الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي — كـــلية الآداب و اللـــــغـــــات

جامعـــة الحاج لخضـــر – باتنـــة – — قســـم اللغة العربيـــة و آدابهـــا

# التشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى
# ديوان الجزائر نموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية و آدابها

تخصص : علوم الأدب العربي

إعداد الطالب : — إشراف الدكتور :

بوعيسي مسعود — عـــلي منصوري

السنـــة الجامـــعيـــة

1432هـــ-1433هـــ / 2011-2012م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي — كـــلية الآداب و اللـــــغـــــات

جامعـــة الحاج لخضـــر – باتنـــة ـ — قســـم اللغة العربيـــة و آدابهـــا

# التشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى
# ديوان الجزائر نموذجا

## مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية و آدابها

تخصص: علوم الأدب العربي

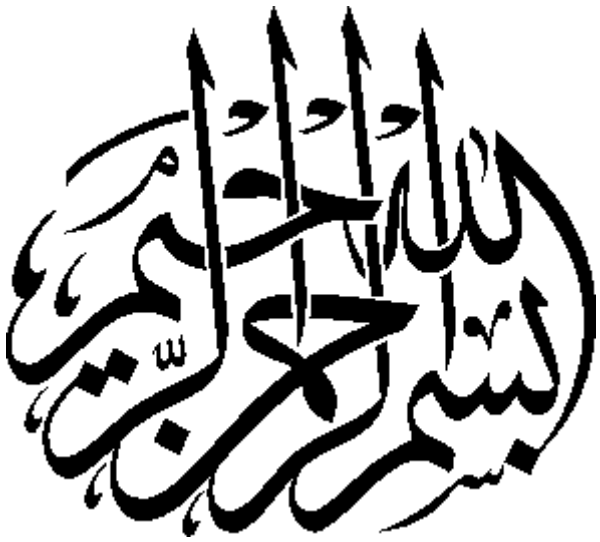
أعضاء لجنة المناقشـــة:

| | | | |
|---|---|---|---|
| أ.د :محمدالعيد تاورتة | أستاذ التعليم العالي | جامعة منتوري قسنطينة | رئـــــيســـــا |
| د: عـــلي منـــصوري | أستـــاذ محـــاضر | جامعـــة بـــاتنـــــة | مشـــرفـــا و مقـــررا |
| د:عبد الحميد بن سخرية | أستـــاذ محـــاضر | جامعـــة بـــاتنـــــة | عـــضوا مـــناقـــشـــا |
| د: عـــــلي عـــالية | أستـــــاذ محـــاضر | جامعـــــة بـــاتنـــــة | عـــضوا مـــناقـــشـــا |


إعداد الطالب : — إشراف الدكتور :

بوعيسي مسعود — عـــلي منصوري


السنـــة الجامـــعيـــة: 1432هـــ-1433هـــ / 2011-2012م


بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر وعرفان

إن الحمد لله أولاً وأخيراً ، الذي منَّ علي من فضله وبركاته وتوفيقه ما أتممت بـــه هـــذه الدراسة ، ولطالما لجأت إليه في النائبات فلم يردني ، ولطالما طرقت بابه في الشدائد فكان لي نعم المـــعين ، سبحانه وتعالى لا إله إلا هو نعم المولى ونعم النصير.

و بعد حمد الله و الثناء عليه ، فإنني لا أجد من الكلام ما أعبر به عن عظيم شكري وامتناني إلى مشرفي وأستاذي الدكتور علي منصوري ، الذي لم يتوان لحـــظـــة واحدة في تنبيهي وإرشادي ، حيث كانت توجيهاته البناءة مشاعل من نور أهتدي بها في رحلة بحثي ، ولولاه ما كانت هذه الدراسة لترى النور ، فبارك الله فيه وأطال في عمره بحراً فياضاً لطلابه وأبنائه.

كما أتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى أساتذتي الكرام أساتذة كلية الآداب و اللغة العربية في جامعة الحاج لخضر بباتنة الذين لم يبخلوا علينا بما أمدهم الله به من علم فذللوا لنا كل الصعوبات ، وفتحوا لنا أفقا أوسع للعودة إلى مقاعد الدراسة ثانية بعد تجربة في التعليم الثانوي قاربت ثمانية عشر سنة .

فكل معاني الشكر والتقدير لأستاذنا الفاضل الدكتور العربي دحو الذي منحنا فرصة مواصلة الدراسات العليا في تخصص علم العروض و موسيقى الشعر الذي كاد أن يدخل في طي النسيان، لولا هذه الالتفاتة الكريمة منه ، فجزاه الله خير الجزاء و منحه الصحة و العافية و العمر المديد على ما أمدنا به من فيض علمه .

# ❋* إهداء *❋

* إلـــــــى

شاعر العروبة و القَومِيةَ العربيةَ سليمان العيسى

أهـــــدي ثمـــــــرةَ هذا الجـــهـــد.

# مقدّمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات ، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والرسل ، سيدنا محمد وعلى آله وصحبـــه ، ومن سار على دربه واستن بسنته إلى يوم الدين..

وبعد:

تكمن أهمية الموسيقى في الشعر من خلال دورها في تفجير الطاقة الدلالية، والإيحائية للغة، وقدرتها في الكشف عن طبيعة المشاعر والأحاسيس التي تعتمل في وجدان الشاعر ،وموسيقى الشعر تسهم إسهاما فاعلا في خلق الجو النفسي الذي يرسم الصورة الشعرية، ويعبر عما تحمله التجربة الشعرية، وما تفرزه من انفعالات وخواطر، تحدد مقاطع البيت، وتنظم ضروب الوقفات والسكنات. وتقرر مدى ضرورة القافية ونوعها. وهو ما يتيح للشاعر إذا اقتضى الأمر أن ينتقل من وزن إلى آخر في القصيدة الواحدة. والموسيقى مجموعة من الوحدات الزمنية المنتظمة التي يمكن من خلالها تحديد وزن معين تفرضه التجربة الشعرية، والحالة النفسية للشاعر.

ويؤكد "سليمان العيسى" على أهمية الموسيقى في الشعر بقوله:« بأنها عصب الكلام الجميل شعرا ونثرا، تبلغ ذروتها في الشعر، والذين لا يحسون بها، ولا يجيدونها لا يملكون العصب السليم » [1]

وهذا يقودنا إلى الحديث عن الشكل الذي وردت عليه هذه الموسيقى في القصيدة العمودية القائمة على نظام الشطرين ،والقصيدة الحديثة التي تعتمد على السطر الشعري و هي ما اصطلح على تسميتها بشعر التفعيلة(الشعر الحـــر).

إذا كان الوزن التقليدي الكلاسيكي يتشكل من وحدات موسيقية مكررة، تنتهي بقافية نمطية، وروي ثابت، فإن الوزن في القصيدة الحـــرة هو إيقاعات نفسية تخضع مباشرة للحالة النفسية والشعورية للشاعر، وبالتالي فهي غير ثابتة، وقد نظم الشاعر على هذا الشكل فكانت القصائد من الشعر الحـــر تشكل النسبة الغالبة في الديوان.

---

(1) محيي الدين صبحي، مطارحات في فن القول: محاورات مع أدباء العصر، دار العودة، بيروت، 1979، ص87

أما القصيدة العمودية فإن الإيقاعات الصوتية أو السمعية تأتي كضرورة من ضرورات الشعرية و يتم التركيز فيها على الإيقاع السمعي في الغالب حيث قيل – الأذن الشاعرة– أي إمكانية الشاعـــر من وزن قصيدته العمودية وفق نمط معين توحيه إليه أذنه الموسيقية بإيـــقاعـــاتها النغمـــية و ذلك لســـهولة الإدراك السمعي للإيقاع .

وكذلك قد تأتي من خلال الحالات المتعددة من التوتر التي تحملها القصيدة ومن خلال الصياغة اللغوية و الصور البيانية و الجمالية التي تتوفر عليها القصيدة.

أما قصيدة التفعيلة أو قصيدة الشعر الحر فتأخذ حيزا بين القصيدتين(قصيدة البيت،وقصيدة النثر(*)) في إيقاعاتها المختلفة ، فهي بالرغم من محدودية إيقاعاتها باستخدامها نغمات أو بحورا شعرية مقيدة إلا أنها أجازت –إلى حد كبير– الخروج على التفعيلة ذاتها من خـــلال العلل والزحـــافات،أي أن حرية استعمالها أوسع من قصيدة البيت التي لا تجيز ذلك إلا للضرورة القصوى ،و عليه ومن هذا المنطلق تكون قصيدة العمود الشعري أكثر التزاما وتقييدا وتعقيدا من قصيدة الشعر الحر رغم أنها تتناغم مع ستة عشر بحرا ،و الثانية تتقيد بثمانية أبحـــر و التي اصطلح على تسميتها بالبحور الصـــــــافية و هي(الكامل،و الرمل والهزج والرجز والمتقارب، و المتدارك والخبب، و مجزوء الوافر).

ومما لاشك فيه أن شعر النضال القومي والوطني، أو ما أطلق عليه قديماً شعر الحماسة، وحديثاً الشعر السياسي التحرري، بلغ فيه بعض الشعراء العرب الذروة كمًّا و كيفا، وفي طليعتهم الشاعـــر "سليمان العيسى "، فقد كانت البلاد العربية تمر بفترة عصيبة لاقت فيها الأمرَّين جراء الاستعمار ، و قد عانى منه الشعب كل أنواع الظلم والاضطهاد، و لم يهنأ العرب طيلة التواجد الاستعماري،

---

(*)رافقت ظهور حركة الشعر الجديد منذ نشأته تسميات عديدة ومنها :الشعر المطلق و الشعر المنطلق و المرسل و الحـــــر و الشعر المنثور ، و شعر التفعيلة أما قصيدة النثر فتختص بلون من النظم بين الشعر و النثر ، و الذي لا يتقيد بوزن أو روي ،بل يجري على السجية جريا ، لكنه لا يخلو من الإيقاع و الرنة الشعرية وعرف به " أمين الريحاني " ، و سماه"ميخائيل نعيمة " ( المنسرح ) الذي يعني الانطلاق و الحركة . – ينظر تفصيل ذلك : محمود فاخوري ، موسيقى الشعر العربي ، مديرية الكتب و المطبوعات الجامعية ، حلب، سوريا ، 1996 ، ص204

فقامت ثورات متوالية ضد المستعمر في المشرق والمغرب ،ومن أبرزها الثورة الجزائرية التي استقطبت أنظار الكثير من المثقفين والشعراء العرب ،فتغنوا بها ، وأشادوا بكفـــاح الشعب الجزائري الذي قدم النفس والنفيس ثمنا للحرية والاستقلال .

و رافق الشعر السوري هذه الأحداث ( نقرأ ذلك مثلا في كتاب :الثورة الجزائرية في الشعر السوري لمؤلفه "عثمان سعدي" – الجزائر 2005م ) ، وكان صدى لها وصورة صادقة ، أو مرآة عكست بكل أمانة واقع معاناة الفرد ومعاناة الأمة على الأرض وفي النفوس، كان الشعرسيد الأجناس الأدبية والمعبر عن الثورات والانتفاضات مشرقا و مغربا ،عن الأفراح والأتـــراح، فعبر الشاعر عن الحق في الحياة كما عبر عن الشهادة في سبيل هذا الحق، فأنتج شعراً يربط الفرد بالأمة، ويربط الاثنين بالتاريخ والجغرافيا، بأنات الزمان الماضي والحاضر والمستقبل .

و الدارس للتشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى ، يجد نفسه دارسا لأهم عناصر التجربة الفنية ، بل لعناصرها جميـــعا ، من فكر و عاطفة، و حقيقة و خيال ،والتشكيل الفني طريقة تفكير و طريقة عرض و تعبير.

و بناء على ما تقدم فقد وقع اختياري على دراسة التشكيل الموسيقي في شـــعر "سليمان العيسى" من خـــلال مـــدونته ( ديوان الجزائر) و هي محاولة للكشف عن قيمة شعره من حيث التجـــديد و التقليد ، و بناء الأعمال و أساليب تشكيل أدواتها ، كما أن هذا الاختيار كان بدافع الاعتقاد أن هذا النوع من الدراسة كفيل بإثراء الأبحاث الأدبية في الشعر ذي الطابع التحرري الثوري ، لاحتوائه على جماليات و فنيات تجمع بين الموسيقى من جهة و الإيقاع من جهة ثانية فضلا عن التراكيب في دلالاتها و بيانها .

**و هكذا انطلقت في دراستي لديوان الجزائر من إشكالية أساسية تعتمد البحث عن الأدوات الفنيـــــة**

**و القواعد الأدبية التي تأسست عليها القصيدة عند " سليمان العيسى " و التي أكسبتها جمالية تجد لها سبيلا لدى المتلقي المتخصص في دراسة الشعر و تذوقه ، أو غير المتخصص.**

و تفرعت عن هذه الإشكالية جملة من التساؤلات أهمها :

ما هي أسس التشكيل الموسيقي التي وظفها الشاعر للتعبير عن تجربته تجاه القضايا العربية و القومية ؟

-ما هي المقاييس و الأدوات الفنية و اللغوية التي تكشف عن خصوصية الخطاب الشعري السياسي التحرري لدى الشاعر ؟ ،و كيف طوع " سليمان العيسى " عناصر التشكيل الفني لصياغة تجربته ، جامعا بين نمط القصيدة التقليدي ، و نمط الشعر الحـــر؟

و من الأسباب كذلك الفخر و الاعتزاز بثورتنا المجيدة ، التي مثلت الأمل والمنارة التي يُهتدى بها في التضحية و الفداء ، وستظل الثورة المعجزة للقرن العشرين .

- لقد مرت الأمة العربية بأحداث كثيرة ، فسجلها الشاعر حدثا حدثا ، -سواء أكان سارا أم مؤلما- حتى أضحى شعره سجلا لأحداث الوطن العربي ، فجـــعل لكل بلد عربي ديوانا مـــستقلا و منها : ديوان الجزائر الذي اشتمل على قصائد عن الثورة الجزائرية ، وأخرى لفترة ما بعد الاستقلال ، و يمثل خلاصة ما كتبه عن الجزائر طيلة ثلاثين سنة . و بعد تصفحي للديوان تبـــين لي ذلك الـــثراء والزخم الإيقاعي الذي يفيض به ، فانتابتني رغبة في دراسة هذا الديوان و الوقوف على أهم مظاهر التشكيل الموسيقي فيه .و من الدراسات التي استرشدت بها في بحثي هي:

- موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس ، دار القلم بيروت ، ط4 ، 1972م
- مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي، رسالة دكتوراة للطالب: بلقاسم دكوك ، إشراف الدكتور : محمد زغينة ، جامعة الحاج لخضر ــ باتنة -،2008م- 2009م
- البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، رسالة دكتوراة للطالب : عبد النور داود عمران بإشراف الدكتور : حاكم حبيب الكريطي ، جامعة الكوفة ، العراق 2008م
- محمد قرانيا ، قصائد الأطفال في سوريا ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2003م

– البنية الصوتية ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح ، رسالة ماجستير للطالب :

إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب ، إشراف : الدكتور فوزي إبراهيم أبو فياض ، الجامعة الإسلامية ، غزة ، فلسطين ، 2003م.

- **خطـــة الدراسة :**

إن هذه التساؤلات التي طرحتها و غيرها اقترحت لها خطة للدراسة تعتمد على مقـــدمة ، ومـــدخل و أربعة فصول ، وخاتمة. عرفت في المدخل بالشاعر سليمان العيسى ، مشيرا إلى جملة من المحطات في حياته و سيرته و تجاربه الأدبية( مولده ، نشأته و ثقافته الأولى ، و مراحل تعليمه و منزلته الأدبية و أهـــم أعماله ...) ، ثم تناولت مراحل حياته و ما تميزت به من أحداث لاسيما معايشته الثورات و الانتفاضات العربية ضد الاستعمار ، وقد تأثر بها تأثرا بالغا ما جعله يسجل أحداثها و يتغنى ببطولاتها ، فجعل لكل بلد ديوانا منها ديـــوان الجزائر ديـــوان اليمـــن ، ديوان فلسطين...

أما مسيرته الأدبية و المهنية فهي حافلة و متنوعة جسدها في ذلك الكم الهائل من كتاباته شعرا و نثرا.

و قد أشرت إلى أهم مؤلفاته ، تلاها تعريف بالمدونة ومحتواها مصحوبا بجداول تبين طبيعة القصائد في تنوعها وثرائها ، و تـــمَّ تصنيفها إلى خمسة أنواع :

– القصائد التحررية ،القصائد القومية ،القصائد الوطنية ،القصائد الوجدانية ،وكذا قصائد شعرالأطفال

و في حديثي عن مفهوم التشكيل الموسيقي في الشعر ، عرفت بالمصطلح ، ثم بينت علاقته بالإيـــقاع و الموسيقى ، والعناصر المكملـــة له ،وأشـــرت إلى أنَّ أبـــرز صفـــــات الشعر"الموسيقى" ، وهذه الموسيقى لا تنحصر في الأوزان والقوافي فحسب ، بل تتعدى ذلك إلى جوانب إيقاعية أخرى .

وتظهر قـــوة الشعر فيما ينطوي عليه من عناصر للتشكيل الموسيقي ، هذا الأخير الذي لا تكتمل صوره إلا باتـــحاد المعنى مع الصوت ، فيتحول الوزن في شكله الأساسي إلى محيط إيقاعي يضم مستويات إيقاعية متعددة للنص الشعري .

وفي **الفصل الأول** الموسوم ب:**في بنية الإيقاع الشعري** ، تطرقت فيه إلى مبحثين :

✓ **المبحث الأول: - نظام الإيقاع** : تم في هذا المبحث التعريف بمصطلح الإيقاع ، وأصل الكلمة والأساس الذي يقوم عليه الإيقاع في الشعر .

✓ **المبحث الثاني: – الإيقاع والوزن** : وهو متمم للأول وغير بعيد عنه تناولت فيه :

الإيقاع و الوزن باعتبارهما عنصرين أساسيين من عناصر الموسيقى في الشعر ، وكلاهما يكمل الآخر كما اعتمدت على أسلوب المقارنة بين الإيقاع والوزن فأدرجت التعريف النظـــري لكل منهما مدعومين ببعض الآراء للقدامى والمحدثين من العرب والغربيين .

