الجمهوريــة الجزائـريـــة الدمقراطيـة الشعبيـــة
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جـــــامعـة أبـي بـكـــر بلقـايـد – تلمســـان
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العروض و موسيقى الشعر

البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا

إعداد الطالبة:
رحماني ليلي

إشراف:
أ. الدكتور عباس محمد

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د/ زين الدين مختاري	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د/ محمد عباس	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا و مقررا
أ.د/ محمد بن سعيد	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	عضوا
أ.د/ مولاي بوخاتم	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي تموشنت	عضوا
د/ عبد القادر بن عزة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تلمسان	عضوا
د/ بن عودة عطاطفة	أستاذ محاضر "أ"	المركز الجامعي غليزان	عضوا

السنة الجامعية: 1435–1436 هـ الموافق 2014/2015 م

إ هـد ا ء

إلى والديّ: أطال اللّه في حياتهما.

إلى زوجي: حفظه اللّه و أبقاه.

إلى إخوتي و أخواتي و أزواجهم و أزواجهنّ.

إلى أولادي: هشام، أسامة و مريم

إلى كلّ هؤلاء أهدي ثمرة هذا العمل

شكر و تقدير

أتقدم بوافر الشكر و الثناء إلى أستاذي الفاضل المشرف على هذه الرسالة الأستاذ الدكتور محمد عباس الّذي فتح لي باب البحث و الاطلاع، جزاه اللّه خيرا على جهوده المتواصلة في سبيل العلم و طلابه و اللّه أرجو أن يبقيه فخرا للعلم و أهله.

كما أتقدم بأسمى معاني الشكر لأعضاء اللجنة المحترمين من الأساتذة الدكاترة الذين تشرفنا بانتسابنا طلابا إليهم و الذين تشجموا عناء قراءة هذا البحث و تقويمه.

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم :

الحمد لله المتفرّد بالكمال و الجمال ، الجليل عن النّظير و المثال الصّمد في كلّ الأحوال و الصلاة و السلام على القائل:<< إنّ من البيان لسحرا و إنّ من الشعر لحكمة>> و على آله الكرام و صحابته الأعلام ، و من تبعهم بإحسان إلى يوم الوقت المعلوم ، و بعد :

فالموسيقى ملازمة للشعر قديمه و حديثه ، و هي سرّ من أسراره و لا يمكن تصوّر وجود شعر دون وجود موسيقى، فهي ذلك المرشد الأمين للنّغم الباني للإيقاع الموسيقي الّذي يخالط خفقات القلب في الإنسان ، لذلك ستبقى عنصرا جوهريا في بنية الشعر و الشعراء الكبار أشد حرصا على حضور الموسيقى في شعرهم.

و شاعرنا مفدي زكريا هو أحد الشعراء الجزائريين الذين منحوا الشعر عطاء خاصّا فكانت الموسيقى نهرا متدفقا في شعره و معلوم أنّ الشرط الأوّل في الموسيقى هو الإيقاع الذي يعتبر جوهر القصيدة بحيث يهبها رونقا و لذّة و يقودها للحسّ الأبلغ في أذن المستمع.

و لمّا كان ميلنا إلى الاهتمام بموسيقى الشّعر تولّدت رغبتنا في البحث الذي يسعى إلى رصد تجليات الظواهر الإيقاعية من خلال هذه الدراسة ، و التي وسمناها " البنية الإيقاعية في اللّهب المقدّس."

و لا شك أنّ البنية الإيقاعية تشكّل مستوى أساسا من مستويات النّص الشعري إبداعا و تلقيا و هي تستمد خصائصها من تراثها اللغوي الذي هو تعبير حيّ و متجدّد عن مخزون الحياة الخاصة و العامّة لمجتمع من المجتمعات ، و لأهمية

عنصر الإيقاع نجد علماء العربية منذ القديم يعتبرونه أحد أركان الشعر كما يؤسس الخليل بن أحمد الفراهيدي لهذا المنظور و هو الرّائد في اكتشاف بحور الشّعر و أوزانه.

و الذي دفعنا إلى اختيار هذا الموضوع كون الإيقاع لم يحظ بدراسات شاملة و وافية تحيط به خاصة من الجانب التطبيقي ، فكل ما كتب عن مفدي زكريا من دراسات متخصّصة فيه أو حوله لم تجعل من الإيقاع موضوعا لها إلاّ ما يتّصل بالقصيدة الثورية ، فكان اللّهب المقدّس الشحنة التي نفرغ بها طاقة بحثنا ، إذ يعتبر هذا الديوان فيضا من الطاقة الموسيقية ، و ما كان عملنا يحتاج إلى الإحاطة بحياة الشاعر فهو ليس في غفلة من الدارسين.

فاليوم نؤثر أن ندرس اللّهب المقدّس و نلج إلى عالمه ، ونرهف السمع لموسيقاه التي حفل بها في محاولة لاكتشاف خصائص البنية الإيقاعية التي تخلق القدرة على تذوقه.

ولذا فإنّه حري بنا أن نقف على جملة من التساؤلات التي قد تتبادر إلى الذهن منها البحث عن ماهية الإيقاع و ما موقف الباحثين العرب منه قديما و حديثا؟

ما هي الأوزان التي قصدها الشاعر كمبنى لديوانه على المستويين العمودي و التفعيلي؟

ما هي أنواع القوافي المستعملة ؟ و هل كان انتقاء الشاعر لها في وضعها بحدود مكانها؟

و هل استطاع الشاعر أن يستظهر الجمال الموسيقي لديوانه من خلال اهتمامه بالإيقاع الداخلي ؟

و للإجابة عن هذه الأسئلة شرعنا في التنقيب عن مجموعة المصادر و المراجع التي تحوي هذا الموضوع، فكان معتمدها كتب اللغة و النقد و البلاغة و العروض في القديمة منها و الحديثة ، نخصّ بالذكر القديم : كتاب العمدة في محاسن الشعر آدابه و نقده لصاحبه ابن رشيق القيرواني الذي أفادنا كثيرا إلى جانب كتاب البيان و التبيين لأبي عثمان الجاحظ و كتاب منهاج البلغاء و سراج الأدباء لحازم القرطاجني ، و بعض كتب الفلاسفة المسلمين ككتاب جوامع الشعر للفارابي و كتاب فنّ الشعر لابن سينا و من الكتب الحديثة أفدنا من مؤلّفات الدارس اللّغوي إبراهيم أنيس خصوصا في مؤلّفه موسيقى الشعر العربي الذي كان أهمّ سند لنا ، و بعض مؤلفات نقاد الحداثة كالنويهي و محمد مندور و علي يونس و نازك الملائكة و شكري عياد، هذا إلى جانب الكتب العروضية و التي كان أوفرها حظّا في الدراسة المتوسط الكافي للأحمدي نويوات.

و لتحقيق الأهداف التي ترمي إليها الدراسة اخترنا لمناولة اللّهب المقدّس بعض المناهج منها: النهج الاستقرائي و ذلك بتتبع النّصوص و تفكيكها و استخراج قيمها الإيقاعية الخارجية و الداخلية، مستعينا بالمنهج الوصفي التحليلي أثناء وصف الظواهر الإيقاعية و تحليلها ، و لمّا كان للإحصاء لفتته الدالة استرشدنا بالمنهج الإحصائي في استيعاب الأنساق العروضية.

و ارتأينا أن يقوم بحثنا على أربعة فصول تسبقها مقدمة و مدخل و تتبعها خلاصة لأهمّ النتائج.

فكان المدخل خطوة ثابتة تفتح الطريق أمام القارئ لمعرفة كنه الإيقاع بإعطاء مفاهيم لغوية و اصطلاحية ، و كيف تمّ تلمسه في مظاهر الكون و الطبيعة.

جاء الفصل الأوّل بعنوان الإيقاع بين القديم و الحديث فصلا نظريا وضحنا فيه كيف تمّ انتقال الإيقاع كظاهرة جلية في الموسيقى من الغناء إلى الشعر ، و كيف نظر العرب القدامى سواء أكانوا نقادا أم فلاسفة و بلاغيين إلى هذا المصطلح و هل استمرت هذه النظرة عند نقادنا المحدثين ؟

و كان موضوع الفصل الثاني دراسة الأوزان العروضية في النسقين العمودي و التفعيلي و هو فصل تطبيقي وصفنا فيه التنوّعات الإيقاعية مدعومة بالجداول و النسب الإحصائية و أشفعنا كل نسق بنماذج من المتن على حسب ما نظم الشاعر. و درسنا كل بحر قصده الشاعر مبنى لقصائده موسّعين القول و مبرزين أثر الزحافات و العلل التي تلحق تفاعيل البحور بدءً و حشوا و ختاما و هي تحدث بذلك تنوّعا إيقاعيا.

أمّا نسق شعر التفعيلة فقد تضمّن معالجة إيقاع المزج بين البحور و إيقاع المزاوجة بين الشكلين العمودي و التفعيلي.

و تتبعنا في الفصل الثالث القوافي على المستويين العمودي و التفعيلي كعنصر إيقاعي يضفي على النّصوص الشعرية جمالا و رونقا ، فعلى الجانب العمودي درسنا أنواع القوافي المستخدمة من حيث التقييد و الاطلاق و عرضنا المجرى للإحصاء حتّى نرى النوع المهيمن على القافية ، كما درسنا أنواع القوافي من حيث كثافتها الصوتية، و عمدنا لدراسة الأصوات المستخدمة فيها و مخارج الأصوات المستعملة رويا ، أمّا على جانب شعر التفعيلة رصدنا أهمّ الأشكال و الأنماط التي اتخذتها فكانت لدينا القوافي المتتالية و المتغيرة و المقطعية.

أمّا الفصل الرابع و الأخير فخصّصناه للإيقاع الداخلي و سعينا إلى تلمّس آثاره في النّصوص و تناولناه بوصفه بنية سمعية تتضمن إيقاع التكرار بمختلف أشكاله: من حيث إيقاع الحرف و اللفظ و العبارة و الأساليب ، إضافة إلى أنماط أسلوبية أخرى كالجناس و التصريع و التدوير و الحوار ممّا كان لها وظيفة في إحداث تنوّعات إيقاعية.

و ذيلنا البحث بخاتمة عامّة لخصنا فيها أهمّ الأفكار الواردة فيه مع استعراض أهمّ النتائج التي تسنّى لنا استنباطها.

و من الصعوبات التي واجهت البحث كيفية التعامل مع المادة الشعرية ذاتها إذ قد تجتمع أحيانا جملة من الخصائص الإيقاعية في النموذج الشعري الواحد ، و على الرغم من ذلك فقد بلغ البحث نهايته، و لسنا نطمح – مع ذلك – إلى أن نكون قد استحدثنا جديدا ، و نرجو في الوقت نفسه أن نكون قد أمطنا اللثام و لو بقدر يسير، أنذاك سيكون الفضل الأكبر في الإنجاز إلى الأستاذ المشرف الذي لم نلق منه إلاّ الخير، في كلّ نصح علمي، و إرشادٍ منهجي، و تصحيح لغوي و فكري و جهد ثقافي، سائلين المولى عزّ و جلّ أن يحفظه و يرعاه ليبقى ذخرا للناهلين من بحور العربية.

كما أتقدّم بالشكر الجزيل و التقدير إلى كلّ أعضاء اللّجنة الذين تفضّلوا بمناقشة هذا البحث و تقديم الملحوظات التي ارتقى بها إلى المستوى العلمي المطلوب.

و الله أسأل السداد و التوفيق ، إنّه نعم المولى و نعم النّصير.

23 مارس 2014م

رحماني ليلى

مدخل

ماهية الإيقاع

يعتبر الإيقاع من أكثر المصطلحات استعصاءً على التفسير، فدلالة هذه اللّفظة لم تحدّد تحديدًا واضحا لا في القديم ولا في الحديث إلى حدّ لا نجد اليوم تحديدا واضحا لها، فظلّ المفهوم ضبابيا في أغلب الدراسات التي تناولته تنظيرا وتطبيقا حتى أنّ جاكبسون يصفها " بأنّها ملتبسة."[1]

فتباينت الآراء في تحديد مفهوم الإيقاع واختلفت وجهات النّظر باختلاف اتجاهات الباحثين، فمنهم من وظّفه كمفهوم فلسفي يشمل كلّ مناحي الحياة " فالإيقاع في حقيقة أمره إيقاعات مختلفة حيث نلفيه يتسلّط من الوجهة الفلسفية الخالصة على كلّ مظاهر الحياة بما فيها سيرة الكون القائمة على هذه الرتابة المتجدّدة حركتها كاللّيل والنّهار والصّبح والمساء، وتعاقب الفصول وتعاود النّور والظّلام".[2]

و منهم من رأى فيه ظاهرة مألوفة عند الإنسان" إنّ الإيقاع على فترات متساوية، ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه، فبين ضربات القلب انتظام و بين وحدات التّنفس انتظام، و بين النّوم واليقظة انتظام وهكذا....."[3]

وإذا أردنا توسيع مجال النّظر رآه أحد الدارسين" إنّ الإيقاع سابق لخلق الحيوان والطّبيعة والكون بأسره، لأنّه المبدأ الذي أقرّه الخالق سبحانه وتعالى أساسا لبقاء الكون ودوامه، ويتجلّى ذلك بوضوح في الحركة الإيقاعية التي تؤدّيها

[1] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية – ترجمة :محمد الولي و مبارك حنون– دار توبقال – الدار البيضاء– المغرب– ط1988، ص43.

[2] مرتاض عبد المالك: الأدب الجزائري القديم– دار هومة– الجزائر– ط2005– ص 200.

[3] زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد– دار الشروق – القاهرة– ط1– 1979– ص22.

الكواكب في مدارها كحركة الأرض حول نفسها وحول الشّمس وهي الحركة لو اختلفت، لاختّل النّظام الذي يضمن الحياة على وجه البسيطة، فالخالق الذي أرسى قواعد الحياة على مبدأ الإيقاع هو خالق الإيقاع اختاره قانونا يضمن استمرار حركة الكون وبقائه".[4]

و عليه أضحى المفهوم مرتبطا بالطّبيعة و نواميس الحياة، فالكون يسير ضمن إيقاع منتظم قدّره الخالق.

وقبل أن نسترسل في إيراد مفاهيم الإيقاع لابدّ لنا أوّلا أن نقف على المفهوم اللّغوي لهذه اللّفظة وما تعنيه، فإذا عدنا إلى المعاجم العربيّة وجدناها:

في لسان العرب:" ولغلاف القارورة الوقعة والسّحاب الرقيق، وأهل الكوفة يسمّون الفعل المتعدّي واقعا، والإيقاع من إيقاع اللّحن والغناء، وهو أن يوّقع الألحان ويبيّنها، وقد سمّي الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع". [5]

وفي القاموس المحيط:" إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوّقع الألحان ويبيّنها".[6]

وفي المعجم الوسيط:" الإيقاع اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء".[7]

فالمتصفّح للمعاجم العربيّة يستشف تعاملها مع هذه اللفظة، حيث نجدها تستخدم الإيقاع مصدرا للفعل أوقع بمعنى بيّن وأوضح، فكلّ المفاهيم والتحديدات اتخذت الإيقاع بأنّ له علاقة وثيقة بالطّرب والغناء واللحن.

---

[4] محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي –المطبعة العصرية– تونس– 1986– ص41.

[5] ابن منظور : لسان العرب– دار صادر– بيروت– ط1– 1997– ج8– مادة وقع.

[6] الفيروز أبادي: القاموس المحيط– دار الجبل– بيروت– ج3– مادة وقع.

[7] معجم اللغة العربية: المعجم الوسيط– المكتبة العلمية– ط3– دت– ج2– مادة وقع.

ومن المفهوم اللّغوي الذي يوحي بالغناء والطرب واللّحن نعرّج إلى التّعريف في الاصطلاح الموسيقي الصرف، ولنبدأ بتعريف الخوارزمي الذي قال عنه :" هو النّقلة على النّغم في أزمنة محدودة المقادير".[8]

وقال عنه الفارابي:" نقلة منتظمة على النّغم ذوات الفواصل والفاصلة هي توّقف يوّجه امتداد الصوت"[9].

فالإيقاع وضع أصلا (كما تتبّعنا) لكي يستخدم أوّلا في مجال الغناء والموسيقى، غير أنّها ظاهرة شائعة في مختلف الفنون وليس في الموسيقى فقط كما سنوضّح ذلك.

أمّا من الناحية الاصطلاحية ومن وجهة نظر حديثة "فهو مشتقّ من اليونانية (RHUTHMOS) بمعنى الجريان والتّدفق، وتطور فيما بعد ليصبح مرادفا للكلمة الفرنسية المعبّرة عن المسافة الجمالية".[10]

وفي معجم اللسانيات هو" الرّجوع المنتظم في السلسلة الكلامية للإحساسات السمعية المتشابهة التي توّلدها العناصر النّغمية المتنوّعة".[11]

ويعتبره بعض الدارسين " تتابع منتظم لمجموعة من العناصر وفي الفنون يتكوّن الإيقاع من حركات الرقص وأصوات الموسيقى أو ألفاظ الشعر".[12]

فمن هذا التّعريف نجد أنّ الإيقاع نوعان هما: إيقاع تجريدي هو تتابع منتظم للنّسق مثل الزّخرفة الهندسية والعمارة ، وهو إيقاع خال من المشاعر، والثّاني إيقاع

[1].الخوارزمي: منهاج العلوم- تحقيق: عثمان خليل- ط1- 1930- ص263.

[9] الفارابي: الموسيقى الكبير-تحقيق: غطاس عبد المالك-دار الكتاب العربي-1967-ص1085.

[10] Paul Robert : dictionnaire de langue française (tome 7) société du nouveau littré - Paris - 1975 - p 213.

[11]Jean Dubois : dictionnaire de linguistique, Paris,1989, p 424.

[12] علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي- الهيئة المصرية- 1994- ص18.

عقلي أو عاطفي كما هو الحال في الشّعر، وهذا ما يؤكّده كلّ من رونيه و أوسطن في كلامهما" هناك إيقاع للطّبيعة وآخر للعمل و إيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاع للموسيقى وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيليّة".[13]

ووجدناه عند عزّ الدّين إسماعيل يشمل جميع الفنون فهو:" خاصية أساسية مشتركة في كلّ الفنون ".[14]

فالمقصود به عامّة " هو التّواتر المتتابع بين حالتي الصّوت والصّمت، أو النّور والظّلام، أو الحركة والسّكون، أو القوّة والضّعف، أو الضّغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التّوتر والاسترخاء.... فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وبين الجزء والأجزاء الأخرى للأثر الفنيّ أو الأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرّك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو الشكل الفني[15]"،فهو بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الفنّ بل هو ظاهرة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة أو المتآلفة المنسجمة كما عرفها في تكوينه العضويّ.

فمن خلال هذه التّعريفات كلّها نجد أنّ الإيقاع يقوم على أساس الحركة والزّمن وفقا لنسّق مطرد يخضع في تركيبه إلى مبادئ ثلاثة هي: التّناسب والانتظام فالتكرار، ربّما هذا ما ورد من تعريف للإيقاع في الموسوعة العالمية باللغة الفرنسيّة بأنّه"كل ظاهرة نشعر أو نقوم بها ولابدّ أن تستجيب لعنصرين من العناصر

[13] رونيه ويلك و أوسطن واين: نظرية الأدب –ترجمة :محي الدين صبحي– المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت– 1987– ص170.

[14] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي– دار الفكر العربي– مصر– 1974– ص117.

[15] مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب– مكتبة لبنان– بيروت– 1974– ص 481.

الثلاثة التالية : البنية (structure)والزّمنيّة (périodicité) والحركة (mouvement)
".[16]

بهذا المعنى العام يأخذ الإيقاع في سياقاته أشكالا شتّى فهو" التّكرار المتّسق لوضع أو مركز قوة لمعنى أو حركة، وهو أحد أنواع الوحدة لأنّه تركيز على حركة أو نغم أو لفظ معين يظهر في تناوب الحركة والسّكون، الأنوار والظّلام، عودة البداية في النّهاية، رجوع القرار في الأغنية، ردّ العجز على الصّدر في الشعر، تكرار قافية واحدة أو قواف متناوبة، رجوع نوبة واحدة أو عبارة موسيقيّة في المعزوفة، فهو تناظر زمنيّ يقابله في الطّبيعة توقف الحركة أمام حاجز تم استئنافها ويقوم جمالها على لذة انتظار ما نستبق حدوثه".[17]

لذلك جاء الإيقاع بتتابعه المنتظم في الموسيقى والشّعر، ولا شك أنّ الشّعر في حقيقته ضرب من الموسيقى " والإيقاع في الشّعر خاصيّة جوهرية فيه وليس مفروضا عليه من الخارج ".[18]

فإذا كان الشّعر هو أحد الفنون القولية مادته الأصوات اللّغوية وأقدم تعريف له يقول:" الشّعر عبارة عن كلام موزون مقفى "[19]

فإنّ أوّل ما يتشكّل في عمليّة الإبداع الشّعري هو الإيقاع الذي يتمخّض عنه الوزن"فالشّعر يعمل من خلال عناصره المكوّنة جميعا على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام و التّوافق في القصيدة و يأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس

[16] Encyclo Pedia universalise- France-,ed- 1983.

[17] روز غريب :تمهيد في النقد الأدبي-دار المكشوف- بيروت-1971-ص107.

[18] سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب- مكتبة شرقيات – القاهرة- دت- ص 8

[19] السكاكي : مفتاح العلوم- تحقيق :عثمان يوسف- مطبعة دار الرسالة – بغداد- ط1- 1982- ص175.

العامّ بالانسجام"[20] فالعلاقة وثيقة بينهما إلى حدّ لا يمكن الفصل بينهما وربّما هذا يقودنا إلى التّفريق بينهما فيقصد بالإيقاع" وحدة النّغمة الّتي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت الشعري أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة".[21]

" والإيقاع الشّعري هو حركة متنامية منتظمة"[22]

كما هو:" تنظيم لأصوات اللّغة بحيث تتكرر في نمط زمنيّ محدّد".[23]

بينما يتحدّد معنى الوزن " بأنه مجموع التّفعيلات الّتي يتألّف منها البيت بكيفية معيّنة وترتيب معيّن"[24]، وقد جعل العروضيّون" المتحركات والسواكن عناصر للوزن، ثم افترضوا وحدات أكبر هي الأسباب الخفيفة والثّقيلة والأوتاد المجموعة والأوتاد المفروقة والفواصل الصغرى والكبرى تليها التّفاعيل ثم الأسطر والأبيات".[25]وهذه "الأبعاد الوزنيّة في العروض مقاييس تستنبط بها القيّم الإيقاعيّة في الشعر العربي".[26]

فالوزن بهذا المفهوم وعاء يستوعب التّجارب الشّعرية" والتجربة الشّعرية هي الّتي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها".[27]

---

[20] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية – ترجمة :محمد الولي و محمد العمري – دار توبقال – المغرب – ط1 – 1986 – ص86.

[21] عبد الفتاح صالح: عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث – مكتبة المنار– الأردن– 1985– ص 47.

[22] شكري عياد: موسيقى الشعر العربي– مشروع دراسة علمية– دار الكتب المصرية– ط3– 1998– ص 53.

[23] ت.س. إليوت: الشعر والشعراء –ترجمة :محمد جديد– دار كنعان– دمشق– ط1– 1991– ص 42.

[24] سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي– الهيئة المصرية العامة للكتاب– 1993– ص 35.

[25] علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي– ص 24.

[26] عبد الرحمن آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي– دار الحصاد – دمشق– ط1– 1989– ص 66.

[27] لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية– الدار العربية للكتاب– تونس– 1992– ص58.

فإذا كان الشّعر تعبيرا عن تجربة إنسانيّة بمعانيه وموسيقاه، فإنه يتجلّى لنا في الوزن الذي تدركه الأذن مباشرة، فتحدّد نوعه وفي الإيقاع الّذي هو مرتبط بالذّات الإنسانيّة، وإذا كانت هذه الذّات غير مستقرّة على حال فهو لا يتحدّد نهائيًّا، فمصدر الإيقاع في حقيقته هو نفس الشّاعر المنفعلة "ولمّا كان الإيقاع الشّعري معبّرا عن حركة النّفس الشّعورية وشحنتها الوجدانيّة وانفعالاتها النّفسية وجب أن يكون لكل تجربة شعريّة إيقاع خاص يتماشى معها ويكون أكثر انسجاما معها من غيرها"[28]فالعلاقة بينهما تتّضح جيدا عندما ننظر في أعماق التّجربة الإنسانيّة، فهي لدى الإنسان العادي إيقاع فقط، لكنّها لدى الشّاعر إيقاع أوّلاً ثم وزن لماذا ؟ لأنّنا إذا عدنا إلى لفظة (الشّاعر) وبحثنا عن ماضيها الثّلاثي (شعر) نجده كفعل هو مشترك بين جميع النّاس ولكن لفظة (الشّاعر) تتميّز في أنّ الشّعور لديه يختلف في الدّرجة بصيرة وحدّة وتخييلاً ممّا يؤهّله لأن يقدّم لنا الألفاظ المتداولة والمعروفة في بناء جميل وبلغة تترفّع عن اللّغة العاديّة" إنّما سميّ الشّاعر شاعرا لأنّه يشعر بما لا يشعر غيره". [29]فنقول إنّ هدف الشّاعر في إبداعه هو تنظيم تجربته وهنا يقوم الإيقاع بدور مركزي في العمليّة الّتي تكون بين الباث والمتلّقي " وقد أرجعه كولردج في القرن التّاسع عشر إلى عاملين : أولّهما التّوتر النّاشئ عن تكرار وحدة موسيقيّة معيّنة فيعمل على تشويق المتلقّي ، و ثانيهما المفاجأة أو خيبة الظّن الّتي تنشأ عن النّغمة غير المتوّقعة والّتي تولّد الدّهشة لدى القارئ"[30]

[28] مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة – دار المعارف – القاهرة– 1959– ص 58.

[29] ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده– تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد– دار الرشاد الحديثة – الدار البيضاء –ج3– دت– ص 116.

[30] ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي – دار القلم العربي– حلب– سوريا– ط1– ص 21.

وشبيه بهذا ما يراه ريتشاردز فيما يخصّ التّوقع " إنّ الإيقاع ينشأ عن عاملي التكرار والتّوقع وتتجسّد آثاره في نتائج التّوقع سواء كان ما نتوقع حدوثه بالفعل أو لا يحدث و عادة ما يكون هذا التوقع لا شعوريًّا فتتابع المقاطع على نحو خاص يهيّئ الذّهن ليتقبّل تتابع جديد من النّمط دون غيره"[31]

فإذا حافظ ذلك الخطاب الشّعري على الإيقاع والوزن، وخلا من عمل إبداعي ذي قيمة فنيّة كان غير مقبول لدى المتلقّي ،كما لا يقبلون بوجود أيّ خلل في الوزن، فإنّ ذلك الوزن لوحده لم يجعل من الكلام العادي أو السّاقط أن يكون شعرا في نظرهم، لذلك لم يغفروا للشّاعر بشار بن برد حين قال مداعبا جاريته:[32]

رَبَابَةُ رَبَّةُ البَيْتِ تَصُبُّ الخَلَّ فِي الزَّيْتِ

لَهَا عَشْرُ دَجَاجَاتٍ وَدِيك حَسُنُ الصَّوْتِ

اعتبروا هذا من الشعر السّافل والهابط عن مستوى أشعاره الأخرى، من ذلك يتّضح أنّ لا الوزن بمفرده هو الشّعر ولا التّعبير الشّعري دون تلك الإيقاعات هو الشّعر، فهذا يعني أنّ الشّعرية هي الإيقاع لكونها الأصل أمّا الوزن فأمر لاحق. وقد أدرك الجرجاني مفهوم الإيقاع وربطه بمفهوم الشّعرية فيما أسماه بالنّظم " الوزن ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيء ، إذ لو كان له مدخل فيها لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتّفقا في الفصاحة والبلاغة،فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما ولا به كان كل كلام خيرا من الكلام". [33]

[31] ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي– المؤسسة المصرية العامة– 1961– ص 188.

[32] الحصري إبراهيم: جمع الجواهر في الملح والنوادر– تحقيق: علي محمد البجاوي– دار الكتب المصرية– 1954– ص8.

[33] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز– تعليق: محمود شاكر– مطبعة المدني– القاهرة– ط1–1991– ص 364.

فمصدر الإيقاع في حقيقته هو نفس الشاعر المنفعلة وهو مرتبط بالتّجربة الشّعرية عند فعل الكتابة ينبثق منه الوزن، ويعتبر الأساس الّذي ينبني عليه التّعبير عن أفكار الشّاعر بحرّية تامّة ، فبذلك يكون الإيقاع هو العنصر المتغيّر تبعا لتغير نفسيّة الشّاعر، أمّا الوزن هو العنصر الثابت في لغة الشّعر.

لذلك فهو يقضي على تلك الرتابة التي تبعد النّص عن الملل "فإذا كان الوزن هو الأساس الآلي للبيت ، فإنّ الإيقاع هو الأساس الذي ينبني عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامّة، وعلى هذا الأساس يعدّ أسمى من الوزن دائما و الشاعر العظيم هو الذي يتخذ من الوزن خادما طيّعا ،إذ يقوم بتوزيع الأنظمة الإيقاعية التّي تظهر تفرّد شخصيته ، في حين يحافظ على التشكلّات الوزنية "[34]

لذلك ستعمل هذه الدراسة على ربط الإيقاع بتجربة الشاعر _مفدي زكريا_ النّفسية و الانفعالية ، و لمّا كان الشعر تعبيرا عن تلك التجربة بكلّ أبعادها فإنّ لغته المرتبطة بالعوامل النّفسية و الانفعالية ستسعى للتأثير في متلقّيها.

و قد عبّر مفدي زكريا عن مفهومه للشعر فقال:[35]

وَ مَا الدّمعُ بِالسَّلْوَى إذَا هُوَ لَمْ يَكُنْ تَرَقْرُقُ فِي شِعْرٍ تُغَرِّدُهُ الوَرْقَا
هُوَ الشِّعْرُ أَسْرَارُ القُلُوبِ تَقَمَّصَتْ لَدَيْهِ فَأَوْلَاهَا الصَرَاحَة وَ النُّطْقَا
هُوَ الشِعْرُ آناتُ القُلُوبِ تَرَدَّدَتْ بِمِزْهَرِهِ الصُّدَاحُ تَخْتَرِقُ الأُفْقَ
هُوَ الشِّعْرُ للإِحْسَاسِ أَهْدَى مِنَ القِطَا وَ أَبْصَرُ فِي بَحْرِ العَوَاطِفِ مِنَ زُرْقَا
أَرَى الشِعْرَ بَعْدَ الوَحْيِ أَكْرَمَ هَابِطٍ مِنَ الملإِ الأَعْلَى لِيُرْشَدَنَا الطُرْقَا

[34]عبد الفتاح صالح: عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث–مرجع سابق–ص50

[35]مفدي زكريا: أمجادنا تتكلم و قصائد أخر–تحقيق :مصطفى بن الحاج بكير حمودة–الجزائر–2003–ص58.

فالشعر في تصوّر مفدي هو الحياة بكل تجاربها الإنسانية" بما يضمه من خوالج إنسان يحب و يبغض،يخطئ و يصيب،ينتفض للحب،و يعبد الجمال فذلك ما سيتسع له أفق باسم ممراح، يغمر فيه أريج الورد رائحة البارود في أجواء ضاحكة مستبشرة نشوى"[36]

فكان شعره شاهدا على الثورة و مسجلا لها شهودها الحضاري و قد أكّد مفدي هذا الشهود بقوله:"اللّهب المقدس هو ديوان الثّورة الجزائرية بواقعها الصريح،و بطولاتها الأسطورية، و أحداثها الصّارخة، و هو شاشة تليفزيون تبرز إرادة شعب استجاب له القدر...سيجد فيه الشّعراء النّاس صلة رحم وثقى بعزّ أمجادهم، و تجاوبا صادقا مع مشاعر العروبة الزّاحفة في كلّ بلد عربي يقدّر ما لكلمة عروبة من عظمة و جلال...و عسى أن أكون بهذا قد أرضيت ضميري، و ثورة بلادي و عروبتي و أهبت —لنجد ثورة العرب في الجزائر- بكلّ من تيقظ فيه ضمير"[37]

و مثل هذه الدراسة ترشدنا إلى أنّ جوهر الشعر هو التأثير الشديد في النفس و وجهته الأولى القلب ليستفزه ،فالشعر أحزننا أو أثارنا أو أطربنا أو أهاجنا فهو يؤثر في النفس ،و هو يصل إلى هذه الغاية بوسائله الخاصة و مميّزاته التي ينفرد بها عن سائر أنواع الكلام.

[36]مفدي زكريا:اللهب المقدس-موفم النشر-الجزائر-ط4-2000-ص4

[2]المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

الفصل الأوّل:

الإيقاع بين القديم و الحديث

أولا: الإيقاع بين الشعر و الغناء (الموسيقى)

ثانيا: الإيقاع عند العرب القدامى

ثالثا: الإيقاع عند العرب المحدثين

الإيقاع بين الشعر و الغناء (الموسيقى)

إنّ الغناء شيء مألوف عند جميع الشعوب مهما كان نصيبهم من الحضارة أو البداوة، فلا نعرف شعبا يجهل الغناء، فهو شيء فطري لدى الإنسان شأنه في ذلك شأن سائر الأعمال التي يقوم بها عن غريزة و فطرة.

فكما دعت الضرورة إلى الغناء دعت الضرورة إلى النطق بكلام غير مألوف له قوة التأثير في النفوس ،ذلك الكلام هو الذي أسموه شعرا.

يقول ابن رشيق (ت 456 هـ):" كان الكلام كلّه منثوراً فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيّامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأمجاد، وسمحائها الأجواد تهزّ نفوسها إلى الكرم، وتدلّ أبنائها على حسن الشيم فتوهّموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلّما تمّ لهم وزنه سمّوه شعراً؛ لأنّهم شعروا به، أي: فطنوا. "[38]

فالذي يفهم من كلام ابن رشيق جانبان:الجانب الأوّل فيهما هو الباعث الذي دفع العرب إلى اختراع الشعر لأنّهم قد وجدوا في هذا الكلام الخاص لذّة و طربا يرفعه عن مستوى الكلام المعتاد فأخذوا يتناقلونه و يتداولونه، أمّا الجانب الثاني يتمثل في الوزن الذي هو الشرط الأوّل الواجب توفّره في ذلك الكلام حتى يسمّى شعرا .

و ممّا لا شك فيه أنّ كلّ أمّة من الأمم تفخر بما لديها من إبداعات تزخربها، فهاهي العرب تفـــــخر بالشـــعر الذي تعتبره ديوانها"الشعر ديوان العرب، و بـــه

[38]-ابن رشيق القيرواني:العمدة في محاسن الشعر و آدابه –مرجع سابق-ج1- ص 20

حُفظت الأنساب و عُرفت المآثر و منه تُعلمت اللغة و هو حجّة فيما أشكل من غريب كتاب الله جلّ ثناؤه ،و غريب حديث رسول الله (ص) و حديث صحابته التابعين"[39]

فهو الذي يحقق شخصيتها و هويتها، و هو مكون رئيسي و خطير من مكونات وجدانها على مدى تاريخها العريق الموغل في القدم، و يذكر لنا السيوطي عن ابن عباس رضي الله عنه أنه قال:"إن الشعر ديوان العرب، فإذا خفي علينا الحرف من القرآن الذي أنزله الله بها،رجعنا إلى ديوانها ،فالتمسنا معرفة ذلك منه".[40]

فكان نبوغ شاعر ما في قبيلة ما نقطة تحسب لقبيلته سواء في الدفاع عنها أم في الإبداع، و هذا دليل على أهمية هذا الفن و مكانته.

كما يورد أبو حيان التوحيدي في الإمتاع و المؤانسة آراء بعض المنتصرين للشعر ّ قال ابن نباته:من فضل النظم أن الشواهد لا توجد إلا فيه ،و الحجج لا تؤخذ إلا منه ،أعني أن العلماء و الحكماء و الفقهاء و النحويين و اللغويين يقولون : (قال الشاعر) و (هذا كثير في الشعر) و (الشعر قد أتى به) فعلى هذا ،الشاعر هو صاحب الحجة، و الشعر هو الحجة"[41].

و العرب إذ تفخر بأنّ الشعر هو ديوانها ،فإنّها تؤكّد فخرها أيضا بارتباط هذا الشعر بالغناء و الإنشاد.

فحقيقة الشعر كانت تقوم على الإنشاد الذي كان في الأغلب شفويا يتناقله الناس عن طريق الشفاهة ،كما يسمعونه.

---

[39]-ابن فارس:الصاحبي في فقه اللغة-تحقيق: أحمد حسن بسج-دار الكتب العلمية-بيروت- ط 1-1997- ص 212.

[40]-السيوطي:الإتقان في علوم القرآن-القاهرة-ج1-1935-ص 113 .

[41]-أبو حيان التوحيدي :الإمتاع و المؤانسة-تحقيق:أحمد أمين و أحمد الزين-مكتبة الحياة-بيروت-ج2-ص136

و عليه نعرج إلى تعريف الإنشاد حتى يتضح لنا تلك العلاقة القائمة بين الإنشاد و الشعر، لقد ورد في لسان العرب"قال أبو منصور الأزهري:و إنما قيل للطالب ناشد:لرفع صوته للطلب،و النشيد :رفع الصوت،و كذلك المعرف يرفع صوته بالتعريف فسمي منشدا ،و من هذا إنشاد الشعر، إنما هو رفع الصوت"[42].

و يقول الجاحظ:"...و إذا ترك الإنسان القول ماتت خواطره، و تبدلت نفسه، و فسد حسّه،و كانوا يروون صبيانهم الأرجاز، و يعلمونهم المناقلات و يأمرونهم برفع الصوت،و تحقيق الإعراب، لأنّ ذلك يفتق اللهاة و يفتح الجرم و اللسان إذا أكثر تقليبه رقَّ و لان، و إذا أقللت تقليبه و أطلت إسكاته جَسَا و غلظ"[43]

فعلى هذا الأساس يكون الإنشاد قراءة شعرية بطريقة احترافية، و منها تتضح قيمة الإنشاد في منح الشعر مكانة مرموقة "هو عنصر من عناصر الجمال في الشعر،لا يقلّ أهمية عن ألفاظه و معانيه، و حسن الإنشاد قد يسمو بالشعر من أحط الدرجات إلى أرقاها ،كما أن سوء الإنشاد قد يخفض من الشعر الجيد و يلقي على ألفاظه العذبة و معانيه السامية ظلالا لا تُخفي ما فيه من جمال و حسن "[44].

فالغناء و الإنشاد يتعاقبان و ليس أحدهما بديل الآخر ، و لكلّ وظيفته الخاصة ،فالغناء تعبير موسيقي يسبق ولادة القصيدة و يصاحبها أمّا الإنشاد يكون بعد ميلاد القصيدة و ليس الغرض منه إيجاد الوزن لأنّه قد وجد و إنّما هو لإظهار المتعة بالموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن و القافية و لتحريك السامع و إيقافه صوتيا على مدلول القصيدة "و حقيقة الأمر أنّ الشعر العربي كان يقوم كلّه ،أو جانب كبير

---

[42]-ابن منظور:لسان العرب-ج10-مادة نشد

[43]-الجاحظ:البيان و التبيين-تحقيق: عبد السلام هارون-دار الفكر-ج1ط4- ص 85 .

[44]-ابراهيم أنيس:موسيقى الشعر –مكتبة الأنجلو-مصر- 1965- ص 162 .

منه على الإنشاد سواء أكان هذا الإنشاد مصنوعا من قبل كلحن و إيقاع أو كان ارتجالا آنيا ،غير أنّه في الأعمّ الأغلب كان إنشادا شفوي الطابع يتناقله الناس كما يسمعونه بغض النظر عن الانحرافات التي تطرأ على الشعر و اللحن و الإيقاع بسبب التداول الشفوي نفسه باعتباره مرتهنا بالذاكرة البشرية"[45]

فهذا الإرث الجمالي (الشعر) هو مرتبط أشد الارتباط بالغناء و الإنشاد و كله مرتبط بالموسيقى و الصلة موثقة العرابين كل منهم .

"ارتبط الشعر و الغناء في النشأة الأولى ارتباطا وثيقا ، و الغرابة في ذلك لأنهما معا يصدران عن العاطفة و يعبّران عنها، فبواعث الغناء هي بواعث الشعر، ثم إنّ الموسيقى أساس فيهما معا ، ففي الغناء موسيقى النغمات و الألحان،و في الشعر موسيقى الألفاظ والأوزان ، و لذلك لا نعرف شعبا تغنّى بالنثر لأنّ الناس إن تغنّوا به أوّل الأمر لا يلبثون أن يحسّوا أنّ الغناء بالكلام الموزون أولى و أكثر طواعية للتنغيم و الترنيم و ظواهر هذا الارتباط كثيرة في الأدب العربي القديم و في غيره من الآداب ، فقد كان شعراء العصر الجاهلي يغنون شعرهم و ينشدونه و هم يلقونه ، كما روي أنّ المهلهل شرب خمرا و تغنّى بقصيدته التي مطلعها :

طِفْلَةٌ مَا ابْنَةَ المحَلِّلِ بَيْضَا ءُ لعُوبُ لَذِيذَةٌ فِي العُنَاقِ"[46] .

و يقول شوقي ضيف :"....فنحن لا نبعد حين نزعم أن الشعر الجاهلي جميعه غنائي ، إذ يماثل الشعر الغنائي العربي من حيث أنه ذاتي يصور نفسية الفرد و ما يختلجه من عواطف و أحاسيس ، سواء حين يتحمس الشاعر أو يفتخر أو

[45] محمد البري العواني : الظاهرة الإيقاعية بين الشعر و الموسيقى-مجلة الموقف الأدبي-دمشق-العدد 360-2001-ص32

[46] أحمد محمد الحوفي: الحياة العربية في الشعر الجاهلي-دار النهضة-القاهرة-1972-ص182.

حين يمدح أو حين يهجو أو حين يتغزل أو يرثي أو حين يعتذر أو يعاتب أو حين يصف أي شيء مما ينبت في جزيرته."[47]

و خير دليل على تلك العلاقة ما قاله الشعراء الأقدمون أمثال حسان بن ثابت (ت54) حين قال :[48]

تَغَنَّ في كُلِّ شِعْرٍ أَنْتَ قَائِلُهُ إِنَّ الغِنَاءَ لهَذَا الشِعْرِ مِضْمَارُ

يَمِيزُ مَكْفَأَهُ عَنْهُ وَ يَعْزِلُهُ كَمَا يَمِيزُ خَبِيثَ الفَضَّةِ النَّارُ

فالشاعر يفصح عن علاقة الشعر بالموسيقى باعتبار أنّ الشعر و الغناء من أهمّ انتاجات الإنسان و إبداعاته و هو موقف واثق من هذه العلاقة التاريخية القديمة، قدم حاجة الإنسان إلى الفنّ الذي هو غذاء روحي.

و قد ورد في أشعار المتقدمين أنّ تعاطي الغناء بالأشعار كان معروفا عندهم كقول أبي النجم:[49]

تغَنّي فَإنّ اليَوْمَ يَوْمٌ مِنَ الصِبَا بِبعْضِ الذي غنى أمرؤ القيس أو عمرو

و يقولون فلان يتغنّى بفلان أو بفلانة إذا صنع فيه شعرا، قال ذو الرمة:[50]

أحب المكان القفر من أجل أنني به أتغنى باسمها غير معجم

كما أورد صاحب العقد الفريد في كتاب الياقوتة الثانية في علم الألحان و اختلاف الناس فيه أخبارا و حكايات تفيد كلّها شدة هذا الارتباط الذي كان بين الشعر و الغناء في الحياة العربية و في حديث من هذه الأحاديث "أنّ عمر بن الخطاب رضي الله عنه قال للنابغة الجعدي الشاعر:أسمعـــــني بعـــــــض ما عـــــــفا الله عنك من

---

[47]-شوقي ضيف:العصر الجاهلي- **دار المعارف-مصر**-1960- **ص** 19 .

[48]ابن رشيق: **العمدة-ج2-ص313**

[49]ابن قتيبة :الشعر و الشعراء-دار إحياء العلوم-بيروت-ط5-1994-ص54

[50]ابن رشيق: العمدة-ج2-ص313

غنائك، فأسمعه كلمة له ، قال: (أي عمر) و إنّك لقائله؟ قال: نعم، قال: لطالما غنيت بها خلف جمال الخطاب".[51]

و عليه قال صاحب العقد" و إنّما جعلت العرب الشعر موزونا لمدّ الصوت فيه و الدندنة و لولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنثور"[52]

و هذا المتنبي يخاطب سيف الدولة قائلا:

أَجِزْنِي إِذَا أَنْشَدْتُ شِعْرًا فَإِنَّمَا بِشِعْرِي أَتَاكَ المَادِحُونَ مُرَدِّدَا
وَ دَعْ كُلَّ صَوْتٍ غَيْرَ صَوْتِي فَإِنَّنِي أَنَا الصَائِحُ المحَكَى وَ الآخَرُ الصَدَى
وَ مَا الدَّهْرُ إلاّ مِنْ رُوَاةِ قَصَائِدِي إِذَا قُلْتُ شِعْرًا أَصْبَحَ الدَّهْرُ مُنْشِدَا
فَسَارَ بِهِ مَنْ لا يَسِيرُ مُشَمِّرًا وَ غَنَّى بِهِ مَنْ لاَ يُغَنّي مُغَرِّدَا

فنحن نرى في هذه القطعة كيف يمزج الشاعر بين إلقاء الشعر و التغني به.

كما جاء في أشعارهم أنهّم كانوا يستعينون في الغناء ببعض الآلات الموسيقية كالصنّج في قول الأعشى:[53]

وَ مُسْتَجِيبٍ لِصَوْتِ الصَنْجِ يَسْمَعُهُ إِذَا تَرْجِعُ فِيهِ القَيِّنَةُ الفَضْل

و الصنّج هو نوع من الآلات الوترية تشبه العود استعمله الأعشى بكثرة في شعره حتى قيل أنّ الأعشى لقب بصناجة العرب"و أمّا ماشتهر عن الأعشى من أنّه صناجة العرب فقد فسّره كثير من مؤرّخي الأدب بأنّه سمّي كذلك لجودة شعره و ربّما أرادوا بجودة شعره هنا غلبة العنصر الموسيقي في ألفاظ شعره إذا قيس بغيره أو لأنّ شعره كان ممّا يصلح أن يتغنّى به"[54]

[51]ابن عبد ربه: العقد الفريد-تحقيق: عبد المجيد الترحيني- دار الكتب العلمية- ط3- 1987- ج9- ص7

[52]المصدر نفسه و الصفحة نفسها.

[53]ابن قتيبة: الشعر و الشعراء-ص154.

[54] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر-ص162.

كما استعانوا بالمزهر في قول علقمة الفحل:[55]

قَدْ أَشْهَدُ الشَرْبَ فِيهِمْ مِزْهَرٌ رَنِيمٌ وَ القَوْمُ تَصْرَعُهُمْ صَهْبَاءُ خُرْطُومُ

فكما نرى هي مفردات غنائية و أسماء آلات موسيقية لم تكن غريبة عن ساحة الشعر بل نقول إنّها كانت من صميم عمل الشعر، و عليه قرر الفارابي أنّ" الصناعة الشعرية هي رئيسة الهيئة الموسيقية و أنّ غاية هذه تطلب لغاية تلك"[56] و العلاقة الشديدة بين الشعر و الغناء أمر ظاهر كذلك في أقوال الأدباء و كتاباتهم.

فهدا الجاحظ (ت 255 هـ) يوضح تلك العلاقة الوطيدة في قوله:" صارت العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة،فتضع موزونا على موزون،و العجم تمطط الألفاظ فتقبض و تبسط حتى تدخل في وزن اللحن فتضع موزونا على غير موزون" [57]

فالجاحظ-حسب رأيه-العرب تضع الموزون من الألحان على الموزون من الأشعار و لا تمططها لتكون على هيئة الكلام كما يفعل الأعاجم ،و هنا يتجلى دفاع الجاحظ عن شعر أمته مظهرا أفضليته بالموازنة إلى إبداعات الأمم غير العربية و في المقابل نجد العلامة ابن خلدون (ت808 هـ) يقول:"اعلم أنّ الشعر لا يختص باللّسان العربي فقط، بل هو موجود في كل لغة سواء كانت عربية أم أعجمية"[58]

فهذا تأكيد على أنّ الشعر ليس خاصا بالعرب ،و وقفا عليهم ،و إنّما هو موجود لدى جميع الشعوب و الأمم المختلفة.

---

[55] ابن قتيبة: الشعر و الشعراء-ص155.

[56] الفارابي: الموسيقى الكبير-ج3-ص1093

[57]الجاحظ :البيان و التبيين ج1- ص 385

[58]-ابن خلدون:المقدمة-شرح :محمد الإسكندراني- دار الكتاب العربي- بيروت – ط 2004 ص 532

فعند اليونان اشتهرت إلياذة"هو ميروس" التي كانت قصائدها تُنشد و يتغنّى بها ، و عند العرب و خصوصا في الجاهلية ، كان الشعراء ينشدون أشعارهم في المجامع و المحافل ، حتى خصّصت أسواق لهذا الغرض كسوق عكاض ومربد ،فكان الشاعر يلقي أشعاره لتصل إلى أذن المتلقي مباشرة دون وسيط .

و لعلّ كلمة شعر نفسها في بعض اللغات القديمة مثل العبرية تعني الغناء كما يشير إلى ذلك مصطفى الجوزو "و خلاصة القول إنّ بعضا من النقاد يرى أنّ الغناء أصل الشعر العبري خاصة و السَامي عَامَةَ،و هذا الرأي يؤيده في العربية اشتراك الغناء و الشعر ببعض المصطلحات إذ يقال غنّى وحدا و ترنّم بالشعر ، مع أنّ الحداء و الترنّم من الغناء الملحن، كما أنّ الرمل و الهزج من بحور الشعر و من أجناس الغناء و هذا الاشتراك في المصطلحات ،و لو على سبيل الاستعارة يعني اشتراكا في المعنى و الصفة ،و يؤيده في الساميات اشتراك ألفاظ الشعر و الغناء :شار و يشير إلخ .

و يؤيده في وصف النقاد اشتراك الفنين في الإيقاع و القدرة على الإطراب، كلّ ذلك حملنا على تأييد الدارسين الذين رأوا أنّ كلمة (شعر) العربية تقابل كلمة (شير) العبرية و معناها الشعر و الغناء"[59]

فكانت العلاقة شديدة بين الغناء و الشعر إلى عدم التفرقة بينهما لأنّ الجمع بين الشعر و الغناء يعني الجمع بين تأليف الكلام و تأليف الألحان فهو إذن جمع بين موسيقى اللفظ و موسيقى اللحن، و هذا ما أدّى إلى اعتبار أنّ الغناء هو أصل للشعر بدليل اشتراكهما في بعض المصطلحات إذ يقال غنى و ترنم بالشعر

[59]-مصطفى الجوزو:نظريات الشعر عند العرب- دار الطليعة – بيروت-ط1-1981-ص71

كما أنّ الهزج و الرجز و الرمل من بحور الشعر و هي من أجناس الغناء حين نسمع بشارًا يقول :[60]

فَاسْمِعيني صَوْتًا مُطْرِبًا هَزَجَا يَزِيدُ صَبَّ مُحِبًّا فِيكِ اشْجَانَا

فَغَنَّتْ الشَرْبَ مُونِقًا رَمَلاَ يُذْكِي السُرُورَ وَ يَبْكِي العَيْنَ أَلْوَانًا

و هذا الاشتراك في المصطلحات يعني بالضرورة الاشتراك في الصفات.

فالهزج كما يعرفه ابن رشيق " و أمّا الهزج فالخفيف الذي يرقص عليه،و يمشي بالدُف و المزمار فيطرب،و يستخف الحليم:هذا كان غناء العرب حتى جاء الله بالإسلام"[61]

و يقول إخوان الصفاء :" إنّ الموسيقى هي الغناء ،و الموسيقار هو المُغَني... و الغناء ألحان مؤلفة و اللحن هو نغمات متواترة"[62]

غير أنّ تلك المنظومة من الأصوات ليست وقفا على الموسيقى و الغناء بل إنّ الشعر يقوم على مثل هذه المنظومة الصوتية المتمثلة في اللغة،و في ذلك يقول سليم الحلو:" ينحصر تكوين الموسيقى بعنصرين جوهريين هما :الصوت و الزمن ...فالصوت هو علم تركيب الطبقات الصوتية المتآلفة التي تكوّن لنا لحنا يتغنّى به إمّا بواسطة الصوت الإنساني أو بواسطة الآلات الموسيقية"[63]

فهو يريد أن يوضح أنّ الصوت الذي تتكوّن منه الموسيقى كعنصر جوهري هو إمّا صوت الآلة الموسيقية أو صوت الإنسان،أمّا الفارق بينهما يكمن في صوت

[60]بشار بن برد : الديوان–تحقيق :محمد الطاهر بن عاشور–لجنة التأليف و الترجمة–القاهرة–1966–ج4–ص195.

[61]–ابن رشيق :العمدة. ج2–ص 314

[62]–إخوان الصفاء:الرسائل– موفم للنشر– الرسالة الأولى– ص 251

[63]–سليم الحلو: الموسقى النظرية–دار مكتبة الحياة–بيروت–ط2–1972–ص13.

المغني البشري في مخارجه اللفظية و مضامينه اللغوية و يؤكد ذلك إخوان الصفاء بقولهم:"إنّ الغناء مركّب من الألحان و اللحن مركّب من النّغمات،و النّغمات مركّبة من النقرات و الإيقاعات و أصلها كلّها حركات و سكنات، كما أنّ الأشعار مركّبة من المصاريع و المصاريع مركّبة من التفاعيل،و المفاعيل مركّبة من الأسباب و الأوتاد و الفواصل و أصلها كلّها حروف متحركات و سواكن"[64]

من الملاحظ في قو لهم أنّهم قرنوا فنّ الغناء بفنّ الشعر و كلاهما بشتركان في خاصية وَاحدة لكونهما يقومان في أصولهما على أصوات موسيقية و توافر إيقاعات، و إلى هذه العلاقة نزع حسان بن ثابت إلى اعتبار الغناء نغم و إيقاع متواتر يمايز الشعر الرديء من الصحيح مشيرا إلى أسبقية الغناء كأصوات و إيقاعات و لذلك وجدنا ابن سينا يقول: "فالموسيقى علم رياضي يبحث فيه عن أحوال النغم من حيث تأتلف و تتنافر و أحوال الأزمنة المتخللة بينها،ليعلم كيف يؤلّف اللحن و قد دلّ حدّ الموسيقى على أنّه يشتمل على بحثين:أحدهمات البحث عن أحوال النغم أنفسها ،و هذا القسم يختّص باسم التأليف ،و الثاني البحث عن أحوال الأزمنة المتخللة بينها و هذا البحث يختصّ باسم علم الايقاع"[65].

و إذا كان الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175 هـ) ذا حسّ موسيقي مرهف بدليل أنّ له كتابا في الإيقاع و الآخر في النغم و قيل هما كتاب واحد،و قد عاش الفترة التي كثر فيها الغناء و المغنيون ، فمن الطبيعي أن يدفعه ذلك الغناء المتعدّد الألوان إلى التفكير في الشعر، و ما يمكن أن يخضع له من قوانين و قواعد و قد كان الشعر و الغناء لا يزالان إلى عهده شكلين لفنّ واحد، و لم يكونا قد استقل أحدهما عن الآخر، لذا قيل إنّ الخليل عكف أياما و لياليا يستعرض فيها

[64]-إخوان الصفاء:الرسائل –الرسالة الأولى- ص 197

[65]ابن سينا :جوامع علم الموسيقى-تحقيق:زكريا يوسف-وزارة التربية-القاهرة-1956-ص9

الأشعار العربية ، حتى إذا اهتدى إلى بحور الشعر،و مهما يكن من أمر فالذي يُعنينا هنا هو أنّ الشعر الذي كان يُتغنى به هو الذي أوحى للخليل باختراع علم العروض،و ربمّا هذا ما أدّى بإخوان الصفاء للقول:"إنّ قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض"[66]

كما يؤكد ذلك الجاحظ بقوله :"إنّ كتاب العروض من كتاب الموسيقى و هو من كتاب حد النفوس لا تحده الألسن بعد مقنع، قد يُعرف بالهَاجس كما يعرف بالإحصاء و الوزن"[67].

و الطرح نفسه أكّده ابن فارس حيث قال:"إنّ أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض و صناعة الإيقاع،إلا أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم و صناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة"[68].

و من هنا يمكن القول إنّ الإيقاع كمصطلح موسيقي دخل على الشعر عن طريق ذلك الشعر الذي كان يُتغنى به، و بهذا يكون الإيقاع الشعري مبنيا على الأساس الموسيقي .

فالشعر العربي موقع ممّا يجعله بالضرورة شعرا غنائيا و هذا ما لمسناه في قول حسان بن ثابت تغنّ في كل شعر أنت قائله.

فعنصر الموسيقى ركيزة من ركائز العمل الفني في الشعر"أسَاس الشعر موسيقى،و لا بّد لهذه الموسيقى أن تطفو على السطح مؤذنة في أذن السامع و إلاّ فالشعر ضرب من النثر"[69]

---

[66]-إخوان الصفاء:الرسَالة الرابعة-ص 93

[67]- الجاحظ:الرسائل-رسالة القبان-المكتبة السلفية-القاهرة-1910-ص 230

[68]-ابن فارس:الصحابي في فقه اللغة-ص 238 أو 175

[69]-عبد القادر عبد الجليل:هندسة المقاطع الصوتية-دار صفاء-عمان-ط 1-2010-ص 21

خلا الشعر من الموسيقى أو ضعفت إيقاعاتها خفّ تأثيره حيث

"يصدق هذا القول على أكثر النَمَاذج الشعرية التي وقف عندها عمل الخليل حيث استرعت حسه الموسيقي واستوقفت أذنه الرهيفة فراح يستقرئها و يستنبط منها مقادير وزنية محكمة عَالما أنّ هذه الصناعة تتداخل فيها المعاني و الكلمات و الأنغام في صناعة نورانية متموجة"[70]

[1]-صَادق الرافعي:وحي القلم-المكتبة العصرية-بيروت- ج3.ص237

الإيقاع عند العرب القدامى

إنّ الاهتمام بعنصر الإيقاع في الثقافة العربية كان مند فجرها،فقد اهتمّ به العرب وأولوه عناية،كما كان اهتمامهم منصبّا على الشعر والغناء،فالنظام الإيقاعي هو الذي يرسم معالم الصورة التي يتغنى بها الخطاب الشعري، فإذا خلا ذلك الخطاب من الإيقاع"ذهب ماؤه وسقط موضع التعجب"[71]

وهذا الاهتمام بعنصر الإيقاع الشعري والإلحاح على حتمية الاقتران بينهما في الذوق العربي،قد تجاوز الإيقاع في بعده الزمني حدود الشعر إلى خلود العرب عند الجاحظ حين قال:" كانت العرب في جاهليتها تحتال في تخليدها بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون والكلام المقفى،وكان ذلك هو ديوانها".[72]

و كان إدراك العرب لهذه الآصرة القوية التي تربط بين الإيقاع والشعر وهم يعرّفون الشعر العربي سعيا وراء جماليات النص الشعري.

