الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم : اللغة والأدب العربي

جمالية التشكيل الإيقاعي عند تميم البرغوثي
دراسة في الجذور الإيقاعية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

فرع : أدب عربي

تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالب :

عيسى براهيمي

إشراف الأستاذ :

د.عمار بن لقريشي

السنة الجامعية : 2012 / 2013

الإهداء

إلى

كل

مسلم

يحب الله ورسوله

تشكرات

إنّ الحمد للّه نحمده و نستعينه ونشكره ونعوذ بالله من شرور أنفسنا وسيئات أعمالنا، أمّا بعد:

لا يسعني في هذا المقام إلاّ أن أتقدم بالشكر الجزيل والعميق إلى أستاذي الفاضل: **الدكتور عمار بن لقريشي**، على تفضله بقبول الإشراف على هذه المذكرة، وعلى نصائحة وتوجيهاته القيّمة، وعلى ما تفضل علينا من وقته الثمين وصبره من أجل إخراج هذه المذكرة على هذا الوجه .

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأساتذة المناقشين على تفضلهم بمناقشة هذه الرسالة، ، والشكر موصول إلى كل أساتذة كلية الأدب واللغات بجامعة المسيلة وكل شخص قدّم يد المساعدة من قريب أو من بعيد.

عيسى براهيمي

مقدمة

مقدمة

إن المراحل التي شهدتها القصيدة العربية الحديثة حري بها أن تجعلها تظهر في حلة جديدة و ثوب أليق مما كانت عليه من غير انفصال عن بنية الشكل القديم وفق بناء تكويني سايرها من مرحلة إلى أخرى بمحاذاة تجربة نقدية عربية جعلتها تطمح إلى التغيير و التطور وفق الأغراض التي تظهر مع كل مرحلة و هذا ما ساعد و بشكل كبير في تطور البنية الايقاعية للقصيدة العربية مع تأثير بعض النظريات الغربية التي أراد حاملوها أن تكون منطلقا لبحوثهم و أفكارهم في تجسيد البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة و الحديثة فأصبحت هذه النظريات ميناء لإرساء أفكارهم و إبحارها منه. فأسسوا قوانين شعرية من خاصيتها النضج الفني و الرؤى العميقة. و من هذا الأخير ظهرت القصيدة العربية الحديثة ببنية إيقاعية هي من الأهمية بمكان.

فالقصيدة العربية بشكلها الجديد أي شعر التفعيلة و ما آلت إليه من قصيدة النثر تجلى فيها نظام الإيقاع و بمفاهيم واسعة عبر أنساق تحدد أغراضه و هويته فهو يتغلغل في كل مكونات النص سواء كان في داخل النص أو خارجه؛ فهو ليس فكرة و لا بحرا؛ و لا لفظة؛ و لا صوتا؛ و لا رمزا؛ و لكنه موجود و به تحيا القصيدة و تتجسد فاعليتها و حيويتها عند المتلقي أو القارئ. فهو خط عمودي ينطلق من بداية القصيدة إلى نهايتها مخترقا خطوطها الأفقية التي هي الأفكار؛ و الألفاظ؛ و الأصوات؛ و الصور؛ و الرموز و الوزن في نقطة مركزية غير محددة هي جذر الفاعلية الإيقاعية. فينقلها من صورتها التراكمية العدمية إلى صورتها التركيبية التكوينية؛ أو بلغة أخرى

من الأداء الشعري إلى الحيوية الشعرية.

و من هذا المنطلق انبجست فكرة جماليات التشكيل الايقاعي وفق بعدها الجمالي و بعدها الدلالي من غير فصل بينهما.

فكل الدراسات النقدية مارست الغايات الجمالية للإيقاع إما بكشف علاقات التداخل بين خارج النص و داخله؛و إما بتولية الإيقاع مسؤولية إنتاج شعرية النص و حيويته فيه؛ أورد كل النظريات الغربية إلى الطبيعة الإيقاعية للشعر العربي.

و قد تم الاستعانة ببعض أدوات المنهج البنيوي و بعض آليات المنهج الإحصائي و نظرية التلقي و يعود هذا التنويع في المناهج النقدية إلى الانفتاح الإبداعي للنص الشعري.

و قد استدعتني طبيعة البحث إلى أن أجعل البحث في فصلين. فجاء الأول تمهيديا إلى الأمور المجسدة للإيقاع و جماليته و من هنا لابد من الوقوف على المفاهيم النظرية القديمة و الحديثة للإيقاع. فقد غاب هذا المفهوم عن النقد العربي القديم بسبب ربطه بالموسيقى. فكان جل اهتمامهم و غاية بحثهم هو الوزن و الإطار الخارجي للقصيدة.

و أما في الدراسات الحديثة فقد استوعبت مفهوم الايقاع بربطه بالانتظام و التناسب في المسافة؛ و بحركة النفس في تموجاتها. كما احتوى هذا الفصل مراحل التجديد الإيقاعي في الشعر القديم و الحديث.

و في الفصل الثاني حاولت أن أقدم نموذجا تطبيقيا للإيقاع في شعر تميم البرغوثي من خلال المستوى الخارجي و الداخلي و أهميته, مراعيا في المستوى الخارجي الوزن و القافية و في المستوى الداخلي تجليات الإيقاع الجمالية من خلال بعض البنى المشكلة للإيقاع الداخلي كالبنية السمعية و البنية المرئية و البنية الدلالية

و لعل الخوض في غمار مثل هذه الدراسات ليس بالأمر الهين و السهل فقد تعرض بحثنا هذا لبعض الصعوبات ، إما لقلة البضاعة أو لشح المادة العلمية المتعلقة بالإيقاع و قلة الدراسات الخاصة به ، إلا أن فضل الله علي كبير بحيث سخر لي بعض الإمدادات من الأساتذة الأفاضل منهم الدكتور عمار بن لقريشي الذي بدأت معه مشوار الدراسة بإشرافه على مذكرة ليسانس و ها هو ذا لا يبخل علي بإشرافه على مذكرة الماستر والأستاذ ناصر تيس فلهم الشكر الخالص من الأعماق.

و الله أسأل أن يجعل ذلك في ميزان حسناتهم و أن يجعلني و اياهم ممن يخدمون العلم و أهله إنه ولي ذلك و القادر عليه.

الفصل الأول: جمالية التشكيل الإيقاعي في القصيدة العربية

مدخل: في معنى الجمال و الجمالية:

أ) **المفهوم اللغوي لكلمة الجمال:** جمل الشيء: إذ جمعه بعد تفرق أجمل: اعتدل و استقام الجميل: طائر؛ قال سيبويه: الجميل بلبل لا يتكلم به إلا مصغرا.

و الجمال: الحسن يكون في الخلق و الخلق لقوله تعالى {{ و لكم فيها جمال حين تريحون و حين تسرحون }} (1) أي بها حسن

و في الحديث: {{ إن الله جميل يحب الجمال}} (2) أي جميل الأفعال.

و قال سيبويه: الجمال رقة الحسن؛ و تجمل الرجل إذ تزين (3).

و الجميل: المليح؛ البهي؛ الحسن الذي يسر حين النظر إليه؛ و نقول ناقة جملاء: أي ناقة حسناء (4).

و تجمع المعاجم على أن الجمال مصدر يدل على الحسن و الزينة و البهاء.

ب)المفهوم الاصطلاحي:

إن البحث في مفهوم الجمال يطرح إشكالية تراكم الآراء؛ و تعدد المواقف؛ و اختلاف النظريات باختلاف أصحابها؛ و تباين منابعهم الفكرية.

فقوانين الحركة الكونية بانتظامها؛ و تعاقبها؛ و انسجامها؛ و تكرارها هي التي ألهمت الإنسان المبادئ الأساسية للإيقاع؛ فهي تجاذب جزئيات الكون بعضها ببعض فتولد حركة إيقاعية متماسكة تتحدد بها ماهية الجمال.

"فالأرض تدور و السحاب يتحرك؛ و الجبال تحسبها ثابتة و هي تمرمر السحاب و الماء يتصاعد بخارا إلى الفضاء و يكون تشكيلات من الغيم المفعم بالخصب؛ و تتكون جبال من برد؛ و تتحرك الرياح؛ فتثير السحاب فينساق إلى بلد ميت فيحيا و يخضر في مهرجان من أصوات الرعود و أضواء البروق" (5).

---

(1) سورة النحل الآية 6.

(2) صحيح مسلم؛ تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي؛ دار احياء التراث العربي بيروت ج؛ص:93.

(3) محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس اولى مكتبة مادة ج7 ص 264/263.

(4) محمد بن مكرم الانصاري؛ لسان العرب جمل الدار المصرية للتأليف و الترجمة ج14 ص 98.

(5) عبد الكريم صابر موسيقى الشعراء العربي بين الثبات و التحول؛ مكتبة الخانجي؛ القاهرة ط3 1993 ص 11.

"و قد سعى الإنسان إلى تقليد هذه الظواهر من خلال حركات جسمه؛ و نبرات صوته و توضع الأشياء من حوله على نحو يوفر لها الانسجام و التوازي. و يمنح الحواس شعورا بالراحة و المتعة" (1).

"فاستحدث الإنسان فنونا كالرقص؛ و الموسيقى و الرسم و المسرح و هذه العلاقات نفسها هي القوانين الأساسية للإيقاع التي حدت ببعض الباحثين إلى التأكيد على أن الإيقاع و علاقاته يشكل السمة المشتركة بين الفنون جميعا"(2) و أن انعدامه يلغي صفة الفن الجميل.

"فنظرة أفلاطون للجمال تتأسس من خلال نظرية المحاكاة التي أقام عليها فلسفته؛ و ذهب إلى أن التوازن و الوحدة و الانسجام قواعد تتحدد بها ماهية الجمال "(3).

فذهب أفلاطون إلى ان هنالك جمالا مطلقا عالم المثل تقوم الأشياء في الطبيعة على محاكاته.

فعرف أفلاطون الجمال:" بأنه ظاهرة موضوعية؛ لها وجودها؛ سواء يشعر بها الإنسان أم لم يشعر؛ فهو مجموعة خصائص إذا توفرت في الجميل عد جميلا و إذا امتنعت عن الشيء لا يعتبر جميلا. و هكذا تتفاوت نسبة الجمال في الشيء؛ بحسب مدى اشتراكه في مثال الجمال الخالد"(4).

فأفلاطون يستمد الجمال على حسب رأيه من الوحي و الإلهام؛" فهو يربط عالم الواقع بعالم المثل؛ كما يشترط فيه مقاييس علمية موضوعية محصنة؛ و أن الجميل يجب أن يحكم بقوانين الفن؛ و الفن تقليد للطبيعة و غبراز الأشياء المحسوسة و هذه الأشياء المحسوسة صور للمثل؛ فالفن صورة لصورة" (5).

و يفهم من هذا أن أفلاطون يخضع الفن للمثالية و الأخلاق و يبعده عن العقل.

---

(1) أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي' دار القلم سوريا' ط 1997 ص

(2) إسماعيل عز الدين. الأسس الجمالية في النقد العربي؛ دار الفكر العربي؛ القاهرة 1992 ص 187

(3) غريب روز: النقد الجمالي و أثره في النقد العربي؛ دار الفكر اللبناني؛ بيروت 1983 ص 78.

(4) إسماعيل عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي ص68.

(5) علي شلف: الفن و الجمال؛ المؤسسة الجامعية للدراسات بيروت ط 1982 ص 50.

"و لا يتصف الشيء بالجمال إلا إذا كان في موضعه المناسب بوصفه محاكاة للمثال و إن حازت عناصره الشكلية صفات الجمال كلها"(1) فالوردة في الزهرية لا تعد جميلة و ان بلغت حدا بعيدا من الجمال الشكلي؛ لأنها ليست في وسطها الطبيعي الذي يسمح لها بالمحاكاة. فنظرية أفلاطون مثالية أثناء فهمه للجمال؛ و موضوعية حين يلتمس مظاهر هذا الجمال في الأشياء.

و لكن تلميذه أرسطو يختلف عنه في أنه يجعل من العقل مقياسا للجمال و يجعل من الجمال مبدأ منظما في الفن (2).

"فأرسطو قلب المفاهيم باعتماده مفاهيم الجمال الطبيعي المجسد في الظواهر و الأشياء و الكون و الإنسان وفق ما يراه المتلقي في نظام الواقع الطبيعي إذا حقق عناصر الوحدة و التناسب و التناغم و الانسجام ...و يمكن للفنان أن يحقق محاكاة الواقع؛ و ربما يسمو عليه"(3). فيكسب العمل الفني بهاء و رونقا و دقة؛ فيدخل المتعة على النفوس فيتفوق بذلك على عالم الواقع. فهو يركز على الأثر الذي تحدثه الأشياء في الإنسان . و لعل هذا ما جعل نظرته إلى الجمال أقرب إلى ميدان الفن من نظرة أفلاطون المثالية.

"أما أفلوطين فيوحد بين الخير و الجمال و يشير إلى أن الواحد المطلق خير قبل كل شيء و هو جميل لأنه خير؛ فالخير هو المبدأ الأول الذي يصدر عنه الجمال"(4)," فالخير عند أفلوطين هو منبع الجمال. و لعل أفلوطين متأثر بالنظرة الأفلاطونية التي تعتبر الجمال حقيقة علوية ميتافيزيقية تدركها الروح لا الحواس. غير أن الفن يمكنه أن يكمل النقص الموجود في الطبيعة أو يخلق الجديد خاصة إذ تمتع الفنان بروح شفافة تجعله يحسن المحاكاة للطبيعة و بالتالي يقترب من إدراك الجمال المطلق"(5).

فالروح هي مصدر الجمال لأنها تجعل الأشياء جميلة.

---

(1): جمعة حسين. التقابل الجمالي في النص القرآني؛ منشورات دار النصير للطباعة؛ دمشق ط'2005 ص 29

(2): اسماعيل عز الدين. الأسس الجمالية في النقد العربي ص37

(3): جمعة حسين. التقابل الجمالي في النص القرآني ص 27

(4): إسماعيل عز الدين. الأسس الجمالية في النقد العربي ص39

و يرجع أوغستين جمال الشيء إلى" أن أجزاءه تتشابه؛ و ينظمها انسجام واحد" (1) و هو بهذا يوافق و يساير أرسطو و غيره في الرجوع إلى الأساس الإيقاعي الذي يعتمد على التشابه و الانتظام و الانسجام. و يتمسك أغلب الباحثين المعاصرين بهذا المبدأ. فيرى ديفيد ديتش " ما نعبر عنه بالجمال هو ما يتحقق بواسطة نظام أو إيقاع بكل أنواع المحاكاة" (2) فيتجلى الجمال في الشعر من خلال ترابط الأصوات و انسجام القوافي. و استحداث الموسيقى في العمل المسرحي له إيقاع مميز خلافا لمسرحية دون موسيقى.

مفهوم الجمال عند العرب:

أما العرب فكانوا يفهمون الجمال فهما دقيقا مع أنهم لم يخلفوا نظريات واضحة في علم الجمال إلا النزر اليسير في بعض الكتب العربية ككتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني, و نفح الطيب للمقري التلمساني و غيرها. برى ابن طباطبا(322ه) "أن علة كل حسن مقبول الاعتدال. كما أن علة كل قبيح الاضطراب" (3).

و يقول حازم القرطاجني (684ه):" و لهذا نجد المحاكاة أبدا يتضح حسنها في الأوصاف الحسنة التناسق؛ المتشاكلة؛ الاقتران؛ المليحة التفصيل".(4)

و يرى إبراهيم أنيس أن للشعر نواحي عدة للجمال:" أسرعها إلى نفوسها ما فيه من جرس الألفاظ؛ و انسجام في توالي المقاطع".(5)

و يرجع عز الدين إسماعيل الذوق الجمالي و أحكامه "إلى قواعد موضوعية عامة هي النظام و التناسق؛ و الإنسجام".(6) فالشعور بالجمال يتجلى حينما تتغلغل الحركة إلى صميم الظواهر و الأشياء. و من هذه التغيرات المندرجة تحت ما يسمى بالتناسب و الانسجام يتولد الإيقاع.

---

(1): إسماعيل عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي ص35

(2): ديتش ديفيد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق ترجمة محمد يوسف نجم دار صادر؛ بيروت 1967 ص 179نقلا أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ص 18.

(3): ابن طباطبا:عيار الشعر ت طه الحاجري؛ و محمد زغلول؛ المكتبة التجارية؛ القاهرة.1986 ص 15

(4): القرطاجي حازم: منهاج البلغاء و سراج الأدباء تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة دار الغرب الإسلامي بيروت ط 3 1986 ص 91.

(5) أنيس ابراهيم؛ موسيقى الشعر؛ مكتبة الأنجلو البصرية ط6. 1988 ص8

(6) عز الدين اسماعيل؛ الأسس الجمالية في النقد العربي ص 85.

و يرجع أوغستين جمال الشيء إلى" أن أجزاءه تتشابه؛ و ينظمها انسجام واحد" (1) و هو بهذا يوافق و يساير أرسطو و غيره في الرجوع إلى الأساس الإيقاعي الذي يعتمد على التشابه و الانتظام و الانسجام. و يتمسك أغلب الباحثين المعاصرين بهذا المبدأ. فيرى ديفيد ديتش " ما نعبر عنه بالجمال هو ما يتحقق بواسطة نظام أو إيقاع بكل أنواع المحاكاة" (2) فيتجلى الجمال في الشعر من خلال ترابط الأصوات و انسجام القوافي. و استحداث الموسيقى في العمل المسرحي له إيقاع مميز خلافا لمسرحية دون موسيقى.

مفهوم الجمال عند العرب:

أما العرب فكانوا يفهمون الجمال فهما دقيقا مع أنهم لم يخلفوا نظريات واضحة في علم الجمال إلا النزر اليسير في بعض الكتب العربية ككتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني, و نفح الطيب للمقري التلمساني و غيرها. برى ابن طباطبا(322ه) "أن علة كل حسن مقبول الاعتدال. كما أن علة كل قبيح الاضطراب" (3).

و يقول حازم القرطاجني (684ه):" و لهذا نجد المحاكاة أبدا يتضح حسنها في الأوصاف الحسنة التناسق؛ المتشاكلة؛ الاقتران؛ المليحة التفصيل".(4)

و يرى إبراهيم أنيس أن للشعر نواحي عدة للجمال:" أسرعها إلى نفوسها ما فيه من جرس الألفاظ؛ و انسجام في توالي المقاطع".(5)

و يرجع عز الدين إسماعيل الذوق الجمالي و أحكامه "إلى قواعد موضوعية عامة هي النظام و التناسق؛ و الإنسجام".(6) فالشعور بالجمال يتجلى حينما تتغلغل الحركة إلى صميم الظواهر و الأشياء. و من هذه التغيرات المندرجة تحت ما يسمى بالتناسب و الانسجام يتولد الإيقاع.

---

(1): إسماعيل عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي ص35

(2): ديتش ديفيد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق ترجمة محمد يوسف نجم دار صادر؛ بيروت 1967 ص 179نقلا أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ص 18.

(3): ابن طباطبا:عيار الشعر ت طه الحاجري؛ و محمد زغلول؛ المكتبة التجارية؛ القاهرة.1986 ص 15

(4): القرطاجي حازم: منهاج البلغاء و سراج الأدباء تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة دار الغرب الإسلامي بيروت ط 3 1986 ص 91.

(5) أنيس ابراهيم؛ موسيقى الشعر؛ مكتبة الأنجلو البصرية ط6. 1988 ص8

(6) عز الدين اسماعيل؛ الأسس الجمالية في النقد العربي ص 85.

و على الرغم من بعض الاختلافات في تحديد الخصائص الجوهرية للجمال بين تلك الآراء الفلسفية فإنها لا تختلف عن كونها علاقات مجسدة لقوانين الإيقاع؛ فالنظام و التناسب و التوافق هي أسس جمالية ناظمة للحركة الإيقاعية.

تمهيد:

"تمثل الحركة و التنظيم الأساس الذي يتولد منه الإيقاع؛ و إذا كانت الضربة و السكون يمثلان جانبا مهما من الإيقاع في الموسيقى ؛ فإن مادة الإيقاع في الشعر تتحدد بطبيعة الوحدة الصوتية " الحرف و الحركة " إذ تشتمل الوحدات الصوتية على إمكانات إيقاعية كامنة يتم تفجيرها في سياق إيقاعي يشتمل على عنصري الحركة و التنظيم معا. بمعنى أن الشعر يستمد موسيقاه من مادة صياغته و هي اللغة و هذا لا يعني أن الإيقاع لا يتألف من الحركة المطلقة بلا قيد و لا شرط فالإيقاع يمتاز بالنظام وهذا النظام يخضع لتردد الوحدات الصوتية على مسافات زمنية متساوية داخل الوحدة الموسيقية". (1)

فجمال الإيقاع مستفاد من تناسب العناصر في وزنها و حركتها و شكل نظامها فلا بد من التمييز بين نمطين من الإيقاع: إيقاع بسيط يتميز بالرقابة و التكرار و إيقاع مركب بالغ التعقيد يتجلى في الشعر.

مفهوم الإيقاع:

كلمة الإيقاع لم ترد في الثقافة العربية إلا للدلالة على مكون من مكونات الموسيقى و يقابل هذا المفهوم مفهوم الوزن في الشعر؛ و يشترك المصطلحان في كثير من الميادين.

"النقاد العرب القدماء لم يستعملوا إلا كلمة الوزن عند دراستهم للشعر؛ و اللغويين استعملوا المصطلح نفسه في تقنيتهم للأشكال الصرفية. أما الإيقاع فهو غائب أو شبه غائب من معجم أهل البلاغة و أصحاب فن الشعر و علماء الكلمة.(2)

يقول مصطفى حركات:" ما نشاهده اليوم من تواتر لهذه المفردة في خطاب الباحثين و حتى في الكلام العادي؛ فهو ناتج عن التأثر بالثقافة الغربية التي أصبحت تستعمل هذا المصطلح في كل المجالات؛ تارة كمرادف للتكرار و تارة كأخ للسرعة و أحيانا بدون معنى مضبوط..." (3).

---

(1) محمد مندور؛ الأدب و فنونه؛ معهد الدراسات العربية؛ مطبعة مصطفى الياس الحلبي؛ القاهرة 1963.ص29

(2) مصطفى حركات؛ نظرية الإيقاع الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى؛ دار الآفاق للنشر عين التبيان الجزائر 2008 ص12

(3) نفسه ص 12

"و استعملت كلمة "إيقاع" أو "ريتم" في الشعر اليوناني و اللاتيني. ثم في اللغات الأوربية الحالية التي انفصلت عن اللغات القديمة. فهو أحد مكونات عروض شعرها. مضبوط أحيانا؛ و أحيانا غير مضبوط؛ و لكنه وارد و متداول. و استعملت عذه المفردة أيضا في الموسيقى في المخيلة الغربية همزة وصل بين فنون الكلام و فنون النغم و أن ما نراه مستعملا في العديد من المجالات" (1).

و عند التقصي و الاستقراء في كلمة إيقاع لم توجد بهذه الصيغة و إنما وجدت كفعل دلت عليه المعاجم العربية القديمة و أوحت إلى وجود علاقة يتضمنها الفعل لكلمة "إيقاع".