أما **الفصل الثاني** المعنون ب: **من أشكال الإيقاع الشعري** .

فقد تم التركيز فيه على مبحثين يتمحوران حول أنماط الإيقاع في ثنايا الديوان و هما :

✓ **المبحث الأول: - الإيقاع الصوتي** :مهدت له بجانب نظري حول خصائص الحروف العربية وأنواعها ، و علاقتها بالبناء الشعري و يعتبر الإيقاع الصوتي أكثر أنماط الإيقاع بساطة ومباشرة ، إذ يقوم على مجموع القيم الصوتية التي تولدها المفردات ، فكانت تجربة سليمان العيسى أكثر احتفاء بهذا النمط الإيقاعي ،فركزت على قصيدتين الأولى بعنوان: (**ميلاد شعب**) و الثانية :

( **من ملحمة الجزائر** ) ،تقوم كل منهما على تنوع في بنيتها الصوتية .

✓ **المبحث الثاني**: -**إيقاع السرد و إيقاع الحوار** : مثلت له بقصيـــدتين من شعر التفعيـــلة ، الأولى بعـــنوان ( **إلى صغيري مَـــــعن** ) ، و الثانية ( **المتنبي يعقد مؤتمرا صحفيا للأطفال** ) ، كلتاهما تدرجان ضمن شعر الأطفال ، وتـــمَّ تحليل القصيدتين و الوقوف على ظـــاهرة الإيـــــقاع في الـــسرد و الحـــوار ولا أعتقد أنني قد وفيت هذه الظاهرة حقها من الدراسة لتشعبها ، و أن هذا العنصر في حد ذاته يصلح لأن يكون موضوعَ بحثٍ مطول.

أما **الفصل الثالث** فقد خُصص لدراسة **القافية** بنوعيها :

✓ **المبحث الأول** :- **القافية البسيطة ( الموحدة )**

✓ **المبحث الثاني** : - **القافية المركبة ( المنوعة )**

عرفت فيه بمصطلح القافية ، و أصل تسميتها ، و لم أتوسع في تفاصيلها ،واكتفيت بالتطبيق لكل نمط.

أما **الفصل الرابع** و الأخير فتطرقت فيه **للبنية المكملة للتشكيل الموسيقي** ، مركزا على ظـــاهرتين أساسيتين كان لهما حضـــور في الديـــوان ، وهما :

✓ **المبحث الأول** : - **التدوير**

✓ **المبحث الثاني** : - **التكرار**

و مثلت لكل منهما . ثم أوردت **خاتمة** هذا البحث ملخصة للنتائج المتوصل إليها .

و في هذا السياق لابد من الإشارة إلى المنهج المتبع في هذه الرسالة ، والذي فرضته طبيعة البحث و هو المنهج الوصفي التحليلي ، للوقوف على بعض مظـــاهر التشكـــيل الموســـيقي في الـــديوان خاصـــة و أن المدونة تجمع بين الشـــعر العمـــودي ،و الشعر الحـــر (شعر التفعيلة ) .

و يعد الوصف عماد الدراسات اللغوية الحديثة ، حيث يُعتمد في وصف الظواهر بغية إيجاد الحلول لها باعتباره تمثيلا مفصلا و صادقا لموضوع أو ظاهرة ما.إلا أن ظاهرة التشكيل الموسيقي على أهميتها لا يمكن أن تدرس بمعزل عن مجمل العمل الفني ، لذا تطلبت مني عملية التحليل الاعتماد على النظرة الكلية للنص ، وتناوله على أنه بنية متكاملة ترتبط فيها العناصر و تنصهر في بوتقة واحدة.

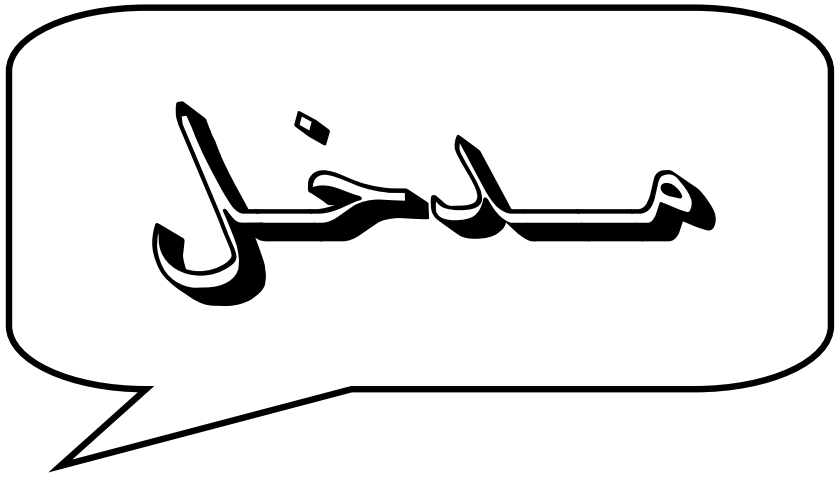
و يؤكد الدكتور " صالح بلعيد " على أهمية توظيف هذا المنهج في الدراسات الإنسانية بقوله :

«من المعروف أن المنهج الوصفي يستهدف وصف الظاهرة اللغوية دون مقارنتها أو دون الوقوف على مراحل التطور التي سبقت ، بل يصفها كما هي ، و لهذا نجده أكثر المناهج توظيفا في العلوم الإنسانية.»[1]

و أخيرا أجدد كل معاني الشكر و التقدير لأستاذي المشرف "علي منصوري"الذي لم يبخل علي يوما بتوجيهاته و نصائحه و ملاحظاته الدقيقة التي التزمتها و عملت بها في مسيرة بحثي ، و أرجوأن يكون هذا البحث – بما اكتنفه من صعوبات تتطلب صبرا و أناة – محاولة مفيدة على طريق الدراسات المتخصصة التي تحاول النفاذ إلى كنه الظواهر الأدبية و الفنية في القصيدة العربية فتوسع أطرها لتقف على آفاق جديدة تساهم في إغناء مكتبتنا العروضية و الأدبية .

---

(1)صالح بلعيد ، في المناهج اللغوية و إعداد الأبحاث ، دار هومة للطباعة و النشر ، الجزائر 2005 ،ص 59– 60


مدخل

1-التعريف بالشاعر"سليمان العيسى"

2-التعريف بالمدونة .

3-طبيعة التشكيل الموسيقي في الشعر العربي .

## 1- التعريف بالشاعر" سليمان العيسى ":

شاعر الوطنية والعروبة ، وهب حياته وروحه لقضايا أمته، ودون أن يرى ذلك فضلاً منه، وعروبته لم تكن خياراً، بل وجدت معه، فما تبدلت قناعاته وما تحولت.

و قد أثمر نضجه الفكري والأدبي أجمل القصائد من أناشيد وقصائد الأطفال ، التي بات يرددها ، ويحفظها الكثير منهم لما فيها من الحكمة و قيم المحبة للأم والأب والوطن والإنسان ، وما فيها من التضحية في سبيل الحرية ، تسعون سنة من العطاء المتواصل ، و لم ينضب نبع الكلمات ،لا بل تفجرت منه عيون كثيرة بعد تلقيه يد المساعدة من زوجة عطوف دأبت على مشاركته كل تفاصيل حياته ،و قد رزق منها ثلاثة أولاد ( مَـــعن و غِيلان ،و بادية ) ، فأسهمت في دفع إنتاجه الأدبي ليكون بين يدي القارئ العربي أينما كان . يقول في حقها :"المرأة شريكتي في الحياة ، والدليل على ذلك أنني أعيش هذا الرأي، فأنا وزوجتي الدكتورة ملكة أبيض كنا في رحلة الحياة شخصاً واحداً ونبضاً واحداً، أحدنا يكمل الآخر – قد لا تكون هذه الصورة مهيأة لكل زوجين- لكنها موجودة عندما يؤمن أحدهما بالآخر.."[1]

ولد الشاعر "سليمان العيسى " عام 1921 م، في قرية النُّعيرية – حارة بساتين العاصي – الواقعة غربي مدينة أنطاكية التاريخية ، تلقى ثقافته الأولى على يد والده المرحوم الشيخ " أحمد العيسى" في القرية، وتحت شجرة التوت التي تظلل ساحة الدار، حفظ القرآن الكريم ، والمعلقات، وديوان المتنبي،وآلاف الأبيات من الشعر العربي، و لم يكن في القرية مـــدرسة غير الكُتَّابِ الـــذي اتخـــذه الشـــاعر بيتا، و كان والده الشيخ" أحمد " يسكنه، ويعلّم فيه.

(1) مقال بعنوان ( الشاعر سليمان العيسى ) ، منتدى همس القوافي و بوح الخواطر ، الموقع www.uiriq.com

بدأ كتابة الشعر في سن العاشرة ، فكتب أول ديوان من شعره في القرية، تحدث فيه عن هموم الفلاحين وبؤسهم دخل المدرسة الابتدائية في "مدينة أنطاكية" ،والتحق بالصف الرابع مباشرة لنجابته. غادر لواء الاسكندرونة ليتابع مع رفاقه الكفاح ضد الانتداب الفرنسي، وواصل دراسته الثانوية في ثانويات حماة واللاذقية ودمشق. وفي هذه الفترة ذاق مرارة التشرد وعرف قيمة الكفاح في سبيل الأمة العربية ووحدتها وحريتها، فزُجَّ به في السجن أكثر من مرة بسبب قصائده ومواقفه القومية.

– أتم تحصيله العالي في دار المعلمين العالية ببغداد، و بعد عودته من بغداد عين مدرساً للغة والأدب العربي في ثانويات حلب. [1]

مكث في حلب مدة عشرين سنة ، يدرِّس ويتابع الكتابة والنضال القومي.

و كان من مؤسسي اتحاد الكتاب العرب في سوريا عام 1969 م، و كذا حزب البعث السوري، و هو يتقن الفرنسية والإنجليزية إلى جانب لغته العربية، ويلم بالتركية.

كما نذر قلمه وإبداعه، ووهب عطاءه للطفل الـــعربي أينما كان بعد نكسة حزيران( جوان ) 1967م ، ولا يختلف اثنان في أن الكتابة للصغار هي أصعب أنواع الكتابة لأن النزول إلى عقلية الطفل، والاحتفال بخياله المنهمـــر، والتمكّن من مخاطبته والوصول إلى قلبه ووجدانه، بأرقّ الكلمات وأبسط التعابير، أمر في غاية الصّعوبة، و لم يقدر على ذلك في عالمنا العربي إلا القليل.

شارك مع زوجته الدكتورة "ملكة أبيض" في ترجمة العديد من الآثار الأدبية، أهمها آثار الكتاب الجزائريين الذين كتبوا بالفرنسية، و منهم "كاتب ياسين "، "مالك حداد "، و مولود فرعون ".

و قد حظيت وكالة أنباء الشعر بزيارة هذين الزوجين في أمسية دمشقية هادئة في مترلهما الكائن في مشروع دمر غربي دمشق وكانت هذه الدردشة المتقطعة نظراً لظروف الشاعر الصحية [2]:

وفي رده عن سؤال حول الأحداث التي مر بها ، كيف عاشها ؟ و ما المميز فيها ؟ يجيب :

مرت الأمة العربية بأحداث كثيرة وأنا سجلتها في شعري ولا أظن أن حدثا ما قـــد مرَّ و لم أســـجله سواء أكان هذا الحدث ساراً أو مؤلماً ،فأنا أعتبر شعري ســـجلاً لأحـــداث الوطـــن العـــربي.

---

(1) سليمان العيسى ، مدن و أسفار ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة ، دمشق ، 2009 ، ص 10

(2) الحوار أجرته وكالة أنباء الشعر مع الشاعر في بيته بدمشق ، حاوره الأستاذ "زياد ميمان" ، بتاريخ 24 / 02 / 2009م، نشر نص الحوار على الموقع الالكتروني www.alapn.com ، و قد آثرت أن يكون الشاعر هو المتحدث عن هذه التجربة في حياته.

ومن الأحداث التي سجلتها في شعري تأميم قناة السويس ، الوحدة بين سوريا ومصر والانفصال، نكسة حزيران ،ومآسي العراق وفلسطين وماذا أذكر ؟ إنها كثيرة ، وخطرت لزوجتي فكرة أن نجعل هذه الأحداث في دواوين مستقلة يعني لكل بلد عربي ديوان مستقل يضم كل القصائد التي قلتها في أحداث هذا البلد أو ذاك ، فكان لدي **ديوان الجزائر** فيه قصائد عن الثورة الجزائرية ، وديوان فلسطين وأحداثها ، ديوان اليمن – خصوصا وأني عشت خمسة عشر عاماً هناك– ديوان أنا ودمشق ديوان لبنان وهذا صدر مؤخراً ...

فالقارئ يستطيع أن يجد ضمن هذه الدواوين كل الأحداث التي مرت بها الأمة العربية ، وهذا الفصل بينها يسهل على القارئ الاطلاع عليها ، حيث تكون الأعمال موزعة على دواوين عدة وليست محصورة في إنتاج واحد.

فما ورد على لسان الشاعر يؤكد أن القصائد التي خص بها الجزائر عامة و الثورة الجزائرية خاصة كانت متناثرة هنا و هناك في مجموعته الشعرية الضخمة ، ثم أفرد لها ديوانا خاصا سماه ( **ديوان الجزائر** ) .

- **أهم أعمال الشاعر :**

أثرى الشاعر المكتبة العربية بكَمٍّ هائل من الآثار الأدبية شعرا و نثرا و منها :

ا– **الأعمال الشعرية** (في أربعة أجزاء) عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 1995 وبعض المجموعات الشعرية المستقلة ، نذكر منها :

-ديوان الجزائر في طبعتين ، وزارة الثقافة – الجزائر، 1993 / 1995 م .

–ديوان فلسطين، دار فلسطين، دمشق، 1996 م .

-ديوان اليمن، صنعاء، الهيئة العامة للكتاب، 1999 م .

و أفرد للطفولة دواوين خاصة و منها ( ديوان الأطفال، دار الفكر – دمشق، 1999 م .

فرح للأطفال، دار الحافظ – دمشق، 2006 م .قصائد للأطفال، مكتبة لبنان – بيروت، 1981

و بعض القصص النثرية من التراث: لبيكِ أيتها المرأة، ، ابن الصحراء، دار الآداب، بيروت .

- قصص مزيج من الشعر والنثر: الفرسان الثلاثة، وضاح وليلى في وطن الجدود، سِرْب البجع الأبيض، دار الأهالي – دمشق .

و قد ساهم في ترجمة بعض الأعمال إلى اللغة العربية ، بالاشتراك مع غيره ، و منها :

-كل يوم حكاية، ثمانية و عشرون جزءاً ، دار طلاس دمشق، بالاشتراك مع صلاح مقداد .

-أحلى الحكايات (عَشرُ قصص)، دار يمان – عمَّان، بالاشتراك مع زوجته د. ملكة أبيض .

-الحديقة المعلقة، قصص يحبها الجميع، يُحكى أنَّ ، حكايات ملوّنة، روائع من القارات الخمس، مسرحيات عالمية للأطفال؛ دار الفكر – دمشق، بالاشتراك مع زوجته ملكة أبيض .

**ب – ما ترجم له :**

-الفراشة وقصائد أخرى: نقلتها إلى الإنجليزية الشاعرة برندا ووكر، دار طلاس، دمشق 1984 م .

-الشجرة، ديوان شعر للأطفال، ترجم إلى الروسية وصدر في موسكو 1984 م .

-أحكي لكم طفولتي يا صغار: نقلته إلى الفرنسية الدكتور ملكة أبيض، طبع في الجزائر 2001م

- اليمن في شعري، وزارة الثقافة – صنعاء، 2003 م، ترجمته إلى الفرنسية د. ملكة أبيض .

-كلمات خضر للأطفال، وزارة الثقافة – دمشق، 2005 م، نقلته إلى الفرنسية د. ملكة أبيض .

**هـ – أهم ما كتب عنه :**

-مع سليمان العيسى: مجموعة من الكتاب – دار طلاس، دمشق 1984 م .

-سليمان العيسى – ثمانون عاماً من الحلم والأمل، الجرادي إبراهيم، تحرير وتقديم عبد العزيز المقالح، إشراف عام – دار الرائي، دمشق 2000 م .

-وقفات مع سليمان العيسى، ملكة أبيض، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء 2001 م .

إن "سليمان العيسى" ظاهرة قومية شعورية شعرية ، فهو قومي و عروبي مخلص، وهو مناضل صادق ، وله في ذلك آمال متجددة، ثم هو ثابت في مواقفه لا يحيد ولا يتبدل عن رسالته ، وكانت أشعاره تنضح بالمواقف القومية الصارخة التي لا تجامل أيًّـــا كان على حساب المواقف القومية، و يُعَدُّ ظاهرة متفردة جديرة بالاهتمام وجديرة بالتحليل ودراسة الموهبة التي أودعها الله هذا الإنسان، يقول عنه الأستاذ "رياض نعسان آغا": (هل يمكن لإنسان أن يحتفظ بعذوبة الطفولة وبراءتها حتى الثمانين من عمره؟.. إنه سليمان العيسى ولا تزال روحه وثابة من غيمة إلى غيمة لتلم القصيدة التي ذرتها الرياح وراء السحاب).

يقول " حسام الخطيب " : "ومن تابع تسلسل نظم قصائده يستطيع أن يستنتج بسهولة أنه كان مرآة شعورية لأبناء قومه يغني لتطلعاتهم ويحدو لنضالهم ،ويفرح لفرحهم ، ويحزن لحزنهم ، لا يفرق في ذلك بين عربي وعربي وبين قطر وقطر .