ولعلّ أول ناقد عربي استعمل مصطلح الإيقاع هو ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر لمّا قال:"وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه،فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسمـــــوعه و معقوله من الكـــــدر تمّ قبوله واشتـــــماله عليه وإن نقص جزء

[71]الجاحظ :الحيوان –تحقيق: عبد السلام هارون- دارالكتاب العربي-بيروت-ج1-ط3-1969-ص85-

[72]المصدر نفسه"ص53و54.

من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[1]

الذي نستشفه لأوّل وهلة من هذا النّص هو الجمع بين الوزن و الإيقاع، وأنّ هذا الأخير مقترن بالشعر الموزون وبهما يحصل الطرب للفهم وإدراك حسن التركيب وصحة المعنى وإذا اختلّ اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ تتأثر الصورة ويقلّ الفهم على حسب نقصان جزء من أجزائه.

أي لكي يتوفر الإيقاع في الشعر لابّد من أن يكون موزونا ويتوفر على ما يلي:

حسن التركيب – صحة الوزن و المعنى وصوابه–عذوبة اللفظ، وهذا يقودنا إلى إيقاع الأصوات وإيقاع المعنى، فالأوّل يتكوّن من الوزن وعذوبة اللفظ الذي يراعي انسجام التفاعيل وتجاوبها ف الحروف وحسن الأخذ بها ومراعاة اتساق أصوات الكلمات والحروف فيما بينها.

أمّا الثاني فيتكوّن من وزن المعنى وصوابه ،ويؤلف بين الإيقاعين حسن التركيب واعتدال الأجزاء وفي الاختلاف بين المسموع الذي هو الأصوات وبين المعقول الذي هو المبنى، وفي الاتفاق والائتلاف تصير الصلة بين الصوت والمعنى صلة وطيدة ووثيقة مثلما هي بين السمع والبصر يقول عبد العزيز الجرجاني" الكلام أصوات محلّها من الأسماع محل النواظر من الأبصار"[2]،بمعنى انسجام الصورة مع الصوت هو الذي يحدث في النفس اهتزازا وشعورا بالمتعة. بالمتعة.

[1] ابن طباطبا:عيار الشعر–تحقيق: عباس عبد الستار–دار الكتب العلمية–بيروت–ط2–2005.

[2] عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي و خصومه–تحقيق: محمد أبو الفضل و علي البجاوي –ط2–ص412.

ويأتي ذكر الإيقاع عند السجلماسي "الشعر هو الكلام المخيّل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية ،وعند العرب مقفاة،ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كلّ قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإنّ عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كلّ قول منها واحد"[1].

ورد لفظ الإيقاع عنده في سياق تعريفه للشعر إذ ربط بينه وبين الوزن،كون الوزن عامل التأليف في المادة القولية وهذا التأليف عددي زماني التكوين يتأسس على المراوحة في توزيع النسب المتساوية ،فجعل لكل منهما زمنا مساو للآخر،وعدّ الوزن والقافية من أهم المكونات التي يقيم عليها الشعر وقصد بقوله عدد إيقاعي التعادل الحاصل بين الصدر والعجز وبين العروض والضرب .

فكما نلاحظ تعريف ابن طباطبا أشمل وأوفى من تعريف السجلماسي ولكن كلاهما يعودان معا بالإيقاع إلى الوزن ومنه إلى الشعر.

ويحذو حازم القرطاجي حذو السجلماسي ويربط بين الإيقاع والتخييل حيث ركّز عليه في قوله :"إنّ الشعر يتألف من التخاييل الضرورية وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ وتخاييل مستحبة وأكيدة وهي تخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم"[2] .

فالشعر عنده كلام مخيل موزون ويؤكد ما جاء به في القول الأول" والتخييل في الشعر يقع عن أربعة أنحاء من جهة المعنى ومن جهة الأسلوب،ومن جهة اللفظ

[1] السلجماتي أبو محمد القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع – تحقيق:علال الغازي- مكتبة المعارف – الرباط-1980 ص.257

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء- تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة- دار الكتب الشرقية- تونس-1966- ص 89

ومن جهة النظم والوزن".[1] لعل ما نجده في هذه التعاريف أنّها لا تخلو من التركيز على عنصر الوزن.

وهذا يحيلنا إلى تعريف نقدي خصه للوزن على أساس تساوي زمن النطق:"الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات و السكنات و الترتيب"[2]

كان حازم القرطاجي قد لمح من قبل هذا إلى كلمة إيقاع دون التّصريح بها أثناء حديثه عن تحسين الكلام لدى العرب قائلا:"لشدّة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختّص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم،فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع و القوافي لأنّ في ذلك مناسبة زائدة و من ذلك اختلاف مجاري الأواخر،و اعتقاب الحركات على أواخر أكثرها و نباطتهم حرف الترنّم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها لأنّ ذلك تحسّنا للكلم بجريان الصّوت في نهاياتها،و لأنّ النّفس في النّقلة من بعض الكلمة المتنوّعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة و استجدادا لنشاط السّمع بالنّقلة من حال إلى حال، و لها في حسن اطّرا ء في جميع المجاري على قوانين محفوظة قد قسّمت عاني فيها على المجاري أحسن قسمة تأثّر من جهتي التّعجيب و الاستلذاذ للقسمة البديعيّة الوضع المتناسب العجيب،فكان تأثير المجاري المتنوّعة و ما يتبعها

من الحروف المصوّتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النّفوس...فهذه فضيلة مختّصة بلسان العرب"[3]

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء – ص 263.
[2] المصدر نفسه و الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه ص122- 123

فلم يستخدم الناقد مصطلح الإيقاع بصراحة و إنّما لمّح إلى وجوده في كلام العرب.

و قال صاحب المخصّص:"الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية و اللّحن صوت ينتقل من نغمة إلى نغمة أشدّ و أحطّ"[1]

نستنتج من خلال هذا الكلام أنّ الإيقاع عبارة عن مجموعة من الألحان الّتي هي أصوات ناتجة عن الانتقال بين أجزاء الوحدات الكبرى-الّتي هي نغمات-للإيقاع. كما نفهم من أنّ الإيقاع هو تكرار التفعيلة على مستوى البيت الشعري لأنّ التفعيلة تتساوى و تتوالى و هذا التساوي و التوالي لا يخرج بالإيقاع عن أساسه الوزني.

نخلص من هذا إلى أنّ كلا من الوزن و الإيقاع يتميّزان بما يلي:

التساوي بين الأجزاء الّتي هي أدوار أو المقادير و التّرتيب، هاتان السّمتان هما اللّتان اشترطهما ابن سيّده في الإيقاع،الأمر الّذي يجعلنا نستنتج أنّ الإيقاع مرتبط بالوزن مثلما هو مرتبط بالغناء،غير أنّ ما نلمسه عند حازم أنّه خصّ الوزن بالشعر(المقادير المقفّاة)بحسب ارتباطه بالزمن من مفهوم الإيقاع الّذي هو مرتبط بالزمن أيضا،و خاصيّة الزمن في الوزن الشعري مع ارتباطهما بالإيقاع، بينما لا نجد هذا التّخصيص في تعريف ابن سيّده،ممّا يقودنا للقول إنّ الوزن ماهو إلاّ جزء من الإيقاع.

1- ابن سيده: المخصص-باب الملاهي و الغناء-السفر13 – دار الكتب العلمية- لبنان- ص 10

و هذا التوحيدي يقرر تقرير الواثق أنّ "من فضائل النظم أنّه لا يُغني و لاَ يُحدى إلّا بجيّده و لا يُحْلى إلاّ بالإيقاع الصحيح لأنّ الطنطنات و النقرات و الحركات و السكنات لا تتناسب إلاّ بعد اشتمال الوزن و النظم عليها "[1]

فهذا حكم من تخصيص الإيقاع في الطنطنات و النقرات و السكنات و الحركات و تقييد جميعها بحكم الوزن.

و يقول المرزوقي :" تخيّر من لذيذ الوزن لأنّ لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه و يمازج بصفاته كما يطرب الفهم لصواب تركيبه "[2]

فهو ير ى في الإيقاع ذلك الأثر الجميل الذي يقع على النفس.

أمّا أبو هلال العسكري فيرى "و ممّا يفضل به الشعر أنّ الألحان التي هي أهنأ اللّذات إذا سمعها ذوو القرائح الصافية و الأنفس اللطيفة لا يتهيأ صنعتها إلاّ على كلّ منظوم من الشعر ، فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورتها الشريفة "[3]

هنا ربط واضح لفنّ الشعر بالموسيقى ,إذن مدار الإيقاع في الجمالية عند العسكري و المرزوقي يتصل بنبض الحركات و السكنات و وقعها في النفس.

أمّا صفي الدين البغدادي فيذهب لتعريف الإيقاع "أنّه مجموعة نقرات يتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب و أوضاع مخصوصة بأدوار متساوية يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم "[4]

إنّ نقادنا القدامى فطنوا لمصطلح الإيقاع ،

فربطوا الحديث عنه بالحديث عن العروض و القوافي و من ثمّ تعريف الشعر بهما

---

[1]-أبو حيان التوحيدي :الإمتاع و المؤانسة –مكتبة الحياة –بيروت –ج2-(د ت)-ص 136

[2]-المرزوقي :شرح ديوان الحماسة –تحقيق :أحمد أمين و عبد السلام هارون –دار الجيل –بيروت –ص 10

[3]-أبو هلال العسكري :الصناعتين تحقيق: محمد أمين الخانجي- مطبعة محمود بك -1320هـ -ط1 -ص103

[4]خليل أده اليسوعيي :الإيقاع في الشعر العربي –مجلة المشرق–العدد 20- أفريل 1900- ص 90

ت تعريفاتهم كثيرة على تفاوت بينهم "و الواقع أنّ الإيقاع أوسع من العروض و مشتمل عليه ، فالعروض ليس إلاّ عنصرا واحدا من عناصر الإيقاع "[1]

كما ظهر مصطلح الايقاع عند الفلاسفة المسلمين مع بداية القرن الثالث الهجري لمّا اشتد النزوع إلى الفلسفة اليونانية خاصة كتب أرسطو ،فنال كتاب الخطابة قسطا وافرا من العناية و من ثم انتشر المصطلح بين شراح الفلسفة اليونانية " و الإيقاع في كتب الخطابة اليونانية بمعنى تناسب طبقات صوت الخطيب مع المعنى و الموقف الذي يتحدث فيه "[2]

فعن علاقة اللحن بالوزن يقول الفارابي (ت 393 هـ) :" فبعض الأمم يجعلون النغم التي يلحنون بها الشعر أجزاء للشعر ،كبعض حروفه ،حتى إن وجد القول دون اللحن بطل وزنه ،كما لو نقص منه حرف من حروفه بطل وزنه ،و بعضهم لا يجعل النغم كبعض حروف القول ،و لكن يجعلون القول بحروفه وحدها و ذلك مثل أشعار العرب ، و هذه إذا لحنت،فربّما خالف إيقاع اللحن إيقاع القول "[3]

إذا كان الشعر ذا قيمة فنية فإنّه إذا لحن فإنّ هذا اللحن سوف يبهم و يشوه وزنه حتى و إن كانت لألحانه قيمة، هذا عند الأمم الأخرى أمّا عند العرب فإنّ الشعر إذا لحن فإنه يظهر ذلك الفرق بين إيقاع اللحن و إيقاع القول، و قد علّق بعض الدارسين على قول الفارابي هذا " إنّ الفارابي في حكمه هذا انطلق من

[1] محمد ولد عبدي :السياق و الأنساق في الثقافة الموريتانية –دار نينوى –دمشق -2009 ص 193

[2] ابن رشد:تلخيص الخطابة-تحقيق:محمد سليم سالم-عين شمس-ط1-ص592

[3] الفارابي:جوامع الشعر ضمن كتاب تلخيص أرسطو في الشعر لابن رشد-تحقيق:محمد سليم سالم-المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية-1971ص172

واقع تلك القصائد التي توصف عادة بأنّها من عيون الشعر العربي، أي تلك القصائد التي لم توضع أصلا للغناء أو ليست صالحة له و إلاّ فإنّه سيبدو متناقضا مع الطبيعة الأولى و الجوهرية من طبائع الشعر العربي ، و مع سمته الأوضح، و هي أنّه قيل أصلا للغناء و الحداء أو أنّه- على الأقل- وضع لإرضاء الذائقة السمعية العربية"[1]

و ها هو ابن سينا يقول :" الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة ،كان الإيقاع لحنيا ، و إن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا "[2]

إنّ ابن سينا هنا يميز بين الايقاع اللحني (الموسيقى) و الإيقاع الشعري على الرغم من اشتراك الإيقاعين في أصل واحد هو النقرات و قد عرّف الإيقاع لا باعتباره النقرات اللحنية كانت أم شعرية ، بل باعتبار العلاقة الزمانية التي تتحكم في تلك النقرات ،كما يلاحظ في النّص الفرق بين مادة الصوت الموسيقي المتمثل في النغمات و مادة الصوت الشعري المتمثل في الكلام ، أمّا الانتظام فهو القاعدة المشتركة التي يقوم عليها تعريف الإيقاع الشعري في كلّ من الموسيقى و الشعر.

لقد ميّز كلّ من الفارابي و ابن سينا بين الإيقاع الموسيقي و الايقاع الشعري على ن أنّ الشعر مادته الحروف و الكلمات و أنّ الموسيقى مادتها الأنغام ، كما تبين لنا أنّ العنصر الزمني هو حلقة الربط بين الإيقاعين

[1] صلاح يوسف عبد القادر: في العروض و الإيقاع الشعري- دار الأيام- الجزائر- ط1- 1996- ص154.

[2] -ابن سينا :فن الشعر من كتاب الشفا .تحقيق :عبد الرحمن بدوي -مكتبة النهضة المصرية –القاهرة 1953- ص 75

و هذا النّصان – فيما يبدو- من أولى النصوص التي أطلق فيها العرب مصطلح الإيقاع.

و هؤلاء الفلاسفة وجدناهم متأثرين بالمنطق اليوناني الذي يعتبر المحاكاة أو التخييل ركنا أساسيا يقوم عليهما الشعر،فهذا الفارابي قد ربط الوزن بالمحاكاة و جعلهما عنصرين أساسين،فيقول:"إنّ الشعر يعتمد على عنصرين جوهريين هما: المحاكاة و الوزن، أمّا الوزن فهو ضروري لكي يتميز الشعر من القول الشعري"[1]

و يقول:"و الجمهور و كثير من الشعراء إنّما يرون أنّ القول الشعري متى كان موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية و ليس يبالون كانت مؤلّفة ممّا يحاكي الشيئ أو لا و القول إذا كان مؤلّفا ممّا يحاكي الشيئ و لم يكن موزونا بإيقاع فليس يعدّ شعرا و لكن يقال هو قول شعري ،فإذا وزّن مع ذلك و قسّم أجزاء صار شعرا"[2]

لذلك حاول العرب نقادا و فلاسفة ، منذ وقت مبكر التمييز بين الإيقاع الشعري و الإيقاع الموسيقي ، بمصطلحات خصوا بها إيقاع الشعر مثل البحر الوزن و النظم على الرغم مما فيها من بعد موسيقي أو غنائي .

و يمكن القول أنهم انقسموا إلى فئتين فئة اعتبرت الإيقاع (الوزن و القافية) هو العنصر الأوّل في مفهوم الشعر و الفئة الثانية اعتبرت الإيقاع عنصرا من عناصر الشعر لكنّه ليس بأهميته عنصر التخييل ،و هي فئة متأثرة بجهود الفلاسفة المسلمين ،كحازم القرطاجني و السجلماسي ، و قد اعتمدت هذه الفئة الأساس

[1]الفارابي:جوامع الشعر-ص172

[2]المصدر نفسه و الصفحة نفسها

النظري الفلسفي الذي يربط الشعر بالتخييل فيكون بذلك هو جوهر الشعر ثم يأتي الوزن باعتباره نظام صوتي .

بصفة عامة وردت كلمة الإيقاع في الثقافة العربية للدلالة على مكوّن من مكونات الموسيقى ، فظلّ الإيقاع الشعري لصيقا بالإيقاع الموسيقي ،و قابل هذا المفهوم مفهوم الوزن في الشعر و استعمل العرب كلمة الوزن لتعني الايقاع و نسبوه للشعر بشكل خاص ،و قصدوا به الانتظام في الحركة و الزمن أي الانتظام النغمي الموسيقي في الشعر ، حتى غلب على أذهان الكثيرين أنّهما مترادفان ، لكن الواقع يفسر تلك العلاقة الحميمة بينهما و هي علاقة الأصل بالفرع و الكلّ بالجزء لاشتراكهما في كثير من الميادين :طبيعتهما المتعلقة بالزمن، تعاملهما مع الزمن بنيتهما ، نوعية الإحساس الذي يثيره كل منهما عند السامع و تلاقي مجاليهما في الغناء .فظلّ الشعر إذن مجال القول الإيقاعي، و ظلّ الإيقاع وزنيا حتى أصبح البحر منه بحر التفرّد القولي ، فعل غوص في المعاني عند بعض الشعراء كعبيد بن الأبرص حين قال :[1]

سَلِ الشُعَرَاء هل سَبَحُوا كَسَبْحي بُحُورَ الشِعْر أو غَاصُوا مَغَاصِي

[1]عبيد الأبرص:الديوان–شرح:أحمد عدرة–دار الكتاب العربي–بيروت–ط1–1994–ص73.

الإيقاع عند العرب المحدثين

مع اتساع الحركة المعرفية و تشعّب مجالات العمل النّقدي ،برزت مجموعة من الباحثين و النقاد العرب ممّن أبدوا اهتمامهم بقضية الإيقاع ، فأرادوا الفصل في إعطاء هذا المصطلح تعريفا دقيقا و شاملا حتّى يتسنّى لهم دراسة ما ينطوي تحته مستعينين أحيانا بآراء المستشرقين من المهتمّين بالشعر العربي " لمّا بدأ المستشرقون يبحثون في الشعر العربي ، عدّوه من الشعر الكمّي و حلّلوا الأبيات إلى مقاطع بدلا من تحليلها إلى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب ."[1]

فكانت هنالك محاولات متتالية أثمرت فيما بعد عددا من الدراسات المتخصصة و القيّمة من أهمّها دراسة محمد مندور في مؤلّفه (في الميزان الجديد) و دراسة إبراهيم أنيس في(موسيقى الشعر العربي) و دراسة محمد النويهي في (قضية الشعر الجديد)و دراسة شكري عياد في (موسيقى الشعر العربي) و دراسة كمال أبي ديب (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) و علي يونس (النقد الأدبي

[1]إبراهيم أنيس :موسيقى الشعر العربي –ص148

و قضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد) و سيد البحراوي (العروض و إيقاع الشعر العربي) .

فأولى المحاولات كانت لمحمد مندور التي سعت لفهم أبعاد الإيقاع فجعله أحد الأساسين الذي يقوم عليها الفنّ الأدبي إلى جانب الكمّ ، فقصد بالكم "كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زما ما ، و كل أنواع الشعر لا بد أن يكون البيت فيها منقسما إلى تلك الوحدات ، و هي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا و قد تكون متجاوبة كالطويل حيث يساوي التفعيل الأول التفعيل الثالث و التفعيل الثاني التفعيل الراع و هكذا " [1].

ربما عنى الباحث بالكم هنا الوزن و قصد به كم التفاعيل ، فهو يتصور أن الوزن قالب يحدد أبعاده كم التفاعيل الناتج عن توالي المقاطع الطويلة و المقاطع القصيرة.

و يستدرك قائلا : " و لكن هذا الكم الذي يسمى في الموسيقى mesure لا يكفي لكي نحس بمفاصل الشعر فلا بد من أن يضاف إليه الإيقاع المسمى "rythme [2].

إن الباحث يشترط الكم إلى جانب الإيقاع ثم يشترط في موضع آخر الإرتكاز على جانب الكم فيقول : لا يكفي لإدراك موسيقى الشعر بل لا بد من الارتكاز

[1]- محمد مندور : في الميزان الجديد – نهضة مصر – القاهرة (د ت) – ص 233

[2]-المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

الشعري الذي يقع على كل تفعيل و يعود في نفس الموضع على التفعيل و هكذا ."[1]

و قد عرف الإيقاع محددا دوره بدقة قائلا : " هو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة و كررت عملك هكذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات و قد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات "[2]

و أنّ الإيقاع يتولد ي الشعر العربي " من تردّد ارتكاز يقع على مقطع طويل في كل تفعيل و يعود على مسافات زمنية محددة النسب و على سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الأوزان "[3]

نستشف من هذا أن مندور يعتبر من المتردّدين في قبول الرأي القائل أنّ الأساس الكمّي هو الأساس الوحيد الذي تتكئ عليه البنية العروضية للشعر العربي ، إلى أن يخلص في دراسته أنّ " الشعر العربي يجمع بين الكمّ و الارتكاز و ربما كان هذا سبب تعقد أوزانه ."[4]

---

[1]- محمد مندور : في الميزان الجديد ، ص 237

[2]–االمرجع نفسه ، ص 234

[3]المرجع نفسه ص241

[4]لمرجع نفسه:ص240

و على الرغم من أسبقية مندور في هذا المجال تبدو دراسته غامضة الملامح و غير دقيقة ، أمّا دراسة إبراهيم أنيس جعلت من الإيقاع عنصرا مهمّا مهملا " فالإيقاع يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت ، أي توالي الحركات و السكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة ."[1]

فالإيقاع كمفهوم لم يعطه أنيس أهمية بالغة فهو يراه في إنشاد الشعر " ليس إلاّ زيادة في ضغط المقطع المنبور من كلمات السّطر "[2]، و هو يتفق مع مندور في أنّ الأساس الكمي ليس هو العامل الوحيد الذي يمد الشعر العربي بموسيقاه التي تميّزه عن النثر ، بل ثمة عامل آخر ينضاف إليه في هذا المجال لكن هذا العامل الآخر ليس هو الارتكاز (النبر) كما هو الحال عند مندور ، بل يمزجه بما سماه النغمة الموسيقية التي لا بدّ من مراعاتها حين الإنشاد التي فيها علو أو هبوط بهد المنشد بها إلى أن ينفعل السامع فتهتز الأجسام تبعا لتأثر الوجدان .

" و لكن موسيقى الشعر لا تبدو و لا تحدث أثرها في النفوس إلاّ مع الإنشاد و الإنشاد يتطلب مع مراعاة نظام توالي المقاطع شيئا آخر يتصل اتصالا وثيقا بنغمة الكلام في الصعود و الهبوط"[3] فهي صفة صوتية أخرى يراها أنيس

[1] إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر-ص164

[2] المرجع نفسه:ص149

[3] المرجع نفسه:ص158

أساسية في موسيقى الشعر العربي ، و هي التي تنقله من مجال النثر إلى مجال الشعر " فليس ترتيب المقاطع الصفة الوحيدة التي يتكون بها النظم ، بل لا بد معها حين الإنشاد من مراعاة نغمة موسيقية خاصة intonation"[1].

و هو يقر بعدم أساسية النبر في اللغة العربية " فليس لدينا من دليل يهدينا إلى مواضع النبر في اللغة العربية كما كان ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى ."[2]

كما أقر " لا تختلف معاني الكلمات العربية و لا استعمالاتها باختلاف موضع النبر منها "[3]لأنّ النبر في نظره " نشاط في جميع أعضاء النّطق في وقت واحد فعند النطق بمقطع منبور نلحظ أنّ جميع أعضاء النّطق تنشط غاية النشاط إذ تنشط عضلات الرئتين نشاطا كبيرا كما تقوى حركات الوترين الصوتيين و يقتربان أحدهما من الآخر ليسمحا بتسرب اقل مقدار من الهواء فتعظم لذلك سعة الذبذبات و يترتب عليه أنّ يصبح الصوت عاليا واضحا في السمع هذا في حالة الأصوات المجهورة أمّا مع الأصوات المهموسة فيبتعد الوتران الصوتيان أحدهما عن الآخر أكثر من ابتعادهما مع الصوت المهموس غير المبتور."[4]

و على الرّغم من جزمه بعدم ثبات النبر كنظام صوتي و بعد فاعليته ، إلاّ أنّ هناك من الباحثين من يرى النبر أساسا صالحا لنظام إيقاعي جديد في الشعر العربي

[1] المرجع السابق:ص149.

[2] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية-مطبعة نهضة مصر-دت-ص99.

[3] المرجع نفسه:ص102.

[4] المرجع نفسه:ص97

أكثر تحرّرا من النّظام (الكمّي) كمحمد النويهي الذي درس النبر ، و وجد فيه أملا حقيقيا في أن يغير إيقاع الشعر العربي تغييرا جذريا بالتّحول من نظام طول المقاطع و قصرها إلى نظام النبر ، فهو يؤكّد على أهميّته في الشعر و قدرته على خلق نظام إيقاعي متناسق كونه فاعلية جذرية .

و ألفيناه بعد نهاية بحثه يقول :" و الحقيقة البالغة التي تتجلّى لنا من هذا كلّه و الّتي لا أضننا في حاجة إلى الإلحاح فيها بعد كلّ ما تقدّم هي أنّ شعرنا الجديد و إن يكن لا يزال مرتبطا بالأساس الكمّي التقليدي ، قد خطا خطوة لا شك في طبيعتها نحو إدخال النظام النبري في إيقاعه. "[1]

و يقف شكري عياد موقفا وسطا بين أنيس و النويهي إذ يرى " أنّ الإيقاع الشعري يقوم على دعامتين من الكم و النبر مهما اختلفت وظيفة كل منهما. "[2]

فقد يكون لأحدهما صفات غالبة على صفات الآخر ، فيوضح الكم باعتبار "اللغة العربية لغة كمية للدور الذي تلعبه حروف المدّ في تغيير المعنى و ذلك واضح في اشتقاق أسماء الفاعلين و المفعولين و المصادر و الصيغ المزيدة في الأفعال. "[3]

[1] محمد النويهي :قضية الشعر الجديد-دار الفكر الحديث-ط2-ص245 .

[2] شكري عياد:موسيقى الشعر- ص55

[3] المرجع نفسه:ص46

و تكمن قيمة النبر كما يقول :" إنه يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع أو بتعبير أكثر تحديدا، يمكّن الشاعر من إحداث التأثير الذي يريده بإيقاع التوافق و التنافر بين عدد من العناصر التي تؤلّف معا موسيقية الشعر. "[1]

و أكّد على ضرورته في الشعر العربي و عدم خلّوه منه " فالشعر العربي لا يخلو من النبر و إن جاز أن يعتمد في إيقاعه على التناسب الزمني بين المقاطع التي تكون مجموعة واحدة أكثر من اعتماده على النبر. "[2]

و يميز عياد بين الايقاع الشعري و الايقاع الموسيقي على أساس النبر " فالنبر في الإيقاع الموسيقي يلعب دورا رئيسيا لأن الموسيقى أكثر ارتباطا بحركة الجسم كالرقص و غيره من الشعر ، فمن الطبيعي أن تحتفظ بالأساس الفيزيولوجي لهذه الحركة و هو تتابعه الحركات القوية و الضعيفة بانتظام و بما أن هذا التتابع يتضمن عنصر الزمن ، فإن انتظام النسب الزمنية بين الحركات يصبح ضروريا أيضا كانتظام النبر ، أما الإيقاع الشعري فإنه يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر " [3]

ثم يقوم عياد بتوضيح بعض المصطلحات التي ذكرت " فالتنغيم الذي هو تغيير درجات الصوت و الذي سمّاه أنيس بموسيقى الكلام يساعد على إظهار حالات

[1] شكري عياد :ص49

[2] -المرجع نفسه ص 35

[3] المرجع نفسه ، ص 58

التكلّم من إخبار أو استفهام و تعجب ، و النبر بنوعيه : نبر العلّو و نبر الشّدة له صلة بطول المقطع ." [1]

فالبحث الذي ذهب إليه عياد يبدو بحثا وصفيّا من شأنه إظهار ما يتألف منه الإيقاع ، و ليس من شأنه أن يحلّل و يفسّر الإيقاع ، فهو حاول الكشف عن عناصر أخرى لم يشملها العروض التقليدي إلى أن خلص للقول :" إنّ قواعد العروض الخليلي عندنا أشبه بإطار ، نحاول ملأه بدراسة الإيقاع ، و دراسة الإيقاع في نظرنا هي الأهمّ ، لأنّها يمكن أن تعطي القوانين الكلية لموسيقى الشعر. "[2]

و من الذين يرفضون رفضا قاطعا إسناد أيّ دور إلى الكميّة المقطعيّة في تشكيل البنية العروضية في الشعر العربي ، كمال أبو ديب الذي تمتاز دراسته عن غيرها من الدراسات بجملة من الأمور : أولها أنّها أكثر اعتمادا على اللسانيات ، ثانيها أنّها أشد نبرة و الأكثر دقة و تحديدا و وضوحا في هذا المجال إضافة إلى كونها الأجرأ أو الأكثر اتساما بالتحدي عندما أضاف عنوانا فرعيا لمؤلفه – نحو بديل جذري لعروض الخليل – فهي من المحاولات الشمولية التي تناولت موسيقى الشعر العربي بالدرس .

ففي وصفه للإيقاع يقول :" هو الفاعلية التي تنتقل إلى المتلّقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع

[3] شكري عياد: موسيقى الشعر –ص36

[4] المرجع نفسه:ص70.

الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معيّنة على عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعا لعوامل معقدة ."[1]

في هذا المفهوم نجد الإيقاع قائما على الفاعلية ، فوصفه بالفاعلية هو الذي يُبعد عنه صفة الجمود و منحه صفة الحركة التي تهبه الحيوية و النّماء و قوام هذه الحركة التتابع

و يقول :" الإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلّف بتتابعها العبارة الموسيقية و استخدام لغة الموسيقى هنا ذو فائدة كبيرة ، و يمكن في الواقع أن تُعيب الموسيقى النظرية على تفهّم طبيعة الإيقاع الشعري عونا كبيرا ."[2]

إن الباحث يركّز على الحركة الداخلية التي لا يحسّها إلاّ المتلّقي الحاذق ذي الحساسية المرهفة، فالإيقاع عند أبي ديب قائم على الفاعلية بين الشاعر و المتلقي ، فهي حركة تخرج عن السكون لتعطي المتلقي إحساسا بالفرح و السرور أو الحزن و الألم

و هو يربط الإيقاع بالعنصر الفعّال– الذي يراه – في خلق إيقاع الشعر العربي ألا و هو النبر "كون الإيقاع يرتبط ارتباطا جذريا بتميّز وحدة أوّلية ، أو نواة زمنية متميّزة يقع عليها النبر. "[3]

1 كمال أبو ديب:في البنية الإيقاعية للشعر العربي-دار العلم للملايين-بيروت**ط**2-1981-230 .

2**كمال** أبو ديب:في البنية الإيقاعية للشعر العربي –ص231 .

3 المرجع نفسه:ص232.

و بهذا يكون النبر عنده الفاعلية الأساسية التي تعطي الوزن طبيعته الإيقاعية " و بهذا يكون النبر الرّوح المحرّكة المشكلّة للإيقاع. "[1]

و هو (أبو ديب) و إن أعطى للأساس الكمّي دورا يرى من الضروري تلاحم الكمّ و النبر " الكمّ بشكل عام كتلة حركية لا تخلق إيقاعا و تحتاج إلى النبر ليعطيها طبيعتها الحيوية ، و تركيبها الموسيقي في حقول موسيقية لها خصائصها المتفرّدة ، و النبر عنصر الحيويّة في الإيقاع ، لا يأتي اعتباطا ، و رغم الحرية الكبيرة في تحديد مواقعه ، فإنّه جذريا يرتبط بكم الكتلة الحركية لارتباطه بالتتابع الأفقي لنواها المؤسسة ، بكلمات أخرى النبر يقع على كتلة كميّة و يؤدي دوره الموسيقي عن طريق تنظيم هذه الكتلة و تشكيلها في عبارات موسيقية ، و الإيقاع إذن هو تفاعل للنبر و الكمّ على اختلاف في الدرجة بين لغة و أخرى ، و سأظهر فيما يلي أنّ العربية تجسّد ذروة للتوحد بين هذين العاملين لخلق الحيوية الإيقاعية المميّزة للشعر العربي. "[2]

و هذا ليس تناقضا منّا في كلامنا الذي ذكرناه أعلاه و ليس تناقضا من الباحث لأنّنا وجدناه في الفصول الأولى يعتمد الأساس الكمي و يرى ضرورة تلاحمه مع الأساس النبري في خلق إيقاع الشعر العربي و لكن في الفصول الأخيرة من الدراسة خصوصا ابتداء من الفصل السابع و بعد تعمّق في الدراسة التي أجراها في مختبر الصوتيات في جامعة بنسلفانيا بدأ في التراجع عن الأساس الكمي

[1] كمال أبو ديب : في البنية الاقاعية للشعر العربي ص246 .
[2] المرجع نفسه ص306.

سالح الأساس النبري ، فبعد التحاليل التي قام بها يصل إلى نتيجة مفادها " يظهر هذا التحليل : ضعف النظرة الكمية الخالصة و عدم قدرتها على تفسير الظواهر الإيقاعية كون النبر أساس الإيقاع "[1]

و قد فرق الباحث بين نوعين من النبر : النبر اللغوي و النبر الشعري ، و هو يرى أنّ الثاني خلافا للأول "لا ينبع من نبر الكلمة المفردة و لا من بنيتها الصوتية ، و إنّما من التفاعل بين الكلمات المستخدمة في تعبير شعري على مستوى مختلف تماما هو مستوى التتابعات النووية الأفقية التي تنشأ من إدخال الكلمات في علاقات تركيبية ، أي أنّ النبر الشعري يمكن أن يتّحد بالنبر اللغوي حين تشكل الكلمة المفردة وحدة إيقاعية كاملة ، كما يمكن أن يفترق عنه ."[2]

فقد تعمّق أبو ديب في دراسة طبيعة النبر و أنواعه ، و أعطى للنبر الشعري أقصى حدود الفاعلية " هو الفاعلية الجذرية في خلق الانتظام و التناسق و إعطاء الوحدات شخصيتها الإيقاعية ، و هو النبر الذي يحدّد أطر التجاوب الإيقاعي ، ويقيم التعادل بين وحدة و أخرى ، و يخلق في النهاية شخصية التشكل الإيقاعي و نمطه ."[3]

منوّها بالدراسات التي سبقته إلى ذلك " تدين دراسة النبر لجهود إبراهيم أنيس في تحليل النبر اللّغوي ، و جهود مندور في تحليل النبر الشعري ، لكن الناقد الذي اتخذ جهود أنيس منطلقا محمد النويهي لم يصل بدراسة النبر الشعري درجة

1 كمال أبو ديب : في البنية الاقاعية للشعر العربي:ص373 .

2المرجع نفسه:ص311 .

3لمرجع نفسه-ص312 .

عالية من الشمول ، أمّا جهود مندور كما هي منشورة فقد وقفت عند حدود لم تستطع أن تتجاوزهما وقد فرضت هذه الحدود إلى حدّ كبير طبيعة نظام الخليل و معطياتها النظرية ."[1]

لسنا بصدد هنا تحليل دراسة كمال أبي ديب ، و لكن ما يهمّنا منها استخلاص العناصر الجديدة التي التمسها و ساهمت في خلق إيقاع الشعر العربي .

تأتي في الأخير دراسة سيد البحراوي في مؤلّفه " العروض و إيقاع الشعر العربي " التي بدا فيها الباحث مستعرضا و مناقشا و محلّلا للآراء السابقة و الوجهات المختلفة للعناصر الفعّالة في خلق إيقاع الشعر العربي (الكمّ – النبر – التنغيم) مناقشة علمية موضوعية مدليا بدلوه اتجاه الظاهرة .

و هو في دراسته لم يبتعد كثيرا عمّا حدّده مع إضافة ما توّصل إليه علم الأصوات و علم اللّغة يقول :" الإيقاع هو تتابع الأحداث الصوتية في الزمن أي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ، و معنى ذلك أنّ الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللّغة ، بحيث تتوالى في نمط زمني محدّد. "[2]

و لسيد البحراوي ما يدفعه هو أيضا إلى عدم التسليم بالرأي القائل إنّ العروض العربي عروض كمّي خال " يبدو العروض العربي حتّى الآن قائما على

1 كمال أبو ديب : في البنية الاقاعية للشعر العربي:ص289 .
2سيد البحراوي:العروض وإيقاع الشعر العربي- الهيئة المصرية العامة للكتاب-1993-ص112 .

إحساس واضح بالكمّ ، و إن لم تنتف إمكانيات الإحساس بالكيف كما تشير بعض الظواهر و منها أنّ شرط التفعيلة و الوزن لا يحتّم التساوي في كم المقاطع فحسب ، بل في ترتيبها أيضا ، بمعنى أنّ العلاقة بين الأسباب و الأوتاد و بصفة خاصة موقع الوتد بين الأسباب هي العلاقة التي ميّزت التفعيلات بعضها عن بعض ، رغم تساويها كمّيا ."[1]

إلى أن يخلص للقول :" و نخلص من هذا إلى أنّ العروض العربي قدُ بني أساسا على إحساس واضح (و إن لم يكن إدراكا علميا) بالكمّ مع إمكانية وجود بعض العناصر الأخرى غير الكميّة. "[2]

إذن فأولى العناصر الأخرى غير الكمية التي أشار إليها في قوله هي التنغيم كما ذهب إلى ذلك أنيس ، و يرى " حيثما تنتهي الجملة صوتيا و دلاليا يأخذ التنغيم شكله فالجملة التقريرية (الإثبات و النفي و الشرط و الدعاء) تنتهي بنغمة هابطة (|) كذلك الأمر بالنسبة للجملة الاستفهامية تنتهي بنغمة صاعدة ( ) لكن إذا وقف المتكلّم قبل تمام المعنى وقف على نغمة مسطّحة (–) لا هي بالصاعدة و لا هي بالهابطة ."[3]

أما العنصر الثاني فهو النبر الذي عرّفه بقوله :" هو ارتفاع في علو الصوت ينتج عن شدّة ضغط الهواء المندفع من الرئتين. "[4]

1سيد البحراوي:العروض وإيقاع الشعر العربي-ص85 .
2المرجع نفسه و الصفحة نفسها.
3المرجع نفسه:ص127 .
4المرجع نفسه:ص116 .

ثم نجده بعد هذا التعريف يقول :" و في اللّغة العربية لم تحدّد بعد أهمية النبر لأنّ وجوده لم يدرك أصلا إلاّ في العصر الحديث ."[1]

إلى أن يستنتج " و مع الدرس الصوتي الحديث بدأ التفكير و البحث عن أهمية النبر في اللّغة العربية و هناك عديد من المحاولات التّي بذلت في هذا الإطار "[2] و بعد استعراض مجموعة من الدراسات و مناقشتها يصل الباحث في النهاية إلى الجزم بعدم وجود النبر " و لهذه الأسباب يخيّل إلينا ، أنّه لا يمكن حتّى الآن القول بوجود قواعد النبر في الشعر العربي. "[3]

فما يمكن قوله عن هذه الدراسة ، كما أرادها صاحبها هي محاولة لإنتاج معرفة علمية فسار على منهج محدّد في استقراء رأي من سبقوه مستعرضا و مبيّنا مواطن الاختلاف مرجحا رأيا على آخر و تارة يخطئ بعض الباحثين و يدلي بدوله اتجاه المسألة .

لقد فتح هذا الصفّ الرائد من الباحثين بما أسسّوه من منهجية و مرجعية خصبة في هذا العلم القديم المتجدّد ، فتحوا الطريق واسعا لاجتهادات عدد كبير من النقاد و الباحثين الجدد في مختلف أنحاء الوطن العربي ، فقاموا بإعادة رسم خريطة الشعر العربي على أسس نقدية إيقاعية و بذلك صار البحث العلمي في الإيقاع واحدا من أهمّ الانشغالات ارتباطا بالنقد الأدبي ضمن منظور منهجي

4سيد البحراوي:العروض وإيقاع الشعر العربي-116 .
5المرجع نفسه:ص117 .
6المرجع نفسه:ص126 .

و رؤية نقدية واسعة إذ يمكن اعتبار الجهد العلمي المتميّز الذي قام به إبراهيم أنيس في كتابه (موسيقى الشعر) من أهمّ الجهود الفردية في هذا الميدان و ما استخلصه ا بعد إنهاء مؤلّفه هذا حقيقة نقدية بازغة إذ يقول :" فليحاول النقاد إذن ما شاءت لهم المحاولة التفتيش عن كلّ أسرار الشعر و ليصوّروها لنا ما شاء لهم التصوير و ليكشفوا لنا عمّا قد يكون فيه من أخيلة و استعارات و مجاز ليؤلّفوا من مثل هذا علما أو فنًّا للنّاس ، غير أنّا نطمع منهم أن يضعوا موسيقى الشعر في محلها الأسمى و ألاّ يقرنوها بشيء آخر قد يعثرون عليه في بعض الأشعار أو يعثرون في البحث عنه و التنقيب ، فليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النّفوس و تتأثر القلوب ."[1]

د حاول هؤلاء النقاد في دراساتهم الجادّة تلك أن يلتمسوا وظائف إيقاعية و علاقات جديدة لموسيقى الشعر العربي من خلال هذا النظام الكمّي الذي يمثله عروض الخليل ، بعد أن لاحظوا بعض القصور أو النّقص في الدراسات القديمة ، إذ يقول إبراهيم أنيس :" أما هذا الإيقاع فلم يدرس حتّى الآن دراسة كافية و لم يشر إليه أهل العروض. "[2]

أما أبو ديب فينتهي إلى عدم وجود دراسات وصفية تحليلية في العروض العربي لدى القدماء "كذلك جمّد العروضيون حيوية علم الخليل في قوالب ميّتة

1إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر-ص15 .
1المرجع نفسه:ص129 .

معقدّة ، تحوّلت عن غرضها الأساسي – وصف الإيقاع الشعري إلى التقنين لما يسمح به و ما لا يسمح به من تشكلات إيقاعية ".[1]

و نجد شكري عياد يقول :" قواعد العروض الخليلي عندنا أشبه بإطار ، نحاول ملأه بدراسة الإيقاع و دراسة الإيقاع في نظرنا هي الأهمّ ، لأنّها يمكن أن تعطي القوانين الكلية لموسيقى الشعر العربي ".[2]

فمن الظواهر الجديدة التي التمسوها ظاهرة النبر في الشعر و دوره في خلق الإيقاع " و مع الدرس الصوتي الحديث بدأ التفكير و البحث عن أهمّية النبر في اللّغة العربية و هناك عديدة من المحاولات التي بُذلت في هذا الإطار"[3] ، و نحن نعلم أنّ علماء العربية القدامى أولائك الذين انكبّوا على دراسة لغتهم أيّما انكبابا لم يشيروا فيما نعلم إلى ظاهرة النبر بمفهومها المعاصر في اللّغة العربية ، فكان ذلك جهدا عظيما في وصف جانب من جوانب الإيقاع الشعري و إيجاد أسس و قوانين لموسيقى الشعر تصلح لتشكل أساسا جيّدا لنقد الشعر العربي و تحليله و المضي بهذه الدراسات في سبيل تطويرها و استكمال جوانب النّقص فيها كما أشار إلى ذلك كمال أبو ديب " إنّ فرضية النبر التي أقدّمها هنا محاولة أولى لا أدّعي لها الكمال ، بل إنّي لواثق من أنّ ثمة عددا من النّقاط فيها ما يزال بحاجة إلى تدقيق و استقصاء و لكن الأمل بنشرها قد يثير الاهتمام و المناقشة و التتبّع

1كمال أبو ديب:في البنية الإيقاعية للشعر العربي-ص45 .
2شكري عياد:موسيقى الشعر-ص70 .
3سيد البحراوي:العروض وإيقاع الشعر العربي-ص117 .

بشكل يؤدّي إلى تعديلها نتيجة لعمل باحثين آخرين ، و لن يتاح للفرضية المقدّمة أن تتخذ صورة نهائية قبل حلّ هذه المشكلة ."[1]

و قد دعا إلى هذا الاتجاه عدد من الباحثين تراوحت أراؤهم بنسب مختلة فمنهم من أعطى للنبر الدور المطلق في تشكيل الإيقاع و منهم من أعطاه الدور النسبي فقط، كما اختلفت آراؤهم في تحديد طبيعته ، فلم يحظ بتحديد قار لموقعه ذلك أنّ اللّغة العربية ربما لا تقوم على أساس نبري ،و ليس للنبر دور بارز في تغيير معاني الكلمات باختلاف مواضعه مثلما هو قائم في اللّغات الأخرى مثلا كالإنجليزية .

أمّا ظاهرة التنغيم التي أشار إليها أنيس ، فقد أثارت خلافا كبيرا ين الدارسين حيث انقسمت آراؤهم في ذلك إلى قسمين ، فذهب قسم إلى أنّ العرب لم يتناولوا هذه الظاهرة و لم يدرسوها ، و منهم الأستاذ الدكتور تمام حسان عندما ذهب في كتابه " مناهج البحث في اللغة " إلى القول :" إنّ العربية الفصحى لم تعرف هذه الدراسة قديما ، و إنّ القدماء لم يسجلوا لنا شيئا من هذه الظاهرة ".[2]

و القسم الثاني من الآراء ترى أنّ القدماء أدركوا هذا الجانب إذ توجد إشارات في كتبهم توحي إلى ذلك و إن لم يكن لها حاكم من القواعد و على رأسهم أحمد كشك في كتابه من وظائف الصوت اللغوي قد درس التنغيم

1كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي-ص33 .
2تمام حسان: مناهج البحث في اللغة-**دار الثقافة**- الدار البيضاء – **المغرب**-1979-ص197-198 .

كظاهرة نحوية " و قدامى العرب و إن لم يربطوا ظاهرة التنغيم بتفسير قضاياهم اللغوية ، و هم إن تاه عنهم تسجيل قواعد لها ، فإنّ ذلك لم يمنع من وجود خطرات ذكية لماحة تعطي إحساسا عميقا بأنّ رفض هذه الظاهرة تماما أمر غير وارد و إن لم يكن لها حاكم من القواعد "[1].

و مما لاحظناه على هؤلاء الباحثين أنّهم خلطوا بين جملة من المصطلحات منها الإيقاع ، الوزن ، الموسيقى و النبر ففي وصفه لنواحي الجمال في الشعر قال إبراهيم أنيس :" و للشعر نواح عدّة للجمال ، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ و انسجام في توالي المقاطع و تردّد بعضها بعد قدر معيّن منها و كل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر ."[2]

ففي قوله (جرس الألفاظ) وصف للموسيقى ، و لكن في قوله (انسجام في توالي المقاطع) وصف للإيقاع ، علما أنّه أسمى الإيقاع و الموسيقى معا بأنّهما موسيقى و هذا خلط واضح.

و عندما تحدث عن النغم و دوره في حفظ الشعر قال :" و علّل مؤرّخو الأدب العربي كثرة ما روي لنا من أشعار القدماء ، إذا قيس بما روي من نثرهم بأنّ حفظ الشعر و تذكره أيسر و أهون و لعلّ السرّ في هذا هو ما في الشعر من انسجام المقاطع و تواليها بحيث تخضع لنظام خاص في هذا التوالي "[3]

1أحمد كشك:من وظائف الصوت اللغوي-القاهرة -ط2-1997-ص57-58 .
2إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر-ص19 .
3 المرجع نفسه:ص10 .

فهنا وصف للإيقاع : لأنّ النغم و الموسيقى غير معنيين بتوالي المقاطع، ينما نجده في موضع آخر يصف الموسيقى بصورة أفضل حين تحدث عن النثر " و نثر الكلام قد يشتمل على نوع من الموسيقى نراها في صعود الصوت و هبوطه أثناء الخطاب ".[1]

و هذا وصف لجزء من الموسيقى و هو صعود الصوت و هبوطه المتمثل في النغمة، ثم وجدناه يعود بعد سطر واحد ليخلط بين الإيقاع و الموسيقى حيث قال :" ففي كلّ هذا للموسيقى لكنّها في الشعر من نوع أرقى ، بل هي في الشعر أسمى الصور الموسيقية للكلام و أدّقها لأنّ نظامها لا يمكن الخروج منه ".[2]

و هنا قصد الوزن ؛فالموسيقى ليس لها نظام صارم لا يمكن الخروج عنه بل الوزن هو الذي يمتاز بهذه الصفة .

و خلط آخر عثرنا عليه عند كمال أبي ديب بين مصطلحي النبر و الإيقاع إذ استخدمها مترادفين " لكنّ العروضيين العرب بعد الخليل العقل الفذّ ، أخفقوا في التفريق بين المستويين : الوزن و الإيقاع و كان حديثهم كلّه عن الأوّل و بفعلهم هذا أكدّوا نّهم لم يفهموا البعد الحقيقي الجذري لعمل الخليل و حوّلوا العروض العربي إلى عروض كمّي نقي ذي بُعد واحد مخفين بذلك بعده الآخر الأصيل : حيوية النبر الذي يعطي الشعر العربي طبيعته المتميزة ".[3]

1إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر-ص14
2المرجع نفسه والصفحة نفسها.
3كمال أبو ديب:في البنية الإيقاعية **للشعر العربي**-ص118 .

كما نلاحظ جعل أبو ديب النبر مرادفا للإيقاع .

فهذا هو الخلط الذي وقع فيه هؤلاء الذّين حاولوا النظر إلى النظام الخليلي نظرة لمية تسعى إلى تطويره أو إلى إيجاد بديل له ، حتّى نخلص للقول إنّ دراساتهم تلك لم يُتح لها الوصول إلى نتائج جذرية حول النبر و الكمّ ، و هذا ما لمسناه من خلال أقوالهم ، لذلك لم يتخذوها الصورة النهائية و فتحوا مجال البحث فيها " و نحن نأمل أن يستطيع الدارسون المتخصصون التقدّم بهذه الأبحاث عبر مجموعة من المنافذ ".[1]

فمن خلال تتبعنا للإيقاع لدى العرب يمكننا أن نخلص للقول إنّ القدامى قد خلطوا بين الوزن و الموسيقى من ناحية و أكدّوا إثباث النظام الموسيقي في صورته التّي استخلصها الخليل من ناحية أخرى ، و بالتالي ابتعدت كلمة الإيقاع و تردّدت كلمات الوزن و القافية فهيمن عندهم مفهوم الوزن على مفهوم الإيقاع ،ربما الخطأ الذي وقع فيه هؤلاء هو عدم إدراكهم لاتساع ظاهرة الإيقاع و خصيصته.

أمّا المحدثون فقد اتخذوا من عيوب علم العروض و قصور مقاييسه عن الكشف عن أسرار الشعر الموسيقية عيوبا للنظام الموسيقي للشعر القديم ، و وفق هذا المنظور أصبحت مسألة الوزن و القافية مسألة قديمة .

[1]- سيد البحراوي:العروض وإيقاع الشعر العربي-ص118 .

و عليه فالإيقاع في المنظور الحديث أو المعاصر يقوم على ثلاث مستويات أرادها كعناصر جديدة فالأول هو المستوى الكمّي أمّا الثاني هو الذي يعتمد فيه الإيقاع على النبر ، أمّا الثالث فالإيقاع يعتمد على التنغيم .

الفصل الثاني

الأوزان العروضية بين البنية و الإيقاع

أولا: إيقاع الشكل العمودي

ثانيا: إيقاع الشكل التفعيلي

تستوجب دراسة البنية الإيقاعية التمييز بين الإقاعين الخارجي و الداخلي ، و لا ريب في أنّ موسيقى الشعر ناتجة من تمازج هذين الإقاعين :

فالإيقاع الخارجي متعلّق بالمباني و يشمل التشكيلات السمعية المتمثلة في الوزن و القافية " و الواقع أنّ الوزن و القافية يمثلان عنصرا مهمّا من عناصر الفنّ الشعري و مقوما أصيلا من مقوماته الفنية التي تميّزه عمّا عداه من فنون القول الأخرى و بخاصة فنّ النثر " [1]

و من الإيقاع الداخلي المتعلّق بالمعاني و يشمل التشكيلات المتصلة بالمستويات اللّغوية و الصوتية .

نعني بالإيقاع الخارجي البنية العروضية التي تأسس عليها الشعر العربي و التي على خُطاها صَاغَ الشعراء أشعارهم ، و هي بنية ضبطت بعلم العروض الذي هو " ميزان الشعر بها يعرف صحيحه من مكسوره "[2].

و هذه البنية تشمل على عنصري الوزن و القافية ، و لقد اهتم العرب منذ القديم بالإطار الخارجي للقصيدة اهتماما كبيرا ، فهذا أقدم تعريف للشعر أنّه " موزون مقفّى "[3].لقد استطاع الناقد أن يرسم لنا حدود الشعر و يبين أنّ ما وقع ضمن هذه الحدود يعدّ شعرا و ما خرج عنها لا يعدّ شعرا،حتى ذهب الفارابي إلى أنّ الشعر يبطل أن يكون شعرا إذا خلا من الوزن فقال:

---

[1]-عثمان موافي : في نظرية الأدب –دار المعرفة الجامعية –ط3-1999- ص 48

2-التبريزي الخطيب : الكافي في العروض و القوافي – دار الكتب العلمية – بيروت-ط1 -2003- ص 15

3-قدامة بن جعفر : نقد الشعر- مرجع سابق – ص15

" غير أنّ الشعر إذا خلا من الوزن بطل أن يكون شعرا " [4] فإذا حلّ الوزن على الخطاب الشعري سيميّزه و يضع حدّا فاصلا بين ما هو شعر و ما هو نثر ، و لذلك ألحّ العرب القدامى و عوّلوا عليه فهو يمثل أهمّ أدوار الشعر و أشدّها خطورة في تعميق الإيقاع ، إلى جانب عنصر القافية كما أدرك ذلك العروضيون ، و بالتالي يكون ذلك الموقع الذي تحتلّه من أهمّ المواقع إيقاعيا لما له من وقع على أذن السامع أو المتلقّي .

هذا ما جعل الجاحظ يربط بين حكمة العرب و الوزن من خلال قوله: " لو حُوَلت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن "[5].

فنتج عن ذلك سطوة للوزن الشعري في الثقافة العربية جعلت منه سلطة تفوق سواها من مكوّنات الشعر.

فالوزن عنصر أصيل في الشعر العربي التقليدي، و قد تناوله القدامى من جوانب عدّة، فيراه أبو حيّان وحده هو الحدّ الفاصل بين الشعر و النثر" يفصل النظم عن النثر بفضل الوزن "[6] و عدّه ابن رشيق القيرواني أعظم أركان الشعر و يقدم المبنى على المعنى في تمييز الشعر فيقول :

"الوزن أعظم أركان حدّ الشعر و أولاها به خصوصية"[7]، لكنّه لم يعدّه كالتوحيدي وحده فاصلا بين الشعر و النثر .

و يركّز ابن طباطبا على ضرورة انتقاء الوزن في قوله :" إذا أراد الشاعر بناء قصيدة

---

[4]-الفارابي :جوامع الشعر-مرجع سابق-ص172

[5]- الجاحظ : الحيوان ، مرجع سابق-ص_85

[6]-أبو حيان التوحيدي:الهوامل و الشوامل-نشر:أحمد أمين والسيد صقر-الهيئة العامة لقصور الثقافة (دت)ص309

[7]-ابن رشيق : العمدة – مرجع سابق –ج1- ص 134

أن يفكّر في الوزن الذي يسلسل له القول عليه "[8].

هكذا يكون القدامى قد أقرّوا أهمّية الوزن لماله من إيقاع تطرب له الأسماع بتفعيلاته المتوالية في فترات زمنية منتظمة مشكّلة بذلك إيقاعات مؤثّرة في النّفس لأنّه في تعريف العروضيين عبارة عن " مجموعة من التفعيلات التي يتألف منها البيت بكيفية معيّنة و ترتيب معيّن "[9].

و الوزن عند المحدثين عرّفه كثير منهم على أنّه" هو مجموع التفعيلات التي يتألّف منها البيت ، و قد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية "[10]، و في السياق نفسه قال عز الدين إسماعيل :" صورة البيت الشعري التقليدي تتكوّن من وحدتين موسيقيتين : أحدهما تكرار للأخرى, أي أنّها تساويها زمنياً في حركاتها وسكناتها "[11].

إذن بالإجماع بين القديم و الحديث الوزن هو ذلك النظام الذي يحقق للشعر أنغاما واضحة و متناسقة حيث تتوالى الأصوات المتحركة و الساكنة في نسق معيّن ممّا يؤدّي إلى تشكيل وحدة نغمية هي التفعيلة ، و هي عند الخليل عشر: فاعلن، فعولن ، مستفعلن فاعلاتن، مفاعيلن، مُفاعلتن، مُتفاعلن، مفعولات، مستفع لن، و فاعِ لاتن و عدد التفعيلات يجب أن يكون متساويا في البيت، فكما يكون عددها في الصدر يجب أن يكون في العجز ، و لا يجوز أن يزيد العدد في أحدهما عن الآخر فترتبك الإيقاعات و تختلط ، و لا يستطيع المتلقّي أو المستمع لقصيدة ما أن يعرف

[8]-ابن طباطبا : عيار الشعر –مرجع سابق-ص11.

[9]-سيد البحراوي : العروض و إيقاع الشعر العربي – مرجع سابق – ص 35

[10]-محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي – مرجع سابق – ص35

[11]-عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب -دار العودة – بيروت – ط4-1977 – ص 77

وزنها أو بحرها التي هي عليه " هي المقياس العروضي الذي تقاس به أبعاد أجزاء البيت و بتلاقي التفعيلات يعرف نوع البحر و ما ينشق منه من أوزان "[12]

شكل القديم للقصيدة يقوم على التزام كل بيت من أبياتها لعدد محدّد من التفاعيل لا يزيد الشاعر عليه و لا ينقص منه ، من أوّل بيت إلى آخر بيت في قصيدته، كما لا يجوز أن يكون في قصيدة واحدة بيت تام ثم يليه بيت مجزوء أو منهوك ، و هذا مما لا يسمح به في القصيدة العمودية ، حتى لا تتباين الإيقاعات و بالتالي تفقد القصيدة الانسجام الإيقاعي ، إذ على الشاعر أن يمطّط مشاعره و يقلّصها حسب تفعيلات البيت .

و حين بنى الخليل بحوره الشعرية من التفاعيل جعل منها ما يتكرّر ست مرّات في البحر كالرجز ، أو ثماني مرّات كالمتقارب ، كما جعلها مفردة و مركّبة فالمفرد ما تركّب من تفعيلة تتكرّر دون غيرها ، خماسية كالمتقارب أو سباعية كالهزج و الرجز و الرمل – الوافر –الكامل ، أمّا المركّب ما تركّب من تفعيلتين مختلفتين إحداهما خماسية و الأخرى سباعية ، كالطويل و المديد و البسيط أو من سباعيتين مختلفتين كالسريع و المنسرح و الخفيف و المجتث و المقتضب و المضارع .

و من هنا تسهم في إثراء القصيدة بنغمات موسيقية تطرب لها أذن المتلقّي ، و ممّا لا شك فيه أنّ كثرة البحور في الشعر قد تجعل النغمات الشعرية متعدّدة و متنوّعة و هذا الغنى العظيم في الأوزان ليس له نظير ، و له ميزة جليلة ، و ذلك لكل وزن

[12]–هاشم مناع : الشافي في العروض و القوافي – دار الفكر العربي – بيروت –ط3–1995–ص 27

صفة تميّزه عل سواه " إنّ أيّ بحر من بحور الشعر يعدّ آلة موسيقية لها صوت مميّز لا يسمع إلاّ عند العزف عليها "[13].

و قد ارتأينا تقسيم المتن (اللّهب المقدّس) إلى بنيتين فرعيتين: حيث الشكل العمودي ، و الّذي اشتمل على ستّة و أربعين نصّا، و شعر التفعيلة الذي اشتمل على تسعة نصوص واحدة منها جاءت بالعامّية ، فمجموع قصائد الديوان خمسة و خمسون نصّا .

و سوف نبدأ بالنّصوص العمودية متتبّعين أوزانها بالإحصاء و التحليل.

[13]- رجاء الجوهري : فن الرجز في العصر العباسي –منشأة المعارف –الإسكندرية (دت) ص 440

إيقاع الشكل العمودي

يعتمد إيقاع قصيدة الشكل العمودي على البيت ،فالشكل التقليدي شطران متقابلان و بينهما فراغ يكوّنان البيت " فالقصيدة بنية مفتوحة إذا صحّ التعبير ، بمعنى نّها تمثّل وحدات بنائية – أبيات- مغلقة على ذاتها ينفصل بعضها عن بعض ، و هي من ناحية الشكل و الموسيقى تكرار للوحدة الأولى – الصورة النسقية للبحر – التي تمثل في البيت الأوّل منها ، فالبيت هو الوحدة الموسيقيّة القائمة بذاتها و التي تتكرّر في القصيدة "[14] .

فالواضح أنّ البيت هو الوحدة الأساسية للقصيدة العمودية ، فمن خلاله يُعرف الوزن الذي بنى عليه الشاعر قصيدته .

و لقد أدرك مفدي أهمّية الوزن في نظم قصائده ، و كي تكون دراستنا علمية قمنا بدراسة إحصائية للأوزان الشعرية التي وردت في المتن.

[14]- عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، مرجع سابق – ص 77

البحور	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النّفس	المرتبة
الخفيف	9	%19.56	362	% 19.36	1
الكامل	9	%19.56	329	%17.60	
البسيط	7	%15.21	368	%19.69	
الطويل	5	%10.86	267	%14.28	2
الرمل	5	%10.86	118	%6.31	3
الوافر	4	%8.69	156	% 8.35	
السريع	4	%8.69	121	% 6.47	
المتقارب	3	%6.52	148	% 7.92	4
8 المجموع	46	%100	1869	% 100	

جدول النسب المئوية لاستثمار البحور في اللهب المقدس بحسب عدد القصائد و الأبيات.

لقد أفرز الإحصاء نتائج استثمار مفدي لبحور الشعر العربي فقد نظم في ثمانية بحور من بين الستة عشر و هي : الخفيف ، الكامل، البسيط ، الطويل ، الرمل، الوافر، المتقارب و السريع أي بنسبة 50 % ،موّزعةبين المزج (البسيط ، الخفيف ،الطويل، السريع) و الصفاء (الرمل ، المتقارب ، الكامل ، الوافر) ، إلاّ أنّها تقوم على تفعيلات مشتركة توّحدها إيقاعيا حيث البسيط و الخفيف و السريع يشتركون في تفعيلة (مستفعلن) ، و الخفيف و الرمل يشتركان في تفعيلة (فاعلاتن) ، و الطويل مع المتقارب يشتركان في تفعيلة (فعولن) ، فهي بحور موّحدة الجذر الإيقاعي ، ممّا أكسبها طاقة إيقاعية كبيرة خصوصا لما تتسم به تلك التفعيلات من مرونة تعطيها القدرة على توليد خيارات إيقاعية عديدة ، و هي كلّها بحور متمركزة في الشعرية العربية و من أهمّ ثوابت بنيّتها الإيقاعية .

فورود كلّ من بحر البسيط و الخفيف و الكامل في الصدارة هو ورود قد يتبادر إلى الذهن لأوّل وهلة استمرار أثر التقليد لدى شاعرنا .

و قبل أن نسترسل في الإحصاء و التحليل نحاول أن نقارن البنية الوزنية لدى الشاعر بمتون أخرى في ضوء الذائقة الإبداعية للشعر العمودي قديما و حديثا ، و من شأن إحصاءات تواتر الأوزان لدى الشعراء التقليديين أن تظهر عملية اقترابه أوابتعاده عنهما في استخدام تلك الأوزان .

المرتبة	البحر	نسبة الاتجاه
1	الطويل	36,3%
	الكامل	18,4%
2	البسيط	12,6%
	الوافر	12,2%
3	الخفيف	5,4%
	المتقارب	3,5%
	الرجز	2,8%
	الرمل	2,8%
	المنسرج	2,4%
	السريع	2,2%
4	الهزج	0,3%
	المجتث	0,3%
	المديد	0,2%

جدول نسبة اتجاه الشعراء إلى البحور في الشعر العربي القديم[1]

المرتبة	البحر	نسبة الإتجاه
1	الكامل	27,9%
	الخفيف	21,6%
2	الطويل	13,8%
	البسيط	10,4%
3	الرمل	7,7%
	الوافر	5,6%
	المتقارب	4%
4	السريع	2,8%
	الرجز	1,7%
	الهزج	1,7%
	المجتث	1,6%
	المنسرج	0,7%
	المتدارك	0,1%

جدول نسبة اتجاه الشعراء إلى البحور في الشعر العربي الحديث[2]

[1] مصطفى أبو شوارب: البنية الإيقاعية في شعر عبد العزيز سعود البابطين-دار المعرفة-1997-ص40

[2] المرجع نفسه ص41

تكشف لنا مقارنة معدلات الشيوع في الجداول عن النتائج التالية:

-تقلّص المتن العروضي مقارنة بالتقليديين ، فمن إجمالي (16) بحرا استخدم مفدي ثمانية فقط بينما يزيد عنه التقليديون ، فلم يستفد من البحور المتبقية و هي : المديد ، المنسرح ، الهزج ، الرجز ، المجتث و المتدارك ، و إن كانت في المراتب الأخيرة لدى كل من القدامى و المحدثين بنسب ضئيلة جدّا .

-أمّا البحور المستخدمة لديه فنجد أعلاها تواترا : الخفيف ، البسيط و الكامل ، إذ بلغت قصائدهم خمسة و عشرين قصيدة بنسبة 55.55 % و بنسبة عدد أبيات 57.75 %

-فاستخدام الخفيف و البسيط عائد إلى طبيعتهما الإيقاعية ذات البنية المركّبة من تفعيلتين و مَالهما من مرونة و طواعية من جهّة ، و من جهّة أخرى إلى الأبعاد سية التي يتمتّع بها هذان البحران ، فالبسيط كما يقول عبد الله الطيب :" من أعظم البحور العربية أبهة و جلالة ، و هو لمالَه من أصل رَجزي لا يكاد يخلو من الجلبة ."[3]

و هذه الصفة هي التي تجعله مرشحا للاستمرار في العصر الحديث ، فقد احتّل المرتبة الثانية قديما و حديثا ، و قد تأكدنا من ذلك من خلال الإحصاء الذي قام به ، إبراهيم أنيس في منجزه (موسيقى الشعر) أنّه يأتي الثاني في ترتيب بحور الخليل .

أمّا بحر الخفيف " فهذا قد بدأ متواضعا في الشعر الجاهلي لا تزيد نسبته عن الرمل و المتقارب و أمثالها ، ثمّ نهض نهضة كبيرة في الشعر العباسي و لم يكد ينتصف

[3]-عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها-دار الفكر-بيروت-الطبعة الخامسة-1981- ج1-ص507

القرن الرابع الهجري حتّى شهدناه يحلّ المرتبة الثانية من أوزان الشعر العربي منافسا في هذا وزن البسيط و وزن الوافر "[4].

-أمّا بحر الكامل فيحتلّ المرتبة الثانية في مدوّنة الشعر العربي القديم و الأولى في الشعر الحديث ، و بالنظر إلى إحصائيات إبراهيم أنيس على نتاج بعض شعراء الحداثة، أثبتت كذلك تصدر هذه البحور في الشعر الحديث عند كل من البارودي و حافظ إبراهيم و أحمد شوقي لكن بنسب متفاوتة عندهم .

-و فيما يخصّ بحر الطويل المتصدّر المرتبة الأولى بدون منازع عند القدامى ، هو في المرتبة الثانية عند شاعرنا و كذلك عند المحدثين يشاركه فيها البسيط .

-ثمّ الوافر و الرمل في المرتبة الثالثة مثلها في الشعر الحديث .

-ثم المتقارب في المرتبة الرابعة و الأخيرة.

"فتلك هي البحور الخمسة التي ظلّت في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كلّ الشعراء ، و يكثرون النظم منها ، و تألفها آذان النّاس في بيئة اللّغة العربية "[5].

و المقصود بالبحور الخمسة : الخفيف ، الكامل ، البسيط ، الطويل و الوافر و هي البحور التي احتلّت المراتب الأولى قديما و حديثا و عند شاعرنا .

-"أمّا المتقارب و الرمل و السريع ، فتلك بحور قد تذبذبت بين القلّة و الكثرة يألفها شاعر و يكاد يهملها آخر "[6] .

[4]إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر العربي – ص 191

[5]المرجع نفسه: ص 189-190

[6]المرجع نفسه : ص 190

شيوع كلّ من الكامل و الخفيف و البسيط و الوافر ، فذلك منطقي لأنّها تعدّ من البحور الطويلة الكثيرة الاستعمال في الشعر العربي .

فنسبة البحور في اللّهب المقدّس تشبه إلى حدّ كبير نسبها في الشعر الحديث و تختلف بكثير عن النسب في القديم ، هكذا نرى أنّ الشاعر مفدي كان يتتبع فحول الشعراء من الأقدمين و المحدثين و ينسج على منوالهم .

كما كشفت لنا هذه المقارنة بمثيلاتها في الشعر العربي بعَامّة عن مكانة مفدي بين أضرابه من شعراء العربية ، فهو شاعر يدور في فلك الإطار التقليدي للشعر العربي بمحافظته

على النسب إلى حدّ ما .

و لم يلجأ الشاعر إلى الأوزان القصيرة أو مجزوءات البحور ذلك لما لهذه الأوزان من خفّة و حركة سريعة تتناسب مع الغرض الغنائي أكثر و هذا يتعارض و موقف الشاعر .

بنية التشكيل الإيقاعي للبحور المستخدمة :

هنا نقوم بالتفصيل من خلال دراسة كلّ بنية تشكيل إيقاعي للبحر الواحد مع ملاحظة التغيّرات الحاصلة على تفعيلات البحر و ما يمكن أن تنتجه من تشكيلات أخرى .

1.بنية التشكيل الإيقاعي للخفيف :

و باستقراء الجداول السابقة يمكن للدراسة أن تبدأ قراءتها ببحر الخفيف ، و هو بحر مزدوج التفعيلة ورد في شعرنا العربي تامّا و مجزوءً ، و أصله :

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

سمَاه الخليل بالخفيف " لأنّهّ أخفّ السباعيات " [7].

و قيل سمّي خفيفا " لأنّ الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفّت ، و قيل سمّي خفيفا لخفّته في الذوق و التقطيع ، لأنّه يتوالى فيه لفظ ثلاثة أسباب ، و الأسباب أخفّ من الأوتاد "[8].

و هو يشترك مع السريع و المنسرح و المضارع و المقتضب في تكوين دائرة المشتبه. و قد استخدمه مفدي بإيقاعه التام في تسعة قصائد أي بنسبة اتجاه تقدر بـ 19.56 % و اشتملت هذه القصائد على ثلاثمائة و اثنين وستين بيتا (362) بنسبة 19.36 %

[7]- ابن رشيق : العمدة –ج1- ص 136

[8]-التبريزي : الكافي في العروض والقوافي- ص 77

إنّ الخفيف من البحور ضعيفة النسبة في شعرنا القديم حيث بلغت 5.4 % و إن كانت كذلك فهي في شعرنا الحديث عالية إذ بلغت 21.6 % و هي نسبة متساوية لنسبة وجوده في شعر مفدي ، و هي في المرتبة الأولى إلى جانب الكاَمل .

نظم شاعرنا على الخفيف التام لمَا لهذا البحر من تطريب موسيقى ، فكتب على العروض الصحيحة و الضرب الصحيح في قوله من قصيدة (حروفها حمراء)[9]:

لاذ بالانتخَابِ مُولي سيفَاهَا	في بلاَدٍ تَسيلُ فيها الدِّمَاءُ
-- ن- -ن- ن -- ن-	-- ن- -ن- ن -- ن-
فَاعلَاتنَ مُتفع لن فَاعْلاَتنَ	فَاعلَاتنَ مُتفع لن فَاعْلاَتنَ
أَيُّ مَعْنًى لِمَجْلِسٍ دُونَ حُكْمٍ	وَطَنِيٌّ عَلَى يَدَيْهِ القَضَاءُ
-- ن- -ن- ن -- ن-	-- ن- -ن- ن -- نن /-
فَاعلَاتنَ متفع لن فَاعْلاَتنَ	فَاعلَاتنَ متفع لن فَاعْلاَتنَ

إنّ الخفيف الصحيح فيه مسَاحهَ إيقاعية جيّدة لحمل المعنى و لكن ليس أيّ معنى إنّه معنى الحزن و معنى الفرح ، و على موسيقاه نستطيع حمل مَا نشاء من أفكار و أغراض لذا نجد جُلّ قصائد مفدي التي كتبها على هذا النوع (العروض الصحيحة و الضرب الصحيح) و هي –الذبيح الصاعد – حروفها حمراء – لذهبنا نحالف الشيطانا – أيّها المهرجان هذا نشيدي – يوم الخلاص – عش مع الخالدين يا شيخ .وانعم– ابن ملكًا على هوى الشعب يخلد – التحيّات أيّهذا الإمام – شاكر الفضل ليس بعدم شكرا –جاءت على هذا النوع حاملة معنى الحزن و الفرح .

[9]–مفدي زكريا ، الديوان ، ص53

فالتي جاءت حاملة معنى الفرح كقوله من (أيّها المهرجان هذا نشيدي) :[10]

هَاجَهُ المَحْفَلُ الرَّهيبُ فَقَالا وَ تَغْنَى يُخَلّدُا لاحتفالاَ

-ᴗ- - ᴗᴗ- ᴗ- ᴗ - - ᴗ- - -ᴗ- - ᴗ- ᴗ- - ᴗᴗ

فاعلاتنَ متفع لن فَاعْلاَتن فعلاتنَ متفع لن فاعلاتن

و قال من (يوم الخلاص) [11]:

أَشْرقَ العِيدُ فَأَنْشِرُوا الأَعْلاَمَا و امْلأُوا الكَوْنَ بَهْجَةً و ابتساما

-ᴗ- - ᴗ- ᴗ - - - -ᴗ- - ᴗ- ᴗ - - ᴗ-

فاعلاتنَ متفع لن فَاعْلاَتن فاعلاتنَ متفع لن فاعلاتن

و التي جاءت حاملة معنى الحزن قوله من (الذبيح الصاعد) [12]:

قَامَ يَخْتَالْ كالمَسِيحِ وَئِيدًا يَتَهَادَى نَشْوَانَ، يَتْلُوُا النَشِيدَا

-ᴗ- - ᴗ- ᴗ - - ᴗᴗ - -ᴗ- - ᴗ- - - ᴗᴗ

فاعلاتنَ | متفع لن فَاعِلاَتنَ فعلاتنَ متفع لن فاعلاتن

بَاسِمَ الثَغْر، كالملائِكِ، أو كالطّ فَلِ يَستقبِلُ الصَبَاح الجَدِيدَا

-ᴗ- - ᴗ- ᴗ - - --ᴗᴗ -ᴗ- - ᴗ- ᴗ - - ᴗ-

فاعلاتنَ متفع لن فاعِلاَتن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

[10]– مفدي زكريا ، الديوان ، ص 185

[11]–المصدر نفسه : ص 208

[12]–م.ن : ص 9

عمد الشاعر من خلال هذا البحر إلى رّقة و ليونة و موسيقى تدبّ إلى قلب المتلقي لتسيطر على عقله مُعَوّلا على ما فيه من " جزالة و رشاقة "كما يرى القرطاجنى.[13]

2.بنية التشكيل الإيقاعي للكامل :

الكامل من البحور الصافية أو البحور موّحدة التفعيلة ، جاء في شعرنا تامّا و مجزوءً ، و هو يتألّف من :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

و هو من دائرة المؤتلف التي تضمّ الوافر

سمّاه الخليل كاملا " لأنّ فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر "[14]

و قيل يسمّى كاملا " لتكامل حركاته و هي ثلاثون حركة ، ليس في الشعر شيئ له ثلاثون حركة غيره "[15].

و قيل سمّي كاملا لأنّ أضربه أكثر من أضرب سَائر البحور فلا بحر له تسعة أضرب سواه (فله ثلاث أعَاريض و تسعة أضرب) .

نظم شاعرنا منه تسعة قصائد بنسبة 19.56% ، فبلغت أبياتها ثلاثمائة و تسعة و عشرين بيتا (329) بنسبة 17.60 % ، و هي كالآتي : و تعطلت لغة الكلام – قالوا نريد – لا تعجبوا إن جاءكم برسالة –و تكلّم الرشاش جلّ جلاله – أهدافنا في

[13]–حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 269

[14]– ابن رشيق : العمدة –ج1– ص 136

[15]–التبريزي : الكافي في العروض و القوافي . ص 43

العالمين صريحة – إلى الذين تمرّدوا – المغرب العربي أنت جناحه – قد عاد للقمر – اقرأ كتابك .

فقد احتلّ المرتبة الأولى في الديوان مع الخفيف و البسيط ، و هو بحر متقدّم النسبة في الشعر القديم إذ بلغت حوالي 18.4 % .

و الكامل من أهمّ البحور في الشعر الحديث جملة إذ بلغت نسبة تواتره فيه 27.9 %

و قد استعمله مفدي بمظهره التام فقط "و الكامل أتمّ ا لبحور السباعية و قد أحسنوا بتسميته كاملا،لأنّه يصلح لكلّ نوع من أنواع الشعر و لهذا كان كثيرا في كلام المتقدّمين و المتأخرّين، و هو أجود في الخبر منه في الإنشاء و أقرب إلى الشدّة منه إلى الرّقة"[16]

أ.**الكامل التام الصحيح** : يأتي بعروض صحيحة و ضرب مثلها ، و نظم عليه أربعة نصوص يقول في (و تكلّم الرشاش جلّ جلاله) [17].

أكبَادُ من ..؟ هذي التي تتفطر..؟	وَدِمَاء مَنْ.. ؟ هذي التّي تتقطرُ؟
–ᴗ–ᴗᴗ - ᴗ– – – ᴗ– –	– ᴗ–ᴗᴗ– ᴗ– – – ᴗ– ᴗᴗ
متفاعلن	متفاعلن

و يقول في (أهدافنا في العالمين صريحة) [18]

[16] سليمان البستاني:إلياذة هوميروس–مطبعة الهلال–مصر–1904–ص589

[17] ،مفدي زكريا:الديوان– ص 133

[18] – المصدر نفسه–ص 143

ديغول يعْلمُ مَا نُريدُ وَ يَفْهَمُ مَا بَاله ، حَيرانَ لا يَتَكلَّمُ

-ـ-ـ ـ- ـ- ـ- ـ- -ـ-ـ ـ-ـ- ـ- ـ- ـ- -ـ

متفاعلن متفاعلن

و يقول في (إلى اللذين تمرّدوا) : [19]

مَا للعصَابة في الجزائر مَالها مَا للجبابرِ سَاجدين حيَالهَا؟

-ـ-ـ ـ- ـ- ـ- ـ- -ـ-ـ ـ- ـ- ـ- ـ- -ـ

متفاعلن متفاعلن

و قال في (قد عاد للقمر) : [20]

قالوا ابنُ يُوسُفَ مَاتَ قُلْت أَيمُوتُ مَن حَفِظَ البِلاَدَ من الفَنا

-ـ-ـ ـ- ـ- ـ- ـ- -ـ-ـ ـ- ـ- ـ- ـ- -ـ

متفاعلن متفاعلن

ب.الكامل التام المقطوع[G] : عروضه صحيحة (متفاعلن) و ضربه مقطوع فَاعلْ) و التي تتحّول إلى (فَعِلاَتن) ، و قد جيئ بهذا القطع ليقطع تلك الرتابة المتكرّرة في التفعيلة الواحدة (متفاعلن) لتصبح تفعيلاته و هو مقطوع الضرب هكذا :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فَعِلاَتنْ

يقول من قصيدة (و تعطّلت لغة الكلام):[21]

[19]–مفدي زكريا : الديوان – ص 156

[20]–المصدر نفسه –ص 206

*القطع: علة نقص و هي حذف آخر الوتد المجموع و إسكان ما قبله

[21]مفدي زكريا : الديوان–ص42

نَطَقَ الرّصَاصُ فَمَا يُبَاحُ كَلَامُ وَجَرَى القِصَاصُ فَمَا يُتَاحُ مُلَامُ

--ʊʊ-ʊ-ʊʊ-ʊ- ʊʊ --ʊʊ-ʊ-ʊʊ-ʊ-ʊʊ--

فعلاتن **فعلاتن**

جاء الضرب مقطوعا و لكن ما لحظناه أنّ العروض جاءت مقطوعة كذلك على وزن (فعلاتن) مثل الضرب ، فهل خالف الشاعر القاعدة ؟

الجواب : لا ! لأنّ هذا البيت هو مطلع القصيدة و غالبا ما تأتي مطالع القصائد مصرّعة ، و التصريع هو جعل العروض كالضرب وزنا و قافية مع إخراجها عن حكمها إلى حكمه .

و مثال العروض الصحيحة و الضرب المقطوع قوله من القصيدة نفسها :[22]

مَا للقِيَامَةِ في الجَزَائرِ أَرْعَدَتْ فَغَدَا لَهَا في الحَافَقَيْنِ غَمَامُ

-ʊ-ʊʊ --ʊʊ

متفاعلن فعلاتن

و قد نوّع الشاعر في الضرب المقطوع فأدخل عليه زحاف الإضمار * و هو حسن في نظر العروضيين ، فتصبح التفعيلة (متفاعلن) بعد اجتماع القطع و الإضمَار (مفعولن) كقوله :[23]

وَقضى الزمان فلا مردّ لحكمه وجرى القضاءُ وتمّت الأحكامُ

-ʊ-ʊʊ - - -

متفاعلن مفعولن

[22]مفدي زكريا:الديوان- ص 44

[*]-الإضمار : إسكان ثاني الجزء و يدخل على تفعيلة واحدة و هي متفاعلن و على بحر واحد هو الكامل

[23]-مفدي زكرا :الديوان – ص 42

نجد الشاعر على وفق مبناه الإيقاعي هذا يحمّل عو اطفه على تفعيلة (متفاعلن) المتكرّرة الوحيدة ، فلا نجد التنويع الإيقاعي إلاّ في زحاف الإضمار (متفاعلن) تصبح مُتْفاعلن و تحوّل إلى مستفعلن مثال ذلك قوله في قصيدة (لا تعجبوا إن جاءكم برسالة) [24]

قِفْ بي اقْدُسْ للحَياة نضَالَهَا فَلَكُم وَقَفْتُ أقَدِسُ استِقْلاَلَهَا

-ـ-ـ -ـ-ـ -ـ-ـ -ـ-ـ

مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن

و إذا كان العروضيون يرون زحاف الوقص صالحا في الكَامل فإنّ مفدي لا يستسيغه و لا يراه موصلا إيقاعيا و ذلك لكسره انسيابية الكامل ، فلم ينظم علبه كما لم ينظم على التام الأحذ فهذا النوع منه محذوذ العروض و الضرب في علة لازمة، فتصير التفعيلة متفاعلن← متفا و تحول إلى فَعِلُنْ فتقصرها و هذا يتنافى و غرض الشاعر.

إنّ السهولة و الرتابة اللّتين توّفرها التفعيلة الواحدة المتكرّرة و قلّة حضور الزحافات و العلل في هذا البحر يسّر حضوره في المتلقى ، و يتفق إيقاعه الممتد المتراخي السرد ليتحمّل سعة الغرض و الإفاضة فيه فيلتفت إليه المتلقي ، فهو كما ير ى حازم فيه " جزالة و حسن اطرّاد "[25].

فاختار الشاعر هذا البحر لما فيه من موسيقى عالية تجعله فخما و جليلا .

[24] مفدي زكريا: الديوان–ص130

[25]–حاتم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء – ص 269

3.بنية التشكيل الإيقاعي للبسيط :

البسيط بحر مزدوج التفعيلة :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

يشارك الطويل و المديد في دائرة المختلف .

سمّاه الخليل بالبسيط " لأنّه انبسط عند مدى الطويل "[26].

و قيل سمّي بسيطا :" لأنّ الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية ، فحصل في أوّل كلّ جزء من أجزائه السباعية سببان "[27]

و له صورتان في شعرنا العربي (التام و المخلّع) ، و لم يستخدمه مفدي سوى في صورته التامة فاتخذه إطارا صوتيا عامّا لسبع قصائد بنسبة 15.21%، و كان مجموع أبياته في هذه القصائد السبع ثلاثمائة و ثمانية و ستين بيتا (368) بنسبة 19.69 % فبلغ متوسط أبيات القصيدة الواحدة من هذا البحر في الديوان حوالي 52.5 بيتا و هي كالآتي : زنزانة العذاب – أكذوبة العصر – ماذا تخبّئه يا عام ستينا – أ في السموات عرش أنت تنشده – من يشتري الخلد ، إنّ الله بائعه – رسالة الشعر في الدنيا مقدّسة – قُل يا جمال .

و البسيط من البحور الهامّة في شعرنا العربي بلغت نسبته حوالي 12.6 % قديما و لم تتغير كثيرا في الحديث فبلغت حوالي 10.4 % ، و هو كما تبيّن لنا واحد من البحور التي ارتفعت نسبتها في اللّهب المقدّس و احتلّ المرتبة الأولى إلى جانب الخفيف

[26]–ابن رشيق : العمدة –ج1–ص136

[27]–التبريزي : الكافي في العروض و القوافي – ص 30

و الكامل و تأخرّ إلى المرتبة الثانية في الشعر العربي قديمه و حديثه و قد جاءت قصائد البسيط التام على التشكيلات الآتية :

أ.التام المخبون : عروضه مخبونة و ضربها مخبون مثلها ،و الخبن هو حذف الثاني السَاكن فتصير فَاعلن ← فَعِلُنْ.

يقول من قصيدته (زنزانة العذاب) [28]:

سَيَّانُ عِنْدِي ، مَفْتُوحُ وَ مُنْغَلِقُ	يَا سِجْنُ بَابُكُ ، أَمْ شُدَّتْ بِهِ الحَلَقُ
-ʊʊ -ʊ-- -ʊʊ -ʊ--	-ʊʊ -ʊ-- -ʊʊ -ʊ--
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
وَ الحَوْضُ حَوْضُ وَ إِنْ شَتَّى مَنَابِعُهُ	أَلْقَى إلى القَعْرِ أَمْ أَسْقَى فَانْشَرَقَ
-ʊʊ -ʊ-- -ʊʊ -ʊ--	-ʊʊ -ʊ-- -ʊ- -ʊ--
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

و يقول في –أكذوبة العصر –[29]

أُكْذُوبة العَصْرِ أم سُخْرِيةَ القَدَرِ	هذي التي أَسَّسَتْ في صَالِحِ البَشَرِ
-ʊʊ -ʊ-- -ʊ- -ʊ--	-ʊʊ -ʊ-- -ʊ- -ʊ--
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

[28]–مفدي زكريا :الديوان – ص20

[29]–مفدي زكريا : الديوان – ص 140

و يقول في –قل يا جمال –[30]

قُل يَا جَمَالُ يُرَدِدُ قولَكَ الهَرَمُ و احْكُم بما شِئْتَ تُنْجِزُ حُكمكَ الأمَمُ

-ʊʊ -ʊ-- -ʊ- -ʊ-- -ʊʊ -ʊ-- -ʊʊ -ʊ--

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

نجد الشاعر قد استعمل زحاف الخبن (فاعلن ← فَعلن) سَاعيا من وراء ذلك إلى خلخلة الرتابة في القصائد ، و تكرار تفعيلتي (مستفعلن ، فعلن) يمنح الأبيات سهولة السرد و البسط في الأضرب فأوجد الشاعر غايته من خلاله .

ب.التام المقطوع : عروضه مخبونة و ضربها مقطوع فيأتي على الشكل الآتي :

مستفعلن فاعلن مستفعلن **فَعِلُنْ** مستفعلن فاعلن مستفعلن **فَعْلُنْ**

و قد نظم عليه أربع قصائد يقول في – ماذا تخبئه يا عام ستينا :[31]

هَل جِئتَ يَا عَام بالبُشْرَى تُباركنَا أمْ جِئْتَ *يَا عَامْ* بالأَحلامِ تُلْهِينَا

-ʊʊ -ʊ-- -ʊ- -ʊ-- -ʊʊ -ʊ-- -ʊ- -ʊ--

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ مستفعلن فعلن مستفعلن فَعْلُنْ

[30]مفدي زكريا:الديوان–ص 299

[31]–المصدر نفسه ،ص 149

يقول في – أ في السماوات عرش أنت تنشده :[32]

و للفَواجعِ نَساهَا فتُفاجأُنَا و للسِّهام تُفاديهَا فَتُصحينا

-ʊʊ -ʊ--ʊʊ -ʊ-ʊ -ʊ-ʊ --ʊ- ʊʊ- -- --

متفعلن فعلن مستفعلن فَعِلُنْ متفعلن فعلن مستفعلن فَعْلُنْ

و يقول في من يشتري الخلد إنّ الله بائعه :[33]

صَفْها على المَحْفَلِ الجَبَارِ قَافيَةً يُسْمعْ لها من فَمِ الأجْيَالِ تَرْدِيدُ

-ʊʊ -ʊ-- -ʊ- -ʊ-- --ʊ- - ʊ- --ʊ- -- --

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعْلُنْ

و قال في رسالة الشعر في الدنيا مقدّسة [34]:

وَ يَا دِمشقُ هَلِ ابتلَتِ جَوَانحُنَا بَعْد الثُنَائِي الذي قد كَانَ أضنَابا

-ʊʊ -ʊ- -ʊʊ -ʊ-ʊ --ʊ- -ʊ- --ʊ- --

متفعلن فعلن متفعلن فَعِلُنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعْلُن

جاء الإبداع كلّه في القصائد من دون مباشرة و تنوّع إيقاعي ، لا يجد إلاّ الخبن أمامه زحافا مستساغًا.

[32] مفدي زكريا: الديوان–ص 219

[33] المصدر نفسه ،ص 263

[34] المصدر نفسه ،ص 287

لقد أودع الشاعر هذا البحر ذا الخصائص الملحمية و الحيوية الموسيقية الضاربة في أعماق ذاكرة المتلقّي ، فكثيرة هي القصائد التي اتخذت هذا البحر إطارا موسيقيا لها كمعلّقة الأعشى و بردة كعب بن زهير وصولا إلى ملحمة أبي تمام في فتح عمّورية و غيرها في أدبنا العربي.

4.بنية التشكيل الإيقاعي للطويل :

هو أيضا بحر مزدوج التفعيلة ، و لم يستعمله العرب إلّا تامّا ، يشارك المديد و البسيط في دائرة المختلف و هو مبني على :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

سمّاه الخليل بالطويل " لأنّه طال بتمام أجزائه " [35]

و قيل " سمّي طويلا لمعنيين ، أحدهما أنّه أطول الشعر ، لأنّه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية و أربعين حرفا غيره ، و الثاني أنّ الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد ، و الأسباب بعد ذلك ، و الوتد أطول من السبب ، فسمّي لذلك طويلا "[36]

و الطويل من أهمّ بحور الشعر العربي و أكثرها تواترِ ، فله أعلى نسبة تواتر في الشعر العربي ، و لقد أشار إبراهيم أنيس إلى أنّه ليس بين بحور الشعر مَا يضارع الطويل في نسبة شيوعه " فقد نظم منه مَا يقرب من ثلث الشعر العربي القديم ، و أنّه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره و يتخذونه ميزانا لأشعارهم " [37] .

[35]ابن رشيق : العمدة–ج1–ص136

[36]التبريزي: الكافي في العروض و القوافي

[37]–إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر العربي – ص 189

و نسبته في القديم 36.3 % متفرّدا بالمرتبة الأولى ، و على الرّ غم من ذلك فهو في تأخّر ملحوظ في الشعر الحديث بنسبة بلغت 13.8 % .

و لقد اتخذه مفدي قالبا إيقاعيا في خمس قصائد بنسبة 10.86 % ، و كانت جملة أبياتاه منه مائتين و سبعة و ستين بيتا (267) بنسبة 14.28 % ، و بلغ متوسط أبيات القصيدة الواحدة من هذا البحر 53.4 % بيتا .

لضرب الطويل ثلاث حالات صنعت له ثلاثة أنواع ، فإمّا أن يكون الضرب صحيحا ، و إمّا أن يكون مقبوضا ، و إمّا أن يكون محذوفا ، على أنّ عروضه في الحالات الثلاث مقبوضة وجوبا (مفاعيلن) تصبح بالقبض (مَفاعلن) .

نظم الشاعر من الضرب الصحيح (مفاعيلن) أربعة نصوص يقول من قصيدة (جلالك يا عيد الرئاسة رَائع) : [38]

وَ موكب جِيلٍ بَارَكَتِ وَ نَبَاتِه	أَمَانِيُّ للشورَى فَطَارَبِهَا الرَّكْبُ
ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ	ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

و يقول من (ستثأر للشعب) [39]

وَ هلْ لَيْلةُ القَدْرِ التِي طَالَ عُمرهَا	تنفش عَنْهَا فَجْرَها يَصْدَعُ الأُفْقَا
ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ	ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

[38]- مفدي زكريا :الديوان – ص180

[39]-المصدرنفسه: ص 198

و يقول من (فلا عزّ حتّى تستقلّ الجزائر))[40]

و غُصْنًا بصَدْرِ الغَيْبِ نَجْلُو ضَميرَهُ و نقْرَأُ مِنْ عَدْلِ السَمَاءِ بِهِ سَطْرَا

-ʊ-ʊ --ʊ ---ʊ ʊ-- ʊ-ʊ ---ʊ --ʊ

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

عمد الشاعر إلى الموسيقى مستثمرا زحاف القبض زحافا غير لازم يدخل على حشو الصدر و العجز ، مدركا مَا للبنية الإيقاعية من أثر في المعنى لذا نراه يتلاعب في زحاف القبض ملوّنا به القصائد محملاً تفعيلاته معاني متباينة .

و قال من (هَنيئًا بني أمي) :[41]

و أَنْشَدْتُ في أفْرَاحِ شَعبي وَ تَرْحهِ رَوائعَ لَمْ يَصْدَعْ بإِعْجَازِهَا ثَانِي

-ʊ-ʊ --ʊ---ʊ --ʊ ʊ-ʊ ---ʊ --ʊ ---ʊ

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

نلاحظ غنائية يأتي بها هذا البحر من خلال تكرار (فعولن –مفاعيلن) بالتعاقب في الصدر و العجز من كل بيت ، فيساعدان الشاعر مع الزحافات التي تعتريهما على الإنشاد و الإفاضة في المعنى فتمنح التشويق و تشدّ السامع إليها صَانعة ألفة إيقاعية بين الشاعر و المتلقي .

[40] مفدي زكريا: الديوان– ص 305

[41] م.ن :ص 320

و نظم من الضرب الثاني المقبوض كالعروض قصيدته (يقدّس فيك الشعب أعظم قائد) يقول منها :[42]

إذَا ذَكَر التَاريخُ أبْطَالَ أمَّة يَخِرُ لذِكْرَاكَ الزَمَانُ و يَسْجُدُ

-ʊ-ʊ ʊ-ʊ ---ʊ ʊ-ʊ -ʊ-ʊ --ʊ ---ʊ ʊ-ʊ

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

و إن تَذكُر الدنيَا زعيمًا مُخلّدَا فإنْك في الدُنيا الزعيمُ المُخلَّدُ

-ʊ-ʊ --ʊ ---ʊ ʊ-ʊ -ʊ-ʊ --ʊ ---ʊ --ʊ

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

أتاح بحر الطويل في هذه القصيدة تكوين لوحة صادقة ، فالشاعر في رثاءه يظهر حزينا وفيّا صادقا يبحث عمّا يمكن أن يعبّر عن عواطفه اتجاه الموقف و اشتداد الألم فعمد إلى بحر الطويل مسترسلا ببكاء فقيد عزيز عليه " يعد الطويل بإيقاعه البطيئ و الهادئ أكثر ملائمة للانفعالات الهادئة المسيطرة عليها الممتزجة بعنصر من التأمل سواء أكانت سرورا غير صَاخب و هَادئ أم حزناً ملطفاً هَادئًا " [43]

5

[42]مفدي زكريا:الديوان- ص 173

[43]-النويهي محمد : قضية الشعر الجديد-ص524

5.بنية التشكيل الإيقاعي للرمل :

الرمل بحر موّحد التفعيلة ، استعمله العرب تامّا و مجزوءً و أصله :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

قيل سمّي بالرمل لأنّه " شبّه برمل الحصير لضمّ بعضه إلى بعض "[44]

و قيل :" سمّي رملا ، لأنّ الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن ، و قيل سُمّي رملا لدخول الأوتاد بين الأسباب ، و انتظامه كرمل الحصير الذي نُسج ، يقال رمل الحصير إذا نسجه ، و المرمول منه رمل كأنّه يقال للطرائق التي فيه رَمل "[45].

و هو من دائرة المشتبه التي تضمّ الهزج و الرجز .

و بحر الرمل من البحور ضعيفة النسبة في شعرنا القديم قدرت بـ 2.8 % بمرتبة ثالثة ، و هو في تقدّم ملحوظ في الشعر الحديث إذ بلغت نسبته 7.7 % .

و قد ورد في اللّهب المقدّس بمظهره التام ، إذ استعمله الشاعر في خمس قصائد بنسبة اتجاه 10.86 % بلغت أبياتها مائة و ثمانية عشر بيتا (118) بنسبة 6.31 % محتلاّ بذلك المرتبة الثالثة .

للرمل التام عروض واحدة محذوفة (فاعلن) و ثلاثة أضرب :

-الضرب الأوّل سَالم على وزن (فاعلاتن) .

-الضرب الثاني مقصور على وزن (فاعلاَن)

-الضرب الثالث محذوف مثل العروض (فاعلن)

---

[44]-ابن رشيق : القيرواني –ج1-ص 136

[45]-التبريزي : الكافي في العروض و القوافي ، ص 61

و لا شك في تنويع الأضرب أثره في تحسين الإيقاع ، و هو انعكاس لمرونة لقدرات التي لا تقف إمكانياتها عند ضرب محدّد .

فمثلا عن الضرب الصحيح يقول في قصيدة (وليد القنبلة الذريّة) [46]

مَدَاهَاه وَيْلُ أُمِّهْ مَا مَدَهَاه وَيْلَتَاه مِنَ جيلهْ وَيْلَتَاهُ !

--ن- --ن- --ن- --ن-- --نن --ن-

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

و مثال الضرب المقصور يقول في قصيدة (فاشهدوا) :[47]

قَسَّمَا بِالنَازِلَاتْ المَاحِقَاتْ وَ الذِّمَاءِ الزَاكِيَاتِ الدَافِقَاتْ

--ن- --ن-- -ن- 0 --ن- --ن-- -ن-0

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

و من الضرب المحذوف قوله من (إلى أغادير الشهيدة) :[48]

اضطَرِبْ يا بحر و اخفق يافضَا و احتَرِمْ يَا خطْبُ و انزِلْ يَاقضَا

--ن- --ن- -ن- -ن -- ن- -ن -

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فهذا التنوّيع و التلوين الصوتي للأضرب أكسب النّصوص الرملية حيوية و غنى و قدرة على التطريب ، و من هذا التنّويع يأتي الثراء الإيقاعي و تتكاثف النغمات

[46]–مفدي زكريا :الديوان –ص 161

[47]المصدر نفسه:ص71

[48]المصدر نفسه :ص 166

و يقول في (أسفيرا نحو أملاك السَمَا) :[49]

أيُّ صَقْرٍ في السماواتِ اختَفَى أيُّ نَجْمٍ في النهاياتِ انطفَى ؟

-ᴗ- --ᴗ- --ᴗ- -ᴗ- --ᴗ- --ᴗ-

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

و قال في (اذكروا الثورة في أقسامكم) :[50]

صُعُدًا نَحْوَ العُلاَ و السُؤْدَدِ يَا شَبَابَ اليَوْمِ أبْطَالَ الغَدِ

-ᴗ- --ᴗ- --ᴗᴗ -ᴗ- --ᴗ- --ᴗ-

فعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

بحر الرمل من أجمل الصيغ العروضية ، فلا عجب أنه استقطب أولى محاولات التجديد في أبنية العروض ممثلة بالموشحات الأندلسية مثل موّشح —جادك الغيث إذا الغيث همى– الشهيرة للسان الدين بن الخطيب ، و غيرها من الموشحات مؤكدة الغنائية العالية و المرونة الموسيقية البالغة في تفعيلته .

[49] مفدي زكريا:الديوان ص 192

[50] –م.ن ، ص 196

6.بنية التشكيل الإيقاعي للوافر :

هو بحر مزدوج التفعيلة ،استعمله العرب تامّا و مجزوءً، ينتمي إلى الدائرة الثانية (دائرة المؤتلف) مناصفا فيها الكامل ، و هو مبني على مُفاعلتن ست مرّات:

مفاَعَلَتن مفاَعَلَتن مُفاَعَلَتُن مُفاَعَلَتُن مُفاَعَلَتُن مُفاَعَلَتُن

و هذه التشكيلة لم ينظم عليها أحد من العرب مما دفع بالعروضيين إلى أن يستعملوا علّة القطف ، و هي مؤلفة من علة الحذف ، إسقاط السبب الخفيف و زحاف العصب ، إسكان اللاّم ، فصارت تفعيلته الثالثة (مُفَاعَلَتُن) ← (مَفَاعلْ)

و تحول إلى (فعولن) ، لذلك قالوا إنّ هذا النوّع التام من الوافر مقطوف العروض و الضرب فكانت صيغة استعماله :

مُفَاعلتن مُفَاعلتن فَعُولن مُفَاعلتن مُفَاعلتن فَعُولن

أمّا عن تسميّته بالوافر ، فقيل إنّ الخليل سمّاه وافرا " لوفور أجزائه وَتَدًا بوتد "[51]

و قيل " لتوّفر حركاته لأنّه ليس في الأجزاء أكثر حركات من مُفَاعلَتُن و مَا يُفَكُ منه و هو مُتَفَاعِلُن"[52]

و لم يرد هذا البحر في (اللّهب المقدّس) إلاّ على الصورة التامّة ، فأقام عليه الشاعر أربع قصائد قدّرت نسبة اتجاهه إليه بـ 8.69% ، و بلغت أبياته عليه مائة و ستة و خمسين بيتا (156) أي بنسبة 8.35 %.

[51]–ابن رشيق : العمدة –ج1،ص 136

[52]–التبريزي : الكافي في العروض و القوافي ، ص38

و الملاحظ أنّ هذا البحر من بحور المرتبة الثانية في الشعر القديم مسجلاّ نسبة 12.2 % و هي نسبة تأخرّت في الشعر الحديث فقدّرت بـ 5.6 % .

يمتاز هذا البحر بأنّه يشتدّ إذا أريد له الشدّة و يرّق إذا أريد له الرّقة " الوافر ألين البحور يشتدّ إذا شددته و يرّق إذا رققته و أكثرها يجود به النظم في الفخر و فيه تجود المراثي."[53]

على حسب الغرض الذي يحمله (الفخر أو الرثاء) ، و قد كتب الشاعر ثلاثة نصوص في الفخر و هي – و قال الله – على عهد العروبة سوف نبقى، ذروا الأحلام و اطرحوا الأماني ،و رابعها في الرثاء ، بنيت بروح شعبك عرش ملك ، في رثاء جلالة محمد الخامس .

و يعود هذا التناقض إلى زحافين يعتبريانه هُما العصب (مُفَاعَلَتُنْ) ← (مَفَاعِيلُنْ) و الكف (مَفَاعِيلُ) ، فالأوّل تأتي شدّته مع كثرة سَوَاكنه ، و الثاني تأتي رقّته مع كثرة حركاته .

يقول من قصيدته (و قال الله) : [54]

دَعا التاريخُ ليلَكَ فاسْتجابَا	نُفمبرُ– هَلْ وَفَيْتَ لنا النِّصابَا
ـــ ـــ ـــ ـــ	ـــ ـــ ـــ ـــ
مفاعيلن مُفاعلتن فعولن	مُفاعلتن مُفاعلتن فَعُولن
وهَل سَمِعَ المُجيبُ نِدَاء شَعبٍ	فَكَانَت ليلة القَدْر الجَوابَا
ـــ ـــ ـــ ـــ	ـــ ـــ ـــ ـــ
مفاعلتن مُفاعلتن فعولن	مَفاعيلن مَفاعيلن فَعُولن

[53]–سليمان البساني :إلياذة هوميروس–ص590

[54]– مفدي زكريا :الديوان –ص 30

و يقول من قصيدة (على عهد العروبة سوف نبقى):[55]

سَلِ الفُصْحَى وقُلْ للضَّادِ رِفقًا لِسَانُ الحَالِ أفْصحُ مِنْكَ نُطْقَا

ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ

مفاعيلن مفاعيلن فعولن مَفاعلين مُفاعلَتُن فَعُولن

وَتِهْ يَاقَلْبُ فالاكْوَانُ نَشْوَى وَذُبْ في كَاسِهَا نَجْوَى وَعِشْقًا

ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ

مفاعيلن مَفاعلين فعولن مَفاعيلن مَفاعيلن فَعُولن

وَسِرْ في المَغْرِب العَرَبِي لَحْنَا وفِي قيثارة الاعْيَادِ عِرْقًا

ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ

مفاعيلن مُفاعلتن فعولن مَفاعلين مَفاعيلن فَعُولن

و يقول من قصيدة (ذروا الأحلام و اطرحوا الأماني):[56]

أضَرَّ بِه مُعَذِّبُهُ فَثَارَا وَأرهَقَه مُسخره فَطَارَا

ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ

مُفاعلتن مُفاعلتن فعولن مُفاعلتن مُفاعلتن فعولن

وَلَا تُجْدِي السِيَاسَة مَعَ ذِئَابٍ تصَرِفُهم غَدَا خِزيًا وعَارَا

ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ ـــ

مفاعيلن مُفاعلتن فعولن مُفاعلتن مَفاعيلن فَعُولن

نجد في أبيات هذه القصائد تفشّي زحاف العصب (مَفَاعيلُن) ، و لم يحضر زحاف الكف لأنّه خلاف العصب يترك كسرًا إيقاعيا في أذن المتلقي ، أمّا فعولن فبقيت ثابتة لم تتغير .

[55] مفدي زكريا: الديوان –ص 120

[56] –م.ن ، ص 152

و قال في رثاء جلالة محمد الخامس من قصيدة (بنيت بروح شعبك عرش ملك) :[57]

إلى مَا تظَلُ تَلْسَعُنا الجِرَاحُ وَ فِيمَ تَبِيتُ تَنْهَشُنَا الرِّمَاحُ

-- ∪ -∪∪- ∪ - ∪∪- ∪ ∪ -∪∪ - ∪∪- ∪ --

مُفاعلتن مُفاعلتن فعولن مُفاعلتن مُفاعلتن فعولن

لَنَا في كُل زَاوِيةٍ نَحيبُ لَنَا فِي كُل حَادثَةٍ صيَّاحُ

-- ∪ - ∪∪-∪ - - - ∪ -- ∪ --- ∪ -∪∪- ∪ -- ∪

مَفاعيلن مُفاعلتن فعولن مَفاعيلن مُفاعلتن فعولن

ألاَ يَا خَطْبُ هَلْ عُقْبَاكَ نُعْمَى وَ هَلْ يَا لَيْلُ يَصدُعُكَ الصَبَاحُ

-- ∪ --- ∪ --- ∪ -- ∪ --- ∪ -∪∪- ∪ -- ∪

مَفاعيلن مفاعيلن فعولن مَفاعيلن مُفاعلتن فعولن

إنّ هذا البحر مرّشح للأداء العاطفي سواء كان ذلك في الغضب أم الحزن و فضَل الشاعر التام منه لمَا فيه من سعة مساحته الإيقاعية التي تتفق و معانيه و أسلوبه "إنّ الشاعر القوّي المتين الكلام إذا صنع شعرا على الوافر اعتدل كلامه و زال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القوية "[58] .

[57]–مفدي زكريا :الديوان–ص 212

[58]–حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء – ص 268

7.بنية التشكيل الإيقاعي للسريع :

بحر مزدوج التفعيلة ، و لا يرد إلاّ تامّا ، أدخله العروضيون في دائرة المشتبه أصله :

مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ

لكنّه في الاستعمال لم يأت على هذه الصورة لأنّ تفعيلة العروض "مَفْعولاتُ" لا تأتي مطلقا في الشعر العربي كاملة لأنّه لا يوقف على حركة قصيرة في الشعر دون إشباع ، فيأتي على الصورة التالية :

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

سمّاه الخليل سريعاً " لأنّه يسرع على اللّسان "[59]

و قيل "سُمي سريعا لسرعته في الذوق و التقطيع ، لأنّه يحصل في كلّ ثلاثة أجزاء منه مَاهو على لفظ سبعة أسباب لأنّ الوتد المفروق أوّل لفظه سبب و السبب أسرع في اللفظ من الوتد فلهذا المعنى سمّي سريعا "[60].

نظم الشاعر على هذا البحر أربع قصائد بنسبة 8.69 % و عدد أبياتها مائة و واحد و عشرون بنسبة 6.47 % فهو في المرتبة ما قبل الأخيرة في الديوان ، و المرتبة الثالثة قديما و الأخيرة حديثا بنسبة قدّرت حوالي 2 % فقط .

[59]–ابن رشيق :العمدة –ج1 ، ص 136

[60]–التبريزي : الكافي في العروض و القوافي ، ص 68

أ.**السريع التام الصحيح** : و هو ما كانت عروضه صحيحة (فاعلن) و ضربها مثلها:

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

كتب مفدي على هذا الضرب قصيدة واحدة (معجزة الصانع) يقول منها :[61]

لُبْنَانُ يا مُعجِزَةَ الصَانعِ يَا لوحةً مِن رِيشةِ البَارِعِ

-ں- -ںں- -ں- -ں- -ں- -ں-

مُستفعلن مفتعلن فاعلن مُستفعلن مستفعلن فاعلن

يَا بَصْمَةَ الرَّبِ عَلى أَرْضِهِ وَ خَاتِمًا مِن خَطَّهِ النَّاصِعِ

-ں- -ںں- -ں- -ں- -ں- -ں-

مُستفعلن مفتعلن فاعلن مَفاعلن مُستفعلن فاعلن

يَا قِصَةً يَكْتبهَا آدَمُ يَحْكي بهَا عَنْ خُلْدِهِ الضَائِعِ

-ں- -ںں- -ں- ں- -ں- -ں-

مُستفعلن مفتعلن فاعلن مستفعلن مُستفعلن فاعلن

استخدم الشاعر جوازات السريع الصحيح فكان للخبن (مستفعلن) ← (مُتَفْعِلُن) و تحوّل إلى (مَفاعلن) حضور في الأبيات ، إلى جانب زحاف الطي (مستفعلن) ← (مُفْتَعِلُن)

ب) **السريع التام المقطوع** : عروضه صحيحة (فاعلن) و ضرب مقطوع :

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فَعُلُن

[61]- مفدي زكريا :الديوان –ص 329

نظم عليه قصيدة (أيّها المَارد الأسمر) يقول منها : [62]

اْصدَعْ رفيعًا أيُها المَارْدْ	واصْعَدْ سَريعًا أيُهَا الصَاعِدْ
--ن - -ننن- --	--ن --ن --
مُستفعلن مستفعلن فعْلن	مُستفعلن مستفعلن فعْلن
وَحَطِّمْ الأغلاَلَ واقذفْ بَها	إلَى لَظَىَ يُصْهَرْ بَها الجَاحِدُ
ن -- --ن - -ن-	ن -ن - --ن - --
فعولن مستفعلن فاعلن	مَفاعلن مُستفعلن فعْلن
و ادفَع بها للخُلْدِ جَيَّاشةً	يَزْحفْ بِهَا جهَادُهَا الخَالِدُ
--ن - -ننن - -ن-	--ن ن -ن- --
مُستفعلن مستفعلن فاعلن	مستفعلن مفاعلن فَعلُن

ج–السريع التام المذيّل : تكون عروضه صحيحة (فاعلن) و ضربه مذيّل (فاعلانْ)

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلانْ

شاعر قصيدة واحدة على هذا النّوع عنوانها (نشيد بربروس) يقول فيها :[63]

يَا لَيْلُ خَيِّمْ و اعصفِي يَا رِيَاحْ	يَا أُفُقُ دَمْدِمْ و اقصِفِي يا رُعُودُ
--ن - --ن - -ن- 0	--ن - --ن- -ن -0
مُستفعلن مستفعلن فاعلان	مُستفعلن مستفعلن فاعلان

[62]مفدي زكريا:الديوان– ص 146

[63]–المصدر نفسه : ص 88

يَا دَمُّ شَرْ شِرْ و انخِنِي يَا جِرَاحْ	يَا غِلُّ صَرْصِرْ وَاحْدَقِي يَا قُيُودْ
--ن- --ن- -ن 0-	--ن- --ن- -ن 0-
مُستفعلن مستفعلن فاعلان	مُستفعلن مستفعلن فاعلان
يَا ثَورةَ التَحريرِ صُونِي الحِمَى	وَ حَرِّرِيهِ مِن يَدِ الغَاصِبينْ
--ن- -نن- -ن	--ن- --ن- -ن 0-
مُستفعلن مستفعلن فاعلن	مفاعلن مستفعلن فاعلانْ

إنّ السريع بحر لا تدخله الزحافات الكثيرة ، فلا نجد في حشوه إلاّ الخبن و الطي فقصائد هذا الإيقاع لا تتعب بل تأتي سريعة توصل المعنى ، فلم يُكثر مفدي النظم عليه لابتعاد إيقاعاته عن حماسة الشاعر .

8.بنية التشكيل الإيقاعي للمتقارب :

بحر موّحد التفعيلة ، ينتمي مع المتدارك إلى الدائرة الخامسة (دائرة المتفق)

و هو يعتمد على تتابع تفعيلة واحدة و هي فعولن ثماني مرّات في البيت الواحد :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

سمّاه الخليل متقاربا " لتقارب أجزائه " لأنّها خماسية كلّها يشبه بعضها بعضا." [1]

[1]

و قيل سمّي متقاربا لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كلّ و تدين سبب واحد فتتقارب الأوتاد "[2].

نظم مفدي على المتقارب التام ثلاث قصائد بنسبة 6.52 % فمجمل أبياته هذه مائة و ثمانية و أربعين بيتا (148) بنسبة 7.92 % و هو من البحور ضعيفة النسبة في الشعر القديم بنسبة 3.5 % و بنسبة 4 % في الشعر الحديث .

يقول من قصيدة (نشيد الانطلاقة الوطنية الأولى) : [3]

فِدَاءُ الجزَائرِ رُوحِي ومَالِي ألاَ فِي سَبِيلِ الحُرِيَّةْ

-- ᴗ -- ᴗ ᴗ- ᴗ -- ᴗ ᴗ -- - ᴗ -

فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فَلْ فَعُو

فَلْيَحيَ حِزْبُ الاسْتقلالِ وَ نَجْمُ شَمَالِ إفريقيةُ

-- -- -- ᴗ -- -- ᴗ- ᴗ -- - ᴗ -

[1]-ابن رشيق : العمدة –ج1 ، ص 136

[2]-التبريزي : الكافي في العروض و القوافي ، ص 89

[3]-مفدي زكريا : الديوان ، ص 104

فعولن فعول فعولن فعولن فعول فعولن فَلْ فَعُو

و يقول من قصيدة (أَلاَ إنَّ رَبّكَ أَوْحَى لَهَا): [1]

هُوَ الإثمُ، زلزلَ زِلْزالهَا فَزُلزِلتِ الأرضُ زِلزَالَهَا

-ᴗ --ᴗ --ᴗ ᴗ-ᴗ -ᴗ --ᴗ ᴗ-ᴗ --ᴗ

فعولن فعول فعولن فعو فعول فعولن فعولن فعو

وحَمَّلَهَا الناسُ أثقَالَهُمْ فَأخْرَجتْ الأَرضُ أَثقَالَهَا

-ᴗ -- ᴗ -- ᴗ ᴗ- ᴗ -ᴗ -- ᴗ --ᴗ ᴗ-ᴗ

فعول فعولن فعولن فعُو فعول فعولن فعولن فَعُو

و قال من فلسطين على الصليب :[2]

أنَاديكَ في الصَّرصرِ العَاتيهْ وَبينَ قَوَاصفهَا الذَاريَه

-ᴗ --ᴗ --ᴗ -- ᴗ -ᴗ --ᴗ ᴗ-ᴗ -- ᴗ

فعولن فعولن فعولن فعُو فعول فعول فعولن فعوُ

وأَدْعُوكِ بَينَ أَزيزِ الوَغَى وبينَ جَماجِمِهَا الجَاثيهَ

-ᴗ --ᴗ --ᴗ -- ᴗ -ᴗ ᴗ-ᴗ ᴗ-ᴗ --ᴗ

فعولن فعولن فعولن فعُو فعول فعول فعولن فَعُو

[1] مفدي زكريا:الديوان- ص 273

[2] -م.ن ،ص 336

لقد نوّع الشاعر في عروض قصائده الثلاث ، فجعلها متنوّعة بين (فعو) و (فعولن) و (عولن) و اتزم ضربا واحدًامحذوفا على وزن (فعو) إعلاء لنبرة الخطاب و ذلك بإزالة نصف تفعيلة الضرب تقريبا موافقا فيها العروض أحيانا و مبتعدا عن

صحيحها ابتعادا عن الرتابة أحيانا أخرى و ذلك ليختار مَا يناسب انفعاله و يجسّد معَانيه جَاعلاً من العروض مسرحا له يوّقع عليها إيقاعات نفسه و مشاعره .

و أفادت هذه التفعيلة (فعو) هذا البحر ليصلح للتعبير عن الحزن و الأسى و الجزع بصخب و قوة ' فاستعمل الشاعر بحرا طالت أبياته بتفعيلته المترادفة ثماني ثمَاني مرّات ، مستثمرا الزحافات و العلل الجاهزة في هذا النوع ، فمَال إلى القبض فَعُولُ و إلى الحذف فَعُو و التي تعادلها فَعُلُ و إلى الثلم عولن و البتر فَعْ .

لا شكّ أنّ التغيير الحَاصل للتفعيلة السَالمة فعولن يتّجه بها للسرعة و الحركة الإيقاعية المتموّجة ، فالقصائد التي تطغي عليها التفعيلة السالمة تتبطأ و تتّجه نحو السكون .

لم يكتب مفدي على المتقارب المقصور (فَعُولْ) لأنّ هذا النوّع من الضرب لا يتناسب مع إيقاع تفعيلاته الأخرى .

فتأتّى بحر المتقارب متوافقا مع مواضيع القصائد و مناسبتها نظرا لجريانه على اللّسان فأوتاده متقاربة و تفاعيله متشابهة سلسلة .

نخلص للقول إنّ اللّهب المقدّس اشتمل على ستة و أربعين قصيدة من الشكل العمودي ، لم يستخدم الشاعر من البحور الخليلة إلّا ثمانية من بين الستة عشر و

الملاحظ أنّ البحور التي بُني عليها الشاعر هي خليط من البحور الصافية و البحور المزدوجة .

و قد تفاوتت نسبة شيوع كلّ بحر من تلك البحور في كلّ غرض شعري على حدة نظرا لتفاوت المتطلّبات الإبداعية للشاعر من معانٍ و صُور و أخيّلة و تراكيب و لا شكّ أنّ كلّ بحر يعبّر عن عاطفة الشاعر و قوّته و حالته النفسية ، و هذا ما توصل إليه ابن رشد " و من التخيلات و المعاني مَا يناسب الأوزان الطويلة و منها مَا يناسب القصيرة "[1].

نستدل من هذا القول على أن الشعر الذي يحتاج إلى عاطفة كبيرة يلجأ من خلاله الشاعر على التنفيس عما يختلج بنفسه إنما توافقه الأوزان الطويلة التي تتيح لصاحبها تحقيق غايته في التعبير بصورة كاملة عما يريد ، أما الشعر الذي يكون فيه إنفعال شيء و يأتي بغتة يحتاج إلى وزن قصير أو سريع يتلائم مع سرعة النفس .[2]

و شاعرنا لجأ على بحر الطويل في وصفه و رثاءه متخذا من الموضوع المطروق واحة للتعبير عما يجول في نفسه و فكره سواء في الحزن أم الفرح لما يتيحُه هذا البحر من سعة بلاغية و فنية .

و لا يختلف الكامل عن الطويل كثيرا في إتاحة سعة التعبير ، أما الوافر فقد عمد إليه الشاعر لمَا فيه من مرونة و لكثرة ما في تفعيلاته من الأوتاد مما يُتيح حرية صياغة

[1]-ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو –ص129

[2]ينظر إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر العربي – ص 175و176

النص الشعري بصورة معبرة تنبع من عاطفة صادقة و نفس منفعلة توافق إنفعال الأحداث التي ألمت بالشاعر .

فبالنظر إلى الأغراض المتناولة يلاحظ أن الشاعر ركز كثيرا على الأوزان الطويلة بالدرجة الأولى ، و هذا لا يعني أنه يلجأ إلى الأوزان القصيرة .

تنوعت مواضيع الديوان المختلفة فتأتت هذه الأزان موافقة لقوة العاطفة و اشتدادها أو بنشاطها و فتورها ، و هو أمر لا شك بواقع الحال الذي عاشه الشاعر.

فالشاعر نظم من الوزن الذي يوافق شعوره لحظة الإبداع لأن " القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزنا خاصا أو بحرا من بحور الشعر القديمة " [1] .

نافلة القول شاعرنا نظم في الأوزان التي اعتقد أنّها مناسبة لأغراضه و العبرة في ذلك ليس بانتقاء الوزن بل في صدق التجربة التي تعبر عن أفكار الشاعر في إيقاع موسيقى متناغم " الكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباها عجيبا و ذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع "[2]

[1]-محمد غنيمي هلال : النقد العربي الحديث ، ص 168

[2]-إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر العربي – ص 13

إيقاع الشكل التفعيلي

شعر التفعيلة أسلوب و حرية في النظام العروضي ، يقوم على التفعيلة كأساس عروضي " فهو شعر موزون يخضع لعروض الخليل ، و هو حر لأنّه ينوّع عدد تفعيلات الحشو في السّطر ، خالصا من قيود العدد الثابث في شطر الخليل "[1]

إذن هو شعر يعتمد على التفعيلة كوحدة موسيقية تتفاعل مع بعضها البعض في السّطر الشعري ، و على الحرية في عدد التفعيلات الموّزعة على كل سّطر ، فقد تحرّر الشاعر المعاصر من الالتزام بعدد معين من التفعيلات في البيت الشعري إلى السّطر الشعري غير محدّد التفعيلات ، فقد يأتي السّطر من تفعيلة أو جزء من التفعيلة أو أكثر من ذلك، فالذي يتحكم بطول السّطر و قصره هو الحالة الشعورية لدى الشاعر " هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خُضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر ، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة

[1]-نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر – دار العلم للملايين-بيروت-2007-ص 58

، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة و تفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر و الأحاسيس المشتتة "[1].

لذلك اعتمد الشاعر على التفعيلة كوحدة إيقاعية في عمله الفنّي مكسّرا ، بذلك وحدة البيت التقليدي و مفجرا من خلال ذلك طاقته المخبئة و ذلك من خلال "الضرورة في أن يتكافأ الحس الموسيقي و اللغة و المعاني في وحدة واحدة ، فبقدر ما تكون الحالة النفسية للشاعر متغيرة أو غير مخططة ينبغي أن تكون الوحدات الإيقاعية– التفعيلات– قادرة على امتصاص الشحنات الوجدانية للشاعر ، بحيث يكون هذا الامتصاص إيجابيا خصبا يعبّر أوّلا و بكلّ جلاء و حرية و يعطي ثانية إضاءة أكثر "[2]

و الإيقاع الموسيقي في شعر التفعيلة ينبع من تناغم داخلي حركي هو سرّ هذه الموسيقى، و هذا ما سنراه في إيقاع شعر التفعيلة في (اللهب المقدس) ، فقد نظم الشاعر منه ثماني قصائد من أصل خمسة و خمسين قصيدة (55) بنسبة 14.45 %.

و سنقوم برصد الأنماط المتشكلة للتفعيلة المسخدمة و التي جاءت من البحور الصافية فقط و هي كالآتي : (فاعلاتن) من الرمل – (فعولن) من المتقارب (فاعلن) من المتدارك .

إيقاع تفعيلة الرمل : فاعلاتن (–ص––)

تأتي في المرتبة الأولى و قد استفاد الشاعر من التغيرات التي تطرأ على التفعيلة السالمة فاعلاتن و مشتقتها فعلاتن و هي المشتقة الوحيدة المسموح استخدامها دون

[1]–عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر –دار الفكر العربي –بيروت–ط3–1978–ص 63

[2]– عزيز السيد جاسم:دراسات نقدية في الأدب الحديث –الهيئة المصرية العامة–القاهرة–1995–ص165

قيد ، أمّا باقي المتغيرات فضمن شروط منها : فاعلن- فاعلاتُ-فعِلاَ-فاعلانْ و هذه الشروط هي عدم حشرها بين التفعيلات الكاملة و اقتصار استخدامها في بداية البيت أو نهايته.

نلاحظ تنوّع الشاعر في استخدامه لها في نهاية السطور الشعرية فجاءت التفعيلة الأخيرة من التفعيلة السالمة فقط أو السالمة و المتغيرة أو المتغيرة فقط الضابطة لنهاية السطور الشعرية.

فمن أهم الظواهر الإيقاعية لنمط التفعيلة الأخيرة:

أ.نمط التفعيلة السَالمة (فاعلاتن) و المخبونة (فعلاتن):

كما في قوله: (أنا ثائر) [1]

[1]-مفدي زكريا : الديوان – ص 124

في الحَنايا

-ن--

فاعلاتن

و سَوادِ اللَيلِ قَاتِمْ

- - ن- - - ن ن

فعلاتن فاعلاتن

مَالَت الأكوانُ سَكْرَى

-ن -- -ن --

فاعلاتن فاعلاتن

ثَمَلاتِ

-- ن ن

فعلاتن

أَوْدَعتهَا مُهْجَةُ الأقْدَارِ سِرًا

-ن -- -ن -- -ن --

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

في الزَوَايَا

-ن --

فاعلاتن

بَينَ سهران و نَائِمْ

-ن --/ن ن --

فاعلاتن فعلاتن

لجأ الشاعر إلى تفعيلة بحر الرمل الرئيسية فاعلاتن و مشتقتها فعلاتن ، و نوّع في عددها في السّطر ما بين تفعيلة و اثنين و ثلاث.

و كلّ مقطع عبّر عن أنا الشاعر الثائرة شعوريا و نبض بإيقاع تفعيلة الرمل

ب.نمط التفعيلة السالمة (فاعلاتن) و المحذوفة (فاعلن) و المخبونة المحذوفة (فعلا):

كما جاء في قوله (أرضُ أمّي و أبي) :[1]

خَلّدُوا

- ں -

فاعلن

خَلّدُوا

- ں -

فاعلن

خَلّدُوا يَوم الجَلا

- ں - -- ں -

فاعلاتن فاعلن

عَن بلادِ المَغْربِ

- ں - -- ں -

فاعلاتن فاعلن

عَن سهولي عَن شِعابَِي

-- ں - -- ں --

فاعلاتن فاعلاتن

عَن دُروبي عن تُرابِي

-- ں - -- ں --

فاعلاتن فاعلاتن

أرضُ أمِّي و أبِي

- ںں -- ں -

فاعلاتن فعلا

خَلّدوا... يَوم الجَلا

[1]-مفدي زكرياء : الديوان – ص 107

- ∪ - -- - ∪

فاعلاتن فاعلن

جاء الشاعر بسحر موسيقي و هو يختم كلّ سّطر بالمتغيرتين (فاعلن) و (فعلاَ) معبرّا عن فرحته و بهجته بجلاء الجيش الفرنسي من القواعد المغربية .

ج.نمط التفعيلة فاعلن و فَعِلاَ:

جاء بها في قصيدة (النشيد الرسمي للإتحاد العام للشاغلين الجزائريين) منها قوله [1]:

نَحْنُ جُنْدُ الاتحاد و العَملْ نُنْجز الأشْغَالَ لا نَرضَى الكَسَلْ

- ∪ - -- ∪ - -- ∪ - ∪ - -- ∪ - -- ∪ -

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

نَعقِدُ العَزْمَ لتَحْقيقِ الأمَلْ نَرفعُ الرَايَة مَا بَين الدُولْ

- ∪ - -- ∪ ∪ -- ∪ - - ∪ - -- ∪ ∪ -- ∪ -

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

نَفتلُ السَوَاعدَا ... نَحمِلُ الشَدائِدَا ... نَبلغُ المَقَاصِدَا

- ∪ - ∪ - ∪ - - ∪ - ∪ - ∪ - - ∪ - ∪ - ∪ -

فاعلات فاعلن فاعلات فاعلن فاعلات فاعلن

نَحنُ عُمالُ ، نَهضنَا للبنَا وَوهَبْنَا رُوحَنَا، والبَدَنَا

- ∪ - -- ∪ - -- ∪ - ∪ - -- ∪ - -- ∪ ∪

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فعلاتن فاعلاتن فعلا

وَصَنعنَا من دِمانَا وَطَنَا وَاندَفَعْنَا فَسبقنَا الزَمنَا

- ∪ ∪ -- ∪ - -- ∪ ∪ - ∪ ∪ -- ∪ ∪ -- ∪ -

فعلاتن فاعلاتن فعلا فاعلاتن فعلاتن فعلا

[1] مفدي زكريا: الديوان- ص 100

هاهو ا لشاعر يستخدم ا لتفعيلة (فاعلاتن) بكل حرية و عذوبة ، أمّا التفعيلة المتغيرة منها فقد تكرّرت في الأبيات و كانت إضافة نوعية على موسيقى التفعيلة.

فجعل الشاعر لكلّ قصيدة هندسة خاصة بتنوّع التفعيلة ، و هذا التنوّع أثرى الإيقاع الخاص لكلّ قصيدة و الإيقاع العام للوحدة الرملية .

و قد اعتمد مفدي زكريا السّطر الشعري الذي يتكوّن من (فاعلاتن) ضابطا إيقاعيا للموسيقى الناشئة من تنوع التفعيلة في السّطور اللاحقة له ،كما في قصيدة (ادفعوها) فهذا العنوان يرتكز عليه إيقاع سطورها اللاحقة منطلقا بإيقاع الأمر ، يقول منها : [1]

ادَفعوهاَ

-- ں -

فاعلاتن

في ضمير الليل، يجتاح السكون

ں- ں- -- ں- -- ں-

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

تَتَرامَى كالقَضَا

ںں -- ں- -

فعلاتن فاعلن

وتَدوّي في الفَضَا

ںں -- ں- -

فعلاتن فاعلن

تُسمِعُ الأكوانْ

[1]-اللهب المقدس : ص 249

ـن ـــ ـن

فاعلاتن

قصّة الإيمانْ

ـن ـــ ـن

فاعلاتن

ادَفعوهَا

ـن ـــ

فاعلاتن

في الوُجودْ

ـن ـن

فاعلان

للخُلُودْ

ـن ـن

فاعلان

شاخرَاتٍ بالسُدودْ

ـن ـــ ـن ـن

فاعلاتن/فاعلان

هَازئَاتٍ بالخُلُودْ

ـن ـــ/ـن ـن

فاعلاتن/فاعلان

ادَفعوهَا

فاعلاتن

لقد جاء السطر الشعري (ادفعوها) الذي يتكون من تفعيلة واحدة (فاعلاتن) وهي مفتاح الفكرة المسيطرة ليضبط المعنى لحظة التأسي على بنزرت إثر العدوان الفرنسي عليها و بالتالي يضبط الإيقاع الموسيقي للدفقة الشعرية اللاحقة له ، فكلّ سطر تابع له يتكون إمّا من ثلاث تفعيلات أو تفعيلتين أو تفعيلة واحدة ، فكان السطر ذو التفعيلة الواحدة ضابطا لإيقاع هذه السطور ، و يمكننا أن نحذف السطر الشعري الضابط و لا يختّل الوزن الموسيقي لكن الإيقاع يضطرب لأنّه وقفة إيقاعية تلتقط فيها النفس.

إيقاع المزج بين البحور :

هو استخدام أكثر من بحر أو جمع بين عدّة بحور في القصيدة ، بحيث لا تقتصر القصيدة على بحر واحد ، فّلما.قنّنت نازك للشعر الحرّ أعلنت أنّ تفاعيله لا يحب أن تتجاوز الثمانية ، وهي تفاعيل البحور الخليلة الصافية ، و أنّه لا يجوز المزج بينهما، كما لا يجوز المزج بين البحور الشعرية [1] فهذه القوانين لم يحفل لها الشعراء و عارضها فيها بعض النقاد ، فقد أجاز عز الدين إسماعيل الانتقال من بحر إلى آخر في القصيدة الواحدة ، و لكن ضمن معايير أن يكون الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر مؤسس على تفعيلة أخرى ، و لا يمكن تحقيقه و قبوله إلاّ في الحالات الآتية : أن يكون السطر الجديد بداية لمقطع جديد من القصيدة أو أن يعبر هذا السطر عن انتقال في الموقف الشعوري ، فإن لم يكن هذا و لا ذاك فيتحتّم عندئذ أن تكون هناك علاقة تداخل بيت التفعيلة المستخدمة في السطر الأول و التفعيلة المستخدمة في السطر الذي يليه على أن يدخل اعتبار الشاعر استغلال هذه العلاقة فنيا[2] .

[1]- ينظر نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر – ص 81

[2]-ينظرعز الدين إسماعيل :الشعر العربي المعاصر-مرجع سابق-ص89

و غالبا ما تكون علاقة التداخل في القصيدة الواحدة بين سطورها على أساس شابه بين تفعيلة البحور في مقاطعها ، و بذلك تصلح أي نقطة بها أن تكون بداية مقطع لبحر ما غير أنّ هذا المزج " مرهون بالاسجام بين الدلالة و الوزن الشعري و استيعاب الأفكار للانتقال الوزني و سلاسة الانتقال إيقاعيا ، لأنّ التغيّر في الوزن يصاحبه تغيّر في كياننا "[1].

و تجربة مفدي في اللّهب المقدّس تعدّ أكثر وضوحا في المزج بين تفعيلات البحور.

1.المزج بين المتقارب و المتدارك و الرمل :

يقول من قصيدة (نشيد بنت الجزائر):[2]

أنَا بِنتُ الجَزائرْ أَنَا بِنتُ العَربْ

يَوم نَادي المُنادِي وَدعَا للكِفَاحْ

قُمْتُ أَحْمِي بِلَادِي وَتَرَكتُ المُزَاحْ

وَصَدقتُ جِهَادِي وَغَدَوْتُ الجنَاحْ

أَنْبِرِي للأَعادِي وادَاوِي الجِراحْ

يقابلها عروضيا

فعولن فاعلاتن فعولن فاعلن

فاعلن فاعلاتن فعلن فاعلان

فاعلن فاعلاتن فعلن فاعلان

[1]-عبد الفتاح صالح : عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث -مرجع سابق-ص51

[2]-اللهب المقدس : ص 93

فعولن فاعلاتن فعلن فاعلان

فاعلن فاعلاتن فعلن فاعلان

لقد اعتمد هذا الإيقاع على تفعيلتي الخليل الخَماسية (فاعلن – فعولن) لإيقاعي المتقارب و المتدارك و على التفعيلة السباعية (فاعلاتن) من إيقاع الرمل .

فجاء الإيقاع معتمدا على التفعيلات الثلاث معًا في مزيج إيقاعي متنوّع ، إذ جاءت أحشاء القصيدة من التفعيلة السالمة فاعلن و المخبونة منها فَعِلنْ – و هي صورة جائزة – و من التفعيلة السالمة فعولن فقط و من التفعيلة السالمة فاعلاتن و المقصورة منها فاعلانْ.

2.المزج بين المتدارك و المتقارب :

نظم الشاعر منه قصيدته (عشت يا علم) التي يقول منها :[1]

هَيا ...هَيا اهْتفُوا

– ∪ -- --

عولن عولن فعو

و ارفعُوا العَلَمْ

– ∪ – ∪ –

فاعلن فعو

و انْشدُوا , و اهتفُوا

– ∪ – – ∪ –

فاعلن فاعلن

[1]–اللهب المقدس : ص 75

و اعْزفُوا النَغمْ

-ن - ن-

فاعلن فعو

اقْصفُوا المَدافعْ ... تَسْمعِ الأمَمْ

-ن - ن-- -ن - ن -

فاعلن فعولن فاعلن فعو

رِسَالةَ العَلمْ

ن -ن -ن-

فعول فاعلن

أَشرقْ رَفِيعًا في الحِمَى , و أخفقْ عَزيزًا مُكرمَا , وَ أرشُقْ عَلَى نَهْرِ الدِمَا

- ن -- -ن - -- ن -- -ن - -- ن -- -ن -

عولن فعولن فاعلن عولن فعولن فاعلن عولن فعولن فاعلن

سُلَّمًا . للسَمَا . يا عَلَمْ

-ن - -ن- - ن-

فاعلن فاعلن فاعلن

عَلَمُ الجَزائِرْ ... عِشْتَ يَا عَلَمْ

- ن - ن- -- ن -ن-

فعلن فعولن فاعلن فعو

جاءت هذه القصيدة على تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن) و المتقارب (فعولن) و كما نلاحظ كان هناك تناوبا في استخدامها ، إذ اشتق العروضيون من التفعيلة السالمة (فاعلن) صورتين جائزتين هما (فعلُنْ) وَ (فَعْلُنْ) فاستخدم الشاعر منها (فَعلنْ) و لم يخل هذا الاستخدام بالموسيقى .

كما استخدم التفعيلة المزاحفة (عولن) و (فعو) من السَالمة (فعولن) في المتقارب ، مستفيدا من التنوّع الموسيقي المتاح من تنوّع مشتقاتها و طريقة تركيبها .

فنراه يجيد استخدام المشتقات بما ينبّئ عن إحساس موسيقي متميّز .

و ما يمكن قوله هو إنّ اختيار الشاعر للتفعيلتين كان من منطلق مرونتهما لأنّه مدرك الوسيلة الموسيقيّة الفذّة التي يمكن بها أن تجتمع التفعيلتان دون أن يحسّ القارئ بغرابة الانتقال "[1]

فهذا الانتقال من إيقاع (فعولن) نواة المتقارب إلى (فاعلن) نواة المتدارك و هما نميتان إلى الدائرة نفسها و هي دائرة المتفق ، و المتكونتان من بنيتين متشابهتين فعولن (وتد مجموع + سبب خفيف) و فاعلن عكسها (سبب خفيف + وتد مجموع) هذا ما جعل الانتقال من واحدة إلى أخرى سلسًا متيسرا .

لقد فتحت هذه المزاوجة حرية و متعة لا تشعر القارئ بالتحوّل من تفعيلة إلى أخرى إلاّ بكونها إيقاعا واحدا و تتميز القصيدة إلى نهايتها على هذه التركيبة ، و هذا الأمر يثبت أنّ الشاعر كان يتعمّد الأمر و على وعي تام به ، فلم يأبه بالقوانين التي وضعتها نازك متمرّدا عليها محاولا التجريب .

فتعدد الإيقاع في القصيدة الواحدة يعني تعدد وسائل التعبير عن التجربة التي يعيشها الشاعر فهو يوّفر " إمكانيات موسيقية تساعد على تلوين المعاني و العاطفة حينما تصبح المعاني و الموسيقى شيئا واحدا لا يمكن فصلها في القصيدة "[2].

المزاوجة بين الشكل العمودي و الشكل التفعيلي :

[1]-نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر – مرجع سابق – ص 20

[2]-عبد الفتاح صالح : عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث – مرجع سابق – ص 229

يعمل الشاعر المعاصر أحيانا على إيجاد نوع من التداخل بين القصيدة الحرّة و القصيدة العمودية سعيا وراء تحقيق مزاوجة موسيقية تطرب لها أذن المتلقي.

فقد زاوج الشاعر مفدي بين الشكلين في قصيدته (النشيد الرسمي للإتحاد العام للشغالين الجزائريين التي يقول منها : [1]

نَحن جندُ الاتِحَادِ والعَملْ نُنجزُ الأشْغَالَ لا نَرضَى الكَسلْ

-ں- -- ں- -- ں- -ں- ں- ں- -- ں-

فاعلاتن فاعلات فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

نَعقدُ العَزمَ لتَحقيقِ الأمَلْ نَرفعُ الرَايةَ مَا بَينَ الدُولْ

-ں- -- ںں -- ں- -ں- -- ںں -- ں-

فاعلاتن فعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلاتن فاعلن

نَفْتُلُ السَوَاعِدَا ... نَحملُ الشَدَائِدَا ... نَبْلُغُ المقَاصدَا ....

-ں- ں- ں- - ں- ں- ں- - ں- ں- ں-

فاعلات فاعلن فاعلا ت فاعلن فاعلات فاعلن

لاَ نَكلُّ ... لاَ نمَلْ

-ں- ں- ں-

فاعلات فاعلن

الجزَائرْ

-ں —

فاعلاتن

نَحْن عُملُ ، نهضنا للبنَا وَوَهبنَا رُوحَنَا، وَالبَدَنَا

[1]-اللهب المقدس : ص 100

-ʊʊ -- ʊ- -- ʊʊ	-ʊ- -- ʊ- -- ʊ-
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	فعلاتن فاعلاتن فاعلا
وَصَنَعْنَا مِنْ دِمَانَا وَطَنَا	وَانْدَفعنَا فَسَبَقْنَا الزَمَنَا...
-ʊʊ -- ʊʊ -- ʊ-	-ʊʊ -- ʊ- -- ʊʊ
فعلاتن فاعلاتن فاعلا	فاعلاتن فعلاتن فاعلا
نَحْنُ في الشَعْبِ نُؤَدِي فَرْضَنَا	نُنْقِذُ العُمَالَ مِنْ عَيْشِ الضَنَى
-ʊ- -- ʊ- -- ʊ-	-ʊ- -- ʊʊ -- ʊ-
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

هكذا إلى آخر القصيدة التي جاءت المزاوجة فيها موفّقة إلى حد كبير مما أثرى إيقاع القصيدة .

اختلاف الأضرب في التوظيف الإيقاعي :

لا شك في أنّ تنويع الأضرب أثره في تحسين الإيقاع في الشعر التفعيلي ، و هو انعكاس لمرونة في القدرات التي لا تقف إمكانياتها عند ضرب أو إيقاع محّدد .

و الضرب في الاصطلاح العروضي هو التفعيلة الأخيرة في البيت الشعري و تنوّع لأضرب من المسائل التي استنكرتها في البداية نازك الملائكة ، و عابت على الشعراء الذين خرجوا على سنة الثبات في القصيدة العربية و نوّعوا في أضرب القصيدة الواحدة فهي ترى أنّ " الأذن العربية لا تقبل في القصيدة الواحدة إلاّ تشكيلة واحدة "[1]، على الرّغم من أنّ الأذن العربية لا تدّل على قانون محدّدّ فإنّ نازك أصّرت على ذلك و حافظت عليه و ترى أنّ " وحدة الضرب قانون جار في القصيدة العربية مهما كان

[1]-نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر – مرجع سابق – ص 91

أسلوبها : شطرين أو شطرا ثابت الطول ، أو شطر متغير الطول من بحر صاف أو شطرا متغير الطول من بحر ممزوج ، ففي الحالات كلّها ينبغي أن نحافظ على ثبات الضرب و إنّما تنحصر الحرية التي نملكها في حشو السطر "[1].

" قد رفض شكري عياد فكرة نازك هذه بداعي أنّها تؤدّي إلى رتابة الإيقاع لأنّ ثبات الضرب في القصيدة كلّها ، و بخاصة في البحور الصافية يزيد من لاحساس بالرتابة"[2] ستدلّ على ذلك بقصائد الشعراء المجيدين الذين يعمدون إلى تغيير الأجزاء الوزنية الأخيرة – الأضرب – مخالفين بذلك قاعدة من قواعد الشعر الكلاسيكي .

فألفينا شاعرنا يثور على هذه القاعدة فنوّع في أضربه مستخدما لإيقاع الرمل : الضرب الصحيح (فاعلاتن) و المخبون (فعلاتن) ، و المحذوف (فاعلن) ، و المقصور (فاعلان) و المخبون المحذوف (فَعلاَ).

كما استخدم لإيقاع المتقارب : (فعُو) المحذوفة .

و هذا التلوين و التنويع أكسب نصوصه حيوية و غنى موسيقيا و قدرة على التطريب و من التنوّع يأتي الثراء الإيقاعي و تتكاثف النغمات ، و أنّ قيمة هذا التنويع و التلوين في الإيقاع يرتبط ارتباطا وثيقا بسطور النّص بعضها ببعض ، فضلا عمّا يتسرّب من خلالها من حركة نفسية ، و مثل هذا التنوّع في الأضرب و التفعيلة نفسها من طباع الشعراء المجيدين و هذا دليل على القدرة على التعبير و التكيف .

[1]-المرجع نفسه – ص 82

[2]- شكري عياد : موسيقى الشعر – مرجع سابق – ص 124

على الرّغم من أنّ القصيدة الحديثة قد مزقت وحدة البحور الشعرية إلاّ أنّها لم تتمكن من إلغاء التفعيلة لأنّ " نظام التفعيلة هو النظام الذي تفرضه طبيعة هذه اللغة و من ثم كان الخروج على نظام البيت مشروعا ما دام النظام الأساسي و الضروري قائما هو نظام التفعيلة "[1].

فشعر التفعيلة شعر يجري وفق القواعد العروضية للقصيدة العربية و يلتزم بها و لا يخرج عنها إلاّ من حيث الشكل ، فالوزن العروضي موجود .

و قد انصرفت تجربة مفدي زكريا إلى البحور الصافية التي تتركب من تكرار تفعيلة واحدة(الرمل –المتقارب–المتدارك) و لم تدفع بذاتها إلى البحور الممزوجة ، مما يجعلها بالرغم من كسرها البيت التقليدي و اتكائها على التفعيلة فهي لا تبتعد كثيرا عن العروض التقليدي ، و هذا ما لاحظته نازك على هذه التجربة " إنّ هذا الأسلوب الجديد ليس خروجا على طريقة الخليل و إنّما هو تعديل لها ، يتطلبه تطوّر المعاني و الأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل ، و مزية هذه الطريقة أنّها تحرّر الشاعر من عبودية الشطرين ، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطّر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة ، و إن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة ، بينما يمكّنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء "[2].

[1]–عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر – مرجع سابق – ص 85

[2]–نازك الملائكة :ديوان شظايا و رماد –بيروت–1959– مقدمة

مع العلم أننا لا نعدم أن نجد المزاوجة في نصوص الشكل التفعيلي عند الشاعر بين التفعيلات المختلفة داخل القصيدة ، لكن تبقى ضمن البحور الصافية ، كما لا نعدم المزاوجة بين الشكلين (العمودي و الحر) في قصيدة واحدة مستفيدا من تنوع أشكال التعبير الشعري مركزا على مضامينه الوطنية و القومية .

و قد جاءت الأسطر الشعرية متفاوتة النسب في عددها فهو " داخل النّص الواحد يشير إلى حركية الانفعال الشعوري على حسب ما يكمن فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس "[1].

و ممّا جعل مفدي زكريا يكتب السطر الشعري " هو ذلك التحوّل النفسي و الانفعالي المتّصل بالحسّ الثوري الذي يخرج إيقاعا يتلائم مع أناته و خلجات نفسه خاصة أنّه يؤمن بصلّة الرحم بين المعاني و الكلمات و بالنبض الموسيقي المتجاوب مع خفقات القلب "[2]

لذلك وظف هذا النظام في أنا نشيده الثورية (نشيد الشهداء، النشيد الرسمي لاتحاد الطلاب الجزائريين ، نشيد جيش التحرير ، عشت يا علم ، نشيد بنت الجزائر) التي تتّسم بنبرة غنائية يدعو من خلالها الشاعر إلى نهض الهمم و تفجير المشاعر . تعدّ القصيدة العمودية التقليدية الشكل الأوّل الذي مارس مفدي زكريا من خلاله التكوين العروضي لنصوصه و إن استفاد من التجديدات التي طرحتها حركة التجديد في العصر الحديث على شكل القصيدة العمودية و التي مسّت بعض قصائد الديوان لا المجموع.

[1]-محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي – دار العودة – بيروت -1973- ص 472

[2]- نوارة ولد أحمد : شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس –دار الأمل -2008- ص 89

و لقد جاءت القصائد في المتن على النسق العمودي من البحور الصافية و الممزوجة أمّا نسق شعر التفعيلة فقد جاء من البحور الصافية فقط (الرمل–المتقلرب– المتدارك) ممّا أثرى البنية الإيقاعية لكلّ قصيدة و الإيقاع العام الناتج من الصورة النسقية للبحر الواحد.

إذن جمع مفدي بين النموذجين العمودي و الحر و بقي وفيا للبحور الخليلية في شعره الحر الذي يفترض أن يكون متحرّرا من القيود الخليلية.

ولقد سبقت الإشارة في بداية الفصل الأوّل أنّ الوزن غير الإيقاع على الرّغم من التداخلات و التقاطعات الكثيرة بين هذين المصطلحين،فإذا كانت القصيدة العمودية قد حفلت بالوزن و كان أبرز خصائصها الشعرية فإنّ قصيدة التفعيلة لم تعد تعتمد اعتمادا على الوزن بقدر اعتمادها على الإيقاع الذي يتموضع مساحات متعددة.

الفصل الثالث

القوافي في ماهيتها و طوابعها

أولا: دلالة القافية

ثانيا: القافية قبل الخليل

ثالثا: القافية في الشكل العمودي

رابعا: القافية في الشكل التفعيلي

دلالة القافية

إنّ علم القافية هو العلم الثاني بعد علم العروض، واضعه الإمام الخليل بن أحمد الفراهيدي ،و هو علم متعلّق بدراسة أواخر الأبيات الشعرية، فإذا كان علم العروض علم يعرف من خلاله صحيح وزن الشعر من انكساره، نحن هنا أمام "علم يعرف به أحوال تهيئات الشعر من حركة و سكون ولزوم و جواز"[1].

أوّلا : لغة

تتركّب كلمة "قافية" مجرّدة من ثلاث حروف ، اثنان صحيحان و هما القاف و الفاء و الثالث حرف علّة —قفا-.

و لهذه الكلمة معاني كثيرة و متعدّدة ، أولى معنى لها: الآخر و التتبع.

فهي مأخودة من قفا يقفو .

فالقفا : مؤخّرة العنق، و القافية من الرأس مؤخّرته، كما في الحديث الشريف:"يَعقدُ الشيطانُ على قَافيَة رأس أَحَدكُم" أي قفاه.[2]

من المعنى هذا كان المجاز في قولك لا أفعله قفا الدهر : آخر الدهر ،و هو بقفا الأكمة ،و كنت قفا الجبل ، و جئت من قافية الجبل أي خلفه.[3]

وقفوت فلانا: إذا تبعته.

---

[1] الدمنهوري: الإرشاد الشافي على متن الكافي في العروض و القوافي-مكتبة مصطفى الباي- مصر- ط2- -1957-ص128

[2] الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب-مؤسسة الكتب الثقافية-بيروت-ط2-1995-ص98.

3 الزمخشري: أساس البلاغة-تحقيق:عبد الرحيم محمود- دار المعرفة – بيروت(د ت)-ص-374

و قفيت على أثره بفلان: أتبعته إيّاه، و منه قوله تعالى: "ثُمَّ قَفَينَا على آثَارهم برُسُلنَا"[1]

أمّا المعنى الثاني للقافية هو الاختيار.

و اقتفيته : اخترته ، و هو صفوتي و قفوتي ،خيرتي ، و هذا قفوتي التي اقتفيت .و يقال لمن لا يحسن الاختيار: بئس القفوة قفوتك.[2]

إذن القفوة : الصفوة، و اقتفى الشيء: اختاره.

أمّا المعنى الثالث لها : العيب و منها.

قالوا: قفا فلان فلانا : أتبعه كلاما قبيحا، و هذه قذيفة عظيمة ، و قذيفة بوزن الشتيمة.[3]

و قفوت الرجل قفوا إذا قذفته بفجور.

فهذه أشهر معاني كلمة (قافية) باختصار ، و ربّما تكون لها صلة ببعض ، فالمعنى الأوّل الذي هو التتبع يكون له صلة بالمعنى الثاني الذي هو الاختيار فالاختيار لا يكون إلاّ بعد التتبع.[4]

ثانيا : اصطلاحا

أمّا عند علماء العروض ، فقد اختلفوا في إعطاء القافية كمصطلح تعريفا دقيقا و موحّدا لها ، و كان ذلك الاختلاف بصفة ملحوظة .

[1] آية 64 من سورة المائدة.

[2] الزمخشري: أساس البلاغة-مرجع سابق-ص374.

[3] المصدر نفسه و الصفحة نفسها .

[4] حسين نصار: القافية في العروض و الأدب –مكتبة الثقافة الدينية- ط2002-ص21.

فالقافية في تعريف الخليل على حسب ما ورد في العمدة " آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه مع الحرف المتحرك الّذي قبله"[1]

فمن خلال هذا التعريف ، يمكن للقافية ، أن تكون إمّا كلمة أو أكثر من كلمة أو كلمة و بعض.

-كلمة كقول الشاعر ابن زيدون (ت463هـ) :(الطويل)

لَكَ الخَيْرُ إنّي قَائلٌ غَيرُ مُقصِّر فَمَنْ لي باسْتِيفَاءِ مَا أَنتَ فَاعلُ

فالقافية هنا تتمثل في كلمة (فاعلو)

-أكثر من كلمة (كلمتين) كقول ابن الرومي (ت373هـ) :

لا تَحسبَنَّ اللّه مُطَّرِحًا مَنْ بتَّ تَضْحَكُ منهُ حِينَ بَكَا

فالقافية هنا (حينَ بَكَا) كلمتان

-أو كلمة و بعض ، كقول أبي تمام (ت231هـ) : (البسيط)

يَا يَوْمَ وَقْعَةَ عَمُّوريةَ انْصَرفَتْ عَنْكَ المُنَى حُفَّلاً مَعْسُولَةَ الحَلَبِ

القافية هنا في هذا البيت (تلحلبى).

أمّا أبو العباس ثعلب* و قطرب* فيذهبان إلى أنّ القافية هي الحرف الّذي تبنى عليه القصيدة و هو المسمّى رويا .

[1]ابن رشيق : العمدة –مرجع سابق-ج1-ص151.

*ثعلب : هو أحمد بن يحي بن زيد ، بن سيار الشيباني أبو العباس المعروف بثعلب ، إمام الكوفيين في النحو و اللغة كان راوية للشعر ، ولد و توفي ببغداد 291هـ

*قطرب : هو محمد بن المستنير أبو علي المعروف بقطرب ، النحوى اللغوي ت206هـ ، أخذ عن سيبويه، من مؤلفاته كتاب القوافي و كتاب النوادر.

و يعرّفها ابن عبد ربه بقوله :"القافية حرف الروي الّذي يبنى عليه الشعر ، و لا بدّ من تكريره فيكون في كلّ بيت ".[1]

فهو يذهب إلى ما ذهب إليه أبو العباس و قطرب على أنّ القافية هي حرف الروي الّذي تبنى عليه القصيدة.

أمّا الأخفش فيذهب إلى أنّها آخر كلمة في البيت، و رأى في تأنيثها دليلا على أنّ المقصود هو الكلمة لا الحرف لأنّ الحرف مذكر و عليه فالقافية في الأبيات السابقة الذّكر تكون كالآتي:فاعلو-حين بكا-الحلبي.

و ممّا يفسد قول الأخفش أنّها الكلمة الأخيرة في البيت، قد تستوعب تلك الكلمة الحروف و الحركات اللوازم للقافية،و قد لا تستوعب ذلك،فالقافية مجموعة من الحروف يلتزمها الشّاعر في آخر كلّ بيت من أبيات القصيدة،" القافية ما يلزم الشّاعر تكريره في كلّ بيت من الحروف و الحركات"[2].

و بذلك يكون تعريف الخليل هو التّعريف الدّقيق و الأرجح للقافية:"و رأي الخليل عندي أصوب، و ميزانه أرجح، لأنّ الأخفش إن كان إنّما فرّ من جعله القافية بعض الكلمة دون بعضها، فقد نجد من القوافي ما يكون فيها حرف الروي وحده القافية"[3].

[1] ابن عبد ربه : العقد الفريد –مرجع سابق-ج 6-ص343.

[2] التنوخي: القوافي –تحقيق: عوني عبد الرؤوف-مكتبة الخانجي-مصر –ط2-1978-ص66.

[3] ابن رشيق:العمدة-مرجع سابق-ج1-ص152.

فكما اختلف العلماء و النّقاد في تعريف القافية، اختلفوا كذلك في سبب التسمية فقال التنوخي:"سميت بالقافية لكونها في آخر البيت"[1].

و قال ابن دريد نقلا عن التنوخي :"سميت قوافي لأنّ بعضها يتلو بعضا"[2]

جاء في العمدة أن القافية سميت كذلك "لأنّها تقفو أثر كلّ بيت، و قال قوم لأنّها تقفو أخواتها ، و الأوّل عندي هو الوجه ، لأنّه لو صحّ القول الأخير لم يجز أن يسمي آخر البيت الأوّل قافية ، لأنّه لم يقف شيئا"[3] .

فالنّاقد يعتمد الوجه الأوّل على أنّ القافية تقفو أثر كل بيت أمّا القول بأنّها تقفو أخواتها فلم يجزه، ذللك لأنّ القافية في البيت الأوّل تأتي في الصدر ، فهي تتداخل مع تفعيلة العروض، و بالتالي فإنّ التغيير الّذي يحدثه الشاعر أثناء التصريع حتى تتلائم العروض مع الضرب، فهنا نقول أنّ العروض تبعت الضرب و ليس العكس ، و القافية تابعة.

و عليه يمكن الجزم أنّ المكان المعتاد للقافية هو آخر البيت ، و تكون إجبارية في أضرب الشعر العمودي و ضرورة تكراره بنفس الصورة في كلّ الأبيات ، و يكون هذا التكرار منتظما بحيث يضفي على القصيدة نوعا من الترنم الموسيقي تستعذبه الأذن و تستأنسه النّفس.

[1] التنوخي: القوافي –مرجع سابق–ص64.

[2] المصدر نفسه –الصفحة نفسها.

[3] ابن رشيق: العمدة–مصدر سابق –ص154.

فمن خلال تعاريف العلماء للقافية، تستنتج أنّ هناك حروفا و حركات مخصوصة تلتزمها القافية، و هذه الحروف ستة و هي.الرّويّ–الوصل–الخروج–الرّدف–التّأسيس و الدّخيل.

و قد نظمها صفيّ الدين الحليّ (ت750هـ) في قوله:(الكامل)[1]

مَجْرَى القَوَافِي فِي حُرُوفٍ ستَّةٍ كَالشَّمْسِ تَجْرِي فِي عُلُوِّ بُرُوجِهَا

تَأْسِيسُهَا وَ دَخِيلُهَا مَعَ رَدْفِهَا رَوِيُّهَا مَعَ وَصْلِهَا وَ خُرُوجِهَا

فأعظم هذه الحروف و أشهرها هو الروي، فهو يلزم في آخر كلّ بيت، و لا بدّ لكلّ شعر قلّ أو أكثر من رويّ، و لذا تنسب إليه القصيدة، فيقال قصيدة ميميّة، أو سينيّة أو داليّة؛ إذا كان الرّويّ ميما أو سينا أو دالا، و تصلح جميع حروف العربية لتكون رويا–و لكنّها تتفاوت في وقعها الموسيقي،فمثلا الدال و الميم تكونان في غاية الجمال الموسيقي–إلاّ الهاء و حروف العلّة، فإنّه يشترط فيها جملة من الشّروط، أن لا تكون للتثنية و لا للجمع، و في الهاء أن لا تكون للوقف و لا للتأنيث.

ثانيها الوصل: فهو حرف لين ناشئ عن إشباع حركة الروي، فيكون إما ألفا أو واوا أو ياءً،أو هاءً تليه.

و مثال عن الوصل بالألف كقول الشّاعر:[2]

كُنْتَ لِي ظِلاًّ عَلَى الأَرْضِ وَ رِيفًا كُنْتَ لِي مَعْنًى سَمَاوِيًا لَطِيفَا

هنا الروي الفاء، و الألف الناتجة عن إشباع فتحة الفاء هي الوصل.

[1] الأحمدي نويوات : المتوسط الكافي –مرجع سابق–ص355.

[2] عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية– دار النهضة العربية– بيروت– 1985–ص143

و مثال عن الوصل بالياء كقول الشاعر:[1]

أَيُّ بِشْرٍ لَمْ تَسْكُبِي فِي حَيَاتِي أَيُّ نُورٍ فِي جَوِّهَا لَمْ تُرِيقِي

في هذا البيت القاف هي الروي، و الياء هي الوصل.

أما الهاء الّتي تلي الرّوي فإمّا أن تكون ساكنة مثل تُحَارِبُهُ، أو متحركة مثل فرماجها.

و سمّي الوصل وصلا" لأنّه وصل حركة حرف الروي، و هذه الحركات إذا اتصلت و استطالت نشأت عنها حروف اللين"[2]

ثالثها الخروج؛ و هو حرف مدّ يلي هاء الوصل الناشئ عن إشباع حركاتها فهو إمّا واو بعد الضّم أو ياء بعد الكسر أو ألف بعد الفتح.

كقول كثير عزة (الطويل):

فَلَمْ تُبْدِ لِي يَأْسَا فَفِي اليَأْسِ رَاحَةٌ وَ لم تُبْدِ لِي جُودَا فَيَنْفَعُ جُودَهَا

فالدّال روي، الهاء وصل و الألف هو الخروج.

"و إنما سمي خروجا لبروزه و تجاوزه للوصل التابع للرويّ"[3]

أمّا رابعها الرّدف: و هو حرف مدّ (ألف–واو–ياء) قبل الروي مباشرة من دون فاصل، فمثال ألف المدّ كقول طرفة بن العبد :(الوافر)

أَقَلِّي اللَّومَ عَاذِلَ وَ العِتَابَا وَ قولي إن أَصبت لَقد أَصابَا

و مثال الياء في قول علقمة : (الوافر)

[1] عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية–مرجع سابق–ص143

[2] رضوان النجار: الجواهر في البحور و الدوائر– المكتبة الوطنية– تلمسان– ط1– 2000– ص10

[3] المرجع نفسه:ص11

طَحَا بِكَ قَلْبٌ في الحِسَانِ طَرُوبُ بُعَيدَ الشَبابِ عَصْرَ حَانَ مَشِيبُ

و مثال الواو في قول جرير : (الرّجز)

يا مَيَّ ويحَك أَنجزي الموعودَا وَ أَرعي بذاكَ أَمانة وَ عُهودَا

" وَ إنّما سمي ردفا ، لأنّه ملحق في التزامه و تحمّل مراعاته بالروي ، فجرى مجرى الرّدف لراكب ، لأنه يليه و ملحق به"[1] .

-أمّا خامسها فهو التأسيس : و هو كلّ ألف لازمة بينها و بين الروي حرف واحد صحيح، و هي تأتي على ضربين :الأوّل أن تكون هي و الرويّ من كلمة واحدة. كقول الشاعر:

أَرَى كُلَّ قَوْمٍ قَارَبُوا قَيْدَ فَحْلِهِمْ وَ نَحْنُ خَلَعْنَا قَيدَهُ هُوَ سَارِبُ

و الموضع الثاني أن يكونا من كلمتين مختلفتين ، كقول الشاعر :

وَ أنْتَ أَمْ فِي مَا لَمَ تَكُنْ لِي حَاجَة فإن عَرَضت أَيقَنتَ أَنَّ لآ أَخَا لَيا

فالرّوي في هذا البيت هي الياء- و هي ضمير – و الألف في كلمة أخا هي التأسيس، و بذلك يكون الروي في كلمة و ألف التأسيس في كلمة أخرى.

"و إنّما سمي تأسيسا ، لأنّ الألف ههنا للملاحظة عليها كأنّها أسّ للقافية"[1].

-سادسها هو الدّخيل : و هو الحرف المتحرّك الواقع بين التأسيس و الرويّ.

مثل كلمة (سارب) الرّاء هي الدخيل .

لا يمكن الكلام عن الحروف دون حركاتها ، فهي مرتبطة بها أشدّ الارتباط و عددها ستّ كعدد الحروف .

[1] رضوان النجار:الجواهر في البحور و الدوائر-مرجع سابق-ص11

و قد نظمها صفيّ الدين الحليّ بقوله :[1]

إنّ القَوَافي عندَنَا حَرَكاتهَا ستٌّ عَلى نَسق بهنَّ يُلاَذُ

رَسٌّ وَ إشباعٌ وَ حذوٌ ثُمَ تَو جيهٌ وَ مجرى بَعدَه ، وَ نَفاذُ

فأولى هذه الحركات المجرى و هو حركة الروي المطلق (أي المتحرك)، ثانيها النّفاذ و هو حركة هاء الوصل ، و ثالثها الحذو و هو حركة ما قبل الردف، و رابعها الإشباع و هو حركة الدّخيل و خامسها الرسّ و هو حركة ما قبل التأسيس ، و لا يكون إلاّ فتحة ، و آخرها التوجيه و هو حركة ما قبل الروي .

و لتوضيح ذللك نأخذ بيتا شعريا ، و نحدد قافيته و ما تلتزمه من حروف و حركات .

يقول لبيد بن ربيعة (الكامل):

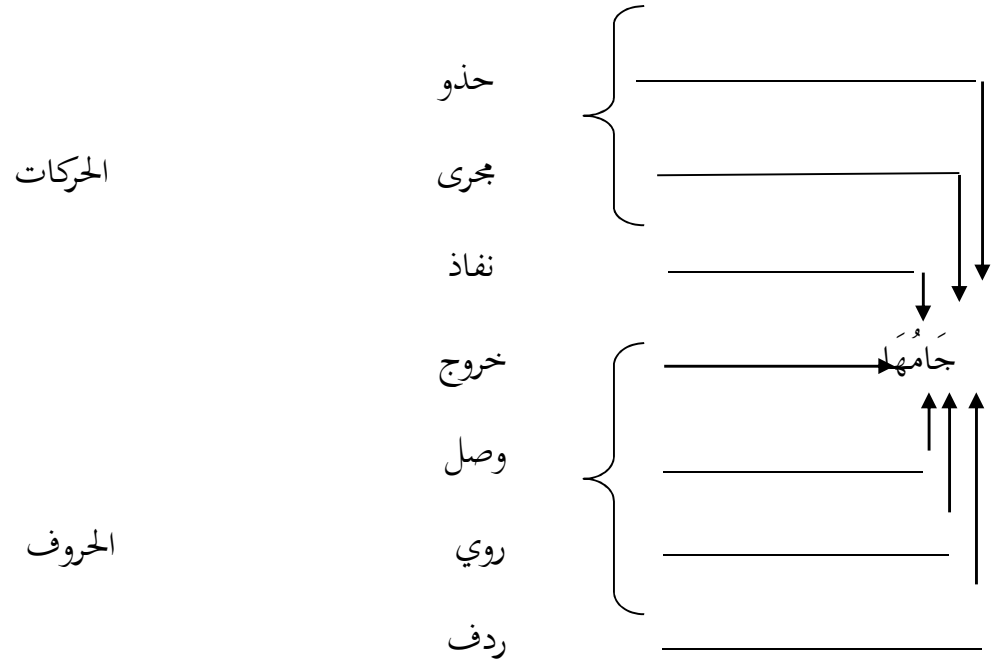
عَفَت الديَارُ مَحَلُّها فَمُقَامها بمنى تَأَبَّدَ غَولُها فَرجَامُهَا

قافية هذا البيت (جامها)، فالحروف التي استوعبتها هي :الميم رويا الهاء :وصلا، الألف التّي بعد الهاء خروجا، و ألف المدّ الّتي قبل الرويّ ردفا.

أمّا حركاتها هي: المجرى ضمة الروي- النفاد فتحة هاء الوصل- الحذو فتحة الجيم(حركة ما قبل الردف).

و بالمخطط التالي يتضح أكثر :

[1]الأحمدي نويوات : المتوسط الكافي-مرجع سابق-ص368


حذو
مجرى
الحركات
نفاذ
جَامُهَا
خروج
وصل
روي
الحروف
ردف

القافية قبل الخليل

لقد استعمل العرب كلمة القافية في أشعارهم منذ عهد قديم، و الشواهد الشعرية الدّالة على ذللك كثيرة، دلالة على أهميتها عندهم.

و من أقدم من استعملها عبيد بن الأبرص حين قال :(الوافر)[1]

سَل الشُّعراءَ: هل سَبَحوا كَسَبحي بُحُور الشعر أو غاصوا مغاصي؟

لساني بالنَّثيرِ وَ بالقَوَافي وَ الأَسْجَاعِ أَمهَرُ في الغيَاصِ

و عندما لم يكن مفهوم المصطلح لم يحدّد بعد ، قفد أطلق بعض العرب كلمة القافية على القصيدة، كقول الخنساء :(ت24هـ) (المتقارب)

و قافية مثلَ حَدّ السّنَا ن تَبقَى وَ يَذهَبُ من قَالَهَا

و هذا يعني القصيدة :

ثم تناولها شاعر آخر بنفس المعنى فقال : (البسيط)

نُبِّئَتْ قَافِيَةً قيلَتْ تَنَاشَدَهَا قَوْمٌ سَأَتْرُكُ في أَعراهِمْ نَدَبَا

كما قصدوا بالقافية، البيت الشعري، كقول الشاعرعبد بني الحسحاس : (الطويل)

أَشارَتْ بمَدَارِهَا وَ قَالَتْ لِتَرْبِهَا أَعَبْدُ بَنِي الحَسْحَاسِ يُزْجَى القَوافِيَا

و كقول حسان بن ثابت (ت54هـ): (الوافر)

فَنَحْكُمُ بِالقَوَافِي مَنْ هَجَانَا وَ نَضْرِبُ حِينَ تَخْتَلِطُ الدِّمَاءُ

[1] عبيد بن الأبرص : الديوان-مرجع سابق-ص73.

و كقول سويد بن كراع العكلي : (الطويل)

بَيْتُ بِأَبْوَابِ القَوافِي كَأَنَّمَا أَصَادِي بِهَا سَرْبًا مِنَ الوَحْشِ نُزَّعَا

أَكَالِئُهَا حَتَّى أُعَرِّسُ بَعْدَمَا يَكُونُ سُحَيْرًا أَوْ بُعَيْدَا فَأَجْمَعَا

و يتجلى ممّا سبق أنّ العرب جعلت القافية مرّة في البيت الشعري ، و مرّة القصيدة بأكملها، و هذا يدل على عدم استقرار المصطلح بعد.

فإذا جاز لنا أن نسمّي البيت كلّه قافية ، لأنّ في آخره قافية، كانت تسمية الكلمة التي فيها القافية أجدر بذلك، و قد يجوز التسمية، و ذلك من باب تسمية الكلّ بالجزء.

و الواضح أنّ الخليل لم يتّبع العرب في هذه التسمية، فتعريفه كان قائما على أساس اللّوازم من حركات و حروف ، و تسمية العرب لم تقصد إلاّ التسمية العامة.

و ثمة حقيقة تجمع عليها الآراء ، و هي أنّ كثيرا من مصطلحات القافية كانت قائمة قبل أن يضع الخليل علمه كعلم قائم بذاته.

فإذا عدنا إلى تاريخ الشعر العربي وجدنا أنّ العرب كانت تحتفل بالقافية أكثر من احتفالها بالأوزان، ففي الجاهلية اشتهر الشعراء بمحاكمة بعضهم البعض، و تصحيح أشعارهم و كان ذلك قائما على القوافي لا على الأوزان، فالقصّة المشهورة للنابغة الذبياني حين ورد يثرب، فأنشد قصيدته التي يقول فيها:[1] الكامل)

أَمِنْ آلِ مَيَّةَ رَائِحٌ أَوْ مُغْتَدِ عَجْلَانَ ذَا زَادٍ وَ غَيْرَ مُزَوَّدِ

زَعِمَ البَوَارِحُ أنَّ رِحْلَتَنَا غَدَا وَ بِذَاكَ خَبَّرَنَا الغُرَابُ الأَسْوَدُ

[1]التبريزي :الكافي في العروض و القوافي-مرجع سابق-ص116

فقالوا له : أقوت، فلم يعرف ما عابوا عليه،فألق شعره على قيّنة فغّنته و عندما انتهت، فطن إلى ذلك و لم يعد؛ ممّا جعله يقول: وردت يثرب و في شعري صنعه و صدرت عنها و أنا أشعر العرب.

يقول ابن قتيبة[1]: "قال أبو عمرو بن العلاء: فحلان من الشعراء كانا يقويان،النابغة و بشر بن أبي خازم.

فأمّا بشر، فقال له أخوه سوداة:إنّك تقوي، قال و ما الإقواء؟* "قال: قولك [الوافر]:

أَلَمْ تَرَ أَنَّ طُولَ الدَّهْرِ يُسْلِي وَ يُنْسِي مِثْلَمَا نُسِيَتْ جُذَامُ

ثمّ قلت:

وَ كَانُوا قَوْمَنَا فَبَغَوْا عَلَيْنَا فَسُقْنَاهُمْ إِلَى البَلَد الشَّامِي

فلم يعد إلى ذلك، لما لهذا العيب من أثر سلبي على الإيقاع.

بما أنّ الشّعر كان يتطلب حفظه و إنشاده الشفاهة، الّتي تعتمد بدورها على السّماع، و إذا كانت القافية عبارة عن أصوات منتظمة تتكرر في أواخر الأبيات، فهذا ما يمكن أن تلتقطه الأذن بسرعة، و تحدّد مباشرة مواطن الضعف أو الخلل فيه، و أيّ خروج عن هذا التكرار المنتظم يعتبر عيبا من عيوب القافية، فهذه العيوب وجدت مع الشعر عالجها العرب منذ القديم، و هي عيوب متعلّقة عندهم بمفهوم الشعر كبناء عام، و هنا يتجلى دور السّماع، و أهميته في وضع تلك الأسس الّتي فرضتها الذائقة العربية.

[1] ابن قتيبة: الشعر و الشعراء- مرجع سابق- ص270

*الإقواء: هو اختلاف المجرى- حركة الروي- بين حركتين مختلفتين هما الضمة و الكسرة

يقول الجاحظ:" و قد ذكرت العرب في أشعارها السّناد و الإقواء و الإكفاء و لم أسمع بالإيطاء، و قالوا في القصيد و الرجز و الخطب، و ذكروا حروف الروي و القوافي، و قالوا هذا بيت و هذا مصراع، و قد قال جندل الطهري حين مدح شعره:

لم أقو فيهنّ و لم أساند"[1]

ستنتج من قول الجاحظ أنّ العرب ذكرت إلى جانب القوافي بعض عيوبها كالسناد و الإقواء و الإكفاء، و هي عيوب تنبّهت إليها في الجاهلية.

و هناك بعض من شعراء العصر الإسلامي ذكروا هذه العيوب:

فقد قال عديّ بن الرقاع:

وَ قَصِيدَةٍ قَدْ بِتُّ اَجْمَعُ بَيْنَهَا حَتَّى اُقَوِّمَ مَلِيَهَا وَ سِنَادُهَا

و قال ذو الرمة: [الوافر]

وَ شِعْرٍ قَدْ أَرِقَت لَهُ غَرِيبٍ أُجَانِبُهُ المُسَانِدُ وَ المُحَالاَ

و قال جرير:[الوافر]

فَلاَ إِقْوَاءَ إِذَ مَرِسَ القَوَافِي بِأَفْوَاهِ الرُّوَاةِ وَ لاَ سِنَادَشا

نرى في هذه الأبيات التركيز و الحذر من جانب الشعراء على الوقوع فيما قد يعيب شعرهم. فهذا الاحتفاء بالقافية عند العرب يدفعنا إلى القول بأنّها لم تكن عبثا بل كانت لها قيمة لدى الشاعر العربي، فهي مناط فخره و اعتزازه، يقول القرطاجني "قال بعض العرب لبنيه: اطلبوا الرّماح فإنّها قرون الخيل ، و أجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشعر أي عليه جريانه و اطّراده و هي مواقفه، إن صحّت استقامت جريته و حسنت

[1] الجاحظ: البيان و التبيين- مرجع سابق- ج1- ص139

مواقفه و نهايته "[1]، إنّ الحوافر تكون للفرس، فكما هي أوثق ما فيه إذ بها يعتمد على نهوضه كذلك القوافي في الشعر، فإنّها أشرف ما فيه و عليها يجري.

[1] القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء–مرجع سايق–ص271

القافية في الشعر العمودي

الذي يهمنا من هذه الدراسة أن ندرك أنّ القافية جزء إيقاعي خارجي متمّم للوزن و مساهم في ضبط نهايات الأبيات ،فلّما كانت موسيقى الوزن عنصرا أساسيا في الشعر كان للقافية شأن لا يستهان به في كمال هذه الموسيقى"و أنّ القوافي نقرات و نغمات ليس الغرض منها إلاّ استقامة اللّحن و اتفاقه مع اهتزازات الطرب"[1]

و أهميتها ليست بأقلّ من أهمية الوزن فهي عند ابن رشيق " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر و لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن و قافية "[2]

كما أشار ابن جني إلى أهميتها في قوله :" ألا ترى أنّ العناية في الشعر إنّما هي بالقوافي لأنّها المقاطع "[3]

إذن نحن هنا أمام علم " يعرف به أحوال تهيئات الشعر من حركة و سكون و لزوم و جواز "[4]

[1]-الرافعي:تاريخ آداب العرب-دار الكتاب العربي-بيروت-ط2-1974-ج3-ص384

[2]-ابن رشيق : العمدة – ج1- مرجع سابق-ص 151

[3]-ابن جني الخصائص : ج1 –تحقيق : محمد النجار – دار الكتب المصرية – 1956- ص 119

[4]-الدمنهوري : الإرشاد الشافي على متن الكافي في العروض و القوافي –مرجع سابق- ص 128

و قد تنبّه إلى ذلك حازم القرطاجني عندما قال :" لا بّد فيها من التزام شيء أو أشياء ، و تلك الأشياء حروف و حركات و سكون ، فقوافي الشعر يجب فيها ضرورة على كل حال إجراء المقطع و هو حرف الروي على الحركة و السكون "[1]

إذن هي مقاطع صوتية تأتي آخر كلّ كلمة بيت لتكون نهاية له و حدًّا فاصلا بينه و بين البيت الذي يليه ، أو لنقل هي مجموعة أصوات تتكرّر في أواخر الأبيات من القصيدة و تكرارها هذا يشكّل جزءً من الموسيقى الشعرية فهي عنصر تطريب توحّد النغم و تزيد من شعره الأخاذ " فهي ترنيمة إيقاعية خارجية تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة و تعطيه نبرا و قوّة و جرسا " [2]

و ما زالت القافية عند المحدثين تعدّ من لوازم الموسيقى الشعرية فلم يهملوها،فهذا ى أنّها " عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة "[3]، و يرى الآخر قيمتها " و للقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت و تكرارها يزيد في وحدة النغم إستها في دلالتها أهمية عظيمة ، فكلماتها في الشعر الجيّد ذات معان متصّلة بموضوع القصيدة بحيث لا يشعر المرء أنّ البيت مجلوب من أجل القافية ، و إنمّا تكون هي المجلوبة لأجله "[4]

[1]-حازم القرطاجي : منهاج البلغاء و سراج الأدباء – مرجع سابق-ص 271

[2]-آلوجي : الإيقاع في الشعر العربي – مرجع سابق-ص 71

[3]-إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر – مرجع سابق-ص244.

[4]-محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث – مرجع سابق – ص 443

و استوجب كي تكون مؤثرة أن تكون متمكّنة من مكانها من البيت غير مغتصبة و لا مستكرهة، و أن تكون عذبة سلسة المخرج " و ليكن بناء البيت على القافية من أوّل صوغه و نسجه يضعها و يبني الكلام عليها إلى آخره لأنّه إن غفل عن بناء البيت على القافية صعب عليه وضعها في محلّها ، فربّما تجيئ نافرة قلقة "[1]

و نتيجة لهذا كان ميزان القافية و هي التي تتطلع إليها الآذان و تتوقعها في آخر البيت أدق بكثير و ذلك لحساسة الأذن للقافية فأي انحراف في الوضع السمعي لها تشعر به الأذن و لا تكاد تستسغيه.

و من قواعد القافية أن تختم بحرف موحد في القصيدة كلها و تعرف به و تنسب إليه و هو حرف الروي ، و هو صوت لا بد أن يشترك في قوافي القصيدة فتصبح بذلك وحدة نغمية كاملة تتكرر بانتظام بعد مسافات محدّدة تجعل السامع يترقبها و يتشوّق إليها.

و يعقب هذا الروي حركته التي تعرف بالمجرى ، فالوصل الذي قد يكون حرفا من حروف المد ، و قد يكون هاءً ، و إذا كان هاءً متحركة عُرف إشباع حركتها بالخروج .

و قد لا يسبق الروي حرف من حروف القافية ، و قد يسبقه الردف أو التأسيس أو الدخيل .

و أشكال القافية المتنوعة إنما تكون باستخدام هذه العناصر مجتمع بعضها إلى بعض في أنساق محددة من أجل تركيز الإيقاع الشعري للبيت .

[1]-ابن خلدون: المقدمة- ج2- مرجع سابق-ص745

و قد رأى علماء العروض أن معظم حروف الهجاء يمكن أن تكون رويا و لكن بنسب مختلفة ، فلقد قام إبراهيم أنيس بإحصاء حروف الهجاء التي يمكن أن تستعمل كروي في الشعر العربي ، فذهب إلى أنّه " يمكن أن تقسّم حروف الهجاء الّتي تقع رويا على أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي :

1. حروف تجيئ بكثرة و هي : الراء و اللام و الميم و الياء و الدال.
2. حروف متوسطة الشيوع و هي : التاء و السين و القاف و الكاف و الهمزة و العين و الحاء و الباء و الجيم.
3. حروف قليلة الشيوع : الضاد و الطاء و الهاء .
4. حروف ناذرة : الذال و الصاد و الغين و الخاء و الزاي و الظاء و الواو "[1]

و كان قد ذهب إلى هذا من قبل أبو العلاء المعرّي في تقسيم القوافي معوّلا على رويها إلى ثلاثة أقسام :

1-الذلل : و هي ما كثر على الألسن و بُني في القديم و الحديث

2-النُفر : و هي الأقلّ استعمالا من غيرها ، كالجيم و الزاي و نحو ذلك

3-الحوش : و هي اللواتي تُهجر فلا تستعمل "[2]

و عليه سنحاول تتبّع و استقراء حروف الروي في ديوان اللهب المقدس.

[1]-إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر – مرجع سابق-ص 236

[2]-أبو العلاء المعري : اللزوميات- تحقيق: حسين نصار – الهيئة المصرية للكتاب 1992 – ص 550

أصوات الروي

إنّ فحصا إحصائيا يمكّننا من التعرّف على الأصوات الشائعة لحرف الروي في القصائد ذات القوافي الموّحدة ، و هذا ما سيوّضحه الجدول التالي :

الروي	نوعه	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
الراء	مجهور	7	%17.94	348	% 20.64
الدال	مجهور	7	%17.94	222	% 13.16
النون	مجهور	6	% 15.38	287	% 17.02
الميم	مجهور	5	% 12.82	208	% 12.33
اللام	مجهور	4	% 10.25	128	% 7.59
القاف	مجهور	3	% 7.69	143	% 8.49
العين	مجهور	2	% 5.12	119	% 7.06
الباء	مجهور	2	% 5.12	112	% 6.64
الياء	مجهور	1	% 2.56	90	% 5.34
الحاء	مهموس	1	% 2.56	23	% 1.36
الهمزة	مهموس	1	% 2.56	6	% 0.35
المجموع		* 39	% 100	1686	% 100

*-القصائد السبع المتبقية لم تندرج ضمن هذه الدراسة لأنها كانت متنوعة القوافي

يتبين من خلال استقراء النتائج الموضح في الجدول أنّ جميع حروف الروي ممّا أجازه العروضيون ، فجاء بعضها أكثر من غيرها (الدال – الراء و النون) و أخراة يتوسط استعمالها من قبل الشاعر (الميم ، اللام ، القاف) ثم باقي الحروف بنسب متقاربة (العين ، الباء ، الياء ، الحاء و الهمزة) ، فكان استخدامه للحروف متوسطا إذ بلغت إحدى عشر حرفا .

فإذا قارنا هذه النتائج بنتائج إبراهيم أنيس العامة [1] و نتائج جمال الدين بن الشيخ الخاصة بالشعر القديم [2] ، لم نلحظ فرقا في أنواع الحروف الغالب اعتمادها في الروي فأصوات الراء و الدال و النون و الميم و الباء و اللام تحظى بأكبر نسبة في الاستخدام رويا عند مفدي زكريا و عند عامّة شعراء العربية الذين دُرست أشعارهم ، و إنّما يكمن الفارق في اختلاف نسبة الشيوع.

و بذلك غابت عن الديوان حروف كالتاء و الخاء و الذال و الزاي و السين و الشين و الصاد و الضاد و الطاء و الظاء و الغين و الكاف و الواو و هي حروف قليلة الشيوع أو ناذرة من حيث مجيئها رويا في إحصاء الدارسين .

و ممّا يلاحظ أنّ الشاعر وظّف الأصوات المجهورة أكثر من المهموسة " فالصوت المجهور أوضح في السمع من الصوت المهموس " [3].

[1]-ينظر إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر العربي-مرجع سابق- ص 248

[2]- ينظر جمال الدين بن شيخ : الشعرية العربية – ترجمة مبارك حنون و محمد الولي و محمد أوراغ-دار توبقال-المغرب-ط1-1989- ص 169-171

[3]-إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، مرجع سابق – ص 27

فهي توفر موسيقى فخمة تتفق مع المعنى ، و من ناحية أخرى طبيعة المهموس من الأصوات المتميزة بالجهد " فالأحرف المهموسة مجهدة للتنفس لأنّنا نحتاج للنّطق بها إلى قدر من هواء الرئتين اكبر مما تتطلبه نظائرها المجهورة "[1] فإذا كثرت تضاعف جهد الشاعر و ربّما من أجل هذا تجنبها الشاعر .

فقد جاء الروي صوتا مجهورا في سبع و ثلاثين قصيدة بنسبة 94.87 % اشتملت على ألف و ستمائة و تسعة و خمسين بيتا بنسبة 98.27 % و في المقابل جاء صوتا مهموسا في قصيدتين فقط بنسبة 5.12 % اشتملت على تسعة و عشرين بيتا بنسبة 1.72 % " فقد برهن الاستقراء على أنه نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد على الخمس أو عشرين في المائة منه ، في حين أنّ أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة "[2]

مخارج أصوات الروي :

إذا نظرنا إلى أصوات الروي باعتبار مخارجها سنجد أنّ لهذه الأصوات سبعة مخارج هي :

أ.أقصى الحلق : (الحنجرة) :

استعمل الشاعر من أصوات هذا المخرج صوتا واحدا : الهمزة في قصيدة واحدة بنسبة 2.56 % اشتملت على ستة أبيات بنسبة 0.35 % .

ب.وسط الحلق :

[1] ينظر إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر – مرجع سابق – ص 30

[2] ينظر إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية–مرجع سابق– ص 23

و قد استعمل الشاعر من أصوات هذا المخرج صوتين : العين و الحاء في ثلاث قصائد بنسبة 7.69 % بينما كانت أبياته فيها مائة و اثنين و أربعين بيتا بنسبة 8.31%

ج.أقصى الحنك :

و استعمل من أصوات هذا المخرج صوتا واحدا : القاف في ثلاث قصائد كذلك بنسبة 7.69 % إشتملت على مائة و ثلاثين و أربعين بيتا بنسبة 8.49 % .

د.أدنى الحنك :

استعمل الشاعر من أصوات هذا المخرج صوتا واحدا هو الياء في قصيدة واحدة بنسبة 2.56 % إشتملت على تسعين بيتا بنسبة 5.27 % .

هـ.اللثة :

استعمل الشاعر من أصوات هذا المخرج صوتا واحدا كذلك هو الدال في سبع قصائد بنسبة 17.94 % اشتملت على مائتين و اثنين و عشرين بيتا بنسبة 13.16 % .

و.الأسنان :

استعمل الشاعر من أصوات هذا المخرج ثلاثة أصوات هي : النون و الراء و اللام في سبعة عشر قصيدة بنسبة 43.58 % اشتملت على سبعمائة و ثلاثة و ستين بيتا بنسبة 45.25 %

ز.الشفتان :

استعمل الشاعر من أصوات هذا المخرج صوتين : الباء و الميم في سبع قصائد بنسبة 17.94 % مشتملة على ثلاثمائة و عشرين بيتا بنسبة 18.74 % .

و الجدول التالي يحدد تواتر هذه المخارج بترتيبها كما يلي :

المرتبة	المخرج	عدد القصائد	النسبة الإتجاه	عدد الأبيات	بنية النفس
1	الأسنان	17	% 43.58	763	% 4525
2	الشفتان	7	% 17.94	320	% 18.74
	اللثة	7	% 17.94	222	% 13.16
3	أقصى الحنك	3	% 7.69	143	% 8.49
	وسط الحلق	3	% 7.69	142	% 8.31
4	أدنى الحنك	1	% 2.56	90	% 5.27
	أقصى الحلق	1	% 2.56	6	% 0.35

فالملاحظ أنّ جدول مخارج حروف الروي المستعملة في الديوان و نسب الاتجاه إليها و نسب النفس فيها.

فالملاحظ أنّ الأصوات التي استخدمها الشاعر رويا متواترا مخارجها من أقصى الحلق إلى الشفتين ، و خروج الروي من حيّز الأسنان أرفع النسب و نسبة خروجه من أقصى الحلق أضعفها ، و هذا يؤكد ميل الشاعر إلى الأصوات الأقرب مخرجا في الجهاز الصوتي ، و ابتعاده عن تلك الضاربة في عمق الجهاز الصوتي ، و التي تحتاج إلى جهد صوتي كبير في أدائها .

فكلّما كانت حروف الروي أقرب إلى خارج الجهاز الصوتي كلّما كانت نسبة شيوعها أعلى في الديوان .

نخلص من كل هذا إلى أنّ الروي في الديوان تميز بـ :

- الوضوح السمعي
- تخيره من الحروف الشائعة
- قربه من خارج الجهاز الصوتي

أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على التقيد و الإطلاق و على أنواع المجرى في حالة الإطلاق :

القافية حسب مجرى الروي نوعان :

أ.القافية المقيدة :" و هي ما كان ورويها حرفا صامتا ساكنا " [1]

سميت بذلك "لتقييد الروي : لأنّه ممنوع الحركة كامتناع المقيد من التصّرف " [2]

و الذي يميز القافية المقيدة هو أنّ آخر عناصرها هو الروي لا شيء بعده

و بعد تتّبعنا إيّاها في الديوان لم نعثر لها على أي أثر ، فالشاعر لم ينظم و لا قصيدة على روي ساكن ضمن القصائد الموحدة الروي و التي كان عددها تسعة و ثلاثين ، و بذلك انعدمت القافية المقيدة من الديوان تماما ، فكانت نسبة اتجاه الشاعر إليها 0 %.

[1]–صلاح يوسف عبد القادر : في العروض و الإيقاع الشعري – الأيام –ط1–1997 – ص 138

[2]–ابن السراج الشنتريني : المعيار في أوزان الأشعار – تحقيق : رضوان الداية – دار الملاح – ط3–1979–ص 119

و هذا يوافق ما ذهب إليه إبراهيم أنيس من أنّ " هذا النوع من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي لا يكاد يجاوز 10 % " [1] ، و يوافق ما توصل إليه ابن الشيخ بعد ضبط نسبها و التي وجدها 2 % في شعر أبي تمام و 3 % عند البحتري و 4.5 % في شعر الأغاني [2] من خلال هذا يتضح غلبة استعمال الحركات في هذه المتون و " أنّ الشاعر العربي التقليدي يميل إلى تفضيل استعمال الحركة بدل السكون و لكن استعماله لها يلعب دورا إيقاعيا أوّلا ثم دورا نحويا ثانيا لأنّ تعيين الحركة سيساعد على إدراك الدلالة ، خاصّة و أنّ اللغة العربية ما تزال تحتفظ بالإعراب من دون سائر اللغات السامية الأخرى "[3]

فإذا كان ذلك دليلا على محاولة التحلل من قيود الإعراب فإنّ مفدي زكريا لم يرم هذه المحاولة " فالشعر لا يحبّذ الوقوف على ساكن كما هو الحال في النثر و هذه الظاهرة من أهمّ ما يميز الشعر عن لغة النثر "[4]

ب.القافية المطلقة :

" و هي ما كان رويها حرفا صامتا متحركا "[5]، و سميت بذلك لأنّ " حركة روي تسمى الإطلاق لأنّه بها أطلق و تسمى المجرى "[6]

---

[1]-ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر – مرجع سابق – ص 257.

[2]-ينظر ابن الشيخ : الشعرية العربية – ص 172

[3]-محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب –دار التنوير – بيروت –ط2-1985- ص 185

[4]-إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر العربي – ص 117

[5]-صلاح يوسف عبد القادر : في العروض و الإيقاع الشعري – مرجع سابق – ص 138

[6]-ابن السراج السنتريني : المعيار في أوزان الأشعار– مرجع سابق – ص 121

و قد ورد هذا النوع بشكل مكثف في الديوان بنسبة بلغت 84.78 % توزع رويها المتحرك بين الفتح و الضم و الكسر عبر القصائد.

1.**القافية المجراة على الفتح** : جملة قصائد الديوان المجراة على الفتح واحد و عشرون قصيدة بنسبة 53.84 % اشتملت على ألف و تسعة و عشرين بيتا بنسبة 61.04 % ممّا يبّين أنّ نسبة النفس أرفع من نسبة الاتجاه و اللام و الراء و النون هي أحرف الروي الأكثر شيوعا في هذه القافية .

2.**القافية المجراة على الضمّ** : و قصائد هذا النوع ثلاثة عشر بنسبة 33.33% و جملة الأبيات منها أربعمائة و ثمانية و خمسين بيتا بنسبة 27.16 % وردت أغلبها على روي الميم و الدال ، و نسبة النفس هنا اقل من نسبة الاتجاه .

3.**القافية المجراة على الكسر** : و عدد القصائد ذات المجرى المكسور خمس قصائد نسبتها 12.82 % من جملة أبيات مائة و تسعة و تسعين بيتا بنسبة 11.80 % تنوع رويها بين الراء و الدال و النون و العين فلم يسجل أي حرف من هذه الحروف المستخدمة نسبة تميزه عن غيره و يسمح لنا بالقول بشيوع روي معين في القافية

فإذا حاولنا ترتيب القافية المطلقة في اللهب المقدس و أنواع المجرى المطلق فإنّنا نقف أمام الجدول التالي :

المجرى	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
الفتح	21	% 53.84	1029	% 61.04
الضم	13	% 33.33	458	% 27.16
الكسر	5	% 12.82	199	% 11.80
المجموع	39	% 100	1686	% 100

جدول القافية المطلقة في الديوان و نسبها.

بعد قراءة الجدول نلحظ أنّ الفتحة نالت حظا وافرا من بين حركات الروي في ديوان الشاعر و تفيأت وحدها نسبة ما يقارب 53.84 % ثم تأتي بعدها الضمة فالكسرة " و الحقيقة أنّ كلا من الكسرة و الضمّة يستلزمان جهدا عضليا يتسّم الجهاز النطقي في حالة التلفّظ بهما شيئا من القوّة "[1]

فبينما بلغت نسبة استخدام المجرى المكسور عنده أدنى نسبة ، لم نجد لها مثيلا في تاريخ شعرنا العربي ، فإذا عدنا إلى الإحصائيات الجزئية التي قام ابن الشيخ لنسبة استخدام أنواع الروي المطلق في الشعر القديم نجد: [2]

[1]-ممدوح عبد الرحمن : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر –دار المعرفة الجامعية –الاسكندرية -1994- ص 76

[2]-ينظر جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية – ص175

المجرى / الشاعر	الكسرة	الضمة	الفتحة
أبو تمام	% 51	% 32.5	% 14.5
البحتري	% 55	% 27.5	% 14.5
شعر الأغاني	% 46	% 29.5	% 20

نرى استخدام المجرى المفتوح عند مفدي زكريا تقدمت كثيرا على ما كانت عليه في القديم بينما تقهقرت نسبة استخدام المجرى المكسور كثيرا .

و الفتحة أخت الألف فهي أكثر أصوات اللين شيوعا و هي أوسع مخرجا تتّصف بذوبة و طول النفس و قد سيطرت سيطرة شبه كاملة على المجرى المفتوح " إنّ الفتحة تحسن في الحروف الشفهية كالميم و الباء و مجيئها مع الياء أحسن جدّا "[1]

و إذا تتبعنا ذلك ألفينا الشاعر يستخدمها مع الباء في قوله :[2]

دَعَا التَارِيخُ لَيْلَكَ فَاسْتَجَابَا نُفَمْبَرُ هَلْ وَفَّيْتَ لَنَا النِصَابَا

وَهَلْ سَمِعَ المجِيبُ نِدَاءَ شَعْبٍ فَكَانَتْ لَيْلَةُ القَدْرِ الجَوَابَا

تَبَارَكُ لَيْلُكَ الميمُون نَجْمَا وَجَلَّ جَلاَلُهُ هَتَكَ الحجَابَا

كما استخدمها مع الميم في قوله :[3]

أَشْرَقَ العِيدُ فَانْشِرُوا الأَعْلاَمَا وَ امْلأُوا الكَوْنَ بُهْجَةً وَ ابْتِسَامَا

[1]-عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها – دار الفكر – بيروت –ط5-1981- ص 68

[2]-مفدي زكريا : الديوان – ص 30

[3]-المصدر نفسه- ص 208

وَ ارْفِلُوا اليَوْمَ في المَدَائِنِ تِيهَا وَ ارْفَعُوا اليَوْمَ في السَمَوَاتِ هَامَا

وَ اشْرِبُوهَا يَوْمَ الخَلاصِ كُؤُوسَا بَارَكَتْهَا الدِمَا فَصَارَتْ مُدَامَا

و في استخدامه إياها مع الهاء الموصولة يقول :[1]

أُنَادِيكِ في الصَرْصَرِ العَاتِيَه وَبَيْنَ قَوَاصِفِهَا الذَارِيَهْ

وَأَدْعُوكِ بَيْنَ أَزِيزِ الوَغَى وَبَيْنَ جَمَاجِمِهَا الجَاثِيَهْ

فِلِسْطِينُ . . . يَامَهْبَطَ الأَنْبِيَآ وَيَا قِبْلَةَ العَرَبِ الثَانِيَهْ

و يقول على روي الراء الممدود :[2]

يَا نَزِيلَ الخُلُودِ لَوْ كَانَ يُجدِي لَسَأَلْنَا إِلاهَكَ الانتظارَا

وَلَوِ أَنَّ الفِدَاءَ يُبْقِيكَ فِينَا لَجَعَلْنَا فِدَاءَكَ الأَعْمَارَا

فَلَكُمْ كُنْتُ يَا مُحَمَدُ عَوْنَا في بَلانَا تُسَانِدَ الأَحْرَارَا

لجأ الشاعر في تعبيره إلى القافية المطلقة التي تجمع صوت الراء مع صوت اللين (الألف) التي توحي بالعظمة ، فالشاعر بصدد ذكر مناقب المغفور له جلالة الملك محمد الخامس ، و يدل على ذلك عنوان القصيدة المختارة لها (ابن ملكًا على هوى الشعب يخلد) .

و من الملاحظ أنّ هذه القافية سُبق رويها بصوت لين آخر (الألف) ممّا يؤدي إلى تصاعد الوتيرة الموسيقية بما يؤدّيه تتابع صوتي لين يفصلها صوت الراء من جذب انتباه القارئ لفحوى النص .

[1] مفدي زكريا: الديوان– ص 336

[2] المصدر نفسه: ص 230

و يقول على روي الدال (دَا) :[1]

قَامَ يَخْتَالُ كَالمَسِّيحِ وَئِيدَا يَتَهَادَى نَشْوَانَ، يَتْلُو النَّشِيدَا

بَاسِمَ الثَغْرِ، كَالمَلاِئكَ، أَوْ كَالطّ فْلِ يَسْتَقْبِلُ الصَّبَاحَ الجَدِيدَا

شَامِخاً أَنْفُهُ، جَلَالاً وَتِيهَا رَافِعًا رَأْسَهُ، يُنَاجِي الخُلُودَا

لقد دلّت الهيمنة النسبية للصوت المفتوح على أنّ حال الشاعر كانت تستدعي البث و الشكوى و البكاء ، لأنّ الذي يبكي يرفع صوته كي يسمعه الناس و يلتفوا حوله ، لذلك كانت حروف النداء في اللغة العربية كلها مفتوحة (يا – أيا ....) و لعلّ ذلك من أجل أن يسمع المنادي حاجته و يبلّغ رسالته.

ة إلى ذلك المدّ الذي أعقب الفتحة و أطال في صوتها قد ساعد على الانطلاق إذ تتكثف في المقطع الأخير لتكون صوته المميّز ، فحروف المدّ و اللين أكثر تأثيرا في الحركة الإيقاعية فهي " تمتاز بخصائص موسيقية تجعلها أقدر على إحداث تأثيرات نفسية أشبه بالتأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي " [2].

أمّا الضمّ فتدّل على العظمة و الرفعة و السمو و الفخامة ، يقول على حرف (القاف) [3]

سَيّانْ عِنْدِي مَفْتُوحٌ وَمُنْغَلِقُ يَا سِجْنُ بَابُكَ، أَمْ شُدَّتْ بِهِ الحَلَقُ

يَا سِجْنُ مَا أَنْتَ لا أَخْشَاكَ تَعْرِفُنِي مَنْ يَحْذَقُ بِهِ البَحْرُ لا يَحْذِقُ بِهِ الغَرَقُ

وَالحَوْضُ حَوْضٌ، وَإِنْ شَتَّى مَنَابِعُهُ أَلْقَى إلى القَعْرِ، أَمْ أُسْقَى فَانْشَرَقَ

[1] مفدي زكريا: الديوان–ص 9

[2] إبتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي –مرجع سابق–ص 155

[3] مفدي زكريا : الديوان – ص 20

وجدنا الشاعر من خلال هذه القافية المجراة على الضم يعبر عن شجاعته و تحديه و لا مبالاته بذلك التعذيب الذي يلاحقه ، فروحه تهزأ بذلك الجلّاد و تسخر به فهو إن كان جسمه في السجن فروحه حرّة تجول و تسبح في ملكوت الله .

و يقول على الهمزة المضمومة بالنبرة نفسها نبرة العلوّ و الافتخار و العظمة :[1]

نَحْنُ نَبْغِي اسْتِقْلَالَنَا....حَرِّفُوهُ مَا اسْتَطَعْتُمْ إِنْ صَدَّ عَنْهُ الحَيَاءُ

لَقِّبُوهُ : تَكَافُلا....وَ ارْتِبَاطَا مَا عَسَاهَا، تَهُمّنَا الأَسْمَاءُ

إِنْ جَهِلْتُمْ طَرِيقَهُ ....فَعَلَيْهَا لاَفِتَاتٌ حُرُوفُهَا حَمْرَاءُ

اعْتِرَافُ....فَدَوْلَةٌ.....فَسَلامٌ فَكَلامٌ ...فَمَوْعِدٌ...فَجَلاَءُ

أمّا حركة الكسر التي وُجدت في خمس قصائد من الديوان ، فدلّت على التأكيد الدلالي و التقرير المعنوي و التشديد في النبرة ، و اللطف في النطق ، يقول على النون المكسورة :[2]

عَلى نَبَضَاتِ الشَعْبِ وَقَّعْتُ أَلْحَانِي وَ مِنْ نَشْوَةِ التَحْرِيرِ لَحَّنْتُ أَوزَانِي

وَ مَا ذَاكَ إلا أَنّ شِعْرِي مِنْ دَمِي يُفَجِّرُهُ وَعْيِي وَ حِسِّي وَ وِجْدَانِي

تَعَلَّقْتُ بالفُصْحَى ، فَأُشْرِبْتُ حُبَّهَا وَ أُرْغِمْتُ فِيهَا أَنْفَ مَنْ يَتَحَدَّانِي

إِذَا كَانَ للشَيْطَانِ فَضْلٌ عَلَيْهِم فَشِعْرِي وَحْيٌ لا وَسَاوِسَ شَيْطَانِ

[1]-اللهب المقدس : ص 53-54

[2]-المصدر نفسه : ص 320

فالصوت المخفوض أو المكسور هو أليق بالذات و أولى بحميميتها من سواه في هذا المقام ، و ذلك على أساس أنّه يتلائم في اللغة العربية مع ياء الاحتياز أو ياء المتكلم الدّالة على الامتلاك.

و قد تدلّ الكسرة على انكسار النفس ،كما جاء في قوله على حرف العين [1]

لُبْنَانُ يَا مُعْجِزَةَ الصَانِعِ يا لَوْحَةً مِنْ رِيشَةِ البَارِعِ
يَا بَصْمَةَ الرَّبِّ عَلى أَرْضِهِ وَ خَاتِمًا مِنْ خَطِّهِ النَاصِعِ
يا قِصَّةً يَكْتُبُهَا آدَمُ يَحْكِي بِهَا ، عَنْ خُلْدِهِ الضَائِعِ
وَ مُهْجَةً تَصْخَبُ في عُمُقِهَا لَوَاعِجُ المولُوعِ وَ الوَالِعِ

صوّر لنا الشاعر بقافية مجراة على الكسر حالته المنكسرة الحزينة اليائسة بسبب ما آلت إليه لبنان من خلد ضائع فيما كانت سابقا معجزة الصانع و ريشة البارع .

فيمكننا التماس الأسى في نغمة الشاعر من خلال قافية أدّت عملا فنّيا متميّزا كأداة انسجام بين الصورة و الصوت ، صورة الاحساس بالحزن و صوت العين الذي يمتاز بجرس موسيقى انسيابي.

فمن خلال ما سبق يتضّح لنا أنّ قافية مفدي زكريا مرتبطة أشدّ الارتباط بمعنى القصيدة و مبناها ، و حول ارتباط القافية بالمعنى يناقش محمد غنيمي هلال رأي سليمان البستاني في مقدمته للإلياذة :" و أنّ القاف تجود في الشدّة و الحرب ، و الدال في الفخر و الحماسة و الميم و اللاّم في الوصف و الخبر ، و الباء و الراء في الغزل و النسيب ، هو قول إجمالي إذا صحّ من باب التغليب ، فلا يصحّ من باب

[1] اللهب المقدس : ص 329

الإطلاق و هذه الأحرف تختلف في موسيقاها تبعا لحركتها و للحروف و الحركات التي قبلها "[1]

فإلى جانب الإثارة الموسيقية التي تبثها في النّصوص الشعرية من خلال ذلك التكرار المنتظم للأصوات في أواخر الأبيات ، فهي تؤدي وظيفة دلالية " على الرّغم من أنّ تصريف القافية تعتمد التكرار المنتظم للأصوات ...القافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها "[2]

فلقد نظمت متناسبة مع طبيعة الموضوع و لا سيما حرف الروي الذي جاء معبّرا عن إيحاءات دلالية و صوتية وردت في أكثرها ضمن القافية المطلقة المتبوعة بحرف لين .

أنواع القوافي باعتبار كثافتها الصوتية

قلنا إنّ القافية مقاطع صوتية تتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة الواحدة و عليه قسّمها العروضيون إلى خمسة أنواع جمعها صفي الدين الحلي (750 هـ) في بيت واحد و هو قوله :

متكاوس ، متراكب ، متدارك متواتر من بعده المترادف

فالمتكاوس " أربع متحركات متتواليات بين ساكني القافية "[3]

و هذا النوع من القوافي نادر الوجود في شعرنا العربي ، و لا وجود لها بطبيعة الحال في شعر مفدي زكريا.

---

[1]–محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي – مرجع سابق – ص 443

[2]–جون كوهن : بنية اللغة الشعرية–ترجمة محمد الولي محمد العمري–مرجع سابق–ص 209

[3]–الأحمدي النويوات : المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي –مرجع سابق – ص 393

أمّا الأنواع المستعملة فبإمكاننا أن نرتّبها من حيث كثافتها الصوتية ترتيبا تنازليا كما يلي :

أ.**المتراكب** :" و هو ثلاث متحركات متواليات بين ساكني القافية "[1]

استخدمها الشاعر في قصيدتين فقط هما (زنزانة العذاب و أكذوبة العصر) بنسبة 5.13 % و مجموع أبياتها منها تسعة و سبعون بيتا بنسبة 4.68 %

كما جاء في قوله من القصيدة الأولى:[2]

تَنْسَابُ في مَلَكُوتِ الله سَابِحَةً لاَ الفَجْرُ إنْ لاحَ يُفْشِيهَا وَلا الغَسَقُ

القافية هنا (لْغَسَقُوْ) ، فالمتحركات الثلاث المتواليات هي : الغين و السين و القاف بين ساكني القافية و هما : اللام و الواو الناشئة عن إشباع القاف .

و كما في قوله من القصيدة الثانية: [3]

ما للمَطَامِعِ لا تَنْفَكُّ لابِسَةً ثَوْبَ الرِيَاءِ عَلى جُثْمَانِهَا القَذِرِ

القافية هنا (لْقَذِرِيْ) ، متحركات متواليات : القاف و الذال و الراء بين ساكنين هما : اللام و الياء الناتجة عن إشباع الراء .

ب.**المتدارك** :" هو متحركان متواليان بين ساكني القافية "[4]

استخدمها الشاعر في اثني عشرة قصيدة بنسبة 30.77 % و أبياتها فيها أربعمائة و ثلاثة بيتا بنسبة 23.90 % .

---

[1]–الأحمدي النويوات : المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي–ص393

[2]–مفدي زكريا : الديوان : ص 21

[3]–المصدر نفسه : ص 140

[4]–الأحمد النويوات : المتوسط الكافي – ص 394

كما في قوله : [1]

إذَا ذَكَرَ التَارِيخُ أَبْطَال أُمَّةٍ تَخرُّ لِذِكْرَاكَ الزَمَانُ وَ يَسْجُـدُ

فالقافية هنا : (سْجُدوُا) ، فالمتحركان المتواليان هما : الجيم و الدال بين الساكنين السين و الواو الناشئة عن إشباع الدال.

ج.المتواتر :" هو متحرك واحد بين ساكني القافية " [2]

و هي أكثر قوافي الديوان تواترا إذ استخدمها الشاعر في خمسة و عشرين قصيدة بنسبة 64.10% ، من جملة أبيات فيها ألف و مئتان و أربعة بيتا بنسبة 71.42 %

لنمثل على ذلك تأتي فقط بالقوافي : شِيْدَا- صَابَا –لامُوْ- ضَاعُوْ-دَارِيْ-نُطْقَاْ -هِبْنَاْ -شَادُوْ -جَاْنَاْ-أُ فْقَاْ-مَاْحُوْ-سَامَاْ -

كما نلاحظ حرفا واحدا فقط بين ساكنين.

أمّا النوّع الرابع و هو المترادف :" و هو اجتماع ساكني القافية من غير فاصل "[3] فلم ينظم منها الشاعر و بذلك يكون قد اكتفى بثلاثة منها .

و يمكن للجدول أن يوضح تواتر هذه النسب مرتبة كما يلي :

نوع القافية	عدد القصائد	نسبة الإتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
المتواتر	25	% 64.10	1204	% 71.42
المتدارك	12	% 30.77	403	% 23.90
المتراكب	2	% 5.13	79	% 4.68
المجموع	39	% 100	1686	% 100

[1]-مفدي زكريا : الديوان – ص 173

[2]-الأحمد نويوات : المتوسط الكافي – مرجع سابق – ص 395

[3]-المرجع نفسه و الصفحة نفسها

و من قراءة الجدول يمكننا القول أنّ الشاعر لا يميل إلى استخدام القوافي الكثيفة الصوت و إنّما يتّجه إلى المتوسطة الكثافة و هذا يدلّ على حرص الشاعر على رويه من جهّة و تعميقه للقيمة الصوتية و الإيقاعية له من جهّة ثانية ، و هذا يؤكده استعماله لقافية المتواتر بنسبة عالية . و التي تجعل الروي منحصرا بين ساكنيه حتى يكون بارزا للأعين .

القوافي المتنوعة في الشكل العمودي:

بعدما فرغنا من دراسة القوافي الموّحدة في الديوان ، سنقف هنا على قوافيه المتنوّعة التي تخلّلت قصائده العمودية محاولين إبراز أساليبها و أشكالها ، فلقد نوّع الشاعر قوافيه في سبع قصائد هي : فاشهدوا –نشيد الانطلاقة –نشيد بربروس –وليد القنبلة الذرية – إلى أغادير الشهيدة – أسفيرا نحو أملاك السما – إرادة الشعب تسوق القدر .

فكانت نسبة الاتجاه إليها 15.22% مشتملة على مائة و ثلاثة و ثمانين بيتا (183) و هي نسبة قليلة إذا ما قورنت بالنسبة الغالبة للاتجاه و النفس في القصائد الموحدة القوافي 81.78 %.

و من الأشكال التي لجأ إليها الشاعر أثناء تنويع قوافيه عندنا :

1.**المخمس** :

يقول ابن رشيق :" و هو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية ثم بخمسة أخرى على وزنها على قافية غيرها كذلك "[1].

[1]–ابن رشيق : العمدة –مرجع سابق –ج1–ص 180

أي أن تتألّف القصيدة من قطع ، كل قطعة تضم خمسة أشطر لها قافية و روي يخالفان القطع الأخرى في رويها و قوافيها.

لقد كتب الشاعر على هذا الشكل قصيدة واحدة هي قصيدته (فاشهدوا) التي يقول منها :[1]

قَسَّمًا بِالنَازِلاتْ المَاحِقَاتْ وَ الدِّمَاءْ الزَاكِيَاتْ الدَافِقَاتْ

وَ البُنُودِ اللامِعَاتِ الخَافِقَاتْ في الجِبَالِ الشَامِخَاتِ الشَاهِقَاتِ

نَحْنُ ثُرْنَا فَحَيَاةْ أَوْ مَمَاتْ

وَ عَقَدْنَا العَزْمَ أَنْ تَحْيَا الجَزَائِرْ

فَاشْهَدُوا...

نَحْنُ جُنْدٌ في سَبِيلِ الحَقِّ ثُرْنَا وَ إلى اسْتِقْلالِنَا بِالحَرْبِ قُمْنَا

لَمْ يَكُنْ يُصْغَى لَنَا لمّا نَطَقْنَا فَاتَّخَذْنَا رَنّةَ البَارُودِ وَزْنَا...

وَ عَزَفْنَا نَغْمَةَ الرَّشَاشِ لحْنَا

وَعَقَدْنَا العَزْمَ أنْ تَحْيَا الجَزائِر

فَاشْهَدُوا...

يَا فِرَنْسَا قَدْ مَضَى وَقْتُ العِتَابْ وَ طَوَيْنَاهُ كَمَا يُطْوَى الكِتَابْ

يا فِرَنْسَا إِنَّ ذَا يَوْمُ الحِسَابْ فَاسْتَعِدِّي وَخُذِي مِنَا الجَوَابْ

إنَّ في ثَوْرَتِنَا فَصْلُ الخِطَابْ

[1]–اللهب المقدس : ص 71

وَ عَقَدْنَا العَزْمَ أَنْ تَحْيَا الجَزَائِرْ

فَاشْهَدُوا...

و هكذا حتى آخر القصيدة التي تضم خمسة مقاطع، كل مقطع يظم خمسة أشطر مستقلّة بقافيتها و رويها .

إلّا أنّنا نرى أنّ الشاعر قد أقحم قسيما عقب كل مقطع المتمثل في (وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر– فأشهدوا –) مستخدما إيّاه كلازمة تتكرر في كامل القصيدة .

2.**المسمط** :

يعرّفه ابن رشيق بقوله :" و هو أن يبدئ الشاعر ببيت مصرّع ، ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته، ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما ابتدأ به، وهكذا إلى آخر القصيدة"[1]

أي أن تتألف القصيدة من أدوار كلّ دور يتركب من عدد من الشطور، تتّفق هذه الشطور في قافية واحدة تأتي بعد البيت الأوّل الذي يكون مصرّعا .

نظم منه الشاعر أربع قصائد هي : أسفيراً نحو أملاك السما– وليدا القنبلة الذرية إلى أغادير الشهيدة — إرادة الشعب تسوق القدر.

يقول من قصيدته (إرادة الشعب تسوق القدر) [2]:

يَا أَرْضُ مِيدِي، وَاصْعَقِي يَا سَمَا يَا نَارُ زِيدِي، وَادْفُقِي يَا دَمَا

[1]– ابن رشيق : العمدة –مرجع سابق –ج1–ص 178

[2]–اللهب المقدس : ص 245

يَا بَحْرُ أُزْبِدْ، وَاصْطَبِغْ عِنْدَمَا يا أُفْقُ أُرْعِدْ، وَاصْدَعِ الأَنْجُمَا

مَهْمَا دَفَعْنَا للفِدَا مَغْرَمَا مَهْمَا يُواتِي القَدَرُ، المجرِمَا

نَحْنُ حَلَفْنَا، أَنْ نَصُونَ الحِمَى

وَ نَصْرُعُ الطَاعِنِينَ وَالظَالمِينْ...

مَهْمَا طَغَى الظُلْمُ، وَخَفَّ الخَطَرْ وَ احْتَدَمْ الخَطْبُ، وَطَارَ الشَرَرْ

مَهْمَا عَتَا المسْتَعْمِرُ المحْتَكِرْ لابُدَّ في (بنزرت) أَنْ نَنْتَصِرْ

إرَادَةُ الشَعْبُ، تَسُوقُ القَدَرْ هَيهَاتَ أَنْ يَرْتَدَّ لِمَا انْفَجَرْ

شَعْبٌ بَنَى أَكْبَادَهُ سُلَّمَا

وَشَادَ بنزرت بِعَرِيقِ الوَتِينْ...

و لقد أُخذ لفظ المسمّط من السّمط " و هو أن تجمع عدّة سلوك في ياقوتة أو خرزة ما ثم تنظم كل سلك منها على حدته باللؤلؤ ثم تجمع السلوك في زبرجدة أو شبهها أو نحو ذلك ثم تنظم أيضا كل سلك على حدته و تصنع به كما صنعت أوّلا إلى أن يتم السمط "[1]

هكذا شبّه ابن رشيق المسمط بسمط اللؤلؤ و هو السلك الذي يجمعه مع تفرق حبه ، فكذلك هذا الشعر كما تنوعت قوافيه لكن بوجود قافية أخرى تتكرر و ترده إلى البيت الأول الذي بنيت عليه القصيدة.

[1]-ابن رشيق : العمدة –مرجع سابق –ج1–ص 180

فهذه القافية التي تتكرّر في المسمّط سمّاها ابن رشيق عمود القصيدة فهي بمثابة الدعامة التي تبنى عليها، و عليه فهي الرئيسة أمّا القافية التي تتنوّع داخل القصيدة و تختلف من دور إلى آخر تكون الفرعية.

و للمسمّط أشكال غير ثابتة، خرجت عن بنائها الأوّل ، فاختلفت عدد أشطرها ، و من أمثلة المسمط الذي جاء بأكثر من أربعة أشطر قول الشاعر من قصيدته (أسفيرا نحو أملاك السَمَا) :[1]

أيُّ صَقْرٍ ، في السَّمَاوَاتِ اخْتَفَى؟ أَيُّ نَجْمٍ ، في النِّهَايَاتِ انْطَفَى ؟

أَسَفِيراً ، نَحْوَ أَمْلَاكِ السَّمآ أَمْ لِبِيكِين بُعِثْتُمْ مُصْطَفَى؟

أَمْ رَأَى فِي الأُفْقِ مَا قَدْ رَاعَهُ؟ فِي بِلاَدِ الصِينِ نُبْلا .. فَهُنَا ؟

أَمْ هَمَا ، فِي نَاظِرَيْهِ اشْتَبَهَا ظَنَّ أَنّ الأُفْقَ صِينا فاكْتَفَى ؟

أَمْ رَأَى الخُلْدَ قَرِيباً فَدَنَا وَرَأَى أَمْثَالَهُ فَانْعَطَفَا ..؟

رَاوَدَ العِزَّةَ فِي الأَرْضِ ، فَهَلْ وَاعَدَتْهُ فِي السَّمآ ، فَانْصَرَفَا ؟

أَمْ رَآهُ الشُهَدآ نَحْوَهُمُ يَتَسَامَى .. فَدَعَوْهُ لِلوَفَا ؟

مْ يَشَأْ أَنْ يَتَفَانَى وَحْدَهُ فِي الوَفآ ..فَاخْتَارَ آل المصْطَفَى

أَسَفِيرا ، نَحْوَ أَمْلاَكِ السَّمَا

أَمْ لِبِيكِين بُعِثتُمْ مُصْطَفَى؟

فالمسمط نمط آخر عرفته القصيدة العربية في تنوّع قوافيه ، لجأ إليه الشاعر كلون من ألوان التنويع في القوافي.

[1]-اللهب المقدس : ص 192

لقد تحرّر الشاعر نوعا ما من القافية الواحدة ، فكانت له محاولات عالج من خلالها بطرق مختلفة كالمخمس و المسمط ، و هذه الأشكال التي لجأ إليها الشاعر إلّا لإظهار الطرق المختلفة التي يمكن أن يتصرّف فيها ، و الوصول بها إلى أعلى درجات التأثير الإيقاعي الذي يحدثه ذلك التنوّع .

و هذا التحرر الجزئي الذي بدا في قوافي الديوان لا يعدو أن يكون تحرّرا مشروطا مقيّدا فهو يعدّ من مظاهر محافظة الشاعر على ما سنّه القدامى من أساليب الإطار على مستوى الموسيقى.

و محاولة الشاعر الخروج عن نظام القافية الموّحدة لم يكن نتيجة عجز منه عن نظم قريضه في القالب التقليدي ، و لكن المسألة كانت مجرّد الرغبة في التنويع و الخروج عن الرتابة التي تؤدي أحيانا إلى الملل ، و من أجل إظهار براعته و قدرته على إبداع أنواع مختلفة و " لعلّ خروجهم على القافية الواحدة سهّل عليهم القول الشعري و منحهم القدرة في التعبير عن مشاعرهم و أحاسيسهم "[1]

و ظاهرة التنويع في القوافي تشكل نوعا من التباين في البنية الإيقاعية .

[1]-السد نور الدين : الشعرية العربية – ديوان المطبوعات الجامعية -1995-ص 42

القافية في شعر التفعيلة

تعتبر القافية عنصرا مهمّا في القصيدة ، و لكن في عصرنا الحاضر وجدناها تتحلّل من ذلك القيد الذي يلزم الشاعر بروي واحد في القصيدة فلم تعد موحدّة كما كانت عليه سابقا ، فلجأ الشعراء إلى تنويعها في القصيدة الواحدة تبعا لما تقتضيه التجربة الشعرية الجديدة فاستخدموا أساليب متنوّعة.

فنظرة فاحصة لإنتاج مفدي في كتاباته الحرّة ستعطينا صورة واضحة لعنايته بأشكالها المتنوّعة ، و يمكن التفريق بين ثلاثة أنواع من هذه التقفية.

1.القافية المتتالية :

و هي تعتمد على تعدّد القافية و الروي في القصيدة و تواليها " سواء أكانت تجعل القافية و الروي متّحدين في البيتين المتتاليين أم في عدّة أبيات أم في كلّ القصيدة"[1]

إذ تتوالى القافية المتشابهة في سطر أو أكثر لينتقل الشاعر إلى قافية أخرى متتابعة ثم إلى ثلاثة أو يعود للقافية الأولى و هكذا إلى نهاية القصيدة ، و هذا الشكل جاء في قوله من نشيد الشهداء :[2]

اعْصِفِي يَا رِيَاحْ وَاقْصِفِي يَا رُعُودْ
وَانْخَنِي يَا جِرَاحْ وَاحْدُقِي يَا قُيُودْ

[1]-علي يونس : النقد الأدبي و قضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد – مرجع سابق – ص 163
[2]-مفدي زكريا : الديوان – ص 84

نَحْنُ قَوْمٌ أبَاةٌ

لَيْسَ فِينَا جَبَانْ

قَدْ سَئِمْنا الحَيَاة

فِي الشّقَا وَالهَوَانْ

لاَ نَمَلُّ الكِفاَحْ لاَ نَمَلُّ الجِهَادْ

فِي سَبِيلِ البِلاَدْ

....

أدْخَلُونَا السُّجُونْ جرَّعونا المُنُونْ

لَيْسَ فِينَا خَؤونْ يَنْشَى أوْ يَهُونْ

اجْلِدُوا... عَذُّبوُا

وَاشْنُقُوا... واصْلُبُوا

وَ احْرِقُوا...و اخْرِبُوا

نَحْنُ لاَ نَرْهَبُ...! !

لاَ نَمَلُّ الكِفاَحْ لاَ نَمَلُّ الجِهَادْ

فِي سَبِيلِ البِلاَدْ

...

القوافي المتشابهة في هذه القصيدة متتالية ، إلاّ في مواضع قليلة كما في البيت المنتهي بـ (لا نهربْ).

و من هذا النوع أيضا ما جاءت قوافيه متتالية في عدّة أبيات من القصيدة كقوله :[1]

هَيَّا... هَيَّا قِفُوا
وَارْفَعُوا العَلَمْ ...
وَانْشِدُوا ، وَاهْتِفُوا
وَاعْزِفُوا النَّغَمْ ..
أَقْصِفُوا المَدَافِعْ ... تَسْمَعِ الأُمَمْ:
رِسَالَةَ العَلَمْ
أَشْرِقْ رَفِيعًا فِي الحِمَى واخْفِقْ عَزِيزَا مُكْرَما وارْشِقْ عَلَى نَهْرِ الدِمَا
سُلَّمًا ... للسَّمَا ... يَا عَلَمْ...
عَلَمُ الجَزَائِرْ ... عِشْتَ يَا عَلَمْ
أَنْتَ وَحْيُ الشُهَدَا
أَنْتَ يَا عَلَمْ
أَنْتَ لِلْجِيلِ غدَا صِلَةُ الرَحِمْ
احْكِ لِلْبرَايَا وارْوِ يا عَلَم!
حِكَايَة العَلَمْ
أَبْيَضُهُ : أَخْلاَقُنَا أَخْضَرُهُ : أَوْطَانُنَا أَحْمَرُهُ : دِمَاؤُنَا
عُرُوقُنَا ... مِنْ نَسِيجِ العَلَمْ

[1]–اللهب المقدس : ص 75

عَلَمُ الجَزَائِرْ ... دُمْتَ يَا عَلَمْ

نحن أمام قصيدة ذات قوافي متشابهة متتالية باستثناء بعض الأسطر ، حتى نكاد القول أنّها موّحدة القوافي " فالقافية سواء أكانت موّحدة أم منوّعة تعطي هذا الشعر الجديد شعرية أعلى و تمكّن الجمهور من تذوقه و الاستجابة له " [1]

و كلتا القصيدتين جاءت قوافيها مقيدة (ساكنة الروي) سعى الشاعر من رواءها إلى تركيب إيقاع خفيف ينتهي به السّطر الشعري ، ممّا يجعله سريع الحركة و هذا يتماشى و خفّة عصف الرياح و قصف الرعود (في القصيدة الأولى) و الهدف و النغم (في القصيدة الثانية).

"....لكننا نجد في الشعر الحر أنّ الشاعر يلجأ إلى القوافي المقيدة ليزيد من تأثيرها الإيقاعي "[2] فتكرار السكون يلعب دورا نغميا بارزا محدثا انسجاما إيقاعيا و توافقا دلاليا من خلال الوقوف على أواخر الكلمات.

فهذا المبنى الذي اختاره الشاعر كان من أجل تأدية معنى مرغوب فيه،" فالقافية ليست مجرّد أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر ، بل هي عامل مستقلّ و صورة تضاف إلى غيرها من الصور و لا تظهر خلفيتها الحقيقية كغيرها من الصور إلا في علاقتها بالمعنى "[3]

فالقوافي المقيدة مرتبطة أشد الارتباط بمعنى البيت و مبناه ، لذلك سعى الشاعر إلى الإطلاق من أجل تلائم الإيقاع الداخلي و الخارجي .

---

[1]-جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ، مرجع سابق –ص74

[2]نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر-مرجع سابق-ص117

[3]-جان كوهن : بنية اللغة الشعرية – ص 74

2.القافية المتغيرة :

يقوم فيها الشاعر باستخدام العديد من القوافي في القصيدة الواحدة دونما انتظام محدّد في استخدامها.

و قد تتنوّع القوافي و تتشابك و تتداخل في القافية المتغيّرة بحيث يستعمل الشاعر القافية ثم يتركها و قد يعود إليها بعد أن يستخدم قافية أخرى و هكذا دونما انتظام يحكمها.

و هذا نموذج على ذلك من قصيدته (النشيد الرسمي لاتحاد الطلاب الجزائريين)[1]

نَحْنُ طُلاَّبُ الجَزَائِرْ
نَحْنُ لِلْمَجْدِ بنُاةْ
نَحْنُ آمَالُ الجَزَائِرْ
فِي اللَّيَالِي الحَالِكَاتْ
كَمْ غَرَقْنَا فِي دِمَاهَا واحْتَرَقْنَا فِي حِمَاهَا... وعَبَقْنَا فِي سِمَاهَا
بِعَبِيرِ المهْجَات
نَحْنُ طُلاَبُ الجَزَائِرْ
نَحْنُ لِلْمَجْدِ بُنَاةْ
فَخُذُوا الأَرْوَاحَ مِنَّا
وَاجْعَلُوهَا لَبِنَاتْ
وَاصْنَعُوا مِنْهَا الجَزَائِرْ...

[1] اللّهب المقدس: ص98

وَخُذُوا الأَفْكَارَ عَنَّا

وَاعْصِرُوا مِنْهَا الحَيَاةْ

وَابْعَثُوا مِنْهَا الجَزَائِرْ

نَحْنُ مَنْ لَبَّى نِدَاهَا ... عِنْدَمَا اشْتَدَّ بَلاَهَا ... وَانْدَفَعْنَا لِفِدَاهَا

وَالمَنَايَا صَارِخَاتْ

نَحْنُ طُلاَّبُ الجَزَائِرْ

نَحْنُ لِلْمَجْدِ بُنَاةْ

مَعشَرَ الطُلاَّبِ إنَّا

قُدْوَةٌ لِلْثَائِرِينْ

كَمْ عَصَفْنَا بِالجَبَابِرْ

نَحْنُ بَلَّغْنَا الرِّسَالَة..... نَحْنُ سَطَّرْنَا العَدَالَة ..... نَحْنُ مَزَّقنَا الجَهَالَة

وَصَدَعْنَا الظُلُمَاتْ

تتوزع قوافي هذه القصيدة توزّعا عفويا ، فقد وردت في البداية القافية أ (زائرْ– زائرْ) مرّتين على روي مماثل، و جاءت القافية الثانية (ب) ثلاث مرّات و تضمنت (ناة–كاتْ–جاتْ) ثم تتبعها القافية (ج) في (مَاها – مَاها– مَاها)

ثم يعود ليبدأ المقطع الثاني من جديد بالقافية (أ) ثم (ب) ثم يقحم قافية أخرى

نلمح هذا التغيير في القوافي داخل القصيدة الواحدة لكن مع احتفاظ الشاعر بقافية محورية و هي التي ضمت (جزائرْ– بُنَاةْ)، ففي كلّ مرّة يعود إليها فهو يريد التركيز عليها و ينبّه القارئ إليها و يجعله في تشوق و ترقب لنغمة سبق سماعها ، و

كأنّها هي المفتاح الأساس لقوافيه الأخرى و هذا التغيير بالتبادل يثري الإيقاع ، يعللّ شكري عياد هذا " بأنّ القافية هي مفتاح اللحن في القصيدة ، و أنّ تأثير اللحن في المستمع يرجع إلى شعوره بالتشوق إلى عودة هذا المفتاح بعد تجاوزه إياه ، فإذا ما استخدم الشاعر أكثر من مفتاح واحد ضاعف هذا الشوق "[1]

و هذا النوع من القوافي يعد أكثر أنواع القوافي الحديثة حرية في التعامل مع النص الشعري لما تمنحه للشاعر من قدرة على استثمار الوظيفة الدلالية و ما تفرضه من توافق و إنسجام داخلي من خلال عضويتها.

3.القافية المقطعية :

يتمّ فيها تنوّع القوافي بحيث تقف كل قافية فيها عند حدود المقطع ، و تتغير مع كلّ مقطع جديد ، و بذلك يكون استقلال كل مقطع بقافية واحدة أو قوافي إن جاءت متنوّعة .

فقصيدته (نشيد بنت الجزائر) نموذجا لهذا النظام يقول فيها:[2]

أنَا بِنْتُ الجَزَائِرْ أنَا بِنتُ العَرَبْ
يَوْمَ نَادَي المنَادِي وَدَعَا للْكِفَاحْ
قُمْتُ أَحْمِي بِلاَدِي وَتَرَكْتُ المزَاحْ
وَصَدَقْتُ جِهَادِي وَغَدَوْتُ الجِنَاحْ

[1]-شكري عياد : موسيقى الشعر – مرجع سابق – ص 114

[2]-اللهب المقدس : ص 93

أَنْبرَي لِلأَعَادِي وَأُدَاوِي الجِرَاحْ

أَنَا بِنْتُ الجَزَائِرْ أنَا بِنْتُ العَرَبْ

فِي صُفُوفِ القِتَالِ أنَا أُلهِبُ نَارَا

مِنْ أَعَالِي الجِبَالِ أناَ أَدْعُو البِدَارَا

فِي مَعَانِي النِّضالِ أناَكُنْتُ المَنَارَا

و تركت الرجال في جهادي حيارى

أَنَا بِنْتُ الجَزَائِرْ أنَا بِنْتُ العَرَبْ

أنَا أَرْمِي القَنَابِلَ وَ المسَدَّسُ جَنْبِي

أناَ أَهْوَى المَنَاضِلَ أَصْطَفِيهِ بِحُبِّي

أناَ أَفْدِي المقَاتِلَ بِعُيُونِي وَ قَلْبِي

وَ أُنَادِي البَوَاسِلَ حَطِّمُوا غِلَّ شَعْبِي

فهذه القصيدة تتكوّن من ثلاثة مقاطع ، و كلّ مقطع استقلّ بقافية تخالف قوافي المقاطع المتبقية.

فالمقطع الأوّل تضمّن القوافي التالية : (فَاحْ-زَاحْ-نَاحْ-رَاحْ) أمّا المقطع الثاني تكوّن من (نَارَاْ-دَارَا-نَارَا-يَارَى)ثم المقطع الثالث و الأخير كانت قوافيه (حَبِي-حُبِي-قَلْبِي-شَعْبِي) إذن عندنا قوافي اختلفت من مقطع إلى آخر جمعت بين المقيد و المطلق على حرف الروي (الحاح، الراء و الباء) ثم هناك نوع مقطعي آخر يتمثل في تنوع

القوافي داخل المقطع الواحد و مثاله من قصيدته أرضُ أمّي و أبي التي يقول فيها :[1]

خَلِّدُوا...
خَلِّدوُا يَوْمَ الجَلاَ
عَنْ بِلاَدِ المغْرِبِ
عَنْ سُهُولِي عَنْ شِعَابِي
عَنْ دُرُوبِي عَنْ تُرَابِي
أَرْضُ أُمِّي وَ أَبِي
خَلِّدُوا...يَوْمَ الجَلاَ
مَغْرِبِي مَغْرِبِي
أَنْتَ أَرْضَ العَجَبْ
أَنْتَ شَعْبٌ عَرَبِي
عَرْشُهُ بَيْت النَّبِي
مُهْجٌ مِنْ لهَبْ
تُرْبَةٌ مِنْ ذَهَبْ
لَيْسَ فِي أَرْض أَبِي
ظِلُّ جَيْش الأَجْنَبِي
مَغْرِبِي مَغْرِبِي
أَرْضَ أُمِّي وَ أَبِي

[1] اللهب المقدس :ص 107

تتكوّن هذه القصيدة من أربعة مقاطع ، استخدم الشاعر في المقطع الأوّل قافية مزدوجة (مَلْجَلاَ –مَغْرِبِي–عَابِي–رَأْبِي–مي أَبِي–مَلجَلاَ) فنراه فتح المقطع و أغلقه بإحداها (مَلْجَلاَ) .

المقطع الثاني استخدم قافية واحدة تمثلت في (بُنْ عَرَبِي– تُنْنَبِي–مِنْ لَهَبِي – من ذَهَبِي–أرضُ أَبِي–أَجْنَبِي –مغرِبِي– مِي و أَبِي)

و كذلك اشتمل المقطع الرابع و الأخير على قافيتين ، مفتتحا بإحداها (خُصْنَا – أَلمَنا – وَطْنَا–حُسْنَا–لْحَسَنَا–لَهَنَّا–عِنْدَنَا) ثم مغلقا المقطع بالأخرى (أجنَبِي– مَغْرِبِي–مِنْ و أَبِي)

و يمكن توضيح توزيعها بالشكل الآتي :

المقطع الأوّل : أ ب أ

المقطع الثاني : ب

المقطع الثالث : ج–ب

المقطع الرابع :د–ب

يتّضح أنّ الشاعر رغب في تنوع قوافيه حتى داخل المقطع نفسه ، و يبدو أنّها جيئت كلّما كانت الحاجة ماسة إليها و أنّ المعنى هو الذي فرضها لذلك يمكن أن تحقق الإيقاع و المعنى معا ، لهذا يقرّ شكري عياد " أنّ الشعر الحر يمكن أن يستغني عن القافية حقا و لكنّها على الرغم من ذلك تستخدم –عندما ترد فيه– لقيمتين : بمة إيقاعية و أخرى لحنية : فالقيمة الإيقاعية تهيئ للشعر الحر وسيلة ممتازة لإقامة شكل

متماسك بريئ من التدفق الذي يهدّده الانمياع ، و القيمة اللحنية تتدخل في بناء القصيدة و شكلها و تساعد على إعطائها جوّها الانفعالي "[1]

فالشاعر يخالف بين قوافي المقاطع و في الوقت نفسه يوافق أو يجمع بينها بقافية يلتزمها في كل مقطع (القافية ب) " فهي التي تجمع بين المخالفة و الموافقة على نحو ط واضح بحيث يفصل بين القافيتين المتشابهتين فاصل بسيط لا يمنع القارئ من إدراك التشابه "[2] ، و بالتالي تكون تلك القافية الملتزمة حلقة وصل تربط جميع مقاطع القصيدة " و ليس المقطع إلاّ تكثف طاقة شعورية أو دفقة فكرية يندمج مع المقاطع الأخرى "[3].

فهذا التنويع في القافية من مقطع إلى آخر أكسب القصيدة إيقاعات مختلفة ، و المقطع بناء جديد أضيف للقصيدة الحديثة فزاد في التنوع و التغير ، فاستفادت منه القافية ، فكان لا بّد أن ينعكس على البنية الإيقاعية .

فهذه هي الأنماط المختلفة للقوافي التي تتماشى مع حرية شعر التفعيلة و تلقائيته و قد وُجدت في شعر مفدي زكريا و هذا دليل على حرصه على قوافيه ، فقد ظلت تحتفظ بمكانتها لاحساسه أنّها تُغني الشعر بموسيقى " إنّ القافية ركن مهمّ في موسيقية الشعر الجديد لأنّها تحدث رنينا ، و تثير في النفس أنغاما و أصداءً ، و هي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين السطر و السطر "[4]

[1]–شكري عياد ، موسيقى الشعر – مرجع سابق – ص 115

[2]–علي يونس : النقد الادبي و قضايا الشكل الموسيقي : مرجع سابق – ص 163

[3]–بنس محمد : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب –مرجع سابق– ص 176

[4]–نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر – مرجع سابق – ص 182

فلم يرغب الشاعر أن ينحلّ شعره من الإيقاع الموسيقي ، لذلك حرص على ذلك التوافق بين أواخر أسطره و لم يخرج عنه تماما حتى و لو كان هذا التوافق في سطرين فقط و هذا ما رآه عز الدين إسماعيل "كلّ ما يعنينا من القافية هو التنسيق الموسيقي لآخر السطر الشعري بما يتماشى و موسيقى السطر ذاته "[1]

فالقافية موجودة سواء أكانت متتالية أم متغيرة أم مقطعية و لم تكن عائقا للشاعر في التعبير عن همومه الذاتية و الموضوعية و عن قضاياه الوطنية ، كما دعا بعضهم إلى تحطيمها باعتبارها قيدا للشاعر "إنّ القافية العربية التي مازالت سائدة ليست إلاّ طوقا حديديا يعرقل شعرائنا و كان يجب أن يكسر منذ زمن طويل "[2]

فشاعرنا لم يحطّم هذا القيد و لم يتحرّر منه بقدر ما نوّع فيه تنويعا يدفع الرتابة التي قد تحدث من تكرارها ، و من التنويع جاءت حرية التعبير عن المعاني و المشاعر .

فبوجود القافية نشعر بذلك النظام الكامن في ذهن الشاعر ، فهي التي تنسّق فكره و تقوّي تجربته و بالتالي يستطيع التحكم في قصيدته فيلقي على مسامعنا قصيدة تثير فينا انفعالا مزدوجا.

بحيث أصبحت القصيدة الجديدة "صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام و تفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة ، .....إنّها صورة مقفلة و مكتفية بذاتها ، و لها دلالتها الشعورية الخاصة التي يستطيع

[1] عز الدين اسماعيل :الشعر العربي المعاصر–مرجع سابق– ص 113

[2] ميخائيل نعيمة : الغربال – دار العودة– بيروت –1978– ص 402

متلقي القصيدة أن يدركها في غير عناء و أن يحسّ تساوقها مع المضمون الكلي للقصيدة"[1]

لقد اعتنى الشاعر بقوافيه و حرص عليها حرصا شديدا ، سواء أكان ذلك في التنسيق العمودي أم في التنسيق التفعيلي ، و كان موهوبا في وضعها بحدود مكانها بالضبط، و هذا دليل اختزانه للّغة و معرفته التامّة بقوالب المعاني فتوالدت إليه من دون جهد أو تحايل بلاغي أو لغوي .

لا شك أنّ انتقاء الشاعر لقوافيه يرتبط بجوّ القصيدة و وزنها و انفعالاته ، و هو شاعر يتوخّى التواصل مع جمهوره فنراه قد أقبل على قواف ذات أحرف روي مستحبّة قوية منفرة للسمع تتوافق إلى حدّ كبير مع نفسيته الوهّاجة و قدرته الشعرية في إبداع الصور التي تنسجم مع موضوع القصيدة .

[1]- عز الدين اسماعيل :الشعر العربي المعاصر- ص 63-64

الفصل الرابع

الإيقاع الداخلي في سير القصيدة

أولا: التكرار

ثانيا: الجناس

ثالثا: التصريع

رابعا: التدوير

خامسا: الحوار

أوّل ما ينبغي الإشارة إليه عند حديثنا عن الإيقاع الداخلي ، هو أنّ كلمة " داخلي" لا يقصد بها موقع ذلك الإيقاع ، و إنّما للتمييز بينه و بين الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن و القافية.

على أنّ موسيقى الشعر لا تقتصر على الوزن و القافية على الرّغم من أهميتهما و مكانتهما و لكنّها تتجاوزهما لتشمل تآلف الحروف و تنوّعها " لا ينحصر الإيقاع الشعري في الوزن القافية أو ما يسمّى بموسيقى الإطار أو الموسيقى الخارجية ، بل يتعدّاه إلى طبيعة التراكيب اللغوية للقصيدة أو ما يسمى بالموسيقى الداخلية "[1]

معنى ذلك أنّ موسيقى الشعر تتحقق على مستويين : مستوى الوزن و القافية ، –و هذا ما رأيناه في الفصول السابقة – و مستوى جرس الألفاظ أو مايطلق عليها الموسيقى الداخلية .

فهو في تعريف بعض الباحثين " النغم الذي يجمع بين الألفاظ و الصور، بين وقع الكلام و الحالة النفسية للشاعر ، إنّه مزاوجة بين المعنى و الشكل بين الشاعر و المتلقي"[2]

فالإيقاع الداخلي مسألة أكثر خفاءً وانبثاثا في نسيج البيت على جميع مستويات الأبنية فيه لغويا و دلاليا ، تركيبا و تصويرا ، عاطفة و تفكيرا و منه

[1]–ابراهيم رماني : الغموض في الشعر الحديث –ديوان المطبوعات الجامعية –الجزائر– ص 209

[2]–جيدة عبد الحميد : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر –مؤسسة نوفل– بيروت– 1980– ص 354

يؤدي دورا هاما في تعميق و خلق نغمات و إيقاعات أخرى تتوازن مع الإيقاع الخارجي للقصيدة ، ففي الشعر لا يكتفي " بدرس الوزن و هو الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر ، و إنّما يدرس إلى جواره الموسيقى الداخلية من تناغم الحروف و ائتلافها و تقديم بعض الكلمات على بعض و استعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة و غير ذلك مما يهيّئ جرسا نفسيّا خاصاً "[1]

إنّ الاهتمام بالإيقاع الداخلي قديم يرجع إلى بحوث القدامى في البلاغة و فنّ القول ، فنجد مصطلحات مثل الرونق – السلامة- الحلاوة- الطلاوة – كثيرة الورود في كتبهم ، و لعلّ هذا راجع إلى وعي مبكّر لدى هؤلاء بأنّ الإيقاع لا يتوقف عند الوزن و القافية ، و إنّما هناك عناصر أخرى تدخل في تشكيله فهذا أبو الهلال العسكري يقدم نصيحة للمبتدئ في قول الشعر أجمل فيها كلّ مكونات الإيقاع الداخلي " و إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك و أحضرها على قلبك و اطلب لها وزنا يتأتّى فيه ايرادها و قافية يحتملها ، فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافية و لا تتمكّن منه في أخرى أو يكون في هذا أقرب طريقا و أيسر كُلفة منه في تلك ، و لأنْ تعلوا الكلام فتأخذه من فوق فيجيئ سلسا سهلا ذا طلاوة و رونق خير من أن يعلوك فيجيئ و كزًا فجًا و متجعدًا جَلِفًا "[2]

[1]-رجاء عيد : التجديد الموسيقي في الشعر العربي – منشأة المعارف – الإسكندرية –دت -ص16.

[2]-أبو هلال العسكري – الصناعتين – تحقيق محمد الأمين الخانجي-مطبعة محمود بك-ط 1-1320هـ -ص104.

كما وجدنا إلى جانب أبي هلال العسكري ابن سنان الخفاجي الذي تنبّه إلى الموسيقى الداخلية بإشارته إلى القيم الصوتية ،وذلك أثناء دراسته لأصوات الألفاظ و التي حدّد عناصر الجمال الصوتي البحث فيها.[1]

أمّا في القصيدة العربية الحديثة يعتبر الإيقاع الداخلي من أبرز الإشكاليات النّقدية الّتي أثارتها، نظرا للتباين الشديد و الواضح بين النّقاد العرب المعاصرين في النّظر إلى هذه الظاهرة. "فإنّ القصيدة التراثية الجيدة لم تكن تعدمها، خاصّة أنّ الوزن بحاجة ماسّة إلى الإيقاع الداخلي حاجة الجسد للروح لكي يتميّز القالب بالقلب، و يختلف الوزن عن الوزن من البحر نفسه بالإيقاع. الأمر الّذي يجعل لحمة حية توصل بين الشكل و المضمون"[2]

ففريق منهم ينكرها تمام الإنكار و يعتبر الحديث عنها ضربا من الهوس و ق الآخر يؤمن بها و يدافع عنها، و يتحسّسها في القصيدة الحديثة، و في الشعر العربي عامّة و يحاول تحديد مظاهرها و رصد حركتها و وصف مستوياتها فمن لاحظات النقدية عربيا في هذا المجال قول إبراهيم أنيس:" لا نزال نصرّ على أنّ وزن الشعر العربي لا يعتمد على الكمّ وحده بل لا بدّ أن يشرك الكمّ نوع من الإيقاع في أثناء الإنشاد يكون بمثابة عملية تعويض توفق بين أشطر تكثر فيها أحرف المد و أخرى تقل فيها هذه الأحرف أو تفقد"[3]

[1] ينظر ابن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة –مرجع سابق-ص90

[2] علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي.–وقفات نقدية–مجلة مجمع اللغة العربية–دمشق–ج3–المجلد73–1998–ص295.

[3] ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي– مرجع سابق–ص149

و يقول في موضع آخر:"هذا الانسجام الصوتي الداخلي الّذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات و دلالتها حينا أو بين الكلمات بعضها و بعض حينا آخر"[1]

فهو تلميح إلى وجود نوع من الإيقاع الداخلي في بناء قصيدة التراث العربية و حول ذات الموضوع يرى شوقي ضيف:" انّ موسيقى الشعر لم يضبط منها إلاّ ظاهرها و هو ما يضبطه قواعد علمي العروض و القوافي و وراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته و ما بينها من تلائم في الحروف و الحركات... و بهذه الموسيقى يتفاضل الشعراء"[2]

إذن بعد اثباتنا للإيقاع الداخلي من لدن القدامي و المحدثين آن لنا أن نعرّج على مظاهره الّتي لمحناها في المتن المدروس، فهو غنيّ بخرائط إيقاعية تغني البنية الإيقاعية و تتكامل مع الإيقاع الخارجي لتنتج نصوصا غنيّة من النّواحي الصوتية و أولى هذه المظاهر.

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر- مرجع سابق-ص 283

[2] شوقي ضبف: في النقد الأدبي- دار المعارف-مصر-ط6-1981-ص97.

التكرار

يعدّ التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النّص ، و من المفيد أن نشير إلى أنّ هذه الظاهرة سنّة من سنن العرب في أشعارها " و من سنن العرب التكرار و الإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية ، و على هذه السنة جاء ما جاء في كتاب الله جل ثناؤه من قوله " فَبِأَيِّ آلَاء رَبِّكُمَا تُكَذِّبَان "[1]

إذ يفرض السياق تجلية للمعنى و تزكية له ، و رغبة من الشاعر في التوكيد المفصّل ، و من ثم تنمية المعنى و بلورته " إنّ أسلوب التكرار يحتوي كلّ ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانات تعبيرية إنّه في الشعر مثله في لغة الكلام يستطيع أن يغني المعنى و يرفعه إلى مرتبة الأصالة ، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة و يستخدمه في موضعه "[2]

فهو في اللغة من الكرّ بمعنى الرّجوع ، يقول ابن منظور :" الكرّ : الرجوع يقال كرّه و كرّ بنفسه ...و الكرّ مصدر كرّ عليه يكرّ كرًّا و كرورا و تكرارًا : عطف عليه ، و كرّ عنه رجع و كرّر الشيء و كرّره : أعاده مرّة أخرى ، فالرجوع إلى شيء و إعادته و عطفه هو تكرار "[3].

[1]-ابن فارس : الصاحبي – مرجع سابق-ص 77

[2]-نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر – مرجع سابق– ص 263

[3]-ابن منظور : لسان العرب – مرجع سلبق-مادة كرر-ج5.

أمّا في الاصطلاح فهو " تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد إمّا للتوكيد أو زيادة التنبيه أو التهويل أو التعظيم أو التلذّذ بذكر المكرّر "[1]

و لعلّ بنية التكرار من أكثر الأشكال التعبيرية التي يستخدمها الشعراء في بناء نصوصهم الشعرية لما تحققه من تناسب بين الوحدات اللغوية و ما يترتب عن ذلك من توافق إيقاعي و دلالي الأمر الذي جعل لهذا المصطلح حضور عند البلاغيين العرب القدامى و أولوه عناية خاصة ، فرصدوا أشكاله و أطلقوا المصطلحات البديعية استنادا إلى مواقع تردده في الكلام ، فتحدثوا عن الترديد و التصدير و ردّ الإعجاز على الصدور حتى استقرّ الأمر عندهم على أنّ وظيفته هي التأكيد و التقرير و لفت الانتباه " التكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر و سر نجاح الكثير من المحسنات البديعية ، كما هي الحال في العكس و التفريق و الجمع مع التفريق و رد العجز على الصدر في علم البديع "[2]

كما أولى النقد المعاصر هذه الظاهرة أهمية كبيرة و ذلك لما تحتويه " من طاقات فنية و تعبيرية تُغني المعنى و تساعد على إعطاء وحدة للعمل و ذلك من خلال مظاهره المتنوعة التي تبدأ من الحرف و تمتد إلى الكلمة و إلى العبارة و إلى البيت الشعري "[3]

---

[1]-ابن معصوم : أنوار الربيع في أنواع البديع - تحقيق: شاكر هادي – مطبعة العراق – ط1-1969 – ج5 – ص 34

[2]-مفتاح محمد : تحليل الخطاب الشعري – (استراتيجية التناص)-المركز الثقافي العربي بيروت-الدار البيضاء-الطبعة الثالثة-1992ص 39

[3]-محمد ولد عبدي : الأنساق و السياق – مرجع سابق-ص 221

التكرار الحرفي أو الصوتي :

تعدّ 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 ، و تكرار ذلك يعكس الحالة الشعورية للمبدع و قدرته على تطويع الحروف ليؤدّي وظيفة التنغيم إضافة إلى المعنى.

و قبل الخوض في إيضاح ذلك ، نعرّج على تعريف كل من الحرف و الصوت .و رد في لسان العرب أنّ كلمة " صوت مأخوذة من الفعل صات يصوت و يصات و صوت "[1]

و عرّفه ابن سنان الخفاجي :" أنّه مشتق من المصدر صات يصوّت صوتا فهو صائت و صوّت تصويتا فهو مصوّت "[2]

أما ابن جني فيقول :" عرض يخرج من النّفس مستطيلا متصّلا حتى يعرض له في الحلق و الفم و الشفتين و قاطع تثنيته عن امتداده و استطالته فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا "[3]

هذا يقودنا إلى تعريف الحرف إذ يعرّفه ابن منظور فيما أوردعن الجواهري أنّه قال " حرف كل شيء طرفه و سفيره "[4]

---

[1]-ابن منظور : لسان العرب – مرجع سابق-مادة صوت

[2]-ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة –مرجع سابق-ص 3

[3]-ابن جني : سر صناعة العرب-تحقيق:حسن هنداوي-دار القلم-دمشق-ط2-1993-ج1-ص19.

[4]- ابن منظور : لسان العرب – مرجع سابق-مادة حرف

نستخلص من هذا أنّ الحرف هو السمة الكتابية لأي صوت والصوت هو السمة النطقية لكلّ حرف ،فما الحرف إذن إلاّ صوت عند النطق به و ما الأصوات عند الإنسان إلاّ نتيجة الحركة المنتظمة ، حركة الهواء من خلال الجهاز التنّفسي ، ينشأ من اهتزاز وتري في الحنجرة عند اندفاع النفس من الرئتين إلى الخارج بعد صدورها من الفم أو الأنف ، على شكل موجات تصل إلى الأذن.

و لذلك كانت محاولة العناية بالوظائف الجمالية للأصوات من أجل عقد الصلّات بين اللسان و الأذن و القلب و عليه يقول ابن خلدون :" ...و الحسن في المسموع أن تكون الأصوات لها كيفيّات من الهمس و الجهر و الرخاوة و الشدّة و القلقلة و الضغط و التناسب فيها و هو الذي يوجب له الحسن "[1]

لذلك أدرك الشاعر مفدي زكريا أسرار الحروف و خباياها و ما يتجانس منها تصويتا ، فوفرتها و تكرارها داخل النّص الشعري يؤدّي إلى التأثير و لفت انتباه السامعين ، كما لها دور في تبليغ الرسالة و تطويد الرابط الوجداني المشترك بين البات و المتلقي .

فوظّف الشاعر في ديوانه التكرار الصوتي (السين) و ذلك بغية استحصال نوع من التجانس الموسيقي و توفير النغم ، فكان تكراره في ثلاث قصائد من الديوان هي : زنزانة العذاب – إلى أغادير الشهيدة و شاكر الفضل ليس بعدم شكرا .

[1]-ابن خلدون : المقدمة – مرجع سابق- ص 455

نورد الكلمات التي سيطر عليها حرف (السين) الواردة في قصيدة زنزانة العذاب :[1]

سيّان – سجن – السُياط – سرّى – سجن – سعة- كأسك –السجان – ساخرة –تنساب – سابحة – الغسق –يسترق –سلوى-فالسجن-سلوى-سلوى- سلوى- سلوى-اسمك-السجن – سلوى –نسابق-الشمس-فيسخر-الشمس- سرين-سهرنا-تحرسنا-نسق-سلوى-سلوى-أنفاسك-يسكرني-سمراء-سلوى- سلوى-سلوى-لساني-باسمها-تسابيحًا-مقدسة-يسجد-استأذني-رسالات- يتسق-قبس-قدس-فأستصرخت-السبيل-مسومون-بسديد-تسنده –يسبح – يستبق-فرنسا-فرنسا – السلاح-ليس-سماسرة-السلاح-أحلاس-أيسروا-فسقوا- أعسروا-سرقوا-ليس-سجن-السماوات-سيذكرون-سجى-حسبي-حسب- أناسي.

نلاحظ الهيمنة الكاملة لحرف (السين) على معظم ألفاظ القصيدة ، و هذا ما يبين أكثر الوظيفة الهامة التي يقوم بها التكرار الصوتي في مثل هذه الحالة و هي وظيفة الربط بين أجزاء القصيدة فيصبح التكرار علاوة على رفده إيقاعها بطاقة كبيرة عاملا من عوامل انسجام القصيدة و ترابطها .

و هناك هيمنة أخرى لحرف الحاء و الحاء حرف ذو صوت حلقي مهموس في قصيدة – المغرب العربي أنت جناحه – التي تبلغ أبياتها خمسة عشرة بيتا :

[1]-مفدي زكريا : الديوان – ص 20

حطمت ، شبح ، الحماية ، امحّى ، صفحات ، حرية ، لأحرار ، جناحه حرّك ، جناحك ، وحدة ، تفتح ، صرحها ، الحادثات ، تحيته ، حرية [1]

لقد نجح شاعرنا في استغلال الدلالة الموسيقية لتكرار حرفين مهموسين هما (السين) و (الحاء) و المعروف عن هذا النوع من الأصوات هو " الرفاهة و الهمس و هما صفتان تبعثان على التأمل و التقصي العميق لجوانب اللغة ، و في حالة طغيان أصوات الهمس يزداد تأثير الصوت على حاسة البصر "[2]

فالقصيدة ترسم صورة يدركها المتلقي بحاسة البصر ألا و هي صورة عيد استقلال تونس ، فلقد عوّل التكرار هنا عند الشاعر في البيت على حرف و ذلك قصد تطريب نفسه على القول أوّلا ثم ترويض البيت في أذن المتلقي.

و يُشغّل الشاعر القيمة الإيقاعية لصفات الحروف و ارتباطها بالمعنى عند استخدامه حرف الراء المكرر في قصيدة—ماذا تخبئه يا عام ستينا ، التي جاء فيها:[3]

البشرى ،تباركنا، للتحرير،بادرة،لفجرك ، الغرا، مريم، ذكراك ،الرشد ، الجزائر الجزائر ، مدرسة ، الجزائر ،الجزائر ، مجزرة ، راجت ، الحرى ، قرابينا ، الجزائر بنيران ، تذرو ، الجزائر ، أرواح ، الجزائر ، خير ، الجزائر ، الجدران ، يثورنا ، الشر بالشر ، تجربة ، سره ، الدهر ، فرنسا ، حرب ، الجزائر ، دياركم ، يغرينا ، الأرض ، الأرض ، ثرنا ، يرضينا .

[1]-مفدي زكريا : الديوان – ص 171

[2]-محمد السعدني : البنيات الأسلوبية في لغة الشعرالعربي الحديث-منشأة المعارف-مصر-1987-ص 93

[3]-مفدي زكريا : الديوان – ص 149

طغى حرف الراء الذي هو صوت مجهور على كلمات القصيدة و بذلك يكون قد تكرّر اثنان و أربعين مرّة فهو صوت صاخب عنيف لا يقوى الشاعر على كتم صخبه ،و تكراره على هذا النحو داخل القصيدة يرتبط بالعاطفة العنيفة التي يحملها .

و من الملاحظ أنّ الشاعر جانس بين حرف الروي و حرف مكرر داخل القصيدة ، و من شأن هذا التجانس الصوتي أن يبعث في النفس ارتياحا و يمهّد السمع للقافية " فالأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في افية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعدّدة النغم مختلفة الألوان ، يتمتّع بها من له دراية بهذا الفنّ ، و يرى فيها المهارة و المقدرة الفنية "[1]

مثل هذه الملائمة بين الحرف المكرّر و حرف الروي نلمسها في قوله :[2]

مَا للجِرَاحَاتِ، نُخْفِيهَا فَتُبْدِينَا وَللحُشَاشَاتِ نَأْسُوهَا فَتُدْمِينَا؟
وَللفَوَاجِعِ، نَنْسَاهَا فَتَفْجَأُنَا وَللسِهَامِ نُفَادِيهَا فَتُصْمِينَا؟
وَلِلَيَالِي، نُصَافِيهَا فَتُنْغِصُنَا وَللزِمَانَ، نُدَارِيهِ فَيُرْدِينَا؟
وَللسَمَاوَاتِ، نَدْعُوهَا فَتُكْسِفُنَا وَللحُظُوظِ نُدَانِيهَا فَتُقْصِينَا؟
وَكَمْ صَبَوْنَا بِوَادِيهَا نُطَارِحُهُ صَرْفَ الغَرَامِ فَيُنْدِي مِنْ تَصَابِينَا
وَكَمْ أَقَمْنَا سَهَارَى فِي مَخَارِبِهَا نَتْلُو التَسَابِيحَ يَشْدُوهَا مُغَنِينَا

[1]-ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر – مرجع سابق-ص 43.

[2]-مفدي زكريا : الديوان – ص 219

لقد تكرّر حرف النون مائة و خمسة و أربعين مرّة في قصيدة تبلغ أبياتها 71 بيتا ، و جاء مجانسا لحرف الروي (النون) الذي تكرّر في كل أبيات القصيدة محدثا نوعا من الانسجام الإيقاعي و الالتحام الصوتي الدال ، فانتشاره بهذه الكثافة داخل القصيدة يزيد الإيقاع ثراءً،" و تلوين هذه الأبيات، بهذه الصبغة الموسيقية يعتمد في جزء كبير على عدد من المصوتات التي صاحبت هذه الصوامت في ترادادية دورية"[1]

و لا شك أنّ تكرار مثل هذا الحرف له دلالته على الشاعر ، فحرف النون من الحروف المجهورة " فالصوت المجهور يعتمد على ذبذبة الأوتاد الصوتية تلازمه الحركة ، و الحركة في الصوت المجهور تقرع الأذن بشدّة و توقظ الأعصاب بصخبها ، بذلك يكون له بعض الآثار الجهورية "[2]

و من شأن هذه السمة (الجهر) جذب القارئ إليها لما تضيفه من نغمة و هناك نموذج آخر يقوم كذلك على الملائمة بين حرف الروي و حرف مكرّر داخل القصيدة عثرنا عليه في قصيدة "قالوا نريد" متمثلا في حرف الراء – والتي نجتزأ منها بعض الأبيات للتمثيل لأنّها تحتوي على واحد و خمسين بيتا .

يقول فيها :[3]

قَالُوا نُرِيدُ ، فَقِيلَ للأَقْدَارِ كُونِي، فَكَانَتْ رَجَّةَ الأَقْدَار

[1] محمد عباس: الأبعاد الإبداعية في منهج عبد القاهر الجرجاني–دار الفكر المعاصر–لبنان–دار الفكر المعاصر–دمسق–ط1–1999–ص100

[2]–محمد السعدني : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث –مرجع سابق– ص 33

[3]–مفدي زكريا : الديوان – ص 113

قَالُوا نُرِيدُ : فَقَالَ رَبُّكَ نِلْتُمْ فَمَشِيئَتِي ، وَ إِرَادَةِ الأَحْرَارِ

وَإِرَادَاة المسْتَضْعَفِين إذا دَعَتْ رباه نَفَذَهَا قَرَارُ البَارِي

قَالَ الزَمَانُ : أَلَسْتُمْ ؟ قَالُوا : بَلَى نَحْنُ الضُيُوفُ، وَ أَنْتَ رَبُّ الدَار

وَ اهْبِط مِنَ الملَكُوتِ أَكرمَ هَابِطٍ وَ انْشُرْ قَمِيصَ أَبِيكَ للأَبْصَارِ

اللهُ أَكْبَرُ جَلَّ عَدْلُكَ عِبْرَةٌ وَ قَضَاؤُكَ ، القَّهَارِ القَّهَارِ

عِيدٌ بِهِ الدُنْيَا تَمُوجُ عُرُوقُهَا خَفَّاقَةٌ بِرَوَائِعِ الأَسْرَارِ

أَمْ أَنَّ رَبَّ العَرْشِ جَلَّ جَلَالُهُ أَوِلَى لِرَبِّ العَرْشِ عُقْبَى الدَارِ

وَ إِذَا أَتَى يَومُ الحِسَابِ فَلاَ تَنَمْ وَ إقرأْ حِسَابَ الماكِرِ الغَدَّارِ

وَ اذْكُرْ دَمَ الشُهَدَاءِ وَ ارْعَ ذِمَامَهُمْ وَ اخْلُصْ لِعَرْشِ مُحَمَّدِ المخْتَارِ

لقد انخرط حرف الراء في صدر البيت الشعري عن وعي يؤسّس لتكراره في عجزه طلبا لإحداث الألفة و الاطمئنان إلى استقرار البيت و القصيدة بأكملها .

إنّنا نلمس تآصر البيت الشعري أو القصيدة بفعل تكرار الحروف الذي يزوّدها بموسيقى تستسيغها أذن المتلقي ،فهو يضفي على النّص نوعا من النغم و الموسيقى فتهتز أذن المتلقي ، و ما من شك أنّ تكرار الحروف مباشرة و وفقا لنواميس نظمية معينة يضفي على الإيقاع نوعا من التميز المثير للسامع لدأبه على استماع ترددات صوتية بعينها" كما يعد الإيقاع من جهة أخراة و من الناحية

الصوتية ، تكرارا منتظما للانطباعات السمعية المتماثلة التي تتولّد عن تماثل العناصر مقطعيا عبر سلسلة عناصر الكلام "[1]

إذ يمثل الصوت أصغر وحدة إيقاعية في المفردة الداخلة في نسيج القصيدة و يكتسب في دخوله قيمة إيقاعية مضافة من خلال الفعاليات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة و المتناثرة و هي تؤلف موجات تقارب قيّما مدلولية معينة،"لعلّ ما يميز هذه الوحدات الدالة، دورية الأصوات و دورية التلوين التي تصاحبها، و يعتبر هذا التعاقب للأصوات هو المميز العلمي لموسيقى الشعر"[2]

إنّ للإيقاع الصوتي المؤثر دلالات بلاغية لا تقلّ في أهميتها عن دلالة الألفاظ و تزيد أهمية الإيقاع الصوتي إذا تطابقت دلالتها مع دلالة الألفاظ أو وسّعتها أو أكملتها،"فكانت دورية الظهور الصوتي تمنح هذا الشعر مسحة موسيقية تتميز بالإيجابية الصوتية في السلسلة الشعرية على مستوى الوحدات الدالة و على مستوى التركيب"[3]

التكرار اللفظي :

يمكن اعتبار العناية بالألفاظ وصياغتها و جمال تأليفها و نظمها مقياسا فنيا نقديا لمعرفة أجود الشعر ، فأجوده كما يقال : " ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك إنه أفرغ إفراغا واحدا و سبك سبكا واحدا ، فهو يجري

[1]–مرتاض عبد المالك ، الأدب الجزائري القديم –مرجع سابق–ص200.

[2] **محمد عباس** : الأبعاد الإبداعية في منهج عبد القاهر الجرجاني-**مرجع سابق**-ص98

[3] المرجع نفسه الصفحة نفسها

على اللسان كما يجري الدهان ، و إذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا ، كان على اللسان عند إنشاد ذلك مؤونة "[1]

و هذا النوع منهله تكرار لفظة أو أكثر في ثوب وحدات متتالية أو متناثرة عبر ثنايا القصيدة (بشكل أفقي أو رأسي) فيتولّد نوعا من الموسيقى و النغم و لا يمكن اعتباره ظاهرة عابرة.

و الحق أنّ الألفاظ المكرّرة تتوزّع في مواطن مختلفة من الديوان ، و قد شغّله شاعر لخلق إيقاعية موسيقية و تحييش المتلقي بهزّات القصائد ذات الإيقاعات التنغيمية ، و كلّ ذلك من أجل الوصول إلى قرابة معنوية و دلالية ،و ينقسم التكرار اللفظي إلى نوعين :

أ.تكرار الأسماء : و من تكرار الأسماء تكرار اسم العلم ، و لهذا النوع من التكرارات تاريخه في الشعر العربي القديم ، و قد طرح ابن رشيق قاعدة مهمّة في هذا الباب " و لا يجب للشاعر أن يكرّر اسما إلّا على جهّة التشّوق و الاستعذاب إذا كان في تغزل أو نسيب ، و يأتي بمثال لأمرئ القيس :

دِيَارٌ لِسَلْمَى عَافِيَاتٌ بِذِي الخَال أَلَحَّ عَلَيهَا كُلُّ أَسْحَمِ هَطَّالِ
وَتَحْسِبُ سَلْمَى لاَ تَزَالُ طلاّ مِنَ الوَحْشِ أَوْ بِيضًا بِمِيثَاءَ مِحْلالِ
وَتحْسِبُ سَلْمَى لا تَزَالُ كَعَهْدِنَا بِوَادِي الخَزَامَى أَو عَلى رَأْسِ أَوعَالِ
لَيالي سَلْمَى إِذْ تُرِيكَ مِنْضَّدَا و جِيدًا كَجِيدِ الرِّيمِ لَيْسَ بِمِعْطَالِ[2]

[1]-الجاحظ : البيان و التبيين –ج1-مرجع سابق--ص 66 .
[2]-ابن رشيق : العمدة –ج2- مرجع سابق-ص 74

و هذا النوع من التكرار عثرنا عليه في ديوان مفدي زكريا حين نجده يقول :[1]

عَادَتْ بِهَا الرُّوحُ ، مِنْ سَلوَى مُعَطَّرَةً فَالسِّجْنُ ، مِنْ ذِكْرِ سَلْوَى كُلُّه عَبَقُ

سَلْوَى .. أُنَادِيكِ سَلْوَى ..مِثْلُهُمْ خَطَأُ لَوْ أَنّهُمْ أَنْصَفُوا ،كَانَ اِسْمُكِ الرَمَقُ

سَلْوَى تَذْكُرِينَ ، إذَا مَا الحَظُّ حَالَفَنَا إلِيكِ أَهْتِفُ يَا سَلْوَى ، فَنَتَّفِقُ

سَلْوَى ، حَدِيثُكِ يَا سَلْوَى يُبَاغِمُنِي وَالطَرْفُ يخْتَانُ ، لايَدْرِي بِهِ الحَدَقُ

سَلْوَى..أُنَادِيكِ سَلْوى..هَلْ تُجَاوِبُنِي سَلْوَى فَإِنّ لِسَانِي بِاسْمِهَا ذَلَقُ

يصف الشاعر النجوى التي كانت بين روحه و روح محبوبته الخيالية (سلوى) التي تسلّيه همومه و تطرب نفسه و تبهجها بذكرى الجزائر فما سلوى إلا فتاة الجزائر يرى فيها وطنه و يشبّهها بفتنة الروح التي تشغله عن الهموم و التعذيب بحبّها.

فلم يحصل في تكرار لفظة (سلوى) هجنة و لا ملل عند سماعها ، فغاية ذلك التأكيد في بيان مأساة الشاعر التي يعيشها في تلك الزنزانة.

و يقول من قصيدة أخراة :[2]

هَذِهِ فَاسٌ كَالآتي وَ قَدْ مَـا جَتْ تُلاَقِي مَلِيكَهَا المغْوَارَا

فَاسٌ وَ للخَافِقَاتِ وَ المَوْكِبِ المسْحُو رِ وَ اللافِتَاتِ أُفْدِيكِ دَارَا

فَاسٌ لِي فِيكِ ذِكْرَيَاتٌ عِذَابٌ لَيْتَهَا لَمْ تَهُجْ بي الإدّكارَا

لَيْتَنِي لَمْ أَزُرْكِ يَا فَاسُ حَتَى أَتْرُكَ السِمْتَ شِيمَتِي وَ الوِقَارَا

[1]-مفدي زكريا : الديوان ص 22

[2]- المرجع نفسه: ص229

أَوْ نَنْسَى يَا فَاسُ وَ الْعُمرُ فَجْرُ كَمْ خَلَعْنَا يَا فَاسُ فِيكُ العَذَارَا

فلا شك أنّ الشاعر لم يردها عبثا ، بل كان وراء ذلك التوكيد " إنّ التكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلّطة على الشاعر و هو بذلك أحد الأضواء اللاّشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطّلع عليها "[1]

و تكرار الكلمات في صدر البيت و عجزه ، حاول الشاعر أن يخلق منه ما سمّاه البلاغيون برد العجز على الصدر، و هو فنّ بلاغي حددّوا مواضعه في كتبهم و هي مواضع تحدث جرسا في البيت الشعري ، إذا ما بعد الشاعر عن التكلّف و شاعرنا (مفدي) أبعد ما يكون عن التكلّف و المتكلّفين.

" و هو أن يكون إحدى الكلمتين المتكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت و الأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت و هي صدر المضارع الأول و حشوه و آخره ، و صدر المصارع الثاني و حشوه "[2]

و لعل هذه البنية (رد العجز على الصدر) من أكثر أشكال التكرار ورودا فبين الافتتاح و الختام كان لهذه البنية حضور فعال كما في الأبيات التالية :

فَلَكُمْ تَصَادَعَ وَ الزَمَانُ فَلَمْ تَجِدْ فِيهِ الزَمَانُ —وَ قَدْ تَوَحَّدَ— مَطْمَعَا [3]

به قَلْبُ العُرُوبَةِ مُسْتَقِلٌّ إلى وَطَنِ العُرُوبَةِ ذَابَ شَوقَا

في كُلِّ حَيٍ بِالجَزَائِرِ صُورَةٌ وَ بِكُلِّ شِبْرٍ في الجَزَائِرِ مَنْظَرُ [4]

---

[1]–نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر – مرجع سابق –ص 243- 244

[2]–السكاكي أبو يعقوب : مفتاح العلوم – تح:عبد الحميد هنداوي – دار الكتب العلمية بيروت – ط2 –2000- ص 671.

[3]مفدي زكريا : الديوان – ص 59

[4]–م.ن- ص 137

وَ هَلْ للجَزَائِرِ أَفْرَغَتْ فَضَـلاتِهَا وَ هَلْ للجَزَائِرِ أَخْرَجَتْ أَثْقَالَهَا [1]

وَ اذكُرُوا اليَومَ وَ هُوَ عِيدُ الضَحَايَا وَ الضَحَايَا رَمْزُ الضَحَايَا الأَبْرَاصِ [2]

وَ إذَا العَامِلُونَ كَانُوا شُتـاتًا بَشّرْ العَامِلِينَ وَيْلاَ و شَرَا [3]

إنّ وقوع إحدى اللفظتين في بداية البيت و الأخرى في نهايته كان مساعدا على بروز حالة التوازن الصوتي و الإيقاع الممتّد ، إذ يمنح القارئ تباعد اللفظتين عن بعضهما فرصة تأمل النغمة الإيقاعية أوّل ورودها ثم قبل أن يضعف صداها يعود بها مرّة أخرى فيجدّد تلك النغمة و يقوّيها " و تكرار الكلمات التي تنبني من أصوات يستطيع الشاعر بها أن يخلق جوّا موسيقيا خاصا يشيع دلالة معنوية "[4]

يبدو من خلال هذه النماذج – و هي كثيرة في الديوان – أنّ الشاعر حرص على أن يوافق بين لفظ في صدر البيت مع لفظ آخر من ألفاظ عجزه مستخدما إيّاها كلّما رأى داعيا لذلك.

و يرجع الحُسن في مثل هذا النّمط إلى نوع الدلالة التي تهدف إلى التقرير و التبيين ، فلقد أولع الشاعر باستعماله و تفنّن في توظيف شكله مستثمرا تلك الطاقات الموسيقية التي تولّدها عملية إعادة اللفظ داخل البيت إذ يعمل على بسط موسيقى داخلية خاصة بالبيت فتنمّقه و تجذبه إلى أذن المتلقي .

---

[1] مفدي زكريا : الديوان –ص 156

[2] – م.ن– ص 278

[3] – م.ن– ص 279

[4] –محمد السعدني : البنيات الأسلوبية – مرجع سابق–ص 38

ب) تكرار الأفعال:

أمّا تكرار الفعل فقد كان له حضور عند الشاعر لتزاحم الأحداث التي مّر بها في حياته ، و كثرة الهموم التي واجهته ، فكان الفعل أكثر قدرة و تعبيرا لنقل تجربته نمثل ذلك بقوله :[1]

سَنَثْأَرُ للبَيْتِ الذي كَانَ آهلَا فَرُجّتْ بِهِ الأَلْغَامُ تَسْحَقُهُ سُحْقَا

سَنَثْأَرُ لِلبنْتِ التي دِيسَ قُدُسُهَا وَدنَّسَ أَحْلاسِ الحَنَا عِرْضَهَا الأَنْقَى

سَنَثْأَرُ لِلطِّفْلِ الرَّضِيعِ وَقَدْ غَدَا وَفِي فَمِهِ الرَّشَاشُ يَحْسِبُهُ رِزْقَا

سَنَثْأَرُ لِلْأَكْوَاخِ وَالدُورِ وَالْقُرَى يَهْشِمُهَا (النَّابَالمُ) يَحْرِقُهَا حَرْقَا

سَنَثْأَرُ لِلْحُرِّ الفِدَائِي قَدْ غَدَا ذَبِيحاً يُنَاجِي الخُلْدَ حَنَّ لَهُ شَوْقَا

لقد سعى الشاعر من تكرار الفعل إلى أن يجعل منه حدثا فاعلا سواءَ أكان ذلك ماضيا أم حاضرا أم مستقبلا.

يقول :[2]

وَ رَأَى البَرِيَّةَ لاَ تَنِي عَنْ غَيِّهَا فَاخْتَارَ فِي دَارِ الخُلُودِ المَسْكَنَا

وَ رَأَى الطُّغَاةَ بِأَرْضِنَا لاَ تَنْثَنِي تَسْتَعْبِدُ البَشَرَ المُعَذَّبَ فَانْثَنَى

وَ رَأَى المَوَاطِنَ تُسْتَبَاحُ ذِمَامُهَا فَاحْتَلَّ فِي قُدُسِ المَلاَئِكِ مَوْطِنَا!

وَ رَأَى الضِّعَافَ مُسَخَّرِينَ أَذِلَّةً وَ رَأَى القَوِيَّ عَلَى الرِّقَابِ مُهَيْمِنَا !

[1]-مفدي زكريا : الديوان – ص 200-201

[2]المرجع نفسه: ص 206-207

كرّر الفعل (رأى) مرّات متتالية بنغمة موسيقية واحدة و تشكيل أسلوبي موّحد (فعل + فاعل) ، لتتعدّد لوحات الرؤيا التي ينقلها الشاعر بصدق ، فجسّد فيها هذا التعاقب و التتابع عبر حرفي الفاء (فاختار) (فاحتل) و الواو في (و رأى) .

لقد وظّف الشاعر تكرار الفعل فجعل منه أداة للتعبير عن همومه و ذلك بشكل رأسي ليعمّق إحساسه بهذه الهموم فيكسبها حضورا و تأثيرا في نفس المتلقي و هو بهذا يحاول أن يجعل من التكرار وظيفة جمالية لأنّها تقوم بمثابة المولّد للصورة الشعرية و تعكس في الوقت نفسه على إلحاح الشاعر على دلالة معينة.

إنّ التكرار اللفظي الموظّف من لدن مفدي لا يجب أن ينظر إليه أنه تكرار لذاته فقط يريده الشاعر هكذا ، أو هو تكرار ألفاظ مبعثرة غير متّصلة بالمعنى أو الجوّ العام للنّص الشعري ، بل هو وثيق الصلة بالمعنى ، و هو تكرار يؤدي وظيفة فنية و أسلوبية في الديوان.

و التكرار لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة داخل النص الشعري ، و إنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفسية المتلقي ، و بذلك فإنّه يعكس جانبا من الموقف النفسي و الانفعالي فهو يعتبر إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه .

" إنّ العلاقة بين الشاعر و النغم الشعري و الإيقاع الذاتي للفظة الواحدة و الألفاظ المتعاقبة علاقة أخفى من أن تحدّها القيم الصارمة و التحديات الدقيقة و المقاييس الثابتة حتى تعطي اللفظة بجرسها المتوافق مع انفعالات الشاعر و عواطفه خفوتا و لينا و صخبا و ضجة و هياجا و حماسا "[1]

لذلك وجدنا الشاعر أكثر حرصا على أن يجعل ألفاظه قوّة فاعلة لإيقاظ الحس لدى المتلقي.

فالغاية المنشودة من عملية التكرار اللفظي هي إبراز جوهر قضية ما و البحث عن مكنوناتها بالعودة إليها لفظا و معنى ، لذلك ركّز الشاعر على معانٍ أكثر من معانٍ أخرى فكرر ألفاظها ليلفت انتباه السامع فتولّدت موسيقى تجذب الأذن" نجد في الشعر الجيد موسيقى لم تتولّد عن الوزن فقط، بل نتجت عن علاقات الألفاظ من الناحية الصوتية، و هذا النوّع من الموسيقى اللّغوية لا يمكن فصله عن ألوان الموسيقى الأخرى للعمل الشعري في اكتمال الإيقاع الّذي يسيطر على الشاعر قبل تشكيل العمل الشعري، فيسيطر الشاعر بدوره على الكلمات ليشكّل بها هذا العمل" [2].

تكرار العبارة:

لا تقاس قدرة الشاعر على التشكيل الموسيقي باختياره للحرف أو اللفظ الذي يحمل دلالات نغمية فحسب ، بل إنّ القيمة الموسيقية الحقيقية تنبع من

[1]-عبد الرحمن آلوبي : الإيقاع في الشعر العربي – دار الحصاد – دمشق –ط1- ى1985- ص 79

[2] صلاح يوسف عبد القادر: في العروض و الإيقاع الشعري- مرجع سابق-ص161

تآلف مجموع هذه الألفاظ في جمل متناسقة التراكيب و هو ما نسمّيه بموسيقى العبارة ، حيث تنتظم العلاقات الصوتية .

و هذا النوّع من التكرار في الشعر أكثر أهمية لأنّ قدرته على ضبط الإيقاع قدرة كبيرة ،و لأنّه ليس مفترضا أن يغفل عنه المتلقي و ذلك لقرب تأتيه و سهولة استقباله " و على أنّ الإيقاع الأغنى هو الذي يقوم على تكرار عبارات بذاتها "[1]

فحسب هذه الظاهرة أنّها موجودة و حسب هذا التكرار أنّه ظفر بهذا القدر من عناية الشاعر.

فلم نجد الشاعر مكتفيا بتكرار اللفظ الواحد بل تعدّاه إلى تكرار الجملة الواحدة ، إذ نجدها تتكرر عبر أبيات القصيدة مشكلة محفزا لتوالي المعاني ، ففي قصيدته التي يقول فيها[2] :

وَفِي الجَزَائِرِ لِلتَّنْكِيلِ مَدْرَسَةٌ تُعَلِّمُ الفَتْكَ بِالشَّعْبِ الشَّيَاطِينَا
وَفِي الجَزَائِرِ لِلتَّمْثِيلِ مَحْكَمَةٌ فِيهَا الفَظَائِعَ سَمَّوهَا قَوَانِينَا
وَفِي الجَزَائِرِ لِلتَّقْتِيلِ مَجْزَرَةٌ رَاحَتْ بِهَا المُهْجُ الحُرَى قَرَابِينَا
وَ فِي الجَزَائِرِ نِيرَانٌ مُؤَجَّجَةٌ تَذْرُو المَسَاكِنَ لَمْ تُعْفِ المَسَاكِينَا
وَفِي الجَزَائِرِ أَرْوَاحٌ مُقَدَّسَةٌ هَلَّتْ مِنَ المَلَأِ الأَعْلَى تُنَاجِينَا
وَ فِي الجَزَائِرِ قُطَّاعٌ قَدْ الْتَهَمُوا خَيْرَ الجَزَائِرِ زَقُّومًا وَ غِسْلِينَا

[1]- عبد المالك مرتاض: الأدب الجزائري القديم- مرجع سابق-ص228

[2] مفدي زكريا : الديوان – ص 150

جاء التكرار بهذه العبارة – و في الجزائر – أداة للربط بين أبيات القصيدة و يقول في قصيدة إقرأ كتابك :[1]

وَ دَرَى الأُلَى ،جَهَلُوا الجَزَائِرَ،أَنَّهَا قَالَتْ : أُرِيدُ فَصَمَّمَتْ أَنْ تَلْمَعَا

وَ دَرَى الأُلَى جَحَدُوا الجَزَائِرَ، أَنَّهَا ثَارَتْ وَ حَكَمَتْ الدِّمَا وَ المِدْفَعَا

مكرّرا عبارة – و درى الألى- مترنّما بها قاصدا من وراء ذلك تأكيد المعنى " و تؤدي العبارة المكرّرة إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية و الكلام المكرّر فيه طاقة تعبيرية ينبغي أن تستغلّ في موقعها " [2]

و يقول في موضع آخر :[3]

عِشْرُونَ مَارِس حَلَّ يَوْمًا خَالِدًا قَدْ حُطِّمَتْ فِي فَجْرِهِ الأَصْفَادُ

عِشْرُونَ مَارِس أَنْتَ أَقْدَسُ مَوْسِمٍ فِي أُمَّةٍ فَتَكَتْ بِهَا الأَنْكَادُ

يلاحظ على هذه العبارات المكرّرة ، أنّ الشاعر اتخذها بدايات لأبياته الشعرية ، فألحّ على هذا النّمط الأسلوبي و كثّف منه في ديوانه ليؤكد على أهمية قضية الجزائر و ليُسمع الآخرين صداه عبر إيقاعات متوالية ، و مرّد ذلك إلى نفسية الشاعر الحزينة الّتي تعتقد أنّ تكرار البداية عبارة عن صرخة قوية أمام العدوّ ، و بذلك تكون أكثر فعالية .

و لم يكن الشاعر مكتفيا بتكرار العبارة، بل تعدى ذلك إلى تكرار الصدر كله، يقول :[4]

[1] مفدي زكريا : الديوان- ص 58

[2] -نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر – مرجع سابق-ص 187

[3] مفدي زكريا : الديوان – ص 171

[4] مفدي زكريا : الديوان ص 122

رَسُولُ الشَّرْقِ قُلْ لِلشَّرْقِ إنَّا عَلَى عَهْدِ العُرُوبَةِ سَوْفَ نَبْقَى
رَسُولُ الشَّرْقِ قُلْ لِلشَّرْقِ إنّا نَنْسَامُ الخَسْفَ أَلْوَانَا وَنُسْقَى

و يقول في قصيدة أخراة :[1]

وَ تَحْتَ خِيَامِهَا انْحَبَسَتْ عُيُونٌ لَهَا هَارُوتَ قَدْ سَجَدَا احْتِسَابَا
وَ تَحْتَ خِيَامِهَا انبَجَسَتْ عُيُونٌ أَسَالَتْ مِنْ فَمِ الدُّنْيَا لُعَابَا

جاعل من كلّ صدر صورة معبّرة عن همومه تجاه الجزائر و ما تعانيه جرّاء الاستعمار.

و مثل هذا التكرار المتساوي في نسقه يجعل الأبيات وحدة بنائية متكاملة و مشدودة إلى بعضها البعض ، موظّفا من أجل إثارة المتلقي و تأكيد المعنى و ترسيخه في الذهن " و وظيفة هذا الإيقاع تبدو كينونتها من أجل التأثير في المتلقي [2]"

نستطيع القول إنّ شاعرنا عمد إلى تكرار عبارات بعينها ليركز على المعنى و يرسخه في ذهن المتلقي من زاوية و ليحدث الإيقاع الذي يدخل في تعداد ألوان الموسيقى الداخلية لديه من زاوية أخرى ، فتغدو هذه الموسيقى صورة نفسية يتفاعل معها المتلقي و ربّما يأتي تكرار العبارة أكثر موسيقية في تغلغله داخل النفس البشرية لطول النغم الذي يفرض نفسه.

[1] مفدي زكريا : الديوان: ص 34

[2] –عبد المالك مرتاض : الأدب الجزائري القديم – مرجع سابق–ص 228

تكرار الأساليب :

عندما نلاحظ هذا التكرار المّوظف في الديوان ، نجده متنوّعا بين الأمر و الاستفهام و النداء .

أ.تكرار النّداء :

ورد أسلوب النداء في اللّهب المقدس بصورة واسعة حيث ضمّنه الشاعر لما يؤدّيه من دور في تعميق الصّلة بين المتكلم و المستمع من ناحية و بين البات و المتلقي من ناحية أخرى ممّا يجعل المعنى أوضح و أعمق تأثيرا و ألفت انتباها.

و النّداء بمعناه البلاغي : التصويت بالمنادي ليُقبل ، و تتنوّع أدواته بتنوّع الغاية التي يؤدّيها فبعض هذه الأدوات للقريب و بعضها للبعيد .

و مما ورد من النّداء قوله :[1]

يَا أَسَاةَ ،الزَّمَانِ يا مَعْشَرَ الطُ لأَبِ يَشْكُو الزَّمَان داَءِ عضَالاَ

يَا شمُوعَ البِلاَدِ فِي ظُلْمَةِ اللَّيْ لِ وَ عَهْدِ الظَلاَّمِ فِي الشَعْبِ طَالاَ

يَا صُمَامَ الأَمَانِ فِي النَّكْبَة الكُبْ رَى وَ يَا مَنْ أَنْعَشْتُمْ الدِّمَالاَ

يَا رَجَاءَ الغَدِ القَرِيبِ إذَا ماَ الـ غَدُ أَلْقَى عَلَيْكُمْ الأَحْمَالاَ

يَا وُقُودَ الأَتُونِ فِي الثَوْرَةِ الكُبْ رَى إذا مَا الأتونُ زادَ اشْتِعالاَ

هذه الأبيات مأخوذة من قصيدته " أيها المهرجان هذا نشيدي "

[1]- مفدي زكريا : الديوان – ص 187

ألقاها الشاعر بمناسبة حفل افتتاح المؤتمر الرابع للطلبة الجزائريين المنعقد في دار الشغالين بتونس ، لذلك وجدنا الشاعر يستخدم النداء مستهلّة بالأداة (يا) التي تصلح لنداء القريب و البعيد و المتوسّط ، فالشاعر موجود بتونس فهو ينادي القريب و البعيد معا خصوصا إذا كان غرض النّداء هو طلب انتباه المخاطب و التفاته.

فتكرار النّداء خاصة الاستهلال به و تواليه عبر خمسة أبيات، قام بوظيفة بنائية للدلالة إضافة إلى وظيفته الإيقاعية "فالزيادة في المبنى تعزيز للزيادة في المعنى "[1]

كما استخدم أداة النداء " أيُّ" في القصيدة نفسها :

أيُّهَا المِهْرَجَانُ فِي قُدُسِ الخَضْـ راءِ لُحْ في سَمَا الشَمَالِ هِلاَلاَ[2]

أيُّهَا المِهْرَجَانُ فِي دَارِ شُغْلٍ خُذْ مِنَ الدَّارِ عِبْرَةً وَ مِثَالاَ

أيُّهَا المِهرجَانُ ، تُونَس دَارٌ أنْتَ فِيهَا تَزوُرُ عَمَّا وَ خَالاَ

أيُّهَا المِهْرَجَانُ، وَ الأَرْضَ حَيْرَى و اللَّيَالِي مِنَ الزَّمَانِ حُبَالَى

و جاء بنداء (يا) في قصيدته (زنزانة العذاب) موزعة خمس مرّات في ثنايا القصيدة منها قوله :[3]

[1]-صبيرة ملوك : بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر – قراءة في شعر صلاح عبد الصبور – دار هومة -2009 – ص117

[2] مفدي زكريا: الديوان- ص188

[3]-المصدر نفسه : ص 21

يَا سِجْنُ، مَا أَنْتَ ؟ لاَ أَخْشَاكَ، تَعْرِفُنِي مَنْ يَحْذَقِ البَحْرَ ، لاَ يَحْدَقُ بِهِ الغَرَقُ

يَا فِتْنَةَ الرُّوحِ، هَلاَّ تذَكُرِينَ فَتىً مَا ضَرَّهُ السِّجْن ، إلاَّ أنَّهُ وَمِق ؟

يَالَيْلُ كَمْ لَكَ فِي الأَطْوَاءِ مِنْ عَجَبِ يَالَيْلُ حَالُكَ حَالِي أَمْرُنَا نَسَقُ

يَا لاَئِمِي فِي هَوَاهَا ، إنّهَا قَبَسُ مِنَ الجَزَائِرِ ، والأَمْثَالُ تَنْطَبِقُ

يَا رَبُّ عَجِّلْ بِنَصْرِكَمْ وَعَدْتَ به فَإِنَّ بَابَكَ بَابٌ لَيْسَ يَنْغَلِقُ

كرّر الشاعر أسلوب النداء و اتخذه بداية و فاتحة لانطلاقة أبياته الشعرية ليجعل كلّ بداية بيت صورة مستقلّة يرسل من خلالها تلك الآهات و التوجّعات و من هذا كثير في الديوان ، إذ نجده سيستخدمه في قصيدته (إقرأ كتابك) حين يقول :[1]

يَا لِلْفَضَاعَةِ مِنْ وُحُوشٍ جُوعٍ تَسْمُو عَلَى أَخْلاَقِهَا الأَنْعَامُ

يَا ثَوْرَةَ التَّحْرِيرِ أنْتِ رِسَالَةٌ أَزَلِيةٌ أَجَازَهَا الإِلهَامُ

و بعدما عبّر الشاعر بتكرار النّداء عن حسرته و لوعته أراد أن ينقل تلك اللوعة و الحسرة إلى المتلّقي.

ب–تكرار الاستفهام:

هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل. و أدوات الاستفهام إثنتا عشرة و هي :الهمزة ، و أم ، و هل ، و ما، و من و أيْ و كم و كيف و أين و أنى و متى و أيّان ، و قد تنوّع استعمال الشاعر

[1] مفدي زكريا : الديوان ص 46

لهذه الأدوات تبعا لتنوّع الفائدة الّتي تقدّمها كل أداة و لتنوّع الغاية الّتي يهدف إليها الشاعر من استعمالها.

نورد أمثلة بأداة (مَن) :[1]

وَ مَنْ عَبَثَ أنْ يَسْتَبِدَّ بِأَمْرِهَا غَبِيٌّ بَلِيدُ مِنْ خِلاَقِهِ العَجَبُ

وَ مَنْ كَانَت الأَكْبَادُ قُربَانَ ثَارِهِ فَهَيهَاتَ دُونَ النَّصْرِ نيرَانهُ تخبُو

وَ مَنْ كَانَت الأَرْوَاحُ جِسْراً لِمَجْدِهِ فَهَيْهاتَ وَ الأَرْوَاح ترْعَاهُ أنْ يَكبُو

وَ مَنْ لاَحَظَتْهُ فِي الجِهَادِ عِنَايَة مِنَ المَلإِ الأَعْلَى فَقُلْ لِعِدَاهْ انْسِبُوا

إذا تأمّلنا هذه الأبيات وجدنا أنّ تكرار صيغة الاستفهام فيها ليس عن شيء مجهول يراد طلب فهمه خصوصا و أنّ الشاعر يتساءل في الشطر الأوّل من البيت الشعري ثم يجيب عن ذلك في الشطر الثاني ، فهو استفهام إنكاري لجأ إليه الشاعر لشدّ انتباه السامع ، لأنّ الاستفهام قد يخرج عن معناه الحقيقي إلى معان بلاغية مجازية أخرى ضمن معنى الإنكار و التعجب و التحسر و التوبيخ .

و يزداد الإيقاع جمالا في قوله :[2]

مَادَهَاهُ؟ وَيْلُ أُمِّهِ مَا دَهَاهُ وَيْلَتَاهُ مِنْ جِيلِهِ وَيْلَتَاهُ؟

مَالَهُ فِي الحَيَاةِ يُولَدُ أَعْمَى ؟ لَمْ تَرَ الكَوْنَ بَاسِمًا مُقْلَتَاهُ ؟

مَالَهُ مُقْعَدًا يُدَحْرِجُ رِجْلَيْ هِ ؟ وَ مَاذَا جَنَى فَشُلَّتْ يَدَاهُ ؟

مَالَهُ لَمْ تَزَلْ تُهَدْهِدُهُ الأُ مُ ؟ وَ لَمْ تَسْتَمِعْ لَهَا أُذُنَاهُ ؟

[1]–مفدي زكريا : الديوان – ص 182

[2]المرجع نفسه: ص 161

لو أمعنّا النّظر جيّدا لوجدنا هذا الاستفهام يريد به الشاعر ، التعجب و نحن نعلم أنّ التعجب انفعال يحدث في النفس عندما تستعظم شيئا جُهلت حقيقته أو خُفِي سببه.

فتكرار الاستفهام على هذا المنوال حقّق إيقاعا خفيفا يرتد على مسامعنا بخفوت دون ملل ، و هذا ما لمسناه عند قراءتنا لهذه الأبيات الّتي أضفى عليها جمالا تستسيغه الأذن.

ج–تكرار الأمر:

الأمر صيغة تستدعي الفعل ، أو قول ينبّئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء.

و قد ورد التكرار بالأمر في قوله :[1]

كُنْ رَمَادًا وَ تَوَزّعْ فِي الحِمَى إِنَّ ذَرَاتِكَ مِنْ طِينِ البِنَا

كُنْ شَظَايَا وَ تَنزَّلْ كَالقَضَا نِقْمَة فَوْقَ رُؤُوسِ الجُبَنَا

كُنْ سَفِيرًا حَيْثُمَا شِئْتَ تَجِدْ فِي السَّمَا أَوْ فِي الثرَى أَنصَارَنَا

نلاحظ تتابع صيغة الأمر (كُنْ) الذي تصدّر التفعيلة الأولى من صدر البيت ، و لعلّ هذا النوّع من التكرار يدلّ على الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر هي حالة تحسّر و تفجّع على فقدان السفير الجزائري ، و لا نستطيع استيعابها إلاّ بعد قراءة جيّدة للأبيات و ذلك برفع الصوت الذي يولّد إيقاعا تصاعديا.

[1] مفدي زكريا : الديوان –ص 193

نورد أمثلة أخرى من قصيدة أخراة (على عهد العروبة سوف نبقى) التي يقول فيها :[1]

سَلِ الُفصْحَى وَقُلْ لِلْضَّادِ رِفْقَا لِسَانُ الحَالِ أَفْصَحُ مِنْكَ نُطْقَا
وَتِهْ يَاقَلْبُ، فَالأَكْوَانُ نَشْوَى وَذُبْ فِي كَاسِهَا نَجْوَى وَعِشْقَا
وَسِرْ فِي المَغْرِبِ العَرَبِي لَحْنَا وَ فِي قِيثَارَةِ الأَعْيَادِ عِرْقَا
وَدَعْ مَرَّاكَشْ الحَمْرَا تَغَنَّى خَلاَصًا مِنْ مُعَذِّبِهَا وَعِتْقَا

ضمّن الشاعر أبياتا مكرّرة بصيغة الأمر ،هذا التكرار الذي بدأه ترنيميا ليخرج به إلى غرضه المراد و هو تصاعد النغم و تقوية المعنى.

لو دققنا النّظر في القصائد التي حوت أسلوب النداء و الاستفهام و الأمر وجدنا الشاعر يجسّد عبر هذه الشرائح حالاته النفسية و مشاعره و آلامه الّتي يعانيها ، قاصدا من رواء هذا التكرار التأكيد و التنبيه و إثارة التوّقع لدى السامع للموقف لمشاركته إحساسه ، و هذا النوّع من التكرار يكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بنية متسقة إذ أنّ كل تكرار من هذا النوع قادر على تجسيد الإحساس بالتسلسل و التتابع و هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع ، و هذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزا لسماع الشاعر و الانتباه إليه .

[1] مفدي زكريا : الديوان–ص120

تكرار اللازمة:

هي عبارة عن سطر أو جملة تتكّرر داخل النّص الشعري بنظام معيّن ، فهي نوع من أنواع التكرار ، و تأتي لإخفاء لون إيقاعي منضبط داخل القصيدة ، يحافظ على النغم الموسيقي المتكرّر داخل النّص الشعري .

و لقد وقفت نازك الملائكة وقفة مطوّلة عند هذه الظاهرة ، أكّدت فيها أنّ هذه الظاهرة " أكثر شيوعا في الشعر الجاهلي منه في المعاصر ، و بيّنت أنّ تكرار اللازمة يعمل على ربط أجزاء القصيدة و تماسكها ضمن دائرة إيقاعية واحدة و كأنّها قالب فنّي متكامل في نسق شعري متناسق ، تجعل القارئ يحسّ بأنّها وحدة بنائية و وحدة موسيقيّة ذات إيقاع واحد "[1] إذن فهي صورة من الصور الموسيقية التي تؤدّي دورا هاما في الإيقاع الموسيقي في الشعر.

و قد نجدها أحيانا في النثر بخاصة في فنّ الخطابة كخطبة الوداع للرسول صلى الله عليه و سلم التي تقول فيها :" أَيُّهَا النَّاسُ! اسْمَعُوا مِنِّي أُبَيِّنْ لَكُمْ؛ فَإِنِّي لَا أَدْرِي لَعَلِّي لَا أَلْقَاكُمْ بَعْدَ عَامِي هَذَا فِي مَوْقِفِي هَذَا ..... أَلَا هَلْ بَلَّغْتُ؟ اللَّهُمَّ فَاشْهَدْ..... أيُّهَا النَّاسُ إِنَّمَا المُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ ..... أَلَا هَلْ بَلَّغْتُ؟ اللَّهُمَّ فَاشْهَدْ! فَلَا تَرْجِعُنَّ بَعْدِي كُفَّاراً .....أَلَا هَلْ بَلَّغْتُ؟ اللَّهُمَّ فَاشْهَدْ! أَيُّهَا النَّاسُ! لَيْسَ لِعَرَبِيٍّ عَلَى عَجَمِيٍّ، وَ لاَ لِأَبْيَضٍ عَلَى أَسْوَدٍ فَضْلٌ إِلَّا بِالتَّقْوَى أَلَا هَلْ بَلَّغْتُ؟ قَالُوا: نَعَمْ..."

[1]-نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر – مرجع سابق-ص 270

فاللازمة واضحة لا شك في قوله صلى الله عليه و سلم (أَلَا هَلْ بَلَّغْتُ؟ اللَّهُمَّ اشْهَدْ)، فجاءت قوية لها صداها منذ بداية تكرارها.

و لقد استخدم مفدي زكريا اللازمة في ديوانه فتراوحت عنده بين تكرار العبارة و تكرار البيت الشعري ، متفاوتة في عدد مّرات تكرارها ليجسّد من خلالها آهاته و أحزانه فيردّدها و يلحّ عليها لتجد صداها عند السامع.

و لنتأمل على سبيل المثال قصيدته (أسفيرا نحو أملاك السما) التي ألقاها الشاعر في الجنازة الرهيبة التي أقيمت بتونس للشهيد مصطفى فروخي الّذي احترق مع جميع أفراد عائلته في الطائرة التي كانت تقلّه إلى بكين يوم عُيّن سفيرا للجزائر .

إذ كرّر الشاعر اللازمة و هي عبارة عن بيت شعري:

أَ سَفِيراً نَحْوَ أَمْلَاكِ السَمَا أَمْ لِبِكِينَ بُعِثْتُمْ مُصْطَفَى

التي يقول منها:[1]

أَيُّ صَقْرٍ فِي السَمَوَاتِ اخْتَفَى أيُّ نَجْمٍ فِي النِهَايَاتِ انْطَفَى

أَسَفِيراً نَحْوَ أَمْلاكِ السَمَا أَمْ لِبِكِينَ بُعِثْتُمْ مُصْطَفَى

أَمْ رَأَى فِي الأُفْقِ مَا قَدْ رَاعَهُ فِي بِلادِ الصِينِ نُبْلاً فَهَفَا

أَمْ هَمَا فِي نَاظِرَيهِ اشْتَبَهَا ظَنَّ أَنَّ الأُفْقَ صِينَا فَاكْتَفَى

أَمْ رَأَى الخُلْدَ قَرِيبًا فَدَنَا وَ رَأَى أَمْثَالَهُ فَانْعَطَفَا

رَاوَدَ العِزَّةَ فِي الأَرْضِ فَهَلْ وَاعَدَتْهُ فِي السَمَا فَانْصَرَفَا

أَمْ رَآهُ الشُهَدَا نَحْوَهُمْ يَتَسَامَى فَدَعَوْهُ للوَفَا

[1] مفدي زكريا : الديوان-ص192

لَمْ يَشَأْ أَنْ يَتَفَانَى وَحْدَهُ في الوَفَا فَاخْتَارَ آلَ المصْطَفَى

أَسَفِيراً نَحْوَ أَمْلَاكِ السَمَا أَمْ لِبِكِينَ بُعِثْتُمْ مُصْطَفَى

كما نلاحظ لقد جعل من شطرها الأوّل عنوانا لقصيدته ، تكرّرت أربع مرّات داخل القصيدة ، فبعد كلّ ثمانية أبيات يعيدها الشاعر ليفصل بين كلّ منها جاعلا منها رابطا بين أجزاء القصيدة ، و مشكّلا منها مساحات واسعة و فضاءات ممتدّة داخل النّص .

و ربّما تكون هذه اللازمة هي الفكرة الأساسية الداخلية للقصيدة و المسيطرة عليها بكوامنها النفسية ، و هي لازمة ظلّت حاضرة بقوّة بظلالها في مختلف الأبيات لتعبّر عن الدلالات التي يرمي إليها الشاعر.

كما نجد الشاعر قد وظّف لازمة أخرى أنت ...أنت .....أنت .....يابربروس في قصيدته المعنونة : بنشيد بربروس [1] أعادها بعد كلّ أربعة أبيات ، عبّر من خلالها الشاعر عن موقفه الثائر بتظافر مجموعة من الأصوات المكرّرة لضمير المخاطب أنت المكررة ثلاث مرات ثم لفظة بربروس، ربّما غرض الشاعر من وراء ذلك إثارة المتلقي و توجيه ذهنه نحو الصورة المستحضرة لخلق ما

يسمّى لحظة التكثيف الشعوري بين المبدع و المتلقي.

و قد ظفرنا بلازمة من أشهر ما تغنّى بها الشعب الجزائري بحفظها الكبير و الصغير من قصيدة فأشهدوا (النشيد الرسمي للثورة لجزائرية) –و عقدنا العزم أن تحيا الجزائر فأشهدوا –

[1] مفدي زكريا:الديوان ص90

كرّرها الشاعر خمس مرات داخل القصيدة ليخلق مسافات بين صور تكرارها

يقول فيها :[1]

قَسَّمَا بِالنَازِلَاتِ المَاحِقَاتْ وَالدِّمَاءِ الزَاكِيَاتِ الطَاهِرَاتْ
وَالبُنُودُ اللامِعَاتِ الخَافِقَاتْ فِي الجِبَالِ الشَامِخَاتِ الشَاهِقَاتْ
نَحْنُ ثُرْنَا فَحَيَاةٌ أَوْ مَمَاتْ وَعَقَدْنَا العَزْمَ أَنْ تَحْيَا الجَزَائِرْ
فَاشْهَدُوا .. فَاشْهَدُوا .. فَاشْهَدُوا
نَحْنُ جُنْدٌ فِي سَبِيلِ الحَقِّ ثُرْنَا وَإِلى اسْتِقْلالِنَا بِالحَرْبِ قُمْنَا
لَمْ يَكُنْ يُصْغَى لَنَا لَمَّا نَطَقْنَا فَاتَّخَذْنَا رَنَّةَ البَارِودِ وَزْنَا
وَعَزَفْنَا نَغْمَةَ الرَّشَاشِ لَحْنَا وَعَقَدْنَا العَزْمَ أَنْ تَحْيَا الجَزَائِرْ
فَاشْهَدُوا .. فَاشْهَدُوا .. فَاشْهَدُوا
يا فِرَنْسَا قَدْ مَضَى وَقْتُ العِتابْ وَطَوَيْنَاهُ كَمَا يُطْوَى الكِتَابْ
يا فِرَنْسَا إِنَّ ذَا يَوْمُ الحِسَابْ فَاسْتَعِدِي وَخُذِي مِنَّا الجَوَابْ
إِنَّ فِي ثَوْرَتِنَا فَصْلَ الخِطَابْ وَعَقَدْنَا العَزْمَ أَنْ تَحْيَا الجَزَائِرْ
فَاشْهَدُوا .. فَاشْهَدُوا .. فَاشْهَدُوا
نَحْنُ مِنْ أَبْطَالِنَا نَدْفَعُ جُنْدَا وَعَلى أَشْلائِنَا نَصْنَعُ مَجْدَا
وَعَلى أَرْوَاحِنَا نَصْعَدُ خُلْدَا وَعَلى هَامَاتِنَا نَرْفَعُ بَنْدَا
جَبْهَةُ التَحْرِيرِ أَعْطَيْنَاكَ عَهْدَا وَعَقَدْنَا العَزْمَ أَنْ تَحْيَا الجَزَائِرْ

[1] مفدي زكريا: الديوان ص 71

فَاشْهَدُوا .. فَاشْهَدُوا .. فَاشْهَدُوا

لقد عكس تكرار هذه اللازمة ثقة و فخر الشاعر ببلاده و لما يمتلكه هذا الشعب من حب شديد لثورة بلاده.

إذ لم يشكل هذا التكرار هندسة إيقاعية فحسب ، و إنّما شكل أيضا قاعدة بنائية جعله الشاعر مرتكزا لكلّ الأبيات اللاّحقة "كأنهّا بذلك تشكل مفاصل و مرتكزات عليها يبنى النّص الشعري و تخضع في طولها و قصرها إلى طبيعة التجربة الشعرية من جهّة ، و إلى درجة تأثيرها في البناء العام للقصيدة من جهّة أخرى ، و قد تتعدد وظائف هذا التكرار حسب الحاجة إليه و حسب قدرته على الأداء و التأثير ، و من أبرز تلك الوظائف الرجوع المستمر بذاكرة المتلّقي و المبدع على السواء إلى الوراء حيث الارتكازات الأولى الأساسية لتلك المفاصل

الو ة في مساحات النّص المنطوية ، مما يفتح فضاءها من جديد ليتّصل بها بما بلغه النّص من مساحات جديدة ، الأمر الذي يماسك النّص من جهّة و يعين من جهّة أخرى حدود مفاصله الإيقاعية و الدلالية "[1]

يمكن القول إنّ اللازمة بوصفها حلقة ربط فنية بين أجزاء القصيدة سمة تساعد على تنشيط الذاكرة إذ تقوم باسترجاع ذاكرة المتلقي إلى جانب ذاكرة الشاعر معا ، فتكرارها يخدم بالدرجة الأولى الترابط النصّي و التلاحم بين أجزاء القصيدة الواحدة و يساعد على جعلها قادرة على تكوين تركيب متناسق.

إنّ استخدام الشاعر لمثل هذا النمط من التكرار لم يأت بشكل اعتباطي و إنّما هو تكرار منظّم حرص الشاعر من خلاله على إتقان بنائه الفنّي سواء من

[1]-محمد ولد عبدي : الأنساق و السياق – مرجع سابق-ص 264

حيث الصوت على أساس أنّها تحمل أصواتا متجانسة أم من حيث الموسيقى و إذا ما سيطر عليه الشاعر و جاء به في موضعه فإنّه يكشف عن إمكانيات تعبيرية و طاقات فنية تُغني المعنى و تجعله أصيلا " يحتاج تكرارها إلى مهارة و دقّة بحيث يحسن الشاعر موضعها فتأتي في مكانها اللائق "[1]

و قد استخدم الشاعر تكرار اللازمة ليشكّل في ديوانه إيقاعا موسيقيا قادرا على نقل تجربته الشعرية ، و أن يجعل منها ضابطا لإيقاع حركة الدلالات و ما تبثه من كمون عاطفي لشحن عواطف المتلقي ، و توجيهه نحو الاندماج في موقف الشاعر.

أضحى التكرار من الوقائع الإيقاعية الّتي ميّزت النّص الحديث فلم يعد هذا العنصر هنة شعرية أو ثغرة يلج من خلالها الناقد بقدر ما أصبح مكونا أسلوبيا " لا يؤدّي إلى التراكم اللغوي بقدر ما يشير إلى الفاعلية الدلالية للنّص "[2]

و بهذا فإنّ وجوده ، و لا سيما على الصعيد الشعري له أهميته الكبرى فهو يعمل على التأثير و مغازلة الوجدان و تطريب السماع و إبهاج النفس خصوصا إذا استطاع الشاعر أن يستخدمه بدقة و براعة " إنّ التكرار ليس جمالا مقصودا لغاية التوشية و التزيين يضاف إلى القصيدة ، إنّما هو أسلوب تحتاجه القصيدة و لكن شريطة أن يجئ في مكانه من القصيدة و أن تلمسه يد الشاعر تلك اللّمسة السحرية فتبعث فيه الحياة و تجعله يشعّ بالجمالية و يؤدّي و ظيفته داخل

[1]-نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر-مرجع سابق – ص 270

[2]موفي عبد العزيز : قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية – الهيئة المصرية للكتاب –القاهرة -2006-ص 278

السياق الشعري ، لأنّه يمتلك طبيعة خادعة فهو على سهولته و قدرته في إحداث الإيقاع يستطيع أن يظلّل الشاعر و يحوّل تكراراته حشوا و لغوا زائدا و متبذلا "[1]

لذلك كان التكرار من أهمّ الأساليب التي دأب العرب على الاتيان بها إرادة الإبلاغ و الاهتمام بغية الوصول إلى الفهم و تحقيق الفائدة المرجوة منها و التكرار عند مفدي زكريا صورة لافتة للنّظر تشكّلت في ديوانه ضمن محاور مختلفة و متنوّعة ، و قد ظهرت بشكل واضح ، و ارتبطت إلى حدّ ما ارتباطا وثيقا بنفسيته ، فحرص عليها الشاعر و سعى أن يجعل منها أداة قادرة على التعبير عمّا في ذهنه و تصوير مشاعره و أحاسيسه مولّدا منها إيقاعات موسيقية

متنوّعة فيها قوة التأثير و الفعالية على المتلقي " فالتكرار في الشعر العربي يتّسم بالرفاهية و الهمس اللّذين يؤدّي بهما الشاعر معاني أكثرا اتصالا بخلجات النّفس و الحواس "[2]

و يأتي هذا التكرار في إطار تعزيز التجربة الشعرية التي تتداعى فيها الأفكار يصف حالة نفسية يمر بها الشاعر، إنّ الانفعال النفسي و صدق التجربة الشعرية أدّى إلى هذا التكرار الذي هو أقرب إلى سياق لا شعوري كثيف يثري الشعور العام المتصاعد .

[1] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر – مرجع سابق–ص 246

[2] المرجع نفسه–ص 271

الجناس

إنّ الجناس نوع من أنواع البديع ، و هو من الوسائل الفنّية الأثيرة لدى الشعراء بدعين في تشكيل خطابهم الشعري لما ينطوي عليه من درجة عالية من التماثل الصوتي و التخالف الدلالي محدثا إيقاعا داخليا ، لذلك حرص الشاعر على الاتيان به في ديوانه من أجل تزيين نصوصه الشعرية لما له من أثر جمالي حيث تأنس النّفس البشرية لوقع جرسه و أثره الإيقاعي في الأسماع على القلوب "قد يكون للفظ المجانس ، أيضا دور إيقاعي يوّلد أثرا موسيقيا تنجذب إليه النّفس "[1]، لأنّ النّفس تستحسن المكرّر مع اختلاف معناه ، و يأخذها نوع من الاستغراب فائدته الميل إلى الاصغاء إليه.

و قد عرّفه أصحاب البديع بعبارات مختلفة اللفظ متفقة المعنى؛ قال ابن المعتز أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر و كلام أي أنّها تشبهها في تأليف حروفها "[2]

و عرّفه قدامة بقوله :" هو أن تكون في الشعر معانٍ متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة و ألفاظ متجانسة مشتقة "[3]

[1]-محمد كراكبي : خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فارس الحمداني – هومة للنشر – الجزائر –ط3-2003- ص 107

[2]-ابن المعتز : البديع – دار الجيل ط1-1990-ص 17

[3]-قدامة بن جعفر : نقد الشعر – مرجع سابق-ص 96

و يقول عنه ابن الأثير :" حقيقته أن يكون اللفظ واحدا و المعنى مختلفا "[1] إذن هو تشابه كلمتين في اللفظ و اختلافهما في المعنى ، فالشاعر لا يلجأ إلى بنية التجنيس لإقامة تناغم صوتي بين مواقع الصياغة فحسب و إنّما ليخلق نوعا من التشويش الدلالي و الغموض الذي يوقظ ذهن السامع و يشد انتباهه.

و لقد تعدّدت صوره و أشكاله و تعّددت أنواعه لدى البلاغيين ، فبعضهم يجعل نوع منه قسما حتى وصولوا بأقسامه إلى اثني عشر قسما ، و بعضهم يجعله قسمين و على رأسهم و في مقدمتهم الخطيب القزويني حيث قسّمه إلى قسمين هما الجناس التام و الجناس غير التام ، و على هذا التقسيم استقر الدرس البلاغي.

فقد اعتمده مفدي زكريا في ديوانه بنوعيه (التام و غير التام) بشكل ملفت متخذا منه مجالا رحبا في التعبير عن مكنونات نفسه و انفعالاته و كذلك من أجل إظهار مقدرته و تفوّقه الشعري عن طريق التلاعب بالألفاظ ، فأكثر في تصيّد صوره " إنّ الجناس بتكوينه و تشكيله و توظيفه ، و غيره من فنون الوفاء و الإيقاع بحاجة ، شاعر مدرّب خبير بخبايا اللغة و طاقاتها المتنوّعة و مدرك إنّه يلعب على أوتار فنّ إمّا أن يصل به على درجة الابداع و التفرّد ، و إمّا أن يهبط إلى درك الاسفاف و البرود "[2]

[1]-ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر-تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد-مطبعة مصطفى باي الحلبي-1939- ص 99

[2]-منير سلطان : الإيقاع الصوتي في شعر شوقي -المعارف -الإسكندرية -ط1-2000- ص 250

1.الجناس التام :

"هو اتفاق لفظين في أنواع الحروف و أعدادها و هيئاتها و ترتيب و اختلافها في المعنى "[1]

و هذا النوع أكمل أنواع الجناس و أعلاها مكانة ، إذ يسمّيه الجرجاني المستوفي :" التجنيس و خصوصا المستوفي منه المتفق الصورة من حُلَى الشعر و مذكورًا في أقسام البديع "[2]

و هذا النوع ينقسم إلى عدة أقسام ، عثرنا على أمثلة منها :

أ–الجناس المماثل : ما كان فيه اللفظان من نوع واحد من أنواع الكلمة بمعنى أن يكون اللفظان اسمين أو حرفين أو فعلين.

و مثال الاسمين قوله :[3]

قُمْ وَ خَلّدْ البَيَانَ البَيَانَا حَيّ باسمِ الجزَائرِ المهرَجـانَا.

فقد جانس الشاعر جناسا تامًا حيث استخدم كلمة (البيان) في سياقين اثنين ، قصد بالأول جريدة البيان و هي صحيفة عربية ، بينما السياق الثاني جاء بمعنى المهرجان .

و مثاله كذلك بقوله :[4]

أَيُّهَا المُهْرَجانُ في دَارِ شُغْلٍ خُذْ مِنَ الدَارِ عِبْرَةً وَ مِثَالاَ

[1]–القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة–دار الكتاب اللبناني–بيروت–1971– ج 2– ص 535

[2]–عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة – دار المعرفة – بيروت – ط2– ص 5

[3]–مفدي زكريا : الديوان – ص 175

[4]–المصدر نفسه – ص 186

قد تعامل الشاعر فنيا في عقد المجانسة بين لفظتي (دار) التي قصد بالأولى المكان الذي يقام به المهرجان بينما الثانية قصد بها الدنيا ، إنّ هذا التعامل الحاصل من قبل الشاعر إنّما يدل على مدى عمق و غنى هذه اللغة بمفرداتها و ألفاظها

ابن الأثير :" يحتاج البياني إلى معرفة الأسماء المشتركة ليستعين بها على استعمال التجنيس في كلامه ، و هي اتحاد الاسم و اختلاف المسميات كالعين فإنّها تطلق على العين الناظرة و على تنبوع الماء و على المطر و غيره "[1]

و قد يكون جناس المَماثلة بين العلم و معنى اسمه لغويا كقوله :[2]

دَعْ مُفَدَّى هُنَا يُنَاجِي المُفَدَّى عَلَّهُ بينَنا فَيَسْتَطِيعُ رَدَّا

إنّ الجناس بين مُفدّى و المفدّى ولدَ إيقاعا صوتيا نتج عن إتحاد اللفظين مع اختلاف معنيهما ، ثم إنّ هذه الموسيقى تجذب إلى ما وراءها من الفرق الدلالي العميق بين مفدى اسم الشاعر و المفدى الشهيد الذي هو العربي الكبادي شيخ أدباء تونس .

فمما بين التشابه الصوتي بإيقاعه و الفرق الدلالي بعمقه يبدو التعبير جاذبا انتباه المتلقي و فكره ، منطلقا من الإيهام المنوط بالتشابه ، منتهيا إلى الدهشة المنوطة بإدراك عمق الفارق ، و قد تنبه إلى هذه النقطة عبر القاهر الجرجاني مشيرا إلى ما تحتويه من الإيهام و الدهشة حيث يقول :" و رأيت الآخر قد أعاد عليك

[1]-ابن الأثير : المثل السائر-مرجع سابق – ص 8

[2]- مفدي زكريا : الديوان – ص 216

اللفظة ، كأنه يخدعك عن الفائدة و قد أعطاها ، و يوهمك كأنه لم يزدك و قد أحسن الزيادة و وفاها "[1]

و هناك أمثلة أخرى من هذا النوع مبعثرة عبر قصائد الديوان :

وَالحَوضُ حَوْضٌ ، وَإِنْ شَتَّى مَنَابِعُهُ أَلْقَى إلى القَعْرِ ،أَمْ أُسْقَى فَانْشَرَقَ [2]

وَ أَبْذَلَ مَعَ الحَبِّ حُبًّا نَسْتَعِينُ بِهِ فَالحَبُّ يُنقذُنَا و الحُبُّ يَرعَانَا [3]

لَمْ تَزَلْ فِي انْطِلاقَةٍ ، وَ انْبِعَاثٍ تَتَحَدَّى رَغْمَ الزَمَانِ الزَمَانَا [4]

فالمتأمل في هذا الكلام يجد ألفاظا متجانسة (الحوض –حوض)، (الحُبُّ – الحَبُّ) ،(الزمان – الزمَانَا) محققا بهذا انسجامًا لفظيا يتوافق مع إحساس الشاعر .لالاتها الحقيقية ، على حسب كلمتان متفقتان إيقاعا مختلفتان مضمونا ، و لا شك أنّ إتآدهما إنما يأتي في أن أحدهما كان سببا في خلق الآخر.

ب–الجناس المستوفي : هو ما كان لفظاه من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة ، كأن يكون الأول اسما و الثاني فعلا ، أو أن يكون أحدهما حرفا و الآخر اسما أو فعلا و من أمثلة ذلك بين الاسم و الحرف قوله :[5]

وَ مَنْ لاحَظَتْهُ فِي الجِهَادِ عِنَايَة مِنَ المَلإِ الأَعْلَى فَقُلْ لعُدَاه انبُوا

[1]–عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة–مرجع سابق – ص 7–8

[2]–مفدي زكريا : الديوان – ص 20

[3]–المصدر نفسه – ص 296

[4]– المصدر نفسه – ص 182

[5]–المصدر نفسه – ص 182

و قع جناس بين الاسم و الحرف (مَنْ-مِنَ) من الأولى حرف يعمل عمل الاسم الموصول (من الذي) بينما الثانية حرف جر . و على هذا الأساس يتضح لنا الخلاف في المعنى بين الكلمتين ، رغم مجيئهما على نفس صورة الرسم الإملائي إذ لا خلاف في كتابتهما لكن المعنى يختلف .

2.الجناس غير التام :

و هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة التي ذكرناها في الجناس التام ، و هي أنواع الحروف و أعدادها و هيئتها من حيث السكنات و الحركات و ترتيبها ، و هو يشكل جزءا مهمّا من انسجام بين المتجانسين يضفي حلاوة في النغمة ، و يعمل في نفس القارئ تجاوبا فكريا بعد نظر في لفظتي الجناس .

فإنّ تنوعه في الديوان قد نال حظوة أكبر من سابقه لما يحتمله الاختلاف الحاصل بين ركني الجناس من تغير لا يتوقف على المعنى الدلالي فحسب ، و إنّما على الموسيقى التركيبية للفظتي الجناس ، و لما يترتب عليهما من اختلاف في عدد الحروف و هيئتهما و سكناتهما فيترك مجالا رحبا لدى الشاعر في التعبير عن عواطفه و مشاعره .

و من أنواع الجناس غير التام التي عثرنا عليها في الديوان:

أ.الجناس المضارع: هو ذلك الجناس الذي وقع فيه خلاف في نوع الحروف ، و ليس بين الحرفين تنافر في المخرج ، فالمضارعة في الأصل أن تتقارب مخارج الحروف .

مثال عن ذلك قوله :[1]

وَتِهْ يَا قَلْبُ فالأكْوَانُ نَشْوَى وَ ذُبْ في كَاسيهَا نَجْوَى و عِشْقَا

فكلمة نشوى و نجوى وقع بينهما خلاف في الحرف الثاني غير أنّ كلا الحرفين متقاربان في المخرج الصوتي ألا و هو من وسط اللسان و ما يحَاذيه من الحنك الأعلى.

ب–الجناس اللاحق : هو الجناس الذي وقع فيه خلاف في نوع الحروف و كان الحرفان المتجانسان فيه متباينين في المخرج ، و سميّ بذلك لأنّ أحد اللفظين ملحق بالآخر في الجناس باعتبار جل الحروف كقوله : [2]

وَ إِذَا ابْنُ يُوسُفَ كَانَ أَصْدَقَ مُعْرِبٍ عَنْ مُغْرِبٍ فبثَاقبٍ يُثارُ

حيث حصل تنافر في الحرفين المختلفين ، إذ كان في الكلمة الأولى حرف العين و هو حرف مجهور مخرجه وسط الحلق ، بينما الغين في الكلمة الثانية مخرجه أدنى الحلق .

و مثال هذا النوع في قوله :[3]

[1]–مفدي زكريا : الديوان – ص 120

[2]–المصدر نفسه – ص 116

[3]– م ن – ص 28

فَلا ضَميرَ عَنْ الفَحْشَاءِ يَردَعُهُمْ إنْ أيْسَرُوا فَسَقُوا أو أعسَرُوا سَرَقُوا

و قَوْلَهُ كذلك:

اضْطَرِبْ يَا بَحْرُ خفُقْ يَا فَضَا وَ احْتَدِمْ يَا خطْبُ و انزلْ يَا قَضَا

فالجناس قائم بين لفظتي (فضَا-قَضَا) حيث يكمن الفارق بينهما في الحرف الأول مما اتبعه اختلاف دلالي اشتمل في اللفظة الأولى معنى الفضاء أو السماء و في الثانية على معنى القدر و على الرغم من اختلاف المتجانسين صوتا و دلالة إلا أنّ اشتراكهما حاصل في المعنى العام ذلك أنّ الشاعر ينظر إليهما من زاوية جمالية تلفت انتباه القارئ ، و من الناحية الصوتية ، فمن المعروف أنّ صوت الفاء يختلف عن صوت القاف ، فمخرج القاف من أقصى اللسان و مخرج الفاء من باطن الشفة السفلى و أطراف الثنايا العليا.

ج.**الجناس الناقص** : هذا الجناس حصل فيه اختلاف في عدد الحروف و ذلك لنقصان حرف أحد اللفظين عن الآخر و هو يأتي على نوعين:

الجناس المطرّف: و هو الذي تكون فيه الزيادة بحرف واحد ، حيث نقرأ هذا النوع في قوله :[1]

وَ في وَاحَاتِنَا ، ظِلٌّ ظَلِيلٌ تفُوزُ به نَوَاعرهَا صَبَابا

فهذا البيت الشعري جاءت فيه كلمتان متجانستان الأولى ظلّ و الثانية ظليل و لو تأملنا الكلمتين لرأينا أن الأولى اسم و الثانية صفة للموصوف ظلّ.

[1]-مفدي زكريا : الديوان – ص 34

الجناس المذيّل : ما كانت فيه الزيادة واقعة في أحد اللفظين بأكثر من حرف مثال قوله :[1]

و دَعَاكم دَاعِي العُرُوبةِ في الجُلى فَقُمْتُم تُخَفِفُونَ بَلاَنَا

حيث حصلت الزيادة هنا في حروف الكلمة الأولى التي جاءت في أوّل البيت (دَعَاكم) بينما الثانية (دَاعِي)، و يشترط أن تكون الزيادة في آخر الكلمة.

د.جناس الاشتقاق : هو توافق اللفظين المتجانسين في الحروف و الترتيب مع حصول اشتقاق بينهما كقوله :[2]

إنّ شُعُوبًا فَرَّقَتْ أَمْرَهَا سُرعَان مَا يَصْطَادُهَا الصَائِدْ

وَ أُمَةٌ لَمْ تَتَّخِذْ جِذْرَهَا يَكِيدُهَا فِي أَرْضِهَا الكَائِدْ

فالألفاظ المتجانسة هي (يصطادهَا – الصَائِد) في البيت الأول ثم (يكيدهَا – الكَائد) في البيت الذي يليه ، و قد حصل اشتقاق في الفعل ، إذ أنّ الاسم مرتبط بالفعل من حيث الاشتقاق

و أمثلة هذا الجناس كثيرة الورود في الديوان ظهرت في قصائد متفرقة يقصد بها الشاعر زخرف القول.

و من ذلك قوله :

[1] مفدي زكريا: الديوان- ص 176

[2] -م ن – ص 147

وَ هَزَّتْ الثَوْرَةُ التَحْرِيرِيَة شَعْبًا فَهَبَّ الشَعْبُ يَنْصَبُّ انْصِبَابَا[1]

عَرَاجِنُ كَالمجَرَةِ مُشْرِقَاتُ عسَالِجُها، انْسَكَبَتْ انْسِكَابَا[2]

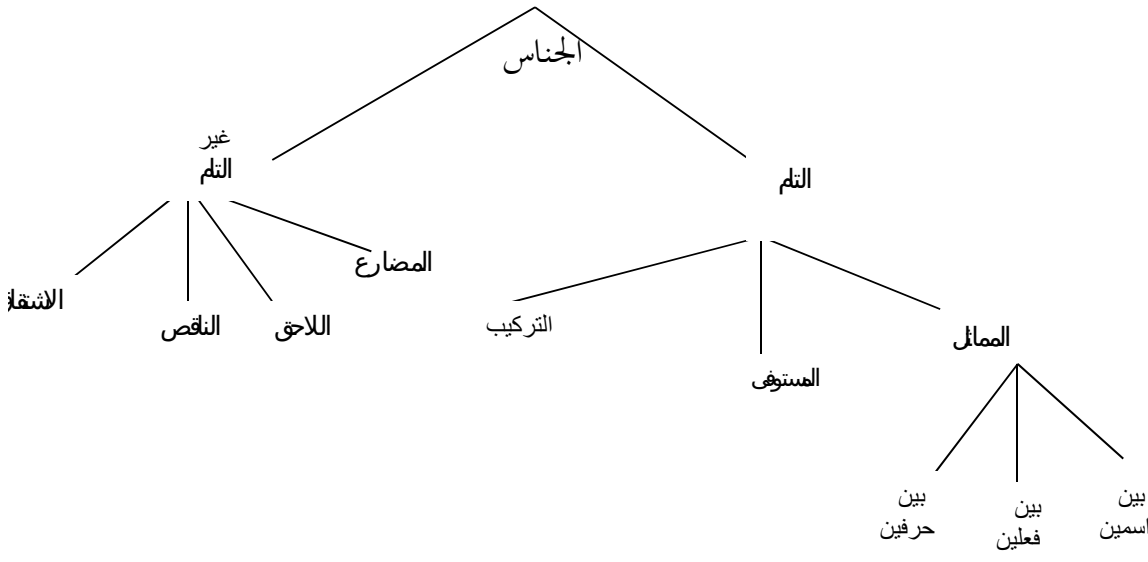
حَدِيثُكَ تَتْلُوهُ البَنَادِقُ فِي الوَغَى نَشِيدًا يُغَنِّيهِ الزَمانَ و يُشِيدُ [3]

اذْكُرُوا حِينَ تَفْتَحُونَ نِقَاشًا أَنّهُ نَاقَشَ الزَمَانُ قِتَالا[4]

وَ تَكَالَبَ السُفَهَاءُ مِنْ غِلْمَانِهَا مُتَمَرِّدِينَ فَزُلْزِلَتْ زِلْزَالهَا[5]

هذه الأمثلة تُرينَا كيف استثمر الشاعر هذا الجناس في تأصير المعنى ، و شد لُمحة البيت و بث موسيقى تعبّر عن فعلي اللفظين.

فشرح للأمر بالجناس الذي لبث لعبة لغة تحضر في البيت لتزخرفه مانحا إيّاه موسيقى تجسّد المعنى بالمبادلة و لهذا الأمر أسماه البلاغيون بالاستبدال ، إذ هو عملية تتم داخل النص الشعري بتعويض عنصر بعنصر آخر.



[1] مفدي زكريا : الد

[2] المصدر نفسه: ص37

[3] المصدر نفسه: ص 174

[4] م ن : ص 189

[5] م ن : ص 157

ممّا يلاحظ أنّ شاعرنا أكثر من استخدام أنماط الجناس غير التام بجميع أنواعه من خلال الأمثلة التي عثرنا عليها في الديوان على عكس الجناس التام الذي لم نعثر على أمثلة من جناس التركيب مثلا و يمكن ردّ هذه الظاهرة أن الشاعر يريد التخفيف من التكلف الذي يصاحب الجناس التام في كثير من الأحوال.

فالجناس غير التام بدا واضحا في الديوان ، مما وفّر للقصائد إيقاعا غنيا و جرسا متجاوبا ، و قد أحدث الشاعر من خلاله توازنا صوتيا ، مما يدل على أنه كان يعتمده و يجتلبه في كثير من الأحايين و لا غريب في ذلك لأنّ شاعرنا يخطو خطى المتقدمين.

و هكذا يبدو الجناس أداة فنية ذات طبيعة ترتكز على قاعدة صوتية إيقاعية و تمتد إلى آفاق تعبيرية دلالية ثرية.

" الجانب الصوتي يكاد يكون هو الركيزة التي يعتمد عليها الجناس ، و ما الجانب الصوتي إلاّ الإيقاع أو النغم أو التردد الموسيقي "[1].

لا يخفى أن قيمة الجناس الفنية تتحقق من خلال التماثل و التشابه اللفظي بصوره المختلفة الذي يخلق نوعا من الجرس و التلائم الموسيقي و وراء ذلك علاقة معنوية أرادها الشاعر لا يمكن إغفال مالها من تأثير في نفس المتلقي ، يقول عبد القاهر الجرجاني :" و على الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا و لا سجعا حسنا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه و استدعاه و ساق نحوه و حتى تجده لا تبتغي به بدلا و لا تجد عنه حولا و من هنا كان أحلى تجنيس تسمعه و أعلاه ، و أحقه

[1] منير سلطان: البديع تأصيل و تجديد-مرجع سابق – ص 81

بالحسن و أولاه ، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه و تأهب لطلبه [1]"

و لا تتوقف قيمة الجناس عند إشاعة الموسيقى و إحداث النغم الشعبي بل يتعداه إلى احكام الكلام و ربط بعضه ببعض مع ما فيه من إيهام المتلقي بأن الكلمة الأخرى في الجناس ما هي إلاّ تكرار للأولى ، و إذا ما تأملها وجدها تحمل معنى مغايرا للمعنى الأول :" و أمّا التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معينهما من العقل موقعا حميدا و لم يكن مرمى الجامع بينهما بعيدا"[2]

[1]-عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة –مرجع سابق-ص 10

[2]-المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

التصريع

إنّ المطالع الشعرية في رؤية النّقاد القدامى من المواضع الأكثر حاجة للاهتمام من الشعراء ، فالحق أنّ المطالع تحتوي مالا تحتويه الأبيات الأخرى من القصيدة من حيث الأثر و وقعها في النفس " ينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره فإنّه أوّل ما يقرع السمع و به يستدلّ على ما عنده من أوّل وهلة "[1] فتنبّهوا لخصوصية ذلك التشكيل الفني الذي امتازت به المطالع و أولوه كبير العناية و أسموه بالتصريع.

هو في المطالع مظهر من مظاهر القصيدة العربية عندما تكون نهاية الشطر الأول مشابهة لنهاية الشطر الثاني.

" إنّما وقع التصريع في الشعر ليدل على أنّ صاحبه مبتدئ إمّا قصة ، و إمّا قصيدة ، و ليعلم أنّه أخذ في كلام موزون غير منثور و لذلك وقع في أوّل الشعر "[2]

و التصريع مأخوذ من المصراعين الذي هما بابا البيت ، جاء في العيون الغامزة " التصريع تبعية العروض (آخر الصدر)للضرب (آخر العجز) قافية و وزنا و إعلالا و سمّي البيت الذي له قافيتان مصرّعا تشبيها له بمصراعي باب البيت

[1]-ابن رشيق : العمدة –مرجع سابق-ج1 -ص 217

[2]-هاشم مناع : الشافي في العروض و القوافي – دار الفكر العربي –بيروت –ط3-1995- ص 235

المسكون ، و اشتقاقه من الصّرعين و هما نصفا النهار ، فمن غدوة إلى انتصاف النهار صرعُ، و منه إلى سقوط الشمس صرع "[1]

و يشاطره الفكرة نفسها ابن رشيق حين يقول " و اشتقاق التصريع من مصراعي الباب و لذلك قيل لنصف البيت "مصراع "كأنّه باب القصيدة و مدخلها و قيل بل هو من الصّرعين، و هما طرفا النهار الأوّل من طلوع الشمس إلى استواء النهار و الآخر من فيل الشمس عن كبد السماء إلى غروبها "[2].

و لئن أدرجنا التصريع في باب الإيقاع الداخلي على غير ما درج عليه بعض النقاد في إلحاقه بباب القوافي فلأنه " في المستحب في نظم الشعر من الواجب فيه ، علاوة على أنه يعلن عن بدء وحدة تكرارية ينهض بها ، و هو يرتبط في الشعرية العربية بالصنعة و التجويد "[3]

من هنا رأى النقاد العرب أنّه من المستحبّ للشاعر أن يصرّع قصيدته فإذا لم يفعل كان كما يقول ابن رشيق "كالمُتسور الداخل من غير باب "[4] أي الذي يثب من فوق الحواجز و عليه أصبح التصريع مظهرا أساسيا من المظاهر الإيقاعية التي اتكأت عليها القصيدة العربية القديمة .

لذلك وجدنا أبا تمام يقول :

---

[1]-الدماميني : العيون الغامزة على خبايا الرامزة –ج- الحساني حسن عبد الله – مكتبة الخانجي – القاهرة- ط2-1994- ص 140

[2]-ابن رشيق : العمدة –ج1-مرجع سابق-ص 174

[3]-محمد ولد عبدي : السياق و الأنساق –مرجع سابق- ص 215

[4]-ابن رشيق: العمدة- ج1-مرجع سابق- ص 177.

و نَفَقوا إلى الجَدْوَى بجَدْوَى و إنّما يروقُكَ بَيْتُ الشِّعْرِ حَيْث يُصَرّعِ

و هو على ضربين :عروضي و بديعي .

فالعروضي: " عبارة عن استواء عروض البيت و ضربه في الوزن و الإعراب و التقفية ، بشرط أن تكون العروض قد غيّرت عن أصلها لتلحق الضرب في وزنه "[1]

ويعرّفه ابن رشيق:" ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه و تزيد بزيادته "[2] أي أنّ العروض المصرّعة طرأ عليها استثناء من زيادة أو تقص أو تغيير لتوافق الضرب.

و مثال التصريع العروضي قول امرئ القيس :

ألا عَمْ صَبَاحًا أيُّهَا الطَّلَلُ البَالي و هل يَنْعمنَ مَنْ كان في العُصُر الخالي [3]

فإذا ما قطعنا هذا البيت وجدناه من بحر الطويل و تفعيلاته على النحو الآتي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

نلاحظ أنّ وزن العروض " مفاعيلن" .

فهل أخطأ الشاعر ؟الحقيقة أنّ الشاعر لم يخطئ و إنّما لجأ إلى التصريع ليجانس بين شطري البيت الذي هو مطلع القصيدة، فتخلّى عن " مفاعلن" التي هي عروض الطويل المقبوضة، و استعمل بدلها "مفاعيلن" الصحيحة و ذلك بهدف

[1]-ابن أبي الأصبع : تحرير التحبير في صناعة الشعر و النثر –تح حفني محمد شرف-مصر- ط1963- ص99

[2]-ابن رشيق : العمدة-ج-مرجع سابق- ص 173

[3]- امرؤ القيس : الديوان –تحقيق:مصطفى عبد الشافي-دار الكتب العلمية-بيروت-ط5-2004-ص122.

الإيتيان بقافية في نهاية الشطر الأوّل مشابهة لقافية البيت بقصد إحداث جرس أوّل وهلة "أنّه أخذ في كلام موزون غير منثور ، و لذلك وقع أوّل الشعر "[1].

أمّا البديعي :" فهو استواء آخر جزء في الصدر و آخر جزء في العجز في الوزن و الإعراب و التقفية و لا يعتبر بعد ذلك أمرا آخر و هو في الأشعار كثير و لاسيما في أوّل القصائد [2].

فجعل المصارع الأوّل من البيت مثل قافيته يبعث في القصيدة نوعا من السحر و الجمال ، و إذا كان المطلع مصرّعا ، فإنّ ذلك يشدّ انتباه المتلقي بعد أن يأسره بالموسيقى التي يبعثها "و التصريع يلعب دورا موسيقيا يراه كثير من الشعراء و النّقاد على قدر كبير من الأهمية ، إذ أنّه يحدث لونا من ألوان التّماسك النّصي فضلا عن التماسك الإيقاعي في البنية الشعرية "[3]

ممّا دفع كثير من الشعراء إلى تجاوز التزامه في المطالع إلى تكراره في عدد من أبيات القصيدة "و ربّما صرّع الشاعر في غير الابتداء و ذلك إذا خرج من قصّة إلى قصّة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك و تنبيها عليه "[4]

كما نلمح ذلك في شعر امرئ القيس إذ يقول في مطلع معلقته : [5]

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَ مَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

[1] ابن رشيق : العمدة-ج1-مرجع سابق- ص 174

[2] ابن ابي الأصبع : تحرير التحبير في صناعة الشعر و النثر –مرجع سابق- ص 99

[3] مصطفى أبو شوارب : البنية الإيقاعية في شعر عبد العزيز سعود البابطين –مرجع سابق-ص125

[4] ابن رشيق : العمدة-ج1-مرجع سابق- ص 174

[5] امرؤ القيس:الديوان-مرجع سابق-ص110.

و إذا كان أهل العروض يطلقون على هذا البيت مقفى لا مصرّعا لأنّ العروض ير وزنها فجاءت على وزن " مفاعلن " فهو النوع البديعي الذي تستوي فيه روض و الضرب وزنا و قافية دون التغيير في وزنها ..."أهل البديع يسمّون التقفية تصريعا ، إذ لا يعتبرون الفرق بينهما "[1]

فصرّع الشاعر أبياتا أخرى من المعلّقة غير المطلع قائلا :[2]

أَلَا أَيُّهَا اللَيْلُ الطَوِيلُ أَلا انْجَلِي بِصُبْحٍ وَ مَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ

قام الشاعر بتصريع هذا البيت داخل المعلّقة عندما انتقل من المقدمة الطللية إلى وصف الليل.

و يعدّ النّقاد التصريع من علامات إجادة الشاعر و سعة فصاحته و غزرة مادته و اقتداره في بلاغته " فهو يوحي بأنّ الشاعر قد حدّد قافيته التي يبني عليها قصيدته ، أمّا من جهة المتلقي فإنّ التصريع إعداد لأذنه ، و تهيئة لحسّه لمعرفة هذه القافية و تقبّلها "[3]

و يبدو أنّ الشاعر مفدي زكريا قد أراد لقصائده أن تؤثر في الأسماع و تجلب الانتباه ، فعمد إلى تصريع مطالعها في أربعين قصيدة من بين الأربعة و الخمسين موجودة في الديوان ، أي بنسبة 74 % جامعا بين نوعيه العروضي و البديعي.

[1] ابن أبي الأصبع : تحرير التحبير –مرجع سابق– ص 100

[2] امرؤ القيس:الديوان-**مرجع سابق-ص117**.

[3] قاسم مومني : نقد الشعر في القرن الرابع الهجري– دار الثقافة –القاهرة–1982–ص209

1.التصريع العروضي :

يستهل الشاعر قصيدته – جلالك يا عيد الرئاسة رائع – (الطويل) [1]

مَصِيرٌ بروحِ الشَعْبِ قَرَّرَهُ الشَعبُ و حُكْمٌ بِعَزْمِ الشَّعْبِ سَطَّرَهُ الرَبُّ

---ᴗ ---ᴗ

مفاعيلن مفاعيلن

و يستهل قصيدته –سنثأر للشعب – بقوله : (الطويل) [2]

سَلُوا مُهْجَة الأَقْدَارِ هَلْ جَرَسُهَا دَقَّا و هَلْ خَاطِرَ الظلَمَاءَ عَنْ شرِهَا انشَقَا

--ᴗ ---ᴗ

–

مفاعيلن مفاعيلن

و يقول في قصيدة –فلا عز حتى تستقل الجزائر : (الطويل) [3]

مَدَدْنَا خُيُوطَ الفَجر قُم نصنع الفَجْرَا وَصُغْنَا كِتَاب البعث قم ننشُرِ السَفْرَا

--ᴗ ---ᴗ

– مفاعيلن

مفاعيلن

و يبتدئ قصيدة– بني أمّي – (الطويل) [4]

[1]–مفدي زكريا : الديوان– ص 180

[2]– المصدر نفسه : ص –198

[3]–م ن – ص 305

[4]–م ن– ص 320

عَلَى نَبضاتِ الشَّعْبِ وَقَّعتُ أَلْحَانِي وَ منْ نَشْوَةِ التَحريرِ لَحَنْتُ أَوْزَانِي

--ᴗ ---ᴗ

–

مفاعيلن مفاعيلن

فما نلاحظه أنّ جلّ القصائد المصرّعة التي جاءت على وزن الطويل عمد فيها الشاعر إلى تغيير وزن العروض ، التي هي الأصل مقبوضة *وجوبا (مفاعلن) فحوّلها إلى مفاعيلن الصحيحة حتى تلائم الضرب الصحيح وزنا و قافية.

و من التصريع العروضي كذلك ما جاء على وزن البسيط حين نجده يستهل قصيدته – إقرأ كتابك – بقوله : (البسيط)[1]

هَذَا (نُوفَمْبَرُ).. قمْ وحيّ المِدفَعَا وَاذكرْ جِهَادَكَ.. وَالسِنِينَ الأَرْبعَا

-ᴗ- -ᴗ-

فاعلن فاعلن

أدخل التصريع في مطلع هذه القصيدة جمالية موسيقية لافتة ، إذ جعل ألفاظه أكثر توهجا في الدلالة و الوضوح ، فأكسبها خطابية صادقة مباشرة تعكس حالة الشاعر المتحمسة في تأجيج الثورة و ما كانت عليه في السنين الأربعة التي مضت.

و يفتتح قصيدته – ماذا تخبئه يا عام ستينا (البسيط) [2]

*–القبض : زحاف مفرد و هو حذف الخامس الساكن

[1]–مفدي زكريا: الديوان – ص 57

[2]–المصدر نفسه : ص 149

عَامٌ مَضَى كَمْ بِهِ خَابَتْ أَمَانِينَا مَاذَا تُخَبِّئُهُ يَا عَامُ سِتِّينَا ؟

– – –

–

فَعْلُن فعْلُن

و يستهل قصيدته – أ في السموات عرش أنت تنشده –(البسيط): [1]

مَا للجِرَاحَات تُخفيهَا فَتُبدِينا وَ للْحُشَاشَاتِ نَأسُوهَا فَتُدْمِينَا

– –

فَعْلُنْ فعْلُنْ

فتآلف العروض و الضرب على نسق واحد (فَعْلُنْ) أتاحَ للشاعر فرصة التعبير عن الضيق و الحزن اللذين ألما به و لا سيما في استخدامه لصوت النون الذي يبعث على الحزن و الأنين.

وفي انتقالنا إلى قصيدة أخراة – من يشتري الخلد ؟ إنّ الله بائعه– (البسيط): [2]

يَا شَاعِرَ الخُلْدِ حَقَّ اليَومَ تَخليدُ وَخَالِدُ الشِّعْرِ قُم أَينَ الأَناشِيدُ؟

– –

فَعْلُنْ فَعْلُنْ

و يقول في رسالة الشعر في الدنيا مقدسة (البسيط): [3]

[1] مفدي زكريا: الديوان– ص 219

[2] المصدر نفسه : ص 263

[3] المصدر نفسه : ص 287

سَلِ العُرُوبَةَ هَلْ ضَجَتْ لِشَكْوَانَا و سَلْ أُمَيَّةَ هَلْ رَجَتْ لِبَلْوَانَا ؟

-- --

فَعْلُنْ فَعْلُنْ

عروض بحر البسيط الأولى مخبونة * على وزن فَعِلُنْ ، و هذه العروضة المخبونة لها ضربان : الأول مخبون مثلها و الثاني مقطوع * إذ فَاعِلُنْ تصير فَاعِلْ ثم تحول إلى فَعْلُنْ.

و عندما صرّع الشاعر أبياته هذه قام بتغيير وزن العروض من فَعِلُنْ إلى فَعْلُنْ حتى تستوي مع الضرب ، و استوائها هذا أحدث رنة موسيقية تستسيغها الأذن و تهتز لها النفوس "فإن للتّصريع طلاوة و موقعا من النفس "[1]

فمن الملاحظ على هذه الأبيات أنها وردت في مطلع القصائد محددة الهدف و الغاية ،و ممهّدة للموضوع العام الذي طرقه الشاعر في بقيّة الأبيات ؛ و هنا يكمن سرّ جمال المطلع في إيحاءاته التي لخّصت كل ما يعانيه الشاعر.

2.التصريع البديعي:

أمّا هذا النّوع ، فإن مجيئه في الديوان قد نال حظوة أكبر من سابقه ، إذ لا يعمد فيه الشاعر إلى تغيير وزن العروض حتى تتلائم مع الضرب، بل يكفيه أن يتلائما وزنا وقافية ، و حكمه في الكثرة و القلّة حكم بقية أنواع البديع " إذ كلّ

*الخبن : زحاف مفرد و هو حذف الثاني الساكن

*القطع : حذف ساكن الوتد المجموع و إسكان ما قبله

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء-مرجع سابق-ص283

ضرب من البديع متى كثر في شعر سمج ،كما لا يحسن خلو الكلام منه غالب و كلّ ما جاء منه متوسط من غير تكلّف فهو المستحسن "[1]

فبهذا اللون البديعي يزيّن الشعراء مطالع قصائدهم، فيضفي عليها نغما و لحنا موسيقيّا يشدّنا بشغف لمتابعته.

و إذا غايتنا التمثيل للظاهرة و استقرائها ،نورد أمثلة تعكس ما للتصريع البديعي من حضور لافت لدى شاعرنا.

فقد صرع مفدي في افتتاحية قصيدته – و تكلّم الرّشاش جلّ جلاله- (الكامل) [2]

أَكْبَادُ مَنْ؟هَذي التي تتَفَطَّرُ وَ دِمَاءُ مَنْ ؟هَذِي التي تَتَقَطَّرُ ؟

لقد حاول الشاعر في نسج بينته على هذا النسق التصريعي لفت انتباه القارئ إلى الحالة الشعورية التي يتضاعف فيها الإضراب لديه مشكلا في ذلك نسقا موسيقيا عزّز من قيمة النص فأظهر البعد الدلالي و النفسي للفظتي التصريع (تتفطر- تتقطر) ذلك أن اللفظ "انعكاس واع لنفسية الشاعر و مدى قدرته على انتقاء الألفاظ و حساسيته في التعامل معها بما يتناسب مع إبداعه "[3]

و يقول مفتتحا قصيدته –زنزانة العذاب- (البسيط)[4]

سَيَّانٌ عِنْدِي مفْتُوحُ وَ مُنْغَلِقُ يَا سِجْنُ بَابُكَ أَمْ شُدَّتِ به الحَلَقُ

[1]-ابن أبي الأصبع : تحرير التحبير –مرجع سابق- ص99

[2]مفدي زكريا : الديوان- ص 133

[3]السويدي –فاطمة: الإغتراب في الشعر الأموي- مدبولي-القاهرة-ط1-1997- ص 49

[4]مفدي زكريا:الديوان – ص 20

جاءت قافية العروض على روي (القاف) موافقة لقافية البيت و التي رويها كذلك (القاف)، فثمة حالة من الحزن و الضعف يوحي بها التصريع في هذا البيت ليُبقي القارئ في متابعة متواصلة مع هموم الشاعر التي سيفصح عنها في الأبيات المتتالية

و يقول مستهلا قصيدته –وليد القنبلة الذرية–(الرمل)[1]

مَادَهَاهُ؟ ويْل أُمِّهِ مَا دَهَاهُ ويلَتَاهُ مِنْ جِيلِهِ وَيْلَتَاهُ !

توافق العروض و الضرب وزنا و قافية ساهم في إخفاء مزيد من ذلك التعبير عن الحالة الشعورية للشاعر ،و متوسلا من خلاله كسب عطف القارئ.

و في افتتاحية أخراة لقصيدته– يوم الخلاص– (الخفيف)[2] :

أَشْرَقَ العِيدُ فَانْشُرُوا الأَعْلاَما وَ امْلَأوا الكَوْنَ بُهْجَة وَ ابْتِسَامَا

لا شك أنّ الرنين السمعي لصوت (الميم) في العروض و الضرب قد أبقى المشاهد على إطلاع على اللوحة الفنية التي حاول الشاعر رسمها.

و يقول في –أكذوبة العصر – (البسيط):[3]

أُكذُوبَةُ العَصْرِ أَم سُخْرِيَةَ القَدَرِ هَذي التي أُسِّسَتْ فِي صَالح البَشَرِ؟

يبدو أن الشاعر في هذه القصيدة، قد جارى القدامى في تصريع البيت الذي ينتقل فيه من موضوع إلى موضوع آخر فيقول مجموعة من الأبيات:

مُعَسْكَرُ الحَقِّ إنَّ الحَقَّ مُنْتَصِرُ رَغْمَ الطُغَاةِ وَ رَغْمَ العَابِثِ الأَشَرِ

[1]مفدي زكريا: الديوان–ص 161

[2]المصدر نفسه: ص 208

[3]–المصدر نفسه: ص 140

فالملاحظ على هذا البيت أنّه مصرّع اخبارا للسامع أنّه أنهى تلك التساؤلات الموجّهة إلى تلك المنظمة المزعومة لحلّ قضايا الأمم إلى موضوع آخر و هو التقرير و الإخبار.

كما صرّع في مواضع غير المواضع المألوفة للتصريع، و قد تمّ له ذلك و من أجل تجسيد مظاهر التصريع سعى مفدي إلى ممارسته في القصيدة الواحدة أكثر من مرة و ذلك إدراكا منه للدور الذي يلعبه في تصعيد شاعرية النص .

مَا للجِرَاحَاتِ، نُخْفِيهَا فَتُبْدِينَا وَللحُشَاشَاتِ نَأْسُوهَا فَتُدْمِينَا؟[1]

وللفَوَاجِعِ، نَنْسَاهَا فَتَفْجَأَنَا وللسِهَامِ نُفَادِيهَا فَتَصْمِينَا؟

ولليَّالِي، نُصَافِيهَا فَتُنْغِصُنَا وللزَمَانِ، نُدَارِيهِ فَيُرْدِينَا؟

وللسَّمَاوَاتِ، نَدْعُوهَا فَتُكْسِفُنَا وللحُظُوظِ، نُدَانِيهَا فَتُقْصِينَا؟

أ للمَقَادِيرِ ثَارَاتُ بِمَغْرِبِنَا أَمْ للأَعَاصِي، غَارَاتُ بِوَادِينَا؟

يا للرَّوَائِعِ...! كَمْ هَاجَتْ مَشَاعِرُنَا فَأَرْسَلَتَ مِنْ فَمِ الدّنْيَا شَوَادِينَا.

نلاحظ أبياتا متتالية من قصيدة –أفي السموات عرش أنت تنشده– مصرّعة إذ جاءت أعاريضها ملائمة لأضرابها وزنا و قافية و هذا دلالة على قدرة الشاعر و غزارة مادته و تمكّنه من المعجم اللغوي. إن هذا التصريع يولد أبعادا إيقاعية تتعاضد مع موسيقى الإطار لتخلق فضاءً قائما على موازنات صوتية و دلالية.

إنّ التصريع من الجماليات التي تجلّي قدرة الشاعر، فقد اهتم بهم مفدي زكريا في ديوانه لاهتمامه بموسيقاه الشعرية و عنايته برونقها ، فجاء معبّرا عن انفعالاته

[1] مفدي زكريا: الديوان– ص219

و محدثا نوعا من الرّصانة و الاتزان في موسيقى البيت أو القصيدة التي تضمنته فالتناغم يحدث بين شطري البيت.

فكان توظيفه للتصريع في مطالع قصائده ليزيد من ذلك التلون الإيقاعي الذي زوّدها بأنغامه و موسيقاه ، بعد أن أصبح المطلع هو الذي يحدّد ملامح القصيدة و يربط بين مفرداتها حتى أنّنا نقف حائرين أمام مقدماتهم تلك التي لخّصوا فيها كل ما يريدون قوله.

فلقد أحسن شاعرنا استثمار التنظيم الموسيقي للتصريع الذي كان واضحا في أغلب قصائد الديوان، و كثير من البحور الشعرية قد استوعبته (الطويل-البسيط-الكامل-الرمل-الخفيف-الوافر-المتقارب-السريع)ليظهر من هذا كله أن الشاعر تقيد باستعمال هذه الظاهرة الموسيقية بما وضعه القدماء من تنظيمات إيقاعية، و قد فعل ذلك القدماء و المحدثون لما فيه من حيوية و قدرة على إثارة الانفعال .

التدوير

هو مصطلح عروضي قديم و شائع في شعر الشّطرين " مَا كان قسيمه متّصلا بالآخر غير منفصل منه ،قد جمعتهما كلمة واحدة "[1] إذ تنقسم كلمة تقع بين عروض البيت من الشعر و بداية عجزه ، فيوصف البيت حينئذ بأنّه مدور أو فيه تدوير .

و هو في تعريف العروضيين" البيت الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها من الشطر الأوّل و بعضها من الشطر الثاني كقول أبي العلاء المعري :

خَفِّفْ الوَطْءَ مَا أَظُنُّ أَدِيمَ الـ أَرْضِ إلاَّ مِنْ هَذِهِ الأَجْسَادِ[2]

و قد عُرف هذا المصطلح في التراث النقدي العربي باسم المداخل أو المدمج (عند ابن رشيق) و يرمز له في وسط البيت بحرف "م" .

و يعتبره بعض النقاد ضرورة فنية تقتضيها طبيعة التجربة و يرونه صالحا لاحتواء المشاعر المحتدمة و العواطف المتدفقة التي لا يستوعبها الشطر الأوّل فيمتّد الشعور إلى الشطر الثاني.

فيلجأ الشاعر إلى التداخل بين شطري البيت ليتيح لنفسه مجالا موسيقيا رحبا فيكون دمج الشطرين معا معينا في التعبير عمّا يجول في خياله من دون أن يقف شطر

[1]-ابن رشيق :العمدة-ج1- مرجع سابق-ص 177

[2]-احمد الهاشمي :ميزان الذهب في صناعة شعر العرب –مؤسسة الكتب الثقافية –ط2-1995- ص 25

البيت و عجزه حائلا بينه و بين ما يريد ، فيمنح هذا الاندماج النّص ثراءً موسيقيا و دلاليا في آن واحد.

فامتداد البيت و اندماجه خرق استقلالية الشطرين على المستويين الصوتي و الدلالي ، على حين يبقى كل شطر محتفظا بقيمته الوزنية بما يحتويه من عدد التفعيلات التي اقتضتها طبيعة البحر المنجز.

و انتشرت ظاهرة التدوير في البحور ذات التفعيلتين (المركبة) أكثر منها في البحور ذات التفعيلة الواحدة (الصافية).

إنّ نظرة متأملّة في اللهب المقدس تكشف عن قدرة و براعة الشاعر التي تتماشى و التشكيل الإيقاعي للتدوير ، إذ ورد في أربعة عشر قصيدة بحسب تجربته الشعورية أي بنسبة 31.11 %.

يقول مفدي مدوّرا في قصيدة الذبيح الصاعد :[1]

بَاسِمَ الثَّغْرِ، كَالملاَئِكِ، أَوْ كَالطِّ م فْلِ، يَسْتَقْبِلُ الصَّبَاحَ الجَدِيدَا

رَافِلاً في خَلاَخِلَ، زَغْرَدَتْ تَمْ م لأُ مِنْ لَحْنِهَا الفَضَاءَ البَعِيدَا

حَالماً، كَالكَلِيمِ، كَلّمَهُ المجْ م دُ، فَشَدَّ الجِبَالَ يَبْغِي الصُّعَودَا

وَتَسَامَى، كَالرُوحِ في لَيْلَةِ القَدْ م رِ سَلاَماً، يَشِعُّ في الكَوْنِ عِيدَا

فالكلمات– كالطفل –تملأ–المجد–القدر–جاء بعضها في آخر الشطر الأوّل و بعضها في الشطر الثاني ، فقد انقسمت بين شطري البيت دون المساس بالتفعيلة

[1]–مفدي زكريا : الديوان– ص 12

(فاعلاتن) لأنّ القصيدة من بحر الخفيف المركب من تفعيلتين مختلفتين (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن)

فقد أتاح هذا التدوير للشاعر المرونة في استعماله في الأبيات ليتّضح التواصل بين الشطرين و وجد الشاعر في وزن الخفيف الحرية لدمج الشطرين ممّا زاد تلائم الأبيات موسيقيا و دلاليا .

و جاء بالتدوير في قصيدة أيها المهرجان هذا نشيدي:[1]

أَيُّهَا المهْرَجَانُ في قُدُسِ الخَضْـ م رَاءِ لُحْ في سَمَا الشَمَالِ هِلَالَا

سَجَّلْتَ ثَوْرَةَ الشُعُوبِ عَلى الظُلْ م مِ لِطُلَّابِنَا الأُبَاةِ خِصَالَا

غَةُ العِزِ وَ الكَرَامَةِ وَ المجْ م دِ تَهَادَى عَلى الدُهُورِ اخْتِيَالاَ

كَمْ رَمَاهَا ذُو الجَهَالَةِ بالعُقْ م مِ سِفَاهًا وَ خِسَّةً وَ ضِلاَلاً

ذَلَّ شَعبُ لَمَ يَتَّخِذْ لُغَةَ الأجْ م دَادِ حِصْنًا وَ رَامَ عَنْهَا انفصَالاَ

الأمر كذلك بالنسبة للكلمات – الخضراء–الظلم–المجد–العقم–الأجداد، قد تقاسمت في الأبيات الشعرية بين شطريها الأوّل و الثاني ، و في هذا " جمال و خفّة يضفيان على الأبيات ليونة و غنائية كما تقول نازك الملائكة :" و للتدوير في نظرنا ، فائدة شعرية و ليس مجرّد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنّه يسيغ على البيت غنائية و ليونة "[2]

[1]–مفدي زكريا :الديوان– ص 185

[2]–نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر–مرجع سابق –ص 112

و يقول في قصيدة وليد القنبلة الذرية و التي نجتزأ منها بعض الأبيات :[1]

قَذَفَتْهُ إلى الحَيَاةِ يَدُ المَوْ م تِ فَلَمْ يَقْضِ في الحَيَاةِ رَبِيعَا

وَ سَقَتْهُ السُمُومَ في عَالَمِ الغَيْ م بِ فِرَنْسَا فَجَاءَ شَكْلًا مُرِيعَا

ابْنُ إِفْرِيقْيَا الشَهِيدَ وَ قَدْ خَ م رَّ عَلى مَذْبَحِ الطُغَاةِ صَرِيعًا

شَوَّهَتْ خَلْقَهُ جَرِيمَتُهَا الكُبْ م رَى وَ جَرَّتْهُ للخَرَابِ سَرِيعَا

طَحَنَ الدَّاءُ جِسْمَهُ وَأَحَالَ السُّ م قْمُ ذرّاتِه هَباءً فطَارَا

استعمل الشاعر في هذه القصيدة التي هي من بحر الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) التدوير أكثر من سابقتيها و توظيفه فيه دليل على القوّة ، إذ استرسل الشاعر في بث ولعه ، فالكارثة تحتاج إلى حديث طويل ممتّد ، ممّا أضفى على النّص مزيدا من النغم الموسيقي المؤثر .

و يقدّم لنا الجدول التالي تعيين كمّي للتدوير في متن الديوان موزعاً على البحور التي استدعته:

البحور	الخفيف	الكامل	الرمل	البسيط	المتقارب
إجمالي الأبيات	362	329	118	437	148
المدور	118	2	16	1	5
النسبة	% 32.59	% 0.60	% 13.55	% 0.22	% 3.37

الجدول الأول *

[1]-مفدي زكريا : الديوان – ص 162

*-قمت بإعداد الجدول الأول معتمدة على استقراء مباشر من الديوان

و من الجدول تتّضح النتائج التالية :

-يمكن استنتاج وقوع التدوير في البحور التالية : الخفيف –الكامل –الرمل- البسيط-المتقارب

-وقع تدوير الخفيف في المقدمة بنسبة 32.59 % و هو من البحور المركبة (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) و قد شاع فيه التدوير لانسيابية موسيقاه " و للخفيف جزالة و رشاقة " [1]

و قد أحصى الدكتور أحمد كشك ما ورد مدوّرا من الأبيات على مختلف بحور الشعر العربي على مرّ العصور (الجاهلي ، الأموي ، العباسي ، الأندلسي المملوكي المصري ، الحديث) و كان النصيب الأوفر للخفيف الذي بلغت نسبة أبياته المدوّرة ما يقارب 43 يقول:"امتلك الخفيف ظاهرة التدوير و أصبح الاتّصال الشطري منبّئا عنه فلم يوجد من التوأم من البحور بحر مثل التدوير فيه ظاهرة مثل بحر الخفيف "[2] و هو يرى أيضا أنّ مبرر الاتصال في الخفيف كان غلبة الاسترسال و القصّ و الحكاية في هذا الوزن ." و هو ساطع النغم بارز الموسيقى ، ثم إنّه صالح للحوار ويقال و قلت و يصلح للجدل و للترديد و للسرد ، و يمتلء بالروح الملحمي "[3]

فلقد استأثر بحر الخفيف بأكثر عدد من أبيات التدوير و الواقع كثرة التدوير في الخفيف مسألة معروفة في تاريخ العروض و هذا عائد إلى بنية هذا البحر لأنّ المجاورة

[1]-حازم القرطاجي : منهاج البلغاء و سراج الأدباء – مرجع سابق-ص 269

[2]-أحمد كشك : التدوير في الشعر –دراسة في النحو و المعنى و الإيقاع – دار العلوم- القاهرة-ط1-1989-ص 113 .

[3]-صابر عبد الدايم : موسيقى الشعر العربي – بين الثبات و التطور – مكتبة الخانجي – القاهرة –ط3-1993- ص 118

في الخفيف بين تفعيلة العروض في الصّدر و أول تفعيلة من العجز و هي من نوع واحد (فاعلاتن) في الحالتين تقضي إلى الجمع بين تفعيلتين متماثلتين أكثر مما يمكن الجمع بين تفعيلتين مختلفتين ، و لذلك وجد فيه الشعراء حرية إبداعية أكثر لما لهذا البحر من مرونة و طواعية لا يتوفر عليها غيره من البحور.

و فيما يلي يقدم البحث بين يدي فعاليته جداول تفصيلية لكل بحر فيه التدوير.

الجدول الثاني : بحر الخفيف / الجدول الرابع : بحر الرمل

العصر	عدد الأبيات	الأبيات المدورة
الجاهلي	346	187
الأموي	767	160
العباسي	4794	2219
الأندلسي	335	103
المصري المملوكي	1842	696
الحديث	3517	1552
المجموع	11601	4917

العصر	عدد الأبيات	الأبيات المدورة
الجاهلي	121	/
الأموي	177	1
العباسي	485	9
الأندلسي	289	1
الحديث	2983	31
المجموع	4055	42

الجدول الثالث : بحر الكامل

العصر	عدد الأبيات	الأبيات المدورة
الجاهلي	911	3
الأموي	3364	1
العباسي	10042	159
الأندلسي	2876	34
المصري المملوكي	3232	24
الحديث	4960	45
المجموع	25385	266

الجدول الخامس : بحر البسيط

العصر	عدد الأبيات	الأبيات المدورة
الجاهلي	886	4
الأموي	2486	/
العباسي	2092	39
الأندلسي	805	7
المصري المملوكي	3456	9
الحديث	2385	6
المجموع	12110	65

الجدول السادس : بحر المتقارب

العصر	عدد الأبيات	الأبيات المدورة
الجاهلي	269	140
الأموي	340	40
العباسي	2316	285
الأندلسي	801	41
المصري المملوكي	385	9

الحديث	478	15
المجموع	5349	530

و فيما يلي جدول توضيحي للنسب :

البحور	**الخفيف**	**الكامل**	**الرمل**	**البسيط**	**المتقارب**
إجمالي الأبيات	11601	25385	2983	12110	5349
المدور	4917	266	42	65	530
النسبة	%42.38	%1.04	% 1.40	% 0.53	% 9.90

و باستقراء الجداول السابقة يمكن القول إنّ التدوير ظلّ طاغ فهو في المرتبة الأولى عند مفدي زكريا بنسبة تقارب 33 % و هو كذلك عبر جميع العصور بنسبة تقارب 43 % "و أكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف و هو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة إلاّ أنّه في غير الخفيف مستقل عند المطبوعين و قد يستخفونه في الأعاريض القصار كالهزج و مربوع الرمل و ما أشبه ذلك "[1]

قمت بإعداد الجداول: الثاني ، الثالث،الرابع،الخامس، السادس،معتمدة على منجز أحمد كشك الإحصائي في كتابه –التدوير في الشعر –دراسة في النحو و المعنى و الإيقاع ص 74-67-90-106-115 .

[1]–ابن رشيق : العمدة –ج1–مرجع سابق–ص 178

مجمل القول إنّ التدوير أحد عناصر البناء الموسيقي للنّص الشعري في محاولة من الشاعر على فتح صدر البيت على عجزه ، و يكون عفويا لديه عندما تكون هناك ضرورة لغوية أو وزنية، و ما على الشاعر هنا إلاّ أن يقدر بإذنه و حسّه الموسيقي فيدوّر متى رأى أنّ التّدوير لن يخلّ بإنسيابية و موسيقى البيت، فالشاعر وحده قادر على أن يفرض نغمة موسيقية مدورة على أذن المستمع.

إذن هو ظاهرة إيقاعية إنشادية داخل البناء الشعري و تظهر واقعيتها في كسر رتابة الشطرين ، و إثراء الإيقاع بالقيمة الصوتية و الدلالية المتولدة من الأبيات.

الحوار

لم يكن التكرار و لا الجناس و لا التّصريع و لا التدوير أنماطا إيقاعية يتّكئ عليها الشّاعر في رسم بنيته الإيقاعية و إنّما عاضدها نمط إيقاعي آخر هو الحوار.

إذ يمكن للحوار المصاغ صياغة شعرية أن يمنح إيقاعية مضافة لإيقاع القصيدة فهو بطبيعته ذو طابع صوتي يعزّز الصورة الفنية ذات الطابع السمعي.

يقوم هذا النّمط الإيقاعي الذي اعتمده المتن "على إقامة علاقة بين الذات المتكلّمة و ذات أخرى أو ذوات ممّا يخلق بينهما حوارا قائما على تعدّد الأصوات الأمر الذي يستلزم تنوّعا في الإيقاع و تعدّدا في السجلاّت اللّغوية ، و هو ما لم تكن تتّسم به التقليدية القائمة في الغالب على صوت أحادي و على إيقاع خارجي رتيب و سجّل لغوي وحيد."[1]

و النّصوص التي تحتوي هذا النّمط "تفتح للذّات الشاعرة متنفّسا نفسيا تعبّر من خلاله عن خصوصيتها"[2]، لذلك لجأ إليه الشاعر ليعبّر عن أعماقه و طبيعة همومه تطلعاته ،و سنكتفي بالتمثيل لهذا النمط الإيقاعي بمقاطع من قصيدة (فلسطين عل الصليب) و هي عبارة عن حوار بين الشاعر و فلسطين و العرب جاء فيها

[1]-محمد ولد عبدي :السياق و الأنساق –مرجع سابق- ص 266

[2]-المرجع نفسه:الصفحة نفسها

الشاعر:[1]

أُنَادِيكِ فِي الصَّرْصَرِ العَاتِيَهْ وبَيْنَ قَوَاصِفِهَا الدَّارِيه

وَ أَدْعُوكِ بَيْنَ أَزِيزِ الوَغَى وَ بَيْنَ جَمَاجِمِهَا الجَاثِيَهْ

وأَذْكُرُ جُرْحَكِ فِي حَرْبِنَا وَفِي ثَوْرَةِ المَغْرِبِ القَانِيَهْ

فِلسْطِينُ يَا مَهْبَطَ الأَنْبِيَا ويَا قِبْلَةَ العَرَبِ الثَانِيَهْ

ويَا حُجَّةَ اللهِ فِي أَرْضِهِ ويَا هِبَةَ الأَزَلِ السَامِيَهْ

و يَا قُدُسًا بَاعَه آدَمُ كَمَا بَاعَ جَنّتَهُ العَالِيهْ

فلسطين:

أيَا شَاعِرَ العُرْبِ ذَكَرْتَنِي وهِجْتَ جِراحَاتِي الدَامِيَهْ

لَقَدْ كَانَ لِي سَبَبٌ للبقَا فَقَطَعَ قَوْمِي أَسْبَابِيَهْ

وَ رُحْتُ أُبَاعُ وَأُشْتَرَى كَمَا تُبَاعُ لجَزّارِهَا المَاشِيَهْ

وَ أُشْنَقُ فِي حَبْلِ مُسْتَعْمِرِي وَ أُصْلَبُ فِي كَفِّ جَلاَدِيَهْ

وَ يَسْلبِنِي عِزَّتِي غَاصِبِي وَ تَنْهَبُ دَارِي قُطَّاعِيَهْ

فَأَصْبَحْتُ (أَرْشُف) فِي مِحْنَتِي وَقَوْمِي عَنْ مِحْنَتِي لاَهِيَهْ

وَ فِي سَكْرَةٍ ضَيَّعُوا عِزَّتِي وَ لَمْ يُغْنِ عَنِّي سُلْطَانِيَهْ

العرب:

[1] مفدي زكريا : الديوان-ص 336-341-344

وَقَالَ ابْن يَعْرُبَ , لمَّا تَيَّقَ ظَ لَمْ أَدْرِ – مِنْ سَكْرَتِي – مَاهِيَهْ ؟

وَلَـمْ أَتَفَطَّنْ (لِثَالُوثِهَا) وَلَمْ أَدْرِ – مِنْ غَفْوَتِي – مَاهِيَهْ ؟

فَلَمْ تُجْدِ فِي صَـدِّهَا وَلَمْ تَفْدِنِي – فِي القَضآ– مَالِيَهْ

وَفَوَّضْتُ أَمْـرِيَ, للحَاكِمِينَ فَضيَّعَ قُـدْسِيَّ , حُكَّامِيَهْ

فَيَا لَيْتَنِي , لَمْ أَخُنْ ثَوْرَتِي وَلَـمْ أَطْفِ نِيرَانَهَا الحَامِيَهْ

فِلِسْطِيـنُ ...لَا تَيْأَسِي , إنَّـنِي سَأَصْلِحُ فِي الشَّرْقِ– أَخْطَائِيْه

تناوتتناوب الحوار هنا بين الشاعر و فلسطين و العرب حتى احتدم بينهم "فإذا كان الحوار محتدما مليئا بالانفعالات كان الإيقاع السريع أكثر بروزا، و إذا كانت المحاورة هادئة غير ميّالة إلى العنف كانت أقرب إلى الإيقاع ذي السرعة غير الشديدة ، و لكن إيقاع الحوار بكافة-درجات الانفعال و الحالة النفسية- يظّل بنحو عام أكثر سرعة من حديث الفرد الواحد و هو يصف أو يتحدث عن حكاية "[1]

لقد اشتملت هذه القصيدة على حوار إلاّ أنّه حوار غير عادي لأنّه لا يتمثّل في سؤال يتلوه جواب، و إنّما في ثلاث تدخلات على لسان ثلاثة أطراف مختلفة (الشاعر- فلسطين- العرب) متّصلة من حيث أنّ كلّ طرف منها يعبّر عن وجهة نظره الخاصّة.

و نلاحظ أنّ هذا الحوار أخذ طابع الجملة الإنشائية إذ حلّ على هيئة نداء (يا مهبط- يا حجّة- يا قبلة –يا هبة-أيا-) و جزم (و لم يُغنِ- و لم أتفطن- و لم أدْر- و لَمْ أدْرِ- و لَمْ أطْفِ-)حيث تدعو مثل هذه الأساليب القارئ أو المستمع إلى التفاعل مع أجواء القصيدة.

[1]-محمد ولد عبدي:السياق و الأنساق – مرجع سابق-ص 266

هكذا ترجمت هذه القصيدة بحوارها عن حركة إيقاعية متنامية إذا أضحى أداة فنية مهمّة يستخدمها الشاعر إذا استطاع أن يفيد منها في القصيدة ،و بما ينسجم مع أجوائها و تطلّعاتها .

عموما يمكن القول إنّ الشاعر تفنّن في استخدام ما من شأنه أن يؤدّي إلى إبراز الجمال الموسيقي لشعره و إظهار بهائه على أفضل صورة من خلال الاهتمام بالموسيقى الداخلية، فاستخدم أساليب متعّددة و متنّوعة من أجل تحقيق تلك الغاية.

و ديوان اللهب المقدس يضجّ بالموسيقى و ألوان الإيقاع الداخلي على مستوى الحرف و اللفظة فالعبارة "فالإيقاع الداخلي ينساب في اللفظة و التركيب فيعطي إشراقة و وقدة تومئ إلى المشاعر فتجليّها و تحسن التعبير عن أدّق الخلجات و أخفاها "[1]

و على أنماط أخرى في مجموعة من الظواهر الأسلوبية كالتدوير و الجناس و التصريع الّتي كان لها دور في إحداث تنوّعات موسيقية و إبراز جماليات النّصوص الشعرية ، لنجدها إشارة منه على تحدّيه و تمكّنه من اللّغة و العروض.

فما يزال الإيقاع الداخلي عند الشاعر يصدر عن تقليد أو محاكاة ، فهو لا يفرض نفسه على الإيقاع الخارجي إلا باكتمال نضج الشاعر الموهوب الذي به يضع بصمته على القصيدة.

[1]-عبد الرحمن آلوجي:الإيقاع في الشعر العربي-مرجع سابق- ص 79

فكلّ ما تقدّم يتّضح لنا أنّ للموسيقى أثرا هامّا في شعر مفدي زكريا على اعتبار أنّها من بين الأدوات الفنيّة عنده فهي الّتي تساعد على معرفة مدى صدق الشاعر في عواطفه و مدى معايشته للتجارب التي عبّر عنها .

خاتمة

خاتمة:

لقد كان هذا البحث اسهاما متواضعا يقف على أهمّ الظواهر الإيقاعية في ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا،و بعد طول مصاحبته تجلّت بعض النتائج التي وقفت عندها الدراسة سواء على تحديدها في مستوى البنية الخارجية للإيقاع أو البنية الداخلية.

أوّلاً: فقد ظهر على المستوى الخارجي أنّ الشاعر مفدي نظم قصائده على البحور الخليلية المتداولة في موروثه ناسجا عليها معاني تحاكي ذلك الموروث، لذلك اعتمد الأوزان التقليدية مبنى لقصائده ولم يقصد إلى التجريب إلاّ في بعض منها، و الملاحظ أنّ البحور التي بني عليها هي خليط من البحور الصافية(الرمل –المتقارب– الكامل)و البحور الممزوجة(الخفيف–الطويل–البسيط–السريع–الوافر).

ثانيًا: إنّ بحر الخفيف هو البحر المقدم عنده من حيث عدد القصائد وسبب ذلك يعود إلى أنّ سعته توّسع للشاعر مساحة قول يحتاجها،و لأنّه شاعر مطيل تقصّد توصيل الغرض مال إلى البحور التامّة و لم يتخذّ من البحور المجزوءة مبنى لقصائده.

ثالثًا: إنّ ما يخصّ شعر التفعيلة فقد انصرفت له تجربة الشاعر إلى البحور الصافية فقط و هي تتركّب من تكرار تفعيلة واحدة(الرمل– المتقارب–المتدارك)و لم تدفع بذاتها إلى البحور الممزوجة ممّا يجعلها بالرّغم من كسرها البيت التقليدي و اتكائها على التفعيلة فهي لم تبتعد عن عروض الخليل.

و في كلّ هذا جمع الشاعر في الترخيصات العروضية بين التفعيلات المزاحفة و التفعيلات السالمة و هو حسن استغلال للطاقات المتاحة في هذه الامكانية.

رابعًا: التزم الشاعرالقافية الموّحدة مثلما التزم الوزن،فنظم على قوافي تتناسب مع طبيعة الموضوع و لا سيما حرف الروي الذي جاء معبّرا عن ايحاءات دلالية و صوتية وردت في أكثرها ضمن القافية المطلقة المتبوعة بحرف لين.

خامسًا: يشكّل النّسق التّفعيلي،فعلى الرغم من محاولات الهروب من هيمنة القافية، لم يستطع الشاعر أن يلغيها في شعره التفعيلي أو أن يشطبها من آذان المتلقي.

و بهذا يظهر الشاعر في هندسة قصائده على مستوى بنيته الخارجية تقليدي الملامح ملتزما بالوزن و القافية و بهذه الهندسة الخارجية عبّر بقوّة عن مضمون ديوانه.

أمّا على المستوى الداخلي للبنية الإيقاعية عمد الشاعر إلى أساليب عديدة و متنوعة،فعمد إلى التكرار الذي أحدث تنوعا موسيقيا ارتبط بالحالة النفسية و أكد في نفس القارئ المعنى المقصود.

فكان تكرار الحرف طلبا للألفة و استقرار البيت قصد الإقناع و توكيد المعنى و تكرار اللفظ لإبراز جوهر قضية ما داخل القصيدة و البحث عن مكنوناتها بالعودة إليها لفظا و معنى وتكرار العبارة للتركيز على المعنى و ترسيخه في ذهن المتلقي.

سادسًا: لقد وظف الشّاعر الجناس بصورة تتناسب مع موضوع القصيدة موّفرا لها إيقاعا غنيا و جرسا متجاوبا.

سابعًا: جاء التصريع معبّرا عن انفعالات الشاعر محدثا نوعا من الرصانة و الاتّزان في موسيقى البيت أو القصيدة الّتي حوته.

ثامنًا: وكان للتدوير الذي جاء لكسر رتابة الشطرين دور في إثراء الإيقاع بالقيمة الصوتية و الدلالية المتولدة من الأبيات.

تاسعًا: يمكن للحوار المصاغ صياغة شعرية أن يمنح إيقاعية مضافة لإيقاع القصيدة فهو بطبيعته ذو طابع صوتي يعزز الصورة الفنية ذات الطابع السمعي.

فكلّ هذه الأساليب تندرج ضمن الإيقاع الصوتي الذي يثري و يزيد من الفاعلية الإيقاعية للنص الشعري.

و بالجملة نخلص إلى أنّ هذه العناصر هي الخصائص الإيقاعية الأكثر شيوعا في ديوان اللهب المقدس حقّقنا رصدها بعد مسائلة النصوص من خلال قراءة عميقة واعية لها.

ونقول إنّ هذه النصوص التي يتشكل منها الديوان تمثل بما فيها من مقومات الإبداع في تقنياتها الفنية و شعريتها المتميزة مرحلة النضج الفني و الوعي الحادّ بطبيعة اللغة الشعرية عند الشاعر،فهو من وجهة نظر التحليل الإيقاعي مدونة هامّة ليست موقوفة على الأدب الجزائري فحسب بل على مسيرة الأدب العربي عامّة.

فإنّ آخر مايمكن أن نختم به هذا البحث هو أنّنا حاولنا، قدر المستطاع، الكشف عن النتاج الإيقاعي في ديوان اللهب المقدس لشاعر مبدع من شعرائنا الكبار.

وعسانا أن نكون قد أدركنا مقاصد نغميّة قي استذواق جمالية الشعر العربي في صوت الأدب الجزائري.

و ما التّوفيق إلاّ باللّه.

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم برواية ورش.

-الأبرص، عبيد:

1- الديوان-شرح:أحمد عدرة-دار الكتاب العربي-بيروت-الطبعة الأولى-1994.

-ابن الأثير،ضياء الدين:

2 -المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر-تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد-مطبعة مصطفى باي الحلبي-1939.

- ابن أبي الأصبع:

3-تحرير التحبير في صناعة الشعر و النثر-تحقيق:حفني محمد شرف-مصر-1963.

-أحمد حمدان ابتسام:

4-الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي-دار القلم العربي-حلب-الطبعة الأولى-1997.

الأحمدي نويوات:

5-المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي-المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر-الطبعة الثالثة-1983.

ألوجي عبد الرحمن:

6-الإيقاع في الشعر العربي-دار الحصاد- دمشق- الطبعة الأولى-1985.

أنيس ،إبراهيم:

7- الأصوات اللغوية-مطبعة نهضة مصر-(دت).

8- موسيقى الشعر العربي-مكتبة الأنجلو-مصر-1965.

امرؤ القيس:

9-الديوان-تحقيق:مصطفى عبد الشافي-دار الكتب العلمية-بيروت-الطبعة الخامسة-2004.

إسماعيل، عز الدين:

10-الأسس الجمالية في النقد الأدبي-دار الفكر العربي-مصر-1974.

11- التفسير النفسي للأدب-دار العودة-بيروت-الطبعة الرابعة-1977.

12-الشعر العربي المعاصر(قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية)-دار العودة-بيروت-الطبعة الثالثة-1981.

البحراوي سيد:

13- الإيقاع في شعر السياب-مكتبة شرقيات-القاهرة-(دت).

14-العروض و إيقاع الشعر العربي-الهيئة المصرية العامة للكتاب-1993

البستاني سليمان:

15 - إلياذة هوميروس-مطبعة الهلال-مصر-1904.

بشار بن برد:

16-الديوان –تحقيق:محمد الطاهر بن عاشور-لجنة التأليف و الترجمة-القاهرة-1966.

بنيس محمد:

17-ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب-دار التنوير-بيروت- الطبعة الثانية-1985.

التبريزي، الخطيب:

18-الكافي في العروض و القوافي-دار الكتب العلمية-بيروت-الطبعة الأولى-2003.

تمام حسان:

19-مناهج البحث في اللغة-دار الثقافة-الدار البيضاء-المغرب-1979.

التنوخي،القاضي أبو يعلى عبد الباقي:

20-القوافي-تحقيق:عوني عبد الرؤوف-مكتبة الخانجي-مصر-الطبعة الثانية-1978.

التوحيدي ،أبو حيان:

21-الإمتاع و المؤانسة-تحقيق :أحمد أمين و أحمد الزين -مكتبة الحياة-بيروت-(دت).

22-الهوامل و الشوامل-نشر:أحمد أمين و السيد صقر-الهيئة العامة لقصور الثقافة-(دت)

الجاحظ ،أبو عثمان:

23-البيان و التبيين-تحقيق :عبد السلام هارون-دار الفكر-الطبعة الرابعة-(دت).

24-الحيوان-تحقيق:عبد السلام هارون-دار الكتاب العربي-بيروت-الطبعة الثالثة-1969.

25-الرسائل-المكتبة السلفية-القاهرة-1910.

جاسم عزيز السيد:

26- دراسات نقدية في الأدب الحديث-الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة-1995.

الجرجاني عبد العزبز:

27-الوساطة بين المتنبي و خصومه-تحقيق:محمد أبو الفضل و علي البجاوي-الطبعة الثانية-(دت)

الجرجاني عبد القاهر:

28-أسرار البلاغة-دار المعرفة-بيروت- الطبعة الثانية-(دت).

29-دلائل الإعجاز-تعليق:محمود شاكر-مكتبة الخانجي-القاهرة-الطبعة الأولى-1991.

ابن جني ،أبو عثمان:

30-الخصائص -تحقيق:محمد النجار-دار الكتب العلمية-1956.

31-سر صناعة العرب-تحقيق:حسن هنداوي-دار القلم-دمشق-الطبعة الثانية-1993.

الجوهري رجاء:

32-فن الرجز في العصر العباسي-منشأة المعارف-الإسكندرية-(دت).

الجوزو مصطفى:

34-نظريات الشعر عند العرب-دار الطليعة-بيروت-الطبعة الأولى-1981.

جيدة عبد الحميد:

35-الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر-مؤسسة نوفل-بيروت-1980.

حسان بن ثابت:

36-الديوان-تحقيق:عبد أمهنا-دار الكتب العلمية-الطبعة الثانية-1994.

الحصري إبراهيم:

37-جمع الجواهر في الملح و النوادر-تحقيق:محمد علي البجاوي-دار الكتب المصرية-1954.

الحلو سليم:

38-الموسيقى النظرية-دار مكتبة الحياة-بيروت-الطبعة الثانية-1972.

الحوفي أحمد محمد:

39-الحياة العربية في الشعر الجاهلي-دار النهضة-القاهرة-1972.

الخفاجي، ابن سنان:

40-سر الفصاحة-دار الكتب العلمية-بيروت-الطبعة الأولى-1982.

ابن خلدون،عبد الرحمن:

41-المقدمة-شرح محمد الإسكندراني-دار الكتاب العربي-بيروت-2004.

الخوارزمي، أبو عبد الله:

42-مفاتيح العلوم-تحقيق:عثمان خليل-الطبعة الأولى-1930.

الدماميني،محمد بن أبي بكر المخزومي:

43-العيون الغامزة على خبايا الرامزة-تحقيق:الحساني حسن عبد الله-مكتبة الخانجي-القاهرة—الطبعة الثانية-1994.

الدمنهوري،محمد:

44-الإرشاد الشافي على متن الكافي في العروض و القوافي-مصر-مكتبة مصطفى الباي الحلبي —مصر-الطبعة الثانية-1957.

أبو ديب ،كمال:

45-في البنية الإيقاعية للشعر العربي-دار العلم للملايين-بيروت-الطبعة الثانية-1981.

الرافعي صادق:

46- -تاريخ آداب العرب-دار الكتاب العربي-بيروت-الطبعة الثانية-1974.

47- وحي القلم-المكتبة العصرية-بيروت-(دت).

ابن رشد ،أبو الوليد القرطبي:

48-تلخيص الخطابة-تحقيق:محمد سليم سالم-عين شمس-الطبعة الأولى-1967.

الرماني، إبراهيم:

49-الغموض في الشعر الحديث-ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر.

زكي نجيب محمود:

50-في فلسفة النقد-دار الشروق-القاهرة-الطبعة الأولى-1979.

الزمخشري ،جار الله:

51-أساس البلاغة-تحقيق:عبد الرحيم محمود-دار المعرفة-بيروت(دت).

السجلماسي ،أبو محمد القاسم:

52-المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع-تحقيق:علال الغازي-دار المعارف-الرباط-1980.

السد نور الدين:

53-الشعرية العربية-ديوان المطبوعات الجامعية-1995.

السعدني ،محمد:

54-البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث-منشأة المعارف-مصر-1987.

السكاكي ،أبو يعقوب:

55-مفتاح العلوم –تحقيق:عثمان يوسف –دار الرسالة-بغداد-الطبعة الأولى -1982.

سلطان منبر:

56-الإيقاع الصوتي في شعر شوقي دار المعارف-الإسكندرية-الطبعة الأولى-2000.

57-البديع تأصيل و تجديد-منشأة المعارف-مصر-1986.

السويدي فاطمة:

58-الاغتراب في الشعر الأموي-مدبولي-القاهرة-الطبعة الأولى-1997.

سويف مصطفى:

59-الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة-دار المعارف-القاهرة-1959.

ابن سيده ،أبو الحسن علي المرسي:

60-المخصص(باب الملاهي و الغناء)-دار الكتب العلمية-لبنان-(دت).

ابن سينا ،أبو علي الحسن:

61- جوامع علم الموسيقى-تحقيق:زكريا يوسف-المطبعة الأميرية-القاهرة-1956.

62-الشفا-ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو-تحقيق:عبد الرحمن بدوي-مكتبة النهضة-القاهرة-1953.

السيوطي ،جلال الدين:

63-الإتقان في علوم القرآن-القاهرة-1935.

الشنتريني، ابن السراج:

64-المعيار في أوزان الأشعار-تحقيق:رضوان الداية-دار الملاح-الطبعة الثالثة-1979.

أبو شوارب مصطفى:

65-البنية الإيقاعية في شعر عبد العزيز سعود البابطين-دار المعرفة-1997.

صابر عبد الدايم:

66-موسيقى الشعر العربي-بين الثبات و التطور-مكتبة الخانجي-القاهرة-الطبعة الثالثة-1993.

صالح عبد الفتاح:

67-عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث-مكتبة المنار-الأردن-1985.

الصفاء إخوان:

68-الرسائل موفم للنشر.

صلاح يوسف عبد القادر:

69-في العروض والإيقاع الشعري-دار الأيام-الجزائر-الطبعة الأولى-1996.

ضيف ،شوقي:

70-العصر الجاهلي-دار المعارف-مصر-1960.

71-في النقد الأدبي-دار المعارف-مصر-الطبعة السادسة-1981.

ابن طباطبا العلوي:

72- عيار الشعر-تحقيق:غباس عبد الستار-دار الكتب العلمية-بيروت-الطبعة الثانية-2005.

ابن عبد ربه:

73- العقد الفريد-تحقيق:عبد الحميد الترحيني -دار الكتب العلمية-بيروت-الطبعة الثالثة-1987

عباس محمد:

74- الأبعاد الإبداعية في منهج عبد القاهر الجرجاني-دار الفكر المعاصر-بيروت-دار الفكر سوريا-الطبعة الأولى-1999

عبد القادر عبد الجليل:

75- هندسة المقاطع الصوتية-دار صفاء-عمان-الطبعة الأولى-2010.

عبد الله الطيب:

76-المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها-دار الفكر-بيروت-الطبعة الخامسة-1981.

عتيق ،عبد العزيز:

77 -علم العروض و القافية-دار النهضة العربية-بيروت-1985.

العسكري، أبو هلال:

78- الصناعتين-تحقيق:محمد الأمين الخانجي-مطبعة محمود بك-الطبعة الأولى-1320هـ.

العياشي ،محمد:

79- نظرية إيقاع الشعر العربي-المطبعة العصرية-تونس-1986.

عياد ،شكري:

80- موسيقى الشعر العربي-مشروع دراسة علمية-دار الكتب المصرية-الطبعة الثالثة-1998.

عيد رجاء:

81- التجديد الموسيقي في الشعر العربي المعاصر-مؤسسة نوفل-بيروت-1980.

غريب روز:

82-تمهيد في النقد الأدبي-دار مكشوف-بيروت-1971.

غنيمي، محمد هلال:

83- النقد الأدبي الحديث-دار العودة-بيروت-1973.

الفارابي ،أبو نصر محمد:

84- جوامع الشعر ضمن كتاب تلخيص أرسطو في الشعر لابن رشد-تحقيق:محمد سليم سالم-المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية-1971.

85- الموسيقى الكبير-تحقيق:غطاس عبد المالك-دار الكتاب العربي-1967.

ابن فارس ،أبو الحسين القزويني:

86-الصاحبي في فقه اللغة-تحقيق:أحمد حسن بسج-دار الكتب العلمية-بيروت-الطبعة الأولى-1997.

الفيروز آبادي:

87- القاموس المحيط-دار الجيل-بيروت(دت).

ابن قتيبة ،أبو محمد عبد الله بن مسلم:

88- الشعر و الشعراء-دار إحياء العلوم-بيروت-الطبعة الخامسة-1994.

قدامة بن جعفر:

89- نقد الشعر-تحقيق:كمال مصطفى-مكتبة الخانجي-القاهرة-الطبعة الثالثة-1978.

القرطاجني ،حازم:

90- منهاج البلغاء و سراج الأدباء-تحقيق:محمد الحبيب بن خوجة-دار الكتب الشرقية-تونس-1966.

القزويني ،الخطيب:

91- الإيضاح في علوم البلاغة-دار الكتاب اللبناني-بيروت-1971.

القيرواني، ابن رشيق:

92- العمدة في محاسن الشعر آدابه و نقده-تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد-دار الرشاد الحديثة-الدار البيضاء-(دت).

كراكبي محمد:

93- خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني-دار هومة-الجزائر-الطبعة الثالثة-2003.

كشك أحمد:

94- التدوير في الشعر-دراسة في النحو و المعنى و الإيقاع-دار العلوم-القاهرة-الطبعة الأولى-1989.

95- من وظائف الصوت اللغوي-القاهرة-الطبعة الثانية-1997.

مجدي وهبة:

96- معجم مصطلحات الأدب-مكتبة لبنان-بيروت-1974.

مرتاض عبد المالك:

97- الأدب الجزائري القديم-دراسة في الجذور-دار هومة-الجزائر-2005.

المرزوقي:

98- شرح ديوان الحماسة-تحقيق:أحمد أمين و عبد السلام هارون-دار الجيل-بيروت-(دت).

ابن المعتز:

99- البديع: دار الجيل-الطبعة الأولى-1990.

معجم اللغة العربية:

100- المعجم الوسيط-المكتبة العلمية-الطبعة الثالثة-(دت).

المعري ،أبو العلاء:

101- اللزوميات-تحقيق:حسين نصار-الهيئة المصرية للكتاب-1992.

ابن معصوم المدني:

102- أنوار الربيع في أنواع البديع-تحقيق:شاكر هادي-مطبعة العراق-الطبعة الأولى-1969.

مفتاح محمد:

103- تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)المركز الثقافي العربي-بيروت-الدار البيضاء-الطبعة الثالثة-1992.

مفدي زكريا:

104--أمجادنا تتكلم و قصائد أخر-تحقيق:مصطفى بن الحاج بكير حمودة-الجزائر-2003.

105--اللهب المقدس-موفم للنشر-الجزائر-الطبعة الرابعة-2000.

الملائكة نازك:

106-ديوان شظايا و رماد-بيروت-1959.

107-قضايا الشعر المعاصر-دار العلم للملايين-بيروت-2007.

ملوك صبيرة:

108- الإيقاع في الشعر العربي المعاصر-قراءة في شعر صلاح عبد الصبور-دار هومة-2009.

ممدوح عبد الرحمن:

109- المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر-دار المعرفة الجامعية-الإسكندرية- 1994.

مناع هاشم:

110- الشافي في العروض و القوافي-دار الفكر العربي-بيروت-الطبعة الثالثة-1995.

مندور محمد:

111- في الميزان الجديد-دار نهضة مصر-القاهرة-(دت).

ابن منظور:

112- لسان العرب-دار صادر-بيروت-الطبعة الأولى-1997.

موافي عثمان:

113-في نظرية الأدب-دار المعرفة الجامعية-الطبعة الثالثة-1999.

موفي عبد العزيز:

114- قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية-الهيئة المصرية للكتاب-القاهرة-2006.

مومني قاسم:

115- نقد الشعر في القرن الرابع الهجري-دار الثقافة-القاهرة-1982.

ميخائيل نعيمة:

116- الغربال-دار العودة-بيروت-1978.

النجار رضوان:

117- الجواهر في البحور و الدوائر-المكتبة الوطنية-تلمسان-الطبعة الأولى-2000.

نصار حسين:

118- القافية في العروض و الأدب-مكتبة الثقافة الدينية-القاهرة-الطبعة الأولى-2002.

نوارة ولد أحمد:

119- شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس-دار الأمل-2008.

النويهي محمد:

120- قضية الشعر الجديد-دار الفكر الحديث-الطبعة الثانية(دت).

الهاشمي أحمد:

121- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب-مؤسسة الكتب الثقافية-الطبعة الثانية-1995.

ولد عبدي محمد:

122- الأنساق و السياق في الثقافة الموريتانية-دار نينوى-دمشق-2009.

اليوسفي لطفي:

123- الشعر و الشعرية-الدار العربية للكتاب-تونس-1992.

يونس علي:

124- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي-الهيئة المصرية-القاهرة-1974.

125- النقد الأدبي و قضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد-الهيئة المصرية العامة للكتاب-1985.

المراجع المترجمة:

جاكبسون رومان:

126- قضايا الشعرية-ترجمة:محمد الولي و مبارك حنون-دار توبقال-الدار البيضاء-المغرب-1988.

جان كوهن:

127- بنية اللغة الشعرية-ترجمة:محمد الولي و محمد العمري-دار توبقال-الدار البيضاء-الطبعة الأولى-1986.

رونيه ويليك و أوسطن واين:

128- نظرية الأدب-ترجمة:محي الدين صبحي-المؤسسة العربية للدراسات-بيروت-1987.

ريتشاردز:

129- مبادئ النقد الأدبي-ترجمة:مصطفى بدوي-المؤسسة المصرية العامة-1961.

ابن الشيخ جمال الدين:

130- الشعرية العربية-ترجمة:مبارك حنون و محمد الولي و محمد أوراغ-دار توبقال-الطبعة الأولى-1989.

ت س إليوت:

131- الشعر و الشعراء-ترجمة:محمد جديد-دار كنعان-دمشق-الطبعة الأولى-1991

المراجع باللغة الأجنبية:

Encyclopedia universalis-France-ed-1983/-

Jean du bois et les autres-dictionnaire de - linguistique generale-Paris-1989

Paul Robert-dictionnaire de langue - francaise(tome 7) societe du nouveau littre-Paris-1975

الدوريات:

العواني محمد البري:

الظاهرة الإيقاعية بين الشعر و الموسيقى-مجلة الموقف-دمشق-العدد:360-2001.

الهاشمي علوي:

في مسألة الإيقاع في الشعر العربي(وقفات نقدية)-مجلة مجمع اللغة العربية-دمشق-المجلد:73-ج 3-1998.

اليسوعي خلبل أده:

الإيقاع في الشعر العربي-مجلة المشرق-العدد:20-1900.

فهرس الموضوعات

الموضوع: ..... الصفحة

كلمة شكر.....

إهداء.....

مقدمة .....

أ

مدخل:**ماهية الإيقاع** 1

الفصل الأول

الإيقاع بين القديم و الحديث

الإيقاع بين الشعر و الغناء..... 13

الإيقاع عند العرب القدامى..... 25

الإيقاع عند العرب المحدثين..... 35

الفصل الثاني

الأوزان العروضية بين البنية و الإيقاع

إيقاع الشكل العمودي..... 62

بنية التشكيل الإيقاعي للبحور الشعرية..... 69

بنية التشكيل الإيقاعي للخفيف..... 69

بنية التشكيل الإيقاعي للكامل..... 72

بنية التشكيل الإيقاعي للبسيط..... 77
بنية التشكيل الإيقاعي للطويل..... 81
بنية التشكيل الإيقاعي للرمل..... 85
بنية التشكيل الإيقاعي للوافر..... 88
بنية التشكيل الإيقاعي للسريع..... 92
بنية التشكيل الإيقاعي للمتقارب..... 96
إيقاع الشكل التفعيلي..... 101
إيقاع تفعيلة الرمل..... 102
إيقاع المزج بين البحور..... 108
المزج بين المتقارب و المتدارك و الرمل..... 109
المزج بين المتدارك و المتقارب..... 110
المزاوجة بين الشكل العمودي و الشكل التفعيلي..... 113

الفصل الثالث

القوافي في ماهيتها و طوابعها

دلالة القافية..... 120
لغة..... 120
اصطلاحا..... 121
القافية قبل الخليل..... 130
القافية في الشكل العمودي..... 135

أصوات الروي..... 139
مخارج أصوات الروي..... 141
أنواع القوافي المستخدمة باعتبار التقييد و الإطلاق..... 144
أنواع القوافي باعتبار الكثافة الصوتية..... 153
القوافي المتنوعة في الشكل العمودي..... 156
القافية في الشكل التفعيلي..... 162
القافية المتتالية..... 162
القافيةالمتغيرة..... 166
القافيةالمقطعية..... 168

الفصل الرابع

الإيقاع الداخلي في سير القصيدة

التكرار..... 180
التكرار الحرفي..... 182
التكرار اللفظي..... 189
تكرار العبارة..... 196
تكرار اللازمة..... 206
الجناس..... 213
الجناس التام..... 215
الجناس غير التام..... 218

التصريع..... 225
التصريع العروضي..... 230
التصريع البديعي..... 233
التدوير..... 238
الحوار..... 247
الخاتمة..... 252

قائمة المصادر و المراجع..... 257
فهرس الموضوعات

ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى رصد الظواهر الإيقاعية في ديوان مفدي زكريا اللهب المقدس، و مفهوم الإيقاع فيها يعتمد على الإيقاع الخارجي و الداخلي و الذي منهما تتفرع جميع الظواهر الإيقاعية التي تؤلف في النص الأدبي منتجة إيقاعا مؤثرا فهو إيقاع ينتمي إلى إيقاعات التناغم و التشابه و لم يتناول البحث دراسة الإيقاع من ناحية النبر و التنغيم.فيتظافر الخارج مع الداخل من أجل تشكيل التركيب الإيقاعي البديع،فإذا انفرد التركيب الكلامي بالداخل وحده كان أقرب إلى النثر و إذا انفرد بالإيقاع الخارجي كان أقرب إلى النظم بينما الشعر الكامل هو ذلك الذي يتظافر فيه الإيقاعان الخارجي و الداخلي.و مفدي زكريا استطاع أن يحقق في ديوانه بين تظافر هذين الإيقاعين و بت للقارئ أو المستمع أنّ للموسيقى دورا هامّا في نصوصه باعتبار أنّها من بين الأدوات الفنية التي تساعد على معرفة مدى صدق تجربة الشاعر.

الكلمات المفتاحية: اللهب المقدس–الشعر–الإيقاع الخارجي–الإيقاع الداخلي–الوزن–القافية–الموسيقى.

Résumé

Cette étude se veut une contribution à la mise en évidence des structures rythmiques dans le recueil de Moufdi Zakaria intitulé la flamme sacrée. Dans cette étude, la notion du rythme, d'où découlent tous les phénomènes rythmiques, se base sur le rythme externe et interne. Cependant, notre démarche dans l'appréhension du rythme n'a pas abordé l'étude rythmique du point de vue du stress et de l'intonation. Notre étude montre que Moufdi Zakaria a reussi, dans son recueil, à réaliser la conjugaison entre les deux types du rythme. De plus, il a prouvé que la musique considérée parmi les outils artistiques aidant à connaître le degré de sincérité de l'expérience du poète, a un rôle primordial dans ses œuvres.

Mots clés: La flamme sacrée- Poésie- Rythme externe- Rythme interne- Mètre- Rime- Musique

Abstract

This study is a contribution to the identification of rhythmic patterns in the collection of Moufdi Zakaria called the sacred flame. In this study, the concept of rhythm, from which all the rhythmic phenomena arising, is based on the external and internal rhythm. However, our approach in the understanding of rhythm did not address the rhythmic study from the perspective of stress and intonation.Our study shows that Moufdi Zakaria has succeeded in his collection, to achieve the combination between the two types of rhythm. Moreover, he proved that music, considered among the artistic tools to help determine the degree of sincerity of the experience of the poet, has a key role in his works.

Keywords: Sacred Flame - Poetry- External rhythm- Internal rhythm – Metrical weight- Rhyme- Music