في الموقف الشعري الحديث فقد كان الأكثر حضورا منهما.وهذا ما قد أثبتته الدراسات التي من بينها دراسة **لأنيس إبراهيم** في كتابه "**موسيقى الشعر**" [1] والتي سعت إلى رصد التواتر الزمني لسيرورة البحور الشعرية عبر العصور الأدبية وقد أظهرت نتائج هذه الدراسات أن البحر لم يتنازل عن مكانته في الفئة الأولى بين البحور الشعرية،في وتيرة متصاعدة عبر تلك العصور فكانت في العصر الجاهلي نسبة استغلال تقدر ب 10% ثم تطورت هذه النسبة خلال الفترة الممتدة من القرن الأول إلى القرن الثالث للهجرة لتصل إلى 17.43%،وأخذ استغلال الشعراء له يتنامى حتى بلغ في العصر الحديث نسبة مقدراها 21.70% مع جماعة أبولو، فقد كانت نسبة تداوله في العصر الجاهلي هي الأقل بالمقارنة مع نسبة تداول

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 177- 200.

البحر الطويل (43.33%) أو بحر البسيط (15.33%).[1] ذلك أن الشعراء في العصر الجاهلي لم يبحثوا عن التحرر من صرامة الأوزان،بل كانت غايتهم تحقيق النموذج الإيقاعي الذي تمثله القصيدة العمودية،على خلاف من هذا نجد أن اهتمام الشعراء بهذه البحور النموذج في العصور الموالية يقل لأنهم أرادوا التحرر من سلطة الأوزان الصارمة.و هذا ما يفسر سبب اندفاع شعراء الحداثة نحو تداول بحر الكامل وسعيهم إلى الحرية والنفور من النموذج المتسق والهروب من التناظر.[2]

ونظرا لما يتوفر عليه بحر الكامل من الغنائية في الممارسة الشعرية والإنسانية فإنه واكب مرحلة الرومانسية التي شاعت بين الشعراء في أربعينيات القرن الماضي حيث أن هذا البحر يتقلب بشكله العمودي والحر وفق أغلب الاحتمالات الإيقاعية التي عرفها الشعر الحر ولوحدته الإيقاعية (متفاعلن) من المطاوعة ما يجعلها تنوب عن الوحدات الإيقاعية لأغلب بحور الشعر العربي.وهذا نموذج يمثل قيمة الكامل في شعر الحسين القمري وهو من قصيدة "هديل الروح":

لأسماء الحمام نذرت أسمائي **مفاعلْ متْفعلْ متفاعلن متْفا**

فأية حرقة أكلت فراشاتي **علن متفاعلن متفاعلن متْفا**

وأية هوة سرقت سمائي **علن متفاعلن متفاعلن فا**

فلم أخلع – غداة تنافر الأبدال– عن ألمي ردائي **علن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلن فا**

ولم أسمع هديل الروح حين وقفت في أقصى **علن متفاعلن مفاعلن متفاعلُ متفا**

[1] مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، ص 182.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 45- 47.

انمحائي...[1] علْ مفاعلْ

1-2الترخيصات العروضية:

لم تمثل البحور الشعرية ذلك النظام الصارم الذي يلتزمه الشاعر مثلما ورد في النموذج الخليلي،بل إن الخليل بن أحمد نفسه يعد أول من خرق نظام الوزن في العربية بوضعه للصور الافتراضية للبحور التي لم يقرها الشعر الجاهلي وحتى الإسلامي،فقد درج الشاعر الجاهلي منذ البداية على استحداث ترخيصات عروضية تعمل على توسيع فضائه الإيقاعي.وقد تجسدت هذه الترخيصات في نظام الزحاف والعلة الذي يقال عنه في حقيقته الإجرائية أنه:"مجرد انحراف عن النظام،به يصبح ذلك النظام أكثر وضوحا وأقوى ظهورا،شريطة أن تقع درجة هذا الانحراف داخل إطار الاستجابة الكلية للمتلقي"[2] وهذا لا يعني أنه تحطيم للنظام والخروج عنه وخرقه على نحو عبثي بقدر ما هو إسهام في تغير إيقاع القصيدة.ولقد وجد الشعراء المعاصرون ضالتهم في الزحاف والعلل فلم يترددوا في استثمارها بوصفها إمكانية عروضية ذات قدرات إيقاعية كبيرة.

و يشكل الزحاف في قصائد القمري ظاهرة طاغية سنعمد إلى دراستها في إطار النسق الذي حددناه سابقا، وذلك لإبراز الخصائص الإيقاعية والوقوف على جمالية فن الزاحفة في شعره عموما وفق هذا الإطار.

1-2-1 الزحاف في الكامل: بحر الكامل من البحور التي هيمنت على التجربة الشعرية قديما وحديثا، لذلك كان نصيبه من الدراسة العروضية كبيرا.فقد قننت زحافاته وعلله وكان أشهرها: في الحشو زحاف (الإضمار) و(الوقص)

[1] الحسين القمري، هديل الروح،منشورات اتحاد كتاب المغرب ،الرباط،،2000،ص 07.

[2] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص36.

و(الخزل)،أما الضرب فإن أشهر العلل التي تصيبها فهي (القطع) و(التذييل) و(الترفيل)،وهذه أشهر الزحافات والعلل التي تدخل الكامل.

وبما أن الشاعر نظم على هذا البحر عددا كبيرا من قصائده فقد تم انتقاء جزء من قصيدة "كيمياء الكتابة" ليكون نموذجا لطريقة استثمار القمري لهذه التراخيص العروضية:

إشراق وجهك شرفتي	**متْفاعلن متفاعلن**
وخطاك هاديتي	**متفاعلن متفا**
وصوتك ترجماني	**علن متفاعلن فع**
وحداؤك الموال	**متفاعلن مفاع**
أغنيتي	**لن متفا**
وحالك منهلي	**علن متفاعلن**
وعلو شاني	**متفاعلْ فع**
وصداك قافلتي/ إلى فلك افتتاني	**متفاعلن متفاعلُ متفعلْ مفاعلْ**
فبأي مجذاف لحظة في الكون	**متفاعلن متْفاعلْ متْفعلْ متفاع**
تحملني	**لن متفا**
وتخمد عنفواني؟	**علن متفاعلن فع**
مالي وللبحر المعتق	**متْفاعلن متْفعل مت**
يسجن الأشواق في قلمي	**فاعلن متْفاعلُمتفا**

ويقتل في بساتين الأحبة أقحواني؟...[1] **علن متفعلن متْفاعلُ متفاعلن فع**

تتحرك دلالات ذا النص الشعري داخل دائرة انفعالية مليئة بالتوتر،النابع من تفاؤل الشاعر وسعادته النابعة من توحده مع من يحب وحيرته التي تحد من هذه المشاعر الرائعة. فهو وليد تجربة ذاتية، حيث ينقل بضمير المتكلم "أنا" وذاك ما يرفع الوتيرة الغنائية فيه.