وقد نالت منه سوريا والعراق وفلسطين ومصر والجزائر وتونس و اليمن وكل قطر في دنـــيا العروبة كـــل اهتمامه وعصـــارة طاقـــته النفسية ". [1]

---

(1) مع سليمان العيسى ، مجموعة من الكتاب ، دار طلاس، دمشق 1984 ،ص 126

## 2- التعريف بالمدونة ( ديوان الجزائر ) :

(ديوان الجزائر) ، الكتاب الديوان كما وصفه السيد " حمراوي حبيب شوقي " وزير الثقافة والاتصال – سابقا – في تقديمه للطبعة الأولى، صدر في طبعتين الأولى عام 1993م ، و الثانية عام 1995م عن المركز الوطني لوثائق الصحافة و الإعلام بالجزائر العاصمة ، وقد أهدى الشاعر "سليمان العيسى" ديوان الجزائر للجزائر ، فحرصت وزارة الثقافة و الاتصال على أن يكون الديوان حاضرا في الذكرى الواحدة و الثلاثين المخلدة لعيد الاستقلال و الشباب في الخامس من شهر جويلية1993 م.

- **بين يدي الطبعة الأولى :**

ديوان متوسط الحجم تزين غلافه الخارجي خريطة العالم العربي ، مع تخصيص لخريطة الجزائر المزينة بألوان الراية الوطنية ، و تمتد من جنوبها نخلة أصلها ثابت في أعماق الصحراء و فرعها في السماء ، و ترمز هذه الشجرة المباركة إلى أصالة الشعب الجزائري و ثورته المجيدة التي أثمرت الاستقلال و قادت إلى الحرية التي كافح من أجلها و ضحى في سبيلها مليون ونصف المليون من الشهداء ، فأصبحت مثالا يحتذى به في التضحية و الفداء .

أما غلافه من الجهة الأخرى فاشتمل على صورة للشاعر ،و مقتطفات من مراحل حياته.

و نقرأ في صفحاته الأولى مقدمة لوزير الثقافة و الاتصال ، يبرز فيها قيمة الديوان و مناسبة طبعه لأول مرة سنة 1993، و قد أثنى على مؤلفه بقوله : «و إذا كان إنجاز هذا العمل بالنسبة لنا واجبا ..واجبا كنا نشعر أننا مقصرين من دون تأديته تجاه الشاعر القضية ، قبل أن يكون تجاه الشاعر الإنسان الذي منح الجزائر و ثورتها شاعريته و عبقريته ...» ،ثم تليه كلمة للدكتورة

"ملكة أبيض " حرم الشاعر تصف فيها مناسبة جمع ما كتبه عن الجزائر طيلة ثلاثين سنة من عمره ، و إخراجه ضمن ديوان سماه ( ديوان الجزائر ).

و تختم كلمتها القصيرة عن الديوان و مضمونه بقولها : « ... ولكني حين وصلت إلى هذا الذي كتبه "سليمان"تحت عنوان ( الجزائر في حياتي و في شعري ) و ألقاه في قاعة "المقار" بالجزائر العاصمة ذات يوم ، وجدت فيه أجمل و أوفى مقدمة يمكن أن تكون لهذه الصفحات التي كان الشـــاعر فيـــها ( يصلي لأرض الأسطورة ) حيث يقول:« حباتِ فؤادْ -شَهَقَاتِ جِرَاحٍ مَعْصُورَةْ - ألماً و عِنَادْ ...»، ولذلك اقترحتُ على أن يكون المقال هو المقدمة لهذا الديوان ، و ألا يضاف إليه أي شيء آخر ، و هكذا كان.. »

يتألف الديوان من 222 صفحة ، و يضم بين دفتيه 52 قصيدة ، قصائد الديوان مشبعة بهموم المؤلف القومية والتحررية، وموضوعاتها متداخلة مع بعضها، وفي ديوانه قصائد وجدانية أيضاً ، ويمكن الإشارة إلى قصائده الطويلة التي يتداخل فيها الموضوع الوطني بالقومي والتحرري و الوجداني،إذ يصعب الفصل بينها ، وأول ما استفتح به الشاعر ديوانه ( **الجزائر في حياتي و في شعري** ) و هي كلمة ألقاها في قاعة المقار بالجزائر العاصمة في 27 /06/ 1982 م.

تمثل قصائده خلاصة ما جادت به قريحته عن الجزائر ، وكل مقطع منها كالتي استدل بها يروي مشهداً من التحديات ، أو الآلام أو الآمال أو صمود الأمة في وجه أعدائها عبر تاريخها الطويل، ويتفاءل الشاعر في نهاية المطاف بانتصار الأمة على أعدائها.

و يتحقق النصر ، و تنتصر الجزائر على مائة و ثلاثين عاما و نيف من عهود القهر و الظلم و الدمار ، و تهتز سوريا كما اهتزت بقية البلاد العربية لهذا الانتصار و تبتهج ، و تتفاعل مع وقع أقدام آلاف المتظاهرين التي كانت تدق شوارع الجزائر العاصمة ، وهي تهزج و تهتف و تغني مستبشرة بعيد الاستقلال صباح الخامس من شهر جويلية عام 1962م.

و هذه الذكرى الخالدة محفورة في ذاكرة الشاعر خلدها بأنشودة مطولة و هي كما قال عنها :

« القصيدة معروفة يحفظها طلاب المدارس الإعدادية في سوريا كلها ، و يحفظها الكثيرون من إخوتي و أبنائي هنا و يعني أبناء الجزائر ...»

و تحتل القصيدة سبع صفحات من المجلد الثالث في مجموعته الشعرية ، أما مترلتها في قلبه فقد عبر عنها بقوله : «و إنها لتحتل في الوقت نفسه مكانها العزيز الأثير في قلبي ، في شريط الذكريات .»

و مطلعها : **آلافُ الأَقْـــــــدَامِ الصُّــلْبَــةْ * موسيقَى وَاعِـــــيَةٌ عَــذْبَـــــةْ**

و بعد تصفحي لمحتوى الديوان تبين أن قصائده في تنوعها و ثرائها ، تمثل مزيجا من الأدب الرفيع ، و مشاعر الوعي العربي و الحضاري و ا لإنساني ، كما تجسد التحاما وجدانيا لرجل حمل بين جناحيه الجزائر و ثورتها ، هذه الثورة العملاقة التي كانت الصحوة ، و كانت الأمل ، و كانت و ما تزال

و ستظل الثورة المعجزة للقرن العشرين.

و يمكن اقتراح تصنيف القصائد على النحو الآتي:

✓ **القصائد التحررية :**

تشكل قصائده التحررية النسبة الغالبة في الديوان ويوضحها الجدول التالي :

| عنوان القصيدة | نوعها( **عمودي / حـــر** ) | **عدد أبياتها / أسطرها** |
|---|---|---|
| شاعر و لاجئ | شعر عمودي | 23 بيتا |
| ميلاد شعب | شعر عمودي | 106أبيات ( 13 مقطعا ) |
| الثورة و الأوراس | شعر عمودي | 16 بيتا ( مقطعين) |
| الجزائر في عيد الوحدة | شعر عمودي | 38 بيتا (3 مقاطع ) |
| من ملحمة الجزائر | شعر عمودي | 58 بيتا ( 5 مقاطع ) |
| علـــى الجـــمر | شعر حـــــر | 31 سطرا ( 3مقاطع ) |
| الجذور الصامدة | شعر حـــــر | 34 سطرا |
| الربيع البكر | شعر حـــــر | 21 سطرا |
| الثورة و كسرة الخبز | شعر حـــــر | 22 سطرا ( مقطعين) |
| طفولة شـــــاعر | شعر حـــــر | 47 سطرا (3 مقاطع) |
| صانعو الأغـــــاني | شعر حـــــر | 19 |
| سأكتب عنكَ | شعر حـــــر | 41 سطرا ( 3 مقاطع ) |
| شباك " أراغون " | شعر حـــــر | 47 سطرا ( 3 مقاطع ) |
| لم نـــمت بـــعدُ | شعر حـــــر | 48 سطرا ( 3 مقاطع ) |
| طليعة الألـــم | شعر حـــــر | 66 سطرا (مقطعين ) |

| | | |
|---|---|---|
| و تتابع المـــــطرُ | شعر حـــــر | 66 سطرا ( 3 مقاطع ) |
| آمنـــــتُ بالأوراس | شعر حـــــر | 44 سطرا (4 مقاطع ) |
| صلاة للنسور | شعر حـــــر | 55 سطرا ( 5 مقاطع ) |
| دعنـــــي لصحرائي | شعر حـــــر | 38 سطرا (7مقاطع ) |
| التمثال المـــــحطم | شعر حـــــر | 30 سطرا ( مقطعين ) |
| الجـــــزائر المـــهددة | شعر حـــــر | 45 سطرا |
| جميلة بـــوحيرد | شعر حـــــر | 37 سطرا ( 4 مقاطع ) |
| يوسف زيغود | مزيج بين العمودي و الحـــــر | 26بيتا/ 49سطرا |

✓ القصائد القومية:

| عنوان القصيدة | نوعها( عمودي / حـــر ) | عدد أبياتها / أسطرها |
|---|---|---|
| إلى صغيري " مـــــعن " | شعـــــر حـــــر | 59 سطرا ( 5 مقاطع ) |
| في الطائرة | شعـــــر حـــــر | 50 سطرا ( 3 مقاطع ) |
| الطريق | شعـــــر حـــــر | 165 سطرا ( 11 مقطعا ) |
| أنشودة إلى الجزائر | مزيج بين العمودي و الحـــــر | 42 بيتا و 24 سطرا(6 مقاطع ) |
| السنديان على الأوراس | شعـــــر عمودي | 45 بيتا ( 6 مقاطع ) |
| من يذكر الدمعة الـــــحرَّى | شعـــــر حـــــر | 97 سطرا ( 4 مقاطع ) |

**القصائد الوطنية :**

يضم الديوان قصيدتين اثنتين تتجسد فيهما الروح الوطنية ، و لا تخلو من الطابع القومي وهما:

- ( الوردة و رصيف بردى ) من الشعر الحـــر و عدد أسطرها 88 سطرا مقسمة إلى سبعة مقاطع.
- ( النشيد الأول : عيد ميلاد نزار ) من الشعر الحـــر، و هي من أناشيد الأطفال التي تحمل في طياتها دلالات قومية .

**القصائد الوجدانية :**

تلك القصائد التي تتقارب فيها مستويات الحس الإنساني بين إخوانيات الشاعر ومراثيه والذكريات في ديوانه، فهو في الإخوانيات الصديق الحميم الذي يبادل أصدقاءه باقات شعر وود وإخلاص ووفاء، كما يعلن في المراثي حسرته وأساه معتبرا مشيدا بالخصال النبيلة، موجهاً مواسياً في النكبات. و ذلك ما نقرؤه في القصائد التالية :

| عنوان القصيدة | نوعها ( عمودي / حـــر ) | عدد أبياتها / أسطرها |
|---|---|---|
| **تخضر زهرة** | **شعر حـــر** | **22 سطرا** |
| **المنفى المرير** | **شعر حـــر** | **25 سطرا** |
| **من ديوان رسائل مؤرقة** | **شعر عمودي** | **20 بيتا ( 3 مقاطع )** |
| **الرسالة الثالثة عشرة** | **شعر حـــر** | **30 بيتا ( 6 مقاطع )** |
| **الرسالة السابعة عشرة** | **شعر حـــر** | **38 سطرا ( 3 مقاطع )** |

**من شعر الأطفال :**

و كان لشعر الأطفال نصيب في الديوان و هذه أهم القصائد الواردة فيه :

| عنوان القصيدة | نوعها ( عمودي / حـــر ) | عدد أبياتها / أسطرها |
|---|---|---|
| إلى صغيري "مـــــعـــن " | شعر حـــر | 59 سطرا ( 5 مقاطع ) |
| الحلم العظيم القطار الأخضر | شعر حـــر | 63 سطرا |
| القطار الأخضر في الجزائر | شعر حـــر | 26 سطرا |
| من مسرحية (المتنبي و الأطفال ) م 8 | شعر حـــر | 118 سطرا بطريقة حوارية |
| ( المتنبي يتلقى رسالة من رافع )م 10 | شعر حـــر | 100 سطر |
| نشيد الطفل الجزائري | شعر عمودي | 20 بيتا ( 4 مقاطع ) |
| من طفل في دمشق إلى طفل في الجزائر. | شعر عمودي | 20 بيتا ( 3 مقاطع ) |
| نشيد " رملة " . | مزيج بين العمودي و الحـــر | |
| نشيد " سلمى " | مزيج بين العمودي و الحـــر | |

ويعد هذا التقسيم مجرد حصر للقصائد الموجودة في الديوان ، و تصنيفها تبعا لموضوعاتها، لكن الدراسة ستنصب على الجوانب العروضية المدرجة في خـــطة البحث .

## 3- طبيعة التشكيل الموسيقي في الشعر العربي :

### ✓ مصطلح التشكيل :

يرتبط مصطلح ( التشكيل ) بمضمونه الجمالي والتعبيري عادةً بحقل الفنون الجميلة، و فن ( الرسم ) خصوصاً، إلى الدرجة التي أصبح فيها مفهومه دالاً على فن الرسم أو يساويه في أكثر الأحيان، وإذ أخذت فعالية التداخل بين الفنون الآن بعداً واسعاً وعميقاً ،« فإن استعارة الكثير من المصطلحات والمفاهيم والصيغ والأساليب التي تعمل في فن من الفنون إلى حقول فنون أخرى أصبح من الأمور الميسورة والسريعة التحقق.»[1]

إن مفهوم التشكيل عند القدماء يتعلق بالتركيب اللغوي و البلاغي ، و قد عالجوا هذه القضية بما يتماشى و ظروف عصرهم التاريخية و الحضارية ، « فركزوا على الصوت اللغوي و صاغوا اهتمامهم به في أشكال مختلفة انتهت بهم إلى ما يشبه النظرية الخاصة في التشكيل الصوتي»[2]

و من هؤلاء النقاد الذين أسسوا لهذه النظرية " عبد القاهر الجرجاني " ، ففي حديثه عن عملية التخييل الشعري و بنيته أو تركيبه و علاقة ذلك بالتشكيل البلاغي للصورة ، أو التقديم الحسي للمعنى

يقود إلى الحديث عن التخييل الشعري و علاقته بفن الرسم، و على هذا الأساس فإن الشعر و الرسم يتفقان في طريقة تقديم المعنى ، وطريقة تشكيله و تأثيره في نفسية المتلقي .

و من ثمة يصبح عمل الرسام و الشاعر متشابهان إلى حد كبير من حيث التعبير عن الواقع و محاكاته و تقديمه ضمن صور فنية محسوسة، وهكذا يصبح الشعر في نظر الجرجاني أداة لتشكيل تلك الصور و تجسيد الأفكار و المشاعر الوجدانية في قالب مادي ملموس.

---

(1) محمد صابر عبيد ، مقال بعنوان ( التشكيل مصطلحا أدبيا ) ، نشر المقال على الموقع http://www.startimes.com بتاريخ : 28 /12 / 2010

(2) بلقاسم دكدوك ، مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي ،( مخطوطة ) رسالة دكتوراة ، إشراف : د محمد زغينة ، جامعة باتنة ، 2008 ، ص10

و ثمة مظهر آخر يحيل إلى عملية التشكيل يتلخص في تنظيم الكلمات و طريقة تأليفها ، و أثر ذلك في جماليات الإبداع الشعري، فكما أن براعة المحاكاة تعود إلى الأصباغ التي يتخيرها الرسام في تشكيل لوحاته الفنية ، كذلك فن القول الشعري يرتبط بمعاني النحو أو وجوه تنظيم الكلمات و يؤكد الجرجاني هذه الحقيقة بقوله :« و إنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور و النقوش...» [1]

و يتوافق هذا الرأي مع رأي "حازم القرطاجني " من حيث تناسب ألفاظ الشاعر ،و يلح على علاقة الكلمة بسياقها أو تركيبها ،و يرى « أن تلاؤمها إنما يفرضه التركيب أو السياق الذي توجد فيه »[2] فهو يلمح إلى ما يسمى ب ( التآلف ) و ( التشاكل ) و بناء الكلمة أو الألحان و الأصباغ بعضها على بعض ، وموقع بعضها من بعض .

و يسعى القرطاجني إلى تحقيق التواصل بين المتلقي و المتكلم ، فللقارئ دور و هو التفاعل في أثناء عملية التأويل ، و للحالات النفسية دور حيث تتحكم في طبيعة الأقوال ، و هذا ما يفسر الاختلاف في الذوق الأدبي .

و نجد استعمال مصطلحي ( الشَّكل و التَّشكيل ) في الدراسات النقدية الحديثة ، يأخذ حيزا كبيرا

خاصة ما تزامن و حركة الشعر الحديث ، وهو ما يؤكده أحد الباحثين: « و لم يشأ المهتمون بالنقد حديثا البحث في مدى الفائدة التي تتأتى من استعمال هذين المصطلحين( الشَّكل و التَّشكيل ) الوافدين في الكشف عن خصائص النص الشعري و مقوماته .»[3]

---

(1) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ت : السيد محمد رشيد رضا ، دار المنار ، مصر ط4 ، 1367ه ، ص71

(2) أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تح : محمد الحبيب بن الخوجة ،دار الكتب المشرقية ، تونس ،1966 ، ص 222

(3) جودت فخر الدين ، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ، دار المناهل للطباعة و النشر، بيروت ، ط3 ، 2004،ص21

أمَّا أصل كلمة ( تشكيل ) في معجم لسان العرب فهو مأخوذ من ( شكَّل ، يشكِّل تشكيلا ) ، و الشَّكلُ يعني الشِّبْهُ و المِثلُ ، يقال : هذا على شكل هذا ، أي : على مِثاله

و هذا أشكلُ بهذا ، أي : أشبهُ به ، و شاكلةُ الإنسانِ : شكلهُ ومذهبُه و طريقتُه ، و شكْلُ الشيءِ : صورتُه المحسوسة و المتَوَهَّمَة ، و تشكَّلَ الشيءُ : تصوَّرَ ، و شكَّله : صوَّرَه.[1]

و على هذا الأساس عُـــدَّ الشعر في النقد العربي الحديث تصوير للمعنى ،و أن اللغة الشعرية ما هي إلا حلقة وصل بين النص و القارئ الذي يجذبه الأسلوب المعتمد و المتميز حيث تلعب اللغة دورا هاما في بناء القصيدة ،«فمفرداتها و تراكيبها و عناصرها الصوتية مادة أولية للمبدع بحيث يـــسعى إلى الحرص على أن يتميز أسلوبه بخصائص خاصة به .»[2]

و يرى "عز الدين إسماعيل" أن مفهوم القصيدة عبارة عن كتلة ملتحمة ، كـــونها تجـــمع بيـــن الشـــكل و المضمون ، و شخَّصها ، فجعلها كائنا حيا قادرا على فعل الانسجام لتحقيق عنصـــري الجمالـــية و الكيان في آن مـــعاً.

