الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص:أدب عربي حديث و معاصر
رمز المذكرة:017/ 32/ أع

المـــوضـــوع:

البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة – ديوان "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب أنموذجا

إعداد الطالب (ة):
بوعشة سارة

إشـــراف:
أ. الدكتور لطفي عبد الكريم

لجنة المناقشة		
أ.الدكتور	رحماني ليلى	رئيسا
أ.الدكتور	طرشي سيدي محمد	ممتحنا
أ.الدكتور	لطفي عبد الكريم	مشرفا مقررا

العام الجامعي : 1439-1440/2017-2018

كلمة شكر

الشكر لله سبحانه وتعالى أولا وأخيرا على ما سخر لنا من أسبابه وأسهب لنا من إحسانه وفضله، وأمكننا من إكمال دراستنا.

والصلاة والسلام على خير البرية الكرام محمد رسول الله الذي قال:

"لا يشكُر الله من لا يشكُرِ الناس" .

كما أوجه فائق احترامي وشكري إلى أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور "لطفي عبد الكريم" على توجيهاته ونصائحه القيمة والتي كانت وستكون لي خير سند في مشواري العلمي.

وكذلك أوجه شكري إلى الدكاترة الكرام أعضاء لجنة المناقشة.

وفي الأخير أشكر كل من ساعدني من قريب أو بعيد ولو بكلمة طيبة.

والله نسأل أن يجزي الجميع خير الجزاء.

الإهداء

إلى من رباني وزرع في صفات الكمال، وأودع في أنوثتي رجلا فجعل مني أرتقي وأرتقي حتى أكون عنصرا فعالا لنفسي ولغيري ... إلى من علمني أن لا أفشل وأن أكون دائما الأفضل إلى منبع افتخاري وسعادتي وسندي في الحياة أطال الله عمره وحفظه

–والدي العزيز" أحمد"–

إلى ملاكي في الحياة ... إلى معنى الحب والأمان، إلى بسمة الحياة وسر الوجود ... إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى أغلى الأحباب أطال الله عمرها وحفظها

–أمي الحبيبة "فاطمة"–

إلى أخواتي: "أحلام" و"بشرى" أتمنى لهما النجاح في مشوارهما الدراسي، إلى أختي الغالية "أمينة" وزوجها "شريف"، وابنها "إسلام محمد الأمين"، إلى أخي ورفيق دربي في هذه الحياة

"صلاح الدين"

إلى كل عائلة "بوعشة" و عائلة "زروال"

إلى ينابيع الصدق الصافي إلى من معهم سعدت

–" صديقاتي الغاليات"–

إلى طلبة ماستر "أدب عربي" 2018

وإلى كل من يعرفني من قريب أو من بعيد

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين نحمده ونستعينه ونستغفره لولاه ما جرى قلم ولا تكلم لسان، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله الطيبين الطاهرين كان أفصح الناس وأوضحهم بيانا، أما بعد:

تعد الموسيقى ظاهرة فنية تكتسي الكثير من الأهمية لكونها تمثل المسبب الرئيسي لأحاسيس الطرب التي تحدث لدى المتلقي أثناء قراءته للشعر الجيّد، فهي عنصر أساسي من عناصر الشعر، وأداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، وهي تعد الفارق الجوهري الذي يميّز الشعر عن النثر.

ويعتبر الشاعر بدر شاكر السياب من أوائل الشعراء المعاصرين الذين جدّدوا في البنية الشعرية بمكوناتها التقليدية، وذلك من خلال تبني رؤيا شعرية جديدة مخالفة للرؤى الشعرية الموروثة، والتماس أدوات تعبيرية وأساليب فنية قائمة على الإبداع والابتكار، وعليه أردت أن يكون الإيقاع في شعر بدر شاكر السياب موضوع مذكرتي.

ولعل سبب اختياري لهذا الموضوع هو أنّه من الموضوعات الجميلة في الشعر، والتي لها دور وأثر في القصيدة ورونقها الجمالي الداخلي والخارجي والذي أحس به أنه موضوع يستحق الدراسة والتطرق له، ولو بشيء بسيط، ولاسيما عند الشاعر بدر شاكر السياب. ذلك الشاعر المتفرد بأسلوبه الفني المتميّز.

ولمناقشة هذا الموضوع فقد فرض علينا هذا البحث التساؤلات التالية:

- ما هي أهمية البنية الإيقاعية في الشعر؟
- ما هو جديد الإيقاع في شعر بدر شاكر السياب؟
- وهل التزم بدر شاكر السياب بالنظام العروضي؟ أم جدد فيه؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة استعنت ببعض الدراسات والمراجع المهمة التي خاضت في هذا الموضوع من بينها: كتاب قضايا الشعر المعاصر "لنازك الملائكة" باعتباره من المراجع المهمة التي تدرس بدايات الشعر الحديث، بالإضافة إلى الكتاب "حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر" لحسن الفرقي، "التراث والتجديد في شعر السياب" عثمان حشلاف.

ولقد اقتضت ضرورة الدراسة أن يقسم البحث إلى مدخل وفصلين لينتهي بخاتمة تحوصل فيها النتائج، تحدثنا في المدخل عن بدايات النهضة في عالمنا العربي في أواخر القرن التاسع عشر، حينما بدأ الشعر ينتعش، ويلبس حلة جديدة، وممن حمل لواؤها محمود سامي البارودي ورفاقه لتنقل الريادة بعدها إلى جماعة الديوان وأبولو، ثم انتقلت راية التجديد إلى مدرسة الشعر الحر التي تعد ثورة في مجال الشكل الشعري.

أما الفصل الأول والمعنون بالبنية الإيقاعية، فقد كان نظريا، إذ انقسم إلى ثلاث مباحث درست في الأول مفهوم الإيقاع عند القدماء والمحدثين، وفي الثاني درست الإيقاع الخارجي، وتناولت فيه كلا من الوزن والقافية والتدوير أما الثالث درست الإيقاع الداخلي وتعرضت فيه إلى التكرار والجناس والترصيع.

أما الفصل الثاني الموسوم بدراسة البنية الإيقاعية في ديوان "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب، فهو فصل تطبيقي، إذ قسمته إلى مبحثين المبحث الأول عنونته بنية الإيقاع الخارجي تناولت فيه أهم الأوزان الشعرية التي استخدمها السياب في ديوانه، وتنويع في القوافي، وتعرضت بعدها إلى عنصر التدوير، أما المبحث الثاني فقد عنونته ببنية الإيقاع الداخلي في شعر السياب تناولت فيه التحليل الصوتي.

ثمّ ختمت البحث بخلاصة أوضحت فيها ما تسنى لي معرفته في جولتي مع استعراض أهم النتائج التي توصلت إليها في هذا البحث.

وتجيء هذه الدراسة في البنية الإيقاعية لتلقي الضوء على أهمية الإيقاع في بناء ديوان السياب، وقد اعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي مستفيدة مما توفّره الدراسة التحليلية من تركيب، وتفكيك البنية الإيقاعية التي تشمل الموسيقى الخارجية إلى جانب الموسيقى الداخلية.

أما الصعوبات التي واجهتني في إنجاز هذا البحث منها كثرة المادة العلمية التي شتتت جهدي وتفكيري في بعض جوانب البحث ما أدى إلى صعوبة تنسيق المعلومات وترتيبها، وكذلك ضيق الوقت التي يسمح في جمع المادة، لإخراج البحث في أحسن حال، لكن هذا الأمر لم يمنعني من إنجاز هذا البحث الذي أحمد الله على إنجازه، كما أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذي المشرف لطفي عبد الكريم، الذي كان خير سند لي في إنجاز هذا البحث والله نسأل التوفيق والسداد.

تلمسان في 8 أبريل 2018.

-بوعشة سارة-

مدخل

بوادر التجديد في الشعر العربي الحديث

بوادر التجديد في الشعر العربي المعاصر

1/ بوادر التجديد في الشعر العربي الحديث:

شهدت الفترة الممتدة بين أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في مصر نهضة ثقافية امتد نفوذها إلى سوريا، ولبنان، حيث حملت هذه النهضة عدّة مسمّيات: "**الحركة التنوير العربية، اليقظة العربية**".

لعبت النهضة دورا مهما في "إحياء اللغة العربية، وإغْنائِها بالتراث العربي الإسلامي، وَرَفْدَها بالمصطلحات العلمية، والمفردات الجديدة"[1]، كما كانت لها طريق لبدء انتشار دُور التعليم كالمدارس والجامعات، وتأسيس الصحف، والمجلات، وإنشاء مشاريع اقتصادية. تميزت النهضة العربية بمظاهر من بينها،ظهور حركات الإصلاحية ،و إنشاء أوّل مُجَمّع للغة العربية.

من أهم أعلام النهضة: "أحمد فارس الشدياق، الطهطاوي، جمال الدين الأفغاني، عبد الرحمن الكواكبي"[2]، بالإضافة إلى بطرس بستاني، أحمد لطفي السّيد، عباس محمود العقاد، العربي التبسي وغيرهم ...وفي خضم هذه الأحداث المتسارعة تطوّر الأدب الحديث عن طريق ظهور حركتان هامتان: إحياء التراث القديم، وترجمة الآداب الغربية، حيث سعت هذه الحركات بنشر النماذج الأدبية القديمة وقلدوها بإنشاء أدب جديد.

إنّ التجديد في الشعر العربي جاء لكسر القواعد الشرعية القديمة، وخلق قواعد مبنية على أساس جديد، تتّسم بابتكار في النّسق، والصّورة المفردة، والشكل والمضمون.

ظهر التّجديد على القصيدة العربية عبر العصور إلاّ أنّ أبرز السمات بدأت تتَعلَى على النصّ الشّعري في العصر الحديث من خلال التجديد والابتكار، ومن أهم هذه المدارس:

1- مدرسة البحث والإحياء:

هي أول مدرسة التي عُنيت بالتجديد، وتعني بإحياء إعادة الشعر العربي إلى سابق عهده وإحياؤه، بالعودة إلى التقليد، جاءت هذه المدرسة من أجل قيام القصيدة على وحدة البيت –

[1]- "معالم الفكر العربي في عصر النهضة العربية"، د. منذر معاليقي، دار اقرأ، بيروت، د ط، 1986، ص 118.

[2]- المرجع نفسه، ص 70.

العناية بالأسلوب وبلاغته، متابعة القُدامى في موضوعاتهم كالمدح، والرثاء، الغزل، الفخر، من أهم رواد هذه المدرسة: **محمود سامي البارودي، أحمد شوقي، حافظ إبراهيم.**

2- مدرسة الديوان:

نشأت مدرسة الديوان "إثر حملات شخصية، وفكرية قامت بين أفراد هذه المدرسة وهم: **عباس محمود العقاد، عبد الرحمان شكري، إبراهيم عبد القادر المازيني**"[1]، هذه الجماعة تُعدّ من أهم المدارس النقدية في العصر الحديث بحيث "تمكنت هذه الجماعة من الإسهام الواضح في دفع عجلة الأدب الحديث نحو التطوير والتجديد، وأن تترك آثارا نقدية جديدة لازالت تفتح آفاقا جديدة للشعراء والنقاد"[2]

استمدت هذه الجماعة مبادئها من الأدب الإنجليزي، حيث امتلكت نظرة تجديدية فيما يخص مسار القصيدة العربية بعد تكوين ثقافة ذات بُعد تراثي عميق، وثقافة أجنبية غربية أثرت على مشكل القصيدة في لغتها وبنائها.

نظرت جماعة الديوان إلى الشكل من حيث : "الألفاظ والأساليب نظرة صائبة،تقوم على أساس سليم في اختيار الألفاظ الموصلة للأفكار والمعبرة دون غموض أو تعقيد أو مخالفة لقواعد اللغة"[3]، أمّا المضمون في نظر العقاد "يقوم على صحة المعنى، وأن يكون موافقا لطبيعة الحياة وللفطرة الإنسانية"[4].

اعتمدت هذه الجماعة على الذّوق والخيال، وترى أنّ "الشعر القائم على وحدة الموضوع له سمات تميّزت عن سائر الشعر"[5]، كما اهتمت بالوحدة العضوية في القصيدة، ونظرت إليها: "على أنها الوحدة المعنوية في النصّ، وهي تعني إطراد الخواطر، والمشاعر في جميع أبيات

---

[1]- "حركة النقد الحديث المعاصر في الشعر العربي"، د. إبراهيم الحاوي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1، 1984، ص 55.

[2]- نفسه، ص 56.

[3]- المرجع السابق، ص 68.

[4]- نفسه، ص 65.

[5]- المرجع السابق، ص 71.

القصيدة"[1]، كما وقفت أمام حركات التجديد في الوزن الشعري والقافية، واللغة الشعرية، والطبع والصنعة.

جماعة الديوان لها أثر كبير في مسار النقد العربي الحديث وهي: "حركة متطورة ينبغي أن تظل علامة من العلامات البارزة في النقد الحديث، وأن تكون الأساس الذي مهّد لقيام الحركة النقدية المعاصرة"[2].

3- مدرسة المهجر:

تُعد من بين أسبق المدارس الشعرية في الدعوة إلى التّجديد بحيث تأسست وشاعت في بلاد المهجر، تأثر شعراؤها "بالأدب العربي عامة والأمريكي خاصة لاسيما وأنّ الأدب العربي عُرف قبل حركة المهجر، رُسوخ أشكال أدبية نثرية جديدة كالقصة القصيرة، الرواية، والمقالة، والمسرحية، وشيوع هذه الألوان النثرية يمثل تحدّيا أمام الشعر الذي ظلّ يسعى منذ البارودي وشوقي، للاستفادة من هذا الانفتاح، فجاء التفاعل مع الرومانسية الغربية في الشكل والمحتوى صورة من صور هذا التأثر"[3].

من أهم رواد هذه المدرسة: **جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة، إليا أبو ماضي.** اعتبر الباحثون بأنّ شعراء المهجر لديهم الجرأة في نبذ القديم ، بحيث "كتب المهجريّون في زمن مبكر شعرا متحرّرا من القافية والوزن، وكأنّها لم تكفهم ظاهرة التّعدد في قوافي القصيدة ، واستخدموا البحور المجزوءة بدلا من التامة، فكتبوا شعرا منثورا"[4]، وهذا ما جاء به ميخائيل نعيمة " حيث كتب عددا من المقطوعات النثرية التي تشبه الشعر وسلكها في ديوانه من غير أن يسمها نثرا أو شعرا"[5]، كما اهتم شعراء المهجر بالرمز و هو"يعني استخدام لفظ معيّن أو شيء معيّن كالرمز

---

[1]- المرجع السابق، صلا 73.

[2]- نفسه، ص 75.

[3]- "مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث"، إبراهيم خليل، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2003، ص 120.

[4]- نفسه، ص 136.

[5]- المرجع السابق، ص 136.

بالتينة "الحمقاء" عند إليا أبو ماضي للإنسان الذي تخلو نفسه من نزعة العطاء والتعاون مع الآخر، وجبران يكثر من الرمز في شعره، وكذلك ميخائيل نعيمة"[1].

4- مدرسة أبولو:

تأسست سنة **1932** وهي إحدى المدارس الأدبية الهامة في الأدب العربي الحديث مؤسسها الشاعر الكبير **أحمد زكي أبو شادي**، ضمت هذه المدرسة شعراء الوجدان في مصر والوطن العربي، ومن أهم روادها: **إبراهيم ناجي، علي محمود طه، أبو قاسم الشابي، صالح جودت، كمال كيلاني، صلاح أحمد إبراهيم.**

قام شعراء أبولو بثورة تجديدية كبيرة في بناء القصيدة الفنية "فأعلنوا الشعر الحرّ، واحتفظوا بالشعر المرسل، ونوّعوا الأوزان وجدّدوا فيها، ونادوا بتحرير القصيدة في شكلها ومضمونها وفكرتها، وصورتها الموسيقية من قيود كثيرة وردّدوا: مذهب الفن للفن، ومذهب الفن للحياة، وأنّ الشعر عاطفة وخيال وموسيقى وصورة"[2]، كما دعت إلى الوحدة العضوية للقصيدة وهذه الوحدة "كان يعنيه أبو شادي دائما من دعوته إلى الوحدة التعبيرية، والوحدة الفنية في القصيدة"[3]. بالإضافة إلى استخدامها للرّموز والأساطير.

امتاز الشعر العربي الحديث بالعديد من الخصائص التي ميّزته عن العصور الماضية من بين هذه الخصائص: "استخدام اللغة العربية الفصحى، التنويع في استخدام الأساليب البلاغية في القصيدة الواحدة، اختفاء بعض الأغراض الشعرية، عدم الالتزام بالقافية والخروج عن الشّكل المعتاد عليه في بناء القصيدة، ظهور العديد من المدارس الأدبية والشعرية"[4].

---

[1]- نفسه، ص 136.

[2]- "مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر"، نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1984، ص 229.

[3]- المرجع السابق، ص 228.

[4]- محاضرات في مقياس الشعر العربي في عصر النهضة، حرّي طيبي.

2/ بوادر التجديد في الشعر العربي المعاصر:

بداية حركة الشعر الحرّ:

"ظهرت حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر منذ نهاية الأربعينيات من هذا القرن ولم تكن في الواقع كما يفهم أحيانا ثورة ضد نظام البيت الشعري، والقافية، والتحول بالقصيدة إلى نظام التفعيلة الشّعرية والسطر الشعري، لأن هذه في الواقع كانت نتيجة مصاحبة لهذه الثورة الشعرية"[1].

تقول نازك الملائكة: "كانت بداية حركة الشعر الحر سنة **1947**، في العراق، ومن العراق، كلّه وكادت، بسبب تطرّف الّذين استجابوا لها، تجرف أساليب شعرنا العربي الأخرى جميعا، وكانت أوّل قصيدة حرّة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة "**الكوليرا**" ...، وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب **[أزهار ذابلة]**"[2].

و الشعر الحر هو الشعر الذي يتكون من شطر واحد، دون عجز، ذو تفعيلة واحدة، سمّي بالحرّ لأنه تحرّر من وحدة القافية، والشكل. وللشاعر الحرّية في تنويع التفعيلات والطول، لكنه يلتزم في القواعد العروضية كامل الالتزام، بمعنى هو: "شعر سطر لا شطر، لا كالشعر العمودي أو هو شعر لا منتظم، يمضي بحرية، وعدم الالتزام سواء في عدد تفعيلاته، أو في أضربه، أو في قوافيه، ولذلك سمّي حراً"[3].

يتميّز الشعر الحرّ بالوحدة العضويّة حيث لم يَعُد البيت هو الوحدة، إنما صارت القصيدة تشكّل كلاما متماسكا. وهذا ما أشارت إليه نازك الملائكة: "هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت، وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه"[4]. من أهم مظاهر التجديد التي جاء بها الشعر الحر: **تحوّلات اللغة**

---

[1]- "في الأدب العربي المعاصر"، السعيد الورقي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1984، ص 38.