و يضم هذا المقطع 34 تفعيلة جاءت إحدى وعشرون منها زاحفة وثلاثة عشر صحيحة، وقد بلغت نسبة الزحاف فيه (61.77) وهو ما يعني أن الحركة الانفعالية في النص قوية.

وكان زحاف الإضمار إلى جانب زحافي الكف والعقل مع علة القطع عاملا شعريا هاما ساعد على إذكاء هذا التوتر.ويبدو أن وظائف الزحاف في حركة الكامل تنهض في كل القصائد الممثلة لهذا النسق لنجد أنفسنا أمام حالات مكررة وهو ما يمنح الزحاف شرعية الوظيفة الإيقاعية حيث تمت دراسته في خمسة مقاطع من خمس قصائد فكانت النتائج كما هي مدونة في الجدول التالي:

القصيدة	كيمياء الكتابة	هديل الروح	يا سيد المرجان	القطعان	زبد ورمل
التفعيلات الزاحفة	21	26	27	14	27
التفعيلات الصحيحة	13	10	11	04	08
النسبة	61.77	72.22	69.23	77.78	77.14
معدل الزحاف	71.62				

الجدول رقم (2)

[1] الديوان، ص 38.

الملاحظ أن نسبة الزحاف في العينات المدروسة كانت متقاربة إذ تتراوح بين (61.77%) حد أدنى و(77.78%) حد أقصى، وانتهت إلى معدل مثل بالتقريب ثلاثة أرباع التفعيلات المُزحفة في القصائد المدروسة وهو (71.62%) وبالعودة إلى الهيمنة المشتركة بين هذه القصائد يتضح أنها جميعها غنائية وردت بضمير المتكلم المفرد والجماعة،فثلاثة منها جاءت بضمير المتكلم المفرد وهي (هديل الروح،رمل وزبد،كيمياء الكتابة) واثنتان جاءتا بضمير المتكلم الجماعة وهما (يا سيد المرجان،والقطعان).

1-3 بنية القافية:

لم تعد القافية عنصر عرضي ملتزم في نهايات كل الأشطر،فلقد تخلت عن وظيفتها الصوتية المرتبطة أساسا بالتطريب، لتصبح لها وظيفة دلالية كأي مكون آخر من مكونات النص الشعري الأساسية.

إذ شكلت عنصر تفاعل بين البنية الصوتية والبنية الدلالية، فقد كان الشعراء الرواد أكثر المتشبثين بها في قصائدهم،فلا تكاد قصيدة من قصائدهم تخلو من صوت القافية، فتفننوا في استخدامها ليصبح لها بذلك أنماط متعددة منها:

أ-**القافية الموحدة:** هي أبسط الأنواع التقفوية،عرفته القصيدة العربية القديمة كما عرفته القصيدة الحديثة في بداياتها،إلا أن التحرر من سلطانها بدأ يتضح شيئا فشيئا

.

1- تقفية الشطر:من النادر العثور على قصيدة معاصرة خاضعة للقافية الواحدة في كل أشطرها،فهي محكومة بعوامل أخرى وهذا ما نجده في قصيدة "الرؤيا" وهي على بحر الهزج ومنها:

غصت الرؤيا

بأشواقي

وتاهت عن عناقيدي المعاني

وتراخت عن مواعيدي

غوايات من تواشيح الأماني

فعصرت الندى

حتى ايقضتني

أنجم سكرى

ومرت من أمامي...[1]

إذن فهناك قافية محورية تحاول تجسيد الدلالة، كما يبرز مدى اهتمام القمري بالهندسة التقفوية لقصائده،والوعي الذي وصف به هذه القافية،فعلى الرغم من تكرار القافية إلا أن المتلقي لا يكاد يشعر بهذا التكرار بسبب تركيب الشاعر لقواف أخرى فيما بينها فتباعدت حتى لا تدرك.

ب –**القافية المركبة:** أكثر تعقيد من النوع الأول، فقد عرفته القصيدة المعاصرة إثناء رحلها للبحث عن النموذج الإيقاعي، فهي تعتمد على أشكال متعددة من القافية جون نظام مطرد، وفي هذا يتجلى وجه تعقيدها ومن بين أنواعه:

1–**القافية المقطعية:** فالشاعر يقسم قصيدته إلى مقاطع من أجل التعبير و التنويع،فهو يقف بقافية عند نهاية كل مقطع لا يتجاوز بها إلى الذي يليه،ويقول القمري في قصيدته "هذيل الروح" والتي منها:

[1] الديوان، ص 27.

لأسماء الحمام نذرت أسمائي

فأية حرقت أكلت فراشاتي

وأية هوة سرقت سمائي

فلم أخلع – غداة تنافر الأبدال- عن ألمي ردائي

ولم أسمع هديل الروح حين وقفت في أقصى

انمحائي

أسأل كاهنات الصمت

عما كنت أغزل من ربيعي أو

شتائي

واتبع حوريات الطيف نحو مساقط الأضواء

اسكن

منزل الرؤيا

وأمرح في بساتين اللقاء...[1]

فالمقطعان في هذه القصيدة يخضع كل منهما لقافية مستقلة عن الآخر.

2- القافية الحرة المتغيرة: يقوم هذا النمط من التقفية على التحرر من أي التزام لقافية خارجية،ولا يتقيد بأي قاعدة وإنما يتوجه فيه الاهتمام إلى التقفية الداخلية،وإذا كانت القافية المتنوعة عموما الأكثر انتشارا من بين أنواع القافية،فإن التقفية المتغيرة هي أكثر

[1] الديوان، ص 07.