و قد منح الصورة الشعرية أهمية بالغة حين أخضع التشكيل الموسيقي إلى حركة النفس، فجعل الصورة تخضع هي الأخرى لحركة النفس ، وذلك من خلال :« إخضاع الطبيعة لحركة النفس و حاجاتها ، و عندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة و التلاعب بمفرداتها و بصورها كيفما شاء »[3]

و يتلخص مصطلح التشكيل عند عز الدين إسماعيل في التحام الشكل و المضمون ، و توافق الحركة النفسية مع العالم الخارجي ،فتُرسم شعرية النص بتآلف الصورة و اللغة و الإيقاع.

---

(1) ابن منظور ، لسان العرب ، مج7، ط3 ، 1999،دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان، ، مادة ( شكل ) ، ص 176.

(2) نوارة ولد أحمد ، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس ،دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر2008 ، ص47

(3) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ( قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية )، دار العودة ، ط3 ، بيروت 1981 ، ص126

و بتتبع مصطلح التشكيل الشعري عند " صلاح عبد الصبور " من خلال ديوانه الموسوم ب

( حياتي في الـــشعر ) المجلد الثالث يتبين لنا أن هذا المصطلح قد نال حظه من الشرح و التفصيل ، و أهل الشعر أدرى بما يشكلون ، فما رأيه في ذلك؟ يقول : « شغلت في السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل في القصيدة ، حتى لقد بتُّ أؤمن أن القصيدة التي تفقد التشكيل ، تفقد الكثير من مبررات وجودها . و لعل إدراكي لفكرة التشكيل لم ينبع من قراءتي للشعر بقدر ما نبع من محاولتي لتذوق فن التصوير ... ومن الواضح أن التشكيل في الشعر يستطاع تلمسه في الشعر الحديث أكثر مما يستطاع تلمسه في الشعر القديم سواء عندنا أو عند غيرنا بدرجات متفاوتة بالطبع.»[1]

و من المؤكد أن مصطلح التشكيل في نظر " صلاح عبد الصبور " قد اقترن بفن التصوير ، و تنبع فكرة التشكيل عنده من إقراره بأن القصيدة بناء متكامل الأجزاء منظم تنظيما صارما ، و ليس مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات .

كما نجد مرادفا آخر للتشكيل عنده و هو ( المعمار ) أو ( البناء ) ،إذ يقول : « و البناء أو التشكيل في القصيدة الغنائية هو مثار اهتمامي ،... و قد كنت إلى زمن قريب أتبنى كلمة المعمار التي يؤثـــرها و يحبها صديقي الناقد ( عز الدين إسماعيل ).»[2]

إن مصطلح التشكيل في المفهوم الغربي مرتبط بقضية الشكل و المضمون بعيدا عن المفهوم التقليدي القديم ، فإذا فهمنا المضمون على أنه الأفكار و العواطف التي يتضمنها العمل الأدبي ، فإن الشكل يضم كل العناصر اللغوية التي يعبر بها عن المضمون ، غير أن "رونييه ويلك" يرى « أنه إذا دققنا الفحص في هذا التمييز بين الشكل والمضمون تبين لنا أن المضمون ينطوي على بعـــض عناصـــر الشكل »[3]، و يضرب لذلك مثلا بالأحداث التي تحكى في قصة ،فهي أجزاء من المضمون ، بينما

---

(1) صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، مج3 ، دار العودة ، بيروت ، 1977 ، ص31 ،32

(2) المرجع نفسه ، ص37

(3) رونييه ويلك و أوستن وارن ، نظرية الأدب ، تر : عادل سلامة ، دار المريخ للنشر ، الرياض ، السعودية ، 1992، ص 193

الطريقة التي ترتب بها في النسج هي جزء من الشكل ، فإذا فصلت الأحداث عن الطريقة التي رتبت بها أصبحت غير ذات أثر فني .[1]

إن اللغة – و هي جزء من الشكل- ينبغي التمييز فيها بين الكلمات في ذاتها بلا تأثير جمالي ، و بين الطريقة التي تصبح فيها المفردات تشكل وحدات صوتية و معنوية ذات تأثير جمالي ، فيتحدد بذلك تسمية العناصر ذات الصفة الجمالية ب ( المواد ) ، و الطريقة التي تكتسب الفعالية الجمالية ب ( البناء أو البنية ). و التشكيل في الشعر لا يمكن أن يتحدد بقواعد و قوانين وأسس ثابتة ، إذ

« ليس في الشعر ما هو نهائي ، و ما دام صنيع الشاعر خاضعا لتجربة الشاعر الداخلية ، فمن المستحيل الاعتقاد بأن شروطا ما أو قوانين أو حتى أسسا شكلية ما هي شروط و قوانين و أسس خالدة مهما يكن نصيبها من الرحابة و الجمال »[2]

فالنص الشعري عند الغربيين هو كيان تشكيلي قائم بذاته ، و الشاعر هو الذي يخلق ذلك التوافق النفسي بينه و بين العالم الخارجي من خلال ذلك« التوقيع الموسيقي الذي يعد أساس كل عمل فني.»[3] و قد عقد أكثر من كاتب مقارنة بين فن الرسم ، و عمل الرسام من جهة ، و بين فن الشعر و عمل الشاعر من جهة أخرى ، لذلك إذا تحدثنا عن التشكيل في الشعر لابد أن نميز بين فن الكلمة في أي شكل من أشكاله المتعددة ، و بين الفنون الأخرى كالنحت و الرسم .

و نظرا للتقدم الثقافي والمنهجي في الأبحاث الأدبية والنقدية تغيرت بعض المفاهيم والتعريفات ، واستبدلت بمفاهيم نقدية جديدة ،فثنائية( الشكل والمضمون) التقليدية تحولت إلى ما يسمى بثنائية

---

(1) المرجع السابق ، ص193

(2) بول فان تيغيم ، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، تر : فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ط3 ،بيروت ، 1983 ، ص317

(3) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص124-

( التشكيل و الرؤيا )، فأصبح مصطلح ( الشكل ) بمعناه البسيط و المجرد يعني (التشكيل ) بمفهومه المركب و المعقد .

أما ( المضمون ) بمعناه المباشر و الكمي فاستحال إلى ما يعرف ب( الرؤيا ) بمعناها الحلمي و النوعي.

و من الناحية الجمالية و الفنية ظهر مصطلح آخر هو( التشكيل العام ) الذي يقارب المجال النصي في درجته الكلية الشاملة ، و يندرج ضمنه الأجناس الأدبية ، و ينشأ عن ذلك ما يسمى ( التشكيل الشعري ، التشكيل السردي ، و التشكيل الدرامي ...).
و ثمة ما يندرج في سياق التشكيل الخاص ( التشكيل النصي للعناصر ) فيتفرع عنه : ( تشكيل الشخصية ، تشكيل الزمن ، تشكيل الحدث ...) و هكذا يأخذ مصطلح التشكيل طابع العموم و الشمولية و التعدد، و هو ما يؤكده " محمد صابر عبيد " بقوله :« يعدّ مصطلح التشكيل بمفاهيمه المتعددة والمتنوعة والمتشعبة أحد العناصر الأساسية في تكوين الخطاب الأدبي بِمتْنِه النصّي.»[1]

إنَّ مصطلح ( التشكيل الشعري ) بمعناه البنائي والتنظيمي« يكشف بوضوح عن العبقرية الهندسية للشاعر وقدرته على خلق أدوات للفكر تزيد رهافة، ونفاذاً من يوم لآخر، فالشاعر يتحرّك في نظام من العلاقات والعلامات والتحولات، ولا يتلقى أو يطارد منها إلا هذا التأثير العفوي الخاص.» [2]

وهذه العلاقات و العلامات و التحولات مجتمعة تساهم في بناء القصيدة ، وتؤلّف نسيجها، وتنشئ نظامها الفني ، على النحو الذي تتهيأ فيه لاحتواء الرؤيا ودمجها في سياق التشكيل، في سبيل الوصول إلى تشييد معمار القصيدة .

---

(1) ـــ محمد صابر عبيد ، المرجع السابق ( التشكيل مصطلحا أدبيا ).

(2) عبد الجليل منقور ، المقاربة السيميائية للنص الأدبي ـ أدوات ونماذج ـ، ضمن كتاب السيمياء والنص الأدبي ( محاضرات الملتقى الوطني الأول )، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، 2000 ، ص 64.

أما جانب الموسيقى ضمن المصطلح فيتعلق بالموسيقى التي اهتدى إليها الإنسان البدائي ، وهو يحاكي الطبيعة بمظاهرها و صورها المختلفة ، هي هذه الأصوات التي تتألف من ضرباتها المُوَقَّعَة أنغام تمس المشاعر ، ومن إيقاعها ألحان تهز أوتار القلوب .« و لعل السر في أننا نستجيب للموسيقى استجابة تكاد تكون غريزة ، أن النفس الإنسانية ليست في الحقيقة إلا جزءا صغيرا من هذا العالم الكبير الذي تشتمله حركة منظمة موقعة .» [1]

ومن أبرز الدلائل القاطعة و الشواهد الدالة على أن الكون و ما فيه من أجرام سابحة قائم على نظام محكم و إيقاع موسيقي دقيق ، قوله – سبحانه و تعالى – : « **و ءايةٌ لهُمُ اللَّيلُ نَسْلَخُ منهُ النَّهَارَ فإذا هم مُظْلِمُونَ ﴿37﴾ و الشَّمْسُ تَجرِي لِمُسْتَقَرٍّ لَهَا ذلك تقديرُ العَزِيزِ اَلعَلِيمِ ﴿38﴾ وَالقَمَرَ قَدَّرْنَاهُ مَنَازِلَ حتى عَادَ كالعُرْجُونِ القَدِيمِ ﴿39﴾لاَ الشَّمْسُ ينْبَغِي لهَا أنْ تدْرِكَ القَمَرَ و لاَ اللَّيلُ سَابِقُ النَّهَارِ وَكُلٌّ في فَلَكٍ يَسْبَحُونَ ﴿40﴾** ».[2]

فإذا كان الفلك يدور في حركة منتظمة مُوَقَّعَة ، فإن أجسادنا كذلك تشبه الأفلاك فهي نبض و حركة و إيقاع و ما ضربات القلب ، وما خلجات الروح ، وما حركة اليدين و الرجلين ، وما غمض العينين و انتباههما ، وما يقظة الإنسان ونومه إلا نوع من الموسيقى المُوَقَّعَة ، كتلك التي نشاهدها في دوران الأفلاك ، و انتظام الفصول و اختلاف الليل و النهار .[3]

---

(1) محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب و النقد ،دار النهضة ، بيروت 1983 ،ص 185 ، نقلا عن: مصطفى بيطام ، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي ( 1954– 1962) ،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 1998 ، ص 423.

(2) سورة يس الآية 37– 40

(3) محمد زكي العشماوي ، المرجع السابق (1) ، ص185

و لقد تضاربت الآراء عند أغلب النقاد حول مفهوم موسيقى الشعر، شأنه في ذلك شأن الإيقاع ، و عادة ما يقترن جانب الموسيقى في الشعر بالوزن ،و لمصطفى حركات رأي في ذلك : « و كأن العروض شيء آلي بلا روح ، غير أن موسيقى الشعر شيء أرقى من ذلك ، إذ يسمو بالبيت إلى فضاءات الإلهام و الجمال »[1].

و يبقى مفهوم مصطلح ( الموسيقى ) في الشعر يشوبه الغموض لاختلاف وجهات النظرحوله ، فبعض النقاد يرى أن موسيقى الشعر هي جرس الحروف و الألفاظ أو تردد بعض الحروف ، و ما شابهها في بعض الأبيات أو المقطوعات ، فهم يتعجبون من سيادة بعض الحروف لوقعها الصوتي في قصيدة معينة و كثافة بعض الحروف الأخرى تبعا للأغراض الشعرية المتعارف عليها ، و ما يتفق معها من وقع هذه أو تلك ، غير أن ذلك لا يدخل في صميم موسيقى الشعر ، إذ هي مجرد انطباعات في رأي "مصطفى حركات".

و تقتصر نواحي الجمال في القصيدة فيما تحدثه من أثر في نفوسنا من جرس ألفاظها و الانسجام في توالي المقاطع و تردد بعضها بعد قدر معين منها ، و كل هذا يسمى موسيقى الشعر ، و هو ما ذهب إليه إبراهيم أنيس في كتابه ( موسيقى الشعر ) .فشرط الجمالية في القصيدة عند إبراهيم أنيس يتوقف على جمالية اللغة و تناغم ألفاظها وتراكيبها .

و عندما نتحدث عن عنصر الموسيقى انطلاقا من الموروث العربي القديم نجده مرتبـــطا بالأوزان و القوافي ، الشيء الذي يميزه عن النثر ، و هذه القضية أثارها أرسطو في كتابه ( فن الشعر ) و رأى ب« أن الدافع الأساسي للشعر مردُّه إلى علتين : أولاهما غريزة المحاكاة أو التقليد ، و الثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم »[2]،فيعتبر أن الإيقاع و الانسجام في الموسيقى ، و على الرغم من أن الموسيقى ليست كلاما ، و مع ذلك لها طابع خلقي في محاكاتها ، فهي تحاكي جوهر الأشياء.

---

(1) مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع – الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى ، دار الآفاق للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 2008م ، ص 216

(2) أرسطو ، فن الشعر ، تر : إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د ت ، ص79 ،

و ينظر : محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ،ط1 ، دار العودة ، بيروت ، 1982 م ، ص51

و من الـــنقاد الغربـــيين الـــذين أدلـــوا بدلوهم في مجـــال الشعـــر و موسيـــقاه نـــدرج رأي "إدجار ألان بو"(*) E A Poe الذي يعتبر أن عنصر الموسيقى في الشعر مصدره التناسب والانسجام في الأصوات وترتيبها ، وهذا الترتيب يحدث تناغما موسيقيا تألفه الأذن وتلذ به ، ولكن إذا فقدت الموسيقى التناسب والتساوي بين نغماتها ، أصبحت مدعاة للنفور « وما الـــشعر إلا ضرب من الموسيقى ، إلا أنه تزدوج نغماته بالدلالة اللغوية »[1]فهو يقرر أن الموسيقى الكلامية هي أقوى عناصر الجمال في الشعر لانسجام الألفاظ و الدلالة اللغوية.

و في الأدب الفرنسي نجد "أندري جيد" يؤكد على «أن العنصر الموسيقي في التعبير يضيف إلى الإيحاء و يقوي من شأن التصوير ، و لكن مجرد الوزن أو التقفية لا يكفي فارقا بين الشعر و النثر، لأن النثر قد يتوافر له شيء من الإيقاع كالشعر حسب رأي أرسطو.»[2]

و على هذا الأساس فالإيحاء و التصوير عنصران أساسيان في القصيدة ، و إذا خلت منهما صارت نظما فتفقد بذلك روح الشعر ، وقد يتوفران في بعض فقرات النثر فتكسبانه صبغة الشعر.

إذن فالموسيقى في الشعر ليست زخرفة خارجية ، بل هي وسيلة من أبرز وسائل الإيحاء و أقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق و خفي في عالم النفس و في أغوارها ، مما يعجز الكلام عن الإفصاح عنه.

---

(*) إدجار آلا نبو : ( 1809– 1849 ) شاعر و كاتب قصص و ناقد أمريكي من رواد مذهب الفن للفن .

(1) E A Poe ,The Rational of Verse , in : The Complete Tales and Poems , p913-914، نقلا عن : محمد غنيمي هلال ، المرجع السابق ، ص462

(2) محمد غنيمي هلال ، المرجع السابق ، ص376

و من هذا المنطلق نشير إلى أن الشعر العربي قد نشأ نشأة غنائية موسيقية ، و أنه على هذا الأساس ، و اعتمادا على النموذج القديم ، اهتدى العروضيون إلى وضع أوزانهم ، و بذلك تعزز شأن الموسيقى الشعرية ، « فالموسيقى ترسخ الأبيات في أذهاننا ، فنطرب لسماعها و نتشوق إلى تكرارها دائما ... و لا ريب أن الموسيقى في الشعر هي التي تميزه عن النثر ... و حين نقول ذلك فلا نعني أبدا أن النثر لا يحتوي على موسيقى ، فإن فيه موسيقى و نغما »[1] ، و من حيث التشكيل الموسيقي ، و باعتبار الإيقاع أهم مقومات الشعر ، فإنه إلى جانب إلحاح النقاد على هذا العنصر في كل عملية إبداعية ، فإن اهتمام الشعراء به يفوق جل اهتماماتهم ، باعتبار أن الموسيقى هي أهم فارق بين الشعر و النثر .

وتكمن أهمية الموسيقى في الشعر من خلال دورها في تفجير الطاقة الدلالية، والإيحائية للغة، وقدرتها في الكشف عن طبيعة المشاعر والأحاسيس التي تختلج في وجدان الشاعر .

و بالنظر إلى الدراسات النقدية الحديثة ، نجد أن النقاد في العادة يطرقون موسيقى القصيدة من بابين مختلفين ، هما: مستوى الموسيقى الداخلية ،و مستوى الموسيقى الخارجية ،« فإذا كان إجماع النقاد على أن الموسيقى الخارجية تتأتى من عنصرين هما الوزن و القافية ، فإن الخلاف بينهم ظل قائما حول تحديد ماهية الموسيقى الداخلية ، والعناصر المكونة لها »[2]، ترى هل هي ناتجة عن تقارب الحروف و تجانسها داخل اللفظة الواحدة ؟، أم عن تآلف الألفاظ داخل العبارة الشعرية ، أم أن هناك شيئا آخر يولد النغم الموسيقي و يعطي جرسا معينا للجملة الشعرية ؟

و لكلٍّ رأيه و حججه التي يدافع عنها عما يراه هو عين الصواب . و مهما تباينت الآراء و اختلفت النظريات حول هذا الموضوع فإن الموسيقى الداخلية هي خير معبر عن التجربة الشعورية ، ولا تدرك

هذه الموسيقى في النص الشعري إلا بواسطة القراءة (الإنشاد ) ، و تختفي عند الانتهاء من القصيدة و لا تستعاد إلا بإعادة القراءة مرة أخرى .