[2]- "قضايا الشعر المعاصر"، نازك الملائكة، دار العودة للملايين، بيروت، ط 1، 2007، ص 23- 24.

[3]- "العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه"، محمود علي السمان، دار المعارف، مصر، د ط، 1983، ص 22.

[4]- المرجع السابق، ص 142.

الشعرية، التجديد في الصورة الشعرية، التجديد في الموسيقى، التجديد في التوظيف الرمز الأسطوري.

1- تحوّلات اللغة الشعرية:

اللغة هي أداة الشاعر وهي وسيلة تؤدّي المعنى وتخلق فنّا، وهي الأداة التي يترجم من خلالها الشاعر انفعالاته وتجاربه، ولها كيانها المستقل، ودورها في بناء النص الشعري، بحيث يرتبط جوهر الشعر بالوجود اللّغوي، "إنّ لُغة الشعر ليست مسارا للعالم، وليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء يعبّر عنه وحسب، بل إنه الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة"[1].

2- التجديد في الصورة الشعرية:

تشكل أحد المكونات الأساسية في العمل الأدبي عامة والشعر خاصة، "هي الجوهر الثابت والدائم فيه"[2]، ترتبط الصورة ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعرية، هي: "طريقة من طرق التعبير، ووجه من أوجه الدلالة"[3]، تؤدي الصورة الشعرية مشهدا شعريا متكاملا يعتمد على الطبيعة بألوانها المختلفة، أو اللّقطات الموحية المثالية في السرعة، تنقل لنا صُورا متلاحقة مرئيّةومسموعة، يقول صلاح عبد الصبور:

مَطَرٌ يَهْمِي وَبَرْدٌ وَضَبَابُ

وَرُعُودٌ عَاصِفَةٌ

قِطَّةٌ تَصْرُخُ مِنْ هَوْلِ المطَرِ

وَكِلاَبٌ تَتَعَاوَى[4]

هذه الأبيات تكشف لنا نوع من الصور السريعة المتتالية التي تعبر عن حالات الذهنية.

---

[1]- "مقدمة للشعر العربي"، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط 1، 1971، ص 126- 127.

[2]- "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"، جابر العصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992، ص 7.

[3]- نفسه، ص 323.

[4]- "ديوان الناس في بلادي"، صالح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، د ط، د ت، ص 24.

3- التجديد في الموسيقى:

تعد الموسيقى الشّعرية من أكثر الظّواهر الفنيّة بروزاً في الشّعر العربي المعاصر، وأشدّها ارتباطا بمفهوم التّجديد، والتي كانت تنحصر عند القدامى في الوزن والقافية، والبحور الخليلية، يرى عز الدين إسماعيل: "جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة، وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة"[1].

4- التجديد في توظيف الرمز الأسطوري:

هو من أبرز الظواهر الفنية التي ألفتت الانتباه في تجربة الشعر الجديد، "ظاهرة الاستخدام المكثف للرمز كأداة تعبيرية استعملها الشاعر لإيصال فكرته إلى القارئ"[2].

يعتبر الرمز وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التّصوير الشّعرية التي ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه وراء اكتشاف وسائل تعبيرية لغوية يثري بها لغته الشّهرية، ويجعلها قادرة على الإيحاء، عرّفه غنيمي هلال: "الرمز هو الإيحاء أي التّعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستمرة التي لا تقوم على أدائها اللغة في دلالتها، فالرمز هو صلة بين الذات والأشياء بحيث تتولّد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التّسمية والتّصريح"[3].

يبدأ الرمز الشّعري من الواقع المادّي المحسوس ليحول هذا الواقع إلى واقع نفسي، وشعوري تجريدي يستعصي على القارئ تحديده، فيقول صلاح عبد الصبور:

شِتَاءُ هَذَا العَامِ يُخْبِرُنِي

سَأَقْضِي وَحِيدًا ذَاتَ شِتَاءِ

---

[1]- "الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط 2، 1972، ص 63.

[2]- نفسه، ص 194.

[3]- "الأدب المقارن"، غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط 3، ص 298.

وَأَنَّ مَا مَضَى مِنْ حَيَاتِي مَضَى هَبَاءً[1]

في هذه القصيدة "أغنية الشتاء" استمد شاعرنا رموزه من الطبيعة فهو يتخذ فصول السنة رموزا لحالات الشعور النفسية، فالشتاء يوحي ببرودة العواطف والمشاعر، الخريف ينذر بذبولها، والصيف يشير إلى يقظتها.

كما يوجد أنواع أخرى من الرّموز: الرّموز الدينية، الرّموز الأسطورية.

من خلال ما سبق يمكن القول أن كل مدرسة كانت بمثابة حلقة متسلسلة ساهمت في الخلق و الابداع , كما أرست دعائم تجديد الشعر من خلال وضع لبنات لتشكل بحيث كانت كل مدرسة تستقى من الأخرى فهذا الاحتكاك و التنافر اهتدى به الشعراء في قولبة هذا الايطار, و بالتالي نهج عليها المبدعون و الشعراء و سالت عليها الحبر و ملئت الدواوين و الكتب.

[1]- ديوان "الناس في بلادي"، صلاح عبد الصبور، ص 15.

الفصل الأول: تحولات البنية الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر

المبحث الأول: البنية الإيقاعية

1- مفهوم البنية

2- مفهوم الإيقاع

المبحث الثاني: الإيقاع الخارجي

1- الوزن

2- القافية

3- التدوير

المبحث الثالث: الإيقاع الداخلي

1- التكرار

2- الجناس

3- الترصيع

المبحث الأول: البنية الإيقاعية

تعتبر البنية الإيقاعية من أهم مكونات النّص الشعري، وهي تختلف باختلاف الزمان والمكان تبعا لنمط التفكير، "في التفريق بين ما هو شعري، وما هو غير شعري"[1] الأمر الذي يدفع الدّارس إلى الإحاطة بهذا المفهوم لعلّه من خلاله يتقدّم خطوة في فهم النصّ الشعري، حيث أصبحت البنية الإيقاعية "إحدى المستويات الهامة في بنية النصّ الكلّية، تتعانق مع البنية الدّلالية وتنتزع منها مفاتيحها حتى أصبح كلّ تطور في الدلالات وظروف الحياة التي تنبع منها هذه الدّلالات يجب أن ينعكس على البنية الإيقاعية للنصّ الشعري"[2].

أولاً: تعريف البنية:

لغة: ورد في لسان العرب أنّ البنى: "نقيض الهدم، بنى البناء، البناء بنيًا وبناءا، وبنى مقصور، وبنيانا و بنية وبناية، وابتناه وبناه"[3].

وورد أيضا في المعجم الوجيز لمجمع اللغة العربية بمصر: "البنية: ما بنى هيئة البناء ومنه بنية الكلمة، أي صيغتها، وفلان صحيح البنية: سليم"[4]، وذهب إليها قدامه فقال: "فبنية الشعر إنما هو التشجيع والتقفية فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل، له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر، وقال: فبنية هذا الشعر على أنّ ألفاظه مع قصرها قد أشيرتها إلى معان طوال"[5].

اصطلاحا:

ذكر الدكتور عبد الرحمان حاج صالح: "أنّ أتباع دي سوسير كانوا أكثر من استعمل لفظStructuralisme للدلالة على ما يسمّيه هو Système، وإن كان دي سوسير لم يستعمل

---

[1]- "فلسفة الإيقاع في الشعر العربي"، علوي الهاشمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2006، ص 17.

[2]- "مقدمة الشعر العربي"، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979، ص 103.

[3]- "لسان العرب"، ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، مج 1، ج 5، مادة (بنى)، ص 365.

[4]- "المعجم الوجيز مجمع اللغة العربية"، وزارة التربية والتعليم، جمهورية مصر العربية، مادة (بنى)، 1994، ص 64.

[5]- "معجم مصطلحات النقد العربي القديم"، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 2001، ص 130.

لفظةStructure [البنية] إلاّ بثلاث مرّات واستعمل 38 مرّة لفظة systéme"[1]، كما أشار إليها صلاح فضل بأنّها "أهم مصطلح لغوي حديث"[2].

البنية هي: "كلمة مشتقة من الدّال اللاتيني"Structure"، وتعني حالة تغدو فيها المكونات المختلفة لأية مجموعة محسوسة أو مجردة منظمة فيما بينها ومتكاملة حيث لا يتحدّد لها معنى في ذاتها إلاّ بحسب المجموعة التي تنتضمها"[3]، فهي الطريقة أو المنهج الذي يمكن تطبيقها في الدراسات والعلوم المختلفة وهي مكون من المكونات التي تطلق على النظام الذي يتكون من أجزاء متضامنة التي تنتظم فيه العناصر ذات طبيعة محدّدة، وهي نسق من التّحوّلات لها قوانين خاصّة كما أنّها متماسكة، ومتآلفة، ومتجانسة في مختلف الأجزاء.

ثانيا: الإيقاع

مفهومه لغة:

جاء في لسان العرب أنّ: "المِيْقَعُ والمِيْقَعَة كلاهما المطرقة، و الإيقاع مأخوذ من إيقاع اللّحن والغناء وهو أن يوقعها"[4].

كما ورد في القاموس المحيط: "إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها"[5]، كما أشار إليه السجلماسي في تعريف الشعر: "الشعر هو الكلام المخيل من أقوال موزونة ومتساوية عند العرب مقفاه"[6]، وكلمة موزونة تعني لها عدّة إيقاعات.

---

[1]– "بحوث ودراسات في علم اللسان"، عبد الرحمان حاج صالح، موفم للنشر، 2007، ص 63.

[2]– "نظرية البنائية في النقد الأدبي"، صلاح فضل، دار الشروق، ط 1، 1998، ص 114.

[3]– النقد الجزائري المعاصر من الأسونية إلى الألسنة"، يوسف وغليبي، رابطة إبداع الثقافة، د ط، 2002، ص 119.

[4]– لسان العرب، ابن منظور، م6، مادة (وقع)، دار صادر بيروت، ط 1، 1997.

[5]– القاموس المحيط، الفيروز أبادي، دار الجيل، بيروت، ج 3، مادة (وقع).

[6]– معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، المكتبة العلمية،ط 3، د ت، ج 2، مادة (وقع).

مفهومه اصطلاحا:

أوّل من استعمل الإيقاع من العرب هو ابن طباطبا في "عيار الشعر" عندما قال: "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه"[1]، ظل الإيقاع مرتبط بالموسيقى إلاّ أنّنا نلمح إحساسا به لدى ابن طباطبا دون أن نميّزه تمييزا واضحا في معرض تعريفه للشعر بأنّه: "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الإسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستفق من تصحيحه، وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به"[2]، من خلال هذا القول يعرف ابن طباطبا الشعر على أساس البنية اللغوية المنتظمة القائمة على التجانس والانسجام لا على أساس الوزن، أي أنّ الشعر مرتبط بالإيقاع أكثر مما هو مرتبط بالوزن.

كما أكّد الجاحظ أنّ وزن الشعر من جنس وزن الموسيقى وأن كتاب "العروض من كتاب الموسيقى وهو من كتاب حَدْ النفوس لا تَحُدُهُ الألسن بعد مقنع قد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن"[3].

ويؤكد ابن فارس: "إنّ أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض، وصناعة الإيقاع، إلاّ أنّ صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"[4].

امتدت حركة الإيقاع عند القدماء إلى الحروف أيضا فقد عرفه أبو حيّان التوحيدي بقوله: "فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة"[5] يستخدم الإيقاع أساسا في الموسيقى، باعتباره تنظيما للشق الزمني منها، فقيل أنّ الإيقاع مجموع اللحظات الزمنية الموزعة وفقا

---

[1]- "عيار الشعر"، ابن طباطبا، تحقيق طه حجازيمحمد زعلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، ط 3، 1956، ص 52.

[2]- نفسه، ص 03.

[3]- "ثلاث رسائل للجاحظ، "رسالة القيان"، الجاحظ، المكتبة السلفية، القاهرة، 1344 نقلا عن: ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سورية، ط 1، 1997، ص 27.

[4]- "فقه اللغة وسنن العرب في كلامها"، ابن فارس الصاجي، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، 1977، ص 238.

[5]- "المقابسات"، أبو حيان التوحيدي، تحقيق: محمد توفيق حسن، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1989، ص 285.

لترتيب معيّن، وإنّ الإيقاع هو النظام في توزيع مدد الزمان، والزمان هو لب الإيقاع الموسيقي، بل إنّ الإيقاع الموسيقي ربما كان أقوى عناصر الفنون كلّها تعبيرا عن الزمان، غير أنّ الإيقاع في الشعر لا يقف عند حدود هذا المعنى العام، وإنّما يحقّق علاقة قويّة مع الإيقاع، وبهذا المعنى يصبح الإيقاع خاصية جوهرية مميزة للشعر.

يقول حازم القرطاجي: "التخاييل الضرورية وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، وتخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب، وتخاييل الأوزان والنظم"[1]، نلاحظ في هذا القول أن حازم يفرق بين الوزن والنظم يقيمه على جملة من الخصائص الصوتية والإيقاعية المنتظمة.

أمّا الإيقاع في الدراسات الغربية، فهو مصطلح إنجليزي انشقّ أصلا من اليونانية: "فكلمة Rhythmمصطلح إنجليزي مشتق من اليونانية ليدلّ على معنى الجريان والتدفق، ثمّ تطوّر معناها بتطوّر العصور حتى أصبحت مرادفة لكلمة Mesure الفرنسية المعبّرة عن المسافة الموسيقية"[2].

في الشعر يرتبط الإيقاع بالعروض والإنشاد، ويتغيّر حسب اللغات وطبيعة الشعر، والنظريات العروضية، فالإيقاع في اليونانية ليس الإيقاع في الفرنسية، أو الإنجليزية أو الألمانية.

كما نجد تعريف الإيقاع في معجم لاروس الصغير "Petit Larousse " بأنه "هو وزن منتظم يقوم بتوزيع العناصر اللسانية، أو هو الاختلاف في الزمن بين القوة والشّدة"[3]. كما أشار "ريتشاردز إلى الإيقاع ورأى أنه ينشأ عن عاملي التكرار والتوقع، وتتجسد آثاره في نتائج التوقع، سواء كان ما تتوقع حدوثه، يحدث بالفعل، أو لا يحدث، وعادة ما يكون هذا التوقع لا شعوريا، فتتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من النمط دون غيره"[4]. فالإيقاع لا ينتج عن الصوت منفردا، أو العنصر التشكيلي لكنه هو وليد النسيج المتآلف في علاقاته، لذلك هو يتعالق جسديا بالعناصر الأخرى في المنجز الشعري، هذا ما أشار إليه "سوريو" في أثناء حديثه

---

[1]- "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، حازم القرطاجي، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 3، 1986، ص 89.

[2]- "الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي"، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، ط 1، 1997، ص 21.

[3]- "البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر"، عبد الرحمان تبرماسين، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط 1، 2003، ص 90.

[4]- "التغريب في الشعر العربي"، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 1988، ص 124.

عن الإيقاع الشعري بأنه: "تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد، ويصرف النظر عن اختلافها الصوتي"[1]

الإيقاع ليس مجرد وسيلة إطراب أو استجابة لحاجة نفسية صرفة، فهو ذو قيمة خاصة من حيث المعاني التي يوحي بها، وإذا كان الفن تعبيرا إيحائيا عن معان تفوق المعنى الظاهر، فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير لأنه لغة التواتر والانفعال لذلك، ارتكز عليه الشعر ارتكازا أساسيا في موسيقته: "الشعر يعمل من خلال عناصره المكونة جميعا على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام، والتوافق في القصيدة، ويأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس العام بالانسجام"[2].

لقد شاع مصطلح "موسيقى الشعر" عند المحدثين العرب فقد عرفه "أبوديب" "بأنه الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة، الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متناهية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معيّنة على عناصر الكتلة الحركية"[3].

إنّ الاختيار الإيقاعي الذي يتبناه الشاعر في خطابه الشعري، لابدّ أن يكون دقيقا من حيث الانتقاء، فهو ليس مجرد زينة تضاف إلى الخطاب الشعري من الخارج، وإنما هو عنصر الداخلي يلتحم وينصهر مع العناصر الشعرية الأخرى، يكون الغرض منه تكثير الدّلالات لأنه: "ينطوي على كلام كثير التعقيد والتماسك ممّا يؤدي حتما إلى تعقيد في التفكير والدّلالات المجازية"[4].

الإيقاع ليس مجرد وزن خليلي أو غيره من الأوزان بل هو لغة ثانية لا تدركها الأذن وحدها بل الحواس، فالإيقاع هو الوعي الغائب إلى الحاضر له علاقة ثنائيةبالأجواء الشعرية، فهو يستحضرها ويبثُها.

---

[1]- "الأسس الجمالية في النقد العربي"، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ط 1، ص 188.

[2]- "البنية اللغوية الشعرية"، جان كوهت، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 1986، ص 86.

[3]- "في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث"، كمال أبو الديب، دار القلم، بيروت، ط 2، 1981، ص 230.

[4]- "الأفكار والأسلوب دراسة في النصّ، الروائي ولغته، أ. ف، تشيتشرين، ترجمة: حياة شرارة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978، ص 56.

يكون الإيقاع: "الوحدة النغمية التي تتكرّر على نحو ما في الكلام، أو في البيت أي توالي الحركات، والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، والإيقاع في الشعر فتمثله تفعيلة في البحر العربي ... فحركة كل تفعيلة تمثل وحدة الإيقاع في البيت، أمّا الوزن فهو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"[1].

معنى هذا القول: أنّ الإيقاع هو وحدة نغمية صغرى على هذا الأساس والوزن هو وحدة نغمية كبرى هي البيت، وإذا كان الإيقاع تمثله التفعيلة، فالوزن جماع للتفعيلات، أليس من الأولى أن نسمي الإيقاع عنده وزنا والعكس. والشعر عند محمد غنيمي هلال ضرب من الموسيقى، إلاّ أنه تزدوج نغماته بالدّلالة اللغوية.

و يقول عز الدين إسماعيل: "أنّ الإيقاع غير الوزن وكثيرا ما يتعرض الإيقاع والوزن، بحيث يضطر الوزن إلى كثير من التغيرات، والايقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها في حيث لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه "عين" ونقول مكانها "بئر"، وأنت في أمن من عثرة الوزن، أمّا الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها فهو أيضا يصدر عن موضوع في حين بفرض الوزن على الموضوع، هذا من الداخل، وهذا من الخارج"[2]، يقصد عز الدين في هذا القول أنّ الأبيات الشعرية تكون مُمتلئة بالمعاني، وأكثرها حيوية التي تتوازى فيها حركات الإيقاع الموحية، والحركات العقلية، والإيقاع هو الذي يُلون كل قصيدة بلون خاص، إذن الإيقاع "هو ظاهرة لغوية عامة، وثيقة الصلة بالنغم والبيت الشعري الصالح للإنشاد مؤلف من وحدات متتالية ... فهو يبرز ويربط، وينشئ تدرجات ويوحي بتوازنات ساعة ينظم الكلام، وكلّ تنظيم فن"[3].