أنماطها استعمالا في الشعر الحديث.ومن النماذج التي تمثل هذا النمط من التقفية مقطع من قصيدة "رمل وزبد":

لم أكترث لنداء أشواقي ولا

لحدود أحلامي وآفاقي وما

في القلب من رمل ومن

زبد وما

في خطوتي العطشى من وهم يحاصر لذة الذكرى إلى

ناموسها الأبدي فتكل

مواكيل العشاق موالي وذلك

البوح ترياقي وصدر الأفق مستندي إذا...[1]

إذن كل القوافي تتناغم دلاليا مع واقع النص،وقد ولدت فيه دون حشو أو تكلف،حيث يمثل الاستغناء عن أي منها تعطيلا لسيرورة الدلالية للنص.

لقد حفل شعر الحسين القمري بأنماط مختلفة من القافية والتي عرفتها القصيدة العربية المعاصرة،ولقد كان لهذا التنويع والتعدد في أنماطها خصائصه الجمالية وأبعاده الدلالية.

2- تشكيل الإيقاع الداخلي في شعر الحسين القمري:

[1] الديوان، ص 36.

منذ أن بدأت علاقة القصيدة العربية بالوزن والقافية تفتر وبدأ الشعراء يضيقون بها، أخذت القصيدة العربية الحديثة توجها آخر،نحو إيقاع جديد يمكن القول أنه: "يستمد أغلب مقوماته... من نظام الحركة وطرق تفاعل العلاقة الداخلية التي تؤسس مجتمعة بنية النص ذاته".[1] فالتشكيل الموسيقي للشعر إلى جانب الإيقاع الوزني العروضي يتضمن نغما خفيا رائعا وجرسا موسيقيا يمثل الإيقاع بمفهومه المعاصر المرتبط بحركة النفس وتموجاتها. إنه الإيقاع الداخلي الذي يتسلط على الصياغة الداخلية لسطح النص الشعري فيتخذ مظاهر إيقاعية تتلاءم فيما بينها داخليا لتظاهر الإيقاع الخارجي وتنسجم معه.[2]

إن البحث عن الإيقاع هو بحث عما يدركه العقل،ولكن لا تؤديه الصفة، [3] فهو يطل من وراء مكونات النص إطلالات سريعة جعلت النقاد يكتفون باشتراطه عنصرا فنيا أساسيا بممارسة الشاعر إبداعيا وينجزه جماليا المتلقي بالقراءة.ولم يجعلوا له قانونا ثابتا لتحديده.

ولقد جعلنا نبحث عنه في شعر الحسين القمري وفق مستويات ثلاث:

2-1 الإيقاع الداخلي بنية سمعية:

إن الشاعر يتوسل في تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده بطرق من شأنها إثراء النغمة المؤثرة،المنبعثة من الإيقاعات الداخلية مثل التكرار الصوتي وتوالي الحركات المتجانسة، وغير ذلك من الطرق التي تبرز أثناء التحليل الموسيقي للنصوص الشعرية وسوف نتعرض في دراستنا للبنية الإيقاعية للنص الشعري إلى دراسة هذا الإيقاع في ثلاثة نقاط هي: التكرار عنصر تكويني،وتراكم الحروف الممدودة،والتقفية المرسلة.

---

[1] ينظر: محمد صابر عبيد،القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص60.

[2] عبد الملك مرتاض، أ- ي (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد)،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،دط1992،ص 147.

[3] مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، ص300.

2-1-1 التكرار عنصر تكويني: كثيرة هي أشكال التكرار ذات الصلة المباشرة بالإيقاع الداخلي،ذلك إنما تسعى إلى الانفلات من قبضة النظام والرتابة لتبتعد عن موسيقى الإطار،لذلك لا يمكن التكهن بالنمط الذي تتجلى فيه،فقد يكون التكرار عبر الإلحاح بأسلوب من الأساليب اللغوية كالنداء والأمر والشرط.وقد يكون من خلال التركيز على صيغة صرفية لاسم أو فعل أو أداة أو حالة نحوية وغير ذلك.

ومن هذه الأنماط التكرارية التي وردت في شعر الحسين المقري،ما جاء في هذا المقطع من قصيدة "يا سيد المرجان":

يا سيد المرجان موعدنا القصيدة كيف تنسى غاية الياقوت

عاشقها

وكيف تهدهد الأشجار طفل الليلك المولود من تعب

المسافات

البعيدة كلما رحلت نوارسها وهاجرت القصائد في سلال

الموت

يخصف من خمائلها على عري البرية ساعة الميلاد.

يا سيد المرجان لا مأوى لنا في اللغو أو في ما تمزق من

رداء

الوقت لن تتآكل الأقلام والأوراق في مستنقع المعنى ولن

نئد الرؤى (ونساعد الزلزال).

يا سيد المرجان هب أنا نراوغ هالة الجرح المقيمة في

أقاصي العمر هب أنا سنقفز حاجز الموت الرهيب إلى

[redacted] تيثار نغني...[1]

إن تكرار اللازمة الشعرية والمتمثلة في أسلوب النداء (يا سيدي المرجان) أثرى غنائية هذا المقطع وزاد في موسيقاه،فهو يمنح القارئ فاصلا وفترة سكوت تعني انتهاء معنى متكامل وبدئ معنى آخر،قد يكون مختلفا أو مرادفا له ولكنه من حيث التتابع الزمني للأحداث فليس هناك تواصل وترابط.

ومن أنماط التكرار التي تعمل على تعزيز الإيقاع الداخلي للنص تكرار الصيغ الصرفية والتركيب النحوي،ففي هذا الجزء من قصيدة "قبر للحب":

وانتهت على عتمات

الظلال

ثقوب من الألم الوثني

فلول من الأمنيات العذارى

حريق وطين وأغنية ميتة وقبر...[2]

فتركيب الجملة الإسمية في الشطر الثالث تتكرر في الشطر الرابع بكل عناصرها المكونة لها،وهذا ما يفرض على المتلقي حالة من التشابه في القراءة الأولى،فقد جاء تركيبها على النحو التالي:

[1] الديوان،ص 24.

[2] الديوان، ص 59.

المبتدأ	الخبر (شبه الجملة)	الصفة
ثقوب	من الألم	الوثني
فلول	من الأمنيات	العذارى

إضافة إلى ما تلقيه الصيغة الصرفية لكل من المبتدأين (ثقوب/ فلول) على أذن المتلقي من تشابه لأنهما من نفس الميزان العروضي (فعولن).

أما في القراءة النهائية لهذا التركيب نجد أن:

ثقوبٌ من الألم الوثني

≠

فلولٌ من الأمنيات العذارى

ويلجأ الشاعر أحيانا لأجل كسر وتيرة التكرار التقليدية إلى توظيف صيغ لغوية معرفة،وذلك يتجلى في قصيدة "قوارب الموت" ومنها:

تواطأت الكائنات لأصبح رقما حراما على الولادة

والموت

مغتربا في أعالي البحار؟

أين يا جبل الريف تنمو الكآبة أو تختفي حين يتلاشى

الخيال؟

أين تدفعني رحلتي؟ حينما يتمطى الهواء ويبتلع الموج كل

القوارب

يصفعني اليمين وذات الشمال...[1]

وهو يحاول من خلال تكرار تلك الصيغ المعرفة أن يشكل بنية دلالية مكثفة قادرة على نقل الإحساس العميق بالقتامة والكآبة والحزن الذي تلقي به الموت في نفس الذات المبدعة إلى المتلقي.فقد أنتج توظيف الأسماء المعرفة بـــ (الـــــــ) في
(الكائنات،الولادة،الموت،
البحار،الريف،الكآبة،الخيال،الهواء،الموج،القوارب،اليمين،الشمال) أدى إلى حصر الدلالة من أجل تكثيفها وحملها على التأثير في المتلقي.بالإضافة إلى توظيفه في هذا المقطع صيغ الاستفهام في (مغتربا في أعالي البحار؟) و(أين يا جبل الريف تنمو الكآبة و تختفي حين يتلاشى الخيال؟) و(أين تدفعني رحلتي؟) وما يصاحبها من تنغيم صوتي في الإلقاء يمكن أن يسهم في زيادة زخم الإيقاع الصوتي في القصيدة وتعزيز موسيقاها الحزينة.

إن وظيفة التكرار لم تعد تقتصر على عامل التطريب وتأكيد المعنى فقط وإنما تجاوزه إلى الإسهام في إنتاج الدلالة،ورسم معالم الإيقاع الداخلي.

2 -1-2 تراكم الأصوات الممدودة: هناك ظاهرة أخرى نقلت النظر في تشكيل البنية الإيقاعية وهي تكرر حروف المد التي تشبه تنوع اللحن الموسيقي في تذبذب إيقاعاتها وتعدد نغماتها،الأمر الذي يحدث لحونا متنوعة وتأثيرات نفسية متعددة،إذ أن الحالة الشعورية للمبدع لا تنفصل على إيقاعية أصواته اللغوية المتشكلة وهذا ما يقول عنها: "ثمة قيم موسيقية لحروف المد،وثمة علاقات بين هذه القيم تحدث تأثيرا نفسيا،شبيها بالتأثير الذي يحدثه لحن موسيقي،وإن كان الأمر في الشعر أخفى منه في الموسيقى".[2]

[1] الديوان، ص 50.

[2] عبد الرحمن ألوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص 78.

فهناك نصوص كثيرة في شعر القمري تحفل بتوظيف حروف المد،و كان لهذا أثره في إثراء الإيقاع الداخلي،وهو ما يتجلى في هذا الجزء من قصيدة "القطعان":

وغادرنا الخرائط والمقام

بعيداعن مواويل الجداول

والضحى في القدس

عن عرصاتها الخضراء

هد بنا البروق إلى

بنوك النفط

حولنا ذخيرتنا من الإسراء والمعراج

أمداحا على أبواب أمريكا

فجاء القرد

واللوطي

والحوذي

يحملنا إلى سوق النخاسة والسلام

بعيدا عن سماء الروح

ظهرنا قصائدنا من المتفجرات

ومن دماء الشوق والذكرى

فكيف نفر من أعمارنا

ونعيش تحت الشمس

قطعانا على أبواب إسرائيل؟...[1]

لقد طغت حركات المد على هذا المقطع –تكاد تتكرر في كل كلمة– إذ بلغت 58 صوتا،وقد وافق طولها الزمني(أي تستغرق وقتا أو زمنا عند النطق بها) حالة الأسى والحسرة والحزن الذي يحسه الشاعر بسبب ما آلت إليه حالة القدس والأمة العربية،وقد كان نصيب الحروف المفتوحة منها الأكبر فهي تمثل نسبة 72.41% بمعدل 42 صوت، وهذا ما يعكس صرخات الألم.

وبمثل هذا يمضي الشعراء في إبداعاتهم الإيقاعية مستغلين القيم الصوتية لحروف اللغة وطاقاتها النغمية المتنوعة في إبراز الموسيقى الداخلية وربط التجربة الشعرية بالإيقاع المستمر المتميز.

2-1-3 التقفية الداخلية المرسلة: لطالما عدت القافية مكونا أساسيا من مكونات الإيقاع الخارجي في القصيدة التقليدية لكن تحرر القصيدة المعاصرة من أي التزام قضى بقطع الصلة مع القافية الخارجية من أي نوع كانت،وهذا لا يعني أن القصيدة تخلو من قافية خارجية وإنما لا تخضع لأي شكل من الأشكال التقفوية الذي يلزمها بنظام معين.

فالشاعر المعاصر ومن هذه التقفية أراد استحداث نموذج من التقفيه الداخلية التي يمكن القول أنها: "تأتي عرضا وتحقق في مجيئها العرضي قيما إيقاعية جديدة غير مألوفة".[2]فانتقلت بهذا من التعلق بالشكل الجاهز والإطار المنظم الخاضع لسلطة الوزن إلى

[1] الديوان، ص 44- 45.

[2] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص144.

وظيفة جديدة تخضع فيها إلى حركة الذات وإيقاع التجربة الشعورية وتموجاتها. و لمثل هذا سعى شاعرنا لتحقيقه في قصائده وهذا نموذج سخر فيه هذا النوع من التقفية الداخلية المرسلة مقطع من قصيدة "القطعان":

بعيدا عن سماء الروح

مال بنا الشراع

وفي أباريق المساء ظلال ساقية

زرعنا في حدائقنا الكلام

فما وجدنا في قلاع الصمت غير ظلالنا

والأمنيات

صدى تحجر...[1]

لا يتوفر هذا المقطع على أي نمط من أنماط القافية الخارجية،فأشطره من بحر الكامل منتهية في الغالب بتدوير،لكن هناك تقفية تتوزع عبر أشرطه وهي الوقوف على مقاطع طويلة في نهاية الأضرب ما يشكل تعويضا مباشرا بوظيفة القافية الخارجية.فبادر يدعمها بقواف داخلية ذات صلة أعمق بداخل النص،فإضافة مقاطع طويلة لأضرب وهمية في النص ينسجم تماما مع السياق الدلالي.

2-2 الإيقاع الداخلي بنية مرئية:

لقد ارتبط الشعر القديم بالمشافهة لأجل تحقيق إيقاعيته إلا أن الشعر المعاصر تجاوز ذلك إلى بدائل أخرى تبعث في القصيدة المعاصرة الإيقاع الداخلي،ومن بينها

[1] الديوان، ص 42.

تجسيده على المستوى المرئي استجابة منه للتطور الحاصل على مستوى وسائل التلقي والتي أصبحت تعتمد على الوسائل البصرية والقراءة.

فتوزيع النص على الصفحة وارتسامها أضحى يشكل مسألة شعرية،فتوزع السواد الذي يمثل جسد القصيدة على بياض الصفحة لم يعد يحكمه قانون مسبق ثابت،وإنما صار محكوما بضرورات النص.

فنجد الشاعر قلقا إزاء تعامله مع المساحات المشغورة بالبياض مثلما هو قلق على توزيع السواد،ومن هنا ستتم دراسة توزيع المكان في شعر الحسين القمري وما برز فيه:

2 -2-1 التوزيع الفضائي: إن الفضاء المقصود بالدراسة هو الفضاء النصي الذي يتجلى في زحف الأشطر وانتشارها على مساحات البياض،وما لذلك من أبعاد دلالية وإيقاعية وجمالية.

إن القصائد التي تهيمن عليها مساحات السواد تبرز فيها فاعلية البياض بوصفه عنصرا مكملا للدلالات المسكوت عنها،ومنتجا للجمالية النصية وهذه الجمالية للبياض نلحظها في قصيدة "عبد الله راجع":

. ينساب عبد الله .ينساب عبد الله

بين الآس والمرجان بين مباهج الدنيا وزينتها

لا يترك الكروم المثقلات فيختار التوحد والربابا

بعريها حتى تبادله انسيابا ويصير مطلعه ربيعا

ويطل عبد الله من أيامه مستجابا

فتزيده الرؤيا شبابا وتصير آيته نشيدا أو كتابا

.ينساب عبد الله .ينساب عبد الله

بين خواطر الماء الندي بين السيف والسياف

فيمنح الشعر الطفولة يعتصر المدى

والإهابا ويفك عن غده الحجابا

ويخط عبد الله في دفاتره ينساب بين أزقة المدن

فتمتلئ اللغات به انقلابا العتيقة...[1]

تزحف مقاطع هذا الجزء من القصيدة لتستغرق المساحة الأكبر من فضاء الصفحة، وبعبارة أخرى فإن الصوت الذي يمثله حجم الكتابة (السواد) حال دون اتساع مساحة الصمت الذي يمثل الفراغ في الصفحة،وضيق مساحة البياض لا تعني عدم فاعليته،لذا نقول أنه:"كلما طال الشطر الشعري "السواد" أي كلما أوغل أكثر في مساحة البياض... فإن إيقاع البياض يظهر أكثر لأن انحساره وضيق مساحته يؤديان إلى إظهاره وإبرازه وإشغال العين المتلقية به من خلال اشتراكه في مجال الرؤية البصرية".[2]

و لعل شكل القصيدة وانتظام مقاطعها الأربعة هو السبب في هيمنة السواد، أنها تنتظم في شكل القصيدة العمودية التقليدية تاركة فراغا فيما بينها مشكلا تقاطعا مجسدا بذلك فاعلية البياض (الصمت).

[1] الديوان، ص 17.

[2] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص52.

وتتراجع فاعلية البياض في كثير من نصوص القمري بسبب تضائل مساحة السواد مثلما هو الحال في قصيدة "الرؤيا":

غصت الرؤيا

بأشواقي

وتاهت عن عناقيدي المعاني

وتراخت عن مواعيدي

غوايات من تواشيحي الأماني

فعصرت الندى

حتى أيقظتني

أنجم سكرى

ومرت من أمامي

ثريات

وأصداء

جمعتها الريح...[1]

فقد تراجعت مساحة السواد (الكآبة) على مستوى الرؤية البصرية مفسحة المجال لتمدد البياض (التفاؤل) في تواتر سريع، فأطول شطر في هذا المقطع لم يتجاوز أربع وحدات لغوية،ولم يتكرر إلا مرتين. وتكرار الشطر الذي يحوي ثلاث وحدات لغوية

[1] الديوان، ص 27.

مرتين، أما الشطر الذي يحوي وحدتين لغويتين فقد ظهر خمس مرات والشطر ذو الوحدة اللغوية الواحدة فقط،فقد ظهر ثلاث مرات،وهذا الشحوب الشديد في طول الأشطر يجعلها سريعة الحركة في الظهور،مما يضيق مساحات البياض بينها عموديا،رغم اتساعها أفقيا،ويجعل الأشطر تتلاحق تحت مجال العين المتلقية.

وقد يشغل البياض مساحة عمودية متدرجة داخل فضاء النص،كما في هذا النموذج من قصيدة "في حضرة محي بن عربي":

عراجينها ألسن في جميع الجهات

انخدعت لأسطورتي برهة

وتحللت من شبحي

في إهابي عقيق

ونخل يلفقه قلقي

وانشطاري

انتبهت...[1]

تمثل الأشطر بهذا التوزيع التدرج المناقض وحدات قرائية يطغى عليها البياض،حيث يستقل الشطر الأول بوحدة قرائية خاصة وينجز الشطر الثاني والثالث وحدة قرائية ثانية والشطر الرابع والخامس والسادس يشكلون وحدة قرائية ثالثة، ويشكل الشطر السابع وحدة خاصة به، ويتم هذا وفق المخطط.

عراجينها ألسن في جميع

[1] الديوان، ص 10.

انخدعت لأسطورتي برهة
وتحللت من شجي
في إهابي عقيق
ونخل يلقفه قلمي
وانشطاري
انتبهت

إن التدرج المناقض في الوحدات الأولى بفعل البياض وذلك لامتداد السواد إلا أن هذا الامتداد يتقلص مع بداية الشطر الثالث حتى يصل نهاية المقطع، تاركا المساحة للبياض لينحصر في العين المتلقية وتصبح دائرته ضيقة مما لا يسمح بتأمل فضاءات البياض. وبهذا لا يتمكن إيقاع البياض من القيام بدوره إلا في بداية الوحدة.

ونخلص أخيرا أن هذه النماذج التي تجلى من خلالها توزيع القمري للوحدات اللسانية في قصائده على فضاءات الأشطر عكست الفاعلية الشعرية لإيقاع البياض ومدى الاهتمام به بوصفه عنصرا تكوينيا،ووسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ.

2-3 الإيقاع الداخلي بنية دلالية:

من أكثر المستويات التي يتجسد فيها الإيقاع الداخلي المستوى الدلالي،هذا الغائب الحاضر في كل مكونات النص،إذ لا يمكن دراسة الصوت أو الصورة أو اللفظة دون

ربطها ببعدها الدلالي، ولذلك فالقصيدة إذا تخلت عن كل مظاهر الإيقاع فإنه لا يبقى أمامها إلا إيقاع الدلالة.

ولذلك فإنه ليس من المبالغة القول:"أن الإيقاع الداخلي هو المعنى،لأن اللغة لا تنتج المعنى خارج إيقاع تركيبها الدلالي".[1]

ومن الصعوبة التوصل إلى عناصر ثابتة لممارسة العمل الإيقاعي على مستوى الدلالة، لأن لكل نص خصائصه الإيقاعية التي يتميز بها ويمكن الوقوف على بعضها في شعر القمري:

2-3-1 إيقاع الفكرة: ينبعث إيقاع الأفكار أساسا من طبيعة وفاعلية القيم الرمزية التي تحويها المفردات المكونة لنسيج القصيدة،وهو عادة خفي يتشكل في النفس من خلال التأمل والاستغراق في عالم النص وأجوائه،ولو استقرأنا قصيدة "في مهب الفناء" وحاولنا النظر فيما يمكن أن تقدمه من إيقاعات معينة تصدر عن أفكارها:

الهواء إليك رسولي

دعيه يحدثك عن جسد يتضور شوقا

إليك

لينفض عنه غبار السنين

ويلهو

على سمر بابلي

يخبئ أسراره

[1] أحمد سليمان الأحمد، الإيقاع ودلالته في الشعر، مجلة المنهل، العدد 183، 1995، السعودية، ص 32.

في الصباح لينشرها في المساء

المداد إليك

طريقي

وأولى المحطات

مشرعة للفجاءات

و الشعر

فالتقطي في الزحام

يدي

ودعيني أجرب مغامرة الأنبياء

الرحيل إليك سمائي

فضمي إليك نجومي

وأسطورتي

وتخومي

ولا تدعيني على طرف العمر

أبني الحروف

وأهديها في مهب الفناء...[1]

[1] الحسين القمري، هديل الروح، ص 05.

استهل الشاعر قصيدته استهلال هادئ التوتر في حركة تصاعدية بجملة اسمية تنطلق من دافع نفسي ورغبة في البوح بكل ما يختلجه من أشواق دفينة،فجعل من الهواء رسولا له يخبر حبيبته بكل ذلك ويحدثها عن حاله عله يستطيع بذلك استجداءها حتى تنقضه وتنتشله من الضياع وتصله.فهذا التوتر الذي أنتجته الذات الشاعرة أنتج حركة إيقاعية تهيمن على نفس المتلقي باستغلالها الأفعال كالأمر (التقطي،ضمي...) والأفعال المضارعة (يفض، أبني،أهدي) ليجدها في تموجات نفسه.

وقد يتجسد إيقاع الفكرة باكتناز ألفاظها بدلالات لا تلتزم بمرجعياتها ولكنها تنقل المتلقي إلى عالم آخر مثلما يتجلى في هذا المقطع من قصيدة "في حضرة محي الدين بن عربي":

. على عتبات الولوج

على جبل من دخان

رأيته

يغزل ثوب الغيم

وبين يديه قناديل من ذهب

و أباريق يسكب منها الرؤى الشاردات

رأيته

ينشر أوراقه

ويغني

لحورية من بنات **الظباء**

اقتربت

فأوثقني من ثمالات صبري

ومن **ظمأى** مزج الكأس ثم سقاني

طقوس الندى

وخمور عوالمه الغائبات.[1]

فيعبر الشاعر بهذا المقطع عن تجربة صوفية خالصة تتمظهر بألفاظها التي خرجت عن معانيها الاجتماعية المتداولة،وتدخل في الفضاء الصوفي وهي: (الولوج،جبل من دخان، ثوب الغيم،قناديل من ذهب،أباريق الرؤى
الشاردات،أوراق،حورية،الظباء،ثمالات،صبر،
ظمأ،الكأس،طقوس،الندى،خمور،العوالم،الغائبات) فقد شحنت هذه الألفاظ الفكرة بإيقاع خاص مختلف عما لو تم توظيفها في إطارها الدلالي الذي وضعت له.

2-3-2 إيقاع السرد والحوار: إن من التقنيات التي استحدثتها القصيدة المعاصرة السرد والحوار،والتي جعلت منها وسيلة لإمداد بنيتها الإيقاعية ومزاوجتها بالنزعة الدرامية،فنجد السرد قد فرض نمط إيقاعه الهادئ البطيء وفرض الحوار أيضا نمطه الإيقاعي التواتري السريع،ومن القصائد التي تظهر فيها هته التقنية قصيدة "في حضرة محي الدين بن عربي" وهذا مقطع منها يستهله بتقنية السرد وينتهي بتقنية الحوار:

فما ألفيت إلا **انتحار** الفيوم

[1] الحسين القمري، هديل الروح، ص 09.

ضباء وقع هذا الخطأفي المتن و الصحيح **ظباء** وكذلك الخطأ في **ضمأى** والصحيح **ظمأى**

بأشواقها في الفضاء المديد

قلت:

كيف التحول منك إليك،

وكيف هذا الفراغ العنيد

قال:

كن

طاهرا

يتخلق من أرجوان التخلي

وطين الخفاء

ولا تتخذ أي رجم

يصدك عني

فإنّي مغارات هذا الفضاء[1]

في هذا المقطع الأخير من القصيدة تفرض بنية الحوار المنجزة بفعل القول بين ذات الشاعر وذات (محي الدين بن عربي) يساءلها كيف التحول إليه فتجيبه عن تساؤله، فقد فرض الحوار حركيته الشريعة وتوتره باستغلاله للجمل الفعلية.

[1] الديوان، ص 15.

نتحار وقع هذا الخطأ في المتن والصحيح انتحار

وختاما يبقى الإيقاع الداخلي قيمة شعرية تتغلغل في بناء النص،عصية لا يمكن القبض عليها إلا بعد التأمل والعناء،ففي مستواه الصوتي تزحف البنى داخل النص دون إحداث صخب يلفت انتباه القارئ،أما على المستوى البصري فقد لعب فضاء الكتابة والتلاعب بمساحات البياض دورا مهما في تجسيد الإيقاع،أما فيما يخص المستوى الدلالي فإن بنية الإيقاع الداخلي أكثر تجليا ووضوحا لأن كل المستويات تصب فيه.

خاتمة

الخاتمة

إنّ ما توصل إليه هذا البحث يمكن إجماله في نقاط هي:

- أنّ القصيدة العربية المعاصرة في موسيقاها لا انفصام لها عن موسيقى القصيدة العربية القديمة، وأنّ كل ما عرفته من أشكال إيقاعية وأنماط موسيقية ما هو إلا نتيجة حتمية لتطور طبيعي شهده هذا الكيان عبر العصور الأدبية.
- على الرغم من أنّ الوزن والقافية عنصران مهمان في صنع هيكل الإيقاع ،إلا أنّ هناك رافد آخر ألا و هو البناء الداخلي بكل عناصره سواء الصوتية أو المرئية أو الدلالية وحتى النفسية،فالقصيدة عمل تتآزر أجزاؤه،وينسجم كل منها و تتساند وفق نسق التجربة الشعرية.
- إنّ الأثر الممتع للإيقاع ثلاثي:عقلي وجمالي ونفسي

أما العقلي فتأكيده المستمر على وجود نظام ودقة وهدف في العمل، أما الأثر الجمالي فبخلقه جوا من حالة التأمل الخيالي الّذي يضفي نوعا من الجو الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كله،والنفسي فإنّ حياتنا كلها إيقاع.

ما من شك أن هذا البحث لم يمط اللثام عن كل الإمكانيات الإيقاعية في شعر الحسين القمري،إلا أنه وقف على اليسير منها ليكون ما حصله أفقا لدراسات إيقاعية مستقبلية أكثر حظا في وضوح الرؤية،وفاعلية الأدوات المنهجية لتحفيز الطاقات الإيقاعية الكبيرة التي يحتويها شعر القمري.

قائمة المصادر و
والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر والمراجع:

1 إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، د ب، ط2، 1952.

2 ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1997.

3 أحمد مطلوب،معجم النقد العربي القديم،دار الشؤون الثقافيةالعامة،بغداد،ط1989،1،ج2.

4 أحمد الهاشمي،ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق وضبط: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1997.

5 -أدونيس،الثابت والمتحول (صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري)، دار الساقي، بيروت، ط7، 1994، ج4.

6 -ثائر العذاري، التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010.

7 – حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1989، ج1.

8 الحسين القمري، هديل الروح، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، د ط، 2000

9 – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأدبية، القاهرة، ط5، 1994.

10 //، الأسس الجمالية للنقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1992.

11 -عبد الرحمن ألوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989.

12 -عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د ت.

13 -سلمى الخضراء الجيوسي،الاتجاهات و الحركات في الشعر الحديث،ترجمة عبد الواحد لؤلؤة،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،ط1،2001.

14 -سيد البحرواي العروض و إيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، دط ، 1993.

15 -شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط11، د ت.

16 -صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر قراءة في شعر صلاح عبد الصمد، دار هومه، الجزائر، د ط، 2009.

17 -عثمان موافي، في نظرية للأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، د ب، ط2، د ت، ج1.

18 -//، في نظرية للأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، د ب، ط2، د ت، ج2.

19 -غازي يموت، بحور الشعر (عروض الخليل)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط 2، 1992.

20 -قدامى بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، د ت.

21 -كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، د ط، 2006.

22 -عبد الله محمد الغذامي، الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1987.

23 -مجدي وهبه و كامل المهندس،معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان،بيروت،ط2،1984.

24 -محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د ت.
25 -//، في الميزان الجديد، نشر وتوزيع مؤسسات ع.ابن عبد الله، تونس، ط1، 1998.
26 -محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001.
27 -محمد شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلم للطباعة والنشر، الرياض، ط2، 1992.
28 -محمود علي السمان،العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه،دار المعارف، القاهرة، ط2، 1986.
29 -عبد الملك مرتاض،أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1992.
30 -ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت.
31 -نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط 2، 1956

المذكرات:

-مسعود وقاد، جمالية التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، رسالة دكتوراه، إشراف عبد القادر دامخي، باتنة، 2011.

المجلات:

1 -أحمد سليمان الأحمد، الإيقاع ودلالته في الشعر، مجلة المنهل، السعودية، عدد 183، 1995.

2 ربيعة برباق، الإيقاع الشعري دراسة لسانية جمالية، مجلة كلية الآداب واللغات،جامعة بسكرة،بسكرة، العدد 08، 2011.

3 محمد العواني،الظاهرة الإيقاعية بين الشعر والموسيقية،مجلة الموقف،دمشق،العدد 361، 2001.

4 مصلح عبد الفتاح النجار وأفنان عبد الفتاح النجار،الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي، مجلة جامعة دمشق،دمشق،مجلد 23، العدد 01، 2007.

الفهرس

الفهرس

العنـــــــــوان الصفحة

مقدمة..... أ

مدخـــل مفهوم الإيقاع بين اللغة والاصطلاح في النقد العربي

1 - الإيقاع لغة..... 05

2 - الإيقاع اصطلاحا. 05

الفصل الأول بنية الإيقاع للقصيدة الحديثة بين العروض و الإيقاع الداخلي

1 - التشكيل العروضي..... 10

1-1 أوزان الشعر 10

2-1 الترخيصات العروضية..... 11

3-1 البنية التقفوية..... 12

2- بنية الإيقاع الداخلي..... 14

1-2 الإيقاع الدا خلي بنية سمعية 15

2-2 الإيقاع الداخلي بنية مرئية..... 17

3-2 الإيقاع الداخلي بنية دلالية..... 18

الفصل الثاني بنية الإيقاع في شعر الحسين القمري

1- التشكيل العروضي في شعر الحسين القمري 21

1-1 الأوزان الشعرية 21

2-1 الترخيصات العروضية..... 24

3-1 بنية القافية 27

2- تشكيل الإيقاع الداخلي في شعر الحسين القمري..... 30

1-2 الإيقاع الداخلي بنية سمعية 31

2-2 الإيقاع الداخلي بنية مرئية 38

3-2 الإيقاع الداخلي بنية دلالية 43

خاتمة..... 50

المصادر و المراجع

ملخص

ملخص :

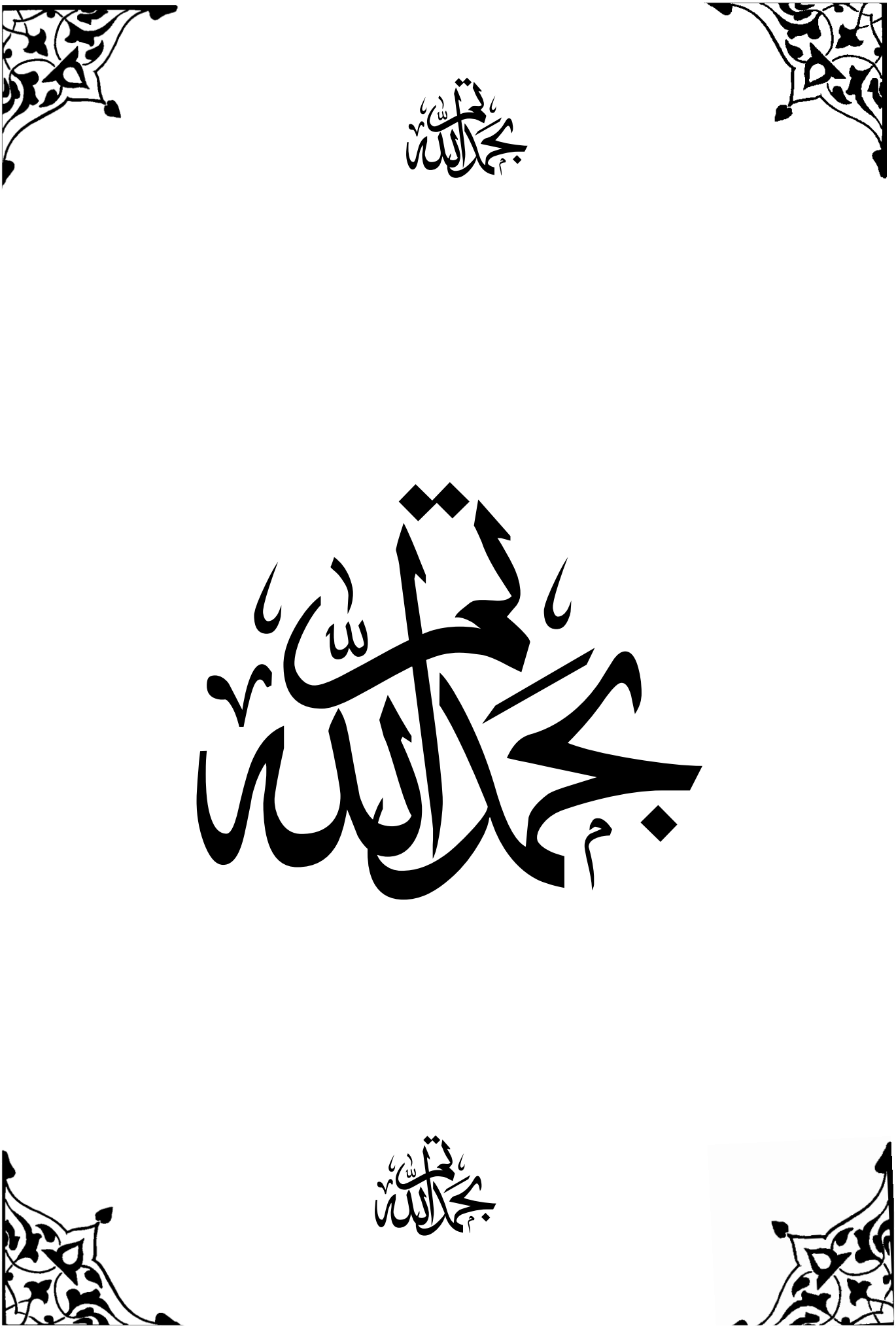
تناول هذا البحث الإيقاع و تطوره في القصيدة العربية ممثلة بشعر الحسين القمري فالإيقاع شبكة من التشكيلات اللغوية وغير اللغوية الدالة و مجموعة العلاقات التي يكون مجموعها التوحد الكلي الموسيقي للنص الشعري ، ومن هنا تجلى التشكيل الإيقاعي و جماليته .

ليقودنا في الأخير إلى عدم إنفصاله عن بنية الشكل القديم ومسايرتها وفق التغير و التطور و الأغراض التي عرفتها القصيدة في كل مرحلة ، فكانت القصيدة المعاصرة نتاج من جمال الايقاع الذي يعد مسؤولا عن إنتاج شعرية النص .

Résumé

Cette étude porte sur la résonnance et son évolution dans la poésie arabe représentée dans la poésie de Hocine El Kamari .La résonnance est un réseau de conceptions langagière significatives et l' ensemble des relations dont le total serait l'unification musicale globale du textr poétique .Et de ce fait , apparut la conception de la résonnance et sa beauté .

Pour nous conduire en dernier lieu à son indissociation de la traditionnelle structure formelle , son adéquation suivant les changement et l'évolution et les intention qu' à connu la poésie dans chaque étape ;la poésie contemporaine fut alors un résultat de beauté de résonance qui est considérée comme responsable de la production poétique du texte .


بحمد الله
بحمد الله
بحمد الله