---

(1) عبد الحميد جيدة ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، مؤسسة نوفل ، بيروت 1980 ، ص352

(2) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ، 1981 ، ص14

و يصبح النغم هو العنصر الذي يجمع بين الألفاظ و الصورة ، أي بين المعنى و الشكل ، بين الشاعر و المتلقي ، والموسيقى في آخر الأمر« تعبير عن الانفعال الداخلي كما توقعه نفس الشاعر ، فتتردد نغماتها في أعماقه .» [1]

إن المتأمل في شعر سليمان العيسى من خلال المدونة يلاحظ أن شعره يجمع بين الشعر العربي التقليدي (قصيدة البيت )، و الشعر الحر ( شعر التفعيلة )، و الذي يهمنا في هذا الصدد هو الوقوف عند طبيعة التشكيل الموسيقي في الديوان – محل الدراسة – الذي عبر فيه صاحبه عن وقائع و أحداث الثورة الجزائرية.

فالتشكيل الموسيقي في الشعر يؤلف شبكة من العناصر اللغوية الدالة ، و العلاقات اللفظية التي تتبلور في مقاطع نغمية متسقة منتظمة ، يشكل مجموعها مكونات التوحد الكلي الموسيقي للنص الشعري .

و قد تميزت البنية الإيقاعية للشعر الثوري عامة بالغنائية المؤثرة و صعود النغم ، و التفجر الدلالي المستمر ،فضلا عن التفاعل الموجب بين النشيد الشعري الملتهب ، و الحالة النضالية المتوثبة .

و تكتسي الألفاظ في اللغة العربية قيمة موسيقية إلى جانب دلالتها المعنوية ، و القصيدة في الشعر المقاوم هي بنية شعرية متكاملة العناصر ذات دلالة متوحدة الغاية ، و تختلف باختلاف قدرة الشاعر على استغلال طاقات اللغة ، و إيحاءاتها في خلق نص فني يمارس دوره التحريضي إلى جانب الوسائل النضالية الأخرى . و يرى " عبد الخالق محمد العف " أنَّ السبب في انتشار الشعر على ألسنة الناس هو تلك اللذة السمعية التي توفرها موسيقاه ، فيطرب المتلقي للأنغام و الإيقاعات قبل إدراك المعاني و الصور ، و تبلغ اللحظة الجمالية أوجها عندما تلتقي في النفس دلالات المعنى و الموسيقى في كلٍّ متناغم يعبر عن تجربة الشاعر و قدراته.

---

(1) عبد الحميد جيدة ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق،ص 154

إن التشكيل الموسيقي في المدونة – محل الدراسة – يقوم على جوهر العلاقات بين عناصرها و دلالاتها المرتبطة بالسياق ، « و الشاعر يقوم بعملية التشكيل مكانيا عبر بناء الوحدات اللغوية و تركيباتها الدالة التي تشغل حيزا في المكان ،كما يشكل النص عبر تعاقب مقاطعه الصوتية حيزا زمانيا.»[1]

أما التشكيل الزماني للقصيدة فهو إطارها الموسيقي وزنا و تقفية و إيقاعا،« فالقصيدة بنية موسيقية تتآلف عناصرها الصوتية في إيقاعات منسجمة ، فيصبح الشعر بالإضافة إلى عنصر التنسيق الصوتي المجرد الذي تكفله التفعيلة عروضيا مشتملا على خاصية موسيقية جوهرية ، و هي ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات و السكنات مع الحالة الشعورية للشاعر .» [2]

فالشعر إذن نسق صوتي ناجم عن الوزن و القافية ، و إيقاع ناتج عن تناسق الحركات و السكنات و الحالة الشعورية للشاعر .

---

(1) عبد الخالق محمد العف ، مقال بعنوان ( تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم) ، مجلة الجامعة الإسلامية ، مجـ9 العدد 2 ، 2001 ، ص3

الجامعة الإسلامية ، غزة ، فلسطين .الموقع www.iugaza.edu.ps

(2) المرجع نفسه .ص3

# الفصل الأول

## بنية الإيقاع الشعري

المبحث الأول :-نظام الإيقاع.

المبحث الثاني : -الوزن و الإيقاع.

الفصل الأول ـــــــ

أما الإيقاع في الشعر فلا يقف عند حدود هذا المعنى العام فقط ، إنما يحقق علاقة مع الإيقاع الموسيقي

هذه العلاقة الممتدة منذ بداية نشأة الإنسان على الأرض، « و قد كان منبعها الحركة الإيـــقاعية الصادرة عن الأجسام البشرية المندرجة في العمل الجماعي »[1]

و للشعر موسيقى يصدرها اللسان وتستقبلها الآذان ويعيها القلب، ومن هذا المنطلق فإن معرفة الوزن لا تكون ميسرة بغير هذه الآلات، والإنسان كلما مارس الشعر قراءة وتنغيماً وإنصاتا لنبرات مقاطعه وانسياب موسيقاه ورنين إيقاعه درب ملكته المتذوقة ، وأصبح قادراً على تمييز الأوزان الشعرية ومعرفتها معرفة سليمة ، وأدرك ما هو سليم الوزن وما هو غير ذلك، ، واستطاع أن يهتدي في يسر إلى مواطن الخلل فيصلح ما اختل ليستقيم ويصبح منسجم التنغيم .
والإيقاع هو الظاهرة الصوتية هي الصفة الأساسية التي لا يكون الشعر شعراً بدونها ، وهذا الإيقاع تحكمه وحدات تفعيلية ، تعتبر بمثابة المعايير التي تقاس بها كلمات البيت أو أجزاؤه من حيث المدة الزمنية التي يستغرقها التلفظ بها، أي أنها حوامل للحركات والسكنات المصورة في الموزون المقابل.
و هو ما يعرف بالوزن العروضي، أي هذه الوحدات التفعيلية التي اتخذها مقياسا لوزنه.

إن الشاعر حينما تتبادر إلى ذهنه فكرة ، أو خاطرة ،أو يحس بهاجس الشعر يقوم بتجسيد ذلك في قوالب من الألفاظ والعبارات،ويركبها على لحن موسيقي ذي إيقاعات منتظمة على وتيرة واحدة ترجع إلى بحر معين ويستمر في عملية النظم أثناء تداعي المعاني على نفس اللحن حتى نهاية القصيدة .

وقد جاء في لسان العرب أن **الإيقاع**: لغة: الميقع والميقعة: كلاهما المطرقة ،والوقعُ : وقعـــةُ الضـــرب بالشيء ، وقع السيفَ : أحدَّه ، أما في الاصطلاح الموسيقي ، فالإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحانَ ويبينها[2] ، و سمى الخليل – رحمـــه الله – كتابـــا مـــن كتبـــه في ذلـــك المعـــنى ( كتاب الإيقاع ) .

---

(**1**) المرجع السابق ، ص **109**

(**2**) ابن منظور ، لسان العرب، مرجع سابق ، مج**16** ط**3**، **1999**، مادة ( وقع ).ص **372-373**

فالإيقاع مصطلح عرفه كثير من علماء الموسيقى منذ العصر العباسي ، فالكندي يطلق مصطلح ( النسبة الزمانية) بدلا لما اعتاد الناس تسميته إيقاعا [1]، وعليه بنى من تلاه من الفلاسفة ، كالفارابي الذي يرى أن« الإيقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محددة في المقادير و النسب »[2] أما ابن سينا فيفرق بين إيقاع اللحن و إيقاع الشعر « فالإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمن النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا ، و إذا كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام ،كان الإيقاع شعريا »[3] .

و بمقارنة هذه الآراء و غيرها حول مفهوم الإيقاع عند القدماء من الباحثين العرب بنظيرها في الآداب الغربية يتبين أن هذه المفاهيم لها أصولها في الآداب اليونانية القديمة « فالاتزان و الوحدة و الانسجام هي قواعد الجمال عند أفلاطون » [4]، و يرى أرسطو أن الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال إنما هي النظام و التناسب و التجدد .

و على الرغم من اختلاف أفلاطون و تلميذه أرسطو في نظرتهما إلى الجمال ، إلا أنهما يتفقان على أن الأساس الجمالي يكمن في **الإيقاع** ، و في العناصر التي يتألف منها نظامه أي الوحدة و التعدد التي تتجلى في الانسجام و التناسب.

---

(1) صبحي أنور رشيد ، موجز تاريخ الموسيقى و الغناء العربي ،دار الشؤون الثقافية العامة، مصر 2000 م ،ص49

(2) الفارابي ،كتاب الموسيقى الكبير ،تحقيق :غطاس عبد الملك ،دار الكاتب العربي ، القاهرة ،1967 ،ص 436

(3) ابن سينا ، الشفاء ،ت : محمد سليم سالم ، وزارة المعارف العمومية ، القاهرة ،1954،ص 21–84 – نقلا عن : عبد النور داود عمران ، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، أطروحة دكتوراه ، ( مخطوطة )، إشراف : د : حاكم حبيب الكريطي ، 2008 جامعة الكوفة ، العراق ، ص 30

(4) روز غريب ، النقد الجمالي و أثره في النقد العربي ،ط2 ، دار الفكر اللبناني، بيروت ، 1983، ص78

و أصل كلمة Rhythm في اللغات الأوربية تعني الإيقاع ، وهي مصـــطلح انجليزي مشـــتق من لـــفظ rhuthmos اليوناني ، و يحمل معنى الجريان و التدفق [1] ، ثم تطور معناها بتطور العصور حتى أصبحت مرادفة لكلمة ( measure )الفرنسية المعبرة عن المسافة الموسيقية ،و يتفق هذا مع تعريف " فانسان داندي " الذي يرى أن الإيـــقاع هو انـــتظام و تـــناسب في المسافة [2]، و كـــان " كولردج" في القرن التاسع عشر قد أرجع الإيقاع إلى عاملين : أولهما : التوقع الناتج عن تـــكرار وحدة موسيقية معينة ، فيعمل على تشويق المتلقي ، و ثانيهما : المفاجأة ، أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة ، و التي تولِّد الدهشة لدى المتلقي ، بينما رده " إ . أ .ريتشـــاردز "[*] إلى عامـــلي التكرار و التوقع ، فرأى بأن آثاره « إنما تنبع من توقعنا ، سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفـــعل ، أو لا يحدث ،..فتتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره » [3]

و الحقيقة التي يؤكدها " ت . س اليوت " أنه« من الخطأ أن نعتقد أن كل شعر يجب أن يكون متناسق النغم ، فليس النغم المتناسق سوى عنصر واحد من عناصر موسيقى الألفاظ ...»[4]

و هذا ما أكدته الدراسات اللغوية الحديثة ، حين أظهرت إمكانيات الوحدة و التنوع في آن واحد داخل النسق أو النظام الإيقاعي ضمن بنية النص.

---

(1) مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974 ، مادة ( rhytm)

(2) ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، منشورات دار القلم العربي ، حلب ، سوريا 1997 ، ص 21

(3) محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت 1981 ، ص 162

(4) محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد ، ط2 ، دار الفكر ، القاهرة ، 1971 ، ص22

(*) إيفور أرمسترونغ ريتشاردز :ناقد إنجليزي ( 1893–1979م )

و ذلك ما ذهب إليه " تشيللي " الذي يرى أن الانسجام اللفظي يتم بالاختيار الملائم للألفاظ ،

و بترابط الصوت مع المعنى فيها « فالصوت و المعنى يأتلفان كأنهما مركب عضوي ، و لغة الشعر لها نمط خاص من تكرار الأصوات يمتاز بالانتظام و التآلف ، و لا يكون الشعر بدونه شعرا »[1]

أما الناقد " محمد غنيمي هلال" فيرى أن مبدأ التناسب مشترك بين الإيقاع الموسيقي و الوزن الشعري فهو مبدأ أساسي في كل أشكال الفن و أنواعه ولكن تختلف صوره باختلاف أدواته.

وعندما يتحدث عن رأي "أرسطو" في الإيقاع ، يبين مدى ارتباطه بالنثر أكثر من الشعر ،لذلك لم يعره اهتماما في الشعر ،إذ أَلِفَ الشعرَ ثابتا بأوزانه المعهودة عند اليونانيين ، و لم يعتمد الوزن للتفريق بين الشعر و النثر ، بل كانت المحاكاة هي أداة تفريقه ، « فكان هوميروس لدى أرسطو شاعرا فحلا ، لا لبراعته في الديباجة الشعرية فحسب ، بل لأنه جعل محاكاته في شعره ذات طابع درامي فهو يقصد إلى تقديم الأفعال تقديما مسرحيا ، تبدو فيه الوقائع حية معرفا بحقيقة الأشخاص و الأحداث تعريفا منتظما منسق الأجزاء .» [2] ، و على هذا الأساس فمن السمات المشتركة بين الشعر و النثر الفني ، الوزن و الإيقاع اللذان يحدثان في الكلام ضربا من التنغيم[*] تلذ له الأذن و تطرب له النفس .

فالشعر يعمل من خلال عناصره المكونة جميعاً على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتوافق في القصيدة، ويأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس العام بالانسجام[3]. غير أن هذه المهمة التي ينهض بها الإيقاع في تشكيل البنية الهيكلية للنص الشعري يجب أن لا تصدر عن حركة خارجية إنما تنبع من الداخل كضرورة تعبيرية.

---

(1) ديفيد ديتش ، مناهج النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق ، تر: محمد يوسف نجم ،و إحسان عباس ،دار صادق ، بيروت ،1967 ، ص 179

(2) النقد الأدبي الحديث ، ط1 ، دار العودة ، بيروت ، 1982 م، ص52.

(*) التنغيم :مصطلح صوتي يدل على الارتفاع و الانخفاض في درجة الجهر في الكلام ، و التغيير في درجته مردُّه إلى التغيير في نسبة ذبذبة الوترين الصوتيين، وهذه الذبذبة تحدث نغما موسيقيا . – ينظر : أحمد كشك ، الزحاف و العلة رؤية في التجريد و الأصوات و الإيقاع ، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة 2005 م ، ص236

(3) جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء،المغرب 1986 م ، ص 86

## المبحث الثاني: – الوزن و الإيقاع:

يقوم الشعر في تشكيل بنيته الموسيقية على عنصرين أساسيين هما : الإيقاع والوزن، إذ يكمل أحدهما الآخر في تناسب وتلاحم شديدين ، على أن ثمة فارقاً دقيقاً بين ما يعرف اصطلاحاً بالوزن وما يدعى فنيا بالإيقاع ، ولكي يتضح هذا الفارق ينبغي أن نميز بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلة، والصوت باعتباره حدثا يتلفظه المتكلم بطريقة خاصة، وفي ظروف لغوية وواقعية خاصة، ففي الحالة الأولى ينظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو لام أو ميم، أو ضمة أو فتحة مثلاً، وفي الحالة الثانية ينظر إلى خصائصه النسبية والسياقية كدرجته علوا وانخفاضاً، ومداه طولاً وقصراً، وتردده في التركيب اللغوي قلة وكثرة، وتلك خصائص نلحظ فيها طريقة النطق بالصوت، إضافة إلى السياق الذي ورد فيه، والنسق اللغوي الذي تضمنه مع غيره. فالمقصود تحديداً بالإيقاع؟ إنه« وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام ، أو في أبيات القصيدة وقد يتوافر الإيقاع في النثر .»[1] .

غير أن الوزن هو جزء من الإيقاع ، فهو يمثل مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، ومادام البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة ، فقد نظر النقاد إلى الوزن على أنه عنصر هام من عناصر الشعر ، ودعامة أساسية من دعائمه .

يقول ابن رشيق : « الوزن أعظم أركان حـــدِّ الشعر ، و أولاها به خصوصية .»[2]، و نظرا لهذه المكانة التي يحتلها في الشعر ، عـــدَّه بعض النـــقاد العرب أبـــرز سمات الشعر التي تميزه عن فـــنون القول الأخرى كالنثر .

---

(1) غنيمي هلال ، المرجع السابق ، ص 462

(2) ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق:محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط1/1988 م، ج1، ص 134

و من ثم اهتم النقاد العرب و الغربيون ، لاسيما المشتغلين بعلم العروض على نحو خاص بـــدراسة أوزان الشعر و أبحره ، و تبين لهم أن الوزن الشعري ، إنما يتألف من عدد من التفعيلات ، و تتكون التفعيلة الواحدة من عدد من الأسباب و الأوتاد .

وقد ألف الخليل بن أحمد من هذه التفاعيل خمسة عشر بحرا ، اعتبرها بحور الشعر العربي ، ثم حصرها في خمس دوائر ، ملاحظا تشابه و تماثل بعض البحور في التفاعيل .

غير أن بعض المتأخرين من العروضيين كحازم القرطاجني « لم يأخذ بالدوائر الخليلية هذه أســـــاسا في دراسة الأوزان ، و رأى أن الأساس الذي ينبغي الاعتماد عليه في هذا ، هو الكم الصوتي للتفعيلة في حد ذاتها ، و عدد ما تتضمنه من متحركات و سواكن .»[1]

فالوزن قياسا إلى الإيقاع – في نظر العروضيين – ما هو إلا وعاءٌ مشكَّلٌ بأبعادَ منتظمة يستوعب التجارب الشعرية، والتجربة هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيـــعتها وخواصـــها، وهذا يـــعني

«أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب، وهو ما يفسر تعدد البحور وتنوعها، إذ لو كان بحرا واحداً قابلاً لاستيعاب كل التجارب لاكتفت به القصيدة العربية.»[2]

و للتفرقة بين الإيقاع و الوزن ، نستعرض بعض الآراء في التراث العربي و الغربي للوقوف على حيثيات هذين المصطلحين في الدراسات العروضية .