جاء في مختار الصحاح أن "الوقعة":" صدمة الحرب؛ و "الواقعة": القيامة؛و "مواقع الغيث" مساقطه. ووقع الشيء يقع " وقوعا " سقط؛ ووقعت من كذا أو عن كذا وقعا أي سقطت": و أهل الكوفة يسمون الفعل المتعدي واقعا ". (2)

" إن السمة الجوهرية التي تشترك فيها كل هذه المعاني للفعل "وقع" هي الدلالة على وجود نظام يتشكل من تعاقب فعلين ينقض أحدهما الآخر بالتناوب فهي الحرب تحدث الصدمة مرة و لا تحدث أخرى" .(3)

فالدلالة اللغوية لكل هذه الأفعال المتناوبة مبنية على نظام يترجمه هذا التناوب المستمر؛ و هذا المعنى اللغوي هو ما التزمته الدلالة الاصطلاحية للإيقاع و التي لم تنأ عن أنها" نظام أمواج صوتية و معنوية و شكلية" .(4)

---

(1) نفسه ص 13
(2) محمد بن أبي بكرا الرازي؛ مختار الصحاح؛ طبعة جديدة و منقحة؛ دار الحديث القاهرة .2003. ص 391.
(3) إسماعيل يوسف : بنية اللإيقاع الشعري؛ منشورات دار الثقافة؛ دمشق سوريا 2004 ص 05.
(4) عبيد محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية؛ اتحاد الكتاب العربي؛ دمشق 2001 ص15..

"و كثيرا ما يرتبط لفظ الإيقاع بمجالات مبهمة؛ و تكون معانيه مرادفة للسرعة أو التناوب أو الزمن؛ و أحيانا يكتسي شاعرية سطحية تزيد من غموض معناه. فالبعض يتكلم عن إيقاع المحبة؛ و الآخر عن إيقاع الزمن أو الرياح ... كل هذا أصبح معتادا عند الشعراء و الكتاب و حتى عند الصحفيين. بحيث أن كل شيء أصبح في هذه الدنيا إيقاعا لدى البعض". (1)

و قد يرتبط الإيقاع بظواهر طبيعية معروفة و مدروسة مثل:

"إيقاع القلب الذي يتعامل معه الطبيب و إيقاع التنفس الخاص بحركة الرئتين.

و إيقاع الأمطار و إيقاع إشارة دلالية كأضواء إشارة المرور

و يستعمل الإيقاع في المجالات الفنية و الجمالية: في الشعر و الموسيقى و حتى في النثر حيث يتكلم النقاد عند إيقاع الكلمات و الجمل و جرس الألفاظ.

كما يستعمل الإيقاع في الفنون التشكيلية كالرسم و النحت و في فن الرقص أيضا و كل هذا خاضع لتصورات الناقد و أحاسيسه و انطباعاته". (2)

و لهذا يعرف الإيقاع بتعريفات مختلفة. فكل تعريف يخضع إلى ظاهرة معينة يفسر فيها الإيقاع حسب ارتباطه بالزمن. فتتفاوت دقة كل تعريف و قد يمارس بصفة حدسية و قد لا يمارس.

---

(1) مصطفى حركات: نظرية الإيقاع الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى ص13.

(2) نفسه ص 14.

فالإيقاع مرتبط بالمجال المعرفي أو السياق الدلالي الذي يظهر فيه. و من هنا أتت صعوبة تعريفه تعريفا واحدا شاملا.

فالإيقاع في الموسيقى ليس كالإيقاع في الشعر و لا في جماليات اللغة.

"فتعريف الإيقاع في الموسيقى هو ربما أدق التعاريف لأنه يقود إلى تصنيفات متفق عليها و ممارسات حقيقية". (1)

و تعريف الإيقاع في الشعر مرتبط بالعروض و الإنشاد. و هو يتغير بحسب اللغات و طبيعة الشعر و النظريات العروضية.

" فيشترك المكون الإيقاعي في قصيدة الشعر مع المكون المعجمي. في كونه يبدع المعنى الشعري بالصدور عن فنية الإيقاع الخاصة في النص الشعري. و في كل قصيدة اتصال بتميزها. و ليس الإيقاع مجموعة مؤثرات ذات فاعلية موسيقية خارجية كالوزن و القافية و داخلية كالتكرار و التجنيس و التقابل و التضاد و غيرها.

فالإيقاع يسهم في إعادة صياغة الجملة, يضفي عليها حسا موسيقيا ذا بث جمالي.

فالشاعر لا يطوع اللغة فقط إنما هو يعمل على إبداعها و هو يعزف بالكلمات ألحانا تصدر عن تنسيق الأصوات و تناسبها,و بناء الصور و تناسقها و تنوع الظاهر التركيبية دلاليا و إيقاعيا" .(2)

"فقد ارتبط الشعر منذ نشأته الأولى بالإيقاع ,فالإيقاع يدخل في مفهوم الشعر عند الإنسانية جمعاء. و قد أجمعت الدراسات الأنثروبولوجية على أن العلاقة الصميمية قائمة تاريخيا بين الشعراء و الإيقاع".(3)

---

(1) نفسه ص 15.

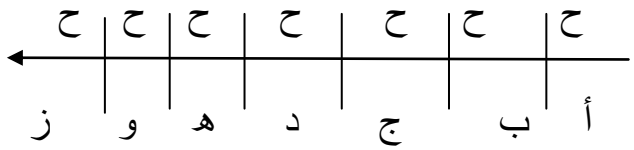
(2) رحمان غركان. مرايا المعنى الشعري. أشكال الأداء في الشعرية و العربية. دار الصفاء للطباعة و النشر. عمان الأردن ط. 2012. ص 305.

(3) صبيرة ملوك بنية الإيقاع العربي المعاصر. مطبعة دار هومة الجزائر 2009.

وكما ذكرت آنفا أن الإيقاع في الموسيقى هو المجال الأدق في معرفته و ممارسته ممارسة حقيقية ,كما أن تعريفه في الشعر مرتبط بالعروض و الإنشاد ويتغير حسب اللغات وطبيعة الشعر و النظريات العروضية .

" فالإيقاع هو اقتران حدث متكرر بالزمن فكل خطاب يخص الإيقاع يقتضي حدثا وهو متنوع ومختلف. ويفترض أن يكون مثل النقطة في الهندسة غير قابل للتجزيء, ويكون منفصلا عن أشباهه" (1)

و التكرار ليس تكرارا في الفضاء أو في مجال آخر و إنما هو تكرار في الزمن وهو بتكراره ذاك" يقسم الزمن إلى سلسلة من الأزمنة,أ,ب,ج,د



وهذا التقسيم شبيه بالعملية التي نجريها على بيت من الشعر عندما نبحث عن مكوناته , فهو تقطيع للزمن (2)

فنستطيع بهذا أن نحدد بين الحدث و الآخر زمنا مجاورا لزمن فتختلف ماهية كل حدث عن آخر فهو مبدئيا ليس مفردا , فيوم البارحة ليس كيوم الغد و المتحركات في البيت الشعري ليست بعضها كبعض وكذلك السواكن ولكن جعلت التسوية بين الإحداث لتجانسها وكل هذه المعطيات تساهم وبشكل أكبر في وضع القواعد التي تنتج السلاسل الإيقاعية وخاصة المرتبطة بالجوانب الجمالية .

---

(1)مصطفى حركات نظرية الايقاع ص10

(2) نفسه 17

فالإيقاع مبني على التواصل .فهو رسالة يبعثها مرسل إلى متلق و المرسل هو المتكلم أو الشاعر أو المغني أو العازف و المتلقي هو السامع أو القارئ فشكل الرسالة صوتي . وجهاز التوقيع هو إما جزء من الجسم كجهاز النطق أو اليدين و الرجلين أو آلة يتحكم فيها الإنسان فهو فعل إيرادي وله وظيفة جمالية ترافق الوظيفة التبليغية (1)

إذن الإيقاع مرتبط بالتبليغ ونظامه جزء من نظام اللغة, و الشعر له ميزة لغوية خاصة به و يأخذ إيقاعه من إيقاع اللغة. وله أيضا علاقة أو ارتباط بالأحرى بالموسيقى و الغناء .

فإيقاع التواصل يشمل اللغة و الشعر و الموسيقى, و لإيقاع الشعر و الموسيقى و بعض النثر وظيفة جمالية (2)

فالإيقاع وظيفة تواصلية قبل أن تكون جمالية.

---

(1) نفسه ص 23

(2)نفسه ص23

مفهوم الإيقاع في النقد العربي القديم :

" ظلت الدلالة الاصطلاحية للإيقاع محتفظة بعلاقتها بالموسيقى وهي الموطن الأصلي الذي وفد منه المصطلح . ولم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقى و الوزن الشعري

"ذلك أن العلاقة بين الشعر و الموسيقى موغلة في أعماق القدم. فقد أدرك الإنسان البدائي تلك الإمكانات الصوتية التي يتوفر عليها الشعر, فسعى إلى قرنها بالإمكانات الكائنة في الموسيقى . فأنتج بحدسه الفني لغة شعرية مبنية على تنظيم موسيقي محض .يتجلى من خلال معاينة القبائل التي لم تصلها الحضارة في وقتنا الحالي ولم تزل تعيش على إيقاع الحياة البدائية ، حيث إن الشعر فيها لا يلقى كما تلقى الخطابات التواصلية اليومية ، وإنما ينشد ويوقع وينظم حتى يقترب من جو الخطاب الموسيقي ، لذلك يمكن القول أن الموسيقى نفسها ولدت في وقت واحد مع الشعر البدائي ، وأن الإيقاع الجسدي البدائي المعبر عنه بالإيحاءات والقفزات وبالكلمات المنطوقة عاليا والصرخات الخالية من المعنى وبالأصوات الاصطناعية التي تصدرها العصي والحجارة هو الأب المشترك للرقص والشعر والموسيقى (2).

وهكذا نشأت علاقة الشعر بالموسيقى عند العرب في القديم فكانت تتجلى في بعض المظاهر الجاهلية والمصطلحات المتداولة بينهم .فكانوا على سبيل المثال يدقون الطبول تهليلا بميلاد الشاعر فخرا بمزاوجة الشعر مع الغناء و الإنشاد.

وكان من أقدم أغاني البادية "الحداء" الذي يبدأ بالسجع وينتهي بالرجز بحيث يترافد مع الحركة الموقعة للإبل من أجل تحسيسها على السير .

و"النصب" وهو نوع متطور من الحداء وأرق وأعذب منه لأنه مرتبط برحلة الجماعة وهم يعبرون بجد وسرعة مترنمين بهذا الإيقاع المنتظم مراعين أبعاد

---

(1) عبيد محمد صابر , القصيدة العربية الحديثة البنية الدلالية والبنية الإقاعية ص18 .

(2) الورثاني :الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، دار الحداء للنشر والتوزيع .اللاذقية دمشق سوريا ط 2-2005 ص34

وفواصل تنسجم مع الإسراع "[1]

"والركبانية وهي غناء تنشده جماعة الركبان كلها إ ذا ركبوا الإبل مترافقة بحركة الجماعة الموقعة لصوت أخفاف الإبل" [2] .

"والتفسير وهو شبيه بالتهليل ولكنه يمارس مترافقا مع الرقص والتمرغ بالتراب والتغبير اصطنعته العرب في جاهليتها وأنكره فقهاء الإسلام "[3]

ولم يكن الوزن الذي طبع الشعر العربي منذ نشأته كافيا لتبليغ الرسالة المنشودة من ورائه، وإنما لابد من حمله في قالب موسيقي آخر ليصبح الوزن وزنين

فقال الشاعر في هذا الشأن: "صارت العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة فتضع موزونا على موزون، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن فتصنع موزونا على غير موزون "[4]

وإلى هذا المعنى يرمي حسان بن ثابت شعرا حاثا الشعراء على توطيد الجدلية القائمة بين الشعر و الموسيقى لاستنباط الرسالة الشعرية الكاملة.[5]

تغن في كل شعر أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار

يميز مكفاه عنه و يعزله كما تميز خفيف الفضة النار

(1) ألوجي عبد الرحمان : الايقاع في الشعر, العربي دار الحصاد , دمشق سوريا ,1989ص 17

(2) نفسه ص20

(3) نفسه ص12

(4) الجاحظ البيان و التبين ج تحقيق عبد السلام هارون , دار الفكر , ط4.(د,ق) ص 385

(5) المرزبالي : الموشح في مأخذ العلماء على الفقهاء في عدة أنواع من صناعة الشعر ت: علي البجاوي ,دار الفكر

ويلاحظ الربط بين الشعر و الموسيقى أيضا عند النقاد العرب القدامى الذي ما فتئوا ينقبون في مظاهر تلك العلاقة بين الفنين و أسبابها.بالإضافة إلى رأي الجاحظ الذي " يجعل "وزن الشعر من جنس وزن الغناء وكتاب العروض من كتاب الموسيقى وهو من كتاب حد النفوس تحده الألسنة بحد مقنع ,وقد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء و الوزن "[1] و الذي يرمي فيه إلى توضيح الأساس النظري الذي ينطلق من كلا الفنين و أن الشعر و الغناء يشتركان بخاصية واحدة لكونهما يقومان في أصولهما على الأصوات الموسيقية و توافر الإيقاعات .[2]

أما ابن سينا فيخلص إلى أن الشعر "كلام مخيل مؤلف من الأقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة ومعنى كونها موزونة , أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية , فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان آخر.....فإن الوزن ينظر فيه إما بالتحقيق و الكلية فصاحب علم الموسيقى و إما بالتجزئة و بحسب المستعمل عند أمة فصاحب علم العروض .و التقفية ينظر فيها فصاحب علم القوافي." [3]

---

(1)الجاحظ رسالة القيان , المكتبة السلفية .ت غطاس عبد الملك ,دار الكتاب العربي القاهرة, 1967ص 1086

(2)العوالي محمد بري : الظاهرة الإيقاعية بين الشعر و الموسيقى مجلة الموقف الادبي 2001/361اتحاد ولكنه العرب دمشق ص 36

(3)ابن سينا الشفاء –المنطق الشعر ت: عبد الرحمان بدوي الدار المصرية التأليف و الترجمة القاهرة 1966ص 23 نقلا عند أحمد حمدان إبتسام الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ص 29

ومن هذا التعريف يلتقي فن الشعر بالموسيقى في أمرين الأول اشتراكهما في المصطلحات المحددة لماهية كل منهما "عدد إيقاعي " و "أقوال إيقاعية " و الثاني تشابه مجالات عالم الموسيقى و عالم العروض وهو ما يؤكد أن الشعر متضمن ما هو في الأصل من مشمولات الموسيقى" [1] .

" ويذهب ابن رشد بعيدا في تحديد هذه العلاقة , حيث يؤكد أنه ما من سبب يجعل الشعر تخيليا غير ذلك المزج بين الأقطاب الثلاثة. الوزن واللحن والتشبيه, وأن علة وجود الشعر أصلا هي اللحن و الغناء, بدليل أن القصائد التي شكلت باكورة الشعر العربي ضرورة مقطوعات قصيرة. وذلك ليسهل تلحينها و التغني بها . وأن امتداد النفس الشعري مرهون بالتقدم في الزمان"[2]

وهي فكرة يقرها التطور التاريخي لهذه العلاقة بين الشعر و الموسيقى, حيث أنه كلما حدث تطور في جانب الموسيقى عند شعب من الشعوب يلاحظ احتفاء الشعراء بالمقطوعات و القصائد القصيرة. وليس أدل على ذلك من الزخم الشعري الهائل الذي أنتجه شعراء الأندلس, وكان أكثره مقطوعات شعرية تجسدت في الموشحات و الأزجال, وهو العصر الذي شهد تطورا موسيقيا كبيرا ولكن العلاقة بين الشعر و الموسيقى تفتر و تتراجع إلى أن انفصل الفنان عن بعضهم خلال القرن الثاني عشر , ثم تمت القطيعة النهائية بينهما مع حلول القرن الخامس عشر"(3) .

و يعود ذلك إلى التطور المشهود لكل من فني الشعر و الموسيقى, فالموسيقى شهدت تطورا كبيرا في ممارسة إيقاعاتها حيث أصبحت تدون بطرق تكتب فيها الألحان و تضبط فيها الموازين برموز دو ,ري ,مي , فا ,صول

---

(1) الورثالي ,خميس, الإيقاع في الشعر العربي الحديث ج 1 ص 41

(2) نفسه ص43

(3) نفسه ص34

إضافة إلى الآلات الموسيقية المتطورة, وأصبح الشعر يدون و يكتب مع ظهور الطبعات, فنجد أنفسنا نشاهد العالم المحسوس المبني على المشاعر الإنسانية بوصفه فنا كلاميا , تتبين ملامحه دون التواصل

ولكن السؤال المتعلق بحقيقة الإيقاع الشعري في علاقته بالموسيقى و اللحن و الغناء يبقى مطروحا .

"فإن مشكلة النقد العربي القديم هي أنه غيب مفهوم الإيقاع.ولم يكن مفهوما واضحا في نفوس العرب, وأن من نتائج هذا الغموض أنه لم يرد في كلامهم له في مستوى الكلام و الفن ولا في مستوى الفكر لفظ يدل على مفهوم الإيقاع وحقيقته, ولم يرد في كلامهم إلا لفظ ميزان "[1]

فانشغلوا بدراسة المادة التي تجسد الحركة الإيقاعية و أهملوا الحركة التي هي في الأصل وظيفة الإيقاع .

فقد ذهب الجلماسي في تعريفه للشعر على أنه" الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة" [2]

وقد شرح قوله "موزونة "بأن يكون لها عدد إيقاعي . ومعنى قوله متساوية وهو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية عدد زمان الواحد منها مساو لعدد زمان الآخر ومعنى أنها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختتم بها كل قول منها واحدة فهو بهذا يخلط خلطا بينا بين الإيقاع عنده صنو الوزن لا مراء في ذلك عنده "[3]

---

(1) العياشي .محمد. نظرية إيقاع الشعر العربي . المطبعة العصرية , تونس .1986.ص87

(2) الجلماسي أبو أحمد , المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع .ت علال الغازي , مكتبة المعارف , الرباط ,1980ص 28

(3) عسران محمود . البنية الايقاعية في الشعر الشرقي . مكتبة بستان المعرفة , مصر 2006,ص 26

و الملاحظ أن أغلب تعريفات الشعر عند القدماء تتشابه و تتطابق. فكلها تعبر عن الإيقاع و الوزن فهذا قدامه بن جعفر يعرف الشعر بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى "[1]

وهذا التعريف للبيت الشعري بالأخص .

فالنقاد العرب قديما لم يهتموا بالأبعاد الإيقاعية للشعر قدر اهتمامهم بالوزن الذي يجسد الإيقاع ويرفده ويجعله يميز الشعر عما ليس بالشعر.

ولهذا قامت ثورة على شكل آراء نقدية تقدح وتتجنى على أصحاب النقد القديم في تعريفهم للشعر بأنه كلام موزون مقفى بحجة أن الوزن ليس أهم عنصر في الخطاب الشعري و إنما هو جزء من أجزاء البنية الإيقاعية وأن الشعر ليس تنظيما للألفاظ موزونة مقفاة مسجوعة فإذا سلمنا بهذا لكان يحق لأي أحد النظم بحجة أنه أخذ علم العروض فأصبح شاعرا و أن هذا التعريف السابق يحمل في طياته مفهوما مغلوطا في كون العروض ناتج عن الشعرفي حين كان الشعر أسبق من اكتشاف الخليل لحيثيات البحور الشعرية وقد نلتمس هذه الآراء النقدية الحديثة في كتاب "الثابت و المتحول " لأدو نيس أو في كتابه "مقدمة للشعر العربي ".

ففي كتابه" الثابت و المتحول" يرى بأن بعض النقاد القدماء في إجابتهم عن السؤال الجوهري : بم تحدد شعرية النص فأجاب الجميع " الشعر هو كلام موزون مقفى وهذا الجواب تحديد لم تعد له كما أرى قيمة حاسمة في تحديد الفرق النوعي بين الشعر و النثر و قد تجاوزته الممارسة الشعرية العربية الحديثة "(2).

---

(1) ابن جعفر قدامة ,نقد الشعر ت,عبد المنعم خفاجي , دار الكتب العلمية بيروت (د,ت) ص 64

(2) أدونيس , الثابت و المتحول ج3 (صدمة الحداثة) دار العودة , بيروت ط 1978ص287

و قال في كتابه "مقدمة للشعر العربي": " الشعر هو الكلام الموزون المقفى عبارة تشوه الشعر فهي العلامة و الشاهد على المحدودية و الانغلاق وهي إلى ذلك , معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها . فهذه الطبيعة عفوية فطرية انبثاقية وذلك حكم عقلي منطقي " [1].

وهذه الأحكام على نظرة القدماء, لمفهوم الشعر قاسية لم تقرأ التعريف في سياقه التاريخي المعرفي. وذلك أن إلحاح العرب على الوزن بهذا الشكل يعود إلى سببين رئيسين يرجع الأول إلى كون الوزن يعمق الإيقاع و يرفده وهذه مهمة أولى , أما المهمة الثانية و هي أكثر أهمية من الأولى فتتجلى في دوره التمييزي " [2]

ولهذا تفطن بعض النقاد القدامى إلى أن صفة الشعرية ليست مقصورة على الشعر وحده بل هي مائلة في الشعر و النثر على حد سواء.يقول حازم القرطاجني (684هـ):"وفيهم من يقصد الإيقاع في كثير من معانيه لأن صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الشعرية "[3] .

وقد اتهمت قريش النبي صلى الله عليه وسلم بأنه شاعر وهم على يقين بأن القرآن ليس كلاما موزونا ورد الله تعالى عليهم بقوله :" وما هو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون" [4] و بقوله تعالى " وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين "[5].

ولا يخفى على أي باحث أن الذي اتهم رسول الله صلى الله عليه وسلم بقوله الشعر هم أعرف خلق الله بالشعر وخصائصه. و لكن جحدوا بها واستيقنتها أنفسهم ظلما وعلوا وجوزوا لأنفسهم أشكالا أخرى غير موزونة في دائرة الشعرية .

---

(1) أدونيس .مقدمة للشعر العربي . دار العودة , بيروت ,ط1979, ص 118

(2) اليوسفي محمد لطفي , الشعر و الشعرية , للدار العربية للكتاب سوريا,1992 ص57

(3) القرطاجني حازم :مناهج البلغاء وسراج الادباء ص 293

(4) الحافة الآية41

(5) يس الآية 69

وقد كان العرب يتفوهون بكلام نثري أشعر ما يكون بكلام شعري وهذا يدل على أنهم كانوا ينظرون إلى الوزن على أساس أنه أحد مكونات البنية الإيقاعية للشعر.

ولقد ظل الإيقاع في النقد العربي القديم غير ظاهر رغم تداولهم لمصطلح الإيقاع فقد ورد في كتاب الشفاء لابن سينا حين قال:" إن الإيقاع من حيث هو إيقاع تقدير ما لزمان النقرات "[1]

وظهر مصطلح الإيقاع عند ابن طباطبا (332هـ)

حيث ربط في تعريفه للشعر بين البنية اللغوية و الانتظام الإيقاعي القائم على التناسق والوحدة و الانتظام . فالشعر عنده كلام بائن عن المأثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما يخص به النظم الذي إن عدل عن جهته الأسماع و فسد على الذوق ونظمه معلوم محدود فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه, ومن اضطرب عليه الذوق لم يستفق من تصحيحه و تقويمه بمعرفة العروض و الحذق به ."[2]

ولعل السبب في ابتعاد العرب عن ملامسة كنه الإيقاع يعود إلى أنهم ظلوا يحومون حول مفهوم الشعر ذاته بأنه "الكلام الموزون المقفى "وهو ما ينطبق على البيت الذي بتكراره تتشكل القصيدة , أكثر مما ينطبق على الشعر ,ولو أنهم عرضوا تعريف القصيدة عن تعريفهم للبيت لكانوا قد انتبهوا إلى ظاهرة الإيقاع التي تقع في الخط العمودي من القصيدة بينما يقع الوزن و القافية في الخط الأفقي ".[3]

فتعريف العرب للشعر هو تعريف نطلق عليه مصطلح النقصان وليس تعريفا خاطئا لأنه عرف الشعر من جزء بارز منه أو هو تعريف سطحي اكتفى بظاهرة الشيء ولم يتغلغل في داخله فظل الإيقاع مرتبطا بالوزن مندرجا تحت العفوية الانطباعية حتى ظهرت القراءة الموضوعية التحليلية القويمة.

---

(1)ابن سينا كتاب الشفاء , ص30,فقلا عن الهاشمي علوي , فلسفة الايقاع في الشعر العربي , المؤسسة العربية للدراسات . بيروت ط ,2006,ص142

(2)ابن طباطبا,عيار الشعر ,ت, طه الحاجري ص3

(3)الهاشمي علوي ,فلسفة الايقاع في الشعر العربي ص24

مفهوم الإيقاع في النقد العربي الحديث :

تجمع أغلب الدراسات التي تعرضت لمفهوم الإيقاع على أنه ذو نشأة غربية وهي "كلمة مشتقة من الفعل اليوناني بمعنى انساب ,ورغم تعدد معانيها إلا أنها تتضمن دائما فكرة الحركة كما تشير دائما إلى السرعة و الجريان "[1].

" ثم تطور معناه بتطور العصور حتى أصبحت مرادفة لكلمة "ميزور"الفرنسية المعبرة عن المسافة الموسيقية "[2]وهذا المفهوم أقره "كولردج" في القرن التاسع العشر حيث أرجعه إلى عاملين " أولهما التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة , فيعمل على تشويق المتلقي , وثانيهما ,المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة الغير متوقعة و التي تولد الدهشة عند المتلقي".[3]

ومعنى هذا أن الإيقاع مرتبط بحركة النفس الداخلية أثناء التلقي إما بالتشوق أو بالترقب لشيء ألفته النفس بتكرره أو صدمة تأتي وراء خيبة أمر توقع حدوثه و لم يحدث أو توقع عدم حدوثه فحدث.

وهذا ما أشار إليه ريتشاردز عندما أرجع الإيقاع إلى :"عاملي التكرار ,و التوقع فآثاره تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أولا يحدث وعادة ما يكون هذا التوقع لا شعوريا ,فتتابع المقاطع على نحو خاص يهيء الذهن لتقبل تتابع جديد من النمط دون غيره" [4]

أي أن العنصر منفردا لا يشكل ظاهرة يتبدى الإيقاع من خلالها مادام الأمر يحدث بطريقة لا شعورية. و إنما يحتاج إلى نسيج متآلف من العلاقات حتى يتم التواصل معها .

---

(1)Didier(bèatrice):dictionnaire universel ,presses universitaire de france

1994p3336

(2)أحمد حمدان ابتسام : الاسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي ص21

(3) العشماوي :محمد زكي ,فلسفة الجمال ,دار النهضة العربية للطباعة بيروت 1981 ص 162

(4) نفسه ص 21

و جامع ما تناولت الآراء من مفهوم الإيقاع في النقد العربي الحديث أن الإيقاع يتعلق بحركة النفس الداخلية و هيجان الشعور وحدته .أكثر مما يتعلق بمكونات النص الجزئية ,وأنه يحتل جزءا كبيرا من مساحة النص وهذا ما يبعده عن كونه تناسق صوتي وانسجام نغمي .

أما في النقد العربي الحديث فقد تعددت الدراسات ذات الوجهة الإيقاعية " منها أن الإيقاع ظاهرة عسيرة التحديد مستعصية الفهم ,غائمة لا يمكن القبض عليها بسهولة انطلاقا من أن مفهوم الشعر غير ثابت و يتغير مع الزمن , فكان أكثر المفاهيم غموضا قديما وحديثا إلى حد أننا لا نجد اليوم تعريفا واضحا حتى إن "جاكبسون" يصف لفظة الإيقاع بأنها ملتبسة إلى حد ما في النقد العربي "بل إنه من أكثر المفاهيم غموضا ".[1]

ولعل أول محاولة جادة في هذا السياق هي تلك الجهود التي بذلها محمد مندور الذي يعد أول من أسس لمفهوم الإيقاع في النقد العربي الحديث بعيدا عن الدائرة العروضية التي كان يسبح فيها في حدودها منذ قرون.

فاعتبره أحد الأساسين اللذين يقوم عليهما الفن الأدبي بصفة عامة وهما الإيقاع و الكم فوصف الإيقاع بأنه موجود في النثر و الشعر لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة ".[2]

---

(1) الصكر حاتم , الايقاع الداخلي و الخصائص النصية لقصيدة النثر , وزارة الثقافة اليمن 2004,ص11

(2) مندور محمد في الميزان الجديد . مطبعة نهضة مصر القاهرة ط2(د,ت) ص187

" أما الكم فإن تحديده يختلف اختلافا شاسعا بين الشعر و النثر, ذلك أن طبيعته في الشعر تقتضي الانتظام و التحديد , وهو محدد بكم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما وهو الوزن "[1].

"ولكنه في النثر محدد بمقدار الزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها "[2].

وبذلك يحدث الفارق بين الفنين حيث إنه "في النثر تتطابق الوحدات الإيقاعية مع الوحدات اللغوية, وأما في الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات تقتضي بأن تنتهي في وسط اللفظ دون أن تكتمل الجملة" [3].

ولكن محاولة محمد مندور رأى الدارسون بأنها بعيدة عن الدقة العلمية لافتقادها الوضوح ,فمرة يجزم بأن الشعر العربي ليس شعرا كميا بل هو ارتكازي ثم يجمع بينهما ثم يعود إلى نفيهما , فقال متسائلا :" هل ينتج على ذلك أن الشعر العربي ارتكازي , بمعنى أن مقاطعه تحمل ارتكاز ضغط أولا تحمله فالجواب أيضا بالنفي .... و إذن فالشعر العربي يجمع بين الكم و الارتكاز و ربما كان سبب تعقده. إن استقامة الوزن أو عدم استقامته لا تعود إلى الكم , كما أن الشعر العربي لا يمكن أن نسميه شعرا ارتكازيا" [4].

فلم يكن لمحمد مندور الوجهة الثانية في تبلور العلاقة بين الكم و النبر وظل مبدأ القياس يهيمن على أبحاثه نظرا لتأثره بالثقافة الغربية .

---

(1) محمد مندور :في الميزان الجديد .ص 187

(2) محمد مندور , في النقد و الأدب .مطبعة نهضة مصر , القاهرة (د,ت) ص 30

(3) نفسه ,ص30

(4) محمد مندور :في الميزان الجديد .ص193

أما إبراهيم أنيس فيقول بعدم فاعلية النبر في الكلمة العربية لأنه " ليس لدينا من دليل يهدينا إلى موضع النبر في اللغة العربية كما ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى , إذ لم يتعرض له أحد من القدماء " [1] . كما أنه من جهة أخرى " لا تختلف معاني الكلمات العربية و لا استعمالها باختلاف موضع النبر منها " [2].

و هو يرى أيضا أن الشعر يتميز عن النثر بالنغمة الموسيقية الخاصة التي يراعيها المنشد في كلامه , أما عن الإيقاع فيرى أنه عنصر شعري هام لكنه " لم يدرس حتى الآن دراسة كافية , ولم يشر إليه أهل العروض . فهو العنصر الموسيقي الهام الذي لم يفرق بين توالي المقاطع حتى يراد بها أن تكون نظما و تواليها حين تكون شعرا "[3].

و يتحامل محمد النويهي صاحب كتاب "قضية الشعر الجديد " [4]) على الأساس الإيقاعي القديم للشعر العربي الذي يمثله نظام التفعيلة , و لهذا الكتاب أهمية خاصة بين الدارسين المعاصرين الذين يهتمون بالتفسير اللغوي للإيقاع فهو "يمثل المحاولة الأصيلة الأولى لدراسة الشكل الإيقاعي الجديد للشعر العربي المعاصر انطلاقا من أسس غير تقليدية في فهم طبيعة التحول الوزني ليس بالاستناد إلى تطبيقات المنهج الخليلي و إنما في ضوء الواقع الحي للغة " [5].

---

(1)أنيس إبراهيم , الأصوات اللغوية , مكتبة الانجلو المصرية ط 4 , 1999 ص 139

(2) نفسه ص 141

(3) أنيس إبراهيم , موسيقى الشعر , مكتبة الانجلو المصرية القاهرة .ط 6 , 1988 ,ص349

(4) النوهي محمد : قضية الشعر الجديد , دار الفكر بيروت ط 2 , 1971 ص 12. 79

(5) خير بك ,كمال , حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ,دار الفكر , بيروت ط2 ,1982, ص 306

أما شكري محمد عياد فإنه لم يتحمس كثيرا لدور النبرفي صناعة الإيقاع الشعري حيث رأى أننا " نستطيع أن نستنتج أن النبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة, و إن تكن ظاهرة مطردة يمكن ملاحظتها و ضبطها .... و لعل وصف جمهور المستشرقين للشعر العربي بأنه شعر كمي أن يكون أدنى إلى الصواب ".[1]

ولكنه في الوقت نفسه لا ينفي دور النبر في تنويع الإيقاع في موسيقى الشعر العربي و أنه وسيلة يمتلك الشاعر بها ناصية التأثير في المتلقي من خلال إيقاع التوافق و التنافر بين العناصر المؤلفة لموسيقية الشعر ". [2]

و يرى أيضا أن طبيعة الإيقاع تتحدد من خلال الخصائص التي تتميز بها كل لغة عن أخرى, و يتوسع في مفهوم الإيقاع ليربطه بالإحساس و المعنى.إذ الإيقاع عنده مكون أساسي من مكونات كل الفنون فهو " الحركة المنتظمة في الزمن مرتبط بالتكرار, و يقوم على عاملين: أحدهما جسمي أي التحرك العضوي الذاتي في الجسم كحركة القلب. و الثاني اجتماعي مرتبط بتنظيم العمل . وهذا العمل ليس منفصلا عن سابقه لأن تنظيم العمل بطريقة أكثر إنتاجا يجب أن يراعي طبيعة حركة الجسم ".[3]

فالإيقاع لا يتبدى في طبيعة الأصوات فقط و إن نسب إليها " إنما هو في الواقع إيقاع النشاط النفسي الذي من خلاله ,لا صوت الكلمات فقط , بل ما فيها من معنى و شعور " [4] .

---

(1)عياد محمد شكري . موسيقى الشعر العربي ,دار المعرفة , القاهرة ط, 1978, ص49

(2)نفسه ص53

(3) عياد محمد شكري , مدخل الى علم الأسلوب . دار العلم للطباعة , الرياض ط . 1982 ,ص53

(4) نفسه ص157

فالصوت يكتسب قيمته مما هو جار في نفس المتلقي لحظة التلقي. وهكذا انتهى شكري عياد إلى توسيع مفهوم الإيقاع بربطه بالمعنى الشعري كما بإحساس المتلقي دون إهمال للإيقاع الصوتي . وقد تبعه في ذلك الناقد سيد البحراوي الذي ذهب إلى أن الشعر هو لغة منظمة بطريقة غير عادية فالإيقاع عنده هو " تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ولاشك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة ".[1]

و منها استخلص الدارسون عناصر الإيقاع الشعري فعدوها ثلاثة وهي المدى الزمني (المقاطع) النبر و التنغيم. ولهذا فما على الدارس إلا " أن يدرك مجموعة الصراعات في داخل النظام الإيقاعي المعقد . في كل عنصر إيقاعي صراع داخلي بين عناصر الثبات وعناصر الانتهاك في المقاطع و النبر و التنظيم". [2]

فالإيقاع تزيد أهميته من خلال جعله أحد شفرات النص التي تكشف عن العمل الإبداعي.

ومن المحاولات الجادة في توسيع مفهوم الإيقاع و تجاوز حصره في المجال الصوتي الضيق. ما جاء به نعيم اليافي حين رأى أن للإيقاع أثر بارز في كل مظاهر الفن وليس أثره مقصورا على الشعر وحده. فجعل دراسة على النغم في القران الكريم. و يشير بالنغم إلى الإيقاع و الوزن في القرآن الكريم ثم يميز بينهما فيجعل الوزن من خصائص الشعر وهو:" النمط المحدد الصرف أو الهيكل السكوني الجاهز و المجرد , أما الإيقاع فهو العنف المنظم أو حركة النص الداخلية الحيوية التي تصنع الرموز المؤلفة للعبارة الدفق و الثراء " [3] .

---

(1) البحراوي .سيد, العروض و إيقاع الشعر العربي , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1993 ص12

(2) البحراوي . سيد الأيقاع في شعرالسياب دار نوارة للطباعة و النشر القاهرة ط 1 1996 ص 18

(3) نعيم الباقي , ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرأن .مجلة التراث العربي .دمشق 1984ص 133

كما يميز مرة أخرى بين إيقاع النثرو إيقاع الشعر و إيقاع القرآن الكريم فأهم ما يميز إيقاع النثر تنوعه وحريته في تخير الإيقاع الملائم للتعبير إذ" عندما يفك ذاته من ربقة القيد أو يرخي هذا قبضته قليلا عنه تتدفق نغمات الإيقاع رخية سلسة ذات ألوان لا حصر لها ".[1]

أما الإيقاع في الشعر فإنه مهما حاول إعفاء نفسه من قيود الوزن يظل مصفدا بها, لكن الإيقاع في القرآن الكريم يقوم على ثلاث قواعد هي : توحد الإيقاع مع اختلاف المعنى . وتنوعه بتنوعه و الثالثة اتساقه مع الجو العام وتعدده .

" وتتشكل القاعدة القرآنية في القرآن الكريم عموما من تسعة مبادئ أساسية هي : التنوع ,التقابل,الترجيع , التوقع , الإضافة ,الترنم ,السكت ,القفلة ,الفاصلة , ويتجلى إيقاعها من خلال اندماج عنصرين هما التناسب الحاصل بين النغمة الخاصة و الفكرة اعتمادا على الدور الذي تقوم به الفاصلة القرآنية (القافية و اللحن الذي يؤلف بين نغمات السورة جميعها على اختلاف درجاتها فيخلق في نفس المتلقي شعورا ما".[2]

فالإيقاع حركة داخلية تلتئم من خلالها أجزاء النص فتتشكل قوة جمالية غلابة فهي تشكل "خطا عموديا يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها .وبذلك فهو يخترق كل خطوطها الأفقية بما فيها خط الوزن , ليتقاطع معها جميعا في نقطة مركزية واحدة وهي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بنى القصيدة ومستوياتها , فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة ويدخلها في نظام حيوي شامل متصل ببعضه البعض".[3]

---

(1) نعيم اليافي ,ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرأن ,ص 134

(2) نعيم اليافي : عودة الى موسيقى القرأن .مجلة التراث العربي عدد 1987/26/25/ص 64

(3) الهاشمي علوي .فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ص 24

و خلاصة القول في مفهوم الإيقاع أنه " انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي , أو سياقات جزئية تلتئم في سياق جزئي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا , ظاهرا أو خفيا يتصل بغيره من بنى النص الأساسية و الجزئية , و يعبر عنها كما يتجلى فيها ".[1]

و مع اختلاف الآراء في تعريف الإيقاع و تضاربها بسبب الإبهام الذي يحيط بالظاهرة أن عنصر الإيقاع هو العلامة النوعية الأبرز في تجسيد شعرية النص أو هو ما يدفعنا إلى الميل إلى رأي علوي الهاشمي في أن الإيقاع" هو خط عمودي يخترق جسد النص من أعلاه إلى أسفله متقاطعا مع خطوطه الأفقية في نقطة ارتكازية محورية . وهذه الخطوط هي الوزن و الصور و الأفكار و اللغة و الأصوات التي تظل كتلا جامدة لا حياة فيها إلى أن يخترقها خط الإيقاع ".[2]

(1) الهاشمي علوي . فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ص 53

(2) نفسه ص 24/23

4)تطور البناء الإيقاعي للقصيدة العربية

إن الصورة الموسيقية للقصيدة العربية تجسدت في بحور الشعر و قوافيه, وكانت تشمل أعلى درجات النضج حتى إننا "لا نستطيع أن نقطع بشيء فيما يخص مراحل نشوئها و تطورها ".[1]

وكان البيت الشعري هو الوحدة الموسيقية الأساسية للقصيدة العربية بوزنه و قافيته, إلى جانب بعض التلوين الموسيقي الداخلي الذي لم يلتفت إليه النقاد الكلاسيكيون,ولقد شهدت الصورة الموسيقية بتركيبتها هذه حركات ثورية منذ العصر العباسي تزعمها بشار بن برد وأبو نواس وأبو تمام وأبو العتاهية ، وكان لموجة الغناء التي انتشرت في ذلك العصر أثر كبير على بنية القصيدة وصورتها الموسيقية ، فقد سعى الشعراء إلي محاولة تطويع الصورة الموسيقية الشعرية إلى متطلبات التلحين الغنائي ، وعادوا إلى مجزوءات الأوزان وإلى ما ا ستحدث من بحور مهملة سميت ببحور المولدين و أوزانهم [2]، وهي المستطيل والممتد وهذين من دائرة المختلف والمتوافر وهو من دائرة المؤتلف و المنسرد والمطرد وهما من دائرة المشتبه .

ومنها أيضا خروج الصعاليك على نمطية بناء القصيدة الجاهلية ، كل هذا دليل على أن البنية الإيقاعية للشعر العربي لم تقف في عصر من العصور جامدة هذا الجمود المميت الذي يدَعيه بعض النقاد ، حين ينفون مسألة التحديث في الشعر القديم ، ويدَعون أنه عاش حياة تقليدية متقوقعة مستدلين على ذلك بأن الشعر في الجاهلية والإسلام قيل في مجتمع رعوي مقفل ذي طبيعة نائية يغلب عليها الرتابة في نظم المعيشة والتقاليد والعادات والشاعر محكوم في هذه الطبيعة بقيود صارمة للقصيدة التقليدية لا يمكن التمرد عليها أو التحرر منها لأنه إن فعل ذلك فقد إعجاب الناس والنقاد والرواة [3].

---

(1) **محمد** غنيمي هلال :النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ودار الثقافة بيروت ط4-1973 – ص 468 .

(2) ابرهيم أنيس : موسيقي الشعر .ص209

(3) نشأت كمال : أبو شادي وحركة التجديد في الشعر الحديث ، دار الكتاب الغربي القاهرة 967 ، ص 296.

أ) مراحل التجديد الإيقاعي في الشعر القديم:

من مظاهر التجديد في الصورة الموسيقية للقصيدة القديمة تجديدات الموشحات الأندلسية التي ظهرت منذ أواخر القرن الثالث الهجري وإن كانت لم تدرج لدى كبار الشعراء إلا فيما بين أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الثامن الهجري [1]،ومن المحاولات المبكرة التي أحدثت بعض التلوين في تشكيل القصيدة الكلاسيكية الموشحة التي ينسبها عز الدين إسماعيل إلى ابن المعتز:[2]

أيها الساقي إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع

وندیم همت في غرته

وبشرب الراح في راحته

كلما قد فاق من سكرته

جذب الزِّقَ إليه واشتكى وسقاني أربعا في أربع

لكن ثورة الوشاحين كانت ضئيلة بالنظر إلى منجزاتها، فلم يزيدوا على أن استبدلوا

نظاما بنظام آخر كإدخالهم نظام المخمسات[3] وغيره في القافية ،وهي نظم تعتمد على المقاطع الشعرية بدلا من البيت ومع ذلك لم يهدفوا لغير التحرر من بئر القافية والوزن في القصيدة العربية ،ولم يدر بخلدهم أن يثوروا على المعاني ونظام القصيدة ليوسعوا المجال للموسيقى الإيحائية [4] ولكن الصورة الموسيقية ظلت هي المسيطرة على القصيدة العربية من حيث خضوعها لمبدأ تنظيمي محدد سواء في العصر العباسي الأول أو الثاني أو حتى مع بداية العصر الحديث مع شعراء الإحياء والكلاسيكية الجديدة .

1) محمد غنيمي هلال :النقد الادبي الحديث ص 477 .

2/ عزالدين اسماعيل :الشعر العربي المعاصر،دار العودة .دار الثقافة ،.بيروت ط 3 1981 ص 55.

3/ المخمسات :هي ان يؤتى بخمسة اشطر على قافية ثم تليها خمسة أخرى بنفس البصر بقافية مغايرة.

4/ محمد غنيمي هلال :النقد الأدبي الحديث ص 478.

فقد عرف الشعر العربي القديم محاولات عدة للتجديد في الأوزان والقوافي. كما فعل المولدون في العصر العباسي ،فقد جاء هؤلاء بأوزان لم تكن معروفة في الجاهلية والإسلام. وذلك من أجل مواكبة الحضارة الجديدة وخلق التلاؤم بين الأوزان الشعرية وفن الغناء الذي انتشر في العصر العباسي ,وقد كانت تلك الأوزان عبارة عن بحور مجزوءة للبحور المعروفة أو بحور جديدة تعتمد نفس النظرية التي يقوم عليها الوزن المتعارف عليه ومنها بحر المجتث[1]

ونجد في العصر العباسي نموذجا فريدا في مظهره الكتابي وهو لسلم الخاسر (186هـ)

يقول فيها :[2]

موسى المطر

غيث بكر ثم انهمر ألوى الممر

خير البشر فرع مضر بدر بدر و المفتخر لمن غبر

ويعد أبو العتاهية من أكثر الشعراء خرقا لقواعد القصيدة العربية القديمة فقد ذكر صاحب الأغاني أن أبا العتاهية جاء بأوزان طريفة لم يتقدمه الأوائل فيها حتى أنه سئل هل تعرف العروض؟ قال: "أنا أكبر من العروض "[3]'وله أبيات خرج فيها خروجا تاما عن مألوف الأوزان قالها وهو قاعد عند قصار حين سمع صوت المدقة فحاكاه بقوله :

---

1)صبيرة ملوك , بنية الإيقاع العربي المعاصر ص13

2) نفسه ص 14

3)فاخور محمد , موسيقى الشعر العربي ,مديرية الكتب و المطبوعات الجامعية دمشق , 1981ص 185.

للمنون دائرا ت يدرن صرفها

هن ينتقيننا واحدا فواحدا [1]

ووزنها :

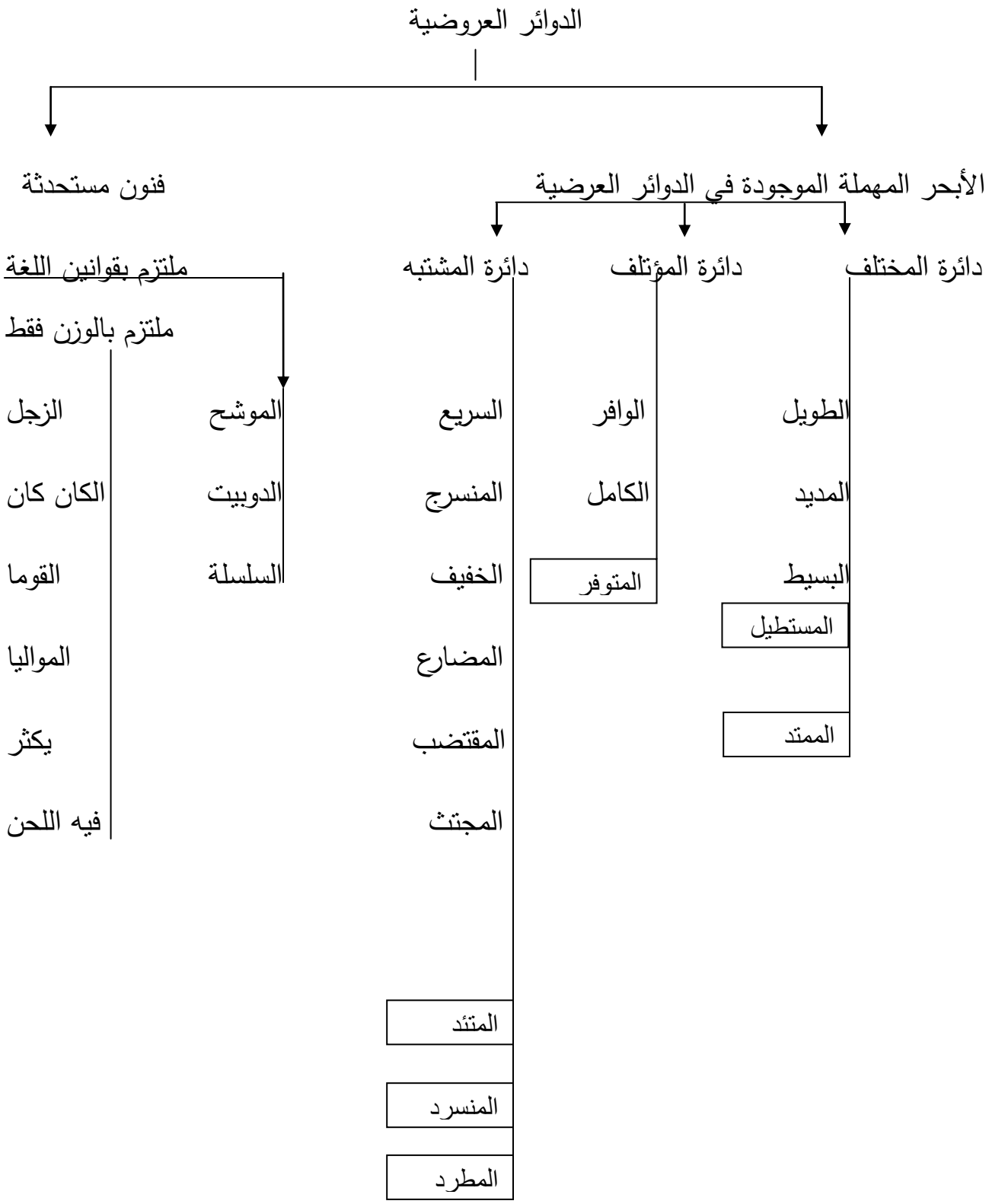
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

وهذه تشكيلة لا تمثل احتمالا في الدوائر العروضية التي ابتدعها الخليل بن أحمد الفراهيدي كما أنه لم يتعامل بها أي شاعر سبقه.

وقد ذكرت سابقا أن إبراهيم أنيس قال :بأن الشعراء سعوا إلى محاولة تطويع الصورة الموسيقية إلى متطلبات التلحين الغنائي ’وعادوا إلى مجزوءات الأوزان وما استحدث من بحور مهملة وهي بحور المولدين وأوزانهم وذلك أن الشعراء العرب لم يتعاملوا معها فصاغها المولدون بطريقة رياضية وهي ستة أبحر موزعة على ثلاث دوائر عروضية كما سيوضحها المخطط الآتي:

(1) فاخوري محمد ,موسيقى الشعر العربي ص 186


الدوائر العروضية
الأبحر المهملة الموجودة في الدوائر العرضية
فنون مستحدثة
دائرة المختلف
دائرة المؤتلف
دائرة المشتبه
ملتزم بقوانين اللغة
ملتزم بالوزن فقط
الطويل
المديد
البسيط
المستطيل
الممتد
الوافر
الكامل
المتوفر
السريع
المنسرج
الخفيف
المضارع
المقتضب
المجتث
المتئد
المنسرد
المطرد
الموشح
الدوبيت
السلسلة
الزجل
الكان كان
القوما
المواليا
يكثر
فيه اللحن

ا) الأبـحـــــر المهمـــــلة

ا-1) **دائرة المختلف:** وفيها بحران مهملان هما المستطيل والممتد .

1/**البحر المستطيل:** وهو مقلوب الطويل ومن نماذجه قول الشاعر :[1]

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحور أدير الصدغ منه على مسك وعنبر

مفاعلين فعولن مفاعيلن فعـولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن .

2/ **البحر الممتد:**وهو مقلوب المديد ومن نماذجهم عند المولدين قول أحدهم:[2]

صاد قلبي غزال أحور ذو دلال كلما زدت حبا زاد مني نفورا

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

ا- 2) **دائرة المؤتلف** : وفيها بحر مهمل وهو المتوفر ومنها قول الشاعر[3]:

ما وقوفك بالركائب في الظلل ما سؤالك عن حبيبك قد رحل

فاعلاتك فاعلاتك فاعلن فاعلاتك فاعلاتك فاعلن

ا -3) دائرة المشتبه: وفيها ثلاثة بحور مهملة وهي:

ا) **المتئد:** وهو مقلوب المجتث ومنها قول الشاعر :[4]

ما لسلمى في البراري من مشبه لا ولا البدر المنير المستكمل

فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن

1/انيس ابراهيم ،موسيقى الشعر ص 209.

2/الفاخوري محمود.موسيق الشعر العربي .ص 188.

3/ انيس ابراهيم .موسيق الشعر ص 209.

4/ الفاخوري محمود موسيقى الشعر العربي .ص 189.

ب)المنسرد: ومنها قول الشاعر[1]:

لقد ناديت أقواما حين جابوا وما بالسمع وقر ولو أجابوا

مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن

ج/ المطرد:وهو مقلوب المضارع ومنها قول الشعر [2]:

ما على المستهام ربع بالصد فاشتكى ثم أبكاني من الوجد

فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن

2) فنون مستحدثة:فمنها ما هو ملتزم بقوانين اللغة(أي تخضع للإعراب ولا لحن فيها)ومنها ما يخرج عن قوانين اللغة ولا يتقيد بها وهذه يكثر فيها اللحن كما أشرت في المخطط السابق وإنما التزامها يكمن في الوزن فقط.

1)الموشح: سمي موشحا لأن فيه تنويع وتناظر للأوزان والقوافي وهو مأخوذ من وشاح المرأة في الزخرفة وتنويع الرسوم ويقوم على ثلاثة مبادئ الاعتماد على التفعيلة كوحدة للوزن بدلا للبحر ومزج البحور في الموشحة الواحدة وارتكاز الإيقاع على اللحن المصاحب لا على الوزن العروضي فحسب "[3] ولهذا كانت نشأته على موجة اللهو والغناء التي صاحبت القرن الثالث الهجري والأندلسي ولهذا كان يتميز بموضوعات الخمر والغزل إلا أنه عربي التراكيب ما عدا القفل الأخير من الموشح ويسمى الخرجة إذ يستحسنون أن يكون عاميا لكن لغة الموشحات ضعفت على مر السنين "[4].

---

1)الفاخوري محمود:موسيقي اللشعر العربي .ص189.

2)انيس ابراهيم.موسيقى الشعرص210.

3)فضيل صلاح شفرات النص،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة ط 1999 ص 115 .

4)الفاخوري محمود .موسيقى الشعر العربي .ص 190 .

ومنه قول الشاعر[1]:

بدر تم شمس ضحى غصن نقا مسك شم

ما أتم ما أوضحا ما أورقا ما أنـم.

2)الدوبيت: وهو مكون من كلمتين الأولى فارسية وهي "دو" وتعني اثنين و"بيت" أي بيتان فلا يزيدون في نظمه على أكثر من بيتين و أمثلته قول الشاعر[2]:

يا من بسنان رمحه قد طعنا والصارم من لحاظه قطعنا

ارحم دنفا فسنه قد طعنا من حبك لا يصيبه قط عنا

على وزن:فعلن متفاعلن فعولن فعلن فعلن متفاعلن فعولن فعلن

3) السلسلة:وهو وزن ليس مشهورا بين الرواة ويلتبس في كثير من الأحيان بالدوبيت وأغرب ما فيه أ ن أهل العروض قد زعموا أن ألفاظه جاءت معربة مع أن قافيته المردفة توحي بأنه ربما كان من أوزان الشعر العامي ومن نماذجه (3):

السحر بعينيك ما تحرك أوجال إلا ورماني من الغرام بأوجال

فعلن فعلاتن مستفعلن فعلات فعلن فعلاتن مستفعلن فعلات

---

1) الفاخوري محمود:موسيقى الشعر العربي ص 191.

2)نفسه ص 192.

3) أنيس ابراهيم موسيقى الشعر ص 218.

4)الزجل: وهو من الفنون الملتزمة بالوزن دون اللغة وهو أول شعر ملحون في اللغة العربية "نظم بلغة العامة ولهجة أسلافهم ،لا تراعى فيه قواعد الإعراب ولا الصيغ الصحيحة للكلمات بل ينظمونه من الكلام الدارج وألفاظ الكلام العادي الذي يدور بينهم في الحديث"[1].

ومنه قول أحدهم: من الكرك جانا الناصر وجب معو أسد الغابه

وركبتك يا شيخ هنطش ماكانت إلا كذابه .

ووزنه: مستفعلن فعلن فعلن مستفعلن فعلن فعلن

5) الكان كان :محيطه الحكايات والخرافات ولهذا سمي كان كان وفيه مزج بين البحور الشعرية بمعنى أن الشطر الأول يخالف الثاني وهذا يعد تطورا في الأوزان للشعر العربي ومثاله قول الشاعر[2] :

قم يا مقصر تضرع قبل أن يقول كان كان

للبر تجري الجواري في البحر كالأعلام

ووزنه: مستفعلن فاعلاتن مستفعلن مستفعلان

6) القوما :عرف أيام العباسيين ولفظ القوما مشتق من قولهم "قوما نسحر قوما" واقترن باسم أبي نقطة الذي كان مسحرا يتقاضى أجرا سنويا.

"ولما مات أراد ابنه أن يعرف الخليفة بموته فجمع بعض أتباع والده في أول ليلة من رمضان

---

1)أنيس ابراهيم موسيقى الشعر ص 233.

2)الفاخوري محمود موسيقى الشعر العربي ص192.

.

وراح يغني القوما تحت شرفة القصر بصوت رخيم وكان مما قاله[1]:

يا سيد السادات لك بالكرم عادات

أنا ابن أبو نقطة تعش أبويا مات

ووزن القوما: مستفعلن فعلان مستفعلن فعلان .

7)المواليا :مفرده مولى "أي سيد"وأتبع بألف الإنشاد ويروى في سبب نشأته أن الرشيد حين أطاح بالبرامكة نهى الشعراء عن رثائهم ،لكن جارية لهم رثتهم بهذا الوزن صائحة يا مواليا ليكون في ذلك نجاتها مادامت لم ترثهم بالشعر المعروف المنهي عنه ومن الدارسين من يشكك في ذلك ويرده إلى اللون المشهور وهو الموال ومن أمثلته [2]:

أنتم أساس بلائي في الهوى أنتم أذبتم الجسم من بعد النوى أنتم

مالي طبيب يداويني سوى أنتم بالله هذا الجفا ممن تعلمــتم

ومهما يكن التجديد الذي حدث في الشعر القديم من خلال العودة إلى بحور مهملة أو فنون مستجدة فإنه تجديد يفهم بالأصالة لم يخرج عن إطار القصيدة العربية وظل محافظا على الشكل الإيقاعي.

---

1) الفاخوري محمود موسيقى الشعر ص 193

2) نفسه ص 193

ب) مراحل التجديد الإيقاعي في الشعر الحديث:

كان من أثر اطلاع العرب غلى حضارة الغرب أن تغيرت نظرتهم إلى الكثير من الأمور وبدت الكيانات المختلفة فاقدة للكثير من تماسكها ومن جملة تلك الكيانات الشعر الذي استطاع أن يحافظ على نظامه شبه الثابت لقرون عديدة وفي هذا الصدد يشير شوقي ضيف"إلى أن الشعراء العرب قد اطلعوا على الآداب الغربية فكان من أثر ذلك معرفتهم أن اللغات القديمة في تلك الآداب لم يعرف شعرها القافية[1]".

كما أن الأدب الأوروبي الحديث فيه شعر مرسل لا يرتبط بالقوافي وشعر تتقابل فيه القوافي أو تتعانق وقد نادى الشعراء في القرن العشرين بالتحرر من القافية باعتبارها تعيق حرية الشاعر في نظم القصائد القصصية الطويلة.

وكان من أثر ذلك أن أسرع توفيق البكري فصنع قصيدة بدون قافية ثم تلاه الزهار وعبد الرحمن شكري فألفا قصيدة من هذا النمط المرسل "[2].

وهكذا نشأ اتجاه جديد هز البنية الإيقاعية للقصيدة العربية من جذورها على يد جملة من الشعراء تتقدمهم نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وهذا التجديد الذي لم تعد القصيدة التقليدية قادرة على مواكبته فقد ظهر عجزها عن استيعاب روح العصر بما فيه من تعقيدات [3]

---

1)شوقي ضيف في النقد الأدبي دار المعارف ط3 مصر القاهرة ص 107

2)نفسه ص107

3) صبيرة ملوك ،بنية الايقاع العربي المعاصر ص 10.

ولقد كانت الحضارة الجديدة التي فتح العرب أعينهم عليها دافعا إلى التغيير ذلك أن الحضارة كما تقول نازك الملائكة :"تفجر المعاني الدقيقة الحساسة في قلب الشاعر وتوسع آفاق شعره في حين يبقى الشاعر البدوي مربوطا بمستوى ضيق لا يتسع لشيء" [1] ,بيد أ ن أي حركة تجديدية لا تنبع من فراغ فجأة هكذا دون مقدمات فالمؤكد أن لها مقدمات أساسية سبقتها فمجرى التجديد كان متصلا دائما .

فكانت هذه الحركة واعية لمهمتها بدافع من حاجة روحية تصرخ نتيجة تصدع خطير ناشئ عن تحولات الواقع وهذا ما يؤكده الشاعر بلند الحيدري حين يلخص التجربة الحداثية في محاولات الشاعر الثورة عل الواقع الحتمي المألوف رغبة منه أن يجد من خلال الثورة ما يغري على الراحة النفسية الآنية فالواقع الاجتماعي والواقع العصري يؤثران في التجربة الشعرية وليس لشكل أن يغير نفسه إلا بأثرمن مضمون واقعي" [2] .

وترى نازك الملائكة "أن شعر التفعيلة أو كما لقبته بالشعر الحر هو اندفاعة اجتماعية تمتلك جذورا اجتماعية تحتم انبثاقها وتستدعيه "[3] مما دفع ببعض أفراد المجتمع ومنهم الشعراء إلى إحداث الجديد في الفن والإبداع وولادة بنيات شعرية وأدبية جديدة .ولابد أن هذه الحركة التجديدية قد مرت عبر مراحل جسدت بنى إيقاعية جديدة للقصيدة العربية ويمكن حصرها في ثلاث مراحل:

---

1) نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر دار العلم للملايين ط 13، 2004 ،ص 195.

2)عبد العزيز لمقالح الشعر الرؤي والتشكيل دار طلاس للدراسات والترجمة ط2 دمشق سوريا 1985 ص81

3) نازك الملائكة ،قضايا الشعر المعاصر.ص54

مرحلة التمهيد أو التأسيس وشملت المحاولات الأولى التي قام بها بعض الشعراء بهدف البحث عن النموذج الإيقاعي المناسب للتجربة الشعرية الحديثة الذي انتهى إلى شعر التفعيلة و تليها مرحلة التحول التي قادها بوعي نقدي وإبداعي واضح كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب و آخرون في بداية النصف الثاني من القرن العشرين.

و جاءت أخيرا مرحلة التجاوز وهي مرحلة زحف من خلالها الشعراء على كل المحاولات المقننة السابقة وأوغلوا في التجريب إلى أقصاه فانتهى بهم المطاف عند قصيدة النثر.

1)مرحلة التمهيد(التأسيس) :وتتجسد هذه المرحلة في المحاولات التجديدية الناضجة التي تبلورت في صورة فعلية لدى شعراء المهجر مدفوعين إلى ذلك بالروح الثورية التي تشبعوا بها من الفكر الرومانسي الغربي الذي كان له موقف متميز من موسيقى الشعر حينما ربطها بالانفعال والعاطفة من جهة, وبين الانفعال والوزن المصاحب له من جهة أخرى فانتقلت إلى الرومانسية العربية ، وتجسدت في الأعمال الشعرية لشعراء المهجر وجماعة أبولو في اهتمامهم بالموسيقى التعبيرية .....فإنه تجلى أيضا (التجديد)في بنية القصيدة الخارجية ,وقد برز ذلك في حرية الشاعر في توزيع حمولته الإيقاعية وانتهاكه للمحظور [1].

.

1) كمال خير بك حركية الحداث في الشعر العربي المعاصر ص 261.

ولعل أكثر المحاولات ما كتبه أمين الريحاني(1907)ويطلق عليه الشعر المنثور وهو نثر لا وزن فيه مكتوب بطريقة الشعر الحر ومن نماذجه هذه المقطوعة :[1]

قم أيها القاعس المتقاعس البائس من الحياة

قم أيها البخيل النائم على الصكوك و الأ وراق

قم أيها القامر العبوس المكتئب

قم أيها المسرور المحبور المبتهج

كما أن هناك من قام بمحاولات كانت تهدف إلى الجمع بين البحور المتعددة في القصيدة الواحدة وقد تزعمها أحمد أبو شادي ومن قبله فارس الشدياق (1888) ولقد سمى أبو شادي هذه التجارب بأنها نماذج من الشعر المرسل المتنوع الوزن [2] .

ونعثر لدى علي باكثير على ما دعاه" بالنظم المرسل المنطلق والشعر الحر وقد حدد المقصود بحرية النظم تحديدا يتفق تماما والمفهوم الحديث للشعر الحر فهذا النوع من النظم عنده حر لعدم التزام عدد معين من التفعيلات في البيت الواحد".[3]

بل هناك حتى من حاول وضع أبحر جديدة لم تعرفها العرب كما فعل مطران ومع محدودية هذه المحاولات إلا أنها مثلت نموذجا حيا للشعر الحر وما يميز محدوديتها أنها كانت نادرة ولم تكن لها صيت في الفضاءات الشعرية وعدم تهيئ الذوق الموسيقي العربي لتقبل مثل هذه النماذج من الشعر

---

1)الورقي سعيد،لغة الشعر العربي الحديث دار المعرفة الجامعية مصر (د.ن) ص 177.

2)نفسه ص177.

3) نفسه ص 379.

ولكن هذا لا يبعدها عن كونها مرحلة هامة من مراحل انتقال بنية القصيدة العربية إلى الصورة الموسيقية الحديثة .

2)مرحلة التبني (التحول): "لقد كان أبرز مظهر لهذه المرحلة الجديدة هو الكتابة وفق الأسطر الشعرية المتفاوتة الطول و التخلي عن نظام الشطرين" [1] , و التحرر النسبي من سلطان القافية .وقد تبنى هذا المشروع الجديد كل من نازك الملائكة ,وبدر شاكر السياب وتعود بداية هذه المرحلة إلى سنة 1947 , حين نشرت نازك الملائكة "الكوليرا في مجلة العروبة اللبنانية في كانون الأول عام 1947و تحدد الشاعرة تاريخ كتابة هذه القصيدة ب 27 تشرين الأول أكتوبر "[2]

تقول نازك في كتابها قضايا الشعر المعاصر:"نشرت هذه القصيدة في بيروت ووصلت نسخها إلى بغداد في أول كانون الأول وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر ببغداد ديوان بدر شاكر السياب "أزهار ذابلة "وفيه قصيدة حرة الوزن له من بحر الرمل عنوانها "هل كان حبا".[3]

ولعل أول تفسير نقدي لحركة الشعر الجديد يتجلى فيما ضمنته نازك الملائكة مقدمة ديوانها "شظايا ورماد" الصادر سنة 1949 حيث أعلنت أننا "مازلنا أسرى تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية والإسلام".[4]

---

1) يمنى العيد ،الدلالات الاجتماعية لحركة الادب الروما طيقي في لبنان ،دار الفارابي ،بيروت 1979،ص105.
2) كمال خير بك،حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ص 43.
3) نازك الملائكة ،قضايا الشعر المعاصر ،ص 24.
4) نازك الملائكة ،شظايا ورماد ،دار العودة ،بيروت ط1979،2.ص 7

وحددت موقفها من بحور الخليل بقولها :"ما لطريقة الخليل ؟ لم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين ؟ ألم تألفها أسماعنا ، وترددها شفاهنا وتعلكها أقلامنا حتى مجتها .منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون " [1] ,وهي بهذا تقترح أسلوبا جديدا يتجلى في تعديل وتطوير المعاني والأساليب، وتسعى إلى بسط خاصية هذا الأسلوب ووجه أفضليته على طريقة الخليل.وهذا نموذج من قصيدة الكوليرا لنازك تقول: [2].

طلع الفجر

اصغ إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر أصغ أنظر ركب الباكين

عشرة أموات ، عشرونا

لا تحص . أصغ للباكينا

اسمع صوت الطفل المسكين.

موتى ، موتى، ضاع العدد .

موتى موتى ، لم يبق غد

في كل مكان جسد يندبه محزون

ولحظة إخلاد لا صمت

هذا ما فعلت كف الموت

الموت الموت الموت

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت.

(1) الملائكة .نازك .شظايا ورماد ص15.

(2) الملائكة نازك .قضايا الشعر المعاصر ص24.

ونموذج من قصيدة "هل كان حبا " للسياب يقول :[1]

هل يكون الحب إني

بت عبدا للتمني

أم هو الحب ألواح الأمنيات

والتقاء الشعر ونسيان الحياة

واختفاء العين بالعين انتشاء

كانثيال عاد يفنى في هدير

أو كظل في غدير .

وبعد عام من ظهور مقدمة ديوان نازك ونشر السياب ديوان أساطير 1950 وبسط فيه بلورة أخرى لحركة الشعر الحديث وصورة القصيدة الحديثة بصفة خاصة .ومنذ ذلك الوقت اتفق النقاد أو كادوا يتفقون على هذه الطريقة .

وتشير نازك الملائكة إلى أن هناك أربعة عوامل .من جملة العوامل الاجتماعية أدت إلى حركة الشعر الحر وتحددها فيما يأتي : [2]

1)النزوع إلى الواقع : حيث أن الأوزان الحرة تسمح للشاعر أن يرتاد الحقيقة الواقعية ويبتعد عن الأجواء الرومنسية ، وأسلوب الشطرين يعيق تحقيق هذه الرغبة نظر لنظامه الصارم الذي لا يسمح بأي نوع من التجاوز.

2)الحنين إلى الاستقلال : ويمكن تلخيصه في رغبة الشاعر الحديث في تحقيق التفرد والاستقلال بشخصيته عن شخصية الشاعر القديم وذلك بالإبداع عن طريق الاستيحاء من حاجات العصر وقد كان السبيل إلى تحقيق ذلك "الثورة على القوالب الشعرية "

(1) – الملائكة نازك : قضايا الشعر المعاصر ص24.

(2) – نفسه ص 56–63 .

3) **النفور من النموذج** : والمقصود هنا النموذج الشعري العمودي ، الذي يحبس الشاعر في إطار ضيق ، ولذلك عمد الشاعر الحديث إلى إرباك هذا النموذج والخروج على الرتابة التي تميزه ، وهذا النفور من النموذج ليس خاصا بالشعر وحده وإنما هو سمة مميزة للعصر.

4)**الهرب من التناظر**: الذي يميز بناء الشعر كما يميز بناء البيوت في العالم العربي .

وتشير نازك إلى أن ثورتها على طريقة الشطرين الخليلية إنما كانت بسبب نفورها من المنزل المتناظر الذي يتطابق جانباه تمام التطابق .

5)**إيثار المضمون** : وهذا الإيثار يعتبر ثورة على ما ساد في العصور المتأخرة من تغليب للجانب الشكلي .حيث غلبت على الشعر العربي القوالب الشكلية والصناعية الفارغة والأشكال التي لا تعبر عن حاجة حيوية .

وإذا كان الشاعر القديم يتمسك بالوزن والقافية على حساب المعاني والصور فإن الشاعر الحديث ينطلق من الحياة يبدع أشكالا تتلاءم وحاجته الفكرية والشعورية .

ولقد كانت مسألة السبق إلى الكتابة بنظام التفعيلة من أكثر المسائل التي حام حولها اهتمام النقاد فانقسموا إلى متحزب لنازك ومشايع للسياب ولكن الذي يهمنا هو الزلزال الذي أصاب بنية القصيدة العربية بانتقالها من الصورة الموسيقية التقليدية إلى الصورة الحديثة التي تقوم على نظام التفعيلة .

6)مرحلة التجاوز :والمقصود بها تحديدا المرحلة التي تراجع فيها انبهار الشعراء والنقاد بنظام التفعيلة أو الشعر الحر كما أسمته نازك الملائكة واتجاههم إلى البحث عن بدائل لنموذج الخليل إبان الفترة التي شهدت تغطية بنيوية لهذا العروض بعد انتقاله إلى نظام التفعيلة .

ويمكن بداية التأريخ لها بظهور مجلة "شعر" اللبنانية التي تبنت أكبر ثورة على التقاليد الشعرية القديمة والحديثة معا . وهي ثورة قامت بتوجيه الضربة الموجعة التي هزت الشعر العربي ...في نهاية الخمسينات وبداية الستينات مع شعراء أسسوا هذه المواجهة النقدية الجذرية مع الموروث التقليدي "[1].

وكانوا مبادرين إلى خرق النموذج التاريخي الموصول وهم : أنسي الحاج ، وتوفيق الصايغ ، ومحمد الماغوط ، وأدونيس ، وشوقي أبو شقرا ، ويوسف الخال وغيرهم ، ولقد كان هم هؤلاء الشعراء الأول هو تحقيق الحرية المطلقة في الشعر ، والولوع بالتجاوز الدائم للواقع وللتاريخ وللتراث وللأشكال الإيقاعية باستمرار .

فقد أعلنوا بصراحة ضرورة تطوير الإيقاع الشعري العربي .وتكييفه للمضامين الجديدة , وقد عزز هذه الدعوة أدونيس أثناء تقديمه لمختارات شعرية من شعر يوسف الخال .حين رأى أن تجربة هذا الأخير تفتح " أبواب التحرر من القيود الشكلية المسبقة أيا كانت .... إن الشعر لا يعرف بشكل وزني معين إنه يعرف بكونه حركة تقوم جوهريا على الحرية الأولية فيما وراء الأشكال والقيود ". [2]

---

(1) محمد فرحان هموم الثقافة العربية .دار الحداثة .بيروت .ط 1988 .ص 200

(2)أدونيس . يوسف الخال قصائده المختارة .دار مجلة الشعر .بيروت .(د.ت) ص 28

وقد عرفت هذه المرحلة شيوع الاتجاه البنيوي وهذا ما جعل عروض الخليل تحظى بتغطية بنيوية وتظهر تحت اسم "البنية الإيقاعية " والمتتبع لهذه المرحلة يستيقن بأن أصحاب هذه المرحلة قد أخذوا آرائهم و مفاهيمهم من الدراسات الغربية أو التي قام بها المستشرقون على الشعر العربي , و لعله السبب الذي جعل الدكتور أحمد المعداوي يرميها بالقصور بعد أن ميز بين ثلاثة أشكال من الدراسات التي جسدت هذه المرحلة وهي: [1]

أ) تبني النظريات الغربية الخالصة .

ب)الاتكاء على بعض الآراء المتفرقة دون توفر رؤية شخصية خالصة.

ج)التغطية اللغوية أو الصوتية .

وسنكتفي بالتركيز على شكلين من تلك الثلاثة.تبني النظريات الغربية الخالصة و التغطية اللغوية و الصوتية

أ)تبني النظريات الغربية الخالصة: وتتوزع على اتجاهين هما:

ما استخلص من الأشعار الغربية ,وما وصل إليه المستشرقون في دراستهم للشعر العربي , ويمثل الاتجاه الأول المغربيان محمد بنيس في كتابه " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب " . و " الشعر العربي الحديث" و عبد الله راجع في كتابه "القصيدة المغربية المعاصرة " حين تبنيا آراء جان كوهن " jean cohen" المتضمنة في كتابه " بنية اللغة الشعرية " و المتمثلة في نظام الوقفات الثلاث : الوقفة العروضية , و الوقفة النظمية الدلالية , ووقفة البياض , ولكن هذه الوقفات كما لاحظ المعداوي لا تتضمن جديدا غير مسبوق بقدر ماهي ترجمة لمصطلحات أجنبية قال بها الناقدان " للدلالة بالتتابع على ما يمكن تسميته بالمصطلحات المتعارف عليها عروضا

(1) ينظر المعداوي , أحمد : أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث , منشورات دار الأفاق , المغرب ط1 ,1993 ص27_31

و لغة بالسطر الشعري , و التدوير النحوي أو التركيبي , و التدوير العروضي ".[1]

" ثم استقدام مثل هذه المصطلحات التي هي من صميم العروض الفرنسي لم يفد الناقدين في شيء . أوهي لم تفد الدراسة إلا في جعلها تعج بالمصطلحات الأجنبية , و الدليل على هذا الكلام ما ورد في الكتابين السابقين , فنحن لا نكاد نقع على شيء جديد أو مستحدث في الدرس العروضي , ولا يكاد الحديث يخرج عن دقائق المصطلحات العروضية من أسباب و أوتاد و زحافات و علل مع الاستغاثة بما أمكن من آراء كمال أبي ديب ". [2]

أما الاتجاه الثاني فيتمثل في الدراسات التي أقامها بعض الدارسين العرب على ما استخلصه المستشرقون من العروض العربي , هؤلاء المستشرقون الذين انطلقوا في دراستهم لأوزان الشعر العربي من نظام المقاطع نظرا لما يتوفر عليه من طابع علمي , و لكونه وحدة صوتية فإن جميع لغات العالم تشترك فيه ," وقد تركز اهتمامهم على دراسة المقطع الصوتي لأنهم لاحظوا أن بعض الأصوات اللغوية أوضح في نطقها من البعض الآخر ".[3]

وقد قام هؤلاء بتسجيل جملة على لوح حساس فلاحظوا " أن موجة الكلام تظهر في صورة خط متموج في انخفاضات و ارتفاعات , وقد سموا النقط المرتفعة في هذا الخط باسم " القمم" و سموا النقط المنخفضة " الوديان " و تحتل الحركات تلك القمم لأنها أوضح الأصوات في السمع ,و تحتل الأحرف الأخرى الوديان وما يكتنها "[4]

---

(1) أحمد المعداوي , أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث ص 27

(2) نفسه ص 28

(3) إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية .مكتبة الأنجلو مصرية القاهرة ط , 1989,ص 87

(4) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر,ص146

و من الذين درسوا العروض بالاستناد إلى أراء المستشرفين شكري محمد عياد.؛ و خلاصة رأيه أن العروض في كل لغة يبنى على الصفة الغالبة في مقاطعه. و إن كان الأساس الأليق من الناحية النظرية هو كم المقاطع. لأن الوزن الشعري ليس إلا قسما من الإيقاع. و الإيقاع عبارة عن نسب زمانية. و لكن النبر يصبح أساسا لا بد منه للعروض بدلا من كم المقاطع تحت تأثير عاملين هما: – أ)أن يصبح النبر صفة جوهرية ,أي أن الكلمة تفقد معناها إذا لم يراع في نطقها النبر الصحيح أو يتغيير المعنى بتغيير موضع النبر.

–ب)أن يقتصر وقوع النبر على المقطع الطويل. بمعنى أن المقطع القصير يمكن أن يكون منبورا و المقطع الطويل يمكن أن يكون غير منبور.

و عندما يصل إلى قضية النبر في العربية فإنه يرجح أن قواعد النبر تختلف باختلاف اللهجات و هو بهذا يتحفظ تعميم النبر على الشعر العربي لعدم توفر المعلومات الدقيقة "فالنبر في العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة و إن يكن ظاهرة مطردة يمكن ملا حظتها و ضبطها. و إذا صح ذلك فإن القول بأن الشعر العربي شعر ارتكازي كالشعر الإنجليزي و الألماني قول ليس له . حتى الآن ما يسنده من نتائج البحث العلمي. و لعل وصف جمهور المستشرقين للشعر العربي بأنه شعر كمي أن يكون أدنى إلى الصواب "(1) و رغم تمسك الباحث بدراسته بنظام المقاطع إلا أنه ظل متحفظا إزاء الارتكاز في اللغة العربية. و هو ينطلق من بحثي "جويار" و "إبراهيم أنيس" و ينتهي أخيرا إلى أن اللغة العربية لغة كمية.

---

(1) عياد محمد شكري. موسيقى الشعر العربي ص 49.

تعتمد على نظام المقاطع. و ما يصنع في شعرها موسيقيته و هو وقوع النبر على جملة.
و تتجسد قيمة النبر في" أنه يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع. أو بتعبير أكثر تحديدا أنه يمكن الشاعر من إحداث التأثير الذي يريده بإيقاع التوافق و التنافر بين عدد من العناصر التي تؤلف معا موسيقية الشعر". (1)

ب) التغطية اللغوية أو الصوتية: و يذكر في هذا الإتجاه الناقد محمد النويهي الذي بنى نظريته على فكرتين إستخلصهما من عند الناقد الإنجليزي "إليوت" على" أن لغة الشعر يجب أن تكون قريبة من لغة التخاطب اليومي.

و الثانية على فكرة هدم الأشكال الشعرية القديمة. واعادة بنائها من جديد لأنها مرآة يجب أن تعكس كل تطور في الحياة اليومية". (2) و هذا ما جسده في كتابه "قضية الشعر الجديد" لجعله يتحمس بالشكل الجديد الذي استحدثته القصيدة العربية فيقول: " نحن لا نرى ذلك و لا ننظر إلى الشكل القديم القائم على وحدة التفعيلة العروضية إلا كمرحلة انتقال كقنطرة يعبر عليها شعراؤنا إلى ميادين أعظم اتساعا, و لإدراكنا أن الطفرة مستحيلة في تاريخ الآداب و الفنون و الأذواق. و لأن هذا الشكل الجديد هو بارقة الأمل الوحيدة التي تبدو لنا في تطوير الشعر العربي حتى يبلغ ما نريد "(3).

و يرى النويهي على خلاف شكري – أن الشعر القديم يقوم على أساس كمي لكن هذا لم يمنع من أن يكون للنبر أثر في هذا الشعر مادام نظاما مطردا في اللغة العربية و يتنبأ بأن شعر الأجيال المقبلة سينبني على النبر و ليس الكم.

---

(1) عياد. محمد شكري. موسيقى الشعر العربي. ص 56 .
(2) النويهي محمد: قضية الشعر الجديد ص 19.
(3) نفسه ص 19.

و سيظل محتفظا بدرجة من حدة الإيقاع و بروزه. ذلك أن التفعيلة تلزم الشاعر لعدد من الحروف و بأنواع من المقاطع؛ و ليس العيب في اللغة العربية بل في طبيعة النظام العروضي التفعيلي بأشكاله القديمة و الجديدة. و مهما يكن الحماس التي اتسمت به دراسة النويهي كبيرا فإن آراءه تعد أكثر المحاولات الأولى أصالة و تمييزا في دراسة الشكل الإيقاعي الجديد للشعر العربي انطلاقا من مقاييس و أسس غير تقليدية في فهم طبيعة التحول الوزني ليس بالاستناد إلى تطبيقات المنهج الخليلي و إنما في ضوء الواقع الحي للغة.

" إن الدراسات التي أنجزت في إطار هذه المرحلة اعتمدت على نظرة الدارسين الغربيين إلى لغاتهم فقيس الشعر العربي و عروض الخليل بمعيار كيفي أساسه النبر و حتى وفق نظام مقطعي سعيا وراء تطبيق نظرة الغربيين لذلك احترفت التجاوز و الهدم و صارت القصيدة بلا هوية لأنها لم تسكن في أي شكل و هي جاهدة أبدا في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان و إيقاعات محدودة بحيث يتاح لها أن توحي بالإحساس بجوهر متموج لا يدرك إدراكا كليا و نهائيا لم يعد الشكل جمالا و حسب فكرة الجمال بمعناها القديم قد ماتت" (1).

و نخلص في نهاية هذا الفصل أن مفهوم الإيقاع في النقد العربي القديم ظل مرتبطا بالبعد الفيزيائي الذي يجسد الوزن و القافية. ذلك أن النقاد العرب القدامى لم يدققوا في الحركة التي هي في الأصل وظيفة الإيقاع. و إنما انشغلوا بالمادة التي تجسد الحركة الإيقاعية.

(1) أدونيس. مقدمة للشعر العربي ص 111.

أما مفهوم الايقاع في الدراسات النقدية العربية الحديثة فقد استند الى النظرية الغربية التي تأسست من خلال كولردج واليوت و تتلخص في أن الإيقاع ينبع أساسا من عاملي التكرار و التوقع سواء كان ما نتوقعه يحدث أو لا يحدث وهذا التحديد كان له صداه في المفهوم العربي الحديث للإيقاع. إلا أن الاختلاف في شأنه ظل قائما. وقد تراوحت بين القول بالأساس الكمي والمقطعي والنبري

الفصل الثاني: جمالية التشكيل الإيقاعي عند تميم البرغوثي

لقد ظلت القصيدة العربية منذ احتكاكها بالقصيدة الغربية على يد شعراء المهجر فيما سمي في الباب النظري بمرحلة التأسيس تبحث عن النموذج المناسب لاستغراق تجربتها الشعرية المعاصرة لزمانها ,حتى أتيح لها في مرحلة التحول جملة من الشعراء المقتدرين أمثال نازك الملائكة و السياب , وبلند الحيدري وصلاح عبد الصبور ,وغيرهم في نهاية النصف الثاني من القرن الماضي , استطاعوا تخليصها من هيمنة النموذج الواحد ممثلا في الشكل التقليدي , إلى النموذج المتعدد ممثلا في الخيارات الإيقاعية التي طرحتها قصيدة التفعيلة .وعلى الرغم من الصراعات العنيفة التي شهدتها الساحة الأدبية حول إمكانية قبول هذا النموذج الجديد , و استقراره شكلا إبداعيا مناسبا للتجربة الشعرية فإن استحداثه قد دعم الإمكانيات الإيقاعية للقصيدة العربية . فصار الشكل الإيقاعي الجديد إلى جانب الشكل العمودي مظهرا من مظاهر الثراء الإيقاعي فقد عمد هؤلاء الشعراء الرواد إلى الجمع في دواوينهم الشعرية الصادرة في نهاية الأربعينيات و بداية الخمسينيات بين قصائد الشكل العمودي,وقصائد الشكل الحر .فجاءت خصائص البنية الإيقاعية أكثر خصوبة و تنوعا و على نحوهم خطا بخطاهم بعض الشعراء المعاصرين في الإسهام إلى تطوير البنية الإيقاعية و منهم على سبيل المثال لا الحصر تميم مريد البرغوثي الفلسطيني الأصل له أربعة دواوين مطبوعة وهي :

ميجنا ,عن بيت الشعر الفلسطيني برام الله عام 1999 وهو ديوان منشور باللهجة الفلسطينية و المنظرو هو ديوان منشور باللهجة المصرية و ديوان قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف وهو باللهجة المصرية أيضا في سنة 2005, و له ديوان بالفصحى وهو مقام عراق عام 2005 إضافة إلى عدد من القصائد الأخرى .

وهذه القصائد لخير دليل على تنوع الخصائص الإيقاعية و سأحاول التجرأ بالوقوف على هذه الخصائص و أبعادها الجمالية على مستوى البحور الشعرية.

1)الأوزان الشعرية :

لقد عرفت القصيدة العربية كل التشكيلات الممكنة التي مرت بها عبر العصور الأدبية كما أسلفت الذكر في مراحل التجديد في الشعر العربي القديم أو الحديث فشاعرنا تميم عرفت قصائده بأنواع التشكيلات أو الأشكال الشعرية كالعمودي و الحر وقصيدة النثر وقد جعل في ديوانه مقام عراق الذي ألفه عندما أحس بتهديد اللغة العربية الفصحى وما تحويه , بل الثقافة العربية بأكملها مهددة عند دخول القوات الأمريكية إلى بغداد ضمنه أي "الديوان "أشكال كتابة الشعر العربي قديمها وحديثها ,من العمودي إلى التخميس إلى التوشيح إلى التفعيل إلى النثر إلى السرد , إلى الموال , و أحيانا في القصيدة الواحدة يمزج بين ما هو عمودي وحر وشعر منثور مشيرا إلى ذلك في قصيدة "حديث الكساء" التي استهل مطلعها بكلام منثور يقول :

حديث كساء النبي الذي سوف أكتب عنه

حديث عن الوحدة الوطنية و العافية

وسأبدأ قولي بنثر

أضيف له الوزن و القافية

ومن بعده سوف أنشد شعرا

.....بلا حلية الوزن

يحسبه نقاده خطأ

أن ما فيه من صور

حلية كافية

وبعدها سأوحد بينهما

حيث أن القصيدة عن وحدة الناس في بلدي

ولأني أرى وحدة المذهبين على مذهب

لغة عالية

وأحيانا يضع قصائد يشترك فيها الشكل العمودي مع الشكل الحر و تجلى ذلك في بعض القصائد كالمعنونة بأمير المؤمنين . وهي مدح لحسن نصر الله زعيم حزب الله اللبناني حيث يقول :

نظرت إليه

أمير المؤمنين بعمامة سوداء

علامة نسبه للحسين بن علي بن أبي طالب

ثم إن العرب إذا طلبت الثأر تعممت بالسواد

ثم إنه لف الليل على رأسه و أصبح

ثم إنه ذكرني

وكنت قد نسيت

أنني ذو كرامة على الله

من آل بيت الرسول يا حسن من لو وزنت الدنيا بهم وزنوا

جزيت خيرا عن أمة وهنت فقلت لا بأس ما بكم وهن

ليذكر الصبح أنه نفس و يذكر الليل أنه سكن

و تجلى أيضا هذا المزيج بين الأشكال الشعرية في القصيدة الواحدة و كانت قصيدة " في القدس " تحمل هذا النوع من الكتابة خصوصا و أنها هي الأوفر حظا من حيث الاهتمام على الصعيد النقدي و الأدبي , و الانتشار الجماهيري الواسع وهي التي ضمنت لتميم المنزلة الشعرية بين غيره من الشعراء من خلال حيويتها الإيقاعية إضافة إلى الأداء الإلقائي لها من طرف الشاعر تميم البرغوثي . وقد كان لهذه القصيدة مع تميم قصة , فقد كتبها قبل مشاركته في برنامج أمير الشعراء .و بعدما فشل في الوصول إلى المسجد الأقصى لصلاة الجمعة حيث كان سنه أقل من 35 سنة .فكتبها متأثرا بذلك ونشرتها إحدى الصحف و ظلت مغمورة إلى أن ألقاها في البرنامج المذكور آنفا.

فهذه القصيدة تحكي حكاية المدينة بأكملها ,و تروي تاريخا عجزت عن احتوائه المجلدات وليس هذا حكم أصدره بمحض إرادتي و إنما هو اعتراف رجل فلسطيني من أهل بلدته معترفا أن ما سمعه من تميم في هذه القصيدة لم يسمعه من قبل عن القدس وهو من سكانها , ولا يعرف قدر هذا الشأن إلا من عرف قدسية الوطن و المدينة التي يحب .

استهل القصيدة بالشكل العمودي المبني على البحر الطويل فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن حيث يقول:

مررنا على دار الحبيب فردنا عن الدار قانون الأعادي وسورها

فقلت في نفسي ربما هي نعمة فماذا ترى في القدس حين تزورها

ترى كل ما لا تستطيع احتماله إذا ما بدت لك من جانب الدرب دورها

و ما كل نفس حين تلقى حبي تسر و لا كل الغياب يضيرها

فإن سرها قبل الفراق لقاؤه فليس مأمون عليها سرورها

متى تبصر القدس العتيقة مرة فسوف تراها العين حيث تديرها

ثم أكمل القصيدة بشعر التفعيلة و ليس بنفس الوزن بل غير من مسارها الإيقاعي ببحر جديد على الأول تنتقل معه النفس المتذوقة للشعر من مرحلة إلى مرحلة يسرد فيها حياة من يعيش في القدس ,ولكن بجو إيقاعي ينسيك أنك لست من القدس و إنما واحد من سكانها يأخذك الشوق لمعرفة حقيقة القدس.

فيستعمل بحر المتكامل متفاعلن ,متفاعلن ,متفاعلن فيقول:

في القدس بائع خضرة من جورجيا برم بزوجته

يفكر في قضاء إجازة أو في طلاء البيت .

في القدس توراة وكهل جاء منها تن العليا

يفقه فتية البولون في أحكامها

في القدس شرطي من الأحباش يغلق شارعا في السوق

رشاش على مستوطن لم يبلغ العشرين

قبعة تحيي حائط المبكى

و سياح من الإفرنج شقرلا يرون القدس إطلاقا

تراهم يأخذون لبعضهم صورا

مع امرأة تبيع الفجل في الساحات طول اليوم

في القدس دب الجند منتعلين فوق الغيم

في القدس صلينا على الإسفلت

في القدس من في القدس إلا أنت .

إن التشكيلات الإيقاعية التي مثلت الأنساق المهيمنة على المسار الشعري للبرغوثي هي من البحور الشعرية الصافية التي نادت حركة الحداثة الشعرية إبان طورها التأسيسي بضرورة التعامل بها ,ذلك أن قيامها على تفعيلة واحدة يمنح هذا الشعر خصوصيته , مثلما أن وحدة التفعيلة " تضمن حرية أكبر , وموسيقى أيسر فضلا عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة لا بد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر " [1]

ويمكننا أن نتناول بعض القصائد التي من خلالها نستطيع أن نغوص في الأنساق التي استعملها تميم البرغوثي في بناء قصائده كما هو مبين في الجدول الآتي:

(1) الملائكة نازك ,قضايا الشعر المعاصر ,ص80

القصيدة	في القدس	أمر طبيعي	قفي ساعة	نفسي النداء	الحمامة و العنكبوت	حديث الكساء	معين الدمع	بيان عسكري	أمير المؤمنين	أن سا أهلي	أيها الناس
البحر	الطويل +الكامل	الطويل	الطويل +الكامل	الكامل	المتقارب	المتقارب	الوافر	الوافر	**الرمل+الطويل المنسرح**	المنسرح	الخفيف

جدول (1)

فيتضح من خلال هذا الجدول أن البحور المهيمنة على إنتاج البرغوثي هي : الطويل ,الكامل ,المتقارب , و الوافر على حسب هذه القصائد , بنسب كبيرة قد فرضت خصائصها الجمالية على تجربته الشعرية .

خصائص الأنساق المهيمنة :

1)الكامل : لبحر الكامل قيمة شعرية كبيرة على امتداد التاريخ الشعري العربي , فهو من بحور الفئة الأولى , و المنافس الأكبر لبحر الطويل و البسيط في احتلال الصدارة, بل إنه يتفوق عليهما في أنه أكثر حضورا في المشهد الشعري الحديث وقد بدأت بالكامل لأن تميم في القصائد التي بنيت بالمزج بين البحور كما" في القدس" , و"قفي ساعة "استهل مطلعها بالشعر العمودي على وزن الطويل و بعدها إلى غاية نهايتها كان الكامل النسق المهيمن على القصيدتين المذكورتين آنفا .

وقد أثبتت الدراسات [1] التي سعت إلى رصد التواتر الزمني لسيرورة البحور الشعرية عبر العصور الأدبية , أن هذا البحر لم يتنازل عن مكانته في الفئة الأولى بين البحور الشعرية , وفي هذا الجدول ملخص لنتائج تلك الدراسات :

يتضح من خلال هذا الجدول أن شعراء العرب على مر العصور الأدبية ظلوا ينظمون على بحر الكامل وفق اشتغال زمني تصاعدي , و يثبت أنه كلما انتقل الشعر من عصر إلى العصر الموالي ازداد اهتمام الشعراء بالكتابة على هذا البحر , وهذا طبيعي ومبرر منذ أن التفت حازم القرطاجني إلى محاولة التماس الخصائص المعنوية لبحور الشعر العربي " فمجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره "[1] ,وهذا لا ينفي علاقة الغرض بالوزن ذلك أن الحكم لا يتعلق بإقرار معان مجردة لبحر الكامل , وإنما يتعلق بصفة موضوعية تتجلى فيما يتيحه الكامل من مجال الحرية أمام الشاعر .

البحر	في الشعر الجاهلي	في شعرالقرن1-3-2	في الشعر الإحيائي	عند شعراء أبولو

إن نسبة تداول الشعراء لبحر الكامل في العصر الجاهلي كانت أقل بالمقارنة مع تداولهم لبحر الطويل (43.33) , أو بحر البسيط (15.33) , ذلك أن الشاعر الجاهلي لم يكن يبحث عن التحرر من صرامة الأوزان , بل كان يسعى إلى تحقيق النموذج الإيقاعي الذي تمثله القصيدة العمودية , وفي المقابل نلاحظ أن اهتمام الشعراء في العصور

---

(1) من هذه الدراسات ،أنيس إبراهيم موسيقى الشعر : ص 191 -208 البحراوي , سيد: موسيقى الشعر عند جماعة أبولو, و الإيقاع في شعر السياب

الكامل	10	17.43	26.33	21.70
الطويل	43.33	29.33	19.14	8.20

يتضح من خلال هذا الجدول أن شعراء العرب على مر العصور الأدبية ظلوا ينظمون على بحر الكامل وفق اشتغال زمني تصاعدي , و يثبت أنه كلما انتقل الشعر من عصر إلى العصر الموالي ازداد اهتمام الشعراء بالكتابة على هذا البحر , وهذا طبيعي ومبرر منذ أن التفت حازم القرطاجني إلى محاولة التماس الخصائص المعنوية لبحور الشعر العربي " فمجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره "[1] ,وهذا لا ينفي علاقة الغرض بالوزن ذلك أن الحكم لا يتعلق بإقرار معان مجردة لبحر الكامل , وإنما يتعلق بصفة موضوعية تتجلى فيما يتيحه الكامل من مجال الحرية أمام الشاعر .

إن نسبة تداول الشعراء لبحر الكامل في العصر الجاهلي كانت أقل بالمقارنة مع تداولهم لبحر الطويل (43.33) , أو بحر البسيط (15.33) , ذلك أن الشاعر الجاهلي لم يكن يبحث عن التحرر من صرامة الأوزان , بل كان يسعى إلى تحقيق النموذج الإيقاعي الذي تمثله القصيدة العمودية , وفي المقابل نلاحظ أن اهتمام الشعراء في العصور

(1) القرطاجني , حازم منهاج البلغاء وسراج الأدباء ,ص268

الموالية بما يمكن أن نسميه بالبحور النموذجية قد تراجع , حيث يكفي أن نقارن بين هذه النسب الثلاث لتداول الشعراء لبحر الطويل لندرك أن الشعراء أميل إلى التحرر من سلطة الأوزان الثقيلة على مر العصور , وهذا يفسر سبب اندفاع شعراء الحداثة في مرحلة التحول نحو تداول بحر الكامل ذلك أن النزول إلى الحرية ,و النفور من النموذج و الهرب من التناظر [1] , كانت أبرز الشعارات التي رفعتها تلك الحركة في مواجهة هيمنة القصيدة العمودية القديمة .وكان لها فيما يتيحه الكامل من الحرية على مستوى الإطار ملاذ أمثل لبلورة التجربة الشعرية على مستوى التناغم بين الإطار و الغرض .

ونظرا لما يتوفر عليه هذا البحر من الغنائية بانسجامه مع " العاطفة القوية النشاط ’و الحركة سواء كانت فرحة قوية الاهتزاز , أم كان حزنا شديد الجلجلة " [2] فإنه واكب مرحلة الرومانسية التي شاعت بين شعراء العرب في الأربعينيات من القرن الماضي , وكانت دافعا قويا في ظهور الشعر الحر في" أوربا, أمريكا, وفي البلاد العربية أيضا, وذلك لأنه إنجاز بحث عن تحقيق الحرية للفرد التي تفرضها رؤية الشاعر الخاصة التي تسعى إلى التخلص من سيطرة التقاليد الكلاسيكية "(3) وهذا الجو من الحرية وطلب الاستقلال جسده على مستوى الإطار بحر الكامل , بما يتوفر عليه من الانسيابية , و الغنائية في الممارسة الشعرية .

حيث يتقلب هذا البحر بشكله العمودي و الحر وفق أغلب الاحتمالات الإيقاعية التي عرفها الشعر العربي , ولوحدته الإيقاعية (متفاعلن) من المطاوعة ما يجعلها تنوب عن الوحدات الإيقاعية لأغلب بحور الشعر العربي .

---

(1) الملائكة نازك . قضايا الشعر المعاصر 58-60

(2) أنيس ابراهيم , موسيقى الشعر المعاصر . ص 177

(3) البحراوي سيد : الايقاع في شعر السياب ص 201

وهذا نموذج يمثل قيمة الكامل الشعرية عند تميم البرغوثي وهو من قصيدة بعنوان " نفسي الفداء لكل منتصر حزين " قال فيها :

نفسي فداء لكل منتصر حزين

قتل الذين يحبهم

إذا كان يحمي الآخرين

يحمي بشبر تحت كعبيه اتزان العقل

معنى العدل في الدنيا على إطلاقه

يحمي البرايا أجمعين

حتى مماليك البلاد القاعدين

و الحرب واعظة تنادينا

لقد سلم المقاتل

والذين بدورهم قتلوا

نعم هذا قضاء الله و لكن

ربما سلموا إذا كان الجميع مقاتلين

نفسي فداء للرجال ملثمين

إذ يطلقون سلاحهم مثل الدعاء يطير من أدنى الى أعلى

مثل تاريخ هنا يملى فيتلى

حاصرونا كيفما شئتم

فإن الخبز والتاريخ يصنع ها هنا تحت الحصار

2)الطويل : " نظم منه ما يقارب من ثلث الشعر العربي , فهو الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره و يتخذونه ميزانا لأشعارهم , ولا سيما في الأغراض الجدية الجليلة الشأن , وهو لكثرة

مقاطعه يتناسب و جلال مواقف المفاخرة و المهاجاة و المناظرة , تلك التي عنى بها الجاهليون عناية كبيرة و ظل الشعراء يعنون بها في عصور الإسلام الأولى "[1]

" و يشتمل على مقياسين من المقاييس الثمانية : فعولن, مفاعيلن ,فعولن مفاعيلن

وقد مثل الطويل نسبة 43,33 من الشعرالجاهلي ,ولكنه أخذ في التراجع تدريجيا عبر العصور الأدبية الى أن وصلت نسبة التعامل به الى8,20 عند شعراء أبولو,وا نما حضرهذا الشكل الإيقاعي في شعر تميم البرغوثي ليزيد في تنويع البنية الإيقاعية وإثرائها , رغم أن حضوره لم يكن قويا , و الملاحظ أن بحر الطويل قد تبع الشاعر في أغلب قصائده إن لم تكن قصيدة مبنية على بحر صاف فهي ممزوجة ببحر آخر . وهذا نموذج من قصيدة على البحر الطويل .يقول فيها :

قفي ساعة يفديك قولي وقائله و لا تخذلي من بات و الدهر خاذله

ألا وانجديني إنني قل منجدي بدمع كريم لا يخيب زائله

إذا ما عصاني كل شيء أعطاني ولم يجري مجرى الزمان يباخله

بإحدى الرزايا أو الرزايا جميعها كذلك يدعو غائب الحزن ماثله

(1) أنيس إبراهيم , موسيقى الشعر 189

إذا عجز الإنسان حتى عن البكى فقد بات محسودا على الموت نائله

وإنك بين اثنتين فاختر ولا تكن كمن أوقعته في الهلاك حبائله

فمن أمل يفنى ليسلم ربه ومن أمل يبقى ليهلك آمله

فكن قاتل الآمال أو كن قتيلها تسوى الردى يا صاحبي و بدائله

و في قصيدة" أمر طبيعي " مزج تميم بحر الطويل مع بحر الكامل فقال :

أرى أمة في الغار بعد محمد تعود إليه حين يفدحها الأمر

ألم تخرجي منه إلى الملك آنفا كأنك أنت الدهر لو أنصف الدهر

فمالك تخشين السيوف ببابه كأم غزال فيه جمدها الذعر

قد ارتجفت فابيض بالخوف وجهها وقد ثبتت فاسود من ظلها الصخر

يا أمتي يا ضبية في الغار ضاقت عن خطاها كل أقطار المماليك

في بالها ليل المذابح و النجوم شهود زور في البروج

في بالها دورية فيها جنود يضحكون بلا سبب

وترى ضلالا للجنود على الحجارة غارها

" فتظنهم جنا تبكي : إنه الموت الأكيد ولا سبيل إلى الهرب

يا ظبيتي مهلا ,تعالي وانظري , هذا فتى خرج الغداة و لم يصب

"في كفه حلوى, يناديك :" اخرجي ,لا بأس يا هذي عليك من الخروج

3)البحر المتقارب : رغم أن هذا التشكيل الإيقاعي لم يحضر في أغلب القصائد ولكنه ساهم إلى حد بعيد إلى إثراء البنية الإيقاعية العامة ,و تنويعها , إلا أن أغلب القصائد التي نظمت عليه غلبت

عليها التقريرية المباشرة في التعبير وهي تعكس نزعة رمزية نابعة من تجربة شعرية ناضجة كقصيدة "حديث الكساء" قال فيها :

أقول

دخان كثيف

يوزن بالأطنان

يعبر الخرائط

إن ترفع يدك لا تراها
و الناس يصدم بعضهم بعضا كسيارات الملاهي

فإن تتبعت الدخان إلى مصدره

وصلت إلى غليون القيصر

شبكة من نور تلقى لتنتشلهم

يسقطون من خلالها واحدا واحدا

فتعود إلى ربها

كيد طفل يحاول نقل البحر بأصابعه

73

إلى دلوه الصغير

كتب النحو و الفلسفة و الرياضيات

تتبرع لجدران المساجد و الكنائس كل بسطر أو اثنين

تتصل السطور وتتلوى.

و يقول في قصيدة "بيان عسكري ":

يقولون جيش يهاجم غزة في محورين

يقولون تجري المعارك بين رضيع و دبابتين

فأقول أنا

سوف تجري المعارك في كل صدر و في كل عين

وقد تقصف المدفعية في وجه ربك ما تدعي من كذب

ويقول العدو لنا فليكن ما يكون

فنقول له فلنكن ما يجب

4) البحرالوافر : حضر هذا الشكل العروضي عند تميم البرغوثي بخاصة في القصائد العمودية كقصيدة "معين الدمع " وقصيدة "بيان عسكري " لأنه استهلها بقصيدة عمودية وبعدها كتب بالشعر الحر و نأخذ بعض ما قال من قصيدة" معين الدمع" للاستشهاد فقط فقال :

معين الدمع لم يبقى معينا فمن أي المصائب تدمعين

زمان هون الأحرار منا فديت و حكم الأنذال فينا

ملأنا البر من قتلى كرام على غير الإهانة صابرينا

كأنهم أتوا سوق المنايا فصاروا ينظرون وينتقون

لو أن الدهر يعرف حق قوم لقبل منهم اليد و الجبينا

عرفنا الدهر في حاليه حتى تعودنا هما شدا ولينا

فما رد الرثاء لنا قتيلا ولا فك الرجاء لنا سجيا

سنبحث عن شهيد في قماط نبايعه أمير المؤمنينا

ونحمله على هام الرزايا لدهر نشتهيه و يشتهينا

فإن الحق مشتاق إلى أن يرى بعض الجبابر ساجدينا

وفي هذه القصيدة مجاراة لما قاله عمرو بن كلثوم حيث قال :

ألا هبي بصحنك فاصحبينا ولا نبقي خمور الأ ندرينا

ونخلص إلى القول أن استعمال تميم البرغوثي لهذه التشكيلات الإيقاعية التنويع من أجل تخصيب تجربته الشعرية ,وتجسيد ملامح شعريتها مع أنه استعمل بحورا أخرى ثانوية كالخفيف و المنسرح و البسيط ولكنها أسهمت في إثراء البنية الإيقاعية في شعر تميم و تشكل بذلك بعدا جماليا و دلاليا.

2) البناء التقفوي : لقد عزف الشعراء المعاصرون عن القافية بوصفها عنصرا عرضي ملتزما في نهايات كل الأشطر , ولم تعد الوظيفة الصوتية الهادفة إلى التطريب مما يدخل في دائرة انشغالهم , و إنما أصبحت تؤدي وظيفة دلالية مثلها مثل أي مكون من مكونات النص الشعري الأساسية ,ومن هنا اكتسبت القافية أهمية خاصة في القصيدة العربية الحديثة حينما أبعدتها عن هيمنة الوظيفة الصوتية التي يحدثها الزخم الهائل من القوافي الذي كانت تقتضيه القصيدة التقليدية و قفزت بها إلى مفاهيم جديدة لم يعرفها الشعر القديم كمفهوم الجملة الشعرية التي تقتضي عددا محدودا من القوافي تبعا لما تقتضيه طبيعة التجربة الشعرية ولكن من الخطأ أن نظن " أن القافية وسيلة مضمونة لتوليد المعنى , فالحق أن القافية و المعنى يتفاعلان في ذهن الشاعر, يتجاذبان ,ويدور كل منهما حول الآخر ,دون أن تختلط خطواتهما أبدا و دون أن يتصادما , ويجب أن يسير تداعي الأصوات و

تداعي المعاني جنبا إلى جنب " [1] لذلك فالقافية لا تولد معاني , وإنما التفاعل الذي يحدث في نفس الشاعر الذي تفرزه التجربة الشعرية ,فينتج انسجا م بين تداعي الأصوات وتداعي المعاني. و انطلاقا من هذا فالقافية عنصر متفاعل بين البنية الصوتية و البنية الدلالية وهذا جسده أكثر الشعراء الرواد في قصائدهم الحرة . و تميم البرغوثي هو ثمرة إنتاج هؤلاء الرواد , و تعبير عن الوعي الذي بلغه الشاعر العربي من خلال تحكمه في هذه الأداة تحكما واعيا وقد كتب قصائده على أنماط متعددة منها:

---

(1)س.جويار , مسائل فلسفة الفن المعاصر ,ترجمة سامي الدروبي ,دار اليقظة العربية للتأليف و الترجمة .دمشق .ط2 .1965 .ص 218,219

1)التقفية الموحدة : على الرغم من أن هذا النمط من التقفية الموحدة يعد بدائيا في القصيدة العربية الحديثة و امتدادا للقافية التقليدية إلا أن ما برز منها في قصائد تميم البرغوثي يدل على انفلات و تحرر من قبضة القافية الملتزمة في نهاية كل شطر أو حتى في نهاية كل جملة شعرية ,فهي و إن كانت ملتزمة في جسد القصيدة كلها فإن توزيعها لم يخضع لأي رتابة أو املال بل كان عشوائيا في أحيان كثيرة .

أ)تقفية الشطر : يندر أن نعثر على قصيدة حرة خاضعة للقافية الواحدة في كل أشطرها .فهي محكومة بعوامل أخرى , وهذا ما نلمسه في قصيدة الحمامة و العنكبوت وهي على بحر المتقارب :

تقف الريح عنهم من الجبروت

أقلب عيني في القوم مابين وجه مقيت

ووجه مقيت

أتوا فارتعشت فقلت اثبتي

تحرزي الخير يا هذه ما حييت

فليس بأيديهم أن تعيشي

و ليس بأيديهم أن تموتي

سنحمي الغريبين من كل سيف

بريش الحمام أو هي البيوت

سنبني المآذن في المشرقين

77

بخبز رفيع و خبز فتيت

أنا من أتيتك أشكو السماء

فصرت أقاسمها بعض قوتي

تقول الحمامة للعنكبوت

أخية تذكرتني أم نسيت

أخية هل تذكرين الغريبين .

ما فعلا بعدنا يا فديت؟؟؟

أخية ماذا جرى لهما ؟؟أترى سلما؟؟

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

ب) **تقفية الجملة الشعرية** : تعد الجملة الشعرية أكثر مستحدثات الشعر الحر ثورة على البيت التقليدي , حيث أصبحت الوقفة العروضية آجلة . لا ترتبط بموضع معين في القصيدة بكاملها عن طريق التدوير ,وقد حددها بعض النقاد بأنها تبدأ من التفعيلة الثانية عشرة إلى نهاية التدوير [1] , وإذا ما شملت القصيدة كلها فإنها تسمى جملة استغراقية ولا تتوفر في هذه الحالة على نظام تقفوي.

أما في حالة الجملة الشعرية التي لا تستغرق القصيدة كلها ,فقد ترد عدة جمل شعرية في القصيدة خاضعة للقافية كما في قصيدة "نفسي الفداء لكل منتصر حزين ":

(1) المعداوي .أحمد ,أزمنة الحداثة في الشعر العربي الحديث ,ص56

نفسي الفداء لعرق زيتون من البلد الأمين

أضحى يقلص ظله ,كالشيخ يجمع ثوبه لو صادفته بركة في الدرب

حتى لا يمر مجند من تحته

و يقول إن كسرته دبابتهم في زحفها نحو المدينة

لا يهم ,على الأقل فإنهم لن يستظلوا بي

تلك نبوءة

قد كان يفهمها الغزاة من القرون السابقين

هذي بلاد الشام

كيف تقوم فيها دولة ربت عداوتها مع الزيتون يا حمقى

ولكن عذركم معكم فأنتم بعد ما زلتم غزاة محدثين

قسما بشيبي لن يطول بقاؤكم

فالظل يأنف أن تمروا تحته

و الأرض تأنف أن تمروا فوقها

" والله سماكم قديما في بلادي عابرين .

يتألف هذا الجزء من القصيدة من أربع جمل شعرية تخضع للتقفية ,و ألفاظ قافيتها هي (الأمين ,السابقين , محدثين عابرين) وكلها تقوم على التدوير وهذا التباعد بين القوافي يعمل على كسر وظيفة التطريب التي طغت على القافية القديمة التقليدية

79

فرغم أنها تقوم على نظام القافية الموحدة ومع ذلك تنأى عن جو الرتابة . و آلية الترديد الموسيقي إلى مستوى أعمق من التناغم النصي بين العنصر الإيقاعي و العنصر الدلالي .

ج) **التقفية المركبة** : وهي نمط يعتمد على أشكال متعددة من الاستخدام التقفوي ,وهذا النمط أكثر تعقيدا من النمط الأول ,عرفته القصيدة المعاصرة أثناء رحلة بحثها عن النموذج الإيقاعي , الأنسب لاستيعاب تجاربها الفنية الناضجة ,و يتجلى وجه التعقيد في هذا النمط في أنه محاولة واعية من الشعراء لتوليد موسيقى عالية العذوبة من دون نظام قوافي مطردة , حيث استثمر الشاعر عنصر التنويع و المداخلة بين القوافي تماشيا مع التطور الذي شهدته القصيدة على مستوى الإطار خاصة وهي ثلاثة أنواع :

1)التقفية المقطعية : فالشاعر أراد تقسيم قصيدته من أجل التعبير و التنويع فهو يقف بقافيته عند نهاية كل مقطع لا يتجاوز بها إلى المقطع الذي يليه يقول في قصيدته " أمر طبيعي ":

يا أمنا , و الموت أبله قرية يهذي و يسرق ما يطيب له من الثمر المبارك في سلالك
ولأنه يا أم ,أبله , فهو ليس بمنته من ألف عام عن قتلك

حتى أتاك بحاملات الطائرات وفوقها جيش من البلهاء يسرق من حلالك

ويظن أن بغزوة أو غزوتين سينتهي فرح الثمار على تلالك

يا موتنا , يشفيك ربك من ظلالك

يا أمة في الغار ما حتم علينا أن نحب ظلامه

إني رأيت الصبح يلبس زي أطفال المدارس حاملا أقلامه

80

ويدور مابين الشوارع , باحثا عن شاعر يلقي إليه كلامه

ليذيعه للكون في أفق تلون بالنداوة و اللهب

يا أمتي يا ضبية في الغار قومي وانظري

الصبح تلميذ لأشعار العرب

فالمقاطع في هذه القصيدة خاضعة لقواف متنوعة, وكل مقطع يستقل بقوافيه

ي) التقفية الحرة المتناوبة :

يعد هذا النوع من التقفية أكثر رتوبا إذ غطى مساحة كبيرة من جسد القصيدة , وهو أسلوب حديث عرفه الشاعر المعاصر في التوزيع الهندسي للقوافي الذي يتم بطريقة واعية . وتتناوب فيه القوافي, و تتقاطع في أكثر أجزاء القصيدة بطرق شتى منها (أ ب,أب) و لا شك أن لهذا النظام من التقفية وظيفة جمالية و دلالية تؤكد مشروعيته و تعزز حيويته .وهذا نموذج من قصيدة بيان عسكري تتجلى فيه القافية المتناوبة وهي من بحر المتقارب:

يقولون في نشرة العاشرة

إن جيشا يحاصر غزة و القاهرة

يقولون طائرة تقصف منزلا

وسط منطقة عامرة

فأضيف أنا

لن يمر زمان طويل على الحاضرين

81

لكي يروا المسلمين وأهل الكرامة من كل دين

يعيدون عيسى المسيح إلى الناصرة

و النبي إلى القدس , يهدي البراق فواكه من زرعنا

ويطوقه برشق من الياسمين

يقولون جيش يهاجم غزة من محورين

يقولون تجري المعارك بين رضيع ودبابتين

فأقول أنا

سوف تجري المعارك في كل صدر وفي كل عين

وقد تقصف المدفعية في وجه ربك ما تدعي من كذب

ويقولون العدو لنا فليكن ما يكون

فنقول له , فليكن ما يجب

بياناتنا العسكرية مكتوبة في الجيش

لم تكن حكمة أيها الموت أن تقترب

لم تكن حكمة أن تحاصرنا كل هذي السنين

لم تكن حكمة أن ترابط بالقرب منا إلى هذي الدرجة

قد رأيناك حتى حفظنا ملامح وجهك

82

عادات أكلك

أوقات نومك

حالاتك العصبية

شهوات قلبك

حتى مواضع ضعفك , نعرفها

أيها الموت فالحذر

ولا تطمئن لأنك أحصيتنا

نحن يا موت أكثر

ونحن هنا

بعد ستين عاما من الغزو

تبقى قنادلنا مسرجة

بعد ألفي سنة

من ذهاب المسيح إلى الثالث الابتدائي في أرضنا

قد عرفناك يا موت معرفة تتبعك

أيها الموت نيتنا معلنة

إننا نغلبك

83

وإن قتلونا هنا أجمعين

أيها الموت خف أنت

نحن هنا . لم نعد خائفين

ن)**التقفية الحرة المتغيرة :** تقوم هذه التقفية على التحرر من أي التزام لقافية خارجية , ولا تتقيد بأي قاعدة , و إنما يتجه فيها الاهتمام إلى التقفية الداخلية , وهذا النوع من التقفية يدل على مدى الوعي الفني الذي بلغه الشاعر المعاصر , و إذا كانت التقفية المتنوعة عموما هي أكثر أنواع التقفية تداولا , وانتشارا بين الشعراء المحدثين فإن التقفية المتغيرة هي أكثر أنماطها استعمالا و استخداما في الشعر الحديث , لما تمنحه للشاعر من القدرة على استثمار الوظيفة الدلالية للقافية وتخلصه " من القافية الخارجية للعبور على جسر الرؤيا نحو الإيقاع الداخلي أو الباطني " [1] . وهي تقفية داخلية تأتي عرضا فتحقق قيما إيقاعية غير مألوفة تتفاوت أهميتها الإبداعية و الفنية بتفاوت إمكانيات الشعراء و عمق تجاربهم .ومن النماذج التي تمثل هذه التقفية قصيدة " في القدس" :

في القدس بائع خضرة من جورجيا برم بزوجته

يفكر في قضاء إجازة أو في طلاء البيت

(1) بنيس محمد , ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب , دار التنوير للطباعة , بيروت ,ط2 .1989,ص75

84

في القدس توارة وكهل جاء من منهاتن العليا

يفقه فتيه البولون في أحكامها

في القدس شرطي من الأحباش يغلق شارعا في السوق

رشاش على مستوطن لم يبلغ العشرين

قبعة تحيي حائط المبكى

وسياح من الإفرنج شقر لا يرون القدس إطلاقا

تراهم يأخذون لبعضهم صورا

مع امرأة تبيع الفجل في الساحات طول اليوم

في القدس دب الجند منتعلين في الغيم

في القدس صلينا على الأسفلت

في القدس من في القدس إلا أنت.

و تلفت التاريخ لي مبتسما

أظننت حقا أن عينك سوف تخطئهم و تبصر غيرهم

هاهم أمامك , متن نص أنت حاشية عليه و هامش

أحسبت أن زيارة ستزيح عن وجه المدينة يا بني

حجاب واقعها السميك لكي ترى فيها هواك

85

في القدس كل فتى سواك

وهي الغزالة في المدى , حكم الزمان ببينها

ما زلت تركض خلفها مذ ودعتك بعينها

فارفق بنفسك ساعة ,إني أراك وهنت

في القدس من في القدس إلا أنت

فكل القوافي تتناغم دلاليا مع واقع النص , وقد ولدت ولادة طبيعية دون حشو أو تكلف ,حيث يمثل الاستغناء عن أي منها تعطيلا للسيرورة الدلالية للنص .

لقد حفل شعر تميم البرغوثي بكل أنماط القافية التي عرفتها القصيدة العربية المعاصرة , وقد كان لتنوعها , وتعدد أنماطها خصائص جمالية و أبعاد دلالية .

جماليات الإيقاع الداخلي:

لعل الخطوط الأفقية التي يجسدها الشاعر في إطار بناء قصيدته المتعلقة بالوزن و القافية تحتاج دائما إلى خط عمودي ينطلق من بداية القصيدة إلى نهايتها مخترقا الخطوط الأفقية التي تتمثل في الأفكار و الألفاظ , و الصوت و الرمز وغير ذلك وهذا ما توجهت إليه القصيدة العربية الحديثة إلى مفهوم الإيقاع المعاصر الذي يرتبط بحركة النفس و تموجاتها فهو خفي و متجذر يبحر في بحر الإيقاع العميق و لا يطفو على الساحل إلا النزر اليسير متجسدا في الوزن و القافية الذي يعد جزءا يسيرا من الإيقاع , حيث إن هذه المكونات الجامدة تدخل في كون إيقاعي ,نغمي , شعري بعد أن ذاب الإيقاع فيها , ليتجسد خلقا جديدا متمازجا بالفكر و اللغة و الرموز و الصور و العواطف تمازج الروح بالجسد " [1] وهذا ما ينقل القصيدة من الأداء الشعري إلى الحيوية الشعرية .

فالأصوات و الصور و الوزن و الأفكار و العواطف كلها أعضاء في جسد بلا روح ما لم يغمرها الإيقاع " فتنتقل من البنية الوظيفية , أي من السطح الثابت إلى العمق المتغير , ومن السكون إلى الحركة , ومن الوزن إلى الإيقاع أو نسقيته "[2]

فالتركيز على هذا السطح الثابت وحده يعني أن القصيدة تعتمد على الإيقاع الخارجي الظاهر الذي يطفو على السطح .أما التغلغل في أعماق الصور و الأفكار .

---

(1)الهاشمي علوي ,فلسفة الإيقاع .ص 25

(2) الهاشمي علوي , تجربة الشعر المعاصر في البحرين ج1 , أطروحة دكتوراه دولة , مخطوطة , كلية الأدب و العلوم الانسانية . جامعة 09 أفريل تونس , 1986. ص 212

و الألفاظ و الرموز و العواطف, فيعني البحث عن إيقاع خفي لم يكشفه ظاهر النص وهذا الحاضر الغائب في النص هو الإيقاع الداخلي.

إن البحث عن الإيقاع الداخلي "هو بحث عما يدركه العقل , ولكن لا تؤديه الصفة" [1] فهو يطل من وراء مكونات النص السابقة الذكر , إطلالات سريعة جعلت النقاد يكتفون باشتراطه عنصرا فنيا أساسيا يمارسه الشاعر إبداعيا , وينجزه جماليا المتلقي بالقراءة .

لكنه لم يحظ بما حظي به الإيقاع الخارجي تأطيرا و تقنينا من طرف النقاد فهو مستوى مفتوح يتقبل كل مقاربة تأويلية تزيد في جماليته و تجسيده أكثر من إعطائه صبغة ذات طابع علمي , فاختلافه مع الإطار في الانتظام و الرتابة و التشابه و التساوي وهدمه لهذه الأشكال و إلغائها وذلك بالإيغال في مستوى الزحاف , و المباعدة بين رتابة المقاطع , وطلب التقفية المرسلة ,ما جعلنا نهتم بهذا الموضوع . وبناء على ما تقدم سنقوم بمقارنة جملة من قصائد تميم البرغوثي التي نلمس فيها ظاهرة التهرب من الرتابة و الانتظام و التشابه و التساوي , وذلك بالاعتماد على ثلاث بنى تتجلى فيها أغلب مكونات النصوص الشعرية وهي البنية السمعية , و البنية المرئية , و البنية الدلالية وهي بنى يقوم عليها الإيقاع الداخلي .

---

(1) .الصكر حاتم , ما لاتؤديه الصفة , المقتربات اللسانية و الأسلوبية و الشعرية .دار كتابات , بيروت .ط1 1993.,ص32.

1)الإيقاع الداخلي بنية سمعية : إن الحديث عن الإيقاع الداخلي بوصفه بنية صوتية حديث يتضمن مزالق جمة, ذلك أنه لا تفصله إلا خطوط رفيعة عن الإيقاع الخارجي في النص الشعري , وكذا ارتباط الموسيقى الخارجية للشعر العربي بالمستوى الصوتي ,ولكن هذا كله لم يمنع الأصوات أن تكون مرتكزا قويا للإيقاع الداخلي في النص الشعري ,ولهذا يتناوله النقاد مرة ضمن الإيقاع الخارجي وجزءا من الإيقاع الداخلي مرة أخرى .

فكلما انتظمت الأصوات و تناسقت مثلت الإيقاع الخارجي الموسوم بالثبات , وكلما تنافرت الأصوات و تباعدت مثلت الإيقاع الداخلي المعتمد على بنية التجاوز. وفي شعر تميم البرغوثي إذا تأملنا طبيعة الإيقاع الداخلي نجدها قائمة على مرتكزات عديدة منها : التكرار , توزيع أصوات المد , و الدلالة الرمزية للأصوات , التقابل الصوتي , و التقفية الداخلية المرسلة .

أ)التكرار عنصرا تكوينيا : لقد كان التكرار أحد الظواهر الفنية التي عرفتها القصيدة التقليدية على المستوى الداخلي للنصوص الشعرية , و أعاد تشكيلها الشاعر المعاصر لأجل الأداء الشعري الأعمق , فالتكرار هو ظاهرة لغوية بسيطة , تتم على مستوى الألفاظ و التركيب , و المعاني , وقد تتجاوز حدودها

وقد انتقلت هذه الظاهرة في ظل الوعي الحداثي من العمل على المستوى الخارجي إلى الاشتغال على مستوى التكوين , و الإنتاج , و تعميق التجربة الشعرية . فقد تنوعت أشكالها, وتعددت أنماطها لما انتابها من عوامل التخفيف منها و المباعدة بينها إلى أن اتخذت " تلك المباعدة و التخفيف شكلا معقدا و خفيا في المرحلة الأخيرة " [1] من مراحل تطور الشعر العربي.

و أشكال التكرار المباشرة للإيقاع الداخلي كلها تسعى إلى التخلص من الرتابة و الابتعاد عن موسيقى الإطار. فقد يكون التكرار بأسلوب لغوي, كالنداء و الأمر و الاستفهام وقد يكون مركزا على صيغة صرفية لاسم, أو فعل, أو أداة, ومن بين هذه الأنماط ما ورد في قصيدة " أمر طبيعي

الهاشمي علوي : تجربة الشعر المعاصر في البحرين ج1, ص 264

" يقول فيها تميم:

يا أمتي أنا لست أعمى عن كسور الغزالة

إنها عرجاء أدري

إنها عشواء, أدري

إن فيها كل أوجاع الزمان و إنها

مطرودة مجلودة من كل مملوك و مالك

أدري ولكن لا أرى في كل هذا أي عذر لاعتزالك

يا أمنا لا تفزعي من سطوة السلطان , أية سطوة؟

ما شئت ولي واعزلي , لا يوجد السلطان في خيالك .

يعتمد هذا المقطع على التكرار , وهو تكرار غير تقليدي , لأنه لا يقوم على توارد بنية لغوية بعينها في مواضع متقاربة , و إنما يقوم على تكرار صيغة ذات دلالات مختلفة, لتحدد طبيعة الإيقاع البعيدة عن الموسيقى الصاخبة التي تتبع عادة من التكرار , و المتجسدة في نغم خفي , يحسه المتلقي في اختلاف المنبعث من هذه الصيغ المتشابهة , في هذه الأسطر .

فالقراءة الأولية للشطرين الثاني و الثالث تفرض على المتلقي بنية التشابه بفعل التكرار مثلما يلي:

إنها	عرجاء	أدري
=/		
إنها	عشواء	أدري

ولكن التخالف متجسد في هذا الشكل بحيث كلمة عرجاء لاتساوي عشواء

فهو مخالف للوظيفة التقليدية ذات البعد التوكيدي حيث جاء لنقض المعنى ومثلها أيضا ما قاله في قصيدة " الحمامة و العنكبوت ":

لقد	كان	في	الغار	وعد

بأن السماء ستنثر مثل أرز العروس

على العالمين

لقد	كان	في	الغار	دنيا

من الصين حتى بلاد الفرنجة

فالقراءة في الشطر الأول و الرابع توحي بالتشابه لتكرار الكلام و لكن كما ذكرت آنفا أن هذا التكرار جاء لنقض المعنى و إزاحته عن التركيب الأول .

ومن أنماط التكرار التي تعمل على تعزيز الإيقاع الداخلي للنص تكرار الصيغ الصرفية المتنوعة في تركيب واحد مثلما تجلى في نفس القصيدة " الحمامة و العنكبوت "

.....ثم انهمكت

لكي تنسجي للغريبين

ليلا حنونا

يكون من الليل ليلا بديلا

وقمت أنسق عشا فسيحا

فلتنظري ماذا حولك تبصرين ؟

أخيه ماذا جرى لهما ؟؟؟

أترى سلما ؟؟

يعمل تكرار تركيب الاستفهام الموظف لغرض التعجب في الأشطر الثلاثة الأخيرة التشابه الدلالي الموجود بين التركيبين فعلى الرغم من تباين الأفعال الثلاثة . حيث في الشطر الأول من الأشطر الثلاثة الأخيرة ذكر فعلي النظر و الإبصار فالقراءة الأولية للمتلقي قد يصدم بتكرار فعلين ولكن لكل فعل معناه فقد جاء في مختار الصحاح مادة "نظر" النظر و النظران بفتحتين.تأمل الشيء بالعين [1] ومادة بصر حاسة الرؤية و أبصره رآه [2] فقد تنظر العين و تتأمل الشيء ولكن لا تراه ولا تبصره ولهذا استفهم في الأشطر الثلاثة و أعاد الفعل بصيغة ثالثة وهي الرؤية في قوله " أترى سلما" .

(1)محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي . مختار الصحاح ص 357

(2) نفسه .ص 41

ب)تراكم الأصوات الممدودة :

حاول الشاعر المعاصر في ظل تقديمه لنص مكتوب موجه للقراءة التأملية الإفادة من أصغر الجزئيات التي تتضمنها النصوص ,ابتداء بالأصوات المفردة التي يعمل استثمارها على تشكيل جزء من الإيقاع الداخلي للقصيدة ,فكانت أصوات المد أكثر المكونات الجزئية جلبا لاهتمامه لما لها من تأثير خفي على المستوى الصوتي و الدلالي و أن ثمة قيما موسيقية "لحروف المد, وثمة علاقة بين هذه القيم , تحدث تأثيرا نفسيا شبيها بالتأثير الذي يحدثه لحن موسيقي , و إن كان الأمر في الشعر أخفى منه في الموسيقى "[1]. فهي بحكم انبنائها على المقاطع الطويلة تتحكم في سرعة الأداء الشعري و بطئه ، فكلما كثرت حروف المد الثلاثة طغى إيقاع بطيء على النص ,و انعكس ذلك على بنيته الدلالية,

و لشاعرنا نصوص عديدة سخر فيها حروف المد من أجل إثراء الحركة الإيقاعية الداخلية منها قوله في قصيدة " نفسي الفداء ":

نفسي فداء للشموس تسير في الأنفاق تحت الأرض من دار لدار

حيث الصباح غدا هنا يهرب من يد ليد

بديلا عن الصباح خربته طائرات الظالمين

نفسي فداء للسماء , قنابل الفوسفور تملؤها كشعر الغول

ألف أفعى بيضاء نحو الأرض تسعى

و السماء تريد أن تنقض كالمبنى القديم

فرفع الأيدي لنعدل ميلها ,

وتكاد أن تنهار لولا ما توفر من أكف الطيبين

يا أهل غزة ما عليكم بعدها

والله لولاكم لما بقيت سماء ما تظل العالمين

(1)عياد محمد شكري ,موسيقى الشعر العربي ص 85

لقد طغى على هذه القصيدة أصوات المد الطويلة حتى بلغت في هذا المقطع ستة و أربعين مدا , وهيمنت أصوات المد المفتوحة عليها بثلاثين صوتا , مما يعني أن النص قد انطبع بخصائص المد المفتوحة إذ تتسع ألف المد وتمتد لتستغرق صرخات النداء و الاستغاثة و التوجع فكانت دلالاته مستجيبة لسلطة النداء و الاستغاثة .

و تلك الكثرة من الأصوات الممدودة عملت على تشكيل شبكة صوتية متجانسة ألفت المحور العام للإيقاع الداخلي للنص.

ج)التقفية الداخلية المرسلة: إن القافية تعد مكونا أساسيا من مكونات الإيقاع الخارجي, لكن هذا النمط من التقفية قطع صلته الصوتية بذلك المجال من الإيقاع , لأنه تحرر من أي التزام هندسي يفرض عليه الخضوع لنظام القصيدة و لأن القافية في هذا النمط قد تخلت عن دورها النغمي فانتهت إلى وظيفتها الشعرية الداخلية المتلابسة بوظيفة الشعر كمضمون عاطفي حي , وجنس من التصوير الموقع توقيعا خاصا نابعا من تكوين الدلالة , و تراكيب اللغة و أنساقها" [1] , وهذا لا يعني أن القصيدة تخلو من أي قافية خارجية , و إنما لا تخضع لأي شكل من الأشكال التقفوية الذي يلزمها بنظام معين.

(1) الهاشمي علوي , تجربة الشعر المعاصر في البحرين , ج1 , ص 245

فشاعرنا تميم ومن هذه التقفية أراد استحداث نموذج من التقفية الداخلية التي" تأتي عرضا و تحقق في مجيئها العرضي قيما إيقاعيا جديدة غير مألوفة "[1]. فانتقلت بذلك من التعلق بالشكل الجاهز , و إطار البنية الإيقاعية الخارجي , و الخضوع لعناصر الوزن المفروضة إلى وظيفة جديدة متصلة " بحركة الذات , و إيقاع التجربة الشعورية ,فهي بذلك صوت الذات الخالص وجرسها الموسيقي النقي " [2] ,ومن النماذج التي سخر فيها الشاعر تميم الفلسطيني هذا النوع من التقفية الداخلية المرسلة عوضا عن التقفية الخارجية قصيدة "حديث الكساء":

أربعة جيوش من ورق اللعب

جيشان أحمران وجيشان أسودان

تظهر المذيعة في نشرة الأخبار

يتقاتل الأسودان و الأحمران

المذيعة تذكر خلط الأوراق

يتحالف كل الجيش أسود مع نظير له أحمر

المذيعة مرة أخرى

تنقسم كل ورقة نصفين

نصفها الأعلى أحمر و الأسفل أسود

تزداد العداوة كلما اقترب الخصم من خصمه

فما ظنك بالخصمين وقد أصبحا متجاورين في ورقة واحدة

تصاب الأوراق بالفصام

(1) عبيد محمد, صابر . القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ص 142

(2) الهاشمي ,علوي , تجربة الشعر المعاصر في البحرين ج1, ص 247.

فتقع كل ورقة نفسها من الوسط

نهاية النشرة

سلة المهملات

لا تتوفر هذه القصيدة على أي نمط من أنماط القافية الخارجية و أشطرها من تفعيلات بحر المتقارب منتهية في الغالب بالتدوير ,لكن هناك تقفية تتوزع عبر جسد القصيدة وهي الوقوف على مقاطع طويلة في نهاية الأضرب ما يشكل تعويضا مباشرا لوظيفة القافية الخارجية , فبادر بدعمها بقواف داخلية ذات صلة أعمق بداخل النص , فإضافة مقاطع طويلة لأضرب وهمية في النص ينسجم تماما مع السياق الدلالي .

2)الإيقاع الداخلي بنية مرئية :

اعتمد الشعر العربي في مواضعته الأولى المشافهة لأجل رسم ملامحه البلاغية على قوانين صوتية استجابة لطريقة تداوله السمعية وقد اعتمد في مرحلته الأخيرة على التدوين لتحقيق شعريته على قوانين الرؤية استجابة لطريقة تداوله البصرية ومنذ أن تحررت القصيدة من التوزيع المنتظم للأشطر أصبح ارتسامها على جسد الورقة يشكل مسألة شعرية.

فالتوزيع الخطي لسواد النص على بياض الصفحة لم يعد محكوما بقوانين قبلية ثابتة و إنما صار محكوما بضرورات النص . فالشاعر تجده قلقا إزاء تعامله مع المساحات المشغورة بالبياض , مثلما هو قلق بشأن توظيف علامات الترقيم التي أصبحت تقتضيها الكتابة الشعرية الحديثة .

فالوقفة الشعرية في الشطر الحديث غير ما كانت عليه سلفا ,فهو أي الشاعر يوقف امتداد شطره حسب ما تمليه عليه قوانين نصه ,فاللوقوف الشعري أهميته.

ومن هنا ستتم دراسة التوزيع الغنائي في شعر تميم البرغوثي وما برز فيه من عنايته بمساحات البياض , وما تجلى من علامات الترقيم حتى يتسنى لنا معرفة قيمتها الشعرية.

ا)التوزيع الفضائي :

إن الفضاء المقصود بالدراسة هو الفضاء النصي وما يحدث بين الأشطر من تغلغل لمساحات البياض ، وما لذلك كله من أبعاد دلالية وإيقاعية وجمالية .

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

يا أمتي يا ضبية في الغار ضاقت عن خطاها كل أقطار الممالك

في بالها ليل المذابح والنجوم شهود زورفي البروج

في بالها دورية فيها جنود " يضحكون بلا سبب

وترى ظلال للجنود على حجارة غارها "

"وتظلهم جنا وتبكي "إنه الموت الأكيد ولا سبيل إلى الهرب "

يا ظبيتي مهلا تعالي وانظري هذا فتى خرج الغداة ولم يصب

"في كفه حلوى يناديك " اخرجي ، لا بأس ، يا هذي عليك من الخروج

ولتذ كري أيام كنت طليقة

تهدي خطاك النجم في عليائه ، والله يعرف من خلالك .

يا أمنا ، والموت أبله قرية يهذي ويسرق ما يطيب له من النصر المبارك في سلالك

ولأنه يا أم أبله ، فهو ليس بمنته من ألف عام من قتالك

حتى أتاك بحاملات الطائرات وفوقها جيش من البلهاء يسرق من حلالك.

ويظن أن بغزوة أو غزوتين سينتهي فرح الثمار على تلالك

يا موتنا , يشفيك ربك من ضلالك .

تزحف أشطر هذه القصيدة لتستغرق المساحة الأكبر من فضاء الصفحة , إذ تستهل بشطر شعري طويل جدا يستهلك في طريقه كل المساحة البيضاء , بما يتضمنه من الوحدات اللسانية التي بلغت العشر , وهو أكثر ما يمكن للسطر أن يستوعبه وهذا يعني أن البياض قليل في الشطر , فالصوت الذي يمثله حجم الكتابة حال دون اتساع الصمت الذي يمثل الفراغ في الصفحة

وضيق مساحة البياض في الشطر لا تعني عدم فاعليته إذ" كلما طال الشطر الشعري (السواد) ....فإن إيقاع البياض يظهر أكثر لأن انحصاره , وضيق مساحته يؤديان إلى إظهاره , و إبرازه , و إشغال العين المتلقية به من خلال اشتراكه في مجال الرؤية البصرية "[1] .

ولعل النسق الذي هيمن على القصيدة كان له سبب رئيس في هيمنة السواد حيث أن بحر الكامل يتيح مجال الحرية أمام الشاعر , ولما يتوفر عليه هذا البحر أيضا من الغنائية بانسجامه مع العاطفة القوية النشاط , والحركة سواء كانت فرحة قوية الاهتزاز أم حزينة .و ما يكون فيه من انسيابية في الممارسة الشعرية .

وبين الصمت والصوت يختبىء الإيقاع الداخلي للأشطر ويغدو الصراع بين المساحة السوداء و المساحة البيضاء مسرحا تحتدم فيه حركته. ولكن تتراجع فاعلية البياض بسبب تضاءل حجم السواد كما تجلى ذلك في قصيدة " حديث الكساء":

يا كساء النبي اجتمع

فإذا ما اجتمعت اتسع

للزهور

من لا يحب الزهور ولا يشتهيها

اتسع للولاة ومن لا يليها

(1) عبيد, محمد صابر , القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية , ص50

اتسع للحقيقة و الشك فيها

اتسع للسهول. ..اتسع للجبال

اتسع للنساء ...اتسع للرجال

اتسع للعجوز ... اتسع للرضيع

يا كساء النبي

اتسع للجميع

فمن لم يكن في الكساء مضاع

وإن كنت أقرأ من قبلها

أننا لن نضيع

وحتى اذا ما أردنا الضلالة فعلا

فلن نستطيع

وإني إذا ما لمست أيادي أهلي

تبدى إلي

بأني لمست خشونة بردك بين يدي

وصلى عليك البصير السميع

يا كساء النبي

تتراجع مساحات السواد على مستوى الرؤية البصرية تاركة المجال الفسيح لامتداد البياض و على الرغم من طول القصيدة التي بلغت ستا و أربعين ومائة شطر فإن أطول أشطرها لم تتجاوز الست وحدات لغوية , فقد تضمن عشرة أشطر لوحدة لغوية واحدة , و ثلاثون شطرا لوحدتين لغويتين , وثلاثة وثلاثون شطرا لثلاث وحدات لغوية . فهذا يجعلها سريعة الحركة في الظهور .

ب)إيقاع علامات الترقيم :

إن وعي الشاعر المعاصر بأهمية الفضاء الذي يتمدد عليه النص و الزي الذي يتجلى به جعلته ينتبه إلى التفاصيل الدقيقة التي تتحرك بصمت خلال البناء الشعري فتتراءى للعين بوصفها عناصر حيادية و أشهر هذه التفاصيل علامات الترقيم . فالاهتمام بعلامات الترقيم حديث النشأة لأنه ذو علاقة متينة بتسجيل النبرات الصوتية من خلال الكتابة , وقد سعى الشاعر المعاصر إلى التعامل معها بوصفها دوالا شعرية لابد من إضاءتها , و الكشف عن سرها الذي يعد أحد أسرار اللغة فهي " شاهد على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات, برؤيتنا و بيدنا وبجسدنا كله " [1].

إنها علامات اختصار لشيء لم يقل ,واكتفى بالترميز إليه بهذه العلامة أو تلك , ومن هنا اكتسبت علاقات الترقيم أهميتها في الدراسات الأدبية بوصفها علامات صامتة في النص. فنحن نراها في فضاء النص و لكن لا نقرأها .

و شعر تميم البرغوثي ضم هذا النوع من العلامات ومن نماذج وجوده قصيدة في" القدس ":

في القدس رائحة تخلص بابلا و الهند في دكان عطار بخان الزيت

و الله رائحة لها لغة ستفهمها إذا ما أصغيت

" و تقول لي إذ يطلقون قنابل الغاز المسيل للدموع علي " لا تحفل بهم "

و تفوح من بعد انحسار الغاز وهي تقول لي : " أرأيت "

(1) بنيس محمد , الشعر العربي الحديث ,ج 3 , ص 121

فالنص يتكون من أربع جمل نحوية و فاصلة تتخللها, تستخدم أصلا للدلالة على أن " العناصر التي تفصل بينها يجب أن تكون لها ذات الوظيفة النحوية , و يمكن أن تدل على نقيض ذلك أي أن العناصر التي تفصل بينها تؤدي معاني نحوية مختلفة" [1]. ولكنها هنا تؤدي وظيفة شعرية تتمثل في تسريع الإيقاع , نظرا لما تتطلبه الفاصلة من الوقوف الخفيف الذي لا يضطر الأداء الشعري إلى الانقطاع . و لأن الفاصل الزمني بين الجملتين ضيق , و كأنه أتى بالجملة " و تفوح من بعد انحسار الغاز " كفاصلة بين جملتي القول حتى لا يتبع القول القول. أما النقطة فوظيفتها تتحدد من خلال الطريقة التي تتجلى بها في النصوص .فهي كثيرة بأشكال أخرى غير نقطة النهاية الوقفية للجملة أهمها نقاط الحذف الاستمرارية التي وردت على شكلين ,يتحدد الأول بثلاث نقاط مستمرة تعوض شطرا ومن أمثلته من قصيدة الحمامة و العنكبوت :

....ثم انهمكت

لكي تنسجي للغريبين

ليلا حنونا

يكون من الليل ليلا بديلا

إن نقاط الحذف الثلاث حين تتموضع في مطلع القصيدة تحدث انزياحا نحويا ذا أثر كبير في عملية التلقي , و في مطلع هذا النص يصطدم المتلقي منذ البداية بحرف معزول عما قبله .

و قد لا تتموضع هذه النقاط في بداية الشطر إنما تستقر في حشوه كما هو مجسد في قصيدة حديث الكساء : يحملون الكراسي على رؤوسهم كآلهة المصرين القدامى

شيوخ كلام ....و كلام أمر عظيم

مشغولون بقصيدة النثر و الكبت الجنسي و الاكتئاب

و أنا.....أحاول أن أكمل هذه القصيدة

فتقوم النقاط الاستمرارية في هذا الشطر بدور فاعل في تجسيد حركة الإيقاع الداخلي

(1) الورناني خميس ,الإيقاع في الشعر العربي الحديث ج2 ص317

3)الإيقاع الداخلي بنية دلالية: يعد المستوى الدلالي في النص 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 , ولذلك فإن القصيدة إذا خلت من أي مظهر من مظاهر الإيقاع فإنه لا يبقى أ مامها إلا إيقاع الدلالة ,و إن الخط العمودي الذي يخترق كل الخطوط الأفقية المشكلة لنسيج النص ليس إلا صوت الإيقاع الداخلي بوصفه توترا دلاليا متحولا في أرجاء النص إن الحديث عن الإيقاع الداخلي في بعده الدلالي لا يعدم عناصره المستقلة , و ليس من المبالغة " أن ندعي أن الإيقاع هو المعنى , لأن اللغة لا تنتج المعنى خارج إيقاع تركيبها الدلالي "(1).

و تكمن صعوبة التوصل إلى صياغة عناصر ثابتة لممارسة العمل الإيقاعي في بعده الدلالي للنصوص في أن كل نص يتفرد بسماته الإيقاعية الخاصة و يمكن الوقوف على بعض منها:

3-1- إيقاع الفكرة : تعد الفكرة من المناطق الأخيرة التي امتد إليها زحف القصيدة العربية الحديثة , فأصبح لحركة الدلالات إيقاع داخلي ينبعث من " طبيعة و فاعلية القيم الرمزية التي تحويها المفردات المكونة لنسيج القصيدة , وهو عادة إيقاع خفي يتشكل في النفس من خلال التأمل و الاستغراق في عالم النص , و أجوائه الخاصة"[2] .ويعتمد إيقاع الفكرة على التوازن و الترادف و التباين ويمكن تتبع هذه العلاقات من خلال التنظيم التصاعدي للأفكار المجسد لهذا الإيقاع وهو ما تجلى في قصيدة نفسي الفداء" :

نفسي فداء للصغار النائمين

بممر مستشفى على البلاط بلا سرير خمسة أو ستة متجاورين

في صوف بطانية فيها الدماء مكفنين

قل للعدو ,أراك أحمق ما تزال

فالآن فاوضهم على ما شئت

(1) سليمان الأحمد .أحمد , الأيقاع و دلالته في الشعر , مجلة المنهل العدد 183 السنة 1995 السعودية ص32

(2)عبيد محمد ,صابر ,القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية البنية الإيقاعية ص 53

واطلب منهمو وقف القتال

يا قائد النفر الغزاة إلى الجديلة

أو إلى العين الكحيلة

من سنين

أدري بأنك لا تخاف الطفل حيا

إنما أدعوك صدقا , أن تخاف من الصغار الميتين

استهل الشاعر تميم البرغوثي هذا المقطع استهلالا هادئ التوتر في حركة دلالية تصاعدية بجملة اسمية ,تنطلق من حالة نفسية صعبة على الذات الشاعرة مملوءة بالتضحية و الفداء في سبيل الغير ففدى نفسه للصغار النائمين وذكر أحوالهم وهم مرميون في بلاط المستشفى ليس في أسرَة و لكن على بلاط بارد بممر مستشفى مكفونين في بطانيات من صوف فيها الدماء يلطخها من كل جانب فالمشهد مؤثر يستفز أعماق النفوس فكيف بمن يصفها فتوترت بعدها ذات الشاعر و تحدى العدو بوصفه بالحمق و الخوف و أنه يخاف الموت حتى وهو يتجسد في جثث الصغار الميتين. فهذا التوتر أنتج حركة إيقاعية متناهية هيمنت على نفس المتلقي ,فيجدها في تموجات نفسه.

3-2- إيقاع السرد و الحوار :

يعد السرد و الحوار من التقنيات الحديثة التي خصبت بها القصيدة المعاصرة بنيتها الإيقاعية و الدلالية , واعتمدت عليها في التخلص من هيمنة النزعة الغنائية بمزاوجتها بالنزعة الدرامية .لذلك فقد فرض السرد إيقاعه الخاص , ذا النمط الهادئ وفرض الحوار إيقاعه ذا النمط التوتري السريع , ومن القصائد التي تتجلى فيها هذه التقنيات قصيدة " في القدس ":

العين تغمض , ثم تنظر , سائق السيارة الصفراء ,مال بنا شمالا نائيا عن بابها

و القدس صارت خلفنا

و العين تبصرها مرآة اليمين

تغيرت ألوانها في الشمس ,من قبل الغياب

إذ فاجأتني بسمة لم أدر كيف تسللت للوجه

قالت لي: , وقد أمنعت ما أمعنت

يا أيها الباكي وراء السور .أحمق أنت؟

أجننت؟

لا تبك عينك أيها المنسي من متن الكتاب

لا تبك عينك أيها العربي واعلم أنه

في القدس من في القدس لكن

لا أرى في القدس إلا أنت

في هذا المقطع الأخير من قصيدة " في القدس " تفرض بنية الحوار المنجزة بفعل القول بين الذات المؤنثة المخاطبة فيه حيث سرى مع جميع المقطع . بحيث خاطبته الذات المتكلمة التي عبر عنها الشاعر بأنها بسمة تخاطبه بضمير أنت, وهو ما يفرض نمطا جديدا من الإيقاع يتجلى في الهدوء و الاستقرار بحيث أرادت أن تطمئنه بأنه مهما كثر عدد الغزاة في القدس واستوطانهم لها إلا أن البلد الأصل يبقى للرجال الأصلين مهما طال الزمن فهيمنة السرد بالضمير " أنت " الخاضع لهيمنة التراكيب الاسمية عاملا هاما في إشاعة الحركة الإيقاعية البطيئة .

وخلاصة القول أن للإيقاع الداخلي قيمة شعرية متغلغلة في ثنايا النصوص لا يمكن القبض عليها إلا بعد تأمل و عناء ,ففي المستوى الصوتي تشتغل البني داخل النص دون أن تحدث صخبا يلفت انتباه القارئ .وقد مثل المستوى المرئي للإيقاع عنصرا تكوينيا فعالا في تجسيد التجربة

الشعرية من خلال فضاء الكتابة و التلاعب بمساحات البياض مثلما كان لعلامات الترقيم دورها في التشكيل الإيقاعي و الجمالي للنصوص ,أما على المستوى الدلالي فإن بنية الإيقاع الداخلي أكثر تجليا ووضوحا لأن كل المستويات السابقة قد يتراجع دورها في النص.

خاتمة

خاتمة

وبهذا نخلص من خلال القراءة الواعية للنصوص الشعرية لتميم البرغوثي بأن له الأهلية إلى أن يقرأ الإيقاع في إطار النظرة النقدية الحديثة التي تنبني على العلاقة الجدلية المتفاعلة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية,والتي تجسدت بجلاء بعد مقاربتهافي ضوء المنهج البنيوي ببعض الإجراءات الأسلوبية والإحصائية والتي وقفنا على نتائجها بدراسة هذه العلاقة على المستوى الداخلي والخارجي للإيقاع.

وقد سمح لنا الباب النظري تتبع مسيرة الإيقاع ومفهومه وتطوره عبر العصور الأدبية, وانتهى في مفهوم الإيقاع إلى أن النقد العربي القديم قد وقف دون الإيقاع لارتباطه بالموسيقى ,ومن ثم فهو مطابق للوزن. وأما في النقد الحديث فقد انتهت الدراسة الى أن الإيقاع ظل ظاهرة صعبة التحديد ,بعيدة عن التعريف العلمي الدقيق وذلك أنه ليس مادة يتعامل معها القارىء فهو خفي يسري في جسد القصيدة خلاف الوزن فهو حالة ليس لها استقرار ,فأحيانا يكمن في الصوت ,وأحيانا في اللغة ,وأخرى في الصور ,والبياض,والأفكار,والرموز,وحضوره في القصيدة أقوى من أي حضور ,فالنصوص التي لا إيقاع لها لاشعرية فيها ولاحياة.

ومن هنا كثرت الدراسات في تحديد الإيقاع فمنهم من ربطه بحركة النفس الداخلية في تموجاتها من خلال عاملي التكرار والتوقع ,أما على المستوى الإبداعي فبدأ بمحاولات ساعية لتحديد البنية الإيقاعية للشعر العربي .فبدأت مع أبي العلاء المعري وأبي العتاهية وسلم الخاسر, ثم توسعت مع حركة الموشحات الأندلسية,ثم أخذت طابعا منظما من خلال ثلاث مراحل ذات غاية تجديدية هي :مرحلة التأسيس وضمت جهود الرومانسيين وشعراء المهجر ,ومرحلة التحول انتقلت فيها القصيدة العربية من شكلها العمودي إلى الشكل الحر,ومرحلة التجاوز التي خرجت فيها عن كل القيود التي حددها الشعراء والنقاد إلى أن وصلت إلى قصيدة النثر .

أما في الباب التطبيقي فقد ظهرت على مستوى البنية الخارجية للإيقاع من خلال تعامل الشاعر مع البحور الخليلية ,أو من خلال ما أبقت القصيدة الحديثة منه ,إذ كان للمزج بين البحور الشعرية أو بين التفعيلات أبعاد دلالية, وقد تجسدت هذه العلاقة الخفية بين الإيقاع والدلالة في بنية أخرى أكثر عمقا وغموضا هي بنيةالإيقاع الداخلي من خلال بعض البنى كالبنية السمعية سواء بأصغر بنية فيها كالصوت أو بأكبر وحدة كالتركيب الذي برز دوره من خلال التكرار.والبنية المرئية التي كان لإيقاع البياض دور مهم في تشكيل بنيتها.

وقد استغل الشاعر تميم مساحة البياض استغلالا يدل على وعي بهذه الإمكانية الإيقاعية.

كما كانت لعلامات الترقيم قيمتها الدلالية بما في الإيحاءات الظلالية التي لم تصرح بها الكلمات ,والبنية الدلالية التي تعد عنصراأساسيا لازما في الإيقاع الداخلي .

وختاما ومن خلال هذا الموجز لما احتوته هذه الدراسة لفاعلية الجذور الإيقاعية وتطبيق بعض النظريات على شعر تميم البرغوثي واعتمادها على بعض الأحكام المنطلقة من الذوق الشخصي والحكم الذاتي ,راجيا أن تكون في عداد الدراسات التي تفتح المجال للباحثين في إرساء قواعد ونظريات لهذه العلوم وخدمة العلم والعلماء.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1- القران الكريم "برواية حفص عن عاصم".

2- صحيح مسلم.تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي.دار احياء التراث العربي.بيروت .ج1

3- محمد مرتضى الزبيدي.تاج العروس من جواهر القاموس دار مكتبة مادة .ج7

4- محمد بن أبي بكر الرازي مختار الصحاح .طبعة جديدة منقحة.دار الحديث .القاهرة 2003

5- محمد بن مكرم الأنصاري.لسان العرب.الدار المصرية للتأليف والترجمة.ج14

6- المرزباني .الموشح في مأخذ العلماء على الفقهاء في عدة أنواع من صناعة الشعر.ت.علي البجاوي.دار الفكر .القاهرة.1385

7- الجاحظ.رسالة القيان.المكتبة السلفية.ت.غطاس عبد الملك .در الكتاب العربي.القاهرة.1967 8- الجاحظ .البيان والتبين.ت.عبد السلام هارون .دار الفكر.بيروت.(د.ت).ج1.ط4

9- القرطاجني حازم .منهاج البلغاء وسراج الأدباء .ت.محمد الحبيب بن خوجة.دار الغرب الاسلامي .بيروت .ط3. 1986

10- ابن طباطبا.عيار الشعر.ت.طه الحاجري ومحمد زغلول.المكتبة التجارية. القاهرة.1986

11- ابن جعفر قدامة.نقد الشعر.ت.عبد المنعم خفاجي.دار الكتب العلمية.بيروت .(دت)

المراجع:

1-عزالدين اسماعيل.الأسس الجمالية في النقد العربي.دار الفكر .القاهرة.1992

2- عزالدين اسماعيل.الشعر العربي المعاصر.دار العودة.دار الثقافة.بيروت.ط3. 1981

3- ابراهيم أنيس.الأصوات اللغوية.مكتبة الأنجلو مصرية.ط4 .1999

4-ابراهيم أنيس.موسيقى الشعر زمكتبة الأنجلو مصرية.ط6 .1988

5- سيد البحراوي.الايقاع في شعر السياب.دارنوارة للطباعة و النشر.القاهرة.ط1. 1996

6- سيد البحراوي.العروض وايقاع الشعر العربي.الهيئة العامة المصرية للكتاب.القاهرة.1993

7- عياد محمد شكري.موسيقى الشعر العربي.دار المعرفة.القاهرة.ط1 .1978

8- عياد محمد شكري.مدخل الى علم الأسلوب.دار العلم للطباعة.الرياض.ط1 1982

9- مندور محمد.في الميزان الجديد.مكتبة نهضة مصر.القاهرة.ط2 .(دت)

10- مندور محمد الأدب وفنونه .معهد الدراسات العربية.مطبعة مصطفى الباجي الحلبي.القاهرة.1963

11- أحمد حمدان ابتسام.الأسس الجمالية للايقاع البلاغي في العصر العباسي.دار القلم لعربي.سوريا.ط1. 1997

12- الورتاني خميس.الايقاع في الشعر العربي الحديث.دار الحوار للنشر والتوزيع.اللاذقية.سوريا.ط2 2005.

13- عبيد محمد صابر.القصيدة العربيةالحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية.اتحاد الكتاب العرب.دمشق.2001

14- نازك الملائكة.قضايا الشعر المعاصر.دار العلم للملايين.ط3 .2004

15- نازك الملائكة .شظايا ورماد.دار العودة.بيروت.ط2 .1979

16- الهاشمي علوي.فلسفة الايقاع في الشعر العربي.المؤسسة العربية للدراسات.بيروت.ط1 .2006

17- المعداوي أحمد.أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث.منشورات الافاق .المغرب.ط1. 1993

18- صبيرة ملوك.بنية الايقاع العربي المعاصر.مطبعة دار هومه.الجزائر.2009

19- مصطفى حركات.نظرية الايقاع في الشعرالعربي بين اللغةوالموسيقى.دار الافاق للنشر.عين البنيان.الجزائر.2008

20- النويهي محمد.قضية الشعر الجديد.دار الفكر. بيروت .ط2 . 1971

21- الصكر حاتم.الايقاع الداخلي والخصائص النصية لقصيدة النثر.وزارة الثقافة.اليمن.2004

22- خير بك كمال.حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر.دار الفكر .بيروت.ط2 .1982

23- اسماعيل يوسف.بنية الايقاع الشعري .منشورات دار الثقافة .دمشق.2004

24- عبد الدايم صابر.موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتحول.مكتبة الخانجي.القاهرة.ط3 .1993

25- ألوجي عبد الرحمن.الايقاع في الشعر العربي.دار الحصاد.دمشق سوريا.ط1 .1989

26- العياشي محمد.نظرية ايقاع الشعر العربي.المطبعة العصرية.تونس.1976

27- سلوم ثامر.اسرار الايقاع في الشعر العربي.دار المرساة.سوريا.1994

28-هلال محمد غنيمي.النقد الأدبي الحديث.دار العودة ودار الثقافة.بيروت.ط4. 1973

29- غريب روز.النقد الجمالي وأثره في النقد العربي.دار الفكر اللبناني.بيروت.1983

30- علي شلق.الفن و الجمال.المؤسسة الجامعية للدراسات.بيروت.1982

31- جمعة حسين.التقابل الجمالي في النص القراني.منشورات دار النميرللطباعة.دمشق .ط1. 2005

32- رحمان غركان.مرايا المعنى الشعري أشكال الأداء في الشعرية العربية.دار الصفاء للطباعةوالنشر.عمان الأردن.ط1. 2012

33- عسرن محمد.البنية الايقاعية في شعر شوقي.مكتبة بستان المعرفة.مصر.2006

34- اليوسفي محمد لطفي.الشعر والشعرية.الدار العربية للكتاب.سوريا.1992

35- العشماوي محمد زكي.فلسفة الجمال.دار النهضة العربية للطباعة.بيروت.1981

36- فضل صلاح.شفرات النص.دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.القاهرة.ط1 .1999

37- شوقي ضيف.في النقد الأدبي . دارالمعارف. مصر.ط3.(دت)

39-الورقي سعيد. لغة الشعر العربي الحديث .دار المعرفة الجامعية.مصر .(دت)

40- عبد العزيز مقالح.الشعر بين الرؤيا والتشكيل.دار طلاس للدراسات والترجمة.ط2. دمشق.1985

41- فاخوري محمد.موسيقى الشعر العربي.مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية.دمشق .1981

42- نشأت كمال.أبو شادي وحركة التجديد في الشعر الحديث.دار الكتاب العربي.القاهرة.1967

43- يمني العيد.الدلالات الاجتماعية لحركة الأدب الروماطيقي في لبنان.دار الفارابي.بيروت.1979

44- محمد فرحان .هموم الثقافة العربية.دار الحداثة.بيروت.ط1 .1988

المجلات:

1- مجلة التراث العربي.عدد 15-16 نيسان .1984.اتحاد الكتاب العرب.دمشق(متاحة على الانترنيت)

2- مجلة الموقف الأدبي.عدد361.نيسان.2001. اتحاد الكتاب العرب.دمشق(متاحة على الانترنيت)

المراجع المعرّبة:

ديتش ديفيد.مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق.ترجمة محمد يوسف نجم.دار صادر.بيروت.1967

المواقع الالكترونية

http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=lsq&shid=513&start=0

الفهرس

مقدمة.....03

الفصل الأول:جماليات التشكيل الايقاعي في القصيدة العربية..... 06 -58

مدخل:معنى الجمال والجمالية..... 06-10

1-مفهوم الايقاع.....12 -17

2-مفهوم الايقاع في النقد العربي القديم.....18- 25

3-مفهوم الايقاع في النقد العربي الحديث.....26- 33

4-تطور البناء الايقاعي للقصيدة العربية.....34- 58

ا-مراحل التجديد الايقاعي في الشعر القديم.....35.- 43

ب-مراحل التجديد الايقاعي في الشعر الحديث.....44- 58

الفصل الثاني:جماليات التشكيل الايقاعي عند تميم البرغوثي.....60 - 101

1-التشكيل العروضي في شعر تميم البرغوثي.....61- 82

أ-الأوزان الشعرية.....61-73

ب-البناء التقفوي.....73-82

2-جمالية الايقاع الداخلي..... 83-101

أ-الايقاع بنية سمعية.....85- 92

ب-الايقاع بنية مرئية.....92-97

ج-الايقاع بنية دلالية.....98-101

الفهرس

الخاتمة.....103

قائمة المصادر والمراجع.....106

الفهرس.....110

ملخص

هذه الدراسة تلقي الضوء على تطور الايقاع في القصيدة العربية ممثلة في شعر تميم البرغوثي؛ فالإيقاع ينقل القصيدة من الأداء الشعري إلى الحيوية الشعرية، فهو خط عمودي ينطلق من بداية القصيدة إلى نهايتها مخترقا الخطوط الأفقية. الأفكار، الألفاظ، الصوت، الرمزو اللغة. ومن هنا تبلورت جماليات التشكيل الايقاعي.

فهو بذلك يقودنا إلى فكرة عدم الانفصال عن بنية الشكل القديم، ومسايرتها وفق التغيير والتطوير والأغراض التي تظهر في كل مرحلة، فكانت القصيدة الحديثة هي نتاج من جمال الإيقاع، هذا الأخير له مسؤولية إنتاج شعرية النص.

الكلمات المفتاحية: الايقاع، الحيوية الشعرية، التشكيل الايقاعي.

Résumé

Cette étude apporte un éclairage sur l'évolution du rythme dans le poème dans la poésie arabe de Tamim Al-Barghouti, le poème donne le rythme de la poésie de performance à la poétique, il est vital de ligne verticale bentalk depuis le début du poème à la fin de briser les lignes horizontales. Idées, langue, le son et désabonnement de code. Ici, c'est l'esthétique de la composition rythmique a évolué.

C'est qui mène à l'idée de ne pas être séparé de l'ancien format et la structure à tenir côte à côte avec des fins de changement et de développement qui apparaissent dans chaque étape, le poème modern est le produit de la beauté du rythme, ce dernier a la responsabilité de produire le texte de la poésie.

Mots clés : rythme, la poésie, la vitalité rythmique