---

[1]– "النقد الأدبي الحديث"، محمد غنيمي هلال، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1997، ص 435.

[2]– "الأسس الجمالية في النقد العربي"، عز الدين إسماعيل، ص 376.

[3]– "موسيقى الشعر العربي نغم وإيقاع"، أ. د. مصطفى السيوفي، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، مصر، ط 1، 2010، ص 45.

المبحث الثاني: الإيقاع الخارجي

يقصد به الوزن والقافية في القصيدة الشعرية، علما أنّ:"الفن الشعري يقوم على الإيقاع إذ هو المبدأ الذي يجب الانطلاق منه"[1]،وبه تشكل البنية الخارجية أو ما يصطلح عليه بالعروض، على أنّه: "ميزان الشعر لأنه يعارض بها"[2]، كما أنه الحافز لمعرفة صحيح الشعر من فاسد هوما يطرأ عليه من تغيرات، يشكل الإيقاع الخارجي قواعد أصلية عامة يخضع لها جميع الشعراء في نظم قصائدهم وهي التي يبنى عليها النص الشعري.

"الصورة تشكيلة جديدة لموسيقى القصيدة تجعل من القصيدة كلّها وحدة تضمّ مفردات نغميّة كثيرة في إطار شعري شامل إنها صورة مقفلة مكتفية بذاتها ولها دلالتها الشعرية الخاصة التي يستطيع متلقي القصيدة أن يُدْرِكُها من غير غناء، وأن يحس تساوقها مع المضمون الكُّلي للقصيدة"[3]، يتكون هذا الأخير (الإيقاع الخارجي) بتقطيع البيت تقطيعا إيقاعيا، واستخراج البحر العروضي والقافية.

أولا: الوزن

تعريفه لغة:

الوزن لغة : معرفة الخفة من الثقل، وهو يبيّن مقدار الشيء، قال الخليل: "الوزن ثقل شيء بشيء مثله كأوزان الدراهم، ويقال وزن الشيء إذا قدّره، ووزن تمر النخل إذا خرصه، ووزنت الشيء فاتزن"[4].

---

[1]- المقايسات، أبو حيان التّوحيدي، ص 285.

[2]- البلاغة المعاصرة معالم اللغة العربية الفصحى للفايعين (مجموعة مقالات)، عبد القادر محمد مايو، تحقيق: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، ط 1، 2004، ص 06.

[3]- دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السياب، إيمان خضر الكيلاني، دار وائل للنشر، عمان، ط 1، 2008، ص 260.

[4]- العين، ج 4، الخليل بن أحمد، تح : عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2003، ص 368.

وورد في لسان العرب "الوزن رمز الثقل والخفة"[1]، كما ذكر ابن فارس قائلا: "الواو، والزّاء، والنون بناءٌ يدلّ على تعديل، واستقامة، ووزنت الشيء وزنا، والزنة قَدْر وزن الشيء، والأصل وزنة"[2].

أمّا المعجم الوسيط فأورد معنى التّرجيح، والتقدير، يقول صاحبه: "وزن الشيء قدره بوساطة الميزان، ووزنه رفعه بيده ليعرف ثقله، وخفته ووزنه قدره"[3]

اصطلاحا:

ورد في معجم المصطلحات العروض والقافية: أنّ الوزن "هو النغمة الموسيقية المتكرّرة وفق نظام معيّن، التي تجعل من الكلام شعرا، أو انسجام الوحدات الموسيقية التي تتكون من توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب معيّن"[4].

يقول حازم القرطاجي: "أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفارقها في عدد الحركات والسكنات، والترتيب"[5].

كما يعرفه عَلَوي هاشمي بقوله: "الوزن هو كميّة من التفاعيل العروضية الممتدة، والمتجاورة أفقيا من مطلع البيت، أو السطر الشعري، وآخره المقفى"[6].

يعتبر الوزن من أهم صفات الشعر يقول ابن رشيق: "ولا يَسْمَى شِعْرًا حتى يكون له وزن وقافية"[7].

---

[1]- لسان العرب، ابن منظور، ج 15، دار صادر، بيروت، ط 4، 2005، ص 205.

[2]- مقاييس اللغة، ابن فارس، ج 6، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979، ص 107.

[3]- المعجم الوسيط، عبد العزيز النجار وآخرون، مكتبة المعارف الدولية، ط 4، 2004، ص 1029.

[4]- "مصطلحات العروض والقافية"، محمد علي الشوابكة وأنور بوسويلم، دار البشير، عمان، د ط، 1994، ص 318.

[5]- "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، حازم القرطاجي، ص 263.

[6]- "فلسفة الإيقاع الشعري"، علوي هاشمي، ص 211.

[7]- العمدة في صناعة الشعر ونقده، الحسن ابن الرشيق، تح نبوي عبد الواحد شعلان، ج 1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000، ص 218.

فالوزن متصل بالإيقاع اتصال لجزء بالكلّ، لأنّ الإيقاع يشمل الوزن "الإيقاع نبع والوزن مجرى معيّن من مجاري هذا النّبع"[1].

يقول ابن طباطبا: "للشعر الموزون إيقاع يُطرب الفهم لصوابه، وما يَرُد المعنى وعذوبة اللفظ، نصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، ثمّ قبوله واشتماله عليه، وإذا نَقُصَ جزء من أجزائه التي يعمل بها، وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه"[2].

يتكوّن الوزن من عدّة مستويات وأصغرها هي: السّواكن والمتحركات، وتجمع السكون والمتحركان إلى أسباب وأوتاد، ومنها تتكون التفاعيل وتجاور التّفاعيل يعطينا وزن الشطر.

1. الساكن والمتحرك:

المتحرك: هو كلّ حرف تتبعه حركة، والمتحرك صوتان: ساكن و حركة، أمّا الساكن فهو غير ذلك.

2. الأسباب والأوتاد والفواصل:

أ. **الأسباب**:هي "مقطع مُركب من حرفين"[3]، والأسباب نوعان: سبب خفيف، وسبب ثقيل.

ب. **الأوتاد**:هو مقطع عروضي مركب من ثلاثة أحرف، وهي نوعان:

"**وتدْ مجموع**: حرفان متحركان، بعدها حرف ساكن

وَتْدٌ مفروق: حرفان متحركان، بينهما حرف ساكن"[4]

ج. **الفواصل**:هي نوعان: **فاصلة صغرى**: هي اقتران السّببين الثقيل والخفيف، **فاصلة كبرى**: هي اقتران السبب الثقيل والوتد المجموع.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 91.

[2]- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، ص 53.

[3]- "كتاب العروض بين النظرية والواقع" مصطفى حركات، دار الآفاق، الجزائر، د ت، ص 37.

[4]- "كتاب العروض"، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق أحمد فوزي الهيب، دار القلم، الكويت، ط 2، 1989ص 60.

3. **التفاعيل**:"التفعيلة أو الجزء هي تجميع من الأسباب والأوتاد، يحتوي على عنصرين أو ثلاثة عناصر ويشترط أن يكون أحد هذه العناصر وتداً"[1].

4. **البحور الشعرية**:"هي أوزان شعرية تشمل كمّا كبيرا من الشعر العربي توصل إليها الخليل بن أحمد عن طريق الاستقراء"[2]، عددها ستة عشر بحرا وهي كالتالي: الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، السريع، المقتضب، المنسرح، الخفيف، المضارع، المثبت، المتقارب، المتدارك، كلّها من وضع الخليل بن أحمد الفراهدي إلاّ المتدارك اعتبره "مهملا ووجدت له فيها بعض الشواهد فسمي الخبب أو المتدارك"[3].

إنّ الشعر الحر منظم على نوعين من البحور الستة عشر والتي وردنا في لعروض العربي وهي:

أ. **البحور الصافية**:"تتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة ستة مرات:

الكامل: شطره: متفاعلن متفاعلن متفاعلن

الرمل: شطره: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

الهزج: شطره: مفاعيلن مفاعيلن

الرجز: شطره: مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وهناك بحران اثنان يتألف كلّ شطر فيهما من أربع تفعيلات:

المتقارب: شطره: فعولن فعولن فعولن فعولن

المتدارك: شطره: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

أو: فعلن فعلن فعلن فعلن"[4]

ومن أمثلة على ذلك قصيدة للشاعرة نازك الملائكة بعنوان "سخرية الرماد" وهي على بحر "المتدارك":

"لَوْ رَجَّعْنَا غَدَا وَأَرَدْنَا الزَّمَانَ فاعلن فاعلن فعلن فاعلن

---

[1]- "كتاب العروض بين النظرية والواقع" مصطفى حركات، ص 38.

[2]- "مصطلحات العروض والقافية"، محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، ص 39.

[3]- نفسه، ص 43.

[4]- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص 67.

إِنْ يَرَانَا كَمَا كُنَّا فاعلن فاعلن فعلن

وَالْتَقَيْنَا فَضُلَ يَنْبُضُ الميتَانْ فاعلن فاعلن متفعلن فاعلن

خَلْقَ أَرْوَاحُ صَدْرَيْنَا"[1] فاعلن فاعلن فعلن

نلاحظ هناك أربع تفعيلات في السطر الأول والثالث، وثلاث تفعيلات في السطر الثاني والرابع.

ب. **البحور الممزوجة:**"يتألف الشطر فيهامن أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرّر إحدى التفعيلات، وهما بحران إثنان:

السريع: شطره: مستفعلن مستقعلن مستفعلن

الوافر: شطره: مفاعلتن مفاعلتن فعولن"[2]

نأخذ المثال عن البحور الممزوجة: يقول الشاعر عمر خليل في قصيدته "لن أركع":

- إِذَا سَمَحَ خُبْزُكُمْ وَغَيْضُ الماءِ وَالزَّادِ (مفاعلتن/ مفاعلتن/ مفاعلتن/ مفاعيل)
- وَأَيْقَنْتُمْ بِأَنَّ الجُوعَ يَقْهِرُنَا (مفاعلتن/ مفاعلتن/ مفاعلتن)
- وَأَعْلَيْتُمْ سُجُونَكُمْ لَعَلَّ الحُرَّ يَنْقَادُ (مفاعلتن/ مفاعلتن/ مفاعلتن/ مفاعيل)
- فَلَنْ تَنْهَدْ عِزْمَتُنَا (مفاعلتن/ مفاعلتن)
- فَنَحْنُ اليَوْمَ أَطْوَادُ (مفاعلتن/ مفاعيل)
- فَلَنْ نَخْضَع وَلَنْ نَرْكَع"[3] (مفاعلتن/ مفاعلتن)

هذا مثال يوضّح كيفيةاستخدام هذه التفعيلة الممزوجة بين تفعيلتين من بحرين من بحور الخليل "**الوافر**"، و"**الهزج**"، فقد استخدم (مفاعلتن) ومشتقتها (مفاعلتن)، ثم نجد التفعيلة (مفاعيل) والتي هي مشتقة لتفعيلة مشابهة هي (مفاعيلن)، وهذا استخدام شائع وجائز، لذلك نجد خلط واضح بين تفعيلتي بحرين من بحور الخليل هما: (الوافر مفاعلتن/ مفاعلتن/ فعولن)، والهزج (مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن).

[1]- ديوان نازك الملائكة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط 2، 1981،

[2]- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص 68.

[3]- "لن أركع"، عمر خليل عمر، مؤسسة القدس جباليا، غزة، ط 1، 993، ص 8.

أمّا البحور الأخرى فهي "لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق، لأنها ذات تفعيلات منوّعة لا تكرار فيها، وإنما يصلح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسيا في تفعيلاتها كلّها أو بعضها"[1].

الوزن في الشعر الحر يقوم على وحدة التفعيلة وهو يشكل الخاصية الأساسية للعروض.

ثانيا: القافية

مفهومها:

لغة: هي من فعل (قفا) بمعنى (تبع)، قال تعالى: ﴿ ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَىٰ آثَارِهِم بِرُسُلِنَا وَقَفَّيْنَا بِعِيسَى ابْنِ مَرْيَمَ وَآتَيْنَاهُ الْإِنجِيلَ ﴾[2] أي أَتْبَعْنَا، وأطلقت عليه هذه التسمية لأنها تقفوا بعضها بعضا، والشاعر يقتفيها في كلّ أبياته، قال الخليل: "قَفا يقفوا، وهو أي يتبع شيئا، وسمّيت قافية الشعر قافية لأنها تقفوا البيت، وهي خلف البيت كلّه"[3].

وجاء في لسان العرب: "وقافية كلّ شيء آخره، ومنه قافية بيت الشعر"[4]. وكذلك الجوهري في قوله: "وقَفَوْتُ أثره قَفْوًا، وقُفُوًّا، أي إتبعه وقَفَيْتُ على أثره بفلان أي أتبعته إيّاه ... ومنه الكلام المقفى، ومنه سمّيت قوافي الشعر لأن بعضها يتبعُ أثر بعض"[5].

اصطلاحا:

القافية هي العلم الثاني بعد علم العروض "علم يعرف به أحوال هيآت الشعر من حركة وسكون ولزوم وجواز"[6]. فالقافية عند الخليل: "هي الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري، وهي إمّا بعض كلمة أو كلمة وبعض أخرى أو كلمتان"[7].من خلال هذا

---

[1]- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص 69.

[2]- سورة الحديد، (27)

[3]- "العين"، الخليل بن أحمد، ج 3، مادة (قفا)، ص 420.

[4]- لسان العرب، ابن منظور، ج 12، ص 165.

[5]- "الصحاح"، الجوهري، مج 6، مادة (قفا)، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط 4، 1990، ص 2466.

[6]- "الإرشاد الشافي على متن الكافي في العروض والقوافي"، الدمنهوري، مكتبة مصطفى داي، مصر، ط 2، 1957، ص 128.

[7]- "الأصول الفنية للشعر العربي"، محمد المنعم الخفاجي ود. عبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، د ط، 1992، ص 125.

التعريف يمكن للقافية أن تكون إمّا كلمة أو أكثر من كلمة، ويعرفها ابن عبد ربه: "القافية حرف الروي الذي يُبْنى عليه الشعر، ولابدّ من تكريره فيكون في كلّ بيت"[1].

كما ربط حازم القرطاجني القافية بالبيت الخباء فقال في هذا الشأن: "وجعلوا [القرب] القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن، ويمكن أن يقال: إنها جعلت بمنزلة ما يعالى به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطها[2].

تعدّ القافية الظاهرة الثانية في موسيقى القصيدة من حيث الإطار الخارجي وهي لا تقلّ أهميتها عن الوزن الشعري، فقديما قال صاحب العمدة: "الشعر يقوم بعد البنية من أربعة أشياء هي اللفظ والوزن والمعنى والقافية"[3]، وقال في موضع آخر:"القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[4].القافية تاج العروض الشعري وهي تمثل العلامة المميزة للقصائد حسب تعريفها لأنها الأصوات المتكرّرة في فترات منتظمة، وهي ما تكون في آخر الأبيات.

القافية عند المحدثين تُعدّ من لوازم الموسيقى الشعرية فلم يُهملوها فهي تمثل: "عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة"[5]، يرى محمد غنيمي: "وللقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت وتكرارها يزيد في وحدة النغم ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة فكلماتها في الشعر الجيّد ذات معان متصلة بموضوع القصيدة بحيث لا يشعر المرء أنّ البيت مجلوب من أجل القافية، وإنما تكون هي المجلوبة من أجله"[6]. ومن المحدثين أيضا الذين عرفوا القافية صفاء خلوصي تقول: "إنها مجموعة الأصوات في آخر السطر أو البيت وهي الفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة"[7]،وترى نازك الملائكة: "أنّ القافية تشعر بوجود النظام في ذهن الشاعر وبتنسيق

---

[1]– العقد الفريد، تحقيق عبد الحميد الترجيني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 3، 1987، ص 343.

[2]– "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، حازم القرطاجني، ص251.

[3]– "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، ابن رشيق القيرواني، مطبعة السعادة، القاهرة، د ط، 1963، ص 119.

[4]– نفسه، ص 151.

[5]– "موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو، مصر، د ط، 1965، ص 244.

[6]– "النقد الأدبي الحديث"، محمد غنيمي، دار العودة، بيروت، د ط، 1973، ص 443.

[7]– التقطيع الشعري، صفاء خلوجي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د ط، 1987، ص 235.

الفكر لديه، ووضوح الرؤية، وقوة التجربة، كما تشعرنا بأنّ الشاعر مسيطر على قصيدته تمام السيطرة"[1].

تمثل القافية دورا مهما في إيقاع النص الشعري: "هي من مظاهر البناء الإيقاعي في الشعر تبعا لعلاقتها العضوية بلحمة اللغة الشعرية، حيث تختزل أبلغ سمة في الشعر وهي التوازن الصوتي"[2].

حروف القافية:

للقافية ستة حروف لابدّ من وجود بعضها ضمن القافية، ولا يعني ذلك أنّه يجب أن تجتمع كلّها في قافية واحدة، وما دخل منها أوّل القصيدة وجب التزامه، يقول سيّد البحراوي: "إنّ ما ينبغي أن يوجد من حروف القافية حرف الرّوي وحده، وما بقي قد يوجد، وقد لا يوجد، ومن الحركات تلتزم حركة الحرف السّابق على الرّوي، هذا في حالة كون الروي مقيدا، أمّا إذا كان مطلقا فإنّ حركته، وإشباعها يلزمان أيضا"[3].

حروف القافية ستة وهي: الرّوي، الوصل، الخروج، الرّدف، التأسيس ، الدّخيل.

"فقد نظمها صفي الدين الحِلّيّ المتوفي 750 في قوله:

مَجْرَى القَوَافِي فِي حُرُوفٍ سِتَّةٍ كَالشَّمْسِ تَجْرِي فِي عُلُوِّ بُرُوجِهَا

تَأْسِيسُهَا، وَدَخْلُهَا مَعَ رِدْفُهَا وَرَوِيهَا، مَعَ وَصْلِهَا، وَخَرُوجِهَا"[4]

1. **الروّي:**"هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، ويقال قصيدة رائية أو داليّة. كقول الشاعر:

---

[1]- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص 160.

[2]- حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن العرفي، المغرب، ط 1، 2000، ص 68.

[3]- "العروض وإيقاع الشعر العربي"سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1993، ص 87.

[4]- "المنظومة في العروض والقوافي والمصطلحات الموسومة"، رضوان محمد حسين النجار، المكتبة الوطنية، الجزائر، ط 1، 2007، ص 333.

أَلاَ كُلَّ شَيْءٍ مَا خَلاَ اللهُ بَاطِلُ وَكُلُّ نَعِيمٍ لاَ مَحَالَةَ زَائِلُ"[1]

فاللاّم هي الرويُّ.

2. **الوصل**:الوصل هو "حرف لين ناشئ عن إشباع حركة الرّوي، فيكون إمّا ألفا، أو ياء، أو واو، أو هاء تليه"[2].

مثال عن الوصل كقول الشاعر:[3]

كُنْتَ لِي ظِلاًّ عَلَى الأَرْضِ وَرِيفاً كُنْتَ لِي مَعْنًى سَمَاوِيًّا لَطِيفًا

الروي الفاء، والألف الناتجة عن إشباع فتحة الفاء، وهي الوصل.

3. **الخروج**:وهو "حرف مد يلي هاء الوصل وناشئ من إشباع حركتها، وهو إمّا واو بعد ضم، وإمّا ياء بعد الكسر، أو ألف بعد الفتح.

كقول الشاعر:

طَعَنْتُ ابْنَ عَبْدَ القَيْسِ طَعْنَةَ ثَائِرٍ لَهَا نَقْدٌ لَوْلاَ الشُّعَاعَ أَضَاءَهَا[4]

الهمزة هي الرّوي، الهاء الوصل، الألف بعدها الخروج.

4. **الرّدف**:"هو حرف مد قبل الرّوي، وهو إمّا ألف، أو واو، أو ياء"[5].

مثال: كقول الشاعر طرفة بن العبد:

أَقِلِّي اللَّوْمَ عَادَلَ وَالعِتَابَا وَقُولِي إِنْ أَصَبْتُ لَقَدْ أَصَابَا

الباء هي الرّوي، الألف هي الرّدف.

5. **التأسيس**:"هو كلّ ألف لازمة بينها وبين الرّوي حرف واحد متحرّكٌ، ويكون من كلمة الرّوي"[6].

كقول الشاعر:

وَأَنتَ أَمْ فِي مَا لَمْ تَكُنْ لِي حَاجَةٌ فَإِنْ عَرَضْتَ أَيْقَنْتُ أَنَّ لاَ أَخًا لِيَا

---

[1]- نفسه، ص 333.

[2]- نفسه، ص 335.

[3]- "علم العروض والقافية"، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص 143.

[4]- "المنظومة في العروض والقوافي والمصطلحات الموسومة"، رضوان محمد حسين النجار، ص 336.

[5]- نفسه، ص 336.

[6]- السابق، ص 337.

فالرّوي في هذا البيت هي الياء—وهي ضمير- والألف في كلمة أخًا هي التأسيس، وبذلك يكون الرّوي في كلمة، وألف التأسيس في كلمة أخرى»[1].

6. الدخيل: هو" الحرف الذي بين التأسيس والروي، وذلك نحو قوله:

كِلِينِي لِهَمٍّ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبِ وَلَيْلٍ أُقَاسِيهِ بَطِيءُ الكَوَاكِبِ"[2]

ألقاب القافية:

القافية عند الخليل "أنها الساكنات الآخران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما"[3]، وهي على خمسة أضرب أو صور: المتكاوس، المتراكب، المتدارك، المتواتر، المترادف.

حركات القافية:للقافية ستُ حركات هي: المجْرى، النفاذ، الحْذو، التّوجيه، الإشباع، والرّسْ.

أنواع القوافي:

أ. **القافية حسب مجرى الروّي:** نوعان هما:

1. **القافية المقيّدة:**هي "ما كان روّيها حرفا صامتا ساكنا"[4]، سمّيت بهذا الاسم "لتقييد الرّوي، لأنه ممنوع الحركة كامتناع مقيّد من التّصرف"[5].
2. **القافية المطلقة:**هي "ما كان روّيها حرفا صامتا متحركاً"[6]، وسمّيت بهذا الاسم لأنّ: "حركة الروي تسمى الإطلاق لأنه بهاء أطلق وسمي المجرى"[7].

ب. **القافية حسب شعر التفعيلة:** ثلاث أنواع:

---

[1]- " البنية الايقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا"، رحماني ليلى، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العروض وموسيقى الشعر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2015، ص 128.

[2]- " المنظومة في العروض والقوافي والمصطلحات الموسومة"، رضوان محمد حسين النجار، ص 339.

[3]- "كتاب القوافي"، أبو يعلى التنوخي، تحقيق : عوني الرؤوف، مكتبة الخناجي، مصر، ط 2، 1978، ص 67.

[4]- "في العروض والإيقاع الشعري" صلاح يوسف عبد القادر، الأيام، ط1، 1997، ص 138.

[5]- "المعيار في أوزان الأشعار"، ابن السّراج الشنتريني، تحقيق: رضوان الداية، دار الملاح، ط 3، 1979، ص 119.

[6]- "في العروض والإيقاع الشعري" صلاح يوسف عبد القادر، ص 138.

[7]- "المعيار في أوزان الأشعار"، ابن السّراج الشنتريني، ص 121.

1. **القافية المتتالية**:وهي تعتمد على تعدّد القافية والروي في القصيدة وتواليها "سواء أكانت تجعل القافية والروي متّحدين في البيتين المتتاليين أم في عدّة أبيات أم في كلّ القصيدة"[1].
2. **القافية المتغيرة**:"يقوم فيها الشاعر باستخدام العديد من القوافي في القصيدة الواحدة دونما انتظام محدّد في استخدامها"[2].
3. **القافية المقطعية**:"يتمّ فيها تنوّع القوافي بحيث تقف كلّ قافية فيها عند حدود المقطع، وتتغير مع كل مقطع جديد"[3].

ومنه فإنّ عناصر الإيقاع الخارجي يُكمّل بعضها البعض، "فالوزن والقافية متكاملان، لا يستقيم أحدهما بدون الآخر"[4].

إنّ قيمة الأوزان والقوافي تُعدّ من أهم ركائز الشعر الإيقاعي يقول ابن الرشيق في حديثه عن الشعر: "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[5].

ثالثا: التدوير

التدوير: هو اتصال شطري البيت مع بعضهما البعض، وذلك باشتراكهما في كلمة، فالبيت المتدوّر: "هو البيت الذي اشترك صدره وعجزه في كلمة واحدة بعضها مع الصدر، وبعضها مع العجز"[6]، نأخذ مثال كقول الشاعر أبي العلاء المعري:[7]

خَفِّفِ الوَطْءَ مَا أَظُنُّ أَدِيمَ أَلْ أَرْضِ إِلاَّ مِنْ هَذِهِ الأَجْسَادِ

كلمة الأرض موزعة بين نهاية الشطر الأوّل لتتم بها تفعيلة الخفيف الأخيرة "فعلاتن"، وبداية العجز كي تتحقق بها التفعيلة "فاعلاتن".

---

[1]- "النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد"، علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص 163.

[2]- "البنية الإيقاعية في اللهب المقدس زكريا"، رحماني ليلى، ، ص 167.

[3]- نفسه، ص 169.

[4]- "فن التقطيع الشعري والقافية"،صفاء خلوصي، ج 2، دار المعارف، بغداد، د ط، 1963، ص 6.

[5]- "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده" ابن رشيق القيرواني، ص 151.

[6]- "موسيقى الشعر العربي"، عيسى علي العاكوب، دار الفكر، دمشق، ط 1، 1997، ص 54.

[7]- "مسقط الزند"، أبو العلاء المعري، دار صادر بيروت، 1980، ص 83.

يطلق على التّدوير تسميات أخرى: كالإدراج، والإدماج، يقول ابن الرشيق: "المداخل من الأبيات: ما كان قسيمه متّصلا بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المُدْمَجْ أيضا"[1].

التدوير له قيمة إيقاعية في البيت تتمثل في ربط صدره مع عجزه فيشتركان لفظا، وزنا، وتغيب الوقفة الإنشادية بينهما، يقول حسني عبد الجليل: "فالشاعر لا يتعامل مع الإيقاع تعامُلا لفظيا بحيث تنتهي التفعيلة مع نهاية كلمة، وإنما تتراكب البنية الإيقاعية تراكبا قويّا مع البنية اللفظية، والصوتية بحيث لا نستطيع أن نفصل بينهما"[2]. هذا يعني أنّ التّدوير هو إجراء تعويضي لظاهرة أخرى تتعلق بتركيب شعري أي هي ظاهرة الجزء حيث يصبح البيت المجزوء شطرا واحدا في الإنشاد: "وجود التدوير في بعض البحور بمثل ذلك الحشد لابدّ أن يغيّر نظرتنا، ويجعلنا نفترض أنّ الجاهليين كانوا يتعاملون مع هذه البحور، التي يكثر فيها التدوير، تعاملهم مع أشطر الرجز، حيث يسيطر عليهم نموذج الشطر لا البيت"[3].

أمّا التدوير في الشعر الحر فله دلالة مختلفة عن طبيعة التدوير في نظام الشطرين فالبيت المدوّر في تعريف العروضيين هو: "إشتراك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأوّل، وبعضها في الشطر الثاني"[4].

التدوير يأخذ أهمية من كونه يمنح الشاعر حرية واسعة تتمثل في تخليصه من الوقوف على نهاية السطر الشعري استجابة لمتطلبات الوزن المكتمل، كما أشار إليه صابر عبد الدايم بقوله: "أمّا التدوير في الشعر الحر، فهو مبنى على تتابع التفعيلات في عدّة أسطر شعرية بلا قواف فاصلة بينهما، حتى ينتهي الشاعر إلى قافية بعد عدّة أسطر، ثمّ يبدأ مقطعيّا جديدا ويختمه بقافية مُماثلة أو مخالفة لقافية المقطع الأول"[5].

---

[1]- "العمدة"، ابن رشيق، ج 1، ص 177.

[2]- "موسيقى الشعر العربي"، حسيني عبد الجليل يوسف، دار الوفاء، ط 1، الإسكندرية، 2009، ص 237.

[3]- نفسه، ص 236.

[4]- الإيقاع في الشعر العربي الحديث"، خميس الورتاني، دار الحوار، سورية، ط 1، 2006، ص 248.

[5]- "موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتّطوّر، صابر عبد الدائم، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1993، ص 220.

ترى نازك الملائكة أنّ التدوير يتميّز بوظيفة موسيقية فتقول: "للتدوير في نظرنا فائدة شعرية، وليس مجرّد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنّه يُسْبَغُ على البيت غنائية، وليونة لأنه يمدّه ويطيل نغماته"[1]، وأثبتت حركة الشعر الحر فعاليّة التدوير باعتباره مُكوّنا من مكونات النصّ الشعري، وآلية مهمة من آليات إنتاجه. فالتدوير ليس مجرد آلية شكلية، بل إنه وسيلة فنّية تحقّق للنص الشعري جملة من الأهداف يوجزها سيّد البحراوي"

"1- يُحقّق ... تواصلا في السطور يؤدي إلى أنّه يضمن وحدة المقاطع أو الأجزاء التي يرد فيها.

2- يحقق وحدة نغمية في القصيدة ككلّ.

3- يسمح بتعدّد النغمات وتنوّعها في السطر والآخر"[2].

[1]- "قضايا الشعر المعاصر"، نازك الملائكة، ص 112.

[2]- "في البحث عن الؤلؤة المستحيل"، سيد البحراوي، دار شرقيات، القاهرة، ط 1، 1996، ص 59.

المبحث الثالث: الإيقاع الداخلي

يؤدي الإيقاع الداخلي دورا مهمّا في إبراز فنية الخطاب الشعري، ويعود السبب في ذلك إلى تقديمها الصورة الفنية على وفق تجربة الشاعر، وتعد مقياسا دقيقا للتّمييز بيت الشعراء والقصائد، أشار إليها شوقي ضيف قائلا: "وراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلائم في الحروف، والحركات، وكان للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكل وكل حرف، وكل حركة بوضوح تام وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء"[1]،معنى هذا القول أنّ خلق الموسيقى الخارجية موسيقى داخلية خفية، وهي كامنة في حسن اختيار الألفاظ وتلاؤم حروفها، فالموسيقى الداخلية غير منفصلة عن الموسيقى الخارجية، وإنما يشكلان معا وحدة موسيقية كبيرة تعطي مساحة من البيتو القصيدة، وارتباطها بالعناصر الشعرية فهي: "الشعر صنوان لا يفترقان مهما تقدّم الزمان، وارتقى الإنسان"[2].

إنّ الموسيقى الداخلية موجودة في الشعر أوسع من الوزن والنظم وهذا راجع إلى وجود "علاقة وطيدة وصلة وثيقة بين التجربة الشعورية وموسيقى الشعر الداخلية فكلّما كان الشاعر منفعلا وكانت عاطفته ثائرة، كانت موسيقى شعره سريعة، سواء أكان شعره وصفا أو مدحا، أم غزلاً"[3]، فيقصد بالإيقاع الداخلي: "ذلك النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر دونما الارتكاز على قاعدة مشتركة ملزمة تحكمه، وإنما يبتدعه الشاعر ويتخيّره ليناسب تجربته الخاصّة، فهو كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية وإن كانت تأزره وتعضده لخلق إيقاع شامل للقصيدة يثريها ويعزّز رؤيا الشاعر"[4].

هذا الأخير: "يلعب دورا أساسيا في ربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزائه، ومحو المسافة بين داخل النصّ وخارجه، أو بين شكله ومضمونه"[5].إذ تظهر أهمية الإيقاع الداخل في

---

[1]- "النقد الأدبي"، شوقي صنيف، دار المعارف، مصر، ط 2، 1966، ص 97.

[2]- المرجع نفسه، ص 151.

[3]- "موسيقى الشعر"، أحمد نصيف الجنابي، مجلة الأقلام، العراق، ج 4، د ط، 1964، ص 126.

[4]- "دراسة أسلوبية للشعر"، بدر شاكر السّياب، إيمان خضر الكيلاني، ص 278.

[5]- "جدلية السكون المتحرك"، (مدخل) إلى فلسفة فنية الإيقاع في الشعر العربي)، علوى الهشامي، مجلة البيان، الكويت، ع= 260، د ط، 1990، ص 09.

كونه عنصرا متميّزا يتولّد من خلال الحركة الدلالية في النص الشعري تؤثر فيه وتتأثر به، كما أنّه خاص بالتركيب الداخلي للنص، وهو وحدة النغم التي مبعثها الألفاظ الخاصة المؤدية لغرض فنّي، كتكرار الكلمات والأصوات داخل التركيب، يتطلب الإيقاع الداخلي في نسيج أي نص: "شيئا من الملاحظة الدقيقة للكشف عن مواطن رصد مظاهره قبل الانتهاء إلى الكشف آخر الأمر عن البنية السطحية للنص المطروح للتحليل"[1]، مكونات الإيقاع الداخلي: **التكرار– الجناس– الترصيع**، فهذه المكونات تدخل في دراسة البنية الصوتية للنصوص الإبداعية.

أولا: التكرار

التكرار يمثل أحد ركائز الإيقاع الداخلي، وأحد لبنات البناء الفني للقصيدة، كما يُعد ميزة جوهرية في الشعر المعاصر فهو يبعث الروح في القصيدة، حيث يتناغم معها من خلال إضفائه جرسا موسيقيا على إيقاعه.

وقد ورد التكرار في **اللغة** بمعنى: كرّر، "الكرّ: الرجوع، يقال: كَرَهَ وكَرَّ بنفسه يتعدّى ولا يتعدّى، والكَرّ مصدر كرّ عليه، يكر كرًا وكرورًا، وتكرار عطف، وكَرّ عنه، رجع على العدوي يكر، ورجل كِرّارَ ومَكَرّ، وكذلك الفرس، وكَرّرَ الشيء وكركره، أعاده مرّة بعد أخرى، والكرة: المرة والجمع الكرات، ويقال: كررتُ عليه الحديث وكَرّرتُهُ إذا رَدَدْتُهُ عليه وكركرتُهُ عن كذا كركرة إذا رَدَدْته، والكر: الرجوع عن الشيء ومنه التكرار"[2].

كما أشار إليه الكوفيون: "هو مصدر فعل والألف عوض عن الياء في التفعيل والأوّل مذهب سيبويه"[3]، وأمّا السجلماسي فيسميه التكرير وهو عنده: "إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع، أو المعنى الواحد بالعدد أو النوع في القول مرتين فصاعدا ... فلذلك هو جنس عال تحته نوعان: أحدهما التكرار اللفظي، ولنسمه مشاكلة، والثاني التكرير المعنوي ولنسمه مناسبة"[4].

---

[1]– "الأدب الجزائري القديم"، عبد الملك مرتاض، دار هومة للطباعة والنشر، ط 4، 2016، ص 102.

[2]– لسان العرب، ابن منظور، مادة كرر، مج 7، دار الحديث، القاهرة، 2003، ص 632.

[3]– "معجم النقد العربي القديم"، أحمد مطلبوب، ج 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1989، ص 369.

[4]– "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع" أبو محمد القاسم الأنصاري السجلماسي، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب، ط 1، 1980، ص 456.

أمّا اصطلاحا:

يُعد التكرار أسلوب من أساليب التعبير الشعري: "إنّ التكرار أسلوب تعبيري يُصوّر اضطراب النفس ويدلّ على تصاعد انفعالات الشاعر، وهو منبه صوتي يعتمد على الحروف المكونة للكلمة في الإشارة وعلى الحركات، إذ بمجرد تغيير حركة يتغيّر المعنى ويتغيّر النغم"[1].

كما أنّ التكرار له أهمية في تشكيل بنية النص فهو: "إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ... فالتكرار يُسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"[2]، وكذلك هو مرتبط بالجانب الفني للنّص وهذا ما يؤكده بنيس يقول: "خصيصة النص الفني لا النص الشعري بمفرده، وتكون مقاربته في العدد والقياس، كما ... في التكرير العرضي لكل من الوقفة والوزن والقافية"[3].

صار التّكرار عنصرا صوتيا له قيمة إيقاعية هامة، فهو أساس الإيقاع في العمل الشعري، جاء في مُعجم المصطلحات العربية أنّ: "التكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوّره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر، وسِرُ نجاح الكثير من المحسنات البديعية، كما هي الحال في العكس، والتفريق، والجمع مع التفريق وردّ العجز على الصدر في علم البديع الغربي"[4] بمعنى أنّ التكرار يُعد من مكامن الحسن في القصيدة ومن دلائل تمكن الشاعر من الشعر.

فهو "ظاهرة لغوية وموسيقية بالدرجة الثانية، لأنها تثري الإيقاع وتحاول أن تعوض النواحي الموسيقية الخليلية التي تخلت عنها القصيدة الحديثة"[5]، كما أنها ظاهرة أسلوبية واسعة النطاق، كثيرة التفعيلات، أشار إليها الدكتور عدنان حسين قاسم: "أنّه رافد من روافد مماثلة"[6].

---

[1]- "البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر"، عبد الرحمان تبرماسين، ص 194.

[2]- أنظر قضايا الشعر المعاصر" نازك الملائكة، ص276.

[3]- "الشعر العربي الحديث"، محمد بنيس، ج 1، التقليدية، ص 189، نقلا عن Roman Jacobson. Essais de linguistique générale. Coll. point. p221

[4]- "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط 2، 1984، ص 117- 118.

[5]- "موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور"، صابر عبد الدائم، ص 231.

[6]- "الاتجاه الأسلوبي النبوي في فقه الشعر العربي"، عدنان حسين قاسم، دار ابن كثير، دمشق، 1992، ط 1، ص212.

أنواع التكرار:

التكرار يمثل "أبرز التقنيات التي لجأ إليها شعراؤنا المعاصرون، من أجل طبع القصيدة بضرب من الإيقاع الذي ينجو باللغة نحو الكثافة والانسجام"[1]، التكرار ينقسم إلى ثلاثة أنواع وهي كالآتي:

1. **التكرار الحرفي:**"هو عبارة عن تكرير حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة".
2. **التكرار اللفظي (الكلمة):**"هو عبارة عن تكرار كلمة تستعزف المقطع أو القصيدة".
3. **تكرار العبارة:**"يرد في صورة عبارة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها، وعندما يتخلّل نسيج الأرصدة يبدوا أكثر إلتحاما من وروده في موقع البداية"[2]

ثانيا: الجناس

هو واحد من أبرز الوسائل اللغوية لتكثيف النغم الداخلي، وإحداث نغمات موسيقية متصاعدة، هو فن من فنون البديع اللفظية.

لغة:

يقول ابن منظور: "الجناس والمجانسة والتجنيس والتجانس كلّها ألفاظ مشتقة من الجنس، فالجناس مصدر جانس جناسا، وكذلك المجانسة، والتجنيس مصدر جنس، والتجانس مصدر تجانس، والجنس في اللغة الضرب وهو أعمّ من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال: هذا يجانس هذا أي يشاكله"[3]، وورد في المعجم الوسيط: "جانسه شاكله، وجانسه اتحد في جنسه"[4].

اصطلاحا:

عرّفه عبد الله بن المعتز وهو من أوائل من تفطّنوا إليه فقد عدّه في كتابه الثاني أبواب البديع الخمسة الكبرى عنده: يقول "هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام:

---

[1]- "حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر"، د. حسن الفرفي، ص 48.

[2]- المرجع نفسه، ص 49- 58.

[3]- لسان العرب، ابن منظور، مادة (ج. ن. س)، ص 228.

[4]- المعجم الوسيط، عبد العزيز النجار وآخرون، مادة (جنس)، ص 140.

أي أن تشبهها في تأليف حروفها"[1]، كما أشار إليه قدامة بن جعفر "هو أن يكون في الشعر معان متغايرة قد استدركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة"[2]، وقال ابن الأثير: "حقيقته أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا"[3].كما عرّفه السكاكي: "هو تشابه الكلمتين في اللفظ"[4]، ولعلّ أحسن تعريف وأبسَرَهُ إلى الكمال قول العلوي، "هو اتفاق اللفظتين في وجه من الوجوه مع اختلاف معانيهما"[5].

يمثّل الجناس: "نوع من أنواع التكرير على نحو من الأنحاء، تتوارد فيه اللفظتان مع اختلاف مدلولهما، وقد يصل التطابق التكراري بين اللفظتين إلى حدّ الكمال في اللفظ والوزن والحركة"[6]، فهو يعمل على خلق تراكم صوتي يعزّز البنية الإيقاعية في النص الشعري.

الجناس موجود على مستوى الأصوات والكلمات: "هو إحدى السمات الأسلوبية التي يستثمرها شعراؤنا المعاصرون من أجل صبغ لغة الشعر بطابع الكثافة والاقتصاد، ذلك أنّ الألفاظ المتجانسة تتعالق وفق علاقة مجازية مرسلة"[7]، هذه الألفاظ تحقق سلسلة محكمة، لها رنينها الإيقاعي المتميّز.

أقسام الجناس:

ينقسم الجناس إلى قسمين: جناس تام، وجناس غير تام.

1. **الجناس التام**:هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور وهي: أنواع الحروف وأعدادها وهيئتها الحاصلة من السّكنات والحركات، وترتيبها، وهو ينقسم إلى قسمين[8]:

---

[1]- "البديع"، ابن المعتز، دار الجيل، بيروت، ط 2، 2007، ص 17.

[2]- "نقد الشعر"، قدامة بن جعفر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط 1، 1980، ص 96- 97.

[3]- "المثل السائر"، ضياء الدين بن الأثير، تح: الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، مصر، د ط، 1962، ص 99.

[4]- "مفتاح العلوم"، السكاكي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2000، ص 227.

[5]- "فن الجناس"، علي الجندي، دار الفكر العربي، مصر، د ط، د ت، ص 12.

[6]- "جدلية التركيب والإفراد في النقد العربي القديم"، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط 1، 1995، ص 146.

[7]- "حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر"، د. حسن الفوفي، ص 46.

[8]- "علم البديع"، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 197، 200.

أ) **الجناس المماثل**:وهو ما كان ركناه أي لفظاه من نوع واحد، بمعنى أن يكون اسمين أو فعلين أو حرفين.

ب)**الجناس المستوفى**:وهو ما كان لفظاه من نوعين مختلفين، بأن يكون أحدهما اسما والآخر فعلا، أو بأن يكون أحدهما حرفا والآخر اسما أو فعلا.

2. **الجناس غير التام**:هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأشياء الأربعة السابقة الواجب توافقها في الجناس التام، وهو ينقسم إلى ثلاثة أقسام:"

أ. **الجناس المضارع**:هو ما كان فيه الحرفان المختلفان متقاربي المخرج.

ب. **الجناس اللاّحق**:هو ما كان فيه الحرفان المختلفان غير متقاربي المخرج"[1].

ت. **الجناس الناقص**:يحصل فيه اختلاف في عدد الحروف وذلك لنقصان حرف أحد اللفظين عن الآخر، وهو نوعين:

1/ **الجناس المطرف**:هو الذي تكون فيه الزيادة بحرف واحد.

2/ **الجناس المُذَيّلْ**:ما كانت فيه الزيادة واقفة في أحد اللّفظين بأكثر من حرف.

ثالثا: الترصيع:

الترصيع عنصر إيقاعي يتحدّد بتجانس الحركات في البيت الشعري أو القصيدة ككلّ، ويتمثّل في: "توازن الصوائت (الحركات والمدود)، ومنه صرفي حال توازنها بالنوع، وتقطيعي حال توازنها مقطعياً، وسجعيّ وهو تردد صائت في بيت أو قصيدة"[2].

المعنى اللغوي للترصيع، يقول ابن منظور: "التّرصيع: التركيب، يقال: تَاجٌ مُرَصَّعْ بالجَوْهَرْ، وسيف مُرصّع، أي محلّى بالرّصائع ... وفي حديث قُس: رصيع أيهقان، يعني هذا المكان قد صار بحسن هذا النّبت كالشيء المحَسّنْ المزيّن بالتّرصيع"[3].

---

[1]- "جواهر البلاغة"، السيد أحمد الهاشمي، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، د ت، ص 327.

[2]- "الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسات الشعرية"، محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د ط، 1999، ص 138.

[3]- لسان العرب، ابن منظور، ج 6، ص 162.

أمّا اصطلاحا: يقول التبريزي: "(التّرصيع) توخّي تسجيع مقاطع الأجزاء، وتصييرها متقاسمة النظم، متعادلة الوزن، حتى تشبيه ذلك في الحُلي ترصيع جوهره"[1].

التّرصيع مأخوذ من: "ترصيع العقد، وذلك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلي، مثل ما في الجانب الآخر، وكذلك نجعل هذا في الألفاظ المنثورة في الأسجاع، وهو أن تكون كلّ لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية"[2].

إنّ الترصيع من العناصر الإيقاعية الموروثة إضافة إلى التجنيس، عكس التكرير الذي يمكن اعتباره عنصرا إيقاعيا مُسْتحدثا، والتّرصيع هو، تحديدا، "عبارة عن تقنية داخلية تقترن بأغراضٍ فنّية من بينها خلق فصل مؤقت بين التّشكل الصوتي والتّشكل التفعيلي"[3]، كما أعده السَكاكي من البديع اللفظي الذي يُحَسن الكلام: فيقول: "ومن جهات الحسن التّرصيع، وهو أن تكون الألفاظ متساوية الأوزان، متفقة الأعجاز، أو متقاربتان"[4]، هذا الأخير يمثّل ظاهرة جمالية في الشعر، "عنصر بديعي وعامل إيقاعي يعمل على تحلية القصيدة، فيُضفي عليها شيئا من الرونق يحيي ماءها الذي يصنفها نوعا من الومضات النغمية التي تجعل العملية الإيقاعية تتجدد وتتمدد"[5].

قد يقع التّرصيع في أواخر الأسطر الشعرية، فإذا غابت القافية فإنه يكون في هذه الحالة بديلا عنها، بما يوفّره من صيغ صوتية مُتماثلة، فيحقّق بذلك نوعا من الانسجام الصوتي.

---

[1]- "الكافي في العروض والقوافي"، التبريزي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1994، ص 183.

[2]- المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر، ابن الأثير الجزري، ج 1، تحقيق: الشيخ كمال محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1998، ص 225.

[3]- - حركية الإيقاع: حسن الفرفي، ص 44.

[4]- "مفتاح العلوم"، السكاكي، ص 431.

[5]- "البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر"، عبد الرحمان تبرماسينا، ص 240.

الفصل الثاني: دراسة البنية الإيقاعية في ديوان "أنشودة المطر"للشاعر بدر شاكر السياب "أنموذجا"

المبحث الأول: بنية الإيقاع الخارجي في "ديوان" "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب

1- الأوزان الشعرية

2- تنوع القوافي

3- التدوير

المبحث الثاني: بنية الإيقاع الداخلي في "ديوان" "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب

1- التكرار

2- الجناس

3- الترصيع

نبذة عن ديوان "أنشودة المطر":

أنشودة المطر اسم ديوان للشاعر العراقي بدر شاكر السياب*، قام بكتابته عام 1960م، صدر عن دار مجلة شعر بيروت.

ديوان "أنشودة المطر" هو (أحد أهمّ الدواوين الشعرية في تاريخ بدر شاكر السياب على مستوى الشعر العربي الحديث كلّه، ذلك لأنّه شكّل حجر الزاوية للتحول الفني الكبير الذي شهدته القصيدة العربية الحديثة، فهو خلاصة ذلك التحول في أكثر صورة متانة وتماسكا وقوة وصفاء. وهو يشبه بطاقة هويته الشعرية أو ما يضاهي علاقة الدّال بالمدلول، هذا الديوان بكل ما حمله من تكثيف وصور وتجريب شعري ، كان دالاّ أيضا على عراقيّة السياب، وتأثره بقريته البصرية (جيكور)، وغربته عن بغداد، وكان مشيرا أيضا إلى مواقفه الفكرية والسياسية ولكنه في النهاية كان برهانا على امتلاك بدر شاكر السياب لكل أدوات الإبداع الشعري، ولذلك تظل أنشودة المطر إحالة على السياب، ومعلما من معالم العراق الأدبية)[1].

ينتمي ديوان "أنشودة المطر" "إلى نهاية الفترة الشيوعية من مرحلة الالتزام، وهي الفترة التي نشط فيها السياب في صفوف الحزب الشيوعي العراقي من (1945- 1954)"[2].

ضمّ هذا الديوان عددًا من روائع السياب في مقدمتها قصيدته "**غريب عن الخليج**" بقوله:

الرِّيحُ تَلْهَثُ بِالهَجِيرَةِ، كَالجِنَامِ، عِلَى الأَصِيلِ

وَعَلَى القُلُوعِ تَظَلُّ تُطْوَى أَوْ تُنْشَرُ لِلرَّحِيلِ

---

[1]- ينظر السياب في "أنشودة المطر"، الكتاب الذي غيّر خرائط الشعر العربي/ العرب .http://alarab.com.Uk

*ولد بدر شاكر السياب عام 1926 بقرية "بقيع" الواقعة إلى الجنوب الشرقي من البصرة، في مقاطعة "أبي الخصيب" بالعراق ... ماتت أمه وهو في السادسة من عمره فانتقل إلى جدته لأمه في "جيكور" حيث أمضى طفولته يلعب في ماء "بويب"، ويستظل بالجواسق، أتم دراسته في البصرة، ثم في دار المعلمين العالية ببغداد وتزوج وأنجب ... وعاش شاعرنا القلاقل السياسية على أيامه فكان عضوا في الحزب الشيوعي العراقي، ثم تحول إلى القومين العرب، وتعرف في هذه الفترة على اليوت فأعلن اعتناقه لمذهبه الإنساني ... وأصيب في أخريات حياته بداء الشلل، وقضى نحبه –رحمه الله– في شتاء عام 1964 بالكويت، إحسان عباس بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، وعيسى بلاطة– بدر شاكر السياب– حياته وشعره.

[2]- "بدر شاكر السياب وزيادة التجديد في الشعر العربي الحديث"، "سامي سويدان"، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 2002، ص 81.

زَحَمَ الخَلِيجُ بِهِنَّ مُكْتَدِحُونَ جَوّابُوا بِحَارِ[1]

كما يوجد قصائد مهمة يعتبرها الكثيرون من غرر الشعر العربي من بينها: "**النهر والموت**": يقول السياب:

بُوَيْبْ

بُوَيْبْ

أَجْرَاسُ بُرْجٍ ضَاعَ فِي قَرَارَةِ البَحْرْ[2]

"**جيكور ومدينة**" يقول السياب:

وَتُتْلِفُ حَوْلِي دُرُوبَ المَدِينَةِ

حِبَالاً مِنَ الطِّينِ يَمْضُغْنَ قَلْبِي

وَيُعْطِينَ، عَنْ جَمْرَةٍ فِيهِ، طِينَهْ[3]

"**بور سعيد**" يقول السّياب:

يَا حَاصِدَ النَّارِ مِنْ أَشْلاَءِ قَتْلاَنَا مِنْكِ الضَّحَايَا، وَأَنْ كَانُوا ضَحَايَانَا

كَمْ مِنْ رَدَى فِي حَيَاةٍ، وَانْخِذَالٍ رَدَّى فِي مِيتَةٍ، وَانتِصارٍ جَاءَ خُذْلاَنَا!

إِنَّ العُيُونَ الّتِي طَفَأَتْ أَنْجُمُهَا عَجَلْنَ بِالشَّمْسِ أَنْ تَخْتَارَ دُنْيَانَا"[4]

وله في هذا الديوان أيضا أشهر قصائده قصيدة "**أنشودة المطر**" بقوله:

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ،

أَوْ شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ

---

[1]- "ديوان أنشودة المطر"، بدر شاكر السياب، دار مكتبة الحياة، بيروت، د ط، 1969، ص 9.

[2]- نفسه، ص 125.

[3]- ديوان "أنشودة المطر"، بدر شاكر السياب، ص 93.

[4]- نفسه، ص 160.

عَيْنَاكِ حِينَ تَبْتَسِمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ[1]

بحيث ضمّ هذا الديوان 32 قصيدة شعرية.

المبحث الأول:بنية الإيقاع الخارجي في "ديوان أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب "أنموذجا"

اهتم السياب بموسيقى الخارجية في شعره اهتماما واضحا يعبّر عن وعيه العميق لما لهذا العنصر من أهمية في إكساب بنية القصيدة إيقاعا متميزا.

I- الأوزان الشعرية:

نظم الشاعر بدر شاكر السياب الأوزان الشعرية في ديوانه "أنشودة المطر"، وهو (يمثل رائد الشعر الحديث ففي مرحلة متقدمة من حياته الشعرية كان كل نظمِهِ قائما على نظام الخليلي، ولم يقتصر على بحر دون سواه، فقد تنوعت البحور التي استخدمها إذ لم يبقى بحر من بحور الشعر العربي لم ينظم فيه، وبدرجات متفاوتة)[2].

نظم السياب في قصائده أوزان مختلفة، من بين هذه القصائد: قصيدة "**أنشودة المطر**" يقول السياب:

وَمِنْذُ أَنْ كُنَّا صِغَارًا كَانَتِ السَّمَاءْ

0// / 0/	0/0// 0/	0/0// 0/	0/0//
مُتَفْعِلُنْ	مُسْتَفعِلُنْ	مُسْتَفعِلُنْ	مُتَفْعِلْ

تَغِيْمُ فِي الشِّتَاء

0/ /0//	0/0//
مُتَفْعِلُنْ	مُتَفعِل

---

[1]- نفسه، ص 143.

[2]- ينظر "حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث"، س. موريه، ترجمة وتطبيق: سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، د ط، 1969، ص (70- 75).

وَيَهْطِلُ المطَرْ

0// | 0//0//

فِعَلْ | مُتَفْعِلُنْ

وَكُلَّ عَامٍ حِينَ يَعْشِبُ الثَّرَى نَجُوعْ

0/0 / / | 0// 0 // | 0 / / 0/ 0/ | /0/ /0//

مُتَفعِلْ | مُتَفْعِلُنْ | مُسْتَفعِلُنْ | مُتَفْعِلُنْ

مَا مَرَّ عَام والعراقُ ليْس فيه جُوعْ

0 / / | 0 / / 0 / / | 0 // 0 / 0 | 0 / /0/0/

فَعَلْ | مُتَفعِلُنْ | مُسْتَفعِلُنْ | مُسْتَفعِلُنْ

مَطَرْ ....

0 / /

فَعَلْ

مَطَرْ .... [1]

0 / /

فَعَلْ

هذه القصيدة من البحر الرجز، ، فنلاحظ أنّ السياب نوّع في تفعيلات هذا بحر بين (مستفعلن، مُتَفَعِّلُنْ، فِعل، مُتَفعلْ) ، وهذا التنوع يتناسب مع حركة السياب النفسية ومشاعره وانفعالاته التي تدلّ على التحولات التي مرّ بها في العراق، كما نجد أنّ السياب استخدم تفعيلة (فعلْ) هذا راجع إلى إيقاع شجيّ.

أمّا قصيدة "**بور سعيد**" يقول السياب:

سَقاكَ منْ كلِّ غَيْمٍ فيه أَحْرَزَهُ

/ / 0 / / 0 | / / 0 / / 0 | / / 0 / 0 / | 0 / / /

مُتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مستفعلن | فَعِلُنْ

جوفُ الثرى واشتهته النارُ أزمانا

/ 0 / 0 / | / 0 / / 0 / | / 0 / / 0 / | 0 / 0 /

مُسْتَفْعِلُنْ | فاعلن | مستفعلن | فَعْلُنْ

[1]- ديوان "أنشودة المطر"، بدر شاكر السيّاب، ص 146.

كَأسَ الرَّصَاصِ الّتِي غَنَّى بِتَوْأَمِهَا "سقراط" وابتل منها جرح وهْرانَا

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

مستفعلن | فاعلن | مستفعلن | فَعِلُنْ | مستفعلن | فاعلن | مستفعلن | فَعْلُنْ

مِنْ أَيَّمَّا رِئَةٍ؟ مِنْ أَيِّ قِيتَارٍ؟

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

مُسْتَفعِلُنْ | فَعِلُن | مُسْتَفعِلُنْ | فَعْلُنْ

تَنْهَلُّ أَشْعَارِي؟

/0/0/0//0/0

مُسْتَفعِلُنْ | فَعْلُن

مِنْ غَابَةِ النَّارِ؟ [1]

/0/0/0//0/0

مُسْتَفعِلُنْ | فَعْلُنْ

إنّ أوّل ما نلاحظه على هذه القصيدة أنّ السياب خلط بين النظام المتوارث أي (صدر البيت وعجز البيت) وشعر التفعيلة ذات السطر الواحد، بحيث استخدم بحر البسيط وفق العروض الخليلي واستخدمه وفق نظام التفعيلة الجديدة.

كما استخدم السّياب طريقة جديدة وهي البحور الممزوجة وطبقها على بعض قصائده في هذا الديوان، من بين هذه القصائد يقول السياب في قصيدة "**من رُؤيا فُوكَايْ**":

- هَيَايْ ... كُونْغَايْ، كُونْغَايْ

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

فَعُو لُن | مَفعُولُن

[1]- ديوان "أنشودة المطر"، بدر شاكر السيّاب، ص 163.

- الصِّينُ حَقْلُ شَايْ
/ 0 / / 0 / / 0 / 0 /
مُستُفعِلُن / مَفَا

- وَسُوقُ شَنْغَهَايْ
/ / 0 / / 0 / / 0 /
عِلُن / مفاعلن

1- ماذا تريدُ العيون السود من رجُلٍ قد حاشَ زَهرُ الخَطَايَا حين لاقاها

/ 0 / / 0 / 0 | / 0 / / 0 | / 0 / / 0 / 0 | / 0 / / 0 | / 0 / / 0 / 0 | / 0 / 0
مستفعلن | فاعلن | مستفعلن | فَعِلُنْ | مستفعلن | فاعلن | مستفعلن | فَعْلُنْ

2- زَهْرًا عَلَى جِسْمِي المَعْمُومِ أَقْطُفُهُ فِي بَاقَةٍ مِنْ جِرَاحٍ بَتَّ أَصْلاَهَا

/ 0 / / 0 / 0 | / 0 / / 0 | / 0 / / 0 / 0 | / 0 / / 0 | / 0 / / 0 / 0 | / 0 / 0
مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مستفعلن | فَعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعْلُنْ

3- هَذَا الرَّبِيعُ الَّذِي تُهدِي شَقَائِقُهُ رِيحُ المَنَايَا إِلَى قَلبِي بِرُيَّاهَا[1]

/ 0 / / 0 / 0 | / 0 / / 0 | / 0 / / 0 / 0 | / 0 / / 0 | / 0 / / 0 / 0 | / 0 / 0
مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مُسْتضفْعِلُنْ | فَعْلُنْ

تتحقق في قصيدة "من رؤيَا فُوكَايْ" مواشجة وزنية شكلية في آن واحد، حيث بدأت القصيدة بتفعيلة الرجز في المقاطع الأولى من الشعر الحر، ثمّ انتقل السياب إلى البحر البسيط واستخدمه في الشعر العمودي.

نستنتج من خلال هذه القصائد المتنوعة بتنوع بحورها أنّ السمة البارزة في تجديد السياب هي حريته في توزيع التفعيلات دون قيد محدّد، وحسب ما يقتضيه الذوق العربي في الإيقاع.

[1]- ديوان "أنشودة المطر"، بدر شاكر السيّاب، ص 41- 44.

II- تنوع القوافي:

ظهر أثر الخروج على القافية الموحدة، وعلى درجة كبيرة من المغايرة على أيدي جماعة الشعر الحر، فقد أسلمت هذه الحركة (القافية): "إلى وضع جديد ليس له سابق شائع إلاّ في العراق في القرن الحادي عشر الهجري، أصبح الشاعر ينوع القوافي على غير نظام محدّد، يأخذ به نفسه، وإنما يغيّر القافية فجأة حين يشاء من دون التزام بشكل معيّن، ولا بمقاطع متساوية ..."[1]. فالشعر الحرّ لا يمكن أن يتخلى عن القافية لكونه ليس ثابت الطول، وإنما تتغير أطوال أشطره. ومن هنا فإنّ الإيقاع يصدر أقل، ممّا يصعب على المتلقي اكتشاف النغمة، لذلك فإنّ التقيد بالقافية مهم.

تميزت قوافي السياب بالتنوع، فقد استعمل أنواع عدّة منها:

1. القافية المقيّدة والمطلقة: وظف السياب هذه القافية في قصيدة "**غريب على الخليج**" يقول:

الرِّيحُ تَلْهَثُ بِالهَجِيرَةِ، كَالجِثَامِ عَلَى الأَصِيلِ
وَعَلَى القُلُوعِ تَظَلُّ تُطْوَى أَوْ تُنْشَرُ لِلرَّحِيلِ
زَحَمَ الخَلِيجِ بِهِنَّ مُكْتَدِحُونَ جَوَّابُو بِحَارِ
مِنْ كُلِّ حَافٍ نِصْفُ عَارِي
وَعَلَى الرِّمَالِ عَلَى الخَلِيجِ
جَلَسَ الغَرِيبُ يُشَرِّحُ البَصَرَ المحَيِّرَ فِي الخَلِيجِ
وَيَهُدُّ أَعْمِدَةَ الضِّيَاءِ بِمَا يَصْعَدُ مِنَ النَّشِيجِ[2]

استخدم السياب في هذا النصّ القافية المقيدة المسبوقة ب (توجيه) وهو حرف المدّ الساكن الذي يسبق الرويّ (الأصيل، الرحيل، الخليج، النشيج). (حيث أراد السياب رسم صورة بطلبه على خلفية ساكنة توحي بالحزن، ويوجد حركة وجيدة في المشهد صورة البحارة البعيدة، وهم يحاولون كسب رزقهم من بطن البحر، فأظهر الشاعر حركتهم بالقافية المطلقة (بحار، عاري).)[3]

---

[1]- سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، د ط، 1993، ص 46.

[2]- ديوان "أنشودة المطر"، بدر شاكر السياب، ص 9.

[3]- ينظر: "مقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية"، د. ثائر الغداري، رند للطباعة والنشر، دمشق، 2010، ط 1، ص 95.

2. القافية المتتالية: قصيدة "**المسيح بعد الصلب**" يقول السّياب:

قَدَمٌ تَعْدُوا قَدَمٌ قَدَمٌ

القَبْرُ يَكَادُ يُوقِعُ خَطَاهَا يَنْهَدِمُ

أَتُرَى جَاءُوا؟ مَنْ غَيْرَهُمْ؟

قَدَمُ ...قَدَمُ ... قَدَمُ

أَلْقَيْتُ الصَّخْرَ عَلَى صَدْرِي

أَوَ مَا صَلَبُونِي أَمْسِ؟ ... فِيهَا أَنَا فِي قَبْرِي

فَلْيَأْتُوا، إِنِّي فِي قَبْرِي

مَنْ يَدْرِي أَنِّي ...؟ مَنْ يَدْرِي؟

هَا أَنَا عِرْيَانٌ فِي قَبْرِي المِظْلِمُ

كُنْتُ بِالأَمْسِ أَلْتَفُّ كَالظِّنِّ، كَالبُرْعُمِ،[1]

نلاحظ من خلال هذه القصيدة وجود قوافي متشابهة متتالية في سطر أو أكثر، لينتقل السياب إلى قافية أخرى متتابعة ثمّ إلى ثلاثة أو يعود للقافية الأولى، وهكذا إلى نهاية القصيدة.

3. القافية المقطعية: تبرز هذه القافية في قصيدته "**جيكورو – مدينة**" يقول السيّاب:

تَرْفَعُ بِالنَّوَاحِ صَوْتَهَا مَعَ السَّحَرْ

تَرْفَعُ بِالنُّوَاحِ صَوْتَهَا كَمَا تَنَهَّدَ الشَّجَرْ

تَقُولُ: "يَا قِطَارُ يَا قَدَرْ

قَتَلْتَ إِذَا قَتَلْتَهُ ... الرَّبِيعَ وَالمطَرْ

وَتَنْشُرِ (الزَّمَانَ) وَ(الحَوَادِثَ) الخَيَرْ

وُلاَّةٌ تَسْتَغِيثُ بِالمضَمَّدِ الحُفَرْ

أَنْ يَرْجِعَ ابْنَهَا: يَدَيْهِ مُقْلَتَيْهِ، أَيَّمَا أَثَرْ!

وَتُرْسِلُ النُّوَاحَ "يَا سَنَابِلَ القَمَرْ

دَمُ أَبْنِي الزُّجَاجَ مِنْ عُرُوقِهِ أَنْفَجِرْ[2]

---

[1]- المصدر نفسه، ص 130.

[2]- المصدر السابق، ص 95- 96.

في هذه المقاطع من القصيدة "جيكور والمدينة" نجد قوافي مقطعية وفيها يَرِدْ كل مقطع بقافية معيّنة تختلف عمّا سواها.

4. القافية الموحّدة: نأخذ مقاطع من قصيدة "**أنشودة المطر**" يقول السياب:

تَثَاءَبَ المِسَاءُ، وَالغُيُومُ مَا تَزَالْ

تَسِحُّ مَا تَسِحُّ مِنْ دُمُوعِهَا الثِّقَالْ

كَأَنَّ طِفْلاً بَاتَ يَهْذِي قَبْلَ أَنْ يَنَامْ

بِأَنَّ أُمَّهُ- الَّتِي أَفَاقَ مُنْذُ عَامْ

فَلَمْ يَجِدْهَا، ثُمَّ حِينَ لَجَّ فِي السُّؤَالْ[1]

القافية هنا (ل. ل. م. م. ل) حيث لجأ السّياب إلى تسكين الروي وهو ما يسمى بالقافية الموحدة من أجل خلق لغة إيحائية تُحاكِي فقه الحياة الواقعية وسرعتها.

5. القافية المتغيّرة: قصيدة "**المومس العمياء**" يقول السياب:

1. يَا أَنْتَ يَا أَحَدَ السَّكَارَى
2. يَا مَنْ يُرِيدُ مِنَ البَغَايَا مَا يُرِيدُ مِنَ العَذَارَى
3. (مَا ظَلَّ يَحْلُمُ، مُنْذُ كَانَ، بِهِ وَيَزْرَعُ فِي السَّحَارَى
4. زَبَدُ الشَّوَاطِئِ، وَالصَّحَارَا
5. مُتَرَقِّبًا مِيلاَدَ "أَفْرُودِيت" لَيلاً أَو نَهَارًا)
6. أَتُرِيدُ مِنْ هَذَا الحُطَامِ الآدَمِي المِستَبَاحُ
7. دِفْءُ الرَّبِيعِ وَفَرْحَةَ العَمَلِ الغَرِيرِ مَعَ الصَّبَاحِ
8. وَدَوَاءُ مَا تَلَقَّاهُ مِنْ سَأْمٍ وَذُلٍّ وَاكْتِدَاحِ
9. المَالُ شَيْطَانُ المَدِينَةِ
10. لَمْ يَحظَ مِنْ هَذَا الرِّهَانِ، بِغَيرِ أَجسَادٍ مِهَنِيَةٍ
11. "فَاوست" فِي أَعْمَاقِهِن يُعِيدُ أُغنِيَةً حَزِينَة[1]

[1]- نفسه، ص 143.

نلاحظ في الأسطر الخمسة الأولى وجود قافية (تنتهي بالروي المتكرر المفتوح "را" وقد سُبق بحروف الجر المشبعة بحركة مدّ في ألف التأسيس، على هذا النحو: (كارى، ذارى، حارا، مرتين، ثم هارا)، حيث أعطت الراء إحساسا بالتعهر والتهتك والرغبة في ارتكاب الفضيحة دون ورع.

ثم نلاحظ تبدل لهجة الخطاب في البيت السادس إلى البيت الثامن، أي تبدل القافية وحرف الروي تبعا للحالة الطارئة في الوجدان، وإذا كانت "الراء" في الموجة الأولى مفتوحة على شدقي الفم، فإنّ الموجة الثانية الممثلة في حرف "الحاء" الساكن المكبوتة (المقيدة) لأنها تنقل إحساسا بالفضيحة، بعد ذلك تبدلت اللهجة مرة أخرى مع بداية الموجة الثالثة تبدلت القافية تبعا لها، وفي هذه الموجة يقع التنفيس عن الكرب الذي بعثته في النفس صورة العرض المكلوم فتتوالى في الخلق آهات تلو الآهات وقد سبقت كلها بحركة مد طويلة جدا تساعد على إخراج الألم الدفين)[2].

يمكن القول في ضوء ما سبق، أنّ حرف الروي لم يعُدْ الرُويْ موحّدا كما في القصيدة العمودية، وإن توحّد في بعض الأسطر الشعرية، فهو ليس خاضعا لقاعدة عروضية.

III- التدوير:

إنّ التدوير في القصيدة الحرة يأخذ أهميته من كونه يمنح الشاعر حرية واسعة تتمثل في تخليصه من الوقوف على نهاية السطر الشعري للاستجابة لمتطلبات الوزن المكتمل، وهذا ما سوف نطبقه في بعض القصائد من ديوان "أنشودة المطر".

يقول الشاعر بدر شاكر السياب في قصيدته "**جيكورو – مدينة**"

وَفِي كُلِّ مُستَشفَيَاتِ المِجَانِين

فِي كُلِّ مَبْغَى لِعَشتَارْ

يُطلِعنَ أَزهَارَهُنَّ الهَجِينَه[3]

---

[1]- المصدر السابق، ص 179.

[2]- ينظر: "التراث والتجديد في شعر السّياب"، عثمان حشلاف، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1921، ص 153.

[3]- ديوان "أنشودة المطر"، بدر شاكر السياب، ص 95.

هذه القصيدة على وزن المتقارب وهو من البحور الصافية، ويُكون تقطيعا على الشكل التالي:

1- وَفِيْ كُلْ لِمُسْتَشْ فَيَأْتِ لْ مَجَاْنِيْ نِ

0/ 0// | 0/0// | 0/ 0// | 0/0// | /

فعُولُن | فعُولُن | فعُولُن | فعُولُن | فَ

2- فِي كُلِّ مَبْغَيْ لِعَشْتَاْ رَ

0/0/ | 0/0// | 0/0// | /

عُولن | فعُولُن | فعُولُن | ف

3- يُطْلِعْ نَ أَزْهَاْ رَ هُنْ ل هَجِيْنَهْ

0/0/ | 0/0/ | /0/ | 0/0//

عولن | فعولن | فعول | فعولن

هكذا يبدو التدوير واضحا عند السّياب من السطر الأول إلى الثاني (ن + في كل = ف + عولن)، كما أتت تفصيلة السطر الثاني الأخيرة مدوّرة مع بداية تفعيلة السطر الثالث.

يقول السّياب في القصيدة "**سربروس في بابل**"

لِحَافُنَا التُّرَابُ، فَوقَهُ مِنَ القَمَرْ

دَمٌ، وَمِن نُهُودِ نِسوَةِ العِرَاقِ طِينُ[1]

هذه القصيدة على وزن الرجز يكون تقطيع هذه الجمل على الشكل التالي:

لِحَافُنَا | تُرَابُ فَوْ | قَهُو مِنَ لْ | قَمَرْ

//0//0 | //0//0 | //0//0 | 0//

مُتَفْعِلُنْ | مُتَفْعِلُنْ | مُتَفْعِلُنْ | مُتَفْ

دَمُنْ | وَمِنْ نُهُوْ | دِ نِسْوَةِ لْ | عِرَاْقِ طِيْن

0// | //0//0 | //0//0 | //0//

عِلُنْ | مُتَفْعِلُنْ | مُتَفْعِلُنْ | مُتَفْعِلُنْ

بحيث جاء جزء من التفعيلة في آخر السطر الأول وبداية السطر الثاني (قمر+دمٌ= متف+ علنْ).

[1]- المصدر نفسه، ص 152.

ويقول الشاعر كذلك في القصيدة "**مرحى غيلان**":

1- بَابَا ... بَابَا

0/0/ | 0/0/

فعلن | فعلن

2- يَنْسَابُ صَوتُكَ فِي الظَّلاَمِ، إِلَيَّ كَالمطَرِ الغَضِيرِ

0/0/ | 0/0/ | 0//00/ | 0//0/// | ///0/// | 0/

فَعْلُنْ | فَعْلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | فَعْ

3- يَنْسَابُ مِنْ خَلَلِ النُّعَاسِ وَأَنْتَ تَرْقُدُ فِي السَّرِيرِ[1]

0/

لُنْ

إنّ القصيدة من البحر الكامل فنلاحظ وجود التدوير في السطر الثاني وبداية السطر الثالث (ر + يَنْ = فَعْ + لنْ).

وعليه نستنتج أنّ القصائد السياب في ديوانه "أنشودة المطر" تقوم على "نسق صوتي موسوم بخاصية الامتداد الكمي للتفعيلات المتكررة الذي يخلق وحدة تركيبة دلالية بين سطرين شعريين"[2]، وقد يشد مفاصل النص الشعري عبر سطور عدّة، فتكتمل بذلك الجملة معنويا وتتضافر عناصرها نحويا ويتم بناؤها موسيقيا.

المبحث الثاني: بنية الإيقاع الداخلي في ديوان "أنشودة المطر"، "أنموذجا"

لا يقتصر الإيقاع الخارجي في النص الشعري على العروض، والمقصود به الوزن والقافية، وإنما ثمة موسيقى أخرى تتبع من أعماق هذا النص من خلال العلاقات التي تربط بين عناصره أو تكويناته الداخلية، فقد اخترنا أنموذجا من نماذج الإيقاع الداخلي ممثلا في التكرار، الجناس، الترصيع.

---

[1]- نفسه، ص 15.

[2]- "في نقد الشعر العربي المعاصر"، رمضان الصباغ، دار الوفاء للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط 1، 1998، ص 239- 240.

I- التكرار:

إنّ البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظاما خاصا داخل كيان القصيدة يقوم على أسس نابعة من صميم التجربة، ومستوى عمقها وثرائها، فقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر بنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير"[1].

نظرا للاهتمام البالغ الذي أولاه الشاعر بدر شاكر السياب للبنية التكرارية فإنه جاء بأشكال متنوعة لا يمكن الإحاطة بها جميعا، وإنما سنحاول رصد ما أمكن منها في الآتي:

1- التكرار الحرفي أو الصوتي:

"تعد ظاهرة التكرار الصوتي لبعض الحروف في القصيدة الشعرية من الوسائل التي تثري الإيقاع الداخلي بواسطة ترديد حرف بعينه في الشطر أو البيت، أو مزاوجة حرفين أو أكثر، وتكرار ذلك يعكس الحالة الشعورية للمبدع وقدرته على تطويع الحروف ليؤدي وظيفة التنغيم إضافة إلى المعنى"[2] لجأ الشاعر لتكرار الأصوات "بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع في محاولة محاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشاعر عفوا أو دون وعي منه"[3].

انطلاقا من هذه الفكرة البسيطة، نؤنس دراستنا في هذا النوع بالتركيز على الأصوات التي تكررت في المفردات على نطاق البيت والبيتين محاولين إظهار، وإبراز الجمالية الخطاب الشعري، واكتسابه رنة إيقاعية جميلة، ومثال على ذلك في قصيدته "أنشودة المطر" يقول السياب:

عَينَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ
=
أَوْ شُرفَتَانِ رَاحَ يَنأَى عَنهُمَا القَمَر
=
عَينَاكِ حِينَ تَبتَسِمَانِ تُورِقُ الكُرُوم
= =
وَتَرقُصُ الأَضوَاءُ، كَالأَقمَارِ فِي نَهَر
= = =

---

[1]- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الايقاعية والبنية الدلالية"، "محمد صابر عبيد"، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص 216.

[2]- البنية الإيقاعية في اللهب المقدس زكريا"، رحماني ليلى، ص 183.

[3]- "عضوية الموسيقى في النص الشعر"، "عبد الفتاح صانع نافع"، مكتبة الناشر حلوان، دمشق، د ط، 1982، ص 28.

يَرجَهُ المِجذَافُ وَهْنَا سَاعَةُ السَّحَر
كَأَنَّمَا تَنبُضُ فِي غُرُوبِهِمَا النُّجُوم[1]

نلاحظ تكرار الحرف (الراء) في هذه المقطوعة إثنا عشر مرة حيث نجد أنّ التوزيع صوت (الراء) جاء على مساحة البيت بشيء من العملية المحققة في دفع الصورة إلى الفنية، فهو صوت لثوي مجهور تتكرر فيه ضربان اللسان على اللثة تكرارا سريعا ليعطي رعشة تجسم إحسان الشاعر بانتظام الحياة واسيتدرار الخير، وبعث عراف جديدة، فضْلا عما يحمله هذا الصوت من صَخَبْ عنيف، كما أنّ تعدد الأصوات نوع من تعدد المستويات في الأداء اللغوي للنص الشعري يمكنون من قياسه والقبض على مظاهره".

لذلك فإننا نلمس أنّ صوت (الراء) فقد جاء ملائما لمعنى الذي يريده الشاعر، ودافعا له في اكتمال الصورة عن طريق وروده في مفردات البيت، وفي قوله أيضا:

وَكُلَّ عَامٍ —حِينَ يَعِيشُ الثَّرَى- نَجُوعْ
مَا مَرَّ عَامٌ وَالعِرَاقُ لَيسَ فِيهِ جُوعُ
وَكُلُّ دَمعَةٍ مِنَ الجِيَاعِ وَالعُرَاةِ
وَكُلُّ قَطرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ العَبِيدِ
... فِي عَالَمِ الغَدِ الفَتَى وَهِيَ الحَيَاةُ ![2]

تشكل المقطوعة القصيرة لوحة فنية إيقاعية عالية المستوى، متمثلة في أبعاد صوتية، تكرّرت على مدار الأبيات محدثة الانسجام، والتناسق الإيقاعي، وإذا ما أردنا الدخول إلى عالم المقطوعة الإيقاعية هذه عن طريق جسر الإحصاء، لمسنا أنّ هناك صوت قد تكرر على نحو لافت للنظر، وذو وقع في السمع هو الحرف العين قد تكرّر إحدى عشر مرّة، وحقّق هذا الصوت قوته الشديدة وإيقاعه المتكلف دورا مهما ومناسبا لهذه المفردات باتجاهاتها المأساوية، والعين تمثل أقصب الحلق ولاشك أنها صعبة المخرج، ولقد جاءت ساكنة مرة، وأخرى متحركة فهي أعطت تناسقا للتصويرلا

[1]- ديوان "أنشودة المطر"، بدر شاكر السياب، ص 142.
[2]- ديوان "أنشودة المطر"، بدر شاكر السياب، ص 146.

الذي يدل على مدى ما يكبده السياب من آلام وما يعتصره من مشاعر مكبوتة ينفثها حارة في هذه القصيدة التي حاول جاهدا أن يجعلها ممطرة.

2- التكرار اللفظي (الكلمة):

يمكن اعتبار العناية بالألفاظ وصياغتها وجمال تأليفها ونظامها مقياسا فنيا لمعرفة أجود الشعر، فأجوده كما يقال: "ما رأيناه متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك إنه أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدّهان، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيًا موافقا، كان على اللسان عند إنشاد ذلك مؤونة"[1].

إنّ الألفاظ المكررة تتوزع في مواطن مختلفة من الديوان، وقد شغله الشاعر لخلق إيقاعية موسيقية، من أجل الوصول إلى قرابة معنوية ودلالية، كما في قول السّياب في قصيدة "مرحى غيلان":

1- بَابَا ... بَابَا
2- يَنسَابُ صَوتُكَ فِي الظَّلاَمِ، إِلَيَّ كَالمطَرِ الغَضِيرِ
3- يَنسَابُ مِن خَلَلِ النُّعَاسِ وَأَنتَ تَرقُدُ فِي السَّرِيرِ
4- بَابَا كَأَنَّ يَدَ المسِيحِ
5- فِيهَا كَأَنَّ جَمَاجِمَ المَوْتَى تُبَرْعِمُ فِي الضَّرِيحِ
6- تَمُوزُ عَادَ بِكُلِّ سُنبُلَةٍ تُعَابِثُ كُلَّ رِيحِ
7- بَابَا ... بَابَا[2]

قام في هذه القصيدة بتكرار اللفظة "بابا" إحدى عشر مرة، (وقد تعمّد الشاعر أن يتخذ من هذا الإيقاع محورا تدور حوله أحداث القصيدة وتتعلق به، بفضل ما أتاح له من الشحنات العاطفية التي تحملها كلمة "بابا" التي تشبه في تأثيرها الموسيقى النفسي تعويذة الساحر ورقية

[1]- البيان والتبيين"، "الجاحظ"، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، ط 4، د ت، ص 66.
[2]- ديوان "أنشودة المطر" ، ص 15.

العراف)[1]، فكلمة "**بابا**" في القصيدة لها قوة المطر، ومعجزة الحلم، كما لها القدرة على البعث والخلود.

وفي قصيدة "**النهر والموت**" يقول السيّاب:

بُوَيْب

بُوَيْبْ

أَجْرَاسُ بُرجٍ ضَاعَ فِي قَرَارَةِ البَحْرْ

المَاءُ فِي الجِرَارِ وَالغُرُوبُ فِي الشَّجَرْ

وَتَنصَحُ الجِرَارُ أجرَاسًا مِنَ المَطَرْ

بِلَّورَهَا يَذُوبُ فِي أَنِينْ

"بُوَيْبْ ... بُوَيْبْ!"

فَيَدْلِهِمْ فِي دَمِي حَنِينْ

إِلَيْكَ يَا بُوَيْبْ

يَا نَهرِي الحَزِين كَالمَطَرْ[2]

في هذا المقطع نلاحظ تكرار لفظ "بويب" خمس مرات، وهي تدل على مصدر الغرق والموت، كما تدل على مصدر الحياة أيضا.

3- تكرار الجمل أو العبارات:

إنّ تكرار الجملة هو "الملمح الأسلوبي الأكثر بروزا لتلاحم النص، فهو يدخل في نسيجه لحملة وسدى، وشيّد أطرافه بعضها إلى بعض ويعطي شكله نوعا من الحركة يدور فيها الكلام على نفسه ويتكرّر دون أن يعيد معناه"[1]. نجد الشاعر في قصيدة "**غريب على الخليج**" يقول:

---

[1]- ينظر: "التراث والتجديد في شعر السياب"، عثمان حشلاف، ص 157.

[2]- ديوان "أنشودة المطر" ، ص 125.

يَا رِيحُ، يَا إِبرًا تَخِيطُ لِي الشِّرَاعَ – مَتَى أَعُودُ؟

إِلَى العِرَاقِ؟ مَتَى أَعُودُ؟

يَا لَمعَةَ الأَمواجِ رَنِّحِهِنَّ بِحدَافٍ يَرُودُ

بِي الخَلِيجُ، وَيَا كَوَاكِبَهُ الكَبِيرَةِ يَا نُقُودُ!

لَيتَ السَّفَائِنُ لاَ تَقضِي رَاكِبِيهَا عَن سِفَارِ

أَو لَيتَ أَنَّ الأَرضَ كَالأُفُقِ العَرِيضِ، بِلاَ بَحَارَا

مَازِلتُ أَحسِبُ يَا نُقُودُ أَعُدَّكُن وَأَستَزِيدُ،

مَازِلتُ أَنقُصُ، يَا نُقُودُ، بِكُن مِن مَدَدِ اغتِرَابِي

مَازِلتُ أُوقِدُ بِالتِمَاعِتَكنَّ نَافِذَتِي وَبَابِي

فِي الضِّفَةِ الأُخرَى هُنَاكَ فَحَدِّثِينِي يَا نُقُودُ

مَتَى أَعُودُ؟ مَتَى أَعُودُ؟[2]

من خلال هذه المقاطع نلاحظ أنّ السياب كرّر عبارة (متى أعود) أربع مرات بحيث كانت لازمة في كل مقطع، وهذا التكرار لا يتكرّر عشوائيا، بل يحتل مواقع يمكن أن نسميها مركزية من حيث أهميتها، هذه العبارة تدل على عمق ومعاناة الشاعر في غربته.

كما يقول الشاعر في قصيدة "**أنشودة المطر**":

أَكَادُ أَسمَعُ العِرَاقَ يَذخَرَ الرُّعُودَ

أَكَادُ أَسمَعُ النَّخِيلَ يَشرَبُ المطَر[3]

---

[1]– "مقالات في الأسلوبية"، منذر عياشي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1999، ص 88.

[2]– ديوان" أنشودة المطر" ص 13

[3]المصدر نفسه، ص 145.–

قام الشاعر بتكرار عبارة (**أكاد أسمع**) لتجسد أملا اجتماعيا وسياسيا وإنسانيا يتمناه الشاعر وهو الثورة والقضاء على الظلم، كما تدل على أنّ الاستعداد لهذه الثورة ما يزال في بدايته ولم يكتمل بعد.

أما قصيدة "**جيكورو المدينة**" يكرّر عبارة (ترفع بالنواح صوتها) كقوله:

تَرفَعُ بِالنُّوَاحِ صَوتَهَا مَعَ السَّحَرْ

تَرفَعُ بِالنُّوَاحِ صَوتَهَا كَمَا تَنَهَّدَ الشَّجَرْ[1]

فالشاعر يختار من الكلمات ما يثير إحساسه، ويمثل تجربته وشخصيته فهو "يكرّر ألفاظا بعينها لدلالة نفسية شعورية، فيكون تكرار بؤرة تلك الدلالة النفسية الشعورية"[2].

يمكن القول مما سبق: إنّ للتكرار دور مهم في اكتساب النص السيابي فاعليته الصوتية وسط تكامل لعناصره المتتابعة ، فهي عملية "وليدة ضرورية لغوية أو مدلولية، أو توازن صوتي، أو هي تجري لملئ البيت والبلوغ به إلى منتهاه"[3].

إنّ توظيف التكرار يمنح للنص تعددية في دلالته، وزيادة في تلاحم أجزائه وعلو في إيقاعه.

II- الجناس

هو ظاهرة صوتية ذات تأثير فعّال، يمثل "إحدى السمات الأسلوبية التي يستثمرها شعراؤنا المعاصرون من أجل ضبغ لغة الشعر بطابع الكثافة والاقتصاد"[4].

لقد اعتمد السياب في ديوانه على نوعين من الجناس (التام، غير تام).

1- الجناس التام:

باعتباره أكمل أنواع الجناس، وأعلامها مكانة إذ يسميه جرجاني المستوفى قائلا: "التجنيس وخصوصا المستوفى منه المتفق الصورة من حلى الشعر، ومذكورا في أقسام البديع"[1].

---

[1]- نفسه، ص 95.

[2]- "دراسة في الموسيقى والإيقاع"، "ماجد الجعافرة"، في قصيدة أبي تمام في فتح عمورية، مجلة "آداب الرافدين"، ع 27، 1995، ص 102.

[3]- "خصائص الأسلوب في الشوقيات"، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، د ط، 1981، ص 62.

[4]- "حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر"، حسن الغرفي، ص 46.

هذا النوع ينقسم إلى نوعين بحيث عثرنا على أمثلة منها:

أ- **الجناس المماثل:** كقول السياب في قصيدته "**مرثية الآلهة**":

تَمَنَّيتُ أَنِّي آلَهَ لاَ يُصِيبَهَا كِلاَلٌ وَلاَ وَقتَ بِهَا هُوَ ضَائِعُ

لهَا مِن دِمَاءِ النَّاسِ قُوتٌ وَخَلفَهَا مِنَ المالِ عَن أَن يَنفُذَ القُوتُ مَانِع[2]

لقد تعامل السياب فنيا في عقد المجانسة بين لفظتين (**قوت**) التي قصد بها الطعام أو الغذاء، بينما السياق الثاني (**القوت**) جاء بمعنى الرزق، إنّ هذا التعامل الحاصل من قبل السياب يدل على مدى عمق وغنى هذه اللغة بمفرداتها وألفاظها.

ب- **الجناس المستوفى:** يقول السياب في قصيدته "**رسالة من مقبرة**":

مِنْ رَجْعِ صَوْتِي، وَهُوَ رَملٌ وَرِيحُ

مِنْ عَالَمٍ فِي حُفرَتِي يَستَرِيحُ[3]

نلاحظ وقوع جناس بين الاسم والحرف (**مَنْ، مِنْ**) الحرف الأول يعمل عمل الاسم الموصول (مَنْ الذي)، بينما الحرف الثاني فهو حرف جر، وعلى هذا الأساس يوجد الخلاف في المعنى رغم مجيئهما على نفس الكلمات.

2- **الجناس غير التام:** هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة.

هذا النوع ينقسم إلى ثلاثة أنواع:

أ- **الجناس المضارع:** وقد اعتمده السياب في شعره كالقصيدة "**إلى جميلة بوجيرد**"

اليَومَ يُفدَى ثَائِرُ بِالدِّمَاءِ

الشَّيبُ وَالشُّبَانُ، يُفدَى النِّسَاءُ

يُفدَى زُرُوعَ الحَقلِ يُفدَي النَّمَاءُ[4]

---

[1]- "أسرار البلاغة":، عبد القاهر الجرجاني، دار المعارف، بيروت، ط 2، د ت، ص 5.

[2]- ديوان "أنشودة المطر"، بدر شاكر السياب، ص 36.

[3]- ديوان "أنشودة المطر"، بدر شاكر السياب، ص 71.

[4]- نفسه، ص 65.

الكلمة (**النساء، النماء**) وقع بينهما خلاف في الحرف الثالث غير أنّ كلا الحرفين متقاربان في المخرج الصوتي.

وقوله كذلك في قصيدة "**بور سعيد**"

تَنهَلُ أَشعَارِي

كَالثَّارِ؟

كِالنُّورِ فِي رَايَاتِ ثُوَارِ؟

مِن مَائِكِ السَّهرَانَ أَوتَادِرِي؟

أَم بُرجُكَ الهَارِي

يِبكِي دَمًا مِن جُرحِ البَحَّارِ؟

أَطفَالُكِ الموتَى عَلَى المرفَإِ

يَبكُونَ فِي الرِّيحِ الشَّمَالِيَه؟

وَالنُّورُ مِن مَصَاحِبِه المِطفَأ

قَد غَار كَالمِدِيّه

فِي صَدرِي العَارِي [1].

فكلمة (**الهاري، العاري**) وقع بينهما خلاف في الحرف الثاني وهما متقاربان في المخرج الصوتي.

ب- **الجناس اللاحق:** اعتمده السياب في قصيدة "**عرس في القرية**" يقول:

مِثلَمَا تَنفُضُ الرِّيحُ ذُرَ النِّضَار

عَن جَنَاحِ الفَرَاشَةِ مَاتَ النَّهَارُ

النَّهَارُ الطَّوِيلُ[1]

[1]- ديوان "أنشودة المطر"، بدر شاكر السياب، ص 163.

نلاحظ حصول تنافر في الحرفين المختلفين فنجد في الكلمة الأولى حرف **الضاد** الذي مخرجه أدنى الحلق، بينما نجد في الكلمة الثانية حرف **الهاء** وهو حرف مجهور يكون مخرجه وسط الحلق.

وقوله كذلك في قصيدة "**مرثية الآلهة**"

بَلَينَا وَمَا تُبلَى النُّجُومَ الطَّوَالِعَ وَيَبقَى اليَتَامَى بَعدَنَا وَالمصَانِعُ

وَيَبقَى كَرَبُ الجَالِبُ الكَرَبُ: كَالصَّدَى، يَغُضُّ المَنَادَى بِالرَّدَى، وَهُوَ رَاجِعُ[2]

فالجناس هنا قائم بين الكلمتين (الصدى، الردى) بحيث وجود تنافر بين حرفين (**الصاد، الراء**).

ج- **الجناس الناقص**: هذا الجناس يحصل فيه اختلاف في عدد الحروف، يقول السياب في قصيدة "**مرثية جيكور**":

تَرَلَّلاَ ... عُرسُ "حَمَادَى"

زَغرَدنَ تَرَلَّ تَرَلَّلاَ[3]

هذا الجناس يعرف بالجناس المطرّف بحيث نلاحظ في كلمتين وجود اختلاف وهو زيادة عدد الحروف (ترّل، ترلّلاَ) وهذا الحرف هو اللام.

للجناس "بلاغة بالشعر واضحة، وجمال ظاهر بين يكمن في التجاوب الموسيقي الصادر عن تماثل الكلمات تماثلا كاملا أو شبه كامل، تطرب له الأذن، وتهتز له أوتار القلوبُ"[4].

---

[1]- نفسه، ص 31.

[2]- ديوان "أنشودة المطر"، بدر شاكر السياب، ص 35.

[3]- نفسه، ص 85.

[4]- "موسيقى الشعر العربي نغم وإيقاع"، أ. د. مصطفى السيوفي، ص 56.

III- الترصيع:

هو "عبارة عن تقنية داخلية يقترن بأغراض فنية"[1] نذكر بعض الأمثلة، يقول السياب في قصيدة "**من رؤيا فوكاي**"

1- فَلتَحرِقِي وَطِفلَكِ الوَلِيد
2- لِيَجمَعَ الحَدِيدَ بِالحَدِيدِ
3- وَالفَحمُ وَالنُّحَاسُ بِالنِّضَارِ
4- وَالعَالَمُ القَدِيمُ بِالجَدِيدِ
5- آلِهَةُ الحَدِيدِ وَالنُّحَاسِ وَالدَّمَارِ[2]

نلاحظ وجود علاقة قائمة بين (**الوليد/ الحديد**" في البيتين (1/ 2)، والعلاقة القائمة بين (بالجديد) و(الحديد) في البيتين (4/ 5)، هذه العلاقة تفرز بوضوح الختلاف الحاصل بين التشكل الصوتي والتشكل التفعيلي.

كما يوجد هناك الترصيع المتوازي (الذي ينتج عن تماثل المواقع بين بيتين أو أكثر، فهو غالبا ما يدعم بالتكرار)[3]، ومن قبيل ذلك قوله في المثال الأول: في قصيدة "غارسيا لوركا"

1- شِرَاعُهُ النَّدِيِّ كَالقَمَرْ
2- شِرَاعُهُ القَوِيُّ كَالحَجَرْ[4]

ثمّ قوله في المثال الثاني: في قصيدة "يوم الطغاة الأخير"

1- مِن الموت فِي مُوحِشَاتِ السُّجُونِ
2- مِنَ البُؤْسِ مِن خَاوِيَاتِ البُطُونِ[1]

---

[1]- "حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر"، حسن الغرفي، ص 44.
[2]- ديوان "أنشودة المطر"، بدر شاكر السياب، ص 40.
[3]- ينظر: "حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر"، حسن الغرفي، ص 45.
[4]- ديوان "أنشودة المطر"، بدر شاكر السياب، ص 23.

فالترصيع حاصل (في السلسلة الأولى بين كلمتي (**الندى، القوي**)، و(**كالقمر، كالحجر**)، وقد تدعّم هذا الترصيع المتوازي بتماثل الصيغ، والتكرار (**شراعه، شراعه**)، أما السلسلة الثانية، فهو حاصل بين كلمتي (**موحشات، خاويات**)، و(**السجون، البطون**)، وقد تم هذه السلسلة المتوازية التماثل الناتج عن االصيغ، ومنها أيضا (**الموت، البؤس**) والتكرار (**من، من**).) [2].

كما يوجد أيضا الترصيع المرجع للقافية أي يكون صدى لها، ومثال على ذلك قول السياب في قصيدة "**أنشودة المطر**"

1- فَيَسحَبُ اللَّيلُ عَلَيهَا مِن دَمِ دِثَارِ
2- أَصِيحُ بِالخَلِيجِ: "يَا خَلِيجُ
3- يَا وَاهِبَ اللُّؤلُؤِ، وَالمِحَارِ، وَالرَّدَى!"[3]

فكلمة (**المحار**) صدى للقافية (**دثار**)

إنّ الترصيع إذن أداة فعالة في رفد النص الشعري بإيقاعات جديدة، يوفرها تماثل بين الكلمات.

وفي الأخير نستنتج أنّ الموسيقى لها أهمية، وأثر كبير في شعر السياب، على اعتبارها من الوسائل والآليات التي تساعد على تسليط الضوء ومعرفة مدى عاطفة الشاعر وصدقه، واقتداء بتلك التجارب التي عاشها واستنبطها من تجارب غيره فيعبر عنها بكل موضوعية وفنية.

---

[1]- نفسه، ص 61.

[2]- ينظر: "حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر"، حسن الغرفي، ص 45.

[3]- ديوان "أنشودة المطر"، بدر شاكر السياب، ص 144.

الخاتمة

خاتمة:

عالج هذا البحث تجليات البنية الإيقاعية في ديوان بدر شاكر السياب، فتوصلت إلى جملة من النتائج التي وقفت عندها هذه الدراسة ومن هذه النتائج:

1- اهتم السّياب بالموسيقى الخارجية اهتماما واضحا يعبر عن وعيه العميق لما لهذا العنصر من أهمية في إكساب بنية القصيدة إيقاعا متميّزا.

2- كشف تحليل البنية العروضية لقصائد "أنشودة المطر" أن البنية العروضية تحدد من جهة التعارض الشكلي بين الشعر الحر، والشعر العمَودي بنظام ما يسمى "الشعر الحر"، من ناحية هيمنة هذا النظام عليها، الأمر الذي أنذر بينية: عروضية جديدة تظافرت مع تداخل الأوزان (من ناحية وزنية)، وتداخل نمطي بين الشعر الحر والشعر العمودي (من ناحية شكلية) ولقد كان لهذه التداخلات أثر في خلق تمفصلات إيقاعية جددت حركية القالب العروضي.

3- لم تقتصر القافية في قصائد السياب على شكل واحد فحسب بل تعددت إلى عدّة أشكال.

4- التدوير أخذ أهمية في نص السياب بحيث منحه حرية واسعة تمثلت في تخليصه من الوقوف على نهاية السطر الشعري، استجابة لمتطلبات الوزن المكتمل.

5- استعانة السياب بمظاهر موسيقية داخلية، حيث استخدمها استخداما فنيا يبعث من خلالها أنغاما متغيرة، وإيقاعات متجدّدة ومرتبطة بالحالة النفسية، ومؤدّية لمعاني قيمه وأخلاقه.

6- ارتبط أسلوب التكرار لدى السّياب ارتباطا وثيقا بالدلالة فهو لم يأت لخدمة الإيقاع الموسيقي فحسب، وإنما جاء مطوعًا لمتطلبات الدلالة النّصية، ومن جهة أخرى تعدّ التكرارات بمثابة مفاتيح يمكن من خلالها أن نجول في أعماق ذهن الشاعر فتكشف لنا عن أسرار ما رسمه في لوحات قصائده.

7- لقد وظف الشاعر الجناس بصورة تتناسب مع موضوع القصيدة موفرا لها إيقاعا، وجرسا متجاوبا، كما أنّ الإيقاع هو ركيزة فن الجناس.

8- الترصيع ظاهرة جمالية استخدمه السّياب في قصائده فهو يعمل على تحلية القصيدة، باعتباره تقنية داخلية وعنصر إيقاعي مستحدث.

وفي الأخير نسأل الله التوفيق والسّداد لما هو خير، وما نرجوه من العلي القدير أن يجعل هذه المذكرة المتواضعة بمثابة السّراج المنير لمن تبعنا، وسار على دربنا، كما نأمل أن نكون قد فتحنا مجالا لدراسة أعمق في هذا الميدان، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين والله الموفق المعين إلى ما يحب ويرضى.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

قائمة المصادر والمراجع:

1- ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر، تحقيق: الحوفي وبدري طبانة، دار النهضة، مصر، د ط، 1962.

2- إبراهيم أنيس ، "موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو، مصر، 1965.

3- إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار الميسرة، عمان، 2003.

4- أحمد حمدان ابتسام ، "الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي"، دار القلم العربي، حلب، الطبعة الأولى، 1997.

5- أدونيس، "مقدمة الشعر العربي"، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1971.

6- اسماعيل عز الدين، "الأسس الجمالية في النقد العربي"، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974.

7- إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1981.

8- البحراوي سيد ، "العروض وإيقاع الشعر العربي" الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1993.

9- البحراوي سيد ، "في البحث عن الؤلؤة المستحيل"، دار شرقيات، القاهرة، ط 1، 1996.

10- التبريزي، "الكافي في العروض والقوافي"، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1994.

11- الترجيني عبد الحميد، العقد الفريد، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثالثة، 1987.

12- التنوخي أبو يعلي، القوافي –تحقيق عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، الطبعة الثانية، 1978.

13- التوحيدي أبو حيان، "المقايسات"، تحقيق: محمد توفيق حسن، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 1989.

14- بن جني أبو الفتح عثمان، "كتاب العروض"، تحقيق أحمد فوزي الهيب، دار القلم، الكويت، الطبعة الثانية، 1989.

15- الجاحظ ابو عثمان، "ثلاث رسائل للجاحظ، "رسالة القيان"، المكتبة السلفية، القاهرة، 1344.

16- الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر- الطبعة الرابعة، (د ت).

17- الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الثانية، (د ت).

18- الجعافرة ماجد، دراسة في الموسيقى والإيقاع، مجلة آداب الرافدين، ع 27، 1995.

19- الجندي علي، فن الجناس، دار الفكر العربي، مصر، 2000.

20- الجوهري، "الصحاح"، مج 6، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الرابعة، 1990.

21- الحاوي إبراهيم، حركة النقد الحديث المعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، 1984.

22- الحبابي أحمد نصيف، موسيقى الشعر، مجلة الأقلام، العراق، ج 4، 1964.

23- حركات مصطفى، العروض العربي بين النظرية والواقع، دار الآفاق، الجزائر، (د ت).

24- حسين عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية، دار الوفاء، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 2009.

25- حشلاف عثمان، التراث في شعر السياب- ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر، 1921.

26- الخفاجي محمد المنعم . عبد العزيز شرف، "الأصول الفنية للشعر العربي"، دار الجيل، بيروت، 1992.

27- خلوصي صفاء، التقطيع الشعري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987.

28- الخليل بن أحمد، العين، ج 4، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 2003.

29- أبو الديب كمال، "في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث"، دار القلم، بيروت، الطبعة الثانية، 1981.

30- الدمنهوري محمد، "الإرشاد الشافي على متن الكافي في العروض والقوافي"، مكتبة مصطفى الباي الحلبي، مصر، الطبعة الثانية، 1957.

31- ابن الرشيق الحسن، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح نبوي عبد الواحد شعلان، ج 1، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى، 2000.

32- السجلماسي أبو محمد القاسم الأنصاري، "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع" تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب، الطبعة الأولى، 1980.

33- السعدني محمد، التغريب في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988.

34- السعيد الورقي، في الأدب العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة، بيروت، الطبعة الأولى، 1984.

35- السكاكي أبو يعقوب، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 2000.

36- السمان محمود علي، العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف، مصر، 1983.

37- سويدان سامي، بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 2002.

38- السويفي مصطفى، موسيقى الشعر العربي نغم وإيقاع، الدار الدولية لاستثمارات الثقافية، مصر، الطبعة الأولى، 2010.

39- السياب بدر شاكر، ديوان أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1969.

40- الشنتري ابن السراج، المعيار في أوزان الأشعار، تحقيق: رضوان الداية، دار الملاح، الطبعة الثانية، 1979.

41- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1993.

42- صالح عبد الصبور، ديوان الناس في بلادي، دار العودة، بيروت، (د ت).

43- صالح فضل، "نظرية البنائية في النقد الأدبي"، دار الشروق، الطبعة الأولى، 1998.

44- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دار الأيام، الجزائر، الطبعة الأولى، 1996.

45- الصياغ رمضان، في النقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 1998.

46- ضيف شوقي، النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، 1966.

47- ابن طباطبا العلوي، "عيار الشعر"، تحقيق طه حجازي، محمد زعلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1956.

48- الطرابلسي محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.

49- عبد الرحمان تبرماسين، "البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر"، دار الفجر الطبعة الأولى، 2003.

50- عبد الرحمان حاج صالح، "بحوث ودراسات في علم اللسان"، موفم للنشر، 2007.

51- عبد الفتاح صانع نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة الناشر حلوان، دمشق، 1982.

52- عبد القادر محمد مايو، البلاغة المعاصرة معالم اللغة العربية الفصحى للغابين (مجموعة مقالات) تحقيق: عبد الله فرهود، دار القلم العربي، الطبعة الأولى، 2004.

53- عتيق عبد العزيز، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

54- عتيق عبد العزيز، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1985.

55- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار ابن كثير، دمشق، الطبعة الأولى، 1992.

56- العصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثالثة، 1992.

57- علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

58- عمر خليل عمر، لن أركع، مؤسسة القدس جباليا، غزة، الطبعة الأولى، 1993.

59- العمري محمد، "الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسات الشعرية"، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999.

60- عياشي منذر، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

61- عيسى علي العاكوب، موسيقى الشعر العربي، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى، 1997.

62- الغداري ثائر، تقنيات التشكيل الشعري واللغة العشرية، رند، دمشق، الطبعة الأولى، 2010.

63- الغرفي حسن، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، المغرب، الطبعة الأولى، 2007.

64- غنيمي محمد هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، (د ت).

65- غنيمي محمد هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، القاهرة، 1997.

66- ابن فارس، الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها"، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، 1977.

67- ابن فارس، مقاييس اللغة، ج 6، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979.

68- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، (د ت).

69- قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الأولى، 1980.

70- القرطاجي حازم، "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثالثة، 1986.

71- القزويني الخطيب، التلخيص في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط، دت)

72- القيرواني ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: نبوي عبد الواحد شعلان، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى، 2000.

73- القيرواني ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مطبعة السعادة، القاهرة، 1963.

74- الكيلاني إيمان، دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السياب، دار أوائل، عمان، الطبعة الأولى، 2008.

75- "المعجم الوجيز مجمع اللغة العربية"، وزارة التربية والتعليم، جمهورية مصر العربية، 1994.

84- "معجم مصطلحات النقد العربي القديم"، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 2001.

85- معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، المكتبة العلمية،الطبعة الثالثة، د ت.

86- المعري أبو العلاء ، "مسقط الزند"، دار صادر بيروت، 1980.

87- الملائكة نازك، ديوان، المجلد 1، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1981.

88- الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العودة للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، 2007.

89- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، الطبعة الأولى، 1997.

90- المنظومة في العروض والقوافي والمصطلحات الموسومة، المكتبة الوطنية، الجزائر، الطبعة الأولى،2007.

76- ابن المعتز، البديع، دار الجيل، بيروت، الطبعة، 2007.

77- مجدي وهبة، "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 1992.

78- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

79- محمد عبد المطلب، جدلية التركيب والإفراد في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، الطبعة الأولى، 1995.

80- محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، عمان، 1994.

81- مرتاض عبد الملك، الأدب الجزائري القديم، دار هومة، الطبعة الرابعة، 2016.

82- معاليقي منذر، معالم الفكر العربي في عصر النهضة العربية، دار إقرأ، بيروت، 1986.

91- النجار عبد العزيز، المعجم الوسيط، مكتبة المعارف الدولية، الطبعة الرابعة، 2004.

92- نشاوي نسيب، "مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.

93- الهاشمي أحمد، "جواهر البلاغة"، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، د ت.

94- الهاشمي علوي، "فلسفة الإيقاع في الشعر العربي"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2006.

95- الهاشمي علوي، "جدلية السكون المتحرك"، (مدخل) إلى فلسفة فنية الإيقاع في الشعر العربي)، مجلة البيان، الكويت، 1990.

96- الورتاني خميس، الإيقاع في الشعر العربي الحديث"، دار الحوار، سورية، الطبعة الأولى، 2006.

97- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من الألسونية إلى الألسنة"، رابطة إبداع الثقافة، 2002.

المراجع المترجمة:

98- تشيتشرين، "الأفكار والأسلوب دراسة في النصّ، الروائي ولغته، ترجمة: حياة شرارة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978.

99- جان كوهن، "البنية اللغوية الشعرية"، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 1986.

100- مورية، "حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث"، ترجمة وتطبيق: سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، 1969.

الرسائل الجامعية:

- رحماني ليلى، "البنية الإيقاعية في اللهب المقدس زكريا"، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العروض والموسيقى الشعر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2015.

مواقع الإلكترونية:

- السياب في "أنشودة المطر"، الكتاب الذي غيّر خرائط الشعر العربي/ العرب
http://alarab.com.Uk.
- حرّي طيبي، محاضرات في مقياس الشعر.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

كلمة شكر

الإهداء

مقدمة ..... أ

مدخل 5

1- بوادر التجديد في الشعر العربي الحديث 6

2- بوادر التجديد في الشعر العربي المعاصر 10

الفصل الأول: تحولات البنية الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر

المبحث الأول: البنية الإيقاعية 15

1- 1. مفهوم البنية 15

1- 2. مفهوم الإيقاع 16

المبحث الثاني: الإيقاع الخارجي 21

2-1. الوزن 21

2-2. القافية 26

2- 3. التدوير 31

المبحث الثالث: الإيقاع الداخلي 34

3-1. التكرار 35

3-2. الجناس 37

3-3. الترصيع 40

الفصل الثاني: دراسة البنية الإيقاعية في ديوان "أنشودة المطر"للشاعر بدر شاكر السياب "أنموذجا"

توطئة 42

المبحث الأول: بنية الإيقاع الخارجي في ديوان "أنشودة المطر"

1- 1. الأوزان الشعرية 44

1- 2. تنوع القوافي 48
1- 3. التدوير 51
المبحث الثاني: بنية الإيقاع الداخلي في "ديوان" "أنشودة المطر"
2- 1. التكرار 54
2- 2. الجناس 59
2- 3. الترصيع 63
الخاتمة 65
قائمة المصادر والمراجع **69**
فهرس الموضوعات

ملخص:

الهدف من هذه الدراسة معالجة موضوع الظواهر البنية الإيقاعية في ديوان "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب، ومفهوم الإيقاع فيها يعتمد على الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي والذي منهما تتفرع ظواهر البنية الإيقاعية التي تؤدي إلى اتساق وانسجام النص الشعري، التي كشفت عن موهبة السياب وطاقته الإبداعية من خلال استنطاق نصوصه الشعرية.

الكلمات المفتاحية: الشعر، أنشودة المطر، الإيقاع الخارجي، الإيقاع الداخلي، الموسيقى.

Résumé :

Cette recherche vise à étudier le thème des phénomènes de la structure rythmique du recueil du poème « la cantine de la pluie » par Badr Chaker Essayab. Le concept de rythme de dans ces poèmes dépend des rythmes internes et externes desquels proviennent les phénomènes de la structure rythmique qui mènent à la cohésion et l'harmonisation du texte poétique. Celles-ci ont révélé le talent et la capacité innovatrice de Badr Chaker Essayab à travers ses textes poétiques.

Les mots clés : la poésie, la cantine de pluie, le rythme interne, le rythme externe, la musicalité.

Abstract :

The aim of this study is to treat the topic of the rhythmic phenomena in the office of the poem "Almatar" of Bader Chaker Al Sayab and the concept of rhythm depending on the internal and external rhythm which branches out from rhythmic structure phenomena leading to the consistency and harmony of the poetic text that relieved the talent and its innovative energy during the questwining of his poetry.

Key words: poem of rain, external rhythm, internal rhythm, music.