فما الفرق بين الوزن و الإيقاع ؟

---

**(1) عثمان موافي ، في نظرية الأدب من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم ، ج1 ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، 2000م ، ص89**

**(2) محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001م ، ص16**

## أ – الوزن Métrique :

يعد الوزن ذلك الشكل المعقد الذي يتكون من مجموع تردد ظاهرة صوتية بما فيها الصمت على مسافات زمنية متجاوبة أو متساوية ، ولهذا فهو صورة الإيقاع الخاصة – و الإطـــار الذي يحتـــويه ، و ليس من فرق بينهما إلا في الكم ، و زيادة السيطرة على التوقع و تنظيمه ، بمعنى أنه إذا كان الوزن كامنا في الاستجابة التي تحدثها الكلمات ، فإن مشاعر المتلقي التي انتظمت على نحو خاص ترجع إلى حساسية الشاعر نفسه « فإذا لم يكن ما يثيره الشاعر قريبا جدا إلى الصورة التي سوف يكونها القارئ ... فقد ما بينهما من رباط وجداني و انفعالي »[1] ، و ما يهمنا في هذا الأمر هو « أن للإيـــقاع و الوزن فوق خاصية التوقع ما تتطلبه من إشباع وصلة وثيقة بحالة الانفعال التي تسيطر على الشاعر.»[2] ،و إذا كان البعض يركز على أهمية الوزن في صورته المجردة ،فإن ذلك راجع إلى أن الوزن في أصغر وحداته يمثل صورة الشعر الحسية ، و الوزن من هذه الناحية لا يحمل أية دلالة ولا يتصف بأي نمط عاطفي قبل وجوده في القصيدة أو وجود القصيدة فيه .

والحديث عن الوزن و ارتباطه بالإيقاع و القافية ، ليس بدعا من عند أنفسنا، وإنما هو إجراء كانت تتمسك به الأبحاث و الدراسات النقدية القديمة، التي اهتـــمت ببعض مـــكونات البنية الإيقـــاعيـــة في الشعر العربي. فذكرها للواحد يستلزم ضرورة ذكرها للآخر، وتأسيسا على هذا المؤدى، فما المقصود بالوزن الشعري والإيقاع؟، وما خصوصية الوظيفة التي ينهضان بها داخل النص الشعري ؟.

يُـــعَـــد الوزن ركنا هاما من أركان الشعر،و هو ما يؤكده " ابن رشيق "،فليس الوزن عنده عنصرا بسيطاً يمكن الاستغناء عنه ، بل هو شرط أساسي لا يقوم الشعر إلاّ بـــه.

---

(1) مصطفى السعدني ، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف الاسكندرية ، د ت ، ص 192

(2) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1972 ، ص 175

يقول:« الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها بها خصوصيّة، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلاّ أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن. »[1] إنّه – في نظره– ركن من أركان الشعر، بل أعظمها أهمية. ويضاف للوزن جوانب مكملة له مثل القافية التي لا بدّ أن تكـــون قائمة مذكورة،متحدة في حرف الرويّ بطريقة فنيّة ، أمّا إن تخللها اختلاف، فإنّ ذلك يعدّ شائبة يجب التخلّص منها.وقد عرف "حازم القرطاجني" الوزن بقوله: « إن الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره، والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب».[2] فيرى بأن الأوزان من دعائم الشعر ، بل من جوهره ،و يجعل لها حدودا كمية تتفق من حيث المقادير في الحـــركات و السكنات ، ويتفق في هذا الطرح مع "ابن رشيق " ، وكان "الخليل بن أحمد" سباقا إلى جـــعل الـــوزن الشعري تندرج ضمنه مجمـــوعة من الـــوحدات الإيقاعية(التفعيلية) منها ما هو خماسي ومنها ما هو سباعي. وكل تفعيلة منها تنتظم في وحدات صغرى (الأسباب والأوتاد والفواصل). ومن ثمَّ، تتساوق كل الوحدات المعجمية في متواليات إيقاعية متناسبة زمنيا، ومحكومة بقانون التعاقب.أي وفق توالي الحركات والسكنات في البيت الشعري أولا، وبعده في النص الشعري ككل.

لكننا نجد ناقدا آخر أقام الشعر على أركان ثلاثة ، يختص اثنان منهما بالمبنى ، و واحد للـــمعنى وهو "قدامة بن جعفر" الذي رأى « أن الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى »[3]فهو يقـــدم الـــمبنى ( الوزن و القاقية ) دون أن يتناسى المعنى.

---

(1) ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، مرجع سابق ، ص134.

(2) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3/1986م، ص263.

(3) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق و تعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ت . ،ص 15

و قد أثارت قضية الوزن و الإيقاع جدلا كبيرا في الدراسات العروضية الحديثة ، فاختلفت الآراء ، و تباينت وجهات النظر حول مفهوم الوزن و الإيقاع ، فشكري عياد يحدد مفهوم الإيقاع و الوزن انطلاقا من فهم القارئ : «أن الإيقاع أهم من الوزن، وتارة أنه أخص منه،والحقيقة أن الإيقاع اسم جنس، والوزن نوع منه، لذلك يستعمل أحيانًا للدلالة على وجود التناسب مطلقًا، وأحيانًا أخرى لإبراز هذا التناسب وتحقق وجوده. »[1]، فيبرز قيمة الوزن بالنسبة للإيقاع ، فهو أي( الوزن ) جزء لا يتجزأ من الإيقاع ، و على ذلك فتعريف الوزن عنده يتضمن الإيقاع ، و الاصطلاحان لا يفهم أحدهما دون الآخر.

أما "إبراهيم أنيس" عندما يتحدث عن الوزن نجده ينطلق من الأبحاث الغربية التي تربط علاقة الوزن في الشعر بنبضات القلب ، فيرون بوجود صلة وثيقة بين نبض القلب ، وما يقوم به الجهاز الصوتي ، غير أن هذه النبضات تزيد تبعا للانفعالات التي يتعرض لها الشاعر ، فتتغير نغمة الإنشاد عنده وفقا لحالته النفسية فرحا،أو جزعا ، وهذا ما جعل الباحثين يعقدون الصلة بين العاطفة و الوزن الذي ينسج الشاعر على منواله قصائده. ثم يطرح التساؤلات التالية :« هل كان الشاعر القديم يتخير لشعره من الأوزان ما يلائم عاطفته ؟و هل جاءت هذه الأوزان المختلفة تبعا لاختلاف الشعور عند الناظمين ؟،و هل اتخذ القدماء لكل موضوع وزنا خاصا أو بحرا من بحور الشعر التي رويت لنا ؟»[2] و يقر أنه من العسير الإجابة عن مثل هذه التساؤلات إجابة مقنعة ، و يتلخص رأيه في هذه القضية أن الشعر القديم لا نكاد نشعر فيه بعملية الربط بين موضوع الشعر ووزنه،يضرب لذلك مثلا بشعر المعلقات التي نظمت على **أوزان ( بحور)** متعددة بالرغم من تقاربها في الموضوع .

---

**(1) شكري محمد عيّاد، موسيقى الشعر العربي( مشروع تأصيل) ، دار المعرفة ، القاهرة، ،ط2 ،1978، ص 63**

**(2) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مر جع سابق ، ص 194 – 195**

و من الآراء التي يناقشها " رونييه ويلك " في مؤلفه نظرية الأدب حول قضية الوزن في الشعر الغربي حديثه عن ( النظرية الموسيقية ) « التي تقوم على افتراض – ربما يكون صحيحا في رأي الناقد – ، وهو أن الوزن مرادف للإيقاع في الموسيقى »[1]، وقد أدخلت تحسينات على النظرية من قبل الباحثين المحدثين خاصة ما يتعلق بطريقة نظم الشعر في الشعر الإنجليزي و الأمريكي التي تعتمد النبر[*] مقياسا خاصا بها، أو ما يسمى بنظام المقاطع في البيت ،«و هو الأساس الذي جرى عليه أهل العروض في تحليل البيت، لأن المقطع كوحدة صوتية يشترك في جميع اللغات .»[2]

كما درس "رونييه ويلك " نظرية العروض الأكوستيكية ( السمعية ) التي تحدد العناصر المميزة للوزن الشعري ، و تعتمد أجهزة علمية فيزيائية لدراسة الصوت حتى يعرف بدقة ما يحدث بالفعل في أية قراءة أو إنشاد للشعر ( الأوسكيلوجراف) ، و هو جهاز رسم ذبذبة الصوت .

و إذا أُخضِع الشعر لهذه الطريقة في وزنه فقد المعنى، على اعتبار لا وجود للمقطع ،بل يوجد استمرار للصوت.و على هذا الأساس فالنسق الشعري بعيد عن متناول المناهج الأكوستيكية و الموسيقية و يتعذر فهمه عليها ، فلا يمكن تجاهل أهمية المعنى في أية نظرية عروضية ،و من رواد النظرية الموسيقية جورج .ر ستيوارت G.R Stewart الذي يقول :« إن النظم يمكن أن يوجد دون المعنى »[3]

و يؤكد أن الوزن يستقيم مستقلا عن المعنى ، فإنه يمكننا أن نستعيد البناء العروضي لأي بيت من الشعر بغض النظر عن معناه، و هذا ما يؤيده فرييرverrier و ساران Saran آخذين بمبدأ وجهة نظر الأجنبي الذي يستمع إلى الشعر دون فهم اللغة.

---

(1) رونييه ويلك و أوستن وآرن ، نظرية الأدب ، تر : عادل سلامة ، دار المريخ للنشر ، الرياض ، السعودية ، 1992، ص 226

( * ) النبر : إبراز أحد مقاطع الكلمة عند النطق ، و الضغط على قسم منها لإيقاعه الخاص في الأذن ، و لكل أمة موضع خاص من الكلمة لإبراز النبر .

ينظر :محمد التونجي ، المعجم المفصل في الأدب ، ج2 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1999 م ، ص 848

(2) موسيقى الشعر ، مرجع سابق ، ص 161

(3) رونييه ويلك ، المرجع نفسه ، ص 228-230

و قد خلص"ويلك " إلى أن هذا المبدأ لا يمكن تطبيقه في الدراسات العروضية – وقد طرحه "ستيوارت" جانبا فيما بعد – ، فإذا أغفلنا المعنى فإننا نلغي مفهوم الكلمة و الجملة ،و بالتالي نلغي الفوارق بين شعر الشعراء المختلفين .

و الحقيقة التي يؤكدها الناقد الإنجليزي "كولردج " أن الوزن و الموسيقى جزء لا يتجزأ من الإنتاج الشعري من خلال تحليله لنماذج شعرية مختلفة ، إذ تبين له كيف أن الوزن يؤكد المعنى، و كيف تؤثر العاطفة في الوزن و النغم ، بل كيف يعبر النغم عن شخصية المتكلم. و لم يكن يعتبر الوزن قالبا خارجيا جامدا يُفرض على التجربة فرضاً ، إنما يعتقد أن الوزن و التجربة الشعرية بشتى عناصرها يُولدان معاً في اللحظة نفسها.ومن هذا المنطلق أسس نظريته في الوزن . ترى ما مصدر الوزن في الشعر عنده ؟ ينبع الوزن من حالة التوازن في النفس التي توجد نتيجة الصراع بين نزعتين متضاربتين ، أولاهما : إطلاق العاطفة بلا قيد و لا شرط. و الثانية : السيطرة على هذه العاطفة الثائرة و ذلك عن طريق فرض نظام عليها ، أو وحدة موسيقية تتكرر بشكل منتظم .

يقول في هذا المقام : « بما أن عناصر الوزن مدينة بوجودها لحالة من الانفعال الزائد ، ينبغي للوزن ذاته أن يكون مصحوبا بلغة الانفعال الطبيعية . »[1] و هكذا يربط "كولردج" بين الوزن و اللغة ، فالعمل المنظوم له لغته الخاصة لأن كلاً من الوزن و اللغة وليد الانفعال .

نكتفي بهذه الآراء المختلفة في قضية الوزن ، و نخلص إلى أن اختيار البحر لغرض ما عند الشاعر تدخل فيه عوامل متلاحمة لا يُدرك كنهها ببساطة ، « بل هي عوامل يشترك فيها الشاعر ذاتًا وبيئة وسلوكًا وثقافة مع الغرض بأبعاده منصهرة في اللحظة الشعرية التي تلد القصيدة .»[2]

إن القصائد ذات الوزن الواحد لها سمة مشتركة في وقع الوزن على المتلقي في صورته المجزوءة ولكنها تختلف بعد ذلك في التفاصيل ، تفاصيل الشاعر وتفاصيل البحر وتفاصيل المعنى .

---

(1) محمد مصطفى بدوي ، كولردج ( نوابغ الفكر الغربي ) ، ط2 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1988 ، ص 99 – 100

(2) عبد النور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، أطروحة دكتوراه ( مخطوطة) ، إشراف : د : حاكم حبيب الكريطي ،2008م جامعة الكوفة ، العراق ، ص41

و لا أحسب أن الشاعر قد حاد عن هذه القاعدة ، و الأوزان المتنوعة في ثنايا الديوان تثبت ذلك ، و هو ما يوضحه الجدول التالي :

| القصيدة | الصفحة | الوزن ( البحر) | الملاحظة |
|---|---|---|---|
| شاعر و لاجئ | 29 | مجزوء الكامل | – أغلب البحور المستعملة هي البحور الصافية . |
| ميلاد شعب | 32 | الـــــرمل | |
| الجزائر في عيد الوحدة | 40 | الخفيف | – وأكثرها استعمالا بحر الرمل ، من البحور الصافية الطيعة للشعر الحر بإيقاعه الخفيف المتناغم ( فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ) |
| اللواء و الأوراس | 37 | مجزوء الكامل المرفـــل | – و سمي بالرَّمَـــلِ تشبيها له بنوع من الغناء لسلاسة إيقاعه ، و ملاءمته للغناء و الطرب. |
| من ملحمة الجزائر | 45 | الخفيف | – الترفيل : علة بالزيادة ، زيادة سبب خفيف على ما في آخره وتد مجموع مثل |
| تخضر زهرة | 55 | الرمل | ( متفاعلن ) ⟵ ( متفاعلنْـــتَنْ ). |
| على الجمر | 57 | الرمل | |
| المنفى المرير | 62 | الرمل | |
| الجذور الصامدة | 63 | الرمل | |
| الربيع البكر | 66 | الرمل | |
| الثورة و كسرة الخبز | 68 | الرمل | |
| طفولة شاعر | 71 | الرمل | –المجزْوءُ : بيت حذفت منه التفعيلة الأخيرة في الصدر و العجز أي إسقاط العروض و الضرب من البيت الشعري . |
| صانعو الأغاني | 75 | البسيط | |
| سأكتب عنك | 79 | مجزوء الوافر | |
| لم نمتْ بعدُ | 86 | مجزوء الوافر | |
| الضباب العذب | 90 | الطويل | |
| طليعة الألم | 93 | الكامل | |
| الوردة و رصيف بردى | 96 | مجزوء الوافر | |
| و تتابع المطر | 102 | الكامل | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| آمنت بالأوراس | 106 | الكامل | |
| إلى صغيري " مَــعَن " | 109 | الرجــز | |
| زيغود يوسف | 120 | الكامل | |
| دعني لصحرائي | 126 | مجزوء الوافر | – تخللت الديوان بعض صور البحور المجزوءة ، و كلها من البحور الصافية التي تعتمد تفعيلة واحدة . |
| الرسالة التاسعة من رسائل مؤرقة | 128 | مجزوء الكامل | |
| الرسالة الثالثة عشر | 132 | الرجز | |
| الرسالة السابعة عشر | 135 | الرجز | |
| في الطائرة | 138 | الخفيف | |
| الطـــــــــريق | 142 | السريع | |
| إلى الجزائر صباح الاستقلال | 150 | مجزوء الكامل | – الوافر سمي بذلك لوفرة حركات أجزائه وهي ( مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن ) و لا يستعمل إلا مقطوفا في العروض و الضرب على النحو الآتي : ( مفاعلتن مفاعلتن مفاعَلْ* 2 ) و باستعماله مجزوءا يصبح شبيها بالبحور الصافية. |
| التمثال المحطم | 156 | الرمــل | |
| الجزائر المـــــهددة | 158 | الكامل | |
| إلى أطفال الجزائر | 162 | مجزوء الوافر | |
| يا صديقي | 165 | الـــــرمل | |
| السنديان على الأوراس | 169 | البسيط | |
| من يذكر الدمعة الحَرَّى | 174 | البسيط | |
| نشيد الطفل الجزائري | 208 | الــرمل | |
| | | | |

و كنتيجة لما سبق ، إن الوزن هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت الشعري ، و قد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية، و ما يراعى في القصيدة التقليدية هو المساواة بين أبياتها في الإيقاع و الوزن عامة ، و الجمع بينهما معا في آن واحد ، بحيث تتساوى الأبيات في حظها من عدد الحركات و السكنات المتوالية.

و قد حافظ العرب على وحدة الإيقاع و الوزن أشد محافظة ، فالتزموها في أبيات القصيدة كلها ، و زادوا أن التزموا رويا واحدا في جميع القصيدة ، بل إنهم جعلوا من بعض المحسنات البديعية اللفظية لونا من التقسيم الإيقاعي ضمن البيت نفسه من جناس و ترصيع و تصريع و غيرها ...

و لم يكتفوا بالتزام الحرف الأخير في القافية ، و هو حرف الروي ، بل التزم بعضهم تقفية أبيات القصيدة كلها بحرفين أو أكثر ،« و سموه ( لزوم ما لا يلزم ) و جعلوه من وجوه البراعة في النظم و البلاغة في فن القول، لأنه يزيد وحدات الإيقاع الصوتية . فكان لأبي العلاء المعري ديوان جرى فيه على هذا الالتزام و سميت قصائده من هذا النوع باللزوميات .»[1]

أما في العصر الحديث فقد خرج بعض الشعراء على هذه التقاليد في الأوزان و القوافي فنتج عن ذلك ما سمي بالشعر الحر ( شعر التفعيلة ) و من رواده : نازك الملائكة ، بدر شاكر السياب ، وشاعرنا سليمان العيسى .

---

(1) محمود فاخوري ، موسيقى الشعر العربي ، مديرية الكتب و المطبوعات الجامعية ، 1996 ، حلب ،سوريا ، ص166

## ب- الإيقاع:

لعل ما يميز النص الشعري عن النص النثري هو هذا البناء الصوتي الإيقاعي الذي تحكمه قوانين فنية بها يحقق للقصيدة صورتها الشعرية ضمن تركيب لغوي يلازمها ، لذلك ظل مفهوم **الإيقاع** من المفاهيم التي ارتبطت بالشعر والموسيقى قديما وحديثا، وإن اختلف النقاد في تحديد مفهوم دقيق له نظرا لتقاطعه مع **الوزن** كمفهوم خليلي ، وبالتالي فلم يبق محصورا في البحور الخليلية المعروفة مع الموجة الشعرية الجديدة وظهور المناهج النقدية الحديثة، وبروز الأسلوبية كواحد من المناهج النقدية التي اهتمت بالإيقاع على عدة مستويات ،فأصبح **الإيقاع** كمفهوم لغوي يعني التنظيم بكل أبعاده، أما **الإيقاع** كمصطلح فإنَّه عنصر تنظيمي ينصب على المستوى الصوتي للغة الشعرية .

وكثيرا ما ارتبط الإيقاع بالوزن، هذا الأخير الذي يعتبره "كوهن"« أنه توارد مقطعي محدِّد للبيت الشعري لا يخضع بالضرورة لعدد المقاطع وإنَّما لتكرارها في القصيدة »[1]، أيْ توالي المقاطع الصوتية بانتظام للوصول إلى صيغة شعرية تنتظم في سياقها القصيدة.

إنَّ الذي يقوم بالدور التنظيمي في النص هو **الإيقاع**، ووظيفته تحقيق الشعرية للقول الشعري في عناصره اللغوية والدلالية ، والشكلية وهو ما ذهب إليه "ياكبسون" حين أطلق عليه في كتابه قضايا الشعرية مصطلح ( نحوُ الشعر )،« فكلُّ كلمة في السياق الشعري مرتبطة ارتباطا وثيقا بموسيقى أو إيقاع في إطار النَّص ككل .»[2].

---

(1)جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء،المغرب، 1986، ص: 84

(2)سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1993،ص: 245 .

فإذا كانت لغـــة الشعر هي إعادة تنظيم للغة العادية ، فإن هذا التنظيم على المستوى الصوتي يقود إلى مصطلح الإيقاع ، على اعتبار أن الإيقاع هو « تتابع الأحداث الصوتية في الزمن .» (1)

لهذا نجد الشعر في كل لغة يبرز واحدة من الخصائص الصوتية ، يكون تنظيمها هو أساس إيـــقاعـــه.

فبعض اللغات تعمد على كم المقاطع أساسا ،ويســـمى إيقاعها في هذه الحـــالة إيـــقاعا كـــميا Quantitive ، بينما تعتمد أخرى النبر أساسا،ويسمى إيقاعها إيقاعا نبريا Qualitive .

و ليتضح مفهوم الإيقاع سنورد بعض الآراء لعلماء النقد و البلاغة من القدماء و المحدثين ، هذه الآراء التي تبرز مدى اهتمامهم بالإيقاع و أهميته في الوزن ن ولدلالته على المعنى ، وكذا ارتباطه بالحالة النفسية للشاعر . و فيما يلي تعريف "الفارابي" للإيقاع : « هو نقلة منتظمة على النغم ذات فواصل ، و الفاصلة هي توقف يواجه امتداد الصوت ، و الإيقاع الشعري نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل و الفواصل إنما تحدث بوقفات تامة ، و لا يكون ذلك إلا بحروف ساكنة .»(2)

يعتمد الفارابي في تعريفه للإيقاع على النغم الذي تحدثه الفواصل ، و يربطها بالمدى الزمني ضمن السياق الشعري . بينما نجد " ابن سينا "يعتمد على النقرات المنتظمة لإيجاد الإيقاع فيقول :

« تقدير لزمن النقرات،فإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتـــظم منها الكـــلام ،كان الإيقـــاع شعريا.»(3) ، فابن سينا يستبدل مصطلح الفواصل عند الفارابي بالنقرات التي تحدثها الفواصل ، فهناك فرق بين إيقاع اللحن ، و إيقاع الشعر .

---

(1) سيد البحراوي ، المرجع السابق ، ص**112**

(**2**) الفارابي، الموسيقى الكبير ، تح:غطاس خشبة ، دار الكتاب العربي ، د ت ، ص **1076** – نقلا عن : البنية الإيقاعية في شعر شوقي ، محمود عسران ، مكتبة بستان المعرفة **2008** م ، ص**24**

(**3**) ابن سينا ، الشفاء ( جوامع علم الموسيقى ) ، تح : زكريا يوسف ، نشر وزارة التربية ، القاهرة ، ص**81** – نقلا عن : المرجع السابق ، ص**22**

و يعرف"ابن طباطبا " الإيقاع الشعري بقوله : « و للـــشعر المـــوزون إيقاع يطـــرب الفهم لصوابه و ما يرد عليه من حسن تركيبه ، و اعتدال أجزائه.»[1]

يربط " ابن طباطبا" بين صحة الوزن الشعري الملتزم بما أُثِـــر عن العرب ، و بين الجانب العقلي ، فالفهم يطرب للصواب، و الطرب قبول الذوق ، و القبول لتوافر صواب الوزن و حسن التركيب و اعتدال الأجزاء ، وصحة المعنى، و عذوبة اللفظ ،وكل هذه مقاييس الجودة للشعر عند "ابن طباطبا"

و على هذا الأساس يرى "ابن طباطبا "أنه لكي يتوفر الإيقاع في الشعر فلابد من أن يكون موزونا ويتوفر على عناصر ثلاث :

1-حسن التركيب ، 2- صحة الوزن والمعنى وصوابه ، 3- عذوبة اللفظ.

وهذا يقودنا إلى نوعين من الإيقاع : ( إيقاع الأصوات، و إيقاع المعنى ).

- فالأول، يتكون من الوزن و عذوبة اللفظ الذي يراعي انسجام التفاعيل وتجاوبها، وتآلف الحروف وحسن الأخذ بها ومراعاة اتساق أصوات الكلمات والحروف فيما بينها مع اعتدال أوزانها.

- الثاني، يتكون من: وزن المعنى و صوابه و يؤلف بين الإيقاعين حسن التركيب واعتدال الأجزاء.[2]

إن اختلاف النقاد حول مفهوم الإيقاع الشعري و الإيقاع الموسيقي لا يزال قائما إلى يومنا هذا ، بالرغم من محاولة المحدثين ضبط هذا المصطلح ، و منهم الناقد " محمد مندور "

---

(1) ابن طباطبا ، عيـــار الشـــعر ، تح : الحاجري و سلام ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، ص17 – نقلا عن : الحكمة في شعر شوقي – المضامين و التشكيل رسالة ماجستير ( مخطوطة ) إ : ماجد بن مرزوق الدوسري ، إشراف: د: مصطفى عبد الواحد 2008م ، جامعة أم القرى ، السعودية ، ص109

(2)عبد الرحمن تبرماسين ، مقال بعنوان :نظرية إيقاع الشعر بين النقل و التأصيل، www.startimes.com ، 2010/04/18

الذي جعل الإيقاع الشعري أحد أساسين يقوم عليهما الفن الأدبي هما : الإيقاع و الكـــم ، و الأول منهما « موجود في مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة.»[1] ، أما الثاني فإن بينه و بين الأول اختلافا ، إذ لا يوجد إلا في الشعر محدَّداً بكم التفاعيل التي يستغرق نـــطقها زمـــنا مـــا ، و هو الوزن ، ومن هنا ينشأ التمايز – من وجهة نظره – بين الشعر و النثر.

ويتفق " محمد مندور " في هذا الرأي مع كل من شكري عياد ، و محمد النويهي .

فشكري عياد يفرق بين النبر الطبيعي « الذي ينشأ من رغبة المتكلم في الإشعار بانتهاء كلامه. »[2]

و النبر الموسيقي الخاص بالأوزان ، وقد يتفق النبران ، وقد يتنافران ، فيصبح التـــمييز بين الإيـــقاع الموسيقي و الشعري قائما – في نظره – على أساس النبر .

بينما يؤكد "النويهي" من خلال مؤلفه ( قضية الشعر الجديد ) على اعتماد النبر كأساس إيقاعي للشعر ، « و ذلك على الرغم من اعترافه بعدم ثبات النبر كنظام صوتي ، و بعدم فاعليته في حركة المعنى و المبنى الشعري .»[3]

و بالرغم من ذلك فهو لا يلغي وجود النظام النبري في اللغة العربية ، و يلح على أن طبيعة اللغة العربية قد تقبل النبر «إذا أدخلناه على الإيقاع الشعري ، و لا نكون بذلك قد أقحمنا شيئا غريبا يصيب اللغة بالضرر. »[4] و يعتمد في تطبيق فرضيته على بحر الخبب مدللا على شرعية إلغاء النظام الكمي و تجاوزه إلى النظام النبري.

و يتبين مما سبق أن مصطلح الإيقاع عند النويهي مساوٍ لمصطلح الوزن .

---

(1) محمود عسران ، البنية الإيقاعية في شعر شوقي ، مكتبة بستان المعرفة ، 2008 م ، ص 29

(2) محمد شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي ، ص45

(3) محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد ، دار الفكر ، بيروت ،ط1 ، د ت ، ص235

(4) المرجع نفسه ، ص244

و يتمسك أغلب الباحثين المعاصرين في الدراسات الغربية الحديثة الذين ساروا على نهج القدماء في الآداب اليونانية ، متأثرين بنظرية المحاكاة عند أرسطو ، فيؤكد " ديوت هـــ. باركر " «أن عناصر الإيقاع هي العناصر اللازمة لتمييز الجمال الذي نجده حتما في العمل الفني ذاته ، ففي الشعر نجده في الألفاظ من حيث هي أصوات ترتبط في إيقاع أو انسجام و قافية و نغم .»[1]

و يبدو لمتتبع مفهوم الإيقاع عند الغربيين ، أن أرسطو كان سباقا في الإشارة إلى العلاقة القائمة، بين الأوزان (البحور) والإيقاع. يقول: « من الواضح أن الأوزان ما هي إلا أجزاء من الإيقاعات.»[2] وهذا يدل على أن الإيقاع عند أرسطو يضم الوزن ويشمله.

ولعل بيير جيرو pierre Guiraud كان يلمح إلى تعريف أرسطو، عندما أقر بأن « كل نموذج عروضي، يقابله نموذج إيقاعي، ومن ثم فالبحر يعني الإيقاع .» [3] لكن ثمة من الدارسين من ألح على ضرورة التمييز بين الوزن الذي يقوم في أساسه على الـــعد ،ويقدم المعيار الذي تخـــضع له اللـــغة أي بوصفه السمة التي تميز الشعر عن النثر، وبين الإيقاع الذي يتولد عنه. إن مجال الإيقاع ـــ يقول توماشوفسكي ـــ « ليس هو القياس، فهو لا يرتبط بالتقطيع الشعري ، ولكن بالتلفظ الحقيقي، ولا يمكن إبراز الإيقاع لأنه عكس الوزن ليس فعالا، ولكنه منفعل، فهو لا يوجِد البيت الشعري، ولكنه يولد منه».[4] يرى" توماشوفسكي" أن الإيقاع ليس هو الأساس في معرفة حـــد الشعر ، بل الـــوزن ( التقطيع الشعري) هو المقياس .

وقد اتســـع مفهـــوم الإيقـــاع مع الشكلانيين الروس، ففي دراسة للشعر الروسي الغنائي حـــاول " بوريس ايخنبوم Boris Eikhenbaum أن يحلل دور التنغيم في النـــظم الملحن القابل للـــغناء ،

---

(1) عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط1 ، دار الفكر العربي ، مصر ، 1955 ، ص115

(2) أرسطو ، فن الشعر ، ت : عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة بيروت ، 1973 ، ص13

(3) Pierre Guiraud (la versification)- Que Sais je ? Edition, presses universitaires de France, Paris, P : 47-

(4) Tomaschovski (Théorie de la littérature, Texte des formalistes russes), traduction : T, Todorov. Edition, Seuil, Paris, 1965. P: 157

و قد لفت النظر إلى أن القصيدة الغنائية الرومانتيكية الروسية قد استغلت الأوزان و التكوينات التنغيمية مثل جمل التعجب و الاستفهام و بعض الأنساق التركيبية ، إلا أن ذلك – في رأي "رونييه ويلك "– « لا يحقق فرضه الأساسي ، و هو القدرة التشكيلية للتنغيم في الشعر الغنائي. »[1]

و خلاصة القول أن ما يميـــز فـــن الشعر للوهلة الأولى موسيقاه و طريقة كتابته ، و قد أكدت الدراسات و التجارب الإنسانية في كل العصور ، و كل اللغات أنه لا شعـــر بلا موسيقى ،و لا موسيقى بلا إيقاع و وزن .و لا يمكن إغفال القافية التي لها صلة مباشرة بالوزن ، ومن العناصر الهامة في صنع هيكل القصيدة الإيقاعي « فالقصيدة عمل تتآزر فيه أجزاؤه ، و يفســـر أحـــدها الآخر ، وينسجم كل منها مع أهداف التنسيق العروضي ...»[2]

و سيتبين أن النظام الإيقاعي الذي تقوم عليه حركة القصيدة في المدونة لا يشكل نمطا واحدا ضمن سياق واحد، بل تتعدد هذه الأنماط والسياقات طبقاً للتنوع الأكيد الحاصل في تجارب القصائد المختلفة، فما دام لكل قصيدة تجربتها الخاصة التي تفرض بالضرورة –نمطاً إيقاعياً محدداً– يتلاءم مع خصوصية هذه التجربة، فإن أنماط الإيقاع تعددت وتنوعت ، وبالإمكان تناول بعض هذه الأنماط الأكثر حضورا في التجربة الشعرية لدى الشاعر و منها :

**الإيقاع الصوتي ، إيقاع السرد و إيقاع الحوار**

---

(1) رونييه ويلك ، نظرية الأدب ، مرجع سابق ،235 ص 235

(2) ديفد ديتش ، مناهج النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص 159

# الفصل الثاني

# من أشكال الإيقاع الشعري

المبحث الأول : – الإيقاع الصوتي

المبحث الثاني : – إيقاع السرد و إيقاع الحوار

الفصل الثانـــي ـــــــ

و من ثمة يصبح الإيقاع أساس بناء النص الشعري ، فالشعر الإنجليزي يعتمد إيقاعه النبرات الصوتية ، بينما الشعر الفرنسي إيقاعه مقطعي .غير أن الشعر العربي «فن مستقل بإيقاعه عن سائر الفنون التي يستند إليها الشعر في كثير من اللغات .»[1]

و قد اهتم النقاد بتلك السمة الغالبة على شعرنا العربي ، فكثر حديثهم عن الشعر الذي « لـــذَّ سماعه و قرب فهمُه ، و عذُب النطقُ به ، و حَـــلَى في فهـــمِ سامِعِه. »[2]

و هذا التعريف يحيل إلى الطريقة المثلى لتذوق الشعر أن يكون مسموعا من قِبل المتلقي.

و لعل ارتباط الشعر العربي بفني الإنشاد و الغناء في أزهى عصوره، هـــيأ له الـــذيوع و الـــتفوق على الأجناس الأدبية الأخرى.

أما في الدراسات الغربية فيرى "جون كوهن " أن المستوى الصوتي في الشعر أعلى مقوماته،وعن طريقه يتم الإنشاد، لأن الشعر وضع للإنشاد لذلك « فالقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصـــوتية للغة ، تبدو دائما كما لو كانت شعرا مبتورا ، فالنظم إذن من مقومات العملية الشعرية، وبهذه الصفة يجب أن ندرسه .»[3] ، فالنظم عنده يقتضي الميزة الصوتية والمعنى السليم، أي مراعاة المستوى الدلالي، أو الإسناد النحوي المؤدي إلى معنى صحيح،إذ يمكن تشكيل جمل صحيحة الإسناد موزونة ،يمكن إنشادها . و بعد هذه التوطئة يمكن تقسيم الأصوات اللغوية إلى قسمين رئيسيين هما:

ا- أصوات اللين vowelsوهي الحركات ، وتعرف بالصوائت ، وقد سماها الخليل بالأحرف الجُوَفِ وأطلق عليها اسم الحروف الهوائية ، وذلك لأنها تخرج من هواء الجوف دون أن تقع في مدارج اللسان أو الحلق أو اللهاة [3] أما ابن جني فقد سماها بالحروف المصوتة.

---

(1) العقاد ، اللغة الشاعرة ، ص27

(2) ابن رشيق ، العمدة ج1 ، تح : محمد محي الدين عبد الحميد ، بيروت ، د ت ، ص 257

(3) جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي، محمد العمري ، دار توبقال ، المغرب،1986 ،ص52.

(4) الخليل بن أحمد الفراهيدي ، العـــين ، تح : مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي ، دار الرشيد للنشر ، العراق ،ط1 ، د ت ، ص 57

ب-الأصوات الساكنة consonants وهي الحروف وتعرف بالصوامت.

و قد حظيت الأصوات اللغوية بحظ وافر من الدراسات في كثير من اللغات خاصة عند العلماء العرب، و يعد الخليل بن أحمد الفراهيدي أول من درس الأصوات العربية وأشار إلى تقسيمها في قوله: «في العربية تسعة وعشرون حرفاً منها خمسة وعشرون حرفاً صحاحاً ، لها أحياز ومدارج ، وأربعة أحرف جُوَف هوائية هي الواو والياء والألف اللينة والهمزة .»[1]

و قد أطلق الخليل هذه التسمية (الجُوَف ) على تلك الحروف الأربعة لأنها تخرج من هواء الجوف .

أما ابن جني فقد اعتبر «الحركات أبعاض حروف المد واللين وهي الألف و الياء والواو، فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاثٌ ، وهي الفتحة والكسرة والضمة ، فالفتحة بعض الألف والكسرة بعض الياء والضمة بعض الواو.» [2]

وتلعب الأصوات دورا دلاليا هاما ، فهي تبرز قدرة الشاعر على التعبير عن تجربته ، و اختلاف التجارب لدى الشاعر يقتضي اختلاف الأصوات الدالة عليها ، فما يصلح منها في مقام الغزل لا يصلح في مقام آخر كالفخر أو وصف الطبيعة أو المعارك ،« ومن هنا فإن الأصوات تنقسم إلى قسمين أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف والآخر يناسب المعنى الرقيق الهادئ ، ومرد هذا التقسيم في الحروف إلى صفاتها ووقعها في الآذان» . [3]

يعتبر الإيقاع الصوتي أكثر أنماط الإيقاع بساطة ومباشرة، حيث يقوم على مجموع القيم الصوتية التي تولدها المفردات، وغالباً ما يتحقق ذلك في القصائد التي تكثر فيها القوافي وتتكرر الأصوات ذات التردد العالي لينصرف الذهن إلى صوتية القصيدة أكثر مما يحاول بلوغ قيمتها الشعرية الأخرى،

---

(1)المرجع نفسه، ص57

(2) ابن جني ، سر صناعة الإعراب ، تح : حسن هنداوي ، دار القلم ، ط1 ، دمشق 1985 ، مج 1 ، ص17

(3) إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب ، البنية الصوتية و دلالتها في شعر عبد الناصر صالح ، رسالة ماجستير( مخطوطة ) ، إشراف د: فوزي إبراهيم أبو فياض، الجامعة الإسلامية غزة ، 2003/2002 ، ص35

وتصلح مثل هذه القصائد كثيراً للإلقاء إذ بإمكان الشاعر الإفادة من هذه القيم الصوتية من أجل التأثير في المتلقي عن طريق « رفع الصوت وخفضه بشكل يراعي تقويةَ المقطع أو إرخاءَه، فالمقطع الذي يقع عليه النبر يرتفع معه الصوت بطبيعة الحال، وفي ما عدا ذلك يرتفع الصوت ارتفاعاً عفوياً في المواقف الشديدة.»[1]

ويمكن القول أن تجربة "سليمان العيسى " أكثر احتفاء بهذا النمط الإيقاعي ، وهذا نموذج من نماذج كثيرة تكشف عن طبيعة الإيقاع الصوتي بشكل واضح في المدونة .

ففي قصيدة " ميلاد شعب" – وهي من الشعر العمودي – تبرز القيم الصوتية بصورة واضحة ، و تمثل أطول نص في الديوان ، عدد أبياتها مئة وستة أبيات مقسمة إلى ثلاثة عشر مقطعا ، تقوم عروضيا على بحر " الرَّمَل " ذي التفعيلة الواحدة " فاعلاتن " ، وسمي رَمَلاً ، لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن ، و قيل : سمي رملا لدخول الأوتاد بين الأسباب و انتظامه كرَمَلِ الحصير الذي نسج به . يقال : رمل الحصير إذا نسجه [2]، و قيل : سمي رملا لسرعة النطق به ، و ذلك لتتابع (( فاعلاتن )) فيه ، فهو في اللغة الإسراع في المشي ، و منه الرمل المعروف في الطواف .

و أصله (( فاعلاتن )) ست مرات ، في قصيدة البيت، و له عروضان وستة أضرب ، و قد استعمل في القصيدة (( فاعلاتن )) أربع مرات في البيت.

إن المتأمل في القصيدة بمقاطعها يدرك ذلك التنوع الذي تزخر به من حيث الجانب الصوتي ، وسبله متعددة ، ففي المقطعين التاليين:

---

(1) روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي ، دار المكشوف، ط1 ، بيروت ، 1871 م ، ص 179

(2) الخطيب التبريزي ، الوافي في العروض و القوافي ، تح : عمر يحيى و فخر الدين قباوة ، دار الفكر ، دمشق ، 1986 ، ص109

1- لم أزرْها.. هذهِ الأرضُ التي تسقِي الصَّباحَا

2-بدمي ، لم أنضُ كي يولَدَ تاريخِي السِّلاحـــا

3- لم أكن خلف الصخور السُّمرِ صدراً وجراحاَ

4-تغسل التربَ الذي دُنِّس ، و البغيَ الوَقاحَـــا!

5- لم أزرْها :هذه الأرضُ التي مدَّتْ جنَاحَـــا

6-للأعالي ، و رَمَتْ في الدم للموتِ جناحَـــا...

7-جرحنا ذاك الذي يترف نارا و كفـــاحـــا

8-واحدٌ لم ينقـــسم إلا ميادي ـــــن و ســـاحا

* * * * * * * * * * * * * * * *

9- لم أزرها .. وهي في دمعي سعير و دمـــائي

10-يا ضلوعي شهقة الثأر ، و نزع الشهـــداء

11-يا ضلال البغي يعـــلي كـــل ســـد و بنـــاء

12-فإذا التـــاريخ يمحـــوه برعـــش من ضيـــاء

13-و إذا شـــعبي أشـــلاء تـــلاقى بنـــــداء [1]

نلمس أولى هذه السبل هو توالي القوافي المنوعة على نحو يشيع في مناخ القصيدة تلونا صوتيا ، إذ تسهم القافية الأولى المنتهية بصوت الحاء الممتد بألف الإطلاق ( الصباحا – السلاحا – جراحا – الوقاحا – جناحا...) في انبعاث زفرة صوتية من حنايا الشاعر تنم عن حسرة و أسف شديدين لعدم معايشة أحداث الثورة عن قرب .

---

(1) المـدونة ، ص33

أما الثانية فتنتهي بصوت الهمزة الموصولة بالياء ( دمائي – الشهداء – بناء – ضياء – الدخلاء..)

تليها مباشرة قافية مقيدة بحرف الراء الساكن في الأسطر السبعة المتبقية من المقطع الثاني ( خاطرْ – جزائرْ – ثائرْ – هادرْ – شاعرْ ...) ، و في المقطع الثالث يعود إلى القافية المطلقة بصوت الراء المضمومة ( ساروا – نارُ مستشارُ – ، نهارُ ...) ، و هكذا تتوالى القوافي في تنوع و تفنن محدثة تناغما صوتيا ملفتا في ثنايا القصيدة بين مطلقة و مقيدة ، فتزداد معدلات الطاقة الصوتية من مقطع لآخر .

أما السبيل الثاني هو كثافة بعض الأصوات ذات التردد العالي كصوت الراء الذي يتكرر في الأسطر السبعة من المقطع الثالث :

1-في ضلوعي أنتِ يا قافلةَ الأحرارِ سَارُوا

2-ينفضون الليل ، فالمغرب إعصار و نارُ

3-كلما زغرد في الأفق وميض مُستَشَارُ

4-وَ زَقَتْ قُنبُلَةٌ أشرق في أرضي نهارُ

5-لا تحدثني عن الحق .. فقد عف الغبارُ

6-لحدَهُ ، فهو شهيقٌ لضعيفٍ و احتضارُ

7-لا تحدثني إلا عن رَحَى ثأْرٍ تدارُ[1]

( الأحرار – ساروا – إعصار – نار – مستشار – أشرق – نهار – الغبار – احتضار– ثأر – تدار ) وتكراره هنا يبعث الحركة التي تلائم حركة فعاليات المقاومة ، و يضفي على الإيقاع قوة و انسجاما و حيوية .

---

(1) المدونة ، 33

لأن الجرس الموسيقي الناشئ عن تكرار حرف الـــراء الذي من صفاته أنه جهوري يعلو دون رتابة و بلا خفوت في توحد نغمي ينسجم مع المعنى .

و ما يلاحظ أن الشاعر جانـــس بين الحرف المتكرر و بين حرف الروي ،و من شأن هذا التجانس الصوتي أن يبعث في النفس ارتياحا، و يمهد السماع للقافية « فالأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن ، و يرى فيها المهارة و المقدرة الفنية » [1] ، فضلا عن استخدام بعض الصيغ اللغوية التي تزيد من زخم الحضور الصـــوتي في القصيدة كأسلوب الـــنداء :

( يا ضَلالَ البغي – يا دوي الصيحة – أيُّها الرَّاعش مثلي – أيُّـــها الليل – أيُّها السَّاقون في الأوراس أيـــها العبء - أيها المستعمر الماضي – أيها السفاح – أيها المجد ...) .وأسلوب الاستفهام : ( فهل لان النسور ؟ - هل هدأنا في نزال ؟ - هل غفا للظلم فيما بيننا طرف قرير ؟

أيمد الغاضب السفاح في أرضي ظلال ؟، و انفجار النور في كل مكان يتوالى ؟ )

و أسلوب التعجب الذي تنطوي عليه بعض العبارات : ( تغسل الترب الذي دنس و البغي الوقاحا ! – كم تحملنا نيوب الوحش جيلا بعد جيل !هي و الأنعام و الموت .. تَسَاوَيْ يا مصائر ! - أيها المستعمر الماضي إلى غير معاد ! ...)

إن هذه الأساليب اللغوية مجتمعة تسهم في تشكيل واقع الإيقاع الصوتي الذي تنهض عليه القصيدة .

و هذا نموذج آخر ، قصيدة مطولة بعنوان (من ملحمة الجزائر) ، نظمها سليمان العيسى في تمجيد نضال الشعب الجزائري من أجل التحرر من نير الاستعمار ، وهي تنهج النهج نفسه في استثمار القيم الصوتية ضمن عناصر التشكيل الموسيقي بغية توليد إيقاع صوتي خاص يضبط حركتها :

---

(1) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط5 ، 1981 ، ص45

1-روعة الجرحِ فوق ما يحملُ اللَّفْـــ ظُ ، و يقْوى عليه إعْصَارُ شَـــاعرْ
2-أ أغني هدِيرهَا ، و السَّماواتُ صلاةٌ لجُرحِهَا ، و مجَـــــامِـــرْ؟
3-أ أناجي ثوارها ، و دوي النار أبياهم ، و عصف المخـــاطر؟
4-بين جنبي عبقة من ثـــراها و نداء – أنى تلفت – صـــاهـــرْ
5-ما عساني أقول ؟ و الشاعر الرَّشَّـــ اش، و المدفع الخطيب الهـــــادرْ
6-فوق شعري ، و فوق معجزة الألحان هذا الذي تخـــط الجـــزائرْ
7-يابلادي يا قصة الألم الجبار لم يَـــحْـــنِ رأســـه للمـــــجازرْ
8-ما عساني أقول ؟ و النار لم تلـــ فحْ جبيني هناك و الثـــأر دائـــــرْ
9-ودوي الرشاش لم يخترق سمـــ عي ، ويسكب في جَانِحِيَّ المشاعرْ
10-لم أذق نشوة الكمين يدوي فإذا السفح للصوص مـــقابـــرْ
11-ألف عذر ، يا ساحة المجد يا أر ضي التي لم أضمها ، يا جـــزائرْ[1]

لقد اختار الشاعر لنصه الشكل التقليدي ملتزما وزنا موحدا ، فجـــاء نصه عـــلى بحـــر الخفيـــف (( فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن )) ، و الخفيف من الأبحر السباعية المركبة ، سمي خفيفا لخفته ، و قد يستعمل تاما أو مجزوءا ، كما اشتأثرت القصيدة بقواف متعددة من حيث حرف الروي ، ففي هذا الجزء سادت القافية المقيدة المؤسسة و رويها حرف الراء الساكن (( شاعرْ - مجَـــــامِـــرْ
المخـــاطرْ- صـــاهـــرْ...- جزائرْ.))
و تعكس جانبا من نفسية الشاعر الذي يقر بعجزه – مع أنه شاعر مقوال- عن الإفصاح عن هـــول الثورة الجزائرية ما دام لم يكتو بنارها ، ثم يلتفت بعد ذلك إلى الجزائر و يعتذر لها ، لأنه لم يستطـــع أن يمـــد لها يـــد العـــون ، و لم يقـــدر أن يَفِـــدَ إلى أحضانها .
و صيغ الاستفهام ( أ أغني هدِيرهَا؟ - أ أناجي ثوارها؟ - ما عساني أقول ؟) تؤكد هذه الحقيقـــة ، و ترسم ملامح الإيقاع الصوتي العام للقصيدة .أما المقطع الثاني فيتألف من قافية مقيدة غير مؤسسة ، لكنه يشترك مع الأول في حرف الروي ( الراء الساكنة ):

1- إنَّه مولد الـــضُّـــــحى فَتَخَطَّيْ بهِ القَـــــــدَرْ
2-قصفةً بعـــــد قصفـــةٍ و سَلِي موكبَ الظَّـــفرْ
3- عن حكايات غاضب فوق كثبانك انتـــــحرْ
4-ما فرنسا و مجـــــدهـــا مجدها الكالـــح الصـــورْ
5-غيـــرُ ذِكْـــرَى غداً على شـــطِّ وهرانَ أوْ خَـــبرْ

(1) المـــــدونة ، 46

و لجأ الشاعر إلى استعمال البحر مجزوءا بهذه الصورة (( فاعلاتن مستفع لن )) ، فازداد الإيقاع خفة و وقعا في النفس و تلاءم مع مضمون الأبيات في بث روح التحدي و الحماسة و القوة .
أما المقطع الثالث فاعتمد فيه صورة البحر التام (( فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن )) ، وسادت فيه القافية المطلقة المنتهية بروي (الباء) المحرك بالكسر مسبوقا بحرف مد ، و حرف الباء صوت شفوي مجهور، انفجاري يحمل دلالات متعددة كلها تصب في قالب الثورة و الإشادة ببطولات الشعب الجزائري و جرأته في مواجهة المستعمر و هذه بعض الأبيات التي تجسد ذلك:

1-ياقلاع الطغاة ،قد نفض العمـــ ـــلاق عن جفنه عصور الضبابِ
2-و التقينا من غير وعد على الثأ ر شهاب يضيء درب شهـــابِ
3-سفحتنا الصحراء فجرا سخيـــا بالبطولات ، بالعتاق العـــرابِ
4-أمة ظنها الغزاة اضمـــحلـــت و تلاشت وراء ألف حجـــابِ
5-من سقى الرمل في الجزائررعـــ شا و حياة تمور مـــور العبـــابِ
6-من أحال الجبال زأر براكـــ ين و جدران معقل غـــــــلابِ
7-يتحدى قوى الجـــريمة في الأر ض فتبدو كسيحة الأنيـــــــابِ
8-إنها أمتي.. تشد جـــناحيـــــ ها ، فوجه التاريخ فجرانـــقلابِ

إن الزخم الصوتي الذي يتألف منه هذا المقطع في ألفاظه التي تشمل حروف المد (( قلاع – الطغاة – العملاق – الصحراء – سخيـــا – الغزاة – الجبال – براكين – جناحيها )) تنذر بمآل الطغاة ، و أن شعبا عملاقا قد نفض عن نفسه أثر النكسات ، و ثار ضد الغزاة ، ثم يؤكد أن الأمة العربية التي ظنها الغزاة قد اضمحلت و تلاشت وراء حجب التاريخ ما تزال حية لها بعد النكسة صولات وجولات ، فهاهي تشد جناحيها ، و تحدث انقلابا في صفحة التاريخ .
و ما يزيد هذه الأبيات قوة في معانيها ، إيقاعها الموسيقي و قيمها الصوتية لحروف اللغة وطاقاتها النغمية المتنوعة لاسيما قافيتها البائية (( ضباب – شهاب – عراب – حجاب – عباب – غلاب – أنياب – انقلاب )) فقد « وافق الطول الزمني لحركة المد التي تسبق حرف الروي ، و المكررة في كل كلمة تستغرق وقتا أو زمنا عند النطق بها » [1] حالة الفخر و الاعتزاز ببطولات الشعب الجـــزائري ، و تمجيد ثورته ، التي يحسها الشاعر، فتـــولد عن ذلك إيقاعا جياشا ، يمنح المتلقي شعورا فياضا بالانـــتمـــاء و الوطنية ، مما يمكنه من مشاركة الشاعر حالته الشعورية .
كما تكررت بعض الأصوات بتردد عالٍ مثل صوت " الشين " في ثنايا الأبيات (( شهاب – تلاشت – تشد )) و التقى بصوت " السين " في (( سفحتنا – سخيا – سقى – كسيحة )) مما ساهم كذلك في زيادة طاقة الأصوات التي تنم عن تحول جذري ، أ لم تحول هذه الأمة الجبال في الجزائر إلـــى

---

(1) عبد الخالق محمد العف ، مقال بعنوان : ( تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم) ، مرجع سابق ، ص10

براكين يكتوي بنارها الأعداء ؟! ألم تجعل الجبال معاقل و حصونا تحتمي بها في عراكها مع الغزاة؟!
و هذا نموذج آخر من القصيدة ذاتها ، يعتمد الوزن نفسه أي : الخفيف التام
((فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن))و فيه تظهر القيمة الموسيقية لتكرار حرف الألف الذي يسبق الهمزة ، و الهمزة حرف مجهور لا مهموس ،كما أن حرف المـد الألف ليس له ،و لا لباقي حروف المد طول زمني محدد ، إنما الذي يحدد ذلك مكان الكلمة في السياق اللغوي الذي تدخل في تأليفه .

1-أينَ منِّي عينَانِ ، خلفَ جدارِالسـ سجنِ ، مكحُولتَانِ بالكبريـاءِ !
2-و جبينٌ ، و ألفُ نجمةِصبـ لألأتْ فوق جرحهِ الوضَّـاءِ
3-و فـمٌ ، يعجزُ العذابُ و يعيَـا فيه عن محْـو بسمةٍ زهـراءِ
4-بسمةٌ لخَّصتْ بها شَرَفَ التَّـا ريخِ صـديقةٌ من الصَّحـراءِ
5-في بلادي في الصين في شفَـتَيْ راعٍ يغنِّي على الذُّرى الخضْـراءِ
6-وَهِمَ المجرمون ،لن يطفئوا الشَّـ مسَ بإرهابِ غيـمةٍ سـوداءِ
7-تتحداهم السