الجمـــهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كليـــة الآداب واللغـــات
قســم اللغة والأدب العربـي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

الرقم التسلسلي.....

رقم التسجيل ط1:UN2801202120073087004

رقم التسجيل ط2: UN2801202120083069553

جماليات الإيقاع في ديوان لهاث المسافات لعثمان مقيرش

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر LMD تخصص أدب جزائري

إعداد الطلبة:

عز الدين سعيودي

علي ناوي

أمام لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
1	بوديسة بولنوار	استاد محاضر أ	المسيلة	رئيسا
2	عثمان مقيرش	أستاذ محاضر	المسيلة	مشرفا مقررا
3	سعدون محمد	استاد محاضر أ	المسيلة	ممتحننا

السنة الجامعية: 2021 / 2022

بسم الله الرحمن الرحيم

تشكرات.....

إلى المبدع في خلقه والعظيم في شأنه، إليك يا رب فأنت الغاية المرجوة ورضاك الجنّة المنشودة.

إلى من لأجله نظم الشّاعر:

نريد صمتاً لكي نمضي *** ولكن فضل البعض ينطقنا

إلى من بعث فينا قوة الإرادة، وأرسى فينا دعائم الجد والاجتهاد.... إلى الأستاذ الفاضل عثمان مقيرش خالص الشكر والامتنان على تعهده لهذا البحث بسعة من الاهتمام وفياض من الصبر فكان بعد الله أفضل معين.

فالشّكر ترجمان النيّة ولسان الطوية، شاهد الإخلاص وعنوان الاختصاص، كلمات بأريج الورد مُعطّرة وبمداد الحبر مُعبّرة، نقدّمها إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة، إلى جميع أساتذتنا الأفاضل وطاقم كلية الآداب واللغات بجامعة محمد بوضياف المسيلة.

وكذلك نشكر كل من ساعدنا على إتمام هذا البحث من قريب أو بعيد

.

إهـــــــــــــــداء

ملء الفؤاد أقول حمداً **خالقـــي**، حمداً يترجـــــم ما يجيـــــش بخافقي، لولاه ما خطّت يميني صفحـــــــة، وما استوى قلمي وأرسل ناطقي، فله المحامد كلـــها عدد الحصى، من إنـــــسٍ أو أتـــــى مـــــن غاســـــق.

إلى منارة العلم والإمام المصطفى، إلى سيّد الخلق، إلى رسولنا الكريم سيدنا **محمد صلى الله عليه وسلم**.

إلى من علّمني سرّ الحياة، ووفّر لي كل الحاجات، وكان سيدي في الأزمات، إلى نسيم الصّبح الباقي وبدر الليالي الراقي إلى همس القلوب وشمس الدروب، إلى..... **أبي الغالي**.

إلى شمس قلبي ونور عيني، إلى من كان حنانها لي سقاء وبركاتها لي شفاء، إلى التي سهرت لأنام وصبرت لأنال ودعت لي بتحقيق الأحلام، إلى التي نسيت وجودها من أجل وجودي، إلى..... **أمي الغالية**.

إلى التي سرنا سويا نشق طريق النجاح، إلى من عاشت في ذاكرتي وسكنت روحي وعطّرت وجودي، إلى التي كانت ولازالت وستظل أجمل وأروع وأنفس ما رأت عيني، إليك أقول:

وددت لـــو أنّ القلـــــــــب شُـــقّ بمُدْيـــــةٍ وأدخِلـــتِ فيـــه ثـــــم أُطبـــق في صـــدري

تعيشـــين فيـــه مـــا حييـــتُ فـــإن أمَـــتْ ســـكنتِ شـــغاف القلـــب في ظلـــم القـــبر

إلى الزوجة الكريمة.

إلى من حبّهم في الرّوح متّصل، والفكر فيهم وإن غابوا منشغل، فارقتـــــهم جســـــداً والقلـــــب بينـــــهم، والنّار في كبدي تخبـــو وتشتعل، إلى **إخوتي** .

إلى عمق البراءة وجنة السعادة ومرح الأيام: يعقوب، يونس، مريم.

إلى الذين لم تسعهم ورقتي فوسعهم قلبي.

إلى الأستاذ المشرف **عثمان مقيرش** أكاليل من أهازيج الشكر والعرفان.

إلى كل من يفتح المذكرة من بعدي ..... أهدي لكم ثمرة جهدي المتواضع.

علي

إهـــــداء

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك.

إلى من بلّغ الرّسالة وأدّى الأمانة ونصح الأمة إلى نبي الرحمة ونور العالمين سيدنا **محمد صلى الله عليه وسلم**.

إلى أغلى ما في الوجود، إلى من علّمني معنى الصّمود والعطاء، إلى من سهر كي أنام وتعب لأرتاح وهيّأ لي أسباب النجاح، إلى الذي تعب على راحتي وبدعوته وصلت إلى غايتي، إلى الذي يمنح دون حساب ويعفو دون عقاب رمز البذل والعطاء ...إلى **أبي الغالي** .

إلى معنى الحب والحنان، إلى بسمة الحياة وسر الوجود، إلى الينبوع الذي لا يمل العطاء، إلى من سعت لأنعم بالراحة والهناء إلى من ربتني وأنارت دربي وأعانتني بالصلوات والدعوات، إلى أغلى إنسانة بهذا الكون .... إلى **أمي الغالية**.

إلى من قال فيها الشاعر :

روح الفـــؤاد لأنـــت غيـــث مـــاطر ... يـــروي الفـــؤاد المســـتهام الصـــادي

زوجـــتي إليـــك تحيـــة ممهـــورة ... بالشـــوق بالحـــب النبيـــل تنـــادي

مشـــفوعة مـــني بأصـــدق لهفـــة ... حـــرّي يســـطرها دمـــي ومـــدادي

بـــك أســـتعين علـــى الزمـــان وصـــرفه ... بعـــد الإلـــه ألســـت أنـــت عمـــادي

زوجتي الكريمة

إلى سندي في هذه الدنيا وشقائق روحي وبسمتي في حياتي، إلى الذين قاسموني مر الحياة وحلوها إخوتي.

، إلى ملائكة الأرض وشموع المنزل ...أبنائي: بهاء الدين، عبد الشكور

إلى الأستاذ المشرف **عثمان مقيرش** الذي ساعدنا على إتمام هذا البحث.

إلى من ضاقت السطور عن ذكرهم فوسعهم قلبي.

إليكم جميعا أهدي ثمرة جهدي المتواضعة.....

عز الدين

مقدمة

مقدمة :

إن المتأمل للنصوص الشعرية على اختلاف أنواعها وتعدد أغراضها يدرك أنها طافحة بمعالم الجمال، مليئة بأسرار البيان، ولئن كان الأول يدرك بالحس والذوق، فإن الثاني لا يدرك إلا بمعرفة أسرار اللغة وقوانين الخطاب وكذا المعرفة الموسوعية بالعالم والمحيط.

ولقد درج الدارسون على النظر إلى الخطاب الشعري على أنه لا يتسع لأكثر من مجرد الإمتاع والتسلية الفكرية العاطفية والتي تصنعها اللغة؛ وذلك لأن نظرية الفن بصفة عامة عند العرب لا تشمل إلا فنا واحدا هو الأدب، لهذا اقتصر أغلب الباحثين العرب على تضخيم عبقرية الإبداع اللغوي في النصوص الشعرية العربية، وأهملوا كثيرا من الجوانب المتعلقة بأهداف هذه النصوص وأبعادها وغاياتها، كيف لا وأغلب الشعراء كانوا من أصحاب العقول السليمة والمنازل الرفيعة.

من هنا أردنا أن نلتحق بركب الدارسين الذين سلكوا طريقا مغايرا في النظر إلى النص الشعري هذا الطريق الذي يدرس الشعر من خلال جمالية لغته وأسلوبه نظرا لشح الدراسات؛ إذ لم نجد دراسة وافية شاملة تدرس شعراء جزائريين من خلال الجانب البلاغي والصوتي.

لقد توطدت لنا عزيمة في قراءة ديوان لهاث المسافات لصاحبه عثمان مقيرش قراءة توفيه حقه قراءة مخالفة للقراءات السائدة في البحوث الأكاديمية من خلال الوقوف أمام جماليات الإيقاع في ديوان لهاث المسافات فكان هذا هو عنوان بحثنا.

إن هدفنا الأول من هذا البحث هو الكشف عن أهم مواطن الجمال التي حفل بها هذا الديوان من خلال اجابتنا على مجموعة من الإشكاليات:

ما مفهوم الجمال؟ وما العلاقة التي تربطه بالأدب؟

ما هو الإيقاع؟ وما مفهومه عند علماء العرب و الغرب؟

أين تكمن موطن الجمال؟ وما أهم الميزات الإيقاعية في ديوان لهاث المسافات؟

كيف يخلق الجانب البلاغي نغما إيقاعيا؟

كل هذه الأسئلة حاولنا تفصيلها والإجابة عنها في خطة تضمنت مدخل وفصلين اثنين.

المدخل: تكلمنا فيه عن مفهوم الجمال وعلاقته بالأدب ثم عرفنا الإيقاع لغة واصطلاحا وعند علماء العرب والغرب.

الفصل الأول: معنون ب: الإيقاع الصوتي في ديوان لهاث المسافات، تطرقنا فيه إلى الحديث عن الإيقاع الخارجي وما صاحبه من تأثير الوزن والقافية على سلامة ووحدة النص الشعري و وتكلمنا أيضا عن الإيقاع الداخلي والذي تجلت معالمه خلال التكرار والتوازي.

الفصل الثاني: معنون ب: جمالية الإيقاع البلاغي في ديوان لهاث المسافات، تكلمنا فيه عن الاستعارة والتشبيه والكناية وأثرهم في بناء جمالية النص.

وأخيرا ذيلنا بحثنا بخاتمة جمعنا فيها أبرز النتائج التي توصلنا إليها إضافة الى ملحق أدرجنا فيه التعريف بصاحب الديوان.

ولأن جمالية الإيقاع تعنى بدراسة اللغة في مضمونها اخترنا لها منهجا يعطي للدراسة حقها وهو المنهج الفني.

ولا أحد ينكر أن هناك دراسات معتبرة في الإيقاع كانت المنطلق الذي رسم لنا حدود بحثنا وكانت المعين لنا، كما لا نقر أنها استوفت معنى الدراسة الشافية ذلك أن البحث في الإيقاع متعب ومضن وشاق حتم علينا العودة إليها ومن أهم هذه الدراسات نذكر:

مسعود وقاد: جمالية التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010 -2011.

شيرة أم السعد – بركة سارة، جمالية الإيقاع في ديوان رجل من غبار لعاشور فني، مذكرة ماستر جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2019-2020.

بعض المعاجم اللغوية كلسان العرب لابن منظور.

ولا ننكر أننا واجهنا عدة صعوبات أثناء انجاز هذا البحث أهمها اتساع مشاربه وتنوعها بين بلاغية وعروضية مما جعلنا نبذل جهدا أكبر للإلمام بمادة البحث بالإضافة عدم مواكبتنا للمناهج النقدية وطريقة تحليل النصوص الشعرية ولكن كان مع العسر يسرا لأن الرسالة التي نحملها نبيلة فكان العائق حافزا للبحث والاجتهاد خاصة أننا اخترنا هذا البحث بحكم ارادتنا وميولنا.

وفي الختام لسنا نريد أن نصل بهذا البحث حد الكمال فالكمال لله وحده، ليبقى لنا في الأخير أن ندعو الله أن يمنحنا موفورية النجاح وأن يسدد خطى كل من ساهم في إنجاح هذا البحث من قريب أو بعيد ونخص بالذكر الأستاذ المشرف عثمان مقيرش عل

جهوده المتواصة فلنا أن نقف وقفة إجلال تزينها أكاليل من أهازيج الشكر والعرفان

مدخل:

1- مفهوم الجمال

لغة

اصطلاحا

2- بين الجمال والأدب

3- بين الجمال والشعر

4- مفهوم الإيقاع

لغة

اصطلاحا

عند علماء العرب

عند علماء الغرب

قبل البدء في موضوع البحث، كان لزاما علينا أن نضبط مفهوم الجمال عند اللغويين وكذا معرفة مدلوله الاصطلاحي حتى يتسنى لنا الخوض في موضوعه.

مفهوم الجمال:

لغة:

تردد معنى الجمال عند اللغويين وبينو مفهومه إذ نجده على أنه: الحسن الكثير، ضد القبح، والفعل منه جمل يجمل، فهو جميل وجمال، وجمال(بالضم و التشديد) يدل على الكثير، أجمل من الجميل وجمله أي زينه.

والتجمل: هو تكلف الجميل، والتجميل، زيادة الشيء على الاصل.

والمجاملة: المعاملة بالجميل، ويقال: أجملت في الطلب: رفقت، ويقال للشحم المذاب جميل[1].

والجمال عند ابن منظور يدور في فلك الحسن المعنوي الزائد عن أصل الحلقة، إذ يقوم على مقومات معنوية مرتبطة بالتأثيرات التي تلحق المتلقي أو تنحصر في وجوده وأبعاده ودلالاته.

اصطلاحا:

رغم عديد الدراسات التي تناولت موضوع الجمال بحثا وتنظيرا إلا أنه بقي مدار اختلاف وتباين في الفهم لدى الباحثين والدارسين والنقاد على حد سواء، والسبب في ذلك ليس اختلاف رأى النقاد و مشارب بحوثهم وإنما في موضوع الجمال في حد ذاته إذ يصعب رصد ماهيته اهو ذاتي ام موضوعي؟ هل هو حسي ام مجرد؟ هل هو مادي ام معنوي؟

موضوع الجمال قديم قدم الفن الارسطي في دراسته للإنسان وطبعه، إذ نوه إلى أن الانسان يتوخى معرفة الأسباب والعلل كما أكدها فلاسفة العصر الحديث وقالو بأنها جزء من الكشف عن مواطن الجمال والكمال، فالإنسان منذ نشأته لم يعن بصناعة الآلات التي يوفر بها حاجياته فقط بل أبدع رموزا للمخاطبة وبناء الحضارة وصناعة الفنون فالجمال حسب فلاسفة العصر الحديث "هو ذلك الفرع من فروع الفلسفة الذي يعنى بشعور الانسان بالجمال وتذوقه وإبداعه له في الفنون المختلفة، إنه دراسة لمنطق الخيال في مقابل دراسة المنطق العقلي في العلوم"[2].

فالجمال حسبهم إنتاج كل صور الحسن الجميلة التي يتوقها الانسان مما أبدعت يداه أما في ثقافتنا العربية فنجد الجاحظ يرى أن معرفة مواطن الجمال أمر جد صعب" إن أمر الحسن (الجمال) أدق وأرق من أن يدركه كل من أبصره"[3] لأنه ليس في متناول عوام الناس فليس بمقدورهم أن يصلوا إلى حقيقة الجمال والقبح فنجده وضع معيارا للكشف عن مواطن الجمال يقول:« إن معرفة وجوه الجمال والقبح لا تتأتى للثاقب النظر، الماهر البصر، الطب في الصناعة »[4].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، د- ت، ج11: ص126.

[2] أميرة حلمي مطر- فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة، ص04.

[3] عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، حدوس وإشراقات للنشر، عمان، ط02، 2013، ص20.

[4] ، عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، ص20.

لقد نوه الجاحظ في كلامه إلى قدرة المتلقي وحذاقته في إبراز معالم الجمال و القبح وقد ورد مصطلح الجمال في القران الكريم في أكثر من مرة لأن الدين الاسلامي وما يحمله من رسالة عظيمة لابد أن يكون غني بالأخلاق الحميدة الرفيعة، فكان مدار الجمال حول الخلق و الخلق وما يثير في العين أو في النفس أثرا جميلا يقول الله تعالى: ﴿ وَالْأَنْعَامَ خَلَقَهَا ۗ لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ (5) وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ (6) وَتَحْمِلُ أَثْقَالَكُمْ إِلَىٰ بَلَدٍ لَّمْ تَكُونُوا بَالِغِيهِ إِلَّا بِشِقِّ الْأَنفُسِ ۚ إِنَّ رَبَّكُمْ لَرَءُوفٌ رَّحِيمٌ (7)﴾[5]

ومثل ما للجمال الخلقي أثر في العين فإن للجمال الخلقي بليغ الأثر على النفس البشرية كالصبر والعفو والتسامح يقول الله تعالى:﴿ وَمَا خَلَقْنَا السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا إِلَّا بِالْحَقِّ ۗ وَإِنَّ السَّاعَةَ لَآتِيَةٌ ۖ فَاصْفَحِ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ (85) إِنَّ رَبَّكَ هُوَ الْخَلَّاقُ الْعَلِيمُ (86) ﴾[6] فالجمال هنا هو ما يناسب استواء الخلقة و اعتدالها.

بين الجمال والادب:

لكل نص أدبي شكل ومظهر مادي يعكس جانبا جماليا و لا يمكن أن نقول نصا جميلا إلا إذا تقاربت علاقة النص العضوية مع مضمونه، وقد عبر بعضهم عن ذلك بقولهم:« قيمة أي نوع من أنواع الفن إنما تتحدد وفقا لملاءمة المحسوس للفكرة التي يجري التعبير عنها »[7]، لأن الجانب الشكلي للنص هو المرآة التي تحدد موآ طن الجمال فيه بل هو المستوى الذي يعكس الوجود المادي للجمال.

ومواطن الجمال في النص الأدبي تأتي من خلال السمات والخصائص التي يحملها النص الأدبي أي جملة الانفعالات التي تحدث لدى المتلقين حين استحسانها.

الجمال في الأدب يعتمد على الشكل العام للنص الأدبي وما ينطوي تحته من مكونات أدبية بحتة مثل التراكيب والألفاظ والصور والرموز والايحاءات وكذا الأصوات والإيقاع، ولا نقول على النص جميل إلا إذا توفرت في العمل الأدبي هذه السمات لأن الظاهرة الجمالية " تجسّد عيني للوجود من أجل المعنى، ومن ثم؛ فإن تشكلها ينطوي على مستويات متداخلة من هذا الوجود تؤسس ذات الوعي وعالمه تأسيسا جماليا "[8].

ومعنى ذلك أن جمالية الأدب تتحدّد على أساس قواعد النوع والجنس شعرا كان أم نثرا.

وفي كل هذا نرى أن الجمال في النص الأدبي هو المحتوى الجوهري الذي يميز كل خطاب أدبي عن غيره من الخطابات وفق أسس جمالية تختلف باختلاف أنماط النصوص، ولا مجال فيها إلا لما يقول النص بعيدا عن الذاتية المقيتة؛ حيث " أن فلسفة الجمال الفني المعاصرة على اختلاف مواقفها تلح على أن المنظور الوحيد للعمل الأدبي هو الادراك الجمالي الخالي من أية غاية"[9].

ومدار الأمر كله أن النص الأدبي خلق ليعبر عن الجمال الصرف؛ لأن هذا الأخير ركيزة كل عمل أدبي، وهو من يجعل المتلقي ينفعل مع ما يقرأ أو يسمع من حيث "أن الانفعال هو أصل كل تجربة جمالية ونفهم بانفعال تلك الحركة الشعورية التي تطغى على النفس وتسيطر على قواها "[10] لتجعلها تنفعل، تتأثر، تتأمل، تهيمن وتتفاعل مع جماليات النص من خلال المتعة التي أضفاها النص.

---

[5] القرآن الكريم، الانعام 5-6-7.

[6] القرآن الكريم، الحجر 85-86.

[7] رمضان الصباغ، الفن والقيم والجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الاسكندرية 2000، ص 144.

[8] جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، هلال الجهاد مركز دراسات الوحدة العربية ، ط1، بيروت 2007، ص 62.

[9] عزالدين اسماعيل، الاسس الجمالية في النقد الادبي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة مصر، ***، 1992، ص392.

[10] يوسف لطرش، سيمياء النص الادبي، الملتقى الوطني الأول السيمياء النص الأدبي جامعة سطيف، 12- 13، ماي 1998.

بين الجمال والشعر:

يرتبط الجمال بفن الشعر ارتباطا وثيقا، كون هذا الأخير يحتوي على مقوم من مقومات الجمال وهو الإيقاع والذي سنأتي على دراسته لاحقا.

بما أن الشعر هو ديوان العرب فهو إحدى مصادر الإبداع والتعبير عن خلجات النفس وتمظهرات الواقع، وتتميز اللغة الشعرية بجمالية تؤثر في المتلقي أيّما تأثير خاصة وأنه يحتوي على الجانب الموسيقي الذي يعد من بين أهم الخصائص في بناء النص الشعري؛ إذ يأخذ جانبين من القصيدة: الجانب الشكلي أو ما يعرف بالموسيقى الخارجية والجانب المضموني الذي تصرح به الموسيقى الداخلية التي تتناغم مع الحالة الشعورية للمتلقي "إن الإيقاع الوزني المنتظم من ألزم خصائص الشعر، وأهم مقوماته فعنصر الموسيقى ركيزة من ركائز العمل الفني في الشعر "فإذا خلا الشعر من الموسيقى أو ضعفت فيها إيقاعاتها، خف تأثيره أو اقترب من مرتبة النثر"[11].

مفهوم الإيقاع:

الإيقاع صفة لازمة يقوم عليها الأدب بكل طبوعه، ويعد الشعر أهمها كونه وسيلة للتأثير على المتلقي لما يتميز به من إيقاعات لافتة للانتباه ومن ذلك اهتم الشعراء بالإيقاع وأولوه عناية خاصة على مر العصور.

لغة:

وقع على الشيء ومنه وقعا ووقوعا: سقط، و وقع الشيء في يدي كذلك ووقع المطر بالأرض ولا يقال سقط.

ويقال سقط المطر مكان كذا فكان كذا، ومواقع الغيث وقع حوافر البداية يعني ما يسمع من موقعه، ويقال للطير إذا كان على أرض أو شجر: هن وقعن وقعا[12].

والإيقاع "من إيقاع ألحان الغناء وهو يوقع الألحان وبينهما "[13].

ويقال أيضا "اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء "[14] فهو خاص باللحن والغناء كما هو عبارة عن موسيقى ناتجة عنهما يتأثر بها السامع أو المتلقي.

ويربط السلجماني الإيقاع بالوزن في تعريفه للشعر، يقول: "الشعر هو الكلام المخيل، المؤلف من أقوال موزونة متساوية ....إن معنى كونها موزونة: أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو: أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، يكون عدد زمان أحدها مساو لعدد زمان الآخر" [15].

من خلال هذه التعاريف اللغوية تبين لنا أن مصطلح الإيقاع خاص باللحن والغناء وهو نتاج موسيقى متولد عنهما يتحسسها السامع فيتأثر بها وفي هذا فإن استيعاب مفهوم الإيقاع يجعلنا نتعرف إلى مفهومه الاصطلاحي.

اصطلاحا:

---

[11] عبد الرحمان الوجي، الايقاع في الشعر العربي، دار الحصاد دمشق، ط01، 1989ص50.

[12] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان، ط01، 2000م، مادة وقع، ص260.

[13] محمد مرتضي الزبيدي، تاج العروس، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01- 2008ص192.

[14] احمد حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، دط، ج01، ص1050.

[15] السلجماني، منزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال غازي، مكتبة المعارف، الرباط- المغرب، ط01، 1980م- 1401ه، ص407.

بما أن الإيقاع مصطلح موسيقي كما رأيناه في معاجم اللغة فإنه صفة حركية متأصلة في حركة الكون المنتظمة بما فيها الكائنات ومظاهر الطبيعة وغيرها؛ لأنه لا يقتصر على مجال الأدب فحسب بل هناك إيقاع للفنون وإيقاع للحياة وإيقاع للطبيعة، ومن هنا نرى اختلاف الأدباء والنقاد في تعريفهم للإيقاع.

عند علماء العرب:

إذا تتبعنا السلم الزمني لاستعمال مصطلح " الإيقاع "وجدنا الكثير من الفلاسفة والنقاد الذين تعرضوا لهذا المصطلح ولعل أولهم ابن طباطبا في مؤلفه عيار الشعر حيث يقول: "والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه و اعتدال اجزائه "[16] فالإيقاع هنا خاص بالشعر الموزون المقفى، حيث أن فطرة الانسان تتأثر بالإيقاع الصوتي أو قبل أن تدرك معاني الكلام.

فابن طباطبا يجمع بين الوزن والإيقاع ويضيف إليه حسن التركيب، واعتدال أجزائه لصناعة الشعر ويجعل الوزن هو الحل الفاصل بين الشعر والنثر، إذ يعرف الشعر على هذا الأساس فيقول فيه: « الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله في مخاطبتهم بما خص من النظم »[17].

فالايقاع هو تلك الألحان والموسيقى المرتبطة بالشعر الموزون التي تزيد من جودة النص الشعري، كما أنه ليس مرادفا لمصطلح الوزن فهو أعم وأشمل والوزن من أهم عناصره.

أما حازم القرطاجني فهو كذلك تكلم عن الإيقاع من خلال حديثه عن العروض فهو ميزان الشعر حسبه و لم يستخدم مصطلح الإيقاع في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء لكن تناوله تناول الشيء المتداول المعروف في أوساط الموسيقيين والعروضيين والشعراء والنقاد، ولذا وجدناه يربط بين الإيقاع والتحسن في الكلام فيقول:« لشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم فمن ذلك تماثل المقاطع في الأشجاع والقوافي »[18].

ونجد القرطاجني يستعمل مصطلح المسموعات كلفظ بديل للإيقاع فالمسموع هو الشعر المنشد والمسموع هو الإيقاع اللذيذ، وهو الغناء الشجي، وتناسب المسموعات وتناسب انتظاماتها وترتيباتها جزء يدخل تركيب الجملة، ولأن العروض والموسيقى يتعاملان بأوزان متقاربة وبقدر جمال وقع الموسيقى في النفس يكون جمال وقع الإيقاع فيها والمعول فيهما الأذواق الصحيحة[19] وهكذا صار وجود الإيقاع في الشعر العربي له بعد جمالي وأثر نفسي حرص على توافرهما الشعراء طلبا لتحسين انتاجهم.

أما في الثقافة العربية المعاصرة فقد ظلت مشكلة العلاقة بين الوزن والايقاع تدفع النقاد والباحثين لوضع أسس نعرف من خلالها الفرق بين المصطلحين، فكانت تجربة الناقد محمد مندور التجربة الرائدة في هذا الأساس حين استهدف وضع تفرقة قاعدية بين الوزن والايقاع يقول في هذا الشأن:« أما الكم (الوزن) فقصد به هنا كم التفاعيل التي استغرق نطقها زمنا ما- وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا. وقد تكون متجاوبة كالطويل؛ حيث يساوي التفعيل الأول

---

[16] ابن طباطبا، أسس النقد الادبي في عيار الشعر، عالم الكتب أميرة للطباعة، ط01، القاهرة، 2000، ص 51.
[17] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص21.
[18] الايقاع في شعر الحداثة، محمد علوان سالمان، العلم والايمان للنشر والتوزيع، مصر، ط01، 2008،ص21.
[19] الايقاع في شعر الحداثة، علوان سالمان ص22.

التفعيل الثالث والتفعيل الثاني التفعيل الرابع وهكذا. أما الإيقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة »[20].

لقد نظر محمد مندور إلى الوزن الشعري على أنه قالب يحدده كم التفاعيل بالرغم من أن الوزن المجرد لكل بحر محض تصور ذهني خالص.

و لم يقف مندور عند هذا الحد بل راح يبحث عن مصدر الإيقاع داخل الشعر وأرجعه إلى ظاهرة الارتكاز الشعري والذي هو عنصر أساسي في الشعر العربي ومن خلال تردده يتولد الإيقاع يقول:« إن الإيقاع يتولد في الشعر العربي من تردد ارتكاز يقع على مقطع طويل في كل تفعيل ويعود على مسافات زمنية محددة النسب وعلى سلامة هذا الايقاع تقوم سلامة الوزن » [21].

ومن الباحثين أيضا نجد كمال أبو ديب قد خاض في إشكالية الفرق بين الوزن والإيقاع وهذا ما ألهمه بأن يخوض دراسة خاصة في كتابه " في البنية الإيقاعية للشعر العربي " يقول:« أن العروضيين العرب بعد الخليل – العقل الفذ – أخفقوا في التفريق بين المستويين: الوزن والإيقاع وكان حديثهم عن الأول، وبفعلهم هذا أكدوا أنهم لم يفهموا البعد الحقيقي الجذري لعمل الخليل وحولوا العروض العربي إلى عروض كمي نقي، ذي بعد واحد، مخفين بعده الآخر الأصيل: حيوية النبر الذي يعطي الشعر طبيعته المتميزة "[22].

فالإيقاع حسبه لا يتصف بالسكون و الجمود وإنما بالتتابع والحركة والحيوية فهو في تغير مستمر من حركة إلى أخرى وهذا يعد ميزة له.

عند علماء الغرب:

ورد في الموسوعة العالمية الفرنسية تعريف الإيقاع على أنه "ظاهرة تقوم على عنصرين من العناصر الثلاثة الآتية: البنية:structure، والزمنية: periodicite، والحركة: movement، والمعمول به الثلاثية المذكورة لا يمكن الاستغناء عن بعضها وهي لا تغفل عنصر الشكل:forme، والرجوع:retour لاستجابة الوزن والنظم الشعري، ولأن الإيقاع يتموضع على مبدأ الرجوع retour إلى الأصل "[23].

والإيقاع في كتب الخطابة اليونانية يعني تناسب طبقات صوت الخطيب مع المعنى و الموقف الذي يتحدث فيه وهو ما يقترب من مفهوم النبر في علم اللغة وتجاوب النبر مع المعنى ومع الحالة النفسية للمخاطبين بحسب طبيعة الموضوع[24].

فمصطلح الإيقاع يمتد منذ عهد أفلاطون وأرسطو؛ إذ يتفقان على أن الأساس الجمالي في الفن يكمن في الإيقاع وفي العناصر التي يشملها نظامه فجعل أرسطو الايقاع (أو الوزن) وسيلة ملائمة للمحاكاة مع اللفظ والنغم؛ لأنها وسائل تشترك في صفة التعاقب على لحظات الزمن في فترة معينة[25].

---

[20] ينظر: محمد مندور في الميزان الجديد، دار كوتيب، تونس، ط01، 1988ص262.

[21] محمد مندور، في الميزان الجديد، ص265.

[22] جدنا علي خديجة، العبادي يمينة، الإيقاع الشعري في ديوان آيات من كتاب السهو لفاتح علاق، مذكرة ماستر، جامعة أدرار – الجزائر، 2016-2017، ص12.

[23] نجمة سيقا: البنية الايقاعية في شعر محمد الشبوكي ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر، جامعة بسكرة 2013، ص38.

[24] علوان سالمان، الايقاع في شعر الحداثة ص 16.

[25] جدنا علي خديجة، العبادي يمينة، الايقاع الشعري في ديوان ايات من كتاب السهو،ص 09.

أما كولريدج فقد أرجع الإيقاع إلى عاملين " أولهما التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة فيعمل على تشويق المتلقي وثانيهما المفاجأة، وخيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة والتي تولّد الدهشة لدى المتلقي"[26] فهو إذن يرجع الإيقاع إلى الحالة النفسية الداخلية لدى القارئ عند تلقيه للخطاب .

إن مصطلح الإيقاع أثار العديد من التساؤلات لدى النقاد الغرب؛ إذ تحدث عنه نتدال وسبنسر عن دور وأهمية الإيقاع والوزن في القصيدة العربية فقال:« أنه يسيطر على جميع الحركات يقلب هذا الاضطراب إلى تموج منتظم »[27] فالإيقاع عنده نظام يغلب على القصيدة بما فيها من حركات يربط بينها فتعطينا طربا موسيقيا تستلذه عن سماعه.

[26] نعيمة برقيش، قروفي ام الخير: جمالية التشكيل الايقاعي في شعر نازك الملائكة، مذكرة ماستر، جامعة المسيلة، 2018،ص15.
[27] علي الغريب، محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الاعمى التطيلي، ط01، 2003،ص215.

الفصل الأوّل: جمالية الإيقاع الصوتي في ديوان لهاث المسافات

1- الإيقاع الخارجي

1-1 الوزن

2-1 القافية

2- الإيقاع الداخلي

2-1 التكرار

2-2 التوازي

جمالية الإيقاع الصوتي في ديوان لهاث المسافات:

تكلمنا في ما سبق عن الإيقاع وعرفنا أنه صورة للتناسق الفني في الخطاب الشعري ووظيفة من وظائف الجمال الذي يتحلى بها الشاعر، فكل الخطابات الشعرية تحمل إيقاعا موسيقيا يقوم بوظائف جمالية رفيعة، كما أن لكل فن أدبي نظاما صوتيا وجمالا لغويا ينظم كل خطاب بتناسق حركاته وسكناته، والجمال الصوتي أول ما يلتقطه السامع وتطرب إليه الأذن، ويظهر هذا الجمال في مدى تناسق الحروف داخل المقطوعة الشعرية والتي بدورها تترك أثرها على نفسية السامع والمتلقي فيتمعنها ويقرأها وينكب على دراستها محاولا فهم معانيها .

1-الإيقاع الخارجي:

إذا تكلمنا عن الإيقاع الخارجي فإننا نحيل دراستنا إلى الموسيقى الخارجية، فقد قام الشعر العربي على ركيزتين بنيت من خلالهما الموسيقى الخارجية هما: الوزن والقافية اللتان لا تقل إحداهما أهمية عن الأخرى.

1-1 الوزن:

ضبط الشعر العربي القديم وفق نظام أوزان الشعر الخليلية غير، أن تمرد الشعر العربي الحداثي تجاوز تحطيم البيت الشعري إلى اللعب بالتفعيلات وفق ما تمليه الحالة الشعورية للشاعر والشكل الذي يخدم ويتماشى مع جماليات القصيدة العصرية، فكانت انطلاقة للانقلاب على النظام العروضي التقليدي فقد قالت فيه نازك الملائكة :« هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتعيرها شعرا فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحقيقي إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى وتنبض في عروقها الوزن »[28].

فالوزن من خلال هذا ركن من الأركان الأساسية التي يقوم عليها الشعر العربي ودونه لا تسمى القصيدة قصيدة وتنعدم جمالية القول الشعري.

لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور: الوزن" وزن الثقيل والخفة. الوزن الشيء بشيء مثله كأوزان الدراهم، ومثله الوزن، وزن الشيء وزنا وزنه. أوزان العرب ما بنت عليه أشعارها. وأحدها وزن وقد وزن الشعر وزنا فاتزن"[29].

---

[28] نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط07، 1983، ص 193.

[29] ابن منظور، لسان العرب، ص

ويقول الزمخشري :« وزن يزن وزنا وزنه. وزنه له الدراهم فاتزنها كقوله نقدتها له فانتقدتها، واتزن العدل اعتدل بالآخر، ووازن الشيء ساواه في الوزن، وتوازنا واتزانا، ومن المجاز: استقام ميزان النهار انتصف. وكلام موزون، ويقول: زن كلامك واتزنه »[30].

اصطلاحا:

تناول هذا المصطلح العديد من النقاد والباحثين فابن رشيق يرى" الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولهما له خصوصية وهو مشتمل على القافية وجانب لها"[31].

أما ابن سنان الخفاجي فيعتبر الوزن:" بأنه التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض فلأنه قد حصر فيه جميع ما عللت العرب من أوزان"[32].

فالوزن سمة جمالية يوظفها الشاعر ليضفي عليها صفة القبول لدى المتلقي فالشاعر لابد له أثناء كتابته للشعر أن يلتزم بتوظيف الوزن بتشكيل القصيدة في طابعها الجمالي لأنها قيد من قيود الشعر وهيكلها الذي تنتظم وفقه.

1-1-1 اشتغال الوزن في ديوان لهاث المسافات:

إن الأوزان الخليلية من أحد العناصر الأساسية المشكلة للنص الشعري فهو الأداة الرئيسية في تشكيل التجربة الشعرية، لهذا سندرس ديوان لهاث المسافات بجانب يتلاءم مع الدراسات السابقة في نفس المجال، ليس دراسة وزنية شاملة وإنما كمقياس أو مكون مهم في نقل الأحاسيس والمشاعر من المبدع إلى المتلقي.

إن التجربة الشعرية عند عثمان مقيرش تتميز بتنوع في بنيات القصيدة ما أثر في تجربته ونماها من خلال التقلب بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة، ونجد في ديوانه لهاث المسافات الصادر سنة 2021 ما يدل على ذلك انطلاقا من العنوان على اختلاف أنماط الموضوعات؛ إذ نجده يوحي بالحيوية والاستمرارية الناتجة عن حركة ديناميكية غير متوقفة تتوافق كلية مع تدفقه الشعوري.

ونظرا للزخم الكمي للقصائد في ديوان لهاث المسافات – المتكون من 125 قصيدة – اخترنا قصيدتين فقط، حاولنا من خلالهما تبيان أثر الوزن والتفعيلات مع الحالة النفسية والشعورية للشاعر وربطها بالبحور الخليلية التي اعتمدها، ومن أهم البحور التي بنى عليها قصائده نجد بحر الكامل وهو" من البحور الصافية البسيطة. إذ يتألف من تكرار تفعيلة متفاعلن ستة مرات موزعة بالتساوي على الصدر والعجز"[33] وهو من البحور الصافية حيث يجعل منه شاعرنا نغما أساسيا له إذ يعد من أسرع البحور الشعرية لكثرة الحركات وقلة السكنات (0//0///).

إن بحر الكامل من البحور التي يكثر استعمالها في الشعر الحر" وتقوم القصائد الكاملية الحرة على استخدام التفعيلة (متفاعلن) بحرية تامة في السطر الواحد، فقد تكرر خمس مرات في السطر وقد تكرر مرتين أو عشر وفق

---

[30] الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1997، ص122.

[31] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين، مطبعة السعادة، دط، مصر، 1993،ج 01، ص 121.

[32] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، ص 466.

[33] موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للنشر والترجمة، الجزائر، ط 04 ، 1994، ص33.

ما تمليه تجربة الشاعر وليس هذا الاستخدام مقصورا على الكامل وإنما في كل الأوزان الصافية الأخرى التي تستخدم في الشعر الحر "[34] .

من بين القصائد التي نسجت على البحر الكامل نجد قصيدة " بسكرة "[35] وقد وقع اختيارنا عليها نظرا لقيمتها الشعورية؛ إذ تحوي تدفقا شعوريا قويا يتنوع بين الحقيقة والحلم، بين الموت والحياة، بين الفرح والحزن، يقول الشاعر:

سأعود بسكرة الودود

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

متفاعلن- متفاعلن

سأعود أحمل في يدي زنابقي

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

مفاعلن متفاعلن متفاعلن

وفي فمي أنغام عود

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

مت متفاعلن مفاعلن

يابسكرة

0//0/0/

متفاعلن

يتها الغزالة صادت القلب العنود

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

مت متفاعلن متفاعلن متفاعلن

لقد استخدم الشاعر بحر الكامل في هذه القصيدة على ضرب يتيح له الانتقال بالذات الشاعرة من النفس الطويل إلى النفس الضيق فكانت طريقة استخدامه كالآتي:

متفاعلن متفاعلن 02

متفاعلن متفاعلن مفاعلن 03

مفاعلن متفاعلن02

متفاعلن01

متفاعلن متفاعلن متفاعلن03

لقد تصرف عثمان مقيرش في توزيع وترتيب عدد التفعيلات في هذا النص الشعري على امتداد يسمح له باسترجاع أنفاسه؛ حيث لم نجده التزم بعدد محدد أو ثابت من التفعيلات داخل السطر الواحد فكانت الحركة

---

[34] يوسف بكار، في العروض والقوافي، دار المناهل ، لبنان، ط 01 ،1990 ص 85.

[35] عثمان مقيرش، لهاث المسافات، دار خيال، برج بوعريريج، الجزائر، 2021 ص 09.

الإيقاعية في بادئ الأمر بتفعيلتين، ثم تصاعد تدريجيا إلى ثلاث تفعيلات لتتقلص في بعض الأحيان إلى تفعيلة واحدة.

فمن خلال الكتابة العروضية للقصيدة المقطعة وجدنا الشاعر يعتمد الوحدة الايقاعية المكررة سواء استخدمها وحيدة أو في شكل وزني ثنائي أو ثلاثي وهذا ما فرضه علاقات الألفاظ التي اقتناها من معجمه الخاص، فهذا التلاحم في الألفاظ والأصوات ساعد في إعطائنا نغما موسيقيا داخليا استطاع الشاعر أن يوزعه على أجزاء القصيدة دون أن يقع في مطب التكلف والصنعة.

يتضح من خلال هذا أن عثمام مقيرش قد نوع من تفعيلات بحر الكامل على نحو تمليه طبيعة البيت الشعري، أما الزحافات فلم يخرج عن زحافات بحر الكامل إذ وجدناه في بعض الأحيان يكسر الإيقاع غير أن هذا الكسر لم يكن بتلك السلبية، وعلى الرغم من أن الأذن الموسيقية ترفضه إلا أنه جاء مناسبا للمعنى الذي يبتغيه وهو العودة إلى أحضان بسكرة الودود وهي عودة يراها حتمية عبر عنها بمسافة موسيقية حتمت عليه الخروج عن تفعيلة البحر الكاملة المألوفة (متفاعلن) إلى(مفاعلن) و هذا ما يسمى بزحاف الوقص" وهو حذف الثاني المتحرك "[36].

ونجده أيضا في السطر الرابع احتمى بالإضمار وهو" حذف الثاني الساكن "[37]؛ ومنه فإن انزياحه كان لهدف مقصود وإن استعماله للعلة كان من قبيل التصرف في نسق التفعيلات وهي صادرة عن وعيه، لأن الإضمار في بحر الكامل يخفف من حركته ويزيد من سرعته فجاءت ملائمة لمضمون النص من حيث العزيمة والتسويف الذي استهل به قصيدته وهذا ما يحيلنا إلى أن الزحاف والعلة في ديوان لهاث المسافات أسهم وبشكل كبير في إضفاء بعد جمالي إيقاعي على القصائد التي احتوتها.

1-2 القافية:

رأينا فيما سبق أن الوزن عامل أساسي في تكوين العمل الشعري غير أن القافية أيضا لا تخلو من كونها ذات أهمية بوصفها قسيمة له، وإذا كان الوزن هو المعيار الذي يفصل بين الشعر والنثر فإن القافية هي الفيصل بين الكلام الموزون المقفى وغير المقفى.

لغة:

القافية من قفى يقفو بمعنى تتبع يتبع، والقفا هو مؤخرة العنق والعرب تؤنثه وتذكره وتجمع القفا على أقفاء كل شيء هو آخره[38] وسميت قافية لأنها تأتي في آخر الكلمة من البيت الشعري.

وقد جاء في المحكم والمحيط الأعظم أن القافية من قفاه قفوا، وقفوا، واقتفاه، وتقفاه: تبعه. قفيته غيري وبغيري أتبعته إياه، وفي التنزيل:(ثم قفينا على آثارهم برسلنا) والقافية من الشعر :الذي يقفو البيت[39].

اصطلاحا:

---

[36] محمد بن الفلاح المصيري، القواعد العروضية وأحكام القفية العربية، مكتبة اهل الأثر، الكويت ط 01، 1424ه- 2004م، ص31.

[37] سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، عالم الكتب، بيروت- لبنان ، ط01، 1419ه 1999م، ص63.

[38] مسلم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط04، 2003.

[39] علي بن اسماعيل بن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، ج06، ص354.

تعد القافية عنصرا مهما في مفهوم الشعر على مر العصور، وهذا ما نجده عند قدامة بن جعفر حين تحدث عن الشعر وعرفه بأنه" قول موزون مقفى يدل على معنى "[40]، فهو بهذا قد أخرج من دائرة الشعر كل ما لم يكن موزونا أو مقفى.

أما ابن رشيق القيرواني فقد أورد القافية في قوله:« القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[41] وهو تعريف الخليل بن أحمد واضع علم العروض، أما أبي الحسن الأخفش ومن تابعه ممن أدلو بدلوهم في القافية" آخر كلمة في البيت وقال:« إنما سميت قافية لأنها تقفو البيت. وعند النصر بن شميل ومؤرج وأبي عمر الجرمي أنها النصف الأخير من البيت وقيل بل هي البيت بكامله وقيل بل القصيدة بجملتها"[42] .

أما ابراهيم أنيس فيعرفها بأنها" عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات في القصيدة وتكرارها يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بهذا التردد الذي يطرب الآذان في فترات زمنية منظمة وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[43].

فالمتمعن جيدا لكلام ابراهيم أنيس يدرك جيدا أن القافية في شعرنا الجديد جزء لا يتجزأ من الموسيقى الخارجية، وهي المحرك الرئيسي في توليد النوتات الايقاعية مشكلة بدورها بنية موسيقية تتضافر مع الوزن لتقوم بدورها الموسيقي على النص فتكسبه خاصية الجمالية أو الشعرية.

1-2-1 أنواع التقفية في شعر عثمان مقيرش:

من أبرز ما يميز القصائد في الشعر المعاصر وخصوصا في ديوان لهاث المسافات هو التنوع الذي وجدناه داخل القصيدة الواحدة على الرغم من امتعاطه بشكل القافية التقليدية في بعض قصائده وسنحاول قدر ما أمكننا من تبيان أهم أنواع القوافي التي شدت انتباهنا نظرا لقيمتها الكبيرة في تشكيل ايقاع موسيقي فريد من نوعها.

أ-القافية باعتبار السطر:

يعد هذا النوع من التقفية الأكثر شيوعا لدى الشعراء فهو يضارع إلى حد كبير القافية التي عرفناها في الشعر العمودي بل هي امتداد لها وتطور منها، وما يميز هذه القافية بساطتها" لأنها تقوم على قافية واحدة لا تتغير؛ أي أن بناءها يرتكز على قاعدة بسيطة خالية من التركيب والتعقيد وهي بذلك لا تحتفظ إلا بجماليتها التقليدية المعروفة التي تشتغل في جزء كبير في وحدة الإيقاع و النغم"[44]. إن هذا النمط من القافية من أبسط القوافي إذا ما قارناها بالنوع الموجود داخل الديوان، فهو يقوم على تكرار قافية واحدة:" قد تتعاقب تعاقبا لا انقطاع فيه وقد تنقطع بين الحين والآخر لكنها في كل الاحوال تعتمد الشطر أساسا لها"[45] ورد هذا النمط في شعر عثمان مقيرش إلا أنه كان حضورا محتشما وذلك في قوله[46]:

آه صاح أيها المتغابي

---

[40] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، دط، ص64.
[41] ابن رشيق القيرواني، العمدة ، ص151.
[42] المظفر العلوي، نظرة الاغريق في نصرة القريض، تح: نهى عارف حسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ص29-30.
[43] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، دار القلم، بيروت، ط04، ص246.
[44] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص96.
[45] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 97.
[46] عثمان مقيرش، لهاث المسافات، ص 97.

أيضر السحاب نبح الكلاب

أيضر الكلاب لما صدحنا

أم ترى النسر هائم كالغراب

أم تراني معذب بظنوني

هاتي عثمان عزني بالجواب

لا تأوه فليس ينفع آه

لا تأوه تضر بالأحباب

إيه عثمان هاك كأسي وخمري

هاك شعري معفر بالرضاب

أي شعر وأي سحر تجلى داخلي

واستنار بالأهداب

يا لسحر الجفون كم قطع القلب

واستلذ سياطه بعذابي

ما نلاحظه في هذا المقطع الشعري هو استخدام الشاعر نظام التقفية المتتابع في حين نجد بين القافية و القافية سطرا شعريا خال من القافية وهذا يدل على أن هناك تتابع للسرد الحكائي والنفس الشعري.

وإذا ما رأينا إلى حروف القافية فحرف الروي هنا هو الباء وهو صوت مجهور صاحبه في ذلك ياء المد (الوصل) الناتجة عن ياء الخطاب، وهذا ما يوحي إلى أن المخاطب في النص حاضر وبقوة من خلال الألفاظ الموحية بمعرفة المخاطب شكلا ومضمونا فحرف الروي المجهور يدل على قيمة هذا المخاطب في ذات الشاعر.

ب- القوافي باعتبار الحرف:

وردت القوافي المردوفة في قصائد الشاعر عثمان مقيرش بشكل واضح وجلي" والردف حرف يسبق حرف الروي "[47] إلا أن الظاهر في أشعاره هي القصائد المردوفة بالألف فقد نالت حصة الأسد داخل الديوان.

يقول عثمان مقيرش في قصيدة " الحب "[48]:

الحب أكبر من وعاء

الحب أكبر من غطاء

الحب نجم نير

يعلو ليلتحف السماء

الحب عزف قصيدة

ممزوجة بخرير ماء

منقوشة كفسيفساء

الحب رف فراشة

---

[47] محمد لطفي أبو الشوارب، ايقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، منهج تعليمي مبسط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط01، 2005، ص23.

[48] عثمان مقيرش، لهاث المسافات، ص 46

مزهوة بالكبرياء

الحب ضحكة طفلة تلهو

وتحلم بالنماء

لقد أحدث حرف الروي في القصيدة بعدا إيقاعيا ذا طابع جمالي خاص من خلال التتابع الصوتي الناشئ بفعل تكرار هذه الوحدات الصوتية ساهمت في إعطاء صبغة شعرية أشبه إلى ما يحدثه الشعر العمودي، غير أن في شعر التفعيلة يجد الشاعر المساحة الكافية لعرض أفكاره كاملة غير مبتورة إضافة إلى المساحة الصوتية التي يتمتع بها حرف المد والتي تعطي زمنا أطول للنطق مثل: (وعاء، غطاء، ماء، فسيفساء)

ج- القافية باعتبار الجملة الشعرية:

الجملة الشعرية مصطلح فني ظهر مع بداية حركة الشعر المعاصر، تتكون من سطر واحد أو مجموعة من الأسطر حسب الحالة الشعورية للشاعر و طول النفس[49].

ونجد هذا النمط من التقفية ذائع الحضور في شعر عثمان مقيرش، يقول في قصيدة (هاض بالتذكار جرح):

غير أن درويش

مازلت أرعن لم أتعلم

لا كيف أنسى ولا كيف أمحو...

آه يا صاحبي

سقطت أذرعي..

ولكنني لم أعد ألتقطها..

لأن الذي بيننا لم يعد

لأن الفجيعة أكبر من ساعدي

حين أحمله ولما أحب

آه

يا فارسا كان غنى إذا أثخنته الجراح

ولما يمت

صرت ميتا

ولما يمت

من لجارتنا حين تستغيث ولما تجب

من لعورتنا يحمل السيف عنا

وها سيفنا من سخافتنا تعب

[49] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 104- 105.

تتشكل هذه القصيدة من سبعة وستون سطرا شعريا مقسمة بين سطر قصير و سطر طويل وهذا يرجع بالأساس إلى الموقف الشعري و طول النفس، أما بالنسبة للقافية فطبيعتها تلائم حجم الجملة الشعرية لخلق إيقاع يناسب حالته الشعورية.

لقد لجأ شاعرنا إلى الصوت المجهور فاتخذ من الباء حرف روي؛ لأنه الأنسب له في التعبير عن خلجاته النفسية، فحرف الباء صوت شديد له تأثير نفسي على المتلقي نظرا لطول الجملة الشعرية وقصرها، زد على ذلك أن القافية جاءت مصحوبة بحرف " وصل " متجسد في الياء وهذا ما جعل حرف الروي يتمتع بوظيفة تعبيرية عن حالة المتكلم النفسية التي نراها تتلزم الصمت أحيانا وعدم البوح، لأن الشاعر أفرط في استعمال النقاط قبل بداية الجمل الشعرية وعند نهايتها فهو بمثابة انفتاح للقارئ أو بالأحرى جاء بالنقاط ليترك للقارئ مسافة للبحث عن البدايات والنهايات والفراغات العاطفية المسكوت عنها لأن "علامات التنقيط دون استثناء مختصرات أو علامات اختصار. إذ ثمة شيء كان سيقال ويحكم ثباته نرمز له بهذه العلامة أو تلك فإن المنطق يقول إن ثمة عناصر قليلة تنهض بأداء معان كثيرة "[50] غير أن الذي يمكن قوله أن النقاط في أواخر الجملة الشعرية جاءت كبديل حتمي للقافية ليجعل المرسل القارئ في رحلة بحث عن خاتمة لشعوره المنشود و المغزى المراد.

2- الإيقاع الداخلي:

يعتبر الإيقاع الداخلي وصلة فنية أكثر ثراء من الإيقاع الخارجي كونه ينطوي على العديد من الألوان الموسيقية بعيدا عن البحور الشعرية والأوزان والقوافي وتتعداه إلى إيقاع الألفاظ كالتكرار والجناس والطباق والمقابلة.

2- 1التكرار:

تعد ظاهرة التكرار من أهم التشكيلات الإيقاعية داخل البنية الشعرية للقصيدة المعاصرة نظرا لما تحويه من تراكمات حسية وانفعالية عند الشاعر، لذلك كان له حضورا لدى اللغويين والبلاغيين القدامى.

لقد ورد تعريفه في لسان العرب تحت مادة (كر، كرر) بأنه الكر: الرجوع، يقال : كره وكر بنفسه.....والكر مصدر كر عليه يكر كرا وكرورا و تكرارا: عطف عليه وكر عنه رجع وكرر الشيء أعاده مرة بعد أخرى[51].

أما ابن رشيق القيرواني فيقول عن التكرار كلون إيقاعي« وللتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها: فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني وهو في المعاني دون الألفاظ أقل فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا، فذلك الخذلان بعينه ولا يجب للشاعر أن يكرر إسما على جهة التشوق والإستعذاب إذا كان في تغزل أو نسيب"[52].

---

[50] خميس الورتاني، الايقاع في الشعر العربي الحديث (خليل حاوي أنموذجا)، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط01، سوريا، 2006، ج02، ص 311.

[51] ابن منظور، لسان العرب، ص 46.

فالتكرار لون شائع في شعرنا العربي لأنه سر نجاح الكثير من المحسنات البديعية.

إن التكرار جوهر الإيقاع الذي يعتمد في شتى أشكاله على تكرار مقطع صوتي أو تفعيلة أو مركب تفعيلي أو أي نوع آخر من أشكال التكرار فهو "ظاهرة التناوب للعناصر المتشابهة كما يشمل التكرار هذه العناصر وهذه الخاصية من خواص العمليات الإيقاعية نعني بذلك خاصية التردد، وهي بعينها ما يحدد معنى الايقاع "[53].

فالتكرار من أبرز الظواهر الصوتية ذات القيمة البليغة في العمل الإبداعي فالمبدع يكرر ما يشد انتباهه أو يثيره ويرغب في نقله إلى أذهان ونفوس المخاطبين لوسيلة من الوسائل اللغوية المساعدة في بث الرسائل التعبيرية.

أشكال حضور التكرار في ديوان لهاث المسافات:

إذا قلنا وسلمنا أن الشعر العربي المعاصر يتميز بالتكرار فإن شاعرنا قد واكب فعلا حركة الشعر المعاصر وأضفى على شعره عدة ألوان من ألوان التكرار سنحاول ذكر أهمها:

أ- تكرار استهلالي:

هو استعمال لموضع معين في التكرار من الأسطر الأولى في النص؛ إذ يؤكدها الشاعر عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسين: إيقاعي ودلالي[54] فهو بمثابة الباحث عن المعنى أو المهووس والشغوف بالمعاني، ومن النصوص الشعرية التي جاءت وفق هذا اللون من التكرار مقطع من قصيدة عنوانها (عيناك)[55].

يقول الشاعر:

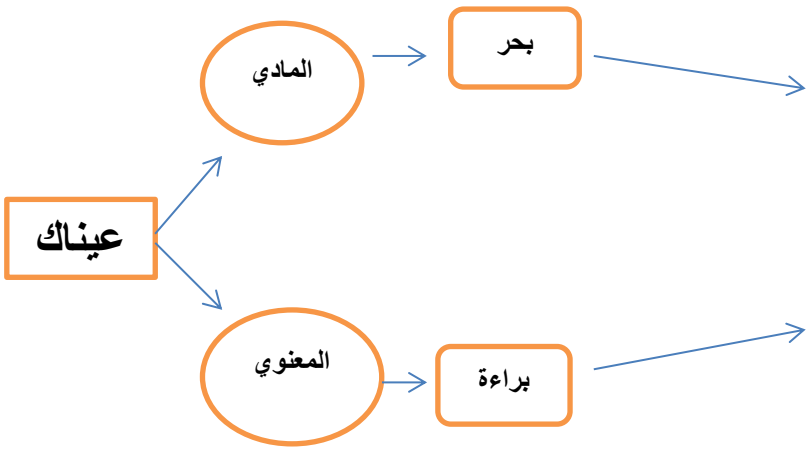
عيناك شاطئ عاجي
هامت به الشطآن
عيناك أغنية خضرا
تزدان بالرمال
عيناك تميمة ساحرة
عيناك كما البهتان
عيناك براءة عاشقة
عيناك سر الخلجان
عيناك واسفني الغرقى
واطائري القرصان
عيناك الموج يهدهدني
أنفاسه الريحان
عيناك ابتسامة راهبة
رقصات نورسة حيرى

---

[52] ابن رشيق، العمدة ، ص 205.
[53] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح، النادي الادبي الثقافي، جدة، 1999، ص 95.
[54] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 186.
[55] عثمان مقيرش، لهاث المسافات، ص107.

سريان كهرمان

في هذا المقطع الشعري نجد الشاعر عثمان مقيرش قد نصب نفسه لغويا يريد إعطاءنا بطاقة فنية يعرف فيها كلمة " عيناك " من خلال التغني بها محدثا به لونا من ألوان الإيقاع الصوتي، وهنا نستطيع أن نقول أن الشاعر قد وفق في اختيار الكلمات وتوظيفها في منحى تصاعدي وهذا ما سنوضحه في هذا المخطط:



من الملاحظ أن الشاعر حاول رسم لوحة فنية ترتبط بالجو العام للقصيدة، فلا ينبغي أن ننظر للفراغ الموسيقي عند نهاية السطر لأن التكرار جاء كبديل له مما أضفى عليه طابعا إيقاعيا كما أنه حافظ على نسق القصيدة المتكامل " فلا يجوز أن ينظر إلى التكرار على أنه تكرار ألفاظ لصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى أو بالجو العام للنص الشعري ، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام"[56].

ب- التكرار الختامي:

« يؤدي التكرار الختامي دورا شعريا مشابها للتكرار الاستهلالي من حيث المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة غير أنه ينحوا منحى نتجيا في تكثيف دلالي وايقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة »[57]

إن هذا التكثيف الدلالي لا يتأتى من إيقاع الوزن ولا القافية بل يتولد من التكرار ونبراته الموسيقية التي تحمل نسيجا لغويا متكاملا للمقطوعة الشعرية ونلحظ هذا في قصيدة " غزة العزة "[58]

يقول الشاعر:

---

[56] موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، الأردن، مج05، ع01، 1990، ص172.
[57] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 189- 190.
[58] عثمان مقيرش، لهاث المسافات، ص121.

غزة تنام على البحر
والبحر ينام على غزة
يا للتوأم من عزة
البحر غضوب صبار
غزة لا تحفل بالنار
البحر يهدهدها بالصبر
غزة تتلظى بالجمر
والله الله له العزة
صبرّك الله أيا غزة
غزة كم يعشقها البحر
غزة تتلفع بالجمر
والحاكم يحلم بالهزة
لله شكاتك يا غزة
البحر يثور على البزة
البحر يغار غزة

في هذا المقطوعة الشعرية نجد أن الشاعر قد لجأ إلى تكرار بعض الكلمات المحورية التي جاءت خادمة لنسق النص (البحر، غزة) ليفتح بذلك المجال أمام القارئ للبحث داخل المسكوت عنه، فالبحر كان أولى المحطات للتعريف بجند خفي يحمي غزة وغزة تحتمي به فرسم لنا صورة البحر المحببة التي يريدها كل غيور على غزة.

لقد أعطانا في بادئ الأمر مفهوما معنويا للبحر فهو غضوب صبار ثم يهدهدها بالصبر ثم يعشقها البحر ليوهمنا في الأخير أن البحر سيثور على البزة وسيفور كما الظمآن فأخرج الشاعر البحر من دائرة السكون والحماية إلى دائرة الفعل الحركي والدفاع.

فالقارئ للوهلة الأولى لا ينفعل لأن الشاعر في بداية قصيدته جعلنا نتوهم أن البحر خير لغزة وخير للمحتل لكن عندما نصل إلى ختام المقطع نفهم أن بعد الهدوء تأتي العاصفة، وأن البحر سيصبح عدوا لهم وأنه سيهلكهم لا محالة ، فالتكرار جاء خادما للصورة الشعرية وتبيان مدى أهميته في تقريب المفهوم للقارئ.

2-2 التوازي:

لم يخصص البلاغيون القدامى لمصطلح التوازي مفهوما خاصا ومستقلا وإنما وجد ضمنيا في فن البديع كالجناس والتكرار والسجع، فصاحب الصناعتين يدرجه ضمن باب السجع بل يعده لونا من ألوانه ويتبين ذلك من خلال قوله:« والسجع على وجوه فمنها أن يكون الجزآن متوازيين متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر »[59].

فالتوازي لا يشبه التكرار في إيقاعه وكأنه ينبني على تكرار من لون آخر يتمثل في الترادف والتضاد والتجانس الصوتي بين العبارات والمفردات والجمل.

---

[59] أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: محمد عي بجاوي، منشورات المكتبة المصرية، بيروت- لبنان، 1986، ص292.

من هنا نستطيع القول أن التوازي مركب ثنائي« أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر وهذا الآخر – بدوره – يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست تطابقا كاملا ولا تباينا مطلقا ومن ثم فإن الطرف الآخر يتخطى مع الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنهما في نهاية الأمر طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما، فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل نحاكم أولهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما »[60].

فالتوازي إذن هو تماثل المعاني والمباني في سطور متطابقة الكلمات القائمة على الازدواج الفني

فليس من الغريب على شاعرنا عثمان مقيرش استعمال مثل هذا النوع من التوازي، فالشعر عنده آنية من طين يصقلها كيفما شاء، وقد لاحظنا الكثير من أشكال التوازي داخل ديوانه غير أن الزخم الكبير للقصائد جعلنا نختار واحدة فقط وهي من أجمل المقطوعات الشعرية بعنوان "أم الركض"[61].

يقول الشاعر:

يا أم الركض
لماذا الركض
وخلف الخلف
عيون الخلف
وهذا الرفض
يا أم الركض
أعينيني كي أهرب عني
أهرب مني
وأحضن جرحي وأمي الأرض
يا أم الركض
توغل في بوح الصمت
فيوسف ضاع وها أنت
والحلم يسافر في الماضي
والآن يلملم أغراضي
وبعضي البعض
ناديت المعتمد الرافض
نزع الخافض
الكل توحد في نظري
يا أين يبعثرني قدري
أو يجمعني.

---

[60] عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الاشعاع الفنية، مصر، ط1 ، 1999، ص04

[61] عثمان مقريش، لهاث المسافات، ص 26-27.

وسافر في طول العرض

يا ظلي المتشابك بالأوهام

يا طيف غمام بحمام

يا يتم اليتم مدى الأيام

أناي الرفض

يا أم الركض

غزالي غض

كواني عض

شكيت فض

سباني

بهي القد

رماني شد

طويت مد

شكاني

غصين البان

شجى الألحان

بالكهرمان

سقاني

شكوت له بعدي فقرب موعدي

وباعد بيني واحتواني كما الفقد

في هذه الأبيات الشعرية نجد أن الشاعر قد أنسانا في الوزن والقافية، لأنه خلق في النص طابعا إيقاعيا بديلا لهما وهو تعالق وتجانس الكلمات صوتيا، هذا التعالق الفني يوحي بقصدية الشاعر في التخلي عن الأوزان القديمة أو الطبوع الشعرية الكلاسيكية إن صح القول.

لقد أوقع توازيا بين عدة ألفاظ فمنها ما كان توازيا عموديا ومنها ما كان أفقيا ونظرا للزخم الكبير للألفاظ المتوازية أدرجناها في الجدول التالي:

توازي عمودي	توازي أفقي
الركض، الرفض، الأرض.	غمام، حمام.
أهرب عني، أهرب مني.	خلف، الخلف.
الرافض، الخافض	بعض، البعض.
نظري، قدري.	يتم، اليتم.
أوهام، أيام، حمام.	

غض، عض، فض. القد، شد، مد. عليل، دليل. سقيم، رميم.	

استعمل الشاعر تسعة متوازيات عموديا بما يعادل 24 مفردة في حين نجده استعمل أربعة متوازيات أفقية أي ما يعادل ثماني(8) مفردات داخل القصيدة الواحدة.

إن استعمال الشاعر لهذا النظام من التوازي هو بمثابة الثورة على القافية التي لا تخدم مبتغاه فهذا النسق التركيبي يحمل دلالة ناتجة من تشابه أو تضاد بين اللفظ الأول والثاني، وهذا ما يفتح النص أكثر للقراءة ويجعل منه أكثر شعرية من خلال تجسيد موقف أو موقف آخر يقابله اتفاقا أو مقارنة.

ومنه فإن التوازي الذي رأيناه داخل هذه المقطوعة الشعرية له أثر موسيقي يحمل في ذاته حضورا إيقاعيا جميلا، فهو عبارة عن إيقاع بصري يعمل على إثارة بصر المتلقي وجعله يدرك جو القصيدة العام والغوص في جمال وروعة الأسلوب الذي طبع على وجه القصيدة شكلا ومعنى.

الفصل الثّاني:

جمالية الإيقاع البلاغي في ديوان لهاث المسافات

1- التشبيه

جمالية الإيقاع البلاغي في ديوان لهاث المسافات:

الصورة الشعرية هي نقل الأفكار المجردة إلى امتثالات عينية تنفعل لها الحواس، إنها تجسيد للأفكار والآراء والخواطر النفسية فمذ أن عرفنا الشعر وجدناه يعتمد على خاصية نقل الشعور عبر لغة خاصة تكون موافقة حسيا لهذه الأفكار، وأدواته في ذلك الألفاظ الموحية والصور البيانية والوسائل البلاغية كالتشبيه والاستعارة والكناية، فالصورة الشعرية تحتاج إلى شاعر فذ يتعامل معها بمهارة تجعل من القارئ لا يفك شفراتها من أول قراءة بل يحتاج إلى قراءة ثانية وثالثة.

إن الصورة الشعرية في غالبها هو الخروج عن النمط السياقي المألوف أو ما يعرف بالانزياح يكون بصفة عامة في الشعر على غرار النثر، ولقد لاحظ دي لويس في تعريفه للصورة الشعرية بأنها موصولة بمستويين أساسيين هما المستوى الإيحائي الدلالي والمستوى النفسي إنها« رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة »[62].

[62] سي دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي، مؤسسة الخليج للطباعة، الكويت، ط01، 1982، ص23.

فالشاعر يعمل إلى زخرفة مهذبة لشعره إذ يستند إلى مخزون هائل ومستودع عظيم من المقدرة على صياغة القوالب الشعرية وحسن اختياره للكلمات وتهذيبها.

1- التشبيه:

جاء في البلاغة العربية على أن التشبيه هو« الدلالة على مشاركة شيء لشيء في معنى من المعاني أو أكثر على سبيل التطابق أو التقارب لغرض ما ولا يكون وجه الشبه فيه إلا منتزعا من متعدد »[63] فالتشبيه من أبرز أنواع التصوير يزيد المعنى قوة ووضوحا وقربا وتأثيرا.

أما عبد القاهر الجرجاني فيقول:« اعلم أن الشيئين إذا شبه أحدهما بآخر كان كذلك على ضربين أحدهما: أن يكون من جهة أمر بين لا يحتاج فيه إلى تأويل والآخر أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأويل، فمثال الأول تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل نحو أن يشبه الشيء إذا استدار بالكرة في وجه وبالحلقة في وجه آخر وكالتشبيه من جهة اللون كتشبيه الخدود بالورد والشعر بالليل والوجه بالنهار وتشبيه سقط النار بعين الديك وما جرى في هذا الطريق أو جمع الصورة واللون كتشبيه الثريا بالعقد المستور والنرجس بمداهن وحوشهن عقيق »[64].

وعليه فهو من الآليات البلاغية التي تخرج الخفي من الجلي وتزيد المعاني رفعة ووضوحا ويوظفها المرسل للإشارة إلى مقاصد متضمنة في خطابه ويكمن سحر التشبيه إذا ما استعمله في سياقه المناسب وما يجسد كلامنا هذا هو مقطوعة شعرية بعنوان "الحب".

يقول الشاعر[65]:

الحب أكبر من وعاء
الحب أكبر من غطاء
الحب نجم نير
يعلوا ليلتحف السماء
الحب عزف قصيدة
ممزوجة بخرير ماء
منقوشة كفسيفساء
الحب رف فراشة
مزهوة بالكبرياء
الحب ضحكة طفلة تلهو
وتحلم بالنماء
الحب حلم براءة

---

[63] عبد الرحمن بن حسن الدمشقي، البلاغة العربية، دار القاسم، دمشق، دار الشامية، بيروت، ط01، 1996م- 1416ه، ج02، ص162.
[64] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: السيد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ص70-71.
[65] عثمان مقيرش، لهاث المسافات، ص46-47.

الحب مشية حجلة

الحب بسمة وردة

عبث النسيم بعطرها

فتماوجت

وتغنجت

وتثاقلت

فتبتلت

هام الربيع بحسنها

وبقدها وبحسنها الفتان

غنى لها

حن لها

كالعاشق الولهان

الحب لحن عنادل

وبلابل

أنغام ناي

زفها فنان

الحب لؤلؤ جوهر

وصفيف روض مزهر

وقلائد مزهوة الألوان

الحب أطهر من مطر

الحب أعذب من وتر

الحب أندى من زهر

الحب كهرمان

لابد أولا أن نقف عند أركان التشبيه في هذه القصيدة الشعرية كي يتسنى لنا معرفة التشبيه بشكل واضح، وعليه فللتشبيه أربعة أركان وقد يحذف بعضها لغرض بياني.

الركن الأول:

المشبه: عند قراءتنا جيدا لهذه للقصيدة الشعرية نجد أن المشبه فيها هو الحب.

الركن الثاني:

المشبه به: جاء المشبه به في القصيدة ألفاظ متعددة نذكر منها:(نجم نير، عزف قصيدة، رف فراشة، ضحكة طفلة، حلم براءة، مشية حجلة، بسمة وردة، لحن عنادل، بلابل، أنغام ناي، لؤلؤ جوهر، صفيف روض مزهر، قلائد مزهوة الألوان، الحب كهرمان).

الركن الثالث:

أداة التشبيه: حذف الشاعر أداة التشبيه (الكاف) أو ما يماثلها من أفعال (أشبه) وربط بين المشبه والمشبه به فكان أكثر تصويرا ودقة.

الركن الرابع:

وجه الشبه: وهي الصفة المشتركة التي يشترك فيها المشبه والمشبه به وقد يصرح به المرسل وقد يكتمه، وعليه نجد الشاعر يلمح إليه من خلال هذه الأبيات إلى قصد يريد تبليغه.

إن المرسل (الشاعر) استثمر زاده اللغوي والمعرفي التي تنم عن فصاحة وبلاغة وسرعة بديهة فهو يرسم لنا لوحة فنية غنية بالمشبهات تبسط لنا مشاعره وأحاسيسه الوجدانية بشكل موجز ومختصر تنعدم كليا في الواقع المحسوس ومصدرها الوحيد هو خيال الشاعر.

يمكن للمرسل أو المخاطب أن يستعمل التشبيه للتلميح إلى مراده وهو كما عبر عنه السكاكي في قوله:« ستدع طرفين مشبها ومشبها به واشتراكا بينهما من وجه وافتراقا من وجه آخر مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفان في الصفة أو العكس ..... لأن تشبيه الشيء لا يكون إلا وصفا له بمشاركته المشبه به في أمر والشيء لا يتصف بنفسه كما أن عدم الاشتراك بين الشيئين في وجه من الوجوه يمنعك محاولة التشبيه بينهما »[66].

ومن هذا القول نعتبر أن التشبيه وجه من وجوه البلاغة يوظفه المرسل للإشارة إلى قصد من مقاصد خطاباته المتضمنة والمتوارية داخل مضمرات الكلام أو القول، وإن صوغه بطريقة الإحالة أو التخفية ما هو إلا مهارة لغوية من لدن الشاعر والمرسل.

يقول عثمان مقيرش:[67]

الحب تشظى كما البركان
البحر تحجر كما الشطآن
الماء تورد كالنعمان
آه عثمان
عيناك سيدتي تختزل الأزمات
تطير بي فوق السماوات
تعبر بي كل المدن
تبحر بي كما السفن
لعالم يلفه الضياع
يئن كالجياع
وتكبر المحن
عيناك تأخذانني لعالمي المأسور
لبوحي المقرور
أنا الذي ألتاع كالولهان

---

[66] السكاكي مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط02، 1407ه-1987م، ص141.

[67] عثمان مقيرش، لهاث المسافات، ص108-109.

أرحل كالشطآن

أنساب كاللآلئ

كالأنهار

أشتاق للغدران

يلمح الشاعر عثمان مقيرش في هذه الأبيات الشعرية إلى قصده المستلزم؛ إذ يتمثل في أن المشبه – وهو متعدد – (الحب، البحر، الماء، العيون، العالم، الشاعر في ضمير المتكلم أنا) والذين صرح بهم الشاعر في كل سطر من قصيدته قد ألبسهم – الألفاظ المشبهة – صفة الحركية والحيوية وهي صفة مشتركة بين جميع التشبيهات التي استعملها داخل هذه المقطوعة الشعرية، فقد شبه الحب بالبركان في ثورانه وتشظيه وشبه الماء بالنعمان في تورده، وشبه والعيون بالسفينة في الإبحار وشبه العالم بالجياع في أنينها، وشبه نفسه بعديد الأوصاف كل حسب سياقه الذي ذكر فيه.

انطلق الشاعر في بناء تصوره للمشبهات على عدد من الوسائل والعمليات الذهنية المعقدة والسريعة، إذ يقوم باستحضار سمات المشبه ويختار الصفة الأقرب إليه والأكثر شيوعا فيلصقها بمشبهها حسب السياق الذي وردت فيه أو المقام الخطابي الذي يدور فيه الكلام.

ومنه فإن للتشبيه أهمية كبيرة في بناء النص الخطابي، فهو يعطي النسق الشعري طاقة ايجابية وقدرة تعبيرية مما يرفع من قدرة الشاعر الابداعية ويعزز صفته التواصلية بعيدا عن الملل والرتابة، فيطير بنا في سماء الجمال والإبداع وهذا ما يحسن قدرة المتلقي التحليلية.

2- الإستعارة:

هي جملة ما يستعمله المرسل في التبليغ عن مراده وقصده لما لها من قدرة تعبيرية وايحائية كبيرة، ونجد أن الجاحظ أول من عرف تسميتها في قوله:« الاستعارة تسمية الشيء باسم غير إذ قام مقامه »[68] وهذا في حديثه عن البيان.

أما السكاكي فيرجعها إلى أصلها الذي أخرجت منه وهو التشبيه بقوله:« هي أن نذكر أحد طرفي التشبيه ونريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثبات الشبه مت يخص المشبه به »[69].

---

[68] الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط07، 1998، ج01، ص153.

[69] السكاكي، مفتاح العلوم، ، ص147.

أما ابن الأثير فعرفها بقوله:« حد الاستعارة نقل المعنى من لفظ إلى لفظ بسبب مشاركة بينهما »[70].

فهي إذن نوع من المجاز يبنى على المشابهة.

أما الأزهر الزناد فيعرف الاستعارة بقوله:« هي مجاز لغوي علاقته المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي »[71]، وهي تشبيه حذف أحد طرفيه إما المشبه أو المشبه به، والاستعارة نوعان: استعارة تصريحية، واستعارة مكنية، كما أن الاستعارة أبلغ من التشبيه فهي تصور المعنى المراد تصويرا جماليا يجمع بين الرونق والايجاز في نوع من المبالغة تزيد المعنى قوة ووضوحا.

و الشاعر عثمان مقيرش أبدع وأمتع في استعمال الاستعارة كتعبير عن خلجاته النفسية والشعورية ومن بين القصائد التي أردنا دراستها قصيدة "لا تسأليني" نظرا للزخم البلاغي الكبير الذي تحمله في طياتها.

يقول الشاعر:[72]

لو كان طفلي أضمه وأشمه
أهفو إليه أحن ألثم فاه
لو كان ظلي كنت أرسم طيفه
وأراوغ الأضواء كي تغشاه
هذا أبي باللثم أوشم خده
وأعانق البسمات كي تغشاه
بحنانه يا أم يصنع فرحتي
ويريح همي حينما ألقاه
لكن طيفي قد سرى بمواجعي
ورمى فؤادي السهم من يمناه

توجد في هذه المقطوعة العديد من الاستعارات غير أن "رمى فؤادي السهم من يمناه " هي الأبلغ بينهم وهي استعارة مكنية حذف الشاعر المشبه به وهو الإنسان وترك لازما يعود عليه وهو الفعل " رمى " وهذا التشخيص مقبول؛ إذ ترتفع فيه الجمادات وترتقي إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته أحاسيسه ومشاعره كنوع من الانزياح.

لقد حقق الشاعر ما يعرف بالانزياح حيث استخدم الكلمات في غير موضعها الأصلي فألبس الفؤاد دلالة مستعارة من معجمه الذي اختاره بعناية تامة وهذا ما يدل على كفاءته اللغوية التي خدمت السياق لأنه يدرك تماما « أن الاستعارة تعيطك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ لترى بها الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا والمعاني الخفية بادية جلية....إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون وإن شئت لطفت الاوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها الظنون »[73].

---

[70] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية بيروت، 1420، ص351.

[71] الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط01، 1992، ص59.

[72] عثمان مقيرش، لهاث المسافات، ص48.

[73] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مطبعة المدني: القاهرة، دار المدني جدة، ص43.

وعليه فإننا نفهم من خلال المقطوعة الشعرية أن الشاعر ربط بين الفؤاد وما شبه به ليدل على فعل الرمي في لحظة استثار بها دهشة المتلقي وانفعالاته الوجدانية.

تقوم الاستعارة في الخطاب الأدبي عموما والخطاب الشعري على وجه الخصوص بدورها كاملا غير منقوص يتمثل في سد الثغرات التي تعتري عملية الاستدلال المنطقية، لذلك نجد الشعراء يلجؤون إلى استعمالها بهدف انقاذ اتساق النص المنطقي أولا ومحاولة إعطاء نمط إيقاعي مغاير للوزن والقافية.

يقول الشاعر عثمان مقيرش في قصيدة" بسكرة..."[74]:

سأعود بسكرة الودود
سأعود أحمل في يدي زنابقي
وفي فمي أنغام عود
يا بسكرة
يتها الغزالة صادت القلب العنود
عيناك
تاهت بي خطاي
أنا ما دريت
وذا النخيل مدغدغ في الجراح
قبلت جرحي في حنو...
والتقطت عراجيني...
وفررت صوب زوابعي...
وطفقت أعصرها الرياح
لا شيء يغري داخلي...
لا شيء...
غير الهتافات المعذبة النواح

ينضوي تحت هذه المقطوعة الشعرية عدة استعارات تعبر عن تلميح يندرج ضمن مقاصد الشاعر التي يتوخاها والتي يريد من المرسل إليه أو المتلقي تفكيك شفراتها، وهي معظمها تشبيهات لأشياء مجردة محسوسة بحكم أن الاستعارة تبني على المشابهة، إلا أنها ذات بعد جمالي عميق يندرج ضمن عملية التشكيل اللغوي، فهي تحمل المتلقي على محمل الإيحاء فتخرج به من دائرة المألوف لتنقله إلى عالم الخيال عن طريق رؤى جديدة تشاهد وتفسر بملكة الذهن لا العين المجردة، وهذا ما يتطلب قارئ متمرس يشترك مع المخاطب أو الشاعر في الثقافة الموسوعية والفكرية واللغوية.

لقد شبه الشاعر مدينة بسكرة بالأم في حنانها والملاحظ أن هناك وصفا مشتركا بين ملزومين مختلفين خاصة في الاستعارة الأولى " بسكرة الودود " فالشاعر حذف المشبه به " الأم " وترك لازما من لوازمه وهي " الودود " على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا ما يسمى في عرف البلاغيين بالتشخيص الأقرب إلى الحقيقة حيث

---

[74] عثمان مقيرش، لهاث المسافات، ص09.

ترتقي الجمادات إلى مرتبة الإنسان يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا الصدد:« فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الأخرى مبنية، والمعاني الخفية بادية جلية»[75].

نلاحظ إذن أن صفة الحنان (الودود) أقوى من ناحية التعبير المباشر عند الأم من قولها عند كلمة " بسكرة " لذلك استعار الشاعر هذا التركيب ليلمح إلى صفة الحنان الذي يعتبره صفة مشتركة بينهما، فعمد إلى تفكيك العلاقة بين الدال والمدلول ثم بحث عن علاقة أخرى وهي العلاقة الإيحائية – المجازية – لتدل على خاصية لازمة عند الممدوح – بسكرة – وعليه نجد أن الشاعر عثمان مقيرش ربط بين الدال (بسكرة – الأم) بالمدلول (الودود) ليدلنا على علاقة يشتركان فيها قاصدا بذلك أن مدينة بسكرة تشبه الأم في الحنان.

نلاحظ من خلال هذا الكلام أن الاستعارة تأخذ رونقها من خلال موقعها في الجملة أولا وموقعها في سياقها ثانيا لتحمل لنا مظهرا دلاليا ومقصدا بلاغيا تلميحيا يهز عاطفة المتلقي ويتمكن من استمالة المتلقي فهي لم تعد زخرفا لفظيا فحسب بل مقوم من مقومات الخطاب.

3- الكناية :

عرفها البلاغيون بأنها« لفظ يطلق ويراد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي »[76] وعند أهل اللغة « اسم لما يتكلم به الإنسان ويريد غيره »[77] بمعنى أنها لفظ أطلق و أريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي.

أما في عرف أهل البيان فهي « لفظ أطلق و أريد به لازم معناه مع قرينة غير مانعة من إرادة المعنى الحقيقي»[78].

ويعرفها السكاكي على أنها:« ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك كما نقول فلان طويل النجاد لينتقل إلى ما هو ملزوم وهو طول القامة وكما تقول فلانة نؤوم الضحى لينتقل منه إلى ما هو ملزومه وهو كونه مخدومة غير محتاجة للسعي بنفسها في إصلاح المهمات وذلك آن وقت الضحى وقت

---

[75] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص33.

[76] محمد علي السراج، اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب والنحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة، دار الفقه دمشق، ط01، 1403- 1983، ص117.

[77] البلاغة 01، البيان والبديع، مناهج جامعة المدنية العالمية، جامعة المدنية العالمية، ص249.

[78] البلاغة01، البيان والبديع، ص249.

سعي نساء العرب في أمر المعاش وكفاية أسبابه وتحصيل ما نحتاج إليه في تهيئة المتناولات وتدبير اصلاحها فلا تنام فيه من نسائهم إلا من تكون لها خدم ينوبون عنها في السعي لذلك وسمي هذا النوع كناية لما فيه من اخفاء وجه التصريح »[79].

لقد تجسدت الكناية في ديوان شاعرنا بكثرة غير أننا لم نستطع أن نحيط بهذا الكم من الكنايات.

يقول في قصيدة " المسيلة "[80]

وأنا أنت أنت مسيلتي

رحت رحت أحدث عنك الشيوخ

وذا الوادي تحرسه النخلتان

ومشماش تين ورمان خوخ

أبا الجملين

وسيدي حملا

وذات الشموخ (القلعة)

أحبك ها جسدي قد تهلهل

قلبي تزلزل

وذا كبدي تعتصره الشروخ

نلمس في هذا الخطاب العلاقة الوطيدة بين الشاعر و مدينته و من أجل أن يتغنى بها استطاع أن يختار من الكلام أعذبه ومن الألفاظ ما يشفي ألمه فهو يعبر عن القلعة (قلعة بني حماد) ويصفها بذات الشموخ لقد صرح الشاعر بلفظة (ذات الشموخ) وترك القارئ يتخبط بحثا عن المدلول الذي يلازم هذا الدال لكن بالنظر إلى سياق القصيدة نفهم ضمنيا أنها قلعة الحماديين.

إن الكناية طريقة أخرى من الطرق التي نلمس دورها في التلميح إلى المعاني الضمنية التي تتخلل الخطاب فيعمد المرسل إلى الإشارة إلى قصده من خلال المعنى التلميحي دون التصريح المباشر حسب الظروف السياقية المحيطة بالخطاب لذلك نجد بعض المعاني والكنايات على اختلاف أنواعها في بعض قصائد الديوان فنجد الشاعر واقفا أمام هذه الظاهرة وفقا لما تمليه عناصر الخطاب الباقية.

من بين هذه القصائد قصيد "عثمان" التي جسد بها الشاعر صورة جميلة في لغة شعرية بارعة باستخدام التلميح الذي جعل من أسلوبه أسلوبا مباشرا تارة وغير مباشر تارة أخرى، غير أن ما يهمنا هو تلك البراعة التي وظف فيه الكناية كجنس من التلميح عن قصده بشكل مباشر يفهم عن طريق آليات بلاغية.

يقول الشاعر:[81]

حين بكى الطل

وانتحب الظل

واندمل الفل وسط الخميلة

---

[79] السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1407ه -1987م، ص151.

[80] عثمان مقيرش، لهاث المسافات، ص 18 - 19 .

[81] عثمان مقيرش، لهاث المسافات، ص113.

آه عثمان...

من علم الشوك أن الأنامل تغري الجراح!!؟

من علم الحزن أن انقشاع الضباب يبيد الصباح!!؟

من علم الجرح أن نسيم الهوى يستلذ الرياح!!؟

إن الناظر لهذه المقطوعة الشعرية يدرك تمام الإدراك تلك اللغة البسيطة التي استعملها الشاعر فهي لا تحتاج إلى معاناة المتلقي في الوصول إلى حقيقتها لكن استخدامه للكناية يقتضي سيرورة تأويلية ينتقل فيها من العبارة المذكورة إلى الدلالة الأصلية.

لابد من وجود صلة أو صلة مشتركة بين لفظ " الحزن " و بين لفظ " الضباب " جعلت الشاعر يربط بينهما لإيصال قصده فلفظ الحزن يوحي بما هو غير جميل كالكآبة وسوء المعيشة وهذا الإيحاء بالذات ينطبق على لفظ "الضباب" في سواده وكآبته ومنه فإن الحزن والضباب يشتركان في صفة واحدة يستنتجها المتلقي عبر تأويل كل لفظة ليتم الوصول إلى علاقة الأولى بالثانية ويصل بعدها إلى حقيقة الكناية من خلال استعمال جملة " انقشاع الضباب يبيد الصباح " وهي الصورة التي توحي بزوال الحزن والكآبة فكلمة انقشاع تدل على ترقب شيء أفضل مما هو عليه.

فالانقشاع كلمة وظفها شاعرنا نظرا لمدلولها الوفير؛ حيث رأى فيها شمسا يترقب طلوعها لتطلع الحياة وتنجلي أحزانه.

وفي مقطوعة أخرى يقول الشاعر[82]:

يا أنا يا أنا أعيش غريبا

أحتسي الراح من دمي وعذابي

غير أني مدثر بقصيدي

حالم بالربيع بالأعناب

أعطني الناي صاحبي ثم غني

سمج الدمع في لقا الترحاب

سأداوي الجراح بالنار أكويها

والنار عندي زفير الشباب

هاك أورادي يا صبيح المحيا

هاك شعري معتق الاطياب

ولتعش كالنسر أو كالثريا

صاح عثمان أيها المتغابي

أنشد الشاعر هذه القصيدة سنة 2003 وهي السنة نفسها التي احتلت فيها أمريكا العراق، إذ نجدها تترجم معاناة الشاعر من ويلات الغزو الأجنبي للبلاد العربية والذي صرح به قائلا:

يا عراق تحد يا موطن الحب

---

[82] عثمان مقيرش، لهاث المسافات، ص100.

يا موطن النخل والأعناب
أيها الشامخ الجسور الذي
قال لا تحت وقع الضراب
موطن الموصلي والمتنبي
موطن الرشيد والسياب
خلنا خلنا فنحن بقايا
أو خطايا لناصبات القباب
نحن مازلنا يا عراق ذراري
والرعاة جيل من الأعراب
نحن مازلنا يا عراق رعاع
همل والغرب مثل الذئاب[83]

لقد بكى الشاعر العراق بكاء الطفل فوظف مفردات استطاع من خلالها تذكر ماضي العراق المجيد فكلمها بالنخل والعنب وكلمها بالحضارة المعمارية الفنية وكلمها بأدبها وشعرها والمتنبي والموصلي والرشيد والسياب، إنه يحاول أن يستذكر أمجاد الأمة حين كانت العراق عاصمة الدنيا ، إذ تاقت نفسه لبزوغ شمس الاستقلال ورؤية الفجر الجديد، الفجر الرامز للحرية في قوله:

يا أنا يا أنا أعيش غريبا
أحتسي الراح من دمي وعذابي
غير أني مدثر بقصيدي
حالم بالربيع بالأعناب

إن حديث الشاعر عن الربيع وعيش النسور كان من باب التلميح إلى الاستقلال، وبنظرتنا البسيطة إلى هذه القصيدة وجدنا انها مفعمة بالكنايات، ولأنه استعمل لغة بسيطة وسهلة لا تحتاج إلى معاناة المتلقي في الوصول إلى حقيقتها وفك شفراتها، لكن استعماله للكناية يقتضي سيرورة تأويلية ينتقل فيها المتلقي من العبارة المذكورة (المباشرة) إلى الدلالة الأصلية المتوارية بين الألفاظ والتي يريد إيصالها بطريقة ملتوية (غير مباشرة).

لقد انطلق الشاعر في قصيدته من لفظة " آه " الدالة على معاناته نظير ما رآه من ظلم وحصار غير أنه لم يكتف بهذا بل نجده يدعو الشباب إلى الثورة ضد هذه الأفعال فيقول:

سأداوي الجراح بالنار أكويها
والنار عندي زفير الشباب

لقد وظف الشاعر كلمة " الجراح " للدلالة على الظلم والاستبداد، وهي من صفات المستعمر ثم وظف بعدها كلمة " زفير الشباب " وهي الروح التحررية التي يجب أن تزرع في نفوس الشباب العربي والغيرة على البلد والذود عنه.

---

[83] عثمان مقيرش، لهاث المسافات، ص98.

فالقصيدة في معناها الاجمالي تلميح إلى قصد متوار مكمنه التضحية من أجل الوطن ، وعليه فإن الشاعر لجأ إلى الكناية لأنه رأى فيها ما يعبر عن مراده وقصده نظرا لما تحويه من أدوات لغوية تفهم من خلال السياق العام الذي تدور فيه القصيدة بوجود متلق يحوز على أدوات التحليل التداولية والكفاءة اللغوية التي تمكنه من الغوص وراء الخطاب المتضمن في القول المباشر.

لقد اتضح لنا أن الكناية تعبير مغاير لما ألفناه في الخطابات المباشرة فهي من الآليات التي تغلب عليها الكفاءة اللغوية بل هي الأوفر استعمالا في الشعر فالجرجاني يذهب إلى تفضيل التلميح على التصريح لما في ذلك من مزية ومزية الكتابة عن التصريح أنها لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له يقول:« وكما أن الصفة إذا لم تأتك مصرحا بذكرها، مكشوفا عن وجهها، ولكن مدلولها بغيرها كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصفة لشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحا، وجئت إليه من جانب التحريض والكناية والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية ومن الحسن والرونق، ما لا يقل قليلة ولا يجهل موضع الفضيلة فيه »[84].

إن استعمال الكناية في الخطاب الشعري ليس بالأمر السهل فهي من الآليات غير المباشرة التي يتم التعبير عن القصد فيها باطنا لا ظاهرا يفعّل فيها المرسل كفاءته التحليلية من حيث استثمار كفاءته اللغوية وبلورتها في السياق العام للقصيدة وهذا ما يستدعي وجود متلقيا كفؤا يزخر بخلفية معرفية ولغوية وثقافية يشترك فيها المرسل والمرسل إليه إذ يكتفي أن يمتلك المتلقي مستوى لغويا معينا ليفهم القصد المراد الوصول إليه.

[84] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ط01، دار الكتاب العربي، بيروت ، لبنان، 1425ه -2005م، ص205.

خاتمة

خاتمة:

بعد هذه الجولة في ديوان لهاث المسافات للشاعر عثمان مقيرش نكون قد توصلنا إلى بعض النتائج المتعلقة بموضوع البحث أهمها:

- إن البحث في الإيقاع الشعري يستدعي ضرورة الإلمام بكل ما تحويه القصيدة من تشكيلات موسيقية وإيقاعية ولعل ديوان الشاعر عثمان مقيرش قد انفتح على تنوع إيقاعي ملحوظ هذا التنوع ليس مقصورا على الوزن فقط وإنما على بنى أخرى تعمل على تشكيل النص إيقاعيا.

- إن الإيقاع مصطلح واسع و شديد التعقيد نظرا لشيوعه في مختلف المجالات (الأدبي أو الفني) وهو عنصر هام في تشكيل الخطاب الشعري لما يضفيه من نغمات موسيقية تطرب آذان السامع.

- إن علم الجمال أو الجمالية شغل الفلاسفة والدارسين على مر العصور مما صعب ضبط المصطلح فنيا.

إن ديوان لهاث المسافات جاء مفعما بالظواهر الإيقاعية التي انقسمت إلى موسيقى داخلية وخارجية وهذه الأخيرة كان لها صلة بالمتلقي لتأثيرها عليه من خلال تلك الوحدات الصوتية المتتابعة.

- إن التكرار من أهم المصطلحات و الأركان المشكلة للإيقاع، إذ أنه يحدث أثرا ايقاعيا في الشعر وهذا ما لمسناه في شعر عثمان مقيرش مما ساهم في تقريب المعنى من المتلقي أو السامع وجعله يتأثر به.

- إن ميول الشاعر إلى التنويع في استعمال البحور ما هو إلا دليل على تماشيه مع التعبير الذي طرأ على الحساسية الشعرية في الشعر المعاصر؛ ذلك أن التجربة الشعرية الجديدة لا تستوعبها التشكيلات الوزنية التقليدية وهو ما يدار جليا في دوانه، إذ وجدنا كثيرا من التمازج أو التداخل الوزني بهدف مواكبة زخم التجربة النفسية و الشعورية باستخدام وحدات إيقاعية عديدة في النص الواحد.

- للأساليب البلاغية: التشبيه والاستعارة و الكناية أهمية كبيرة في تشكيل الإيقاع.

- تعرفنا على كفاءة الشاعر في التعامل مع الأساليب البلاغية ودورها في صنع الخطاب الإيحائي.

وفي الأخير يجب الإقرار أن البحث في الشعر المعاصر ليس بالأمر اليسير إلا أننا حاولنا على الرغم من الصعوبات التي واجهتنا أن نستغل كل ما نملك من طاقات من أجل البحث عن مواطن الجمال في ديوان لهاث المسافات.

ملحق

ملحق[85]:

عثمان مقيرش من مواليد 1964 بمسيف ولاية المسيلة، بدأ تعليمه الابتدائي بمدرسة الشهيد موسى معرفة عام 1970 – 1971 ثم انتقل إلى مدينة المسيلة ليواصل تعليمه الإعدادي بمتوسطة مي زيادة والثانوي بثانوية ابراهيم بن أبي الأغلب التميمي وعثمان بن عفان بالمسيلة.

[85] سميرة عيساوة، ملامح الخطاب الأسلوبي في كتاب الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة لعثمان مقيرش، مذكرة ماستر 2015 جامعة محمد بوضياف المسيلة.

عمل معلما بالمدرسة الابتدائية بين سنتي 1985 – 1994 والتحق بعدا بالمعهد التكنلوجي مالك بن نبي بالمسيلة كأستاذ التعليم المتوسط مندوب بين سنتي 1994 – 1997، عمل أساتذا بعدها بعدة متوسطات واكماليات خارج الولاية بين سنتي 1997 – 2009 ، التحق بالجامعة – جامعة محمد بوضياف بالمسيلة – في ديسمبر 2009 مساعدا (ب) ثم (أ) حاز شهادة الدكتوراه برسالة عنوانها أثر القرآن الكريم في الشعر الجزائري المعاصر.

الشهادات المحصل عليها:

شهادة الأهلية جوان 1981

شهادة الثقافة العامة المهنية جوان 1996

شهادة الكفاءة العليا للتربية جوان 1997

شهادة الكفاءة الاستاذية 1 و 2 – 1997

شهادة البكالوريا 2001

شهادة الليسانس 2005

شهادة الماجستير 2008

شهادة الدكتوراه

أهم أعماله:

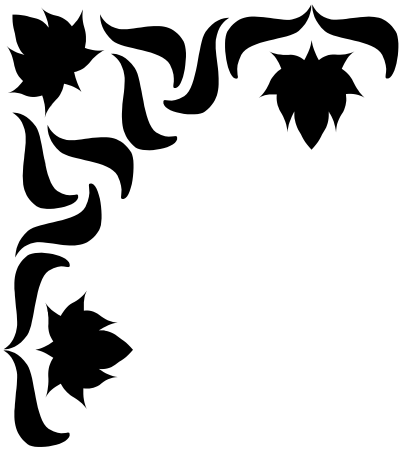
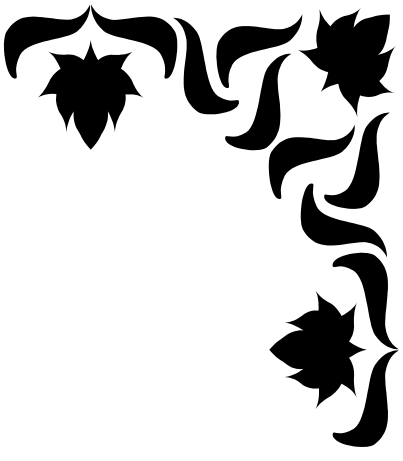
الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة 2011

ديوان لهاث المسافات أكتوبر 2021

عضو بحث أكاديمي بعنوان التناص في الشعر الشعبي الجزائري

عضو مخبر بحث سيمياء النص المسرحي

عضو النخبة العلمية بقسم اللغة والأدب العربي جامعة محمد بوضياف المسيلة.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

المصادر:

1-ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية بيروت، 1420.

2-ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين، مطبعة السعادة، دط، مصر، 1993،ج 01. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01.
3-ابن طباطبا، أسس النقد الادبي في عيار الشعر، عالم الكتب أميرة للطباعة، ط01، القاهرة، 2000.
4-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، د- ت، ج11: ص126.
5-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان، ط01، 2000م، مادة وقع، ص260.
6-أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: محمد عي بجاوي، منشورات المكتبة المصرية، بيروت- لبنان، 1986.
7-الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط07، 1998، ج01.
8-الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1997.
9-السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط02، 1407ه-1987م.
10- السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1407ه -1987م.
11- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: السيد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت – لبنان.
12- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مطبعة المدني: القاهرة، دار المدني جدة.
13- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ط01، دار الكتاب العربي، بيروت ، لبنان، 1425ه -2005م.
14- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الاشعاع الفنية، مصر، ط1 ، 1999.
15- علي بن اسماعيل بن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، ج06.
16- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، دط.
17- محمد مرتضي الزبيدي، تاج العروس، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01- 2008.

المراجع:

1-ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، دار القلم، بيروت، ط04.
2-احمد حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، دط، ج01.
3-الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط01، 1992.
4-أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة.
5-الايقاع في شعر الحداثة، محمد علوان سالمان، العلم والايمان للنشر والتوزيع، مصر، ط01، 2008.
6-البلاغة 01، البيان والبديع، مناهج جامعة المدنية العالمية، جامعة المدنية العالمية.
7-جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، هلال الجهاد مركز دراسات الوحدة العربية ، ط1، بيروت 2007.
8-خميس الورتاني، الايقاع في الشعر العربي الحديث (خليل حاوي أنموذجا)، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط01، سوريا، 2006، ج02.

9-رمضان الصياغ، الفن والقيم والجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الاسكندرية 2000. سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، عالم الكتب، بيروت- لبنان ، ط01، 1419ه 1999م.

10- السلجماني، مترع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال غازي، مكتبة المعارف، الرباط- المغرب، ط01، 1980م- 1401ه.

11- عبد الرحمان الوجي، الايقاع في الشعر العربي، دار الحصاد دمشق، ط01، 1989.

12- عبد الرحمن بن حسن الدمشقي، البلاغة العربية، دار القاسم، دمشق، دار الشامية، بيروت، ط01، 1996م- 1416ه، ج02.

13- عثمان مقيرش، لهاث المسافات، دار خيال، برج بوعريريج، الجزائر، 2021.

14- عزالدين اسماعيل، الاسس الجمالية في النقد الادبي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، 1992.

15- عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، حدوس وإشراقات للنشر، عمان، ط02، 2013.

16- علي الغريب، محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ط01، 2003.

17- محمد بن الفلاح المصيري، القواعد العروضية وأحكام القفية العربية، مكتبة اهل الأثر، الكويت ط 01، 1424ه- 2004م.

18- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001.

19- محمد علي السراج، اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب والنحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة، دار الفقه دمشق، ط01، 1403- 1983.

20- محمد لطفي أبو الشوارب، ايقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، منهج تعليمي مبسط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط01، 2005.

21- محمد مندور في الميزان الجديد، دار كوتيب، تونس، ط01، 1988.

22- مسلم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط04، 2003.

23- المظفر العلوي، نظرة الاغريق في نصرة القريض، تح: نهى عارف حسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق.

24- موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للنشر والترجمة، الجزائر، ط 04 ، 1994.

25- موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، الأردن، مج05، ع01، 1990.

26- نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط07، 1983.

27- يوسف بكار، في العروض والقوافي، دار المناهل ، لبنان، ط 01 ،1990.

28- يوسف لطرش، سيمياء النص الادبي، الملتقى الوطني الأول السيمياء النص الأدبي جامعة سطيف، 12- 13، ماي 1998.

المذكرات والطروحات:

1-جدنا علي خديجة، العبادي يمينة، الإيقاع الشعري في ديوان آيات من كتاب السهو لفاتح علاق، مذكرة ماستر، جامعة أدرار – الجزائر، 2016-2017.

2-نجمة سيقا: البنية الايقاعية في شعر محمد الشبوكي ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر، جامعة بسكرة 2013.

3-نعيمة برقيش، قروفي ام الخير: جمالية التشكيل الايقاعي في شعر نازك الملائكة، مذكرة ماستر، جامعة المسيلة، 2018.

المراجع المترجمة:

1-سي دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي، مؤسسة الخليج للطباعة، الكويت، ط01، 1982.

2-يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح، النادي الادبي الثقافي، جدة، 1999.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات :

العنـــــــــــــــــــــــــــــــــوان	ال صفحة
مقدمة.	أ

	– ب – ج
مدخل: مفاهيم ومصطلحات	0 –9 15
1- مفهوم الجمال	0 –9 10
1–1 بين الجمال والأدب	1 –0 11
1–2 بين الجمال والشعر	1 1
2- مفهوم الإيقاع	1 –1 15
الفصل الأول: جمالية الإيقاع الصوتي في ديوان لهاث المسافات	1 –7 33
1)الإيقاع الخارجي	1 –7 25
1- 1 الوزن	1 –7 18
1- 2 اشتغال الوزن في ديوان لهاث المسافات	1

	8– 20
2- 1 القافية	2 1
2- 2 أنواع التقفية في ديوان لهاث المسافات	2 2– 25
2)الإيقاع الداخلي	2 6– 33
2-1 التكرار	2 6– 29
2-2 التوازي	3 0– 33
الفصل الثاني: جمالية الإيقاع البلاغي في ديوان لهاث المسافات	3 5– 48
1- التشبيه	3 5– 39
2- الاستعارة	4 0– 43
3- الكناية	4

	4- 48
خاتمة:	5 0- 51
الملحق	5 3- 54
المصادر والمراجع	5 6- 59

لطالما لقب الشعر بديوان العرب فهو من أهم مصادر الإبداع والتعبير عن النفس والواقع، وتتميز اللغة الشعرية بجمالية تؤثر في المتلقي، في حين يكتسب الشعر جماليته من خلال العديد من الخصائص أهمها الجانب الموسيقي والإيقاعي الذي يأخذ منحيين منحى شكلي ومنحى مضموني، لذلك كان ديوان لهاث المسافات للشاعر عثمان مقيرش محل دراستنا للوقوف أمام مواطن الجمال الإيقاعي والبعد الموسيقي ومدى انعكاسها على لغة النص أولا وعلى نفسية المتلقي ثانيا.

الكلمات المفتاحية: الجمالية، الإيقاع، الجانب البلاغي، الجانب الصوتي.

Résumé :

Le titre de poésie dans le Diwan arabe a toujours été l'une des sources les plus importantes de créativité, l'expression de soi et la réalité le langage de la poésie est caractérisée par une esthétique affectant le destinataire, tandis que la poésie acquiert son esthétique à travers de nombreuses caractéristiques, notamment l'aspect musical et rythmique, qui prend une direction formaliste et substantielle. Nous avons été étudiés pour nous tenir devant la beauté rythmique, la dimension musicale et l'étendue de sa réflexion sur le langage du texte d'abord et sur la seconde psyché du destinataire.

Mots-clés :

esthétique, rythme, côté rhétorique, côté audio.