الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف
كليـــة الآداب واللغـــات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: ط1: 1335087297

رقم التسجيل: ط2: 1335080659

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

بعنوان:

جمالية التشكيل الإيقاعي في شعر نازك الملائكة

قصيدة مرّ القطار" أنموذجا

إعداد الطالبتين: بقريش نعيمـــة
قروني أم الخير

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

-العلجة هذلي	**الرتبة: أستاذ محاضر (ب)**	**جامعة المسيلة**	**رئيسيا**
- بوشلالق حكيمة	**الرتبة: أستاذ محاضر (أ)**	**جامعة المسيلة**	**مشرفا ومقررا**
- بغورة محمد الصديق	**الرتبة: أستاذ محاضر (أ)**	**جامعة المسيلة**	**مناقشا**

السنة الجامعية: 2017-2018

كلمة شكر وعرفان

حمد الله السميع العليم ونثني عليه الثناء العظيم أن أخرجنا من غياهب الجهل إلى نور العلم وأن وفقنا بفضله إلى إنهاء هذه المذكرة، وعملا بقوله عليه الصلاة والسلام: "من لم يشكر الناس لم يشكر الله"، فإننا نتقدم في هذا المقام الكريم بـــالشكر الجزيل إلى:

من قال فيهما المولى جل وفي علاه: ﴿وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِندَكَ الْكِبَرَ أَحَدُهُمَا أَوْ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُل لَّهُمَا أُفٍّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُل لَّهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا ٢٣ وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا ٢٤﴾ الإسراء 24.

آباؤنا الكرام.

والى الأستاذة المشرفة الدكتورة "حكيمة بوشلالق" التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها وإرشاداتها وإلى اللجنة المشرفة على تفضلها بمناقشة هذه المذكرة.

كذلك الشكر موصول لكل من ساهم في إنجاز هذه المذكرة وإكمالها بحمده تعالى، وعلى رأسهم صاحب مكتبة الساعة الذي تابع العمل من بدايته حتى إخراجه في صورته النهائية

مقدمة

الإيقاع ميزة جوهرية في الشعر لازمه قديما وحديثا؛ إذ لا يمكن تصور وجود شعر من دون إيقاع، وقد عالجت الدراسات العربية القديمة الوزن والقافية وبحثت كثيرا في طبيعتهما وأهميتهما في خلق الموسيقى الشعرية، ولا يمكن نكران فضل الفراهيدي وأمثاله من القدماء في ذلك، فقدرّ فوا الشعر "بالكلام الموزون المقفى الدال على معنى"، لكن الأوزان الخليلية ليست المنبع الوحيد لموسيقى الشعر، حيث أثبتت الدراسات الحديثة للإيقاع الشعري على أنه لا يقتصر على الوزن والقافية كموسيقى خارجية فقط؛ إنما يمس الجوهر العام للقصيدة ويتصل بمختلف مقوماتها الشعرية من لغة واضحة، وصور فنية، وأصوات متآلفة، ومفردات مترابطة، فالقصائد يمكن لها أن تتشابه عروضيا لكن لكل منها إيقاعها الخاص الذي تتضمنه بنياتها الخارجية والداخلية في تلاحمهما.

ومن هذا المنطلق كان عنوان بحثنا بـ:جمالية التشكيل الإيقاعي في شعر نازك الملائكة قصيدة "مر القطار" أنموذجا، وعليه فان أي دراسة لها اشكالياتها التي تبدأ منها وتحدد مسارها وتفك اللبس عنها، وقد انبنى بحثنا على إشكالية رئيسية:

- ما هو الأثر الجمالي الذي يحدثه الإيقاع على مستوى قصيدة "مر القطار"؟.

وهذه الإشكالية تتفرع عنها عدة تساؤلات نجملها في :

- كيف تجسد الإيقاع على مستوى القصيدة بأقسامها (الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية) وما الدور الذي لعبه في تشكيلها؟.
- ما مدى ملاءمة الإيقاع لحالة الشاعرة النفسية؟.

وتكمن أهمية هذه الدراسة أنها تبرز الأثر الجمالي للظواهر الإيقاعية في ثنايا القصيدة.

واختيارنا للموضوع يعود إلى عدة أسباب ذاتية وموضوعية ندرجها في النقاط التالية:

-إعجابنا الشديد بالقصيدة وبالشاعرة نازك الملائكة.

- عدم وجود دراسة إيقاعية وعروضية لهاته القصيدة على حد علمنا.

- لم يحظ الإيقاع بدراسة كبيرة من الجانب التطبيقي فهو بحاجة إلى جهد أكبر ودراسات معمقة أكثر.

وأما الدراسات السابقة فقد اعتمدنا على الدراسة الموسومة بـ"جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي" وهي أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، لمسعود وقاد من جامعة الحاج لخضر بباتنة.

وقد اتبعنا المنهج التحليلي الذي ارتأينا أنه ملائم لمثل هاته الدراسة، واقتضت طبيعة الدراسة أيضا أن نستعمل المنهج الإحصائي الذي كان له أهمية كبيرة في ضبط المعطيات والنتائج.

ولمعالجة موضوع بحثنا اعتمدنا على خطة مكونة من مقدمة ومدخل تمهيدي ثم فصلين تطبيقيين وخاتمة.

كان المدخل بعنوان: في "معنى الجمال والجمالية والإيقاع"، حيث تناولنا مفهوم الجمال لغة واصطلاحا وتابعنا التعريف الاصطلاحي عند الفلاسفة وعند العرب، ثم تحدثنا عن مفهوم مصطلح "الجمالية"، وبعد ذلك أدرجنا مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحا، وتكلمنا عنه عند القدماء ثم عند المحدثين وبعدها حاولنا الكشف عن الفرق بين الوزن والإيقاع ثم تناولنا التحول الذي طرأ على الإيقاع في القصيدة العربية الحديثة.

وأما الفصل الأول الموسوم بـ: "الموسيقى الخارجية للإيقاع الشعري في القصيدة"، عالجنا مضمون القصيدة والظواهر العروضية البارزة فيها، حيث قمنا بقراءة للقصيدة من ناحية الإيقاع والبحر والوزن والقافيةومختلف التغييرات التي طرأت عليها ثم بيّنا الزحافات والعلل التي اعترتها.

أما الفصل الثاني فكان بعنوان: "الموسيقى الداخلية للإيقاع الشعري في القصيدة"، عالجنا فيه الظواهر الإيقاعية الداخلية الأكثر تواجدا على مستوى القصيدة، فتناولنا أولا الإيقاع الشعري كبنية سمعية والذي تكلمنا فيه عن الموازنات الصوتية وظاهرة التكرار، وثانيا تناولنا الإيقاع الشعري كبنية دلالية والذي أدرجنا فيه ظاهرتي التجنيس و الترصيع.

وأنهينا هذا البحث بخاتمة توصلنا فيها إلى جملة من النتائج والملاحظات التي كانت إجابة عما تم طرحه مقدما.

وبحثنا هذا نهل من مراجع عديدة نذكر أهمها:

-قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة.

-الأسس الجمالية في النقد العربي لعز الدين إسماعيل.

-في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة لفاطمة محمد محمود عبد الوهاب .

وقد واجهتنا بعض العراقيل أثناء إنجاز هذا العمل كغيرنا من الباحثين منها: اختلاف الباحثين في طرق دراستهم للإيقاع وتطبيقه على الشعر الحديث، كذلك كثرة المراجع حول هذا الموضوع وتشعبها مما شكل لدينا صعوبة في انتقاء المعلومات التي تخدم بحثنا.

وأخيرا نحمد الله على عدد نعمه التي لا يحصيها إلا هو سبحانه فمنه وحده التوفيق والسداد كما نتقدم بأسمى عبارات الامتنان وجزيل معاني الشكر والعرفان للأستاذة الدكتورة "بوشلالق حكيمة "لإشرافها على هذه المذكرة فأعلى الله مقامها ورفع درجتها عنده .

أولاً : تعريف الجمال

1-لغة: جاء في قاموس المحيط للفيروز آبادي :" الجمال في الخُلُق والخَلْق ، جَمُلَ كَكَرُمَ فهو جميلٌ كأمير، والجميلة الإبل تُجَمّل تَزَيَّن، وجَمَّلَه تجميلاً زينه ".[1]

ونجد ابن منظور في لسانه يعرف الجمال بقوله: "الجمال مصدر الجميل والفعل وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ".[2] أي بهاء وحسن، والحسن يكون في الفعل والخلق، وقد جمُل الرجُل (بالضم)، والتشديد أجمل من الجميل، وجمله أي زينه،والتجمل تكلف الجميل، جمل الله عليك تجميلاً إذا دعوت له أن يجعله الله جميلاً حسناً ، وامرأة جملاء وجميلة أي مليحة".[3]

وقد وردت صيغة الجميل في القرآن الكريم في عدة مواضع منها:

قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ عَسَى اللَّهُ أَنْ يَأْتِيَنِي بِهِمْ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ).[4]

يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ قُلْ لِأَزْوَاجِكَ إِنْ كُنْتُنَّ تُرِدْنَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا وَزِينَتَهَا فَتَعَالَيْنَ أُمَتِّعْكُنَّ وَأُسَرِّحْكُنَّ سَرَاحًا جَمِيلًا).[5]

وَمَا خَلَقْنَا السَّمَاءَ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا إِلَّا بِالْحَقِّ وَإِنَّ السَّاعَةَ لَآتِيَةٌ فَاصْفَحِ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ).[6]

---

[1]- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت-لبان، ط6، 1998، مادة جمل، ص979.

[2]- سورة النحل: الآية 06.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، تصح: آمين محمد عبد الوهاب، ج2، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996، مادة جمل، ص363.

[4]- سورة يوسف : الآية 83.

[5]- سورة الأحزاب الآية 28.

[6]- سورة الحجر الآية 85.

ومن خلال ما ذكر نرى بأن لفظة الجمال لها معاني عدة نجمعها في: الحسن والزينة والبهاء والتذوق.

2-اصطلاحاً :

تعددت تعريفات الجمال وتنوعت وهو ما أثار جدلاً كبيراً بين مختلف المفكرين في ضبط تعريف شامل فلكل موقفه من هذا الأخير. "فالإنسان حين يرى منظراً طبيعياً أو عملاً فنياً يشعر نحوه بشعور قوي يدفعه إلى التأمل قد يكون سبب هذا الشعور إما تناسق الأشكال أو الألوان أو غرابة الموضوع في حد ذاته الأمر الذي يدفع المتذوق إلى الاستمتاع بعد أن يثير فيه الموضوع ردود أفعال وجدانية، يترتب عليها محاولته للتعبير عن الأحاسيس والمشاعر التي انتابته بعد تأمله للموضوع".[1]

إن الأشياء المحيطة بالإنسان والوسط الذي يعيش فيه وما يكتنفه من ظواهر طبيعية كانت أو مادية تجعله يرى؛ فيتأمل؛ فيتذوق، وبالتالي ينتج أو يصدر حكماً معبرا عما انتابه من إحساس وتأمل وإخراجه في أشكال فنية مختلفة.

كذلك عرف الجمال على أنه :" ذلك الذي يثير فينا إحساسا بالانتظام والتناغم والكمال، وقد يكون ذلك في مشهد من مشاهد الطبيعة، أو في أثر فني من صنع الإنسان، إننا لا نعجز عن الإتيان بتحديد واضح لماهية الجمال لأنه في واقعه إحساس داخلي يتولد فينا عند رؤيته أثناء تتلاقى فيه عناصر متعددة ومتنوعة ومختلفة باختلاف الأذواق، ومعرفة الجمال ليست خاضعة للعقل ومعاييره، بل هي اكتناه انفعالي".[2]

وهذا يعني أن الجمال ليس معيارا ثابتا في إعطاء أحكام على مدى جمالية الأشياء أو العكس،" فالأرض تدور والسحاب يتحرك ، والجبال تحسبها ثابتة، وهي تمر مر السحاب، والماء يتصاعد بخاراً إلى الفضاء ويكون تشكيلات من الغيم المفعم بالخصب؛ وتتكون جبال

[1]- ينظر، أمال حليم الصراف: موجز في علم الجمال، مكتبة المجتمع الغربي للنشر والتوزيع، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص11.

[2]- عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص85.

من برد؛ وتتحرك الرياح؛ فتثير السحاب؛ فينساق إلى بلد ميت؛ فيحيا ويخضر في مهرجان من أصوات الرعودو أضواء البروق".[1]

فالجمال متعدد بتعدد الظواهر الكونية والمشاهد، والمناظر والرؤى؛ مثل الزئبق لا يمكن أن نمسك به في ناحية واحدة من نواحي الحياة؛ بن ينساب في ثناياها ككل.

3-الجمال عند الفلاسفة:

يعرف أفلاطون الجمال:" بأنه ظاهرة موضوعية؛ لها وجودها، سواء يشعر بها الإنسان أو لا يشعر، فهو مجموعة خصائص إتوفرت في الجميل، عدّ جميلاً وا إذا امتنعت عن الشيء لا يعتبر جميلا، وهكذا تتفاوت نسبة الجمال في الشيء؛ بحسب مدى اشتراكه في مثال الجمال الخالد".[2]

ويفهم من هذا أن أفلاطون يخضع الفن والجمال للمثالية والأخلاق ويبعده عن العقل.

نجد كذلك **هاربرت ريد*** الذي يعتبر تعريفه من أهم التعريفات التي ظهرت في الجمال والذي يستند إلى أساس مادي حسي حيث يقول:" أن الجمال هو وحدة العلاقات التشكيلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا، وقد أكد ريد بأن الإحساس بالجمال يتسم بالتقلب عبر الزمان والمكان، فما هو جميل في زمان، قد يرى قبحاً في زمان آخر".[3]

فهربرت ريد يجعل من الحواس أساسا ومعيارا في عمليه التذوق الجمالي، ويعده صادراً عنه.

---

[1]- عبد الكريم صابر: موسيقى الشعراء، العرب بين الثبات والتحول، مكتبة الغانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1993، ص11.

[2]- إسماعيل عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1992، ص187.

* - هربرت ادوارد ريد: (4 ديسمبر 1893-12 جوان 1968)مؤرخاً فنياً في اللغة الإنجليزية وشاعراً وناقداً أدبياً وفيلسوفاُ اشتهر بلعديد من الكتب عن الفن والتي تضمنت مجلدات مؤثرة حول دور الفن في التعليم، كان واحداً من أوائل الكتاب الإنجليزيين لإشعار الوجودية.

[3]- أمال حليم الصراف: موجز في علم الجمال، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص12.

كذلك من الفلاسفة نذكر هيجل الذي يعرف الجمال على أنه :" ذلك الجني الأنيس الذي نصادفه في كل مكان".[1] وما نفهمه من هذا القول أن هيجل يدخل الجمال في جميع ظروف حياتنا ولا يمكن فصله عنها.

وقد أثار الجمال خلافا بين الفلاسفة والمفكرين الذين قسموه إلى ثلاثة أقسام:

-**الاتجاه الموضوعي:** يرى أنصاره أن الجمال مستقل بذاته وموجود خارج النفس، متحرر من التأثر من المزاج الشخصي، ومن أنصار هذا الاتجاه:ديمقراط و غوته.

-**الاتجاه الذاتي:** الذي كان كانط من أبرز أنصاره والذي أعتبر أن الحكم على الجمال حكم ذاتي، ويتغير من شخص لأخر، حيث يعتقد أنصار هذا الاتجاه أن الجمال الوحيد لا يوجد إلا فينا وبنا ومن أجلنا، ومن أنصاره: هيجل وفكتور باش.

-**الاتجاه الموضوعي الذاتي:**جمع هذا الاتجاه بين الر أي الأول والرأي الثاني، في محاوله توفيقيةبين الر أيين السابقين، حيث رأى هذا الاتجاه أن الجمال هو علاقة بين الشيء الجميل والعقل الذي يدركه، وقد وجد أن الحكم الجمالي يتطلب تدخلا من الذات بمشاعرنا وعواطفنا في عملية تامة كاملة تسبغ فيها ذاتيتها على الأثر الجميل فتتفاعل معه وتتأثر به، كما يتأثر الحكم على هذا الشيء، بكل ما تتفعل به الذات المتذوقة فيكون الحكم الجمالي ذاتياً موضوعياً، ماثلاً أمام إدراكنا لا نستطيع تجاهله".[2]

وعلى الرغم من بعض الاختلافات في تحديد خصائص الجمال الجوهرية بين تلك الآراء الفلسفية فإنها أنتجت لنا نوعين من الجمال، ذاتي وآخر موضوعي لا يتم أحدهما إلا بالثاني.

[1]- أمال حليم الصراف: موجز في علم الجمال، ص13-15.

[2]- المرجع نفسه، ص14-16.

4-الجمال عند العرب:

لم يخلف العرب نظريات واضحة في علم الجمال لكن توجد ملامح يمكن عدها محاولات في التنظير لهذا العلم في بعض الكتب العربية ككتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، ونفح الطيب للمقري لتلمساني وغيرها.

كما نجد أبو حيان التوحيدي يعرف الجمال بأنه :" كمال في الأعضاء وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس".[1]

وهو نفسه ما وقف عنده الباحثون المعاصرون حيث يرى إبراهيم أنيس أن للشعر نواحي عدة للجمال: "أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع، وتردد بعضها بقدر معين منها".[2]

ويرجع عز الدين إسماعيل الذوق الجمالي وأحكامه "إلى قواعد موضوعية عامة هي النظام والتناسق، والانسجام".[3]

وتتجلى جود العمل الفني في نظر شكري محمد عياد في عاملين رئيسيين هما: "الشخصية المبدعة التي ترتبط بفلسفة وفكر معينين، والحركة الإيقاعية في العمل الفني وهو الذي تحقق من خلاله وحده العمل الفني والتي تتمثل في وحدة الشكل والمضمون، والوحدة بين الحركة والسكون".[4]

من خلال هذه المفاهيم نستنتج أن المفكرين العرب قد حاولوا تتبع الظواهر الجمالية ومفاهيم الجمال، فهذه الأفكار الجماليةما تزال تنبض حتى الآن وان كانت أغفلت بسبب اللامبالاة أو الغزو الثقافي الغربي.

---

[1]- أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، 1951، ص140.

[2]- أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1988، ص8.

[3]- إسماعيل عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص85.

[4]- محمد عياد شكري: بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، مصر، 1990، ص68.

ثانياً : مفهوم الجمالية

الجمالية: كان أول ظهور لها في القرن التاسع عشر والتي تركز على أهمية الجمال، عرفها بعض الدارسين بأنها: "محبة الجمال"، قبل القرن التاسع عشر وبعد هذا القرن أصبحت " مشيرة إلى شيء جديد ليس مجرد محبة الجمال بل صارت تحمل مفهوم الفن من أجل الفن".[1]

معنى هذا أن القيمة الحقيقية للعمل الفني هي القيم الجمالية الخالصة، فالأعمال الفنية تستمد قيمتها من ذاتها، فالوردة في المزهرية لا تعد جميلة وا ٍن بلغت حداً بعيدا من الجمال، لأنها ليست في وسطها الطبيعي.

يقول عباس حسن في مفهوم الجمالية: " فهي مصدر صناعي مشتق من الجمال، والمصدر الصناعي يطلق علىكل لفظٍ يزيد في أخره حرفان، هما ياء مشددة بعدها تاء تأنيث مربوطة، ليصير بعد زيادة الحرفين اسما دالا على معنى مجرد، لم يكن يدل عليه قبل الزيادة، وهذا المعنى المجرد الجديد هو مجموعة الصفات الخاصة بذلك اللفظ، مثل الاشتراك والاشتراكية، والوطن والوطنية، والإنسان والإنسانية...".[2]

فالجمالية تحمل مدلولات كثيرة أخرى إضافة إلى دلالاتها على الجمال فهي سمة بارز ة لا تخلو منها جل النصوص الأدبيةالمتميز ة، والقارئ الحاذق المتذوق هو الذي يسعى لكشف طبيعتها واستفتاح مغاليقها، والجمالية لا تقتصر على الأعمال الأدبية بعينها بل خاصية تتجلى في كل ما يسعد النفس ويبهرها من خلال ما تتذوقه وترتاح العين لرؤيته سواء: ملابس، سيارات، طعام، أشجار، ورود، حدائق...

---

[1]- ميسة محمد الصغير: جمالية الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم، مذكرة مقدمة لنيل درجة ماجستير، إشراف عمار شلواي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب واللغة العربية، تخصص علوم اللسان العربي، 2001-2012، ص13، نقلا عن: ر-ف جونسون: الجمالية تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1978، ص65.

[2]- المرجع نفسه، ص65. نقلا عن عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، 1987، ص 186.

ثالثاً : مفهوم الإيقاع

اختلفت تعاريف الإيقاع تبعاً لاختلاف مفاهيمه لدى الدارسين، ومع أن الفكر الجمالي، كان قد أفرز مصطلح الإيقاع **(Rythme)** مبكراً، فإن عدم ضبط حدود هذا المصطلح انتهى به إلى انزياح دلالي "أضعف صبغة الاصطلاح فيه لدرجة أعتقد معها بعض الدارسين أنه لا يمكن تحديد الإيقاع بنظرة واحدة".[1]

لكن هذا لا يمنعنا ذكر بعض التعاريف التي وردت في ثنايا المعاجم باعتبار أنها تعد خلاصة المجهودات التي أسهمت في وضع تصنيف لهذا المنجز في سياقاته المتعددة، نذكر من بين التعريفات اللغوية للإيقاع:

1-لغـــةً:

ما ورد في قاموس المحيط:" وقع، يقع (بفتحهما) وقوعاً : سقط، والقول عليهم: وجب، والواقع: وقعة الضرب بالشيء، والمكان المرتفع من الجبل والسحاب المطمع أو الرقيق، كالوقع، ككتف وسرعة، الانطلاق والذهاب، والوقعة بالحرب: صدمة بعد صدمة، والإيقاع : إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها".[2]

وكذلك ما ورد في لسان العرب :أن، وقع، يقع، وقعاً، ووقوعاً، سقط، وسمعت وقع المطر، وهو شدة ضربه للأرض إذا وبل، والوقعة والواقعة، صدمه الحرب والوقعة في الحرب صدمه بعد صدمه، والميقع والميقعة كلاهما: المطرقة. والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها".[3]

من خلال هذه التعاريف نستنتج أن الإيقاع ورد في مختلف المعاجم وهو يدل على معاني نجملها في التوضيح والبيان والإظهار والبروز معبراً عن عمليه إحداث الألحان والغناء وتوضيحها، كما نرى أن كل المفاهيم والتحديدات اللغوية اتخذت الإيقاع بأن له

---

[1]- فاطمة محمد، محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، دار المعرفة ، باب الوادي، الجزائر، 2009، ص17.

[2]- الفيروز أبادي: قاموس المحيط، مادة وقع، ص 772-773.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، م 6، مادة وقع، ص 260-263.

علاقة وثيقة بالطرب واللحن والغناء، وهذا المعنى اللغوي هو ما التزمته الدلالة الاصطلاحية للإيقاع.

2-اصطلاحاً :

عرفالإيقاع بتعريفات مختلفة، فكل تعريف يخضع إلى ظاهر ة معينة يفسر فيها الإيقاع حسب ارتباطه بالزمن فتتفاوت دقة كل تعريف، ومن أهم التعريفات الاصطلاحية التي وردت في الإيقاع نذكر بأنه:

-" نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية".[1]

-" تتابع الأحداث الصوتية في الزمن".[2]

-"ما نسميه إيقاعاً هو الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكونها مختلف العناصر النغمية".[3]

-يعرف المعجم الفلسفي الإيقاع على إنه:" مصطلح موسيقى ينصب على مجموعة من الأوزان النغم... أما في الشعر فالإيقاع مركب موسيقي يشمل على أزمان غير متساوية وهو الجانب الموسيقي في الشعر".[4]

وقد يرتبط الإيقاع بظواهر طبيعية معروفة ومدروسة مثل:

-" إيقاع القلب الذي يتعامل معه الطبيبوا يقاع التنفس الخاص بحركةالرئتين، وا يقاع الأمطاروا يقاع إشارة دلالية كإشارة المرور ويستعمل الإيقاع في المجالات الفنية والجمالية : في الشعر والموسيقى وحتى في النثر، حيث يتكلم النقاد عن إيقاع الكلمات والجمل وجرس

[1]- عبيد محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 2001، ص15.

[2]- سيد البحراوي: العروضوا يقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993، ص112.

[3]- مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2006، ص201.

[4]- فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ص18.

الألفاظ، كما يستعمل الإيقاع في الفنون التشكيلية كالرسم والنحت وفي فن الرقص أيضاً وكل هذا خاضع لتصورات الناقد وأحاسيسه وانطباعاته".[1]

-" فالإيقاع صفه مشتركه بين الفنون جميعا واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضاً في كل الفنون المرئية، فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن ".[2]

ومن خلال تتبعنا لهذه التعاريف نستخلص الملاحظات التالية:

- الإحساس بالانتظام والتناغم والانسجام سواء في الشعر أو في الموسيقى أو في غيرها من الفنون.

- الإيقاع ظاهره تتسم بالشمولية فهو موجود في مختلف نواحي الحياة.

- الإيقاع هو اللبنة الأساسية التي تقوم عليها مختلف الإبداعات الأدبية والفنية.

3- الإيقاع في التراث العربي:

لا يكاد يخلو الدرس العربي القديم في تعريفه للإيقاع عن ربط دلالة الإيقاع بالوزن، قال السلجماسي في تعريف الشعر: " الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة"[3] وقد شرح قوله موزونة بأن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى قوله متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفة من أقوال إيقاعية عدد زمان الواحد منها مساوٍ لعدد زمان الأخر، وهو بهذا المفهوم يطابق الإيقاع بالوزن، ذلك أن العلماء القدامى لم يتعمقوا في الإيقاع ولم يدركوا جوهره، فأهملوا الحركة الإيقاعية وركزوا على ارتباطه بالزمن.

---

[1]- مصطفى حركات: نظرية الإيقاع الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الآفاق لنشر، عين التبيان، الجزائر، 2008، ص13.

[2]- فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ص18.

[3]- أبو محمد القاسم السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تر: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، 1980، ص 281.

وقد كان الجاحظ يؤكد أن :"وزن الشعر من جنس وزن الموسيقى وهو من كتاب حد النفوس لا تحده الألسن بحد مقنع قد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن".[1]

ويؤكد ابن فارس الفكرة نفسها :" أن أهل العروض مجمعون على إنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم بالحروف المسموعة".[2]

كما نجد أيضاً ابن سينا يعرف الإيقاع بقوله :" الإيقاع تقدير ما لزمن النقرات، فإن اتفق أزكانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنياً، وا ٍذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظمة منها كلام، كان الإيقاع شعرياً "[3].

نتوصل من هذا التعريف إلى أنللقر ة التي هي أساس تشكل الإيقاع، هي صوت يصدر إما عن آلة موسيقية أو عن جهاز النطق، فإن صدر عن آلة موسيقية وفق أزمنة متساوية أو متفاضلة كان لحناً، و من هنا جاء تقسيم علماء الموسيقى الإيقاع إلى نوعين :

-**إيقاع موصل:** وهو كل مجموعة من النقرات بينها أزمنة متساوية.

-**إيقاع مفصل:** وهو كل مجموعه من النقرات بينها أزمنة متفاوتة.[4]

وبصفة عامة فإن الدرس القديم ظل مرتبط بالإيقاع الموسيقي لما بينهما من تناسب زمني في المسافة بين الحركة والسكون،فهم لم يلحظو ه إلا من خلال الوزن الذي يقوم بدوره على التناسب في الحروف وتتابعها وترتيبها وتكرارها، فحصروا الإيقاع في إطار زمن النطق ولم يتعدوه إلى عناصر أخرى.

---

[1]- ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، دمشق، ط1، 1998، ص27.

[2]- ابن فارس: الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامهما، تح: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، لبنان، 1977، ص238.

[3]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، مطبوعات فرح، قبرص، ط4، 1990، ص247.

[4]- ينظر: صلاح عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، شركة الأيام، ط1، 1996، ص158-159.

4- الإيقاع من وجهة نظر حديثة:

إن مختلف الدراسات التي تناولت مفهوم الإيقاع **(Rythme)** تشير إلى أنه نشأ في بيئة غربية محضة وهي كلمة مشتقة من الأصل اليوناني **(Rhuthmes)** بمعنى التدفق والجريان ورغم تعدد معانيها إلانهًا تتضمن دائما فكر ة الحركة، وتطور فيما بعد ليصبح مرادفاً للكلمة الفرنسية **(Mesure)** الزمن" المعبرة عن المسافة الموسيقية ويرمي بصفة إلى التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصوت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون والقو ة والضعف، أو الضغط واللين والقصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء"[1] و هذا ما أقر به كورلردج في القرن التاسع عشر حيث أرجعه إلى عاملين " أولهما التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة فيعمل على تشويق المتلقي، وثانيهما المفاجئة وخيبة الظن التي تنشئ عن النغمة غير المتوقعة والتي تولد الدهشة لدى المتلقي".[2]

ومعنى هذا أن الإيقاع يرتبط بحالة النفس الداخلية أثناء التلقي إما بالشوق أو بالترقب لشيء تعودت عليه النفس أو لصدمة تأتي وراء خيبة أمر كان يتوقع حدوثه ولم يحدث أو العكس والإيقاع عموما يأخذ في سياقاته الإجرائية أشكالا شتى فهو:" التكرار المتسق لوضع أو مركز قوة، لمعنى أو حركة، وهو أحد أنواع الوحدة لأنه التركيز على حركه أو نغم أو لفظ معين يظهر في تناوب الحركة والسكون، الأنوار والظلام، عودة البداية في النهاية، رجوع القرار في الأغنية، رد العجز عن 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 جمالها على لذة انتظار ما نستبق حدوثه".[3]

---

[1]- ينظر: ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص 21.

[2]- محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1981، ص162

[3]- إسماعيل عز الدين: الأسس الجمالية للإيقاع في النقد العربي، ص115.

إلا أن هذا لا يجب أن يوهم بوصف الإيقاع على أنه مجرد وسيلة إطراب أو استجابة لحاجه نفسية، فهو ذو قيمة خاصة من حيث المعاني التي يوحي بها،وا إذكان الفن تعبيراً إيحائيا عن معاني تفوق المعنى الظاهر فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير، لأنها لغة التواتر والانفعال، لذلك ارتكز عليه الشعر ارتكازاً أساسيا في موسيقيته، وعد أهم أركانها التي تقوم أولاً على الانسجام وتآلف الأصوات.

أما في النقد العربي الحديث فقد تعددت الدراسات ذات الوجهة الإيقاعية، ولعل أول محاوله جادة في هذه السياق هي تلك الجهود التي بذلها محمد مندور الذي يعد أول من أسس مفهوم الإيقاع في النقد العربي الحديث بعيداً عن الدائرة العروضية التي كان يسبح فيها منذ قرون، فعده أحد الأساسين اللذين يقوم عليها الفن الأدبي بصفة عامة وهما الإيقاع والكم، فوصف الإيقاع والكم، فيعرف الإيقاع بأنه "موجود في النثر والشعر لأنه يتولد عن رجوع ظاهره صوتية أو ترددها على مسافات زمنيه متساوية أو متجاوبة أو متقابلة"[1]. أما الكم فإن تحديده يختلف اختلافا شاسعاً بين الشعر والنثر، ذلك أن طبيعته في الشعر تقتضي الانتظام والتجديد، وهو محدد بكم التفاعيل التي يستغرق نطقتها زمناً ما وهو الوزن".[2] ولكنه في النثر محدد بمقدار "الزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها".[3] ومن خلال هذا يحدث الفارق بين فني الشعر والنثر، ذلك أنه في النثر: "تتطابق الوحدات الإيقاعية مع الوحدات اللغوية، وأما في الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات تقتضي بأن تنتهي في وسط اللفظ دون أن نكمل الجملة".[4] لكن هذه المحاولة التي قام بها محمد مندور كانت بعيدة كل البعد عن الدقة العلمية وذلك راجع إلى افتقارها للوضوح.

---

[1]- محمد مندور: في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط2، د ت، ص187.

[2]- المرجع نفسه، ص 187.

[3]- محمد مندور: في النقد والأدب، مطبعة النهضة مصر القاهرة، د ط، د ت، ص30 .

[4]- المرجع نفسه، ص30.

كما نجد كذلك ما قام به عز الدين إسماعيل، حيث قدم لنا صورة مبسطة للإيقاع تتمثل في وضعه لسبعة قوانين لهذا الأخير وهي: النظام، التغيير، التساوي، التوازي، التوازن، التلازم، التكرار، وعليه يقول: "..فهذه القوانين السبعة تعمل جميعاً في وقت واحد وعملها المتلازم ينتج ما يسمى بالإيقاع".[1]

ونذكر كذلك ما ذهب إليه عبد الرحمان تبرماسين حيث يرى: "أن الإيقاع هو انسجام الصورة مع الصوت الذي يحدث في النفس اهتزازا وشعوراً بالمتعة، هذا الانسجام تحدثه العلاقة المتعدية بين الصوت والصورة، فالجذب من قبل النظر للصورة يقابله الواقع في السمع من قبل الكلمة، ونقطة التقاطع بينهما هي إحداث الأثر في النفس والإحساس بحركة الجمال التي يحدثها الإيقاع، فتحدث المتعة التي تمزج بين الصورة والسمع ويصيران كلا واحد".[2] وهذا التعريف هو الذي قدمه لنا عبد الرحمان تبرماسين كان أكثر دقة ووضوحاً من المحاولة التي قدمها لنا محمد مندور، حيث يعد أكثر بساطة ووضوحاً .

أما محمد العياشي فيقول: " وأما الإيقاع فهو ما توحي به حركة الفرس في سيره وعدوه، وخطوة الناقة، وما شاكل كل ذلك، لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفريط فيها هي: النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات والنظام، والمعاودة الدورية، وتلك هي لوازم الإيقاع".[3] من خلال هذا التعريف نلاحظ أن محمد العياشي قد قام بوضع قوانين لا بد أن تتوفر في الإيقاع ولا ينبغي أن يسقط أحد هذه اللوازم وإلا لا يكون هناك إيقاع وهو بذلك يقترب من المحاولة التي قام بها عز الدين إسماعيل في تحديده لقوانين الإيقاع.

---

[1]- إسماعيل عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص101.

[2]- عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2003، ص94.

[3]- محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، د ط، 1967، ص 42.

ويرى إبراهيم أنيس أن الإيقاع عنصر شعري هام لكنه: "لم يدرس حتى الآن دراسة كافية، ولم يشر إليه أهل العروض، ففي رأيي أنه العنصر الموسيقي الهام الذي لم يفرق بين توالي المقاطع حين يراد بها أن تكون نظما وتواليها حين يكون شعراً ".[1] نلاحظ في هذا التعريف أن إبراهيم أنيس لم يفرق بين الإيقاع والنبر بقدر ما يطابق بينهما إلى حد كبير.

رابعا: الفرق بين الوزن والإيقاع

" إن الوزن في التصور الحديث بدأ يتراجع إلى المرتبة الثانية من الاهتمام، وأخذت نظرية الشعر في دراسة الإيقاع باعتباره أساسا بنائيا للشعر وبذلك يفقد الإيقاع صفته المجردة ويصبح شيئا قابل للمعاينة لأنه مرتبط بالجملة- الجوهر اللساني للشعر- فالإيقاع كيان نصي معارض للوزن الذي هو نظامي".[2]

لأن: "هناك فرق بين الوزن **Meter** والإيقاع **Rhythem** وللوقوف على ذلك الفرق يجدر بنا التفريق أولا بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلة، ثم باعتباره حدثا ينطقه المتكلم بطريقة خاصة، ففي الحالة الاولى نظر إلى الصوت من حيث طبيعته (فتحة- ضمة-كسرة) وفي الثانية ننظر إلى خصائصه النسبية والسياقية (درجته علوا وانخفاضا، مداه طولا وقصرا، نبره قوة وضعفا، تردده قلة وكثرة)".[3]

فالوزن بهذا يرتبط بالصوت حيث هو (فتحة، ضمة أو لام أو ياء...) أما الإيقاع فيرتبط بالصوت من حيث خصائصه السياقية (كالدرجة والمدى والنبرة والتردد...) معنى هذا أن الإيقاع أوسع من الوزن لأنه متغير أما الوزن فهو ثابت مجرد.

فالأوزان هي بمثابة الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع وهي بهذا تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكل، وما يؤكد ذلك أن الإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفعيلات العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير

---

[1]- أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1988، ص349.

[2]- مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص199.

[3]- عزت محمد جاد: الإيقاعية نظرية عربية نقدية مقاربة إجرائية على قصيدة النثر، دار الفكر العربي، كلية الآداب، جامعة حلوان، 2002، ص 5.

الوزن لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه".[1]

معنى هذا أن الإيقاع ذو دلالة شعرية واسعة ومتعددة في حين أن الوزن ذو دلالة شعرية محصورة ومحدودة.

وبهذا يتجاوز الإيقاع مفهوم الوزن الذي ينحصر في نمط من الأصوات إلى مفهوم آخر يرتبط ويدل على وظيفة هذه الأصوات داخل السياق لتحقيق موسيقى الشعر "التي لا تنحصر فقط في نظام المقاطع والحركات والسكنات الذي يتكرر بعينه من بيت إلى آخر، بل يتعدى ذلك إلى وقع الأصوات وما توحيه بذاتها أو بترددها على نحو معين".[2]

ومن هذا يتضح أن للشعر لونان موسيقيان أولهما : الوزن العروضي، وثانيهما: الإيقاع الشعري.

[1]- ينظر: إسماعيل عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 376.

[2]- ينظر: محمد فتوح احمد: الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2006، ص423.

ومن خلال ما سبق ذكره يمكن أن نجمل مجموعة من الفروق الجمالية البنائية بين الوزن والإيقاع:[1]

الوزن	الإيقاع
-تالي. -الوزن ينصب في الإيقاع بالضرورة. -محدود ومحصور الدلالة الشعرية. -الوزن أظهر حيزاً (الوزن يكون ظاهراً). -الوزن يختص في معرفة المعاني الأولى. -الوز ن ينقل المتلقي في تعاطي الشرح والتفسير. -الوزن يستنبط الدلالات المعجمية القريبة المغازي. **Dénotation**.	-سابق. -الإيقاع لا يصب في الوزن بالضرورة. -واسع الدلالة الشعرية ومتعدد. -الإيقاع أخفى حيزاً (الإيقاع يكون خفي). -الإيقاع يختص بمعرفة معنى المعنى. -الإيقاع ينقل المتلقي إلى تعاطي التأويل. -الإيقاع يستنبط الدلالة الإيحائية البعيدة المغازي. -**Connotation** .

يتضح من خلال هذا الجدول أن الإيقاع يحتوي الوزن فهو أشمل وأوسع منه بحيث أن يكون الوزن يرتكز على الإيقاع، ويكون ذلك عن طريق القيام بتحليل تفعيلات أي وزن من الأوزان الخليلية انطلاقا من الدراسة والتحليل السطحي لهذه الأوزان، ثم الولوج إلى أعماق هذه البنى الوزنية، بغية الكشف عن خفايا هذه التفعيلات الإيقاعية وا يصال دلالاتها إلى نفسية المتلقي.

خامسا: التحول الإيقاعي في القصيدة الحديثة

"شهد الشعر العربي منذ منتصف القرن الماضي انفجاراً زعزع كيانه، وأطاح بأسسه ومسلماته وكان ذلك بمثابة الصدى المباشر للمفارقات التي هزت الذات العربية لحظة التصادم مع الغرب من جهة، ونتيجة انتهت إليه القصيدة من عجز عن مواكبة التجربة المركبة لشعراء الجيل الجديد من جهة ثانية".[2]

[1]- سحواج أمحمد: نظرية الاصطلاح في علم الإيقاع -دراسة وتطبيق- مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الدراسات الإيقاعية والبلاغية، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، كلية اللغات والأدب العربي، قسم اللغة العربية وآدابها، إشراف الدكتور العربي عميش، 2007-2008، ص10.

[2]- فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ص55.

كان هذا الانفجار في صلب القصيدة العربية موكب لعصر النهضة والذي تجسد في بروز اتجاهين: اتجاه محافظ؛ وهو ما عكسته قصائد البارودي وأحمد شوقي وغيرهما في محاولة منهم للحفاظ على القالب الشعري القديم في عصور قوته، واتجاه آخر؛ تجديدي يدعو إلى الخروج على الأوزان التقليدية للقصيدة "ولعل أهم ما ميز شعراء القرن عشرين- بصفة عامة- هو هذه التمرد على مواصفات الشعر التقليدي بما فيها وحدة الوزن والقافية".[1]

"وطبيعي أن يتراوح موقف هؤلاء الشعراء بين الرفض الهادئ والثورة العارمة تبعا للعوامل الثقافية والاجتماعية والنفسية المشكلة لمختلف الأصو ات الشعرية".[2]

"لقد اكتفى شعراء أمثال: جميل صدقي الزهاوي وعبد الرحمان شكري و أحمد زكي أبو شادي وعلي أحمد باكثير وغيرهم بالنظم على إيقاعات قديمة ولكن بقوافي مرسلة، فكانت حصيلتهم: قصائد تقليدية خالية من القافية، مغلقة على معانيها داخل الأبيات أو قصائد قصصية لا تخلو من منزع وعظي لا قيمة له فنيا، بينما نجد الشعراء المهجريين بجرأة أكبر تمردوا على الأوزان والقوافي معاً، مرتكزين على مبدأ القطيعة مع سيادة النموذج والتحرر من سلطة الأسلاف".[3]

وهذه الحركة التجديدية التي ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين كانت على يد جملة من الشعراء تتقدمهم نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وهي بمثابة حركة واعية بمهمتها، ذات أهداف تأسيسية لحركة شعرية جديدة "تقوم على القطيعة مع النموذج الخليلي في تجسيدها الفني، والفكري في القصيدة الحرة وما تلاها من تطورات في الخريطة الشعرية المعاصرة".[4]

---

[1]- فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ص 55.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص56.

[3]- المرجع نفسه، ص56.

[4]- المرجع نفسه، ص59.

وفي هذا السياق تقول نازك الملائكة: "...والذي اعتقده أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف، لن يبقى من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستزعزع قواعدها جميعا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية والموضوعات ستتجه اتجاها سريعا إلى داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد".[1]

وبهذا تكون هذه الحركة التجديدية قد أسهمت في نقل البنيات الشعرية من صورتها الموسيقية المرتبكة بالإطار الشعري إلى البنية الإيقاعية.

وا"ذا كانت البدايات الأولى وبالذات لدى نازك الملائكة التي تعد من أبرز رواد هذا الفن ... قد احتفظت بخيط اتصال مع التراث الشعري مجسدا في القصيدة التقليدية (سواء بإبداع قصائد من هذا النمط أو من خلال التأكيد النظري على أن عروض الشعر الحر هي نفسها عروض الخليل والتي اقتصرت منها على ثمانية بحور من أصل ستة عشر بحرا)، فإن هذه المرحلة كما توقعت هي نفسها في مقدمة "شظايا ورماد" كانت بداية لم تلبث القصيدة الحديثة أن تجاوزتها لتسلمها إلى أشكال تجريبية عديدة كالقصيدة النثرية".[2]

ويفهم من هذا أن نازك الملائكة لم تحدث قطيعة كلية مع البحور الخليلية (الأوزان) بل اقتصرت منها على ثمانية بحور صافية تقوم على التفعيلة الواحدة.

لقد كانت وما زالت قضية التجديد في موسيقى الشعر العربي من القضايا المهمة التي أثارت البحث والجدل فقد شغلت هذه القضية في القصيدة العربية الرواد والمبدعين وأخذ كل منهم يدافع عن وجهة نظره، ومما لا شك فيه أن الانفتاح الثقافي الشعري خاصة على الغرب:هو" السبب الحقيقي في إجراء هذه المحاولات التي آلت إلى شعر التفعيلة، وا"ذا كان الأوروبيون يعتمدون نظام المقاطع في البيت أساسا لهذا البحث إلا أن المقطع كوحدة صوتية حديثة- يشترك في جميع اللغات، وله أساس علمي يعرض له علم الأصوات Phonetics

[1]- نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1989، مج 2، ص 27-28.

[2]- فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية، ص59

فيحلل كل الكلام سواء نثرا أم شعراً، إلى مقاطع صوتية يختلف نظام تواليها وأنواعها باختلاف اللغات في العالم".[1]

وفي هذا السياق يؤكد شوقي ضيف قائلاً: "إن الشعر العربي قديما وحديثا أعتد بالوزن والإيقاع جوهرا ثابتا في الشعر لا يزايله، وهو قياس بأزمنة لمقاطع متساوية في مدتها أو غير متساوية، غير أنه اختلف في اعتداده بالقافية، حتى ظهرت حركة الشعر الغربي الحر".[2] من خلال هذا نستنتج أن اللقاء أو الاحتكاك الذي حدث بين التراث العربي والشعر الأوروبي هو من ولد تلك الهزة التي أخلت بعمود الخليل دون القضاء عليه نهائيا.

يرى سيد البحر اوي أن الشعر الحر خلق نظاما إيقاعيا حديثا، مستخدما أدوات حديثة وقديمة، فهو لا يقف على استخدام التفعيلات بطريقة جديدة فقط، بل أضاف عناصر جديدة مثل التضمين وا إيقاع النهاية وغيرها...".[3]

فشعر التفعيلة يعبر عن حقيقة الشعر الحديث حيث اعتمد التفعيلة كوحدة إيقاعية تشكل الوزن وتضبطه.

ومن خلال كل ما عرضناه سابقا توصلنا إلى أن الجمال سمة بارزة في جميع مناحي الحياة، فهو يدل على معاني كثيرة تتجلى في الحسن والبهاء والزينة والتذوق، فالجمال ليس واحدا بل هو متعدد بتعدد الظواهر الكونية والمشاهد والمناظر والرؤى، ولا تقتصر الجمالية على الأعمال الأدبية بعينها، بل هي خاصية تتجلى في كل ما يسعد النفس ويبهرها.

كما توصلنا إلى أن الإيقاع مصطلح متشعب، حيث لم يحدد له تعريف دقيق لا في القديم ولا في الحديث، وهذا راجع إلى أنه في القديم كان وثيق الصلة بالموسيقى والوزن أما حديثا، فتعددت مجالاته وتنوعت مفاهيمه وأصبح يشمل جميع العلوم والميادين على

[1]- ينظر: أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر، ص144.

[2]- شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1977، ص31

[3]- سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1993، ص204.

اختلافها، وهو يدل على معاني كثيرة نجملها في التوضيح والبيان والإظهار والبروز، كما لاحظنا أن جل المفاهيم اللغوية ربطت الإيقاع بالطرب واللحن والغناء.

وخلصنا في الأخير إلى أن الخصائص الجوهرية للجمال والمتمثلة في: النظام والتناسب والتوافق والانسجام هي أسس جمالية ناظمة للحركة الإيقاعية.

تمهيد:

يعتبر الإيقاع الشعري الخارجي شكل القصيدة من الخارج من حيث الوزن والقافية وما يتفرع عنهما "فالإيقاع الشعري ذو وترين متلازمين يعزفان معا في نفس المتلقي، وفي أذنيه، وهما وتر خارجي يتجلّى من خلال النغم الصوتي المتمثل في الوزن والقافية ووتر داخلي يتجلى من خلال النغم النفسي العميق"[1]، وعليه فإن علاقة الإيقاع الشعري الخارجي بالعروض هي علاقة تداخل باعتبار أن الوحدات الإيقاعية التي يمكن أن يجزئ البيت الشعري على أساسها هي التفعيلات، ولهذا يمكن القول أن العروض هو إيقاع التفعيلات والقافية في التحامهما مع الحالة الشعورية للشاعر وبالتالي التأثير في نفسية المتلقي.

وسنحاول في هذا الفصل التعرض لدراسة الوزن والقافية وما يتفرع عنهما ومدى أهميتهما في إثراء الإيقاع الشعري في القصيدةمرّ ً القطار" للشاعرة نازك الملائكة.

[1]- خليل الموسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، سوريا، ط1، 1991، ص93.

أولا: قراءة في القصيدةمرّ القطار".

مرّ القطار" قصيدة للشاعرة نازك الملائكة، كتبت سنة 1948م من ديوان "شظايا ورماد" الذي يعد ثاني ديوان للشاعرة بعد ديوانها الأول "عاشقة الليل" 1947م، تعد هذه القصيدة تطورا موفقا في قصائدها، حيث نجد "أن الشاعرة نازك الملائكة رسمت لنفسها عالما مثاليا جعلت جل شعرها محاولة لتحقيقه، لذلك فإن الخيبة في عدم تحقق ذلك العالم انتهى بها إلى الشعور بالمرارة وقسوة الزمن الذي يمر عليها وهذا ما نجده مجسدا في ثنايا قصيدتها هذه التي تعد كشفا شعريا عن تلك المرارة وتلك الخيبة وضياع الحلم والأمل بذلك العالم الذي رسمته الشاعرة لنفسها والذي لم يظهر جليا في قصائدها الأخرى".[1]

ومن العلامات الكبرى المميزة لتجربة نازك الملائكةأنّ معظم شعرها يعبّر عن عالمها الخاص الذي ظلّت تدور فيه معبّرة عن اليأس والمرارة والألم وذلك راجع إلى أن الشاعرة كانت تعيش مشكلتين هما: الغربة هذه التجربة التي تعقدت حتى غدت مشكلة، أما المشكلة الثانية فهي القلق والبحث عن الجديد".[2] وهذا القلق نابع من الملل والرتابة.

وفي المقابل فإن رغبة الشاعرة في الحياة كانت تجد في تلك الرتابة وذلك الملل عائقا لابد من تخطيه ولو على مستوى الشعر. وهذا ما نلمسه للوهلة الأولى في قراءتنا لعنوان القصيدةمرّ القطار": لعل اللفظة المحورية في عنوان القصيدة هي كلمة "القطار" التي تمثل المحور الذي تدور حوله كل مكونات الرؤية الشعرية في القصيدة، حيث تشتغل القصيدة على مفردة رئيسية "هي صورة المنتظر (بفتح الظاء) الذي لا يأتي لأنه جزء من العالم المثالي، الذي لم يتحقق فظلت الشاعرة تطارده بخيالها الشعري وأحلامها هذا المنتظر الذي لا يأتي يمتلك من الصفات ما لا يمتلكه غيره من الناس بالنسبة للشاعرة وهذا الامتلاك جعله

[1]- ضياء راضي الثامري: قصيدة "مر القطار" لنازك الملائكة بين مقولة الشاعر ومقولة الشعر، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العددان 3-4، مج 8، 2008، ص 56.

[2]- المرجع نفسه، ص 56.

متفردا في كل شيء حتى في عدم تحققه"[1]. والملفت أن قصائد نازك الملائكة التي تتحدث فيها عن الحب هي قصائد مفعمة بالرتابة والبطء والقلق.

تقول نازك الملائكة عن قصيدتها"مر ّ القطار": "كان غرضي الأساسي من كتاباتها أن أعبر عن الشعور الغامض الذي يحسه المسافر ليلا بالدرجة الثالثة من القطار، فهناك حالة التعب الكلي التي يجد فيها المرء نفسه مشوبة بلون من الكسل والارتخاء".[2]

تقول في ثنايا القصيدة:[3]

السطر 11:لم يبق في نفسي سوى ر جع وهون.

السطر 13: أتخيل العربات والصف الطويل

السطر 14: من ساهرين ومتعبين.

السطر 18: سئمت مراقبة الظلام الصامت

السطر 19: أتصور الضجر المرير.

وتكمل الشاعرة قولها عن القصيدة قائلة: "وهناك صوت عجلات القطار الرتيب الذي لا يتغير ولون الغبار المتراكم على كل شيء على الحقائب وعلى الوجوه، والثياب، ثم هناك منظر المسافرين الغرباء، وقد جمعتهم عربات القطار صفوفا".[4]

تقول:[5] السطر 6:مر ّ القطار.

السطر 7:عجلاته غزلت رجاء بتٌ أنتظر النهار

السطر 20: في أنفس ملّت وأتعبها الصفير

السطر 21: هي والحقائق في انتظار

السطر 22: هي والحقائق تحت أكداس الغبار

---

[1]- ضياء راضي الثامري: قصيدة "مر القطار" لنازك الملائكة بين مقولة الشاعر ومقولة الشعر، ص 56.

[2]- نازك الملائكة: الديوان، ص 25.

[3]- المصدر نفسه، ص 61-63.

[4]- المصدر نفسه، ص 25.

[5]- المصدر نفسه، ص 60-62.

السطر 23: تغفوا دقائق ثم يوقظها القطار.

تواصل الشاعرة قولها: "والقطار يصفر بين حين وحين فيثير إحساسا غريبا في النفس، كل ذلك والسكوت يغمر العربة التي نام أغلبية الموجودين فيها وهم جلوس على مقاعدهم وبين فترة وأخرى يصدف أن يتثاءب مسافر غريب لا نعرفه ويهتف بملل وبرود كم الساعة؟ أو متى نصل؟ أو أين نحن؟ أو مثل ذلك من العبارات".[1]

تقول:[2]

السطر 24: ويطل بعض الراكبين

السطر 25: متثائبا، نعسان، في كسل يحدق في القفار

السطر 26: ويكاد يغفو ثم يسمع في شرود

السطر 29: صوتا يغمم في برود

السطر 30: هذه العقارب لا تسير !

السطر 31: كم مر من هذا المساء؟ متى الوصول؟

السطر 60: فيرى الوجوه المتعبة

السطر 61: والنائمين وهم جلوس في القطار

من المعروف "أن المفردات في القصيدة تكتسب ظلالا معينة ينسجها السياق الخاص بالقصيدة ويكسوها بدلالات مرتبطة هي الأخرى بالقصيدة".[3] حيث وردت في ثنايا القصيدة مر" ّ القطار" مفردات وعبارات تكررت بصفة خاصة وتطورت تدريجيا مع التطور الشعري للقصيدة ونذكر من بينها: القطار، الليل، الخفير، الظلام، الراكبين، الآخرين، الفتى، السَّراج..الخ.

---

[1]- نازك الملائكة: الديوان، ص 25-26.

[2]- المصدر نفسه، ص 62-64.

[3]- محمد حماسة عبد اللطيف: الإبداع الموازي –التحليل النصي للشعر، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2001، ص 70.

تبدأ القصيدة بحركة أولى هي عبارة عن تصوير لمشهد عام:[1]

السطر 1: الليل ممتد السكون إلى المدى.

السطر 2: لا شيء يقطعه سوى صوت بليد.

السطر 3: لحمامة حيرى وكلب ينبح النجم البعيد.

السطر 4: والساعة البلهاء تلتهم الغدا.

السطر 5: وهناك في بعض الجهات.

السطر 6: نر ّ القطار.

وبعد هذه الحركة الأولى تبدأ عملية وصف القطار من الداخل:[2]

السطر 19: أتصور الضجر المرير

السطر 20: في أنفس ملّت وأتعبها الصد ّ فير

السطر 21: هي والحقائب في انتظار

السطر 22: هي والحقائب تحت أكداس الغبار

السطر 23: تغفو دقائق ثم يوقظها القطار.

ثم تبدأ الشاعرة في عملية التخيـّل والتصور قائلة:[3]

السطر 12: وأنا أحد ّق في النجوم الحالمات

السطر 13: أتخيـّل العربات والصف ّ الطويل

السطر 15: أتخيل الليل الثقيل

السطر 19: أتصور الضجر المرير

[1]- نازك الملائكة: الديوان، ص 60.

[2]- المصدر نفسه، ص 61-62.

[3]- المصدر نفسه، ص 61.

وهذان الفعلان (أتخيل، أتصور) هما فعلان مضارعان ساهما في وصف الحركة داخل القطار، "إلا بما تعلق بوصف الفتى المنطوي على نفسه فإنه كان منظورا أعني لم يأت بفعل التخييل أو التصور".[1]

تقول:[2]

السطر 37: ... وفتى هنالك في انطواء

السطر 38: يأبى الرقاد ولم يزل يتنهد

السطر 39: سهران يترقب النجوم

السطر 40: في مقلتيه برودة خط الوجوم

السطر 41: أطرافها ... في وجهه لون غريب.

"إن النقاط الثلاثة قبل نص الفتى (... وفتى هنالك في انطواء) تحكي دلالة المحذوف وهو غير أتخيل أو أتصور، وذلك بدلالة الحركة الأخيرة في القصيدة حركة ضياع القطار في قلب القفار حاملا "الذي لا يعود".[3]

ثم تختم الشاعرة قصيدتها بنوع من التوسل والتمني وجملة من الاستفهامات التي لم يصل جوابها حول مجيء المنتظر، ليتحول الأمر إلى أمنية بأن يجيء القطار:[4]

السطر 67: وبقيت وحدي أسأل الليل الشرود

السطر 68: عن شاعري متى يعود؟

السطر 69: ومتى يجيء به القطار؟

السطر 74: وأنا هنا ما زلت أرقب في انتظار

السطر 75:وأودّ لو جاء القطار ...

[1]- ضياء راضي الثامري: قصيدة "مر القطار" لنازك الملائكة بين مقولة الشاعر ومقولة الشعر، ص 58.

[2]- نازك الملائكة: الديوان، ص 63.

[3]- ضياء راضي الثامري: قصيدة "مر القطار" لنازك الملائكة بين مقولة الشاعر ومقولة الشعر، ص 58.

[4]- نازك الملائكة: الديوان، ص 65.

نستنتج من خلال قراءة هذه القصيدة أنها تنقلنا من أول جملة فيها "مر القطار" إلى جو من الرتابة والملل والضجر دون أي جديد يذكر وتحملنا على السير بهذا الجو المليء بالأسى ومشاعر الحزن والسؤم الذي يعانيه كل من المنتظر والمسافر داخل عربة القطار على الرغم من أن الشاعرة لم تذكر كلمة السؤم بعينها، وهذا ما جعل أسلوبها في التعبير موضوعي إلى حد كبير والصورة نفسها تختتم بها القصيدة، حيث تنتهي كما بدأت دون أن يتحقق للشاعرة حلمها وهو مجيء المنتظر الذي سيأتي به القطار فيمر ّ القطار ولا يأتي فتبقى الشاعرة تتمنى لو أنه جاء.

كما نجد أن قصيدةر"مّ القطار" تشكل فسيفساء خاصة تتضافر في صنعها مفردات هذه القصيدة ولغتها العادية التي اختارتها الشاعرة على درجة من الإتقان والسُّبك والانسجام، وهذا ما أسهم في تحقيق القيم الفنية العالية للقصيدة.

ثانيا: الإيقاع العروضي للقصيدة.

1-بحر القصيدة:

كما هو معروف أن البحر هو الوزن الذي تبنى عليه القصيدة ومجموع تفاعيل ذلك الوزن، كما يعرف البحر على أنه "مجموعة من الأضرب"[1]، وهناك من يقول أنه: "مجموعة من نماذج قصائد*".[2]

وعلى هذا الأساس، ومن خلال تقطيعنا لأسطر القصيدة وجدنا أن الشاعرة بنت قصيدتها على بحر الكامل، ذو التفعيلة الواحدة وهو من البحور الصافية، والتي تنتمي إلى الدائرة المؤتلفة وسميت كذلك لإتلاف أجزائها، بوحدته الثلاثية:

مـ تُفَاعِلُنْ تـ فَـاعِـ لُنْ تـ فَـاعِـ لُنْ

[1]- مصطفى حركات: نظرية القافية، دار الآفاق، الأبيار، الجزائر، 2015، د ط، ص 86.

*- المقصود بنماذج القصيدة: هي أضرب أبحرها وللضرب معنيان هما: معنى مقصود وهو التفعيلة الأخيرة من البيت، ومعنى ضمني هو النوع. أنظر: المرجع السابق، ص 83.

[2]- مصطفى حركات:نظرية الوزن – الشعر العربي عروضه، دار الآفاق، الأبيار، الجزائر، ط7، 2005، ص 83.

وجعلت منه نغما أساسيا لها، والذي وزنه:

كمل الجمال من البحور الكامل*مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

حيث تستخدم الشاعرة هذا البحر بطريقتها الخاصة في قالب إيقاعي متجدد، يوحي لنا بالعمق والنهل من النبع القديم لهذا البحر تارة، وتارة أخرى يوحي لنا بالجدة والحداثة والتفرد.

فالكامل من البحور الشعرية التي يكثر استعمالها في الشعر الحر: "وتقوم القصائد الكاملية الحرة على استخدام التفعيلة الصُلفِيقَاعِلُنْ بحرية تامة في السطر الواحد، فقد تكرر خمس مرات في السطر، وقد تكرر مرتين أو عشرا، على وفق ما تمليه تجربة الشاعر، وليسهذا الاستخدام مقصورا على الكامل، وا نما في كل الأوزان الصافية الأخرى التي تستخدم في الشعر الحر".[1] وهو ما يجعل الانتقال من ضرب إلى ما سواه متاحا في القصيدة الواحدة. وتكون طريقة استخدام الكامل في الشعر الحر على النحو الآتي:[2]

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلان ْ **(3 مرات)**

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلان ْ **(5 مرات)**

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلان ْ **(8 مرات)**

فبحر الكامل من البحور الشعرية الجديدة القديمة، والذي يعزى إلى واضع علم العروض "الخليل ابن أحمد الفراهيدي" مكتشف بحور الشعر الخمسة عشر وهي: الطويل، الوافر، الكامل، البسيط، الرمل، المديد، الخفيف، الرجز، السريع، المتقارب، المنسرح، الهزج، المضارع، المقتضب، المجتث.

[1]-عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر، دار شروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998، ص49.

[2]- المرجع نفسه، ص 44.

تجمع الشاعرة نازك الملائكة في قصيدتها بين الضرب الصحيح (عِلُنْ) والضرب المذال (عِلانْ):[1]

الليل ممتد السكون إلى المدى
الليل ممتد سسكون إللمدى
0//0/// 0//0/0/0//0/0/
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

عِلُنْ : ضرب صحيح

لا شيء يقطعه سوى صوت بليد
لا شيء يقطعو سوى صوتن بليد
00//0/0/ 0//0/// 0//0/0/
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلانْ

عِلانْ : ضرب مذال

وليست هذه القصيدة الأولى للشاعرة نازك الملائكة التي تكتبها في هذا النمط الذي سلكته مع بحر الكامل، بل إن لها قصائد أخرى كتبتها على هذا المنوال، ففي قصيدة "الوصول" من ديوانها "للصلاة والثورة" (1975) جمعت الشاعرة أيضا بين الضرب الصحيح مُتَفَاعِلُنْ والضرب المذال مُتَفَاعِلانْ والمُتَوَقِّفَاعِلاتُنْ:[2]

وأنا أغنيها وأرقب في ارتخاء
وأنا أغننيها وأر قب فرتخاء
0//0/// 0//0/0/ 00//0///
تَفَاعُلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلانْ

عِلانْ : ضرب مذال

ظل النخيل على الثرى
ظلل ننخيل على ثرى
0//0/// 0//0/0/
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

عِلُنْ : ضرب صحيح

[1]- نازك الملائكة: الديوان، ص 60.

[2]- عبد الرضي علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر، ص 48.

لم ألق غيرك لي نصيرا
لم ألق غيرك لي نصيرا
0/0//0/// 0//0/0/
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلاتُنْ

عِلاتُنْ : ضرب مرفل

وما نلاحظه أيضا من خلال التقطيع العروضي لأسطر القصيدة، أن الشاعرة تستغل "بحر الكامل" بوصفه النغم الأساسي لها، وتنوع في إيقاعه، وتستحدث من تفعيلته الأصلية إيقاعات جديدة، تتماشى وطبيعة هذا النغم نذكرها على التوالي:

1-متفاعلن: استحدثتها الشاعرة من التفعيلة متفاعلن، والتي تنقل إلى مستفعلن التي تساويها في الحركات والسكنات.

2- متفاعلان: المستحدثة هي الأخرى من التفعيلة: تُفَاعِلُنْ .

3- متفاعل:والتي تنقل إلى فعلاتُنْ الموازية لها في الحركات والسكنات.

تقول الشاعرة:[1]

في أوجه الغرباء يجمعهم قطار
في أوجه الغرباء يجمعهم قطار
00//0/// 0 //0/// 0//0/0/
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلان

وتقول: [2]

يأبى الرقاد ولم يزل يتنهد
يأبررقا د ولم يزل يتنهد
0/0/// 0//0/// 0//0/0/
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلْ

[1]- نازك الملائكة: الديوان، ص 62.

[2]- المصدر نفسه، ص 63.

وقد عمدت الشاعرة إلى التصرف في تفعيلات البحر بحسب ما تمليه عليها حالتها وتجربتها الشعرية، على عكس ما كان سائدا في العروض التقليدي الذي كانت تتكرر فيه تفعيلات بحر الكامل على الآتي:

مـ(تَفَاعِلُنْ × 6) في كل بيت من أبيات القصيدة، في حين نجد أن الشاعرة تستعمل تفعيلات هذا البحر بكل حرية وتوزعها في ثنايا القصيدة على النحو الذي يروقها، مثلا تقول:[1]

لحمامتن / حيرى وكل / بن ينبح نـــجم لبعيد

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

اعِلُنْ مـُتَفَاعِلُنْ مـُتَفَاعِلُنْ مـُتَفَاعِلان ْ **(4 مرات)**

وسساعة لـبلهاء تلـــتهم لغدا

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

مـُتَفَاعِلُنْ مـُتَفَاعِلُنْ مـُتَفَاعِلن ْ **(3 مرات)**

وهناك في / بعض لجهات

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

مـُتَفَاعِلُنْ مـُتَفَاعِلان ْ **(2 مرات)**

مرر القطار

00//0/0/

مـُتَفَاعِلان ْ **(مرة واحدة)**

وهي سمة تميز التشكيل الإيقاع الحديث (إيقاع القصيدة الحرة) والمتمثلة في: "إعطاء الشاعر قدرا كبيرا من الحرية، وهو ما فتح أمامه المجال الواسع للتنويع النغمي وذلك بعد أن أصبحت التفعيلة أكثر حرية"[2]. وطواعية في يد الشاعر يستغلها ويتحكم في توزيعها كيف ما

[1]- نازك الملائكة: الديوان، ص 60.

[2]- صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر –النظرية والتطبيق صلاح عبد اصلبور إنموذجا، مكتبة الآداب علي حسن للنشر والطبع، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص19.

يشاء ويجعلها متجاوبة بين الوزن ودلالته، هذا الأخير الذي له تأثير على البنى الإيقاعية ودلالتها في القصيدة وهو ما يولد نوعا من: "الانكسار في الوزن يرافقه انكسار أيضا في الإيقاع"[1]. على نحو ما لاحظناه في الأسطر السابقة، والذي يضفي على القصيدة نوعا من الجمالية التي نستشعرها من خلال ذلك: "الانسياب في التركيب الموسيقى الذي يوفر للشاعر إمكانية أكبر لاستيعاب مضمون "التشكيل الإيقاعي" الحديث في سهولة لم تكن في متناول شعراء القصيدة التقليدية"[2]، هذا الانسياب الذي أصبح يقترن بالإيقاع في القصيدة الحديثة بعدما كان يرتبط ارتباطا وثيقا بالوزن في صورته التقليدية القديمة، وذلك راجع بدرجة الأولى إلى عموم الظاهرة الإيقاعية وشموليتها على عكس الظاهرة الوزنية التي تمتاز بالضيق والانحصار.

2- إيقاع الوزن والقافية:

2-1-إيقاع الوزن:

يعرف الوزن العروضي للنص على أنه: "سلسلة المتحركات والسواكن التي نقرنها به، ويستعمل الوزن على المستوى النظري، فيقال: وزن الكامل هو:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ ".[3]

فالوزن الشعري حركة متزامنة مع المعنى ومصاحبة له في النقد، فهو: "إذن ليس عنصرا مستقلا عن القصيدة يضاف على محتواها من الخارج، بل جزء لا ينفصل عن سياق المعنى".[4]وعلى هذا الأساس يعد الوزن مكون أساسي لا يستقيم الشعر إلا به، فهو يشكل أحد العناصر الأساسية المكونة له، والمتمثلة في: اللفظ، والمعنى، والقافية، ومن خلاله:

---

[1]- محمد حماسة عبد اللطيف: الإبداع الموازي، التحليل النصي للشعر، ص 83.

[2]- صبيرة قاسي: المرجع السابق، ص 19.

[3]- مصطفى حركات: نظرية الوزن – الشعر العربي وعروضه، ص 46.

[4]- محمد علوان سالمان: في شعر الحداثة – دراسة تطبيقية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، العامرية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008، ص 57.

يكتسب النص حظه من الرداءة والجودة بمقدار التزامه بتجديده في مجال الو زن، فالوزن من أبرز الفروق بين الشعر والنثر"[1].

ويقوم الوزن في القصيدة الحديثة على وحدة التفعيلة ووحدة البيت (السطر) هذا الأخير الذي يتصف "باليتم والجريان والتدفق".[2]

وهي بهذا تدعو إلى "نبذ التناظر والخروج من قسرية تساوي وتوازي التفعيلات بين جميع الأبيات المكونة لها"[3]، وقد أوضحت هذا الخروج نازك الملائكة حينما قالت إن "أساس الوزن في الشعر الحر، أنه يقوم على وحدة التفعيلة، والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم، إن الحرية في تنويع عدد التفعيلات، أو أطوال الأشطر، تشترط بدءا أن تكون التفعيلات في الأشطر متشابهة تمام التشابه"[4]، والذي نفهمه من هذا أنه بناء الأوزان في القصيدة الحديثة يقوم على البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة فقط، والتي تكون تفعيلاتها متجانسة ومتماثلة، وهو ما نجده مجسدا في القصيدة التي بين أيدينا"ّ القطار" المبنية على وزن الكامل ذو التفعيلة الأحاديةَ"اعِ لُنْ "، الموزعة على خمسة وسبعون (75) سطرا، حيث جمعت الشاعرة فيها بين:

-الضرب الصحيح:َاعِ لُنْ

- الضرب المذال:َاعِ لانْ

- الضرب المضمر المذال:َاعِ لانْ

- الضرب المقطوع المضمر:َاعِ لْ

[1]- محمد علوان سالمان: في شعر الحداثة – دراسة تطبيقية، ص 136.

[2]- مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 205.

[3]- المرجع نفسه، ص 205.

[4]- المرجع نفسه، ص 205.

وفيما يلي إحصاء لعدد التفعيلات التي وردت في ثنايا القصيدة:

التفعيلة	وزنها (حركات وسكنات)	نوعها	عدد تكرارها	نسبة تكرارها
عِ لُن ْ	0//0///	صحيحة	66 مرة	%34.9
عِ لُن ْ	0//0/0/	مضمرة	**55** مرة	%28.5
اعِ لان ْ	00//0///	مذالة	21 مرة	%11.1
اعِ لان ْ	00//0/0/	مضمرة مذالة	42 مرة	%22.4
اعِ لْ	0/0///	مقطوعة	مرة واحدة	%0.5
اعِ لْ	0/0/0/	مضمرة مقطوعة	5 مرات	%2.6

ومن خلال هذه الوقفة الإحصائية لمعرفة نسبة التفعيلات الطاغية على مستوى القصيدة وجدنا أن: التفعيلة الصحيحة (عِ لُن ْ) هي الغالبة على أسطرها بتكررها **(66 مرة)** من أصل مائة وتسعة وثمانون تفعيلة **(190)**، تليها في الرتبة الثانية التفعيلة المضمرة فَ عِ لُن ْ) بـ**(54مرة)**، بالإضافة إلى الضرب المضمر المذالَفَ (اعِ لان ْ) بـ**(42 مرة)** في المرتبة الثالثة، وهذا التوالي والتنويع في توظيف التفعيلات يضفي على القصيدة نوعا من الجمالية تتمثل في كسر رتابة الوزن التقليدي للكامل، بالإضافة إلى تكرار الصور الصوتية وتفعيلاتها "التي تخلق إيقاعا موسيقيا يغاير في جوهره اللغة العادية".[1]

ما نلاحظه أيضا هو ذلك التوالي في التوزيع الوزني التفعيلات البحر بعدد مماثل في كل سطر بمقدار ثلاث تفعيلات في كل سطر، وهذا التوالي يتمظهر في الأسطر التالية:[2]

السطر 01: الليل ممتد السكون إلى المدى. **(3 مرات)**

السطر 04: والساعة البلهاء تلتهم الغدا. **(3 مرات)**

السطر 17: في ضوء مصباح القطار الباهت. **(3 مرات)**

السطر 18: سئمت مراقبة الظلام الصامت. **(3 مرات)**

[1]- محمد علوان سالمان: في شعر الحداثة – دراسة تطبيقية، ص 136.

[2]- نازك الملائكة: الديوان، ص 60-63.

السطر 37: يأبى الرقاد ولم يزل يتنهد. **(3 مرات)**

وهو ما يعادل نصف تفعيلات بحر الكامل في صورته القديمة المورثة.

كما يظهر من خلال القصيدة ذلك التفاعل الحاصل بين حركات وسكنات الوزن وبين البنى الصوتية والتناغم الإيقاعي فيها وهو جعل القصيدة تكتسب نوعا من الأهمية وسمات الجمالية بفضل الوزن الذي يعتبر "عامل نمو عضوي يتحدد بلغة الانفعال الطبيعية وهي لغة التعبير بالصور"[1].

وعن الأثر العميق الذي يحدثه الوزن في بناء القصيدة، وفي نفس المتلقي والشاعر بالدرجة الأولى تقول نازك الملائكة "ومن الأسباب التي جعلت الشاعر أوثق اتصالا باللغة أن تعبيره موزون مقفى، ذلك أن الوزن يستثير في الذهن تاريخا سحيقا، مطمورا للغة، فتنبثق في ذهن الشاعر ألفاظا مفاجئة، لم تكن تخطر على باله، قبل بدنه بإبداع القصيدة، فكأن ذهنه مفتاح غير واع لأسرار اللغة، بحيث تنبعث أبعاد مطموسة سحيقة القدم من تاريخ اللغة المتخفي و هذه الأبعاد لا يصلها إلا الشاعر"[2]. ومن هنا نفهم أن للوزن أثره الفني والجمالي واللغوي من خلال ذلك الانسجام بين بناه اللغوية والإيقاعية التي تربط بين الشاعر نفسه وبين قصيدته وبين الشاعر متلقيها.

2-2- إيقاع القافية:

تأتي القافية في المرتبة الثانية من حيث مكونات الشعر بعد الوزن، والتي تعتبر معيارا يعتد به في التمييز بين الشعر والنثر هي الأخرى، وتكتسي أهمية كبيرة، كونها بنية تساهم في تشكيل بنائه الموسيقي والصوتي والإيقاعي على المستويين الداخلي والخارجي.

وعلى هذا الأساس تعرف القافية عند العروضيين على أنها: "مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين في البيت"[3]. أو هي كما يعرفها البعض "مجموعة أصوات

---

[1]- جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص 279.

[2]- نازك الملائكة: سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1993، د ط، ص09.

[3]- سيد البحراوي:العروض وا يقاع الشعر العربي، ص 128.

تكون مقطعا موسيقيا واحدا، يرتكز عليه الشاعر في البيت الأول، فيكرره في نهاية أبيات القصيدة كلها"[1].

وهذا ما كان سائدا في الصورة الموروثة للبناء التقفوي القديم، لكن مع حركة التجديد التي حدثت في الشعر حديثا وواكبت ظروفه، صار الشاعر يستخدم أكثر من قافية واحدة، في ثنايا القصيدة الواحدة، تقول نازك الملائكة باعتبارها رائدة حركة التجديد في الشعر عن القافية: "إن القافية خاصة في الشعر الحر، تحديد لنهاية الشطر، إنها جرس يدق، ويخبرنا أن عبارة أو مقطعا في عبارة قد انتهت"[2]. فالقافية بهذا هي عبارة عن جرس موسيقى يتكون من حركات وسكنات تسهم في ضبط القصيدة وتنظيمها في قالب يمكن الشاعر من عدم الخروج عن النظام الذي يتبعه في إبداع قصيدته على المستوى الذهني له، تقول نازك الملائكة: "إن القافية تشعر بوجود النظام في ذهن الشاعر وبتنسيق الفكر لديه، ووضوح الرؤية، وقوة التجربة، كما تشعرنا بأن الشاعر مسيطر على قصيدته تمام السيطرة"[3]. وهي بهذا عبارة عن نظام يحول دون الخروج عما يفكر به الشاعر وينظم أفكاره، ويمكنه من التحكم والسيطرة على التدفق الشعوري لديه فهي كإشارات المرور التي تنظم حركة السيارات والمارة في الطرقات.

وللقافية أنواع كثيرة ومتعددة نذكر منها:

أ-**القافية المترادفة:** وهي التي لا يفصل بين ساكنيها فاصل ويرمز لها بـ(**/00**) وهي الأكثر تواجدا في القصيدة، تقول الشاعرة: [4]

السطر 20في أنفس ملّت وأتعبها الصـّ فير **(0//00)**

السطر 22: هي والحقائب تحت أكداس الغبار **(0//00)**

---

[1]- عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه – دراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر، ص 168.

[2]- حسين عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي – ظواهر التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ج2، ص80.

[3]- المرجع نفسه، ص 80.

[4]- نازك الملائكة: الديوان، ص 61-62.

السطر 23: تغفو دقائق ثم يوقظها القطار **(00//0)**

السطر 24:ويطلّ بعض الراّكبين **(00//0)**

ب-القافية المتواترة: وهي التي يفصل بين ساكنيها متحرك واحد ويرمز لها **بـ(0/0/)**، وقد استعملتها الشاعرة في القصيدة تقول:[1]

السطر 17: في ضوء مصباح القطار الباهت **(0/0/)**

السطر 18:سئمت مراقبة الظّلام الصامت **(0/0/)**

السطر 36: إذ ذاك يتئد القطار المجهد **(0/0/)**

السطر 38: يأبى الرقاد ولم يزل يتنهد **(0/0/)**

ج- القافية المتداركة: وهي التي يفصل بين ساكنيها متحركان، ويرمز لها بـ**(0//0)** وهي الأخرى موجودة في القصيدة تقول:[2]

السطر 55: هذا الفتى **(0//0/)**

السطر 60: فيرى الوجوه المتبعة **(0//0/)**

السطر 62: والأعين المترقبة **(0//0/)**

السطر 04: والساعة البلهاء تلتهم الغدا **(0//0/)**

فالقافية هنا واحدة لكن حرف الر ّوي متغير بين **(التاء – الباء – الدال)**.

ومن خلال قيامنا بعملية إحصائية حول القافية وكيفية ترددها في القصيدة وتنوعها توصلنا إلى ما يلي:

القافية	رمزها	عدد تكرارها	نسبة تكررها
المترادفة	00/	65 مرة	%85.13
المتواترة	0/0/	6 مرات	%8.10
المتداركة	0//0/	5 مرات	%6.75

[1]- نازك الملائكة: الديوان، ص 61-63.

[2]- المصدر نفسه، ص 60-64.

نلاحظ أن طريقة البناء التقفوي في القصيدة، جاءت مساندة وموافقة لطريقة التوزيع العروضي التفعيلات الوزن، فكما أن تفعيلات الوزن تعددت وتنوعت في أسطر القصيدة، كذلك فإن بناء القافية وتوزيعها في القصيدة واكبه تنوع وتعدد في القوافي بين ثلاثة أنواع هي: القافية المتواترة، القافية المتداركة، القافية المترادفة.

وفي هذا التواتر والترادف والتدارك توالي نغمي وموسيقى جمالي، يتجلى في التجاوب الحاصل بين الأصوات وبين السواكن والمتحركات والذي يحدث توافق في الإيقاع وتناغم وتجانس بين حركات القافية وحروفها.

ما نلاحظه أيضا على البناء التقفوي للقصيدة، ومن خلال الجدول أعلاه هو ذلك الطغيان للقافية المترادفة على جل أسطر القصيدة، والتي تكررت **65** مرة بنسبة تعادل **85.13%**، هذه الأخيرة التي جاءت مردفة بحرفٍ قبل حرف الرّوي سواء كان واوا أو ياء أو ألفا مثل:

القافية	**حرف المدّ**		زجاج 00//	الألف
شرود 00//	الواو		للآخرين 00//0/0	الياء
لقطار 00//0	الألف		ذهول 00//	الواو
لجديب 00//0	الياء		وصول 00//	الواو

وهذا التنوع في الردف جاء مصحوبا بالتنوع في حركة حرف الروي بين: (الدال، الراء، الباء، الجيم، النون، اللام).

هذه القافية التي تميل إلى الحركة الطويلة والانطلاق، والتي توحي لنا بمطلق الألم والتوجع والحسرة والتعب والإرهاق النفسي الذي تعانيه الشاعرة والذي استطاعت أن تخرجه من طابعه الفردي لتجسّده في قالب جماعي يعانيه كل من كان في القطار، وتمزجه مع حركات وسكنات هذه القافية في إيقاع شاعري حزين مليء بالرتابة والقتامة التي تضفي بظلالها على نفسية الشاعرة دون حدوث أي شيء جديد مستعملة في ذلك أيضا نوعين آخرين من القافية (القافية المتواترة والقافية المتداركة) اللتين ساهمتا في تشكيل هذا الإيقاع المتناغم داخل أسطر القصيدة.

3- إيقاع الروي:

يعد الروي أحد أهم حروف القافية الذي يسهم في إثراء جرسها الموسيقي وبنيتها الإيقاعية، فهو يشكل "عنصر مهم من عناصر الإيقاع ووحدة القافية في سائر أبيات القصيدة التقليدية متجاوبة مع وحدة الروي"[1].

والذي يعرف على أنه "ذلك الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويلزم تكراره في كل بيت منها في موضع واحد، وهو نهايته، وا ٍليه تنسب القصيدة، فيقال مثلا: لامية أو ميمية أو نونية"[2]. هذا عن حركة الروي في صورته التقليدية الموروثة.

أما عن الروي في صورته الحداثية، فيتميز بالتعدد والتنوع، ففي القصيدة الواحدة نجد أكثر من روي واحد، حيث "تتميز قصيدة الشعر الحر أو شعر التفعيلة بجملة من الظواهر الفنية الحائزة على مستوى الاستعمال الموسيقى، أو على مستوى البنية الإيقاعية"[3]، ومن أبرز هذه الظواهر الفنية ظاهرة تكرار الروي وتنوعه والذي يحدث أثرا فعالا في القصيدة.

---

[1]- محمد بنيس:الشعر العربي الحديث بنياته وا ٍبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1968، ص196.

[2]- عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص 171.

[3]- محمد مصطفى أبو شوارب: إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2005، ص 124.

فنجد الشاعرة نازك الملائكة قد نوعت في حرف الروي وحركته التي جاءت مصاحبة لتنوع القافية والتفعيلات العروضية فيها، حيث استخدمت الشاعرة "عشرة حروف" رويا لقصيدتها، وقامت بتوزيعها على هذا النحو:

حرف الروي	عدد تكراره	نسبة تكراره	الرتبة
الراء	25 مرة	%33.3	1
الدال	14 مرة	%17.3	2
النون	12 مرة	%16	3
التاء	6 مرات	%8	4
اللام	4 مرات	%5.3	5
الميم	4 مرات		
الباء	4 مرات		
الجيم	2 مرة	%2.6	6
القاف	2 مرة		
الهمزة	2 مرة		

وقد وزعته الشاعرة في أسطر القصيدة كالآتي:

1-حرف الراء: الذي تكرر في **25** سطر في قولها: القطار، النهار، القطار، احمرار، افترار، الخفير، المرير، الصفير، انتظار، الغبار، القطار، القفار، قطار، تسير، الصفير، الخفير، الخفير، القطار، النهار، القطار، الخفير، انتظار، القطار، القطار.

2- حرف الدال: الذي تكرر في **14** سطر في قولها: المدى، بليد، بعيد، الغدا، شرود، برود، المجهد، يتنهد، الوجود، برود، الساهد، الراكد، الشرود، يعود.

3- حرف النون: تكرر في **12** سطر في قولها: السكون، هون، متعبين، الواكبين، الراكبين، الآخرين، اللحون، الجفون، الحزين، الآخرين، الآخرين، الراكبين.

4- حرف التاء: الذي تكرر في **6** أسطر في قولها: الجهات، النائيات، الحالمات، الباهت، الصامت، الفتى.

5- حرف اللام والميم والياء: التي تكررت بمعدل **4** مرات في **12** سطرا في قولها:

- الطويل، الثقيل، الوصول، ذهول.
- القديم، السقيم، النجوم، الوجوم.
- المتعبة، المترقبة، غريب، جديب.

6- حرف الجيم والقاف والهمزة: والتي تكررت هي الأخرى **2** مرات في **6** أسطر في قولها:

- الزجاج، السراج.
- المساء، انطواء.
- انطباق، يطاق.

ومن خلال وقوفنا على حركة حرف الروي وكيفية توزعها في ثنايا القصيدة توصلنا إلى أن هذا التنوع والتعدد في حرف الروي كان متماشيا مع الحالة النفسية المتذبذبة للشاعرة بين التعب والحسرة والقلق والكآبة وبين حالة الترقب والانتظار والتمني في مجيء من تنتظره مع القطار، هذا التنوع الذي أضفى على أسطر القصيدة تمازجا إيقاعيا ونغميا وجرسا موسيقيا خاصا بين حركة الروي، والمشاعر المتضاربة في نفس الشاعرة وسكب على ظلال القصيدة جمالية ساحرة.

4- إيقاع الزحافات والعلل (المتغيرات العروضية):

إن التغيرات العروضية التي تطرأ على التفعيلات الصحيحة للبحور الشعرية هي: "مجال من مجالات حرية الشاعر الذي يخرج بها من إطار القيد العروضي الصارم في الشعر العمودي، أو القيد العروضي المخفف في الشعر الحر"[1].

[1]- سمير سحيمي: الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوانه "قصائد"، إبرد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2010، ص 97.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نعرف الزحافات والعلل على النحو الآتي:

1-الزحاف "تغيير لازم، يختص بثواني الأسباب، كتسكين التاء من (**فَاْعِلَاْتُنْ**) فتصير (**فَاْعِلْاتُنْ**)، وحذف الألف من (**فَاْعِلَاْتُنْ**) فتصير (**فَعِلَاْتُنْ**)، ويدخل الحشو، والعروض، والضرب"[1].

2- العلة: "تغيير لازم، يختص بالأوتاد والأسباب، كحذف السبب الأخير وبرمته من (**فَاْعِلَاْتُنْ**) فتصير (**فَاْعِلَا**) وتنقل إلى (**فَاْعِلُنْ**) المساوية لها في الحركات والسكنات، وتسكين الثاني من (**مُتَفْعِلُنْ**) فتصير (**مُتَفْعِلْ**) وتنقل إلى (**فَعِلُنْ**) المساوية لها بالحركات والسكنات، وتختص بالأعاريض والضروب دون الحشو من الأجزاء".[2]

ويمكن أن نوضح الفرق بين هذه التغيرات العروضية من خلال الجدول الآتي:

التغيير	طبيعته	أنواعه
الزحاف	-يدخل على الأسباب فقط -اختياري -يدخل على الحشو أحيانا -يدخل على العروض والضرب	-تسكين المتحرك: //←0/ -حذف الساكن: /0←/
العلة	-تدخل على الأسباب والأوتاد -لازمة - تقتصر على العروض والضرب	-حذف سبب أو وتد من نهاية التفعيلة -قطع الوتد: //0←0/ -إضافة ساكن إلى نهاية التفعيلة - إضافة سبب في آخر التفعيلة[3]

[1]- عبد الرضي علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص 19.

[2]- المرجع نفسه، ص 19.

[3]- مصطفى حركات: نظرية الوزن –الشعر العربي وعروضه، ص 103.

ولمعرفة جملة التغيرات العروضية التي طرأت على بحر الكامل في القصيدة قمنا بعملية إحصائية لنعرف عدد تكرارها ونسبتها في أسطر القصيدة كالتالي:

التغيير	عدد تكراره	نسبته
زحاف	55 مرة	%44.3
علة	22 مرة	%17.7
زحاف + علة	47 مرة	%37.9
المجموع	124 مرة	%99.9

إن المتأمل لأسطر القصيدة يجد أن الشاعرة قد استعملت بحر الكامل بالتغيرات العروضية التي تطرأ عليه، سواء كانت زحاف أو علة على امتداد الأسطر الشعرية للقصيدة والتي تكررت **124** مرة من أصل العدد الإجمالي لتكرار التفعيلات **190** مرة، ومن أبرز الزحافات والعلل التي استخدمتها الشاعرة نذكر:

أ-**زحاف الإضمار**: وهو تسكين الحرف الثاني فَعِلُنْ (عِلُنْ) فتصُتبْخَ (عْلُنْ) وتنقل مُسْتَفْعِلُنْ (مُتَفْعِلُنْ) الموازية لها، حيث تكررت في القصيدة **55** مرة بما يعادل نسبة **44.3%**، تقول:[1]

أطرافها ... في وجهه لون غريب

أطرافهـــــا.. / في وجههي / لونن غريب

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

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلاَنْ

ألقت عليه حرارة الأحلام آثار احمرار

ألقت علي / هـ حرارة ل / أحلام أا / ثار حمرار

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

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلاَنْ

[1]- نازك الملائكة: الديوان، ص 63.

عن شبه حلم يفرش الليل الجديب

عن شبه حل / من يفرش ل / ليل لجديب

0//0/0/ / 0//0/0/ / .00//0/0/

مـُتـْفَاعِـلُنْ مـُتـْفَاعِـلُنْ مـُتـْفَاعِـلاَ نْ

ب- علـة القطـع: وهـي حـذف سـاكن الوتـد المجمـوع، وتسـكين مـا قبلـه، فتصـير التفعيلـة مـُتـَفَاْعِـلْ) وينقلها العروضيين إلى (مـُتـَفَاْعِـلُنْ) المساوية لها، وقد وردت في سطر واحد على هذه الهيئة في قول الشاعرة: [1]

يأبى الرقاد ولم يزل يتنهد

يأب ررقا / د ولم يزل / يتنهد

0//0/0/ / 0//0/// / .0/0///

مـُتـْفَاعِـلُنْ مـُتـَفَاعِـلُنْ مـُتـَفَاعِـلْ

ج- علـة التـذييل: وهـي زيـادة حـرف سـاكن علـى مـا آخـره وتـد مجمـوع، فتصـير التفعيلـة مـُتـَفَاْعِـلاَ نْ) وقد تكررت 21 مرة، تقول الشاعرة: [2]

في أوجه الغرباء يجمعهم قطار

في أوجه ل / غرباء يج / معهم قطار.

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

مـُتـْفَاعِـلُنْ مـُتـَفَاعِـلُنْ مـُتـَفَاعِـلاَ نْ

ويكاد يغفو ثمّ يسمع في شرود

ويكاد يغ / فو ثمم يس / مع في شرود

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

عِـلُنْ مـُتـْفَاعِـلُنْ مـُتـَفَاعِـلاَ نْ

[1]- نازك الملائكة: الديوان ، ص 63.

[2]- المصدر نفسه، ص 63.

صوتا يغمغم في برود

صوتن يغم / غم في برود

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

مـُتـْفَاعِـلُنْ مـُتـَفَاعِـلاَ نْ

هذه العقارب لا تسير

هذه لعقا / رب لا تسير

0//0/// ///0// .00

مـُتـَفَاعِـلُنْ مـُتـَفَاعِـلاَ نْ

وقد استعملت الشاعرة علة التذييل المصحوبة بحرف مدّ قبل الرّوي لأنها تتناسب مع حالتها النفسية المتبعة ومشاعر الألم والحزن والأسى التي تكتنف في نفس الشاعرة والتي تمكنها من استرجاعها طول أنفاسها والتعبير عن عالمها المليء بالحسرة والرتابة التي تسيطر عليها.

بالإضافة إلى ذلك المزج الذي نلاحظه بين زحاف الإضمار وعلة القطع من جهة وبذلك تصبح التفعيلة (فَاعِـلْ) والتي تكررت 5 مرات، ومن جهة أخرى بين زحاف الإضمار وعلة التذييل وبذلك تصبح التفعيلة (مـُتـَفَاعِـلاَ نْ) والتي تكررت في القصيدة 42 مرة، هذا المزج الذي يعادل في مجمله 47 مرة بنسبة 38.2% من إجمالي تكرار المتغيرات العروضية في القصيدة (124 مرة). تقول الشاعرة: [1]

في مقلتيه برودة خط الوجوم

في مقلتي / ه برودتو خطط لوجوم

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

عِـلُنْ مـُتـَفَاعِـلُنْ مـُتـَفَاعِـلاَ نْ

[1]- نازك الملائكة: الديوان، ص 61-63.

ويطل بعض الراكبين

ويطلل بع / ض رراكبين
0//0/// / 00//0/0/
مـ ُ تـَفـَاعـِلـُنْ / مـُعـتـِلـَا نْ

إذ ذاك يتئد القطار المجهد

إذ ذاك يت / تئد لقطا / رلمجهد
0//0/0/ / 0//0/// / 0/0/0/
فـَاعـِلـُنْ / مـ ُ تـَفـَاعـِلـُنْ / مـ ُ تـَفـَاعـِلْ

في ضوء مصباح القطار الباهت

في ضوء مص / باح لقطا / ر لباهت
0//0/0/ / 0//0/0/ / .0/0/0/
فـَاعـِلـُنْ / مـ ُ تـَفـَاعـِلـُنْ / مـ ُ تـَفـَاعـِلْ

نلمح في هذا الاستعمال للمتغيرات العروضية لبحر الكامل من خلال دراستنا ووقوفنا على تكرارها في القصيدة، ذلك الانسياب لجرس موسيقي نغمي خافت وخفي، يمتد أحيانا ليبلغ ذروته، ثم يعود إلى حالة الثبات، هذا الجرس الذي يمتزج مع حركات وسكنات التفعيلات ذات المتغيرات العروضية من زحافات وعلل ومع الحالة النفسية للشاعرة، ويضفي على أسطر القصيدة جمالا إيقاعيا بين عناصرها، حيث تتضافر في إيجاده عدة بنى لغوية وموسيقية تشكل لنا وحدة إيقاعية، وهذه البنى والوحدات تشكل لنا معنى القصيدة في أساسه وجوهره الذي يقوم على "أن جميع عناصرها توجد في وقت واحد، وتؤدي وظيفتها في وقت واحد، لذا فإن المرء يستشعرها كلها دفعة واحدة، كما هو الحال معه في لحظات الحياة العليا، إذا كان حساسا بما فيه الكفاية، إذن فاللغة والقالب الفني يعملان معا ليتحقق العمل الأدبي المتميز المليء بالمعاني المتضافرة".[1]

[1]- محمد حماسة عبد اللطيف: الإبداع الموازي –التحليل النصي للشعر، ص 78.

وعلى هذا الأساس فإن القصيدة لا يمكن أن توجد إلا إذا كان هناك حضور لجميع عناصرها مجتمعة لتكون لنا وحدة فنية وجمالية متماسكة ومكتفية بذاتها.

إن هذا التعدد والتنويع في استخدام تفعيلات بحر الكامل، وحركة القوافي والروي، وتوزيع الزحافات والعلل على المستوى الخارجي للقصيدة، شكل قالبا فنيا جديدا، خلافا لما كان سائدا في القديم، أضفى جمالية ورونقا وجرسا موسيقيا خاصا بها رغم بساطة القصيدة، واستعمال الشاعرة للغة العادية بعيدا عن اللغة الشعرية، إلا أن المتأمل في ثناياها يلمس ذلك الحس الموسيقي والإيقاع النغمي الحزين الذي يلقي بظلاله عليها، ليجعل منها لوحة فنية أخرى ترسمها الشاعرة من لوحات التعبير عن مشاعر الألم والحزن التي تكتنف في نفسها وعن قلقها الدائم وعدم رضاها بما يدور حولها، هذا الطابع الذي يتجسد في جل أشعارها.

تمهيد:

إذا كان الإيقاع الشعري الخارجي يتمثل في الوزن والقافية، وهو جانب يمكن أن يستخدمه جل الشعراء، فإن الإيقاع الشعري الداخلي هو الطابع الخاص الذي يميز شاعرا عن آخر من حيث الأسلوب، فهو البصمة التي تطبع القصيدة بالتناغم والتوحد بين الانفعال الوجداني والنّغم الصوتي المنبعث عن جرس الأحرف والكلمات، يقول نزار قباني: "الشعر هندسة حروف وأصوات نعمِّر بها في نفوس الآخرين عالما يشبه عالمنا الداخلي والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها".[1]

وموسيقى الشعر لا تقتصر على الوزن والقافية فقط، على الرغم من أهميتهما ومكانتهما، ولكنها تتجاوزهما لتشمل تآلف الحروف وتضادها وطبيعة الأصوات وخصائصها وتتابع الكلمات وتنوعها "فالإيقاع يؤدي دورا مهما في تعميق الإيقاع النفسي وفي خلق نغمات وا يقاعات أخرى تتوازى مع الإيقاع الخارجي للقصيدة"،[2] ومعنى ذلك أن موسيقى الشعر تتحقق في مستويين متجانسين مستوى الوزن والقافية أو ما يطلق عليه الموسيقى الخارجية ومستوى جرس الألفاظ أو ما يطلق عليه الموسيقى الداخلية، وفي هذا الفصل سنحاول الوقوف على بعض البنى الداخلية للإيقاع الشعري في قصيدتيّ القطار" لنازك الملائكة.

[1] - حسين عبد الجليل يوسف:موسيقى الشعر العربي دراسة فنية و عروضية، ج1، ص 17.

[2] - فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، القاهرة، مصر، د ط، 1997، ص 441.

أولا: الإيقاع والبنية السمعية:

إن الإيقاع بوصفه بنية سمعية يتجلى في العديد من الظواهر الصوتية التي لها علاقة بدلالة النص الشعري، بل يمكن القول أن البنية السمعية هي الجسر الذي لابد من عبوره للوصول إلى دلالة النص وكشف خفاياه وأسراره، فالموسيقى الداخلية للنص تتحقق بناء على عناصر الانسجام والتوافق والموازنات الصوتية التي تشكل علاقات خفية فيما بينها لتظهر لنا في الأخير قيمة الصوت الجمالية وما يحدثه من حركات إيقاعية التي تثير مختلف الانفعالات في نفس المتلقي.

1-الموازنات الصوتية:

يعد المستوى الصوتي من أهم مستويات البناء الشعري وأكثرها وضوحا "فالبناء الصوتي والإيقاعي أحد الركائز الأساسية لماهية اللغة الشعرية، فهي لغة إيصال وا يحاء ومتعة موسيقية"[1]، وللموازنات الصوتية دور هام في تكوين الإيقاع الداخلي لذا أولاها دارسوا الإيقاع عناية كبيرة لما لها من فاعلية صوتية في إغناء الإيقاع فهي "كل صور تكرار الصوامت والصوائت مستقلة أو ضمن كلمات"[2]، فالتوازن الصوتي يقوم في الأساس على "اتفاق الأصوات واختلاف الدلالة"[3]، ويتحدد موقع الموازنات في الشجر الصوتية الإيقاعية كما يلي:

البينة الصوتية في الشعر

(1)الأوزان العروضية (2) الموازنات الصوتية (3) الأداء أو التأويل[4]

[1]- محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة – دراسة تطبيقية على دواوين (فاروق شوشة، إبراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام)، دار العلم والإيمان، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008، ص 56.

[2]- محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري – البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 11.

[3]- محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2001، ص11.

[4]- محمد علوان سالمان: المرجع السابق، ص 12.

قبل الخوض في الموازنات الصوتية المتواجدة على مستوى القصيدة يجدر بنا الوقوف عند مفاهيم كل من الصوت ومصطلحي (الصوامت والصوائت). أما الصوت فهو "أثر سمعي يصدر طواعية أو اختيارا عن تلك الأعضاء المسماة تجاوزا "أعضاء النطق""[1]. والقول تجاوزا يدل على الوظائف الحيوية الأخرى التي تؤديها هذه الأعضاء غير إنتاج الأصوات.

وأما الصوائت والصوامت فنجد "أن اللغة العربية توشك أن تستقر على خمسة وثلاثين صوتا صامتا وسبعة أصوات صائتة، المجموعة الأولى تنطق بوضوح كحروف صحيحة واضحة ويتم ترتيبها على النحو التالي: **ب، م، ف، ث، ذ، ظ، ت، د، ض، ط، ل، ن، ر، ز، س، ص، ج، ش، ي، خ، غ، ك، و، ق، ع، ح، ء، هـ**".[2]

هذا بالنسبة للأصوات الصامتة، أما الأصوات الصائتة فهي سبعة على النحو التالي:

-ثلاثة للحركة القصيرة: الضمة، الكسرة والفتحة.

- ثلاثة للحركة الطويلة: وهي حروف العلة أو المد أو اللّين: الواو، الياء والألف، ويشترك **(الواو والياء)** مع الصوائت كما في **(وجوه، يسير)**، أما الألف فهو خالص من الصوائت.

- صوت واحد لعدم الحركة: وهو السكون الظاهر والمقدر كما في **(لَمْ، لا ْ)**.[3]

وفي القصيدة وجدنا حضور كبير من الموازنات الصوتية، زادت من جمالية الإيقاع الداخلي والتي أحصينا أصواتها في الجدول الآتي:

[1]- كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2000، ص 119.

[2]- ينظر: عزت محمد جاد: الإيقاعية نظرية نقدية عربية، مقاربة إجرائية على قصيدة النثر، ص 12-13.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 12-13.

الصوت	الرتبة	عدد التكرار
ّاء	1	78 مرة
الميم	2	64 مرة
الياء	3	63 مرة
التاء	4	57 مرة
اللام	5	53 مرة
الباء	5	53 مرة
الواو	6	50 مرة
الهاء	7	45 مرة
الفاء	8	36 مرة
الألف	9	35 مرة
القاف	10	33 مرة
الدال	11	32 مرة
النون	12	31 مرة
السين	13	29 مرة
العين	14	25 مرة
الجيم	15	24 مرة
الحاء	16	22 مرة
الطاء	17	18 مرة
الكاف	17	18 مرة
الشين	17	18 مرة
الخاء	18	17 مرة
الصاد	19	13 مرة
الهمزة	20	10 مرة
الغين	21	09 مرات
الذال	22	07 مرات
الزاي	23	06 مرات
الظاء	23	06 مرات
الضاد	24	05 مرات
الثاء	25	04 مرات

يؤدي بنا هذا الجدول إلى تسجيل الملاحظات التالية:

1-يمكننا أن نميز أصواتا مهيمنة أكثر من غيرها من خلال ما أحصيناه من أصوات فنجد صوت **الراء** بارزا حيث تكرر **(78)** مرة في ثنايا القصيدة ومنها نذكر: **(القطار، النهار، العربات، ساهرين، الراكبين، المرير، الصفير، القفار، الغرباء، شرود، برود، الخفير، الرقاد، يرتقب، غريب، احمرار، افترار، انتظار ...)**، بالإضافة إلى صوت **الميم** الذي تكرر هو الآخر **(64)** مرة، نذكر منها على سبيل المثال: **(متد، المدى، حمامة، مر ّ ، النجوم، الحالمات، سئمت، الظلام، الصامت، المرير، محطة، السماء، الوجوم، الأحلام، القديم، السقيم ...)**، ونجد كذلك صوت **التاء** الذي تكرر **(57)** مرة نذكر منها **(صوت، تلتهم، الجهات، غزلت، أنتظر، التلال، النائيات، الحالمات، أتخيل، العربات، متعبين، سئمت، الباهت، الصامت، فتى، يتنهد، تضيع، بقيت ...)**.

ومن هنا يمكن اعتبار هذه الأصوات البارزة في القصيدة هي المولد للنظام الصوتي داخلها حيث أضفت على القصيدة نغما موسيقيا بتناغمها، تقول الشاعرة نازك الملائكة في هذا الصدد: "إن الشاعر يتحسس جرس الكلمات لأن خياله الشعري سمعي، فلا يملك إلا أن تتناغم الحروف في شعره، فهي ظاهرة عفوية غير واعية ترتبط أشد الارتباط بالموسيقى التي يمتلكها شعره".[1] من هذا نفهم أن الصوت بنية سمعية تتولد منها الأجراس الموسيقية التي تساهم في تشكيل النص الشعري من الناحيتين الدلالية والجمالية.

2- ونلاحظ أيضا أن القصيدة يتواتر فيها صوت **الر ّ اء** باعتباره حرف الر ّ وي المهيمن **25** مرة، تقول الشاعرة:[2]

السطر 6: مر ّ القطار

السطر 7: عجلاته غزلت رجاء بت ّ أنتظر النهار

السطر 8: من أجله .مر ّ القطار.

---

[1]- نازك الملائكة: الصومعة والشرفة الحمراء، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1971، ص 101.

[2]- نازك الملائكة: الديوان، ص 60.

ونجد كذلك صوت **الدال** تكرر كحرف روي **(14)** مرة تقول الشاعرة:[1]

السطر 1: الليل ممتد السكون إلى المدى

السطر 2: لا شيء يقطعه سوى صوت بليد

السطر 3: لحمامة حيرى وكلب ينبح النجم البعيد

السطر 4: والساعة البلهاء تلتهم الغدا

أما صوت **النون** فتكرر **(12)** مرة، وكانت هذه الأصوات الثلاثة الغالبة التي تكررت كحروف روي في القصيدة، تقول الشاعرة في أسطر متفرقة:[2]

السطر 9: وخبا بعيدا في السكون

السطر 11: لم يبق في نفسي سوى رجع وهون

السطر 14: من ساهرين ومتعبين

السطر 16: في أعين سئمت وجوه الراكبين

3- تتميز أصوات **(الراء والميم والتاء)** المهيمنة على القصيدة بالوضوح السمعي مما جعل القصيدة تحتفل بالإيقاع السمعي احتفالا غير هيِّن.

4- الأصوات التي تحتل المراتب الأولى من حيث التردد في القصيدة أغلبها أصوات متوسطة الشدة والرخاوة، مما يجعل الإيقاع محافظا على التوازن من حيث المستوى الصوتي.

من خلال الملاحظات السابقة نجد أن "موسيقى الحرف تتشكل وفق إيقاع خاص متراتب أو غير متراتب، ينعكس بشكل أو آخر على جماليات بعينها في انسجام الأصوات أو تنافرها، فضلا عن أن تكرار صوت بذاته أو مجموعة أصوات وتوزيعها على نحو خاص سوف يكون له دلالته الإيقاعية".[3]

---

[1]- نازك الملائكة، الديوان، ص60.

[2]- المصدر نفسه، ص 61.

[3]- محمد عزت جاد: الإيقاعية نظرية نقدية، ص 15.

فالأصوات دقيقة وفعالة في صنع أبنية الإيقاع الداخلي، فأسطر القصيدة احتوت على هذا النوع من الموازنات الصوتية مما جعلها تحوي كما كبيرا من الموسيقى التي تعبر عما تمتلئ به نفس الشاعرة من العواطف التي تجعل القارئ يتفاعل مع معاني الأبيات، "فالإيقاع انتظام موسيقي جميل ووحدة صوتية تؤلد نسيجا مبتدعا، يهبه الشاعر المُفِنُّ، ليبعث فينا تجاوبا متماوجا، هو صدى مباشر لانفعال الشاعر بتجربته، في صيغة فذة تضعك أمام الإحساس في تشعب موجاته الصوتية في شعاب النفس".[1] فالإيقاع الداخلي ينساب في الأصوات أولا وقبل كل شيء ثم في الألفاظ والتراكيب فيعطينا ذلك الانتظام الموسيقي الجميل النابع من تجربة الشاعر المبدع وخلجات نفسه.

2- التكرار:

تعد بنية التكرار واحدة من الظواهر اللغوية التي نجدها في الألفاظ والتراكيب وتعمل على المستوى الصوتي كعملها على المستوى الدلالي، فالتكرار هو "إعادة نفس الوحدة سواء كانت صوتا أو مورفاما أو كلمة أو مجموعة كلمات أو بيتا شعريا ... الخ"،[2] وهو "دلالة اللفظ على المعنى مرددا".[3]

وهذا يعني أن التكرار هو ذكر الشيء مرتين أو أكثر وهو من البنى الأساسية في نسيج الإيقاع الشعري "فالتكرار صلة حميمية بالإيقاع لأنه يصنع إيقاع النص الشعري"[4]. إذن هناك علاقة جدلية بين التكرار والإيقاع والشعر كون الشعر لا يمكن أن يكون دون إيقاع والإيقاع يكون أروع ببنية التكرار، حيث تقول نازك الملائكة "فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة

---

[1]- عبد الرحمان الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ط1، 1989، ص 79.

[2]- سمير سحيمي: الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأ دن، د ط، 2010، ص 127.

[3]- أبي الفتح ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحق: محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى الجبلي وأولاده، القاهرة، مصر، 1939، د ط، مج2، ص 157.

[4]- سمير سحيمي: المرجع السابق، ص 131.

نفسية قيِّمة"[1]. وما يهم في هذا القول هو أن التكرار يكشف عن المؤثرات النفسية للشاعر من خلال الصوت أو الكلمة أو العبارة المكررة والملاحظ أن قصيدتنلمر" ّ القطار" لا تخلو من التكرارات سواء تكرار الكلمة أو الصوت أو العبارة.

2-1-تكرار الحرف:

يعد تكر ار الحرف أكثر بنى التكرار ترددا، فقد أولعت الشاعرة القصيدة بالصورة الصوتية للحرف وما يحدثه من إيقاع، فتكرار حرف بعينه يوفر إمتاعا لأذن المتلقي ويؤدي إلى جمال الإيقاع، وشواهد ذلك في القصيدة كثيرة حيث نجد تكرار حرف**الـ(ّ اء)** الذي تردد على مستوى القصيدة **(78)** مرة نذكر منها ما يلي:[2]

السطر 6نر ّ القطار.

السطر 7:عجلاته غزلت رجاء بت ّ أنتظر النهار

السطر 8: من أجله .مر ّ القطار

السطر 19: أتصور الضجر المرير

السطر 42: ألقت عليه حرارة الأحلام آثار احمرار

السطر 43: شفتاه في شبه افترار

والـراء هو صوت "لثوي متوسط الرخاوة والشدة مجهور وتكراري"[3]، من خصائصه التحرك والترجيح والنضارة وهذا ما تلاءم مع حالة الشاعرة النفسية فبواسطة حرف الراء جهرت عما يضيق به صدرها من حزن وأسى.

ومثل ذلك تكرارها لحرف **(الميم)** الذي تردد في القصيدة **(64)** مرة، نذكر منها ما يلي:[4]

السطر 1: الليل ممتد السكون إلى المدى

---

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 242.

[2]- نازك الملائكة: الديوان، ص 60-63.

[3]- ينظر: حسام البنهساوي: الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق للنشر والتوزيع، جمهورية مصر العربية، ط1، 2005، ص 85.

[4]- نازك الملائكة: الديوان، ص 60-63.

السطر 18: سئمت مراقبة الظلام الصامت

السطر 31: كم مرة من هذا المساء؟ متى الوصول

السطر 39: سهران يرتقب النجوم

السطر 40: في مقلتيه برودة خط الوجوم

والميم هو "صوت شفوي أنفي مجهور"[1]، يناسب المعاني الهادئة، حيث تبعث منه موسيقى خفيفة تتواءم مع أحاسيس الشاعرة وأحاسيس المتلقي.

ومثل ذلك تكرارها لحرف **(التّاء)** الذي تردد في القصيدة **(57)** مرة، نذكر منها:[2]

السطر 4: والساعة البلهاء تلتهم الغدا

السطر 7:عجلاته غزلت رجاء بتّ أنتظر النهار

السطر 10: خلف التلال النائيات

السطر 13: أتخيل العربات والصف الطويل

والتاء "صوت أسناني لثوي، انفجاري مهموس ومرقق"[3]، يتميز بقوة الوضوح السمعي مما وفر لنا تناغما إيقاعيا تحسه الأذن.

كذلك نجد حرف **(اللام)** مكرر بكثرة على مستوى القصيدة حيث تردد **(53)** مرة نذكر منها:[4]

السطر 1: الليل ممتد السكون إلى المدى

السطر 2: لا شيء يقطعه سوى صوت بليد

السطر 3: لحمامة حيرى وكلب ينبح النجم البعيد

واللام صوت "لثوي مجهور متوسط ما بين الشدة والرخاوة"[5]، يتميز بطاقة نغمية عالية مما أدى إلى خلق توازن إيقاعي تتمتع له الأذن.

---

[1]- ينظر: حسام البنهساوي: الدراسات الصوتية، ص 85.

[2]- نازك الملائكة: الديوان، ص60-61.

[3]- ينظر: حسام البنهساوي: الدراسات الصوتية، ص 85.

[4]- نازك الملائكة: الديوان، ص 60.

[5]- ينظر: حسام البنهساوي: الدراسات الصوتية ، ص 85.

ومثل ذلك حرف **الباء** الذي تكرر بكثافة في القصيدة الذي تردد **(53)** مرة نذكر منها:[1]

السطر 3: لحمامة حيرى وكلب ينبح النجم البعيد

السطر 9: وخبا بعيدا في السكون

السطر 69: أثراه مرّ به الخفير

السطر 70: ورآه لم يعبأ به ... كالآخرين

والباء صوت "شفوي انفجاري مجهور ومرقق"[2]، والواقع أن توظيف الشاعرة لهذا الصوت في قصيدتها يأتي منسجما مع حالة الانتظار والقلق والتوتر الذي يخيم عليها.

أ-تكرار حروف المد:

من المعروف أن حروف المد **(أ، و، ي)** تحتاج زمنا أطول من الحروف الأخرى عند النطق بها "وهذا الأمر يعطيها قدرة فائقة على التلوين الموسيقي، بحيث تمنح المتلقي لحونا مختلفة وتأثيرات نفسية متنوعة، وتخلق نوعا من الانسجام بين الموسيقى والحالة النفسية للمبدع"[3]، وهذا ما يؤكد على أهمية حروف المد وقدرتها على خلق قيما موسيقية، وقد طغى على قصيدتنا حرف المد **(الألف)** بشكل بارز حيث ورد في **(54)** موضع ومن الأمثلة عليه في القصيدة نذكر **(المدى، الغدا، البلهاء، الجهات، القطار، النهار، التلال، النائيات، الحالمات، العربات، الظلام، الصامت، الباهت، القفار، احمرار، افترار، السراج، الراكد، الراكبين)**.

وقد كان المد **بالألف** الصوت الأكثر تكرارا ودورانا في القصيدة، ويبدو أنه الصوت الأقدر على التعبير عن مشاعر الألم والحزن وا ٍطلاق سراح المكبوتات والضغوطات النفسية التي كانت حبيسة في صدر الشاعرة.

---

[1]- نازك الملائكة: الديوان، ص 60-65.

[2]- ينظر: حسام البنهساوي: الدراسات الصوتية، ص 85.

[3]- كمال أحمد غنيم: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 286.

ثم يأتي صوت **الياء** في (**27**) موضعا نذكر منها (**بليد، البعيد، الطويل، الراكبين، المرير، الصفير، الخفير، غريب، الحديث، القديم، السقيم**)، ساهم صوت الياء كثيرا في بناء الموسيقى الداخلية للقصيدة، بينما يأتي حرف الواو في (**23**) موضعا نذكر منها (**السكون،خون، برود، شرود، الوصول، ذهول، النجوم، الوجوم،اللحون، الوجوه، الجفون**)

وما نلاحظه من تكرار حروف المد في قصيدتنا أنه كان لها حضور مكثف وأنها باجتماعها شكلت نقلا إيقاعيا يتمثل في نبرة الحزن والملل والتعب والضجر والقلق التي قصدت الشاعرة أن تفصح عنها بين أسطر القصيدة، وقد كان النصيب الأوفر لحرف الألف الذي شكل ثقلا إيقاعيا رسم معالم إيقاع داخلي مديد وبطيء بنغم هامس حزين يلائم نبرة الحزن والتوجع للشاعرة.

ب- تكرار حروف الجر والربط:

نلاحظ أن الشاعرة أولت أهمية كبيرة لحروف الربط وحروف الجر في أسطر القصيدة خاصة حرف الربط (**الواو**) الذي تكرر (**35**) مرة، فالواو استعملته الشاعرة في معظم أسطر القصيدة لتربط بين معاني الكلمات والأسطر المكملة لبعضها البعض فتقول:[1]

السطر 4:و الساعة البلهاء تلتهم الغدا

السطر 5:و هناك في بعض الجهات

السطر 6:و القطار

السطر 9:و خبا بعيدا في السكون

السطر 12:و أنا أحدق في النجوم الحالمات

السطر 24:و يطل بعض الراكبين

السطر 32:و تدق ساعته ثلاثا في ذهول

السطر 33:و هنا يقاطعه الصفير

السطر 34:و يلوح مصباح الخفير

[1]- نازك الملائكة: الديوان، ص 61-65.

السطر 35: ويلوح ضوء محطة عبر السماء

السطر 37: ... وفتى هنالك في انطواء

الواو صوت "شفوي لين"[1] من خلاله أرادت الشاعرة أن تفصح لنا عما يصول ويجول في خاطرها عن طريق السرد، فالحزن الذي ينتابها والقلق جعل منها تسرد لنا وتصف لحظة الانتظار، وهذا ما ساهم في تشكيل جرس موسيقي تلاءم مع إحساس الشاعرة بالضجر والملل والتعب.

هذا فيما يخص حروف الربط، أما حروف الجر فنجد الشاعرة ركزت على حرف **(في)** الذي تردد في القصيدة **(18)** مرة، تقول الشاعرة:[2]

السطر 11: لم يبقى في نفسي سوى جع وهون

السطر 12: وأنا أحدق في النجوم الحالمات

السطر 16: في أعين سئمت وجوه الراكبين

السطر 17: في ضوء مصباح القطار الباهت

السطر 20: في أنفس ملّت وأتعبها الصفير

السطر 32: وتدق ساعته ثلاثا في ذهول

السطر 37: ... وفتى هنالك في انطواء

السطر 40: في مقلتيه برودة خط الوجوم

السطر 41: أطرافها ... في وجهه لون غريب

السطر 73: وأنا هنا ما زلت أرقب في انتظار

[1]- ينظر: حسام البنهساوي: الدراسات الصوتية، ص 85.

[2]- نازك الملائكة: الديوان، ص 60-65.

يتصف حرف **الفاء** "بالرخاوة والهمس والترقيق"[1]، فهو يضفي روح الإيقاع والنغم الهادئ على القصيدة، كما يزيد تنوعا في الدلالة فالشاعرة بتكرارها لهذا الحرف وكأنها تود أن تهمس بأوجاعها من خلاله كونه يضفي على أذن السامع إيقاع مديد وبطيء يلائم نبرة الحزن والتوجع.

2-2- تكرار الكلمة:

إذا كان الشعر يكتسب خصوصية بتشكيله الصوتي الذي يثير المتلقي فإن "معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناءي الكلمات كمعان"[2]، فالمعنى الكامن في القصيدة إنما يفصح عنه تتابع الأصوات في نسق منتظم على وجه خاص،إ ن القصيدة لا تستمد قيمتها من أنها أداة توصيل لمعنى معين –فقط- إنما تكمن قيمتها – أيضا- من حضورها الذاتي وشكلها الحسي، في ظل العلاقات الصوتية لكلماتها"[3]، فهذه العلاقات الصوتية تشكل لنا إيقاعا بالتحامها مع غيرها كالتركيب النحوي والتصوير كل هذه العناصر تجتمع لتكوّن لنا النص الشعري. "فالشاعر حين يعمد إلى كلمة ويكررها في سياق النص إنما يريد أن يؤكد حقيقة ما ويجعلها بارزة أكثر من سواها"[4]، وهذا يعني أن الشاعر أثناء تكراره لكلمة ما فهو يقصد هذا التكرار لأن "المبدع حينما يتخير معانيه إنما هو يتخير كلماته التي تتناسب مع حجم هذه المعاني، ولم يكن هذا الاختيار في الكلمات اعتباطيا إنما هو اختيار مقصود يؤدي المعنى بحروفه وينقل الإحساس بإيقاعه الصوتي"[5]، فالكلمة لها صداها ووقعها الخاص في المتلقي، وا ذا كانت في مكانها المناسب تشكل انسجاما واتساقا داخل النص الشعري.

---

[1]- ينظر: حسام البنهساوي: الدراسات الصوتية، ص 85.

[2]- محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص 56.

[3]- المرجع نفسه، ص 56.

[4]- ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 242.

[5]- ينظر: محمد علوان سالمان: المرجع السابق، ص 56.

يعد تكرار الكلمات إيقاعا مؤثرا في نص القصيدة، حيث عمل كثيرا على إغناء الإيقاع داخلها، وسنحاول الوقوف على الكلمات الأكثر تكرارا، حيث نجد الشاعرة تكرر كلمة (**القطار**) **10** مرات على مستوى القصيدة، فهي اللفظة المحورية في عنوان القصيدة، تذكرها الشاعرة مرة متجاورة ومرة متباعدة الأسطر، تقول الشاعرة:[1]

السطر 6:مرّ القطار

السطر 7:بعجلاته غزلت رجاء بتّ أنتظر النهار

السطر 8: من أجله .مرّ القطار

ثم تكررها في السطر (**17**):[2]

في ضوء مصباح القطار الباهت

وتعاود تكرارها في السطر (**23**):[3]

تغفو دقائق ثم يوقظها القطار

وهكذا تستمر الشاعرة في تكرار لفظة (**القطار**) حتى تختتم بها القصيدة:[4]

وأود لو جاء القطار ...

وأود لو جاء القطار ...

فالشاعرة ألحت على لفظة القطار لأنها وجدت فيها الكلمة المعبرة على مشاعر الخيبة والأسى في الحب التي تتجسد في الانتظار الطويل ثم مرور القطار وعدم مجيء المنتظر معه.

ونجد في القصيدة أيضا تكرار لكلمة (**الخفير**) حيث وردت (**05**) مرات في أسطر متباعدة:[5]

---

[1]- نازك الملائكة: الديوان، ص 60.

[2]- المصدر نفسه، ص 61.

[3]- المصدر نفسه، ص 62.

[4]- المصدر نفسه، ص 65

[5]- المصدر نفسه، ص 62-65.

السطر 3: ويلوح مصباح الخفير

السطر 56: وتمر أقدام الخفير

السطر 58: وجه الخفير

السطر 64: وتضيع أقدام الخفير الساهد

السطر 69: أتراه مر به الخفير

وتعني الشاعرة بلفظة الخفير حارس القطار المسؤول عن أمن وسلامة الركاب الحامل معه مصباح (السراج) للإضاءة والتفحص، فتصفه الشاعرة بالساهد فهو كذلك أصابه من الأرق والتعب والضجر ما يكفيه.

ومثل ذلك تكرار الشاعرة لكلمة (**الليل**) في أسطر مختلفة:[1]

السطر 1: الليل ممتد السكون إلى المدى

السطر 15: أتخيل الليل الثقيل

السطر 44: عن شبه حلم يفرش الليل الجديب

السطر 67: وبقيت وحدي أسأل الليل الشرود

تبدأ الشاعرة القصيدة بلفظة (**الليل**) فقد اختارتها أن تكون في جو الليل الساكن، حيث الناس نيام والهدوء مخيم على الأرجاء، ولأن الأحلام تأتي في الليل فالشاعرة في قصيدتها هذه تحلم أن يأتيها شاعرها (المنتظر) لكنه يبقى مجرد حلم لم يتحقق فتصف لنا كيف أن هذا الليل طويل جدا وكيف هو ثقيل ولم يأتيها بحلمها.

ومثل ذلك تكرار الشاعرة لكلمتي (**الراكبين**) **3** مرات و(**الآخرين**) **3** مرات أيضا في أسطر مختلفة:[2]

السطر 16: في أعين سئمت وجوه الراكبين

السطر 23: ويطل بعض الراكبين

[1]- نازك الملائكة: الديوان، ص 60-65.

[2]- المصدر نفسه، ص 61-65.

السطر 25: ويعود ينظر في وجوه الآخرين

السطر 49: عبثا يحاول أن يرى في الآخرين

السطر 69: ورآه لم يعبأ به ... كالآخرين

السطر 71: هو والسراج ويفحصان الراكبين

تصف لنا هنا الشاعرة حال الراكبين الغرباء وما أصابهم من كسل ونعاس وضجر وملل، حيث أنهم سئموا من النظر إلى بعضهم البعض وطول الانتظار والقلق من تأخر الوصول.

ونجد كذلك تكرار لكلمات مختلفة ركزت عليها الشاعرة وا ٍن لم تكن طاغية على القصيدة كتكرارها لـ: (**النجوم، الفتى، الظلام، الشرود، الصفير، انتظار، السكون، السراج**)، فإن تكرار الشاعرة لهذه الكلمات إنما هو للفت انتباه السامع فتولدت موسيقى تجذب الأذن وتطربها "فالتكرار يقوم على وظيفتين جمالية ونفعية".[1] وهاتان الوظيفتان تتبنيان على أساس إيقاعي محض، وتحققان بطريقة أو بأخرى رابطة قوية ما بين الإيقاع والدلالة في النصوص الأدبية، كما "أن تكرار الكلمات يحقق ذلك التجانس الذي يحقق التماسك والتلاحم في النظم"[2]، بدليل أنه لو قمنا بحذف حرف مكرر أو كلمة مكررة لاختل المعنى كثيرا بحيث تفقد العبارة صورتها الجميلة، "فلكل تكرار فائدة إيجابية تذهب إلى أبعد من مجرد التحلية"[3]، فجمالية التكرار قبل أن تكون تحلية للقصيدة هي إثبات معنى وتوضيحه من أجل إثارة الإيحاء في ذهن المتلقي.

[1]- ينظر: عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 197-198.

[2]- ينظر: حسن الغرفي: حركية الإيقاع، إفريقيا الشرق، المغرب، (د ط)، 2001، ص 48.

[3]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 240.

ثانيا: الإيقاع والبنية الدلالية.

إن الإيقاع بوصفه بنية دلالية هو ترجمة لمشاعر فياضة تختلج في نفس الشاعر سواء كانت سعيدة أم حزينة، "فالمستوى الدلالي في النص الشعري من أكثر المستويات تجسيدا للإيقاع الداخلي، فهو الغائب الحاضر في كل مكونات النص، فلا يمكن دراسة الصوت أو الصورة أو اللفظة من دون ربطها ببعدها الدلالي"[1]، فالصوت أو اللفظة أو العبارة لها دور كبير في التأثير على بنية الإيقاع، إما بدلالتها المباشرة أو بدلالة موقعها، حيث تتجلى البنية الدلالية للإيقاع في مختلف أشكال البيان والبديع، من تجنيس وترصيع، وسجع، وتشبيهات، واستعارات ... الخ.

1-التجنيس / الجناس:

ولا يتم الحديث عن التجنيس الذي يأتي في مقدمة الظواهر البديعية، إلا بالتعريج على مفهوم علم البديع "فهو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقية على مقتضى الحال ووضوح الدلالة".[2]

وقسمه أهل البديع إلى نوعين:

أ-معنوي: وهو الذي تتعلق المهارة فيه بناحية المعنى، أي أن إحساس النظر والبحث في هذا النوع، هو معاني الكلام والمهارة في اللعب بهذه المعاني والتفنن في طريقة عرضها.

ب- لفظي: هذا النوع وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ، فهو ليس في الحقيقة إلا تفننا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى".[3]

---

[1]- مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب العربي ونقده، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2010، ص 360-361.

[2]- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني، البيان، البديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، د ت، ص 348.

[3]- ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 42-43.

ولهذا فالبديع أو المحسنات البديعية "هي جماليات لفظية يحققها تركيب خاص للألفاظ وعلاقات مرسومة على نحو دقيق بين أصوات الكلمات وأجراس الحروف"[1]. والمبدع الماهر وحده فقط من يقدر على تنظيمها وترتيبها وتنسيقها، ومن بين أنواع البديع التي تثري الإيقاع الداخلي كثيرا نجد:

-**الجناس:** يعتبر نوع من أنواع البديع وهو من الوسائل الفنية المميزة لدى الشعراء في تشكيل خطاباتهم الشعرية، لما يحتويه من درجة عالية من التجانس الصوتي والتنوع الدلالي محدثا إيقاعا داخليا جمًّا.

يعرفه ابن الأثير "وحقيقته أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا".[2]

إذن هو تشابه كلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى، والشاعر ليس هدفه إقامة تناغم صوتي فحسب، وا ٍنما ليخلق نوعا من التشويق والغموض الذي يشد ذهن السامع، وهذا ما يخلق جمالية الإيقاع الداخلي في القصيدة.

وقد تعددت أنواعه وأقسامه عند البلاغيين، ولكن أشهر تقسيم استقر على قسمين هما: "الجناس التام والجناس غير التام، وأن الجناس التام هو ما اتفق طرفاه في أربعة أمور هي:

-جنس الحروف.

- عدد الحروف.

- ترتيب الحروف.

- ضبط الحروف.

أما غير التام، فهو ما اختلف طرفاه في واحد من الأمور الأربعة المتقدمة".[3]

---

[1]- عيسى علي العاكوب، علي سعد الشتيوي: الكافي في علوم البلاغة العربية – البيان، البديع، دار الهناء، شارع أبي بكر الصديق محرم بك، (د ط)، 1993، ج2، ص 645.

[2]- أبي الفتح ضياء الدين نصر الله ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، ص 246.

[3]- عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1992، ص 336.

ونجد أن الشاعرة حرصت على الإتيان بالجناس في قصيدتهاّ "القطار" ومن أمثلة ذلك نذكر:

-المدى - الغدا: جناس غير تام مضارع.*

- بليد – البعيد: جناس غير تام مضارع.

- القطار – النهار: جناس غير تام مضارع.

- الباهت – الصامت: جناس غير تام مضارع.

- القطار – القفار: جناس غير تام مضارع.

- شرود – برود: جناس غير تام مضارع.

- الوصول – ذهول: جناس غير تام مضارع.

- الصفير – الخفير: جناس غير تام مضارع.

- النجوم – الوجوم: جناس غير تام مضارع.

- احمرار – افترار: جناس غير تام مضارع.

وما نلاحظه أن الشاعرة وظفت الجناس بكثرة في نص القصيدة مما أكسبها نغما موسيقيا رائعا، فنجد الشاعرة مثلا تجانس بين لفظتي (**المدى – الغدا**) فالمدى يعبر عن الزمن البعيد، ما الغدا فيعبر عن الزمن القريب، وهذه المعاكسة أحدثت تمازجا بين الجانب الموسيقي والدلالي، وهذا ما ساعد على إجلاء المعنى وتوضيحه وشد انتباه المتلقي، فالشاعرة هنا أرادت أن تصف لنا جو السكون المخيم إلى المدى البعيد وانتظارها للغد القريب.

* - **مضارع**: حرفاه المختلفان متقاربان في المخرج، ويكونان في: 1- أول اللفظ، 2- وسط اللفظ 3- آخر اللفظ. ينظر: الكافي في علوم البلاغة لعيسى عاكوب، علي سعيد الشتيوي، ص 655.

ونجد كذلك الشاعرة تجانس بين لفظتي (**القطار**– **النهار**) فدلالتيهما مختلفة ولكن اللفظة متماثل متشابه، حيث تقول الشاعر ة:[1]

السطر 06: القطار

السطر 09: عجلاته غزلت رجاء بت أنتظر النهار

وكأنها تود أن تقول أن القطار يمر لكن الوقت لا يمر، فهي تنتظر في النهار بفارغ الصبر.

ولا نجد سطرا من أ سطر القصيدة يخلو من الجناس، فهو يضفي عليها تماثلا صوتيا ودلاليا، حيث "يبدو للمتأمل أن جمالية الجناس، راجعة قبل كل شيء إلى أنه يعيد على ذهن المتلقي الصورة اللفظية نفسها مع اختلاف الدلالة، وهكذا تحصل الفائدة من حيث تتوقع، ويعيش المتلقي لحظة اندهاش واستغراب"[2]. فالجناس المستحسن هو ما كان انعكاس للأحاسيس الشاعر وترجمة لها، فإنه "لا يحسن الجناس إلا إذا جاء عفوا، وجاد به الطبع من غير تكلف"[3]، أما ما كان مقصودا من أجل خلق جرس موسيقي بحيث لا يطابق لفظه معناه فإنه معيب غير مستحسن، يقول عبد القاهر الجرجاني: "أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان وقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا"[4]. فالدلالة هي التي تلزم تجانس اللفظ وليس العكس لأن اللفظ ما هو إلا ترجمة لحالة الشاعر النفسية وأحاسيسه، وهذا ما يستهوي المتلقي ويمتعه لفظا ومعنى "فموسيقى القصيدة ليست عملا مستقلا عن الشعور الذي تحتويه ..وا نما هي جزء أساسي لمن يريد تذوق الشعر من حيث هو شعر، ومن ثمة يرى فاليري أنه إذا كان المعنى

---

[1]- نازك الملائكة: الديوان، ص 60.

[2]- عيسى علي العاكوب، علي سعيد الشتيوي: الكافي في علوم البلاغة، ص 653.

[3]- مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، تحق: علي سليمان شبارة، مؤسسة الرسالة، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص752.

[4]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحق: محمد رشيد الرضا، دار المطبوعات العربية للنشر والطبع والتوزيع، ط3، (د ت)، ص 04.

والصوت يمكن انفصالهما بسهولة، فإن القصيدة تنحلّ وتفسد"[1]، ذلك أن تجزئة عناصر أي عمل فني وجعل بعضها مستقلا عن بعضها الآخر، هو إفساد لهذا الفن ولقيمته التعبيرية والشعورية.

2- الترصيع:

تتأسس بنية الشعر على مجموعة من العلاقات بين العناصر الإيقاعية أهمها الترصيع الذي يعتبر عنصرا من العناصر المشكلة للإيقاع الداخلي، فهو "توازن الصوائت **(الحركات والمدود)** ومنه صرفي حال توازنهما بالنوع، وتقطيعي حال توازهما بالمقطع ... وسجعي وهو تردد صائت في بيت أو قصيدة"[2].

ويعرفه ابن الأثير في كتابه المثل السائر لغويا: "مأخوذ من ترصيع العقد وذلك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر".[3]

ويعرفه اصطلاحا "هو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية"[4]، فالترصيع دوره الواضح في خلق الإيقاع بما يوفره من تماثلات صوتية على مستوى الصوائت وهو أنواع ثلاثة حسب تعريف محمد العمري:

أ-ترصيع التصريف: ويقوم على توازي الصوائت بالنوع في نطاق الكلمة أو في مستوى القرينة أو البيت.

ب- ترصيع التقطيع: ويقوم على تكافؤ مجموع المقاطع، التي تتكون منها القرينتان أو القرائن.

---

[1]- إسماعيل عز الدين: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1946، ص 84.

[2]- محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، ص 138.

[3]- أبي الفتح ضياء الدين نصر الله ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، ص 264.

[4]- المرجع نفسه، ص 264.

ج- ترصيع التسجيع: يقوم على تردد صائت أو صائتين متجانسين في بيت أو مقطوعة أو قصيدة وغلبته على غيره حسب المعيار العام لتردد كل صائت".[1]

وهذا ما نلمسه في القصيدة "مر القطار" التي تحفل بالترصيع ومن ذلك قول الشاعرة:[2] السطر 02: لا شيء يقطعه سوى **صوت** بليد

السطر 03: لحمامة حيرى **وكلب** ينبح النجم البعيد

فهنا تتماثل كلمتا (**صوت، كلب**)في الصوائت تماثلا تاما و هو ترصيع صرفي على وزن (**فَعْلِ**).

وتقول:[3] السطر 10: خلف التلال **النائيات**

السطر 12: وأن أحدق في النجوم **الحالمات**

وهنا أيضا نجد تماثلا تماما في الصوائت لكلمتي (**النائيات، الحالمات**) وهو ترصيع صرفي وتقطعي وسجعي في نفس الوقت؛ صرفي لأنه متوازي الصوائت بالنوع (**فتحة، ضمة، كسرة، سكون**) على وزن (**فَاعِلاتْ**)، ومقطعي لأننا نجد تكافؤ في ثناء تقطيع القرينتين عروضيا، حيث يعطياننا نفس التفعيلة:

تِلاَلْ نَذْ / نَائِيَاتْ

0// 00//0/0/

مُتَفَاعِلاَنْ

نُجُومْ مِلْ / حَالِمَاتْ

0// 00//0/0/

مُتَفَاعِلاَنْ

[1]- محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، ص 111.

[2]- نازك الملائكة: الديوان، ص 60.

[3]- المصدر نفسه، ص 61.

وسجعي لتردد نفس الصائت وهو السكون المقدر في حرف المد ما قبل الحرف الأخير في القرينتين (**النائيات، الحالمات**) والسكون الظاهر في الحرف الأخير (**التاء**) وهذا التوازن الكلي ساهم كثيرا في إثراء النغم الموسيقي للقصيدة.

وتقول:[1]

السطر 12: وأنا **أحدق** في النجوم الحالمات

السطر 13: **أتخيل** العربات **والصف الطويل**

السطر 15: **أتخيل الليل الثقيل**

وفي هذه الأسطر نجد الترصيع على مستوى قرينتين (**أحدق، أتخيل**) فهنا يتماثل الفعلين في الصوائت باستثناء الصائت الثالث من الفعلين، ففي (**أحدق**) جاء الصائت الثالث (**كسرة**) وفي (**أتخيل**) جاء (**فتحة**)، كما نجد الترصيع في كلمتي (**الصف، الليل**) فهناك تماثل تام في الصوائت، ونجد ترصيع آخر في كلمتي (**الطويل، الثقيل**) حيث تتماثل صوائت هاتين القرينتين تماثلا كليا، علاوة على أن الترصيع هنا كان سجعي لتردد نفس الصائت، وهو السكون المقدر والظاهر في الحرف الأخير وما قبل الأخير، وصرفي لأننا نجد لهما الوزن نفسه (**فعيل**)، وتقطيعي كونهما يخرجان لنا نفس التفعيلة أثناء تقطيعهما عروضيا:

صدَقْ ُ طْطَوِيلُ

00//0/0/

مـُ تْفَاْعِـلاَ نْ

يلْلُ ثْثَقِيلْ

00//0/0/

مـُ تْفَاْعِـلاَ نْ

وهذا ما جعل هذه الأسطر غنية كثيرا بالموسيقى الداخلية وثرية بالتوازنات الصوتية.

[1]- نازك الملائكة: الديوان ، ص 61.

وتقول:[1]

السطر 17: في ضوء مصباح **القطار الباهت**

السطر 18: سئمت مراقبة **الظلام الصامت**

السطر 19: أتصور الضجر **المرير**

السطر 20: في أنفس ملّت وأتعبها **الصفير**

وفي هذه الأسطر نجد ترصيعا بين كلمتي (**القطار، الظلام**) في الصوائت باستثناء حرف القاف في كلمة (**القطار**) جاء الصائت (**كسرة**)، وفي الظلام جاء حرف الظاء (**بالفتحة**)، كما نجد التماثل التام في الصوائت بين كلمتي (**الباهت، الصامت**) وأيضا هناك تماثلا تاما بين كلمتي (**المرير، الصفير**) إضافة إلى الجناس الذي يربط الكلمتين السابقتين، وهذا ما جعل هذه الأسطر متوازنة ومتناغمة، أثرى الترصيع فيها الإيقاع الداخلي كثيرا.

وعلى العموم نلاحظ أن القصيدة تعج بالترصيع "فهو عنصر بديعي وعامل إيقاعي يعمل على تحلية القصيدة، فيضفي عليها شيئا من الرونق، يحي ماءها الذي يمنحها نوعا من الومضات النغمية التي تجعل العملية الإيقاعية تتجدد وتتمدد".[2]

وهذا ما أحدثه الترصيع في ثنايا قصيدةّ القطار"، حيث أكسبها جمالا موسيقيا انعكس على جمال بنيتها الداخلية والخارجية معا.

عملت الشاعرة على التنويع في الظواهر الإيقاعية في القصيدة، مما أدى إلى ظهور نمط من الإيقاع أكثر عمقا واتصالا بالبناء الخارجي للنص هو الإيقاع الداخلي، حيث تجلى في كل صور الموازنات الصوتية وتجانس الأصوات وتآلفها مما أدى إلى تخصيب بنية القصيدة إيقاعيا ودلاليا.

[1]- نازك الملائكة: الديوان، ص 61.

[2]- عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 240.

كما تجلى في ظاهرة التكرار، هذه الظاهرة التي كان لها دورها الجلي في التنويع الإيقاعي مما أدى إلى كسر حدة الإيقاع وجعله يكتسب صفة الطراوة واللين بحيث تستمع الأذن له كما كان للتجنيس والترصيع دورهما البارز في إكساب القصيدة جمالية موسيقية، فالشاعرة قد استغلت هذين العنصرين البديعيين أحسن استغلال، ووظفتهما بكثرة في القصيدة وهذا ما جعل القصيدة غنية بالموسيقى الشعرية وثرية بالإيقاع الداخلي والدلالة.

خاتمة

ها نحن نأتي على مشارف نهاية مذكرتنا هذه والموسومة بـ"جمالية التشكيل الإيقاعي في شعر نازك الملائكة قصيدة مر ّ القطار أنموذجا"، والتي تم التركيز فيها على العناصر المكونة للإيقاع، والأثر الجمالي الذي تحدثه هذه الأخيرة في ثنايا القصيدة؛ مركزتين على أهم عناصره و المتمثلة في الوزن والقافية والروي، والزحافات والعلل، والتي تدخل تحت مسمى "الموسيقى الخارجية"، بالإضافة إلى عنصر التكرار والموازنات الصوتية أو البنية الصوتية، والجناس والترصيع، والتي تسمى بالموسيقى الداخلية للإيقاع الشعري، وقد توصلنا من خلال دراستنا لهذا الموضوع إلى جملة من النتائج والملاحظات وهي كالآتي:

1-أن مصطلح الجمال بمفهومه اللغوي والاصطلاحي يرتبط بكل ما له علاقة بالحسن والبهاء والرونق والزينة، ولا يقتصر على ما نراه في هذا الكون من مناظر طبيعية وأشياء؛ بل يتعداه ليشمل الظواهر الأدبية واللغوية على اختلاف أجناسها.

2- اختلاف الفلاسفة في تحديد تعريف للجمال ومعيار للحكم عليه بين قائل بالمعيار الذاتي، وبين من يقول بالمعيار الموضوعي وبين من يجمع بين المعيارين معا.

3- أن الإيقاع هو عنصر متغير غير ثابت، متعدد ليس واحد، شامل لمظاهر الحياة على اختلافها، ينساب في ثناياها بشكل خفي، متغلغلا في أعماقها، ليس مقصورا على الظواهر الأدبية واللغوية بل هو سمة جمالية مشتركة تمتاز بالعموم والشمولية.

4- ارتباط الإيقاع في النقد العربي القديم بمصطلح الوزن وموسيقى البحور الخليلية وما يرتبط بها من قافية وروي وزحافات وعلل.

5- تجاوز مفهوم الإيقاع في النقد العربي الحديث لمصطلح الوزن وارتباطه به وتراجع هذا الأخير إلى المرتبة الثانية بعد الإيقاع في العصر الحديث.

6-أثناء دراستنا للموسيقى الخارجية للإيقاع الشعري في القصيدة وجدنا أن الشاعرة قد نوعت في استخدام تفعيلات بحر الكامل، وفي استعمال القافية والروي، وحركة الزحافات والعلل في قالب إيقاعي متناغم يمتزج بين حركات وسكنات كلا من هذه الأخيرة، وبين الحالة الشعورية لها، وفق حركة تتناسب والدفقة الشعورية الشعرية، ومختلف ألوان الانفعال التي تمر بها

الشاعرة من بداية القصيدة حتى نهايتها، في صورة إيقاعية حزينة يطغى عليها حس الرتابة والبطء والضجر المرير، والذي يشكل لوحة فنية للحزن من نوع خاص.

7- نلاحظ في الموسيقى الداخلية للإيقاع الشعري أن الشاعرة مزجت بين عناصر عديدة من بنية صوتية وتكرار وجناس وترصيع، شكلت لنا وحدة إيقاعية وفنية جمالية في تجانسها الصوتي، وجرسها النغمي الخفي، وتواؤمها مع الحس الشعوري المتنامي في القصيدة، وعنصر التكرار الذي يشكل هو الآخر ميزة في أشعار نازك الملائكة عامة، وفي القصيدة خاصة، والذي اتخذته الشاعرة بأنواعه كوسيلة لتأكيد ألمها وحزنها وترسيخ هذا التأكيد في ذهن المتلقي.

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نقول إنّ دراستنا هذه ما هي إلا نقطة في بحر من مجال الإيقاع الواسع المتشعب، متمنيتين أن تكون بوابة يستفيد منها الطلبة والباحثون الأكاديميون في المستقبل للولوج من خلالها إلى القيام بدراسات أعمق في هذا المجال.

ملحق

1-نص القصيدة:

مَّر القطار

الليل ممتد السكون إلى المدى

لا شيء يقطعه سوى صوت بليد

لحمامة حيرى وكلب ينبح النجم البعيد

والساعة البلهاء تلتهم الغدا

وهناك في بعض الجهات

مَّر القطار

عجلاته غزلت رجاء بت أنتظر النهار

من أجله... مر القطار

وخبا بعيدا في السكون

خلف التلال النائبات

لم يبق في نفسي سوى رجع وهون

وأنا أحدق في النجوم الحالمات

أتخيل العربات والصف الطويل

من ساهرين ومتعبين

أتخيل الليل الثقيل

في أعين سئمت وجوه الراكبين

في ضوء مصباح القطار الباهت

سئمت مراقبة الظلام الصامت

أتصور الضجر المرير

في أنفس ملت وأتبعها الصفير

هي والحقائب في انتظار

هي والحقائب تحت أكداس الغبار

تغفو دقائق ثم يوقظها القطار

ويطل بعض الراكبين

متثائبا نعسان في كسل يحدق في القفار

ويعود ينظر في وجوه الآخرين

في أوجه الغرباء يجمعهم قطار

ويكاد يغفو ثم يسمع في شرود

صوتا يغمغم في برود

هذه العقارب لا تسير

كم مر من هذا المساء؟ متى الوصول؟

وتدق ساعته ثلاثا في ذهول

وهنا يقاطعه الصفير

ويلوح مصباح الخفير

ويلوح ضوء محطة عبر المساء

إذ ذاك يتئد القطار المجهد

وفتى هناك في انطواء

يأبى الرقاد ولم يزل يتنهد

سهران يرتقب النجوم

في مقليته برودة خط الوجوم

أطرافها... في وجهه لون غريب

ألقت عليه حرارة الأحلام آثار احمرار

شفتاه في شبه افترار

عن شبه حلم يفرش الليل الجديب

بحفيف أجنحة خفيات اللحون

عيناه في شبه انطباق

وكأنها تخشى فرار أشعة خلف الجفون

وأن ترى شيئا مقيتا لا يطاق

هذا الفتى الضجر الحزين

عبثا يحاول أن يرى في الآخرين

شيئا سوى اللغز القديم

والقصة الكبرى التي سئم الوجود

أبطالها وفصولها ومضى يراقب في برود

تكرارها البالي السقيم

هذا الفتى

وتمر أقدام الخفير

ويطل وجه عابس خلف الزجاج

وجه الخفير

يهز في يده السراج

فيرى الوجوه المتعبه

والنائمين وهم جلوس في القطار

والأعين المترقبه

في كل جفن صرخة باسم النهار

وتضيع أقدام الخفير الساهد

خلف الظلام الراكد

مَّر القطار وضاع في قلب القفار

وبقيت وحدي أسأل الليل الشرود

عن شاعري ومتى يعود؟

ومتى يجيء به القطار؟

أتراه مر به الخفير

ورآه لم يعبأ به.. كالآخرين

ومضى يسير

هو والسراج ويفحصان الراكبين

وأنا هنا ما زلت أرقب في انتظار

وأود لو جاء القطار .. [1]

[1]- نازك الملائكة: ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1989، (م 2)، ص 60-65.

2-التعريف بالشاعرة نازك الملائكة (1923م-2007م):

ولدت نازك الملائكة يوم "الأربعاء الثالث والعشرين من شهر آب "أوت" 1923 في بغداد من أبوين كريمين، أما الأب فهو الأستاذ "صادق الملائكة" مدرس النحو في الثانويات العراقية وصاحب الدراسات الواسعة في النحو واللغة والأدب، حيث ترك مؤلفات كثيرة، أهمها موسوعة في عشرين مجلدا بعنوان "دائرة معارف الناس" وأما الأم فهي السيدة الشاعرة "سلمى عبد الرزاق الفاطمية" أو "نزار الملائكة" كما هو اسمها الأدبي الذي اشتهرت به و هي صاحبة " أنشودة المجد".[1]

تلقت دراستها في بغداد وتخرجت من دار المعلمين بالعالية، وقدمت لنيل رسالة دكتوراه في النقد العربي في إحدى الجامعات أمريكا، "تعد رائدة الشعر الحر بقصيدتها "كوليراّ "التي نظمتها عام 1948 يوم فتك هذا المرض بأجساد المصريين".[2]

"ففي سنة 1947 صدر للشاعرة أول مجموعة شعرية كانت بعنوان "عاشقة الليل" وبعد صدورها بأشهر قليلة اهتدت الشاعرة إلى نوع جديد من الشعر أطلقت عليه اسم الشعر الحر".[3]

حيث تجسد هذا النوع من الشعر في ديوانها الثاني "شظايا ورماد" الذي صدر سنة 1949م، وجاءت جل أشعار الملائكة مليئة بالوحدة والأسى والظلال والدموع والحزن الصامت أو الحس المرهف ودقة الشعور بسبب ما اكتنفها من مآس في حياتها الخاصة.

وكما جاءت الملائكة إلى الدنيا يوم الأربعاء فقد رحلت عنها يوم "الأربعاء أيضا في 21 حزيران 2007" في مستشفى بالعاصمة عصرية عن عمر يناهز 84 سنة هبوط في الدورة الدموية لتدفن في مقبرة العائلة بالقاهرة[4].

---

[1]-ينظر: نازك الملائكة: لمحات من سيرة حياتي، رسالة خاصة إلى الباحث، ط1، الكويت، 1974، ص1-2.

[2]- جبار أهليل زغير محمد: أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة، أطروحة دكتوراه ، إشراف علي ناصر غالب، جامعة بابل كلية التربية (صفي الدين الحلي)، قسم اللغة العربية، 2011، ص18.

[3]- نازك الملائكة: المرجع السابق، ص1-2.

[4]- جبار أهليل زغير: أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة، ص18.

3- أبرز آثارها الشعرية والنقدية:

أ-الشعرية:

1-مأساة الحياة (1945)م.

2- عاشقة الليل (1947)م.

3- شظايا ورماد (1949)م.

4- قرارة الموجة (1957)م.

5- شجرة القمر(1968)م.

6- للصلاة والثورة(1957)م.

7- يغير ألوانه البحر(1976)م .

8- الوردة الحمراء (1983)م.

ب- النقدية:

1-قضايا الشعر المعاصرة (1962)م.

2- التجزيئية في المجتمع العربي (1974)م.

3-الصومعة والشرفة الحمراء دراسة نقدية في شعر علي محمود طه (1979)م.

4- سيكولوجية الشعر مقالات أخرى (1979)م.

-القرآن الكريم (رواية ورش عن نافع).

أولا: المصادر والمراجع.

1)ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، دمشق، ط1، 1998.

2)إسماعيل عز الدين: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1946.

3)ـــــ ـــــ: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1992.

4)أمال حليم الصراف: موجز في علم الجمال، مكتبة المجتمع الغربي للنشر والتوزيع، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2006.

5)أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1988.

6)جابر عصفور: مفهوم الشعر، مطبوعات فرح، قبرص، ط4، 1990.

7)جهاد فاضل:قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

8)حسام البنهساوي: الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق للنشر والتوزيع،جمهورية مصر العربية، ط1، 2005.

9)حسن الغرفي: حركية الإيقاع، إفريقيا الشرق، المغرب، (د ط)، 2001.

10)حسين عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي – ظواهر التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ج2.

11)أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، 1951.

12)الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني، البيان، البديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، د ت.

13)خليل الموسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، سوريا، ط1، 1991.

14)ر -ف جونسون: الجمالية تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1978.

15)سمير سحيمي: الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوانه "قصائد"، إربد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2010.

16)سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1993.

17)ـــــ ـــــــ: العروض وا يقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993

18)شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1977

19) صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر –النظرية والتطبيق صلاح عبد الصبور أنموذجا، مكتبة الآداب علي حسن للنشر والطبع، القاهرة، مصر، ط1، 2008.

20)صلاح عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، شركة الأيام، ط1، 1996.

21)عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، 1987.

22)عبد الرحمان الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ط1، 1989.

23)عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2003.

24)عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر، دار شروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998.

25)عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحق: محمد رشيد الرضا، دار المطبوعات العربية للنشر والطبع والتوزيع، ط3، (د ت).

26)عبد الكريم صابر: موسيقى الشعراء، العرب بين الثبات والتحول، مكتبة الغانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1993.

27)عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

28)عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1992.

29)عبيد محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 2001.

30)عزت محمد جاد: الإيقاعية نظرية عربية نقدية مقاربة إجرائية على قصيدة النثر، دار الفكر العربي، كلية الآداب، جامعة حلوان، 2002.

31)عيسى علي العاكوب، علي سعد الشتيوي: الكافي في علوم البلاغة العربية – البيان، البديع، دار الهناء، شارع أبي بكر الصديق محرم بك، (د ط)، 1993، ج2.

32)ابن فارس: الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تح: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، لبنان، 1977.

33)فاطمة محمد، محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، دار المعرفة، باب الوادي، الجزائر، 2009.

34)أبي الفتح ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحق: محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى الجبلي وأولاده، القاهرة، مصر، 1939، د ط، مج2.

35)فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، القاهرة، مصر، د ط، 1997.

36)الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت-لبان، ط6، 1998.

37)كمال أحمد غنيم: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

38)كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2000.

39)محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري – البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

40)ـــــ ـــــ: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2001.

41)محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، د ط، 1967.

42)أبو محمد القاسم السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تر: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، 1980.

43)محمد بنيس:الشعر العربي الحديث بنياته وا إبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1968.

44)محمد حماسة عبد اللطيف: الإبداع الموازي –التحليل النصي للشعر، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2001.

45)محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1981

46)محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة – دراسة تطبيقية على دواوين (فاروق شوشة، إبراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام)، دار العلم والإيمان، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008.

47)محمد عياد شكري: بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، مصر، 1990.

48)محمد فتوح احمد:الحداثة الشعر ية الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2006.

49)محمد مصطفى أبو شوارب: إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2005.

50)محمد مندور: في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط2، د ت.

51)ـــــ ـــــ: في النقد والأدب، مطبعة النهضة مصر القاهرة، د ط، د ت.

52)مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2006.

53)مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، تحق: علي سليمان شبارة، مؤسسةالر سالة، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

54)مصطفى حركات: نظرية الوزن – الشعر العربي عروضه، دار الآفاق، الأبيار، الجزائر، ط7، 2005.

55)ـــــ ـــــ: نظرية الإيقاع الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الآفاق لنشر، عين التبيان، الجزائر، 2008.

56)ـــــ ـــــ: نظرية القافية، دار الآفاق، الأبيار، الجزائر، 2015، د ط.

57)ابن منظور: لسان العرب، تصح: آمين محمد عبد الوهاب، ج2، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

58)نازك الملائكة: الصومعة والشرفة الحمراء، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1971.

59)ـــــ ـــــ: ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1989، مج2.

60)ـــــ ـــــ: سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1993، د ط.

ثانيا: الرسائل الجامعية.

61)سحواج أمحمد: نظرية الاصطلاح في علم الإيقاع -دراسة وتطبيق- مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الدراسات الإيقاعية والبلاغية، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، كلية اللغات والأدب العربي، قسم اللغة العربية وآدابها، إشراف الدكتور العربي عميش، 2007-2008.

62)مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب العربي ونقده، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2010.

63)ميسة محمد الصغير: جمالية الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم، مذكرة مقدمة لنيل درجة ماجستير، إشراف عمار شلواي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب واللغة العربية، تخصص علوم اللسان العربي، 2001-2012

ثالثا: المجلات والدوريات

64)ضياء راضي الثامري: قصيدة "مر القطار" لنازك الملائكة بين مقولة الشاعر ومقولة الشعر، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العددان 3-4، مج 8، 2008.

قائمة الفهارس:

فهرس الآيات القرآنية

الآية	السورة	رقمها
قال تعالى: (ـ ـ ر ـاۖ ف ـصـ ـبر ٞ جم ـ ـيل ٞ ۖ عـسى ـ ـ تيـ ـنى ـ ٱللـ ـهـ ـ جم ـ ـيعـ ـاۚ إنـ ـهۥ هـ ـو ٱلعـ ـلـ ـيم ٱلحـ ـكـ ـيم ٨٣)	يوسف	83
قال تعالى: (ـ ـا ـ ـا ـو ـات ـ ـ ـ إلا ـ بـ ـ ٱلسـ ـاعـ ـة لآتـ ـيـ ـة ٱصـفـ ـح ٱلصـ ـ ٱلجـ ـيل ـ ٨٥)	الحجر	85
قال تعالى: (ـ ـيحـ ـون ـ وـ ـين ـ تسـ ـ ـحـ ـون ـ ٦)	النحل	06
قال تعالى: (ـهـ ـا ـ كـ ـ ـنتن تـ ـ تـ ـ ـدن ـ ـة ـ ـيـ ـا ـن وـ أسـ ـ ـحـ ـكـ ـن سـ ـ ـا ـ جم ـ ـيلا ـ ٢٨)	الأحزاب	28

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

مقدمة أ

الفصل التمهيدي: في معنى الجمال والجمالية والإيقاع

أولاً : تعريف الجمال 5

1-لغة 5

2-اصطلاحاً 6

3-الجمال عند الفلاسفة 7

4- الجمال عند العرب 9

ثانياً : مفهوم الجمالية 10

ثالثاً : مفهوم الإيقاع 11

1-لغـــة 11

2-اصطلاحا 12

3- الإيقاع في التراث العربي 13

4- الإيقاع من وجهة نظر حديثة 15

رابعا: الفرق بين الوزن والإيقاع 18

خامسا: التحول الإيقاعي في القصيدة الحديثة 20

الفصل الأول: موسيقى الإيقاع الشعري الخارجية في القصيدة

أولا: قراءة في القصيدةمرّ ّ القطار" 27

ثانيا: الإيقاع العروضي للقصيدة 32

1-بحر القصيدة 32

2- إيقاع الوزن والقافية 37

3- إيقاع الروي 44

4- إيقاع الزحافات والعلل (المتغيرات العروضية) 46

الفصل الثاني: موسيقى الإيقاع الشعري الداخلية في القصيدة

أولا: الإيقاع والبنية السمعية. 55

1-الموازنات الصوتية. 55

2- التكرار. 60

ثانيا: الإيقاع والبنية الدلالية. 70

1-التجنيس/الجناس. 70

2- الترصيع. 74

الخاتمة 80

الملحق 83

قائمة المصادر والمراجع 90

فهرس الآيات

فهرس الموضوعات

ملخص البحث

ملخص البحث:

تتناول هذه الدراسة جمالية التشكيل الإيقاعي عند نازك الملائكة قصيدتها" القطار" أنموذجا، بدأت هذه الدراسة بتقديم تعريف لكلمن الجمال والإيقاع من الناحية اللغوية والاصطلاحية، وا لقاء نظرة على الإيقاع في التراث العربي وعند المحدثين والمعاصرين و التعريج على الفرق بين الوزن والإيقاع بالإضافة إلى المتحول الإيقاعي في القصيدة العربية الحديثة، وقد عرضنا في صميم هذه الدراسة إلى تناول الموسيقى الخارجية والداخلية التي ينبني عليها عنصر التشكيل الإيقاعي في محاولة منا لرصد جملة الظواهر الإيقاعية في القصيدة ومدى ما عكسه توظيف هذه العناصر في ثناياها من جمالية.

الكلمات المفتاحية: الجمالية، التشكيل الإيقاعي، الموسيقى الخارجية، الموسيقى الداخلية.

Résumé de la recherche:

Cette étude esthétique étude rythmique discute quand poème Nazik El-Malaika dans la poème « Le train est passé», cette étude a commencé à offrir la définition de la beauté et le rythme de la linguistique et idiomatiques, et considérer le rythme du patrimoine arabe et quand escales modernes et contemporaines sur la différence entre le poids et le rythme en plus au rythme instable dans le poème arabe moderne, on nous a offert dans cette étude aussi sur la musique interne et externe basée sur un élément de modulation dans la tentative rythmique de nous pour surveiller les phénomènes rythmiques dans la poème et la mesure reflétées dans ces éléments utilisés dans les plis de ces Mécanisme.

Mots-clés: esthétique, composition rythmique, musique externe, musique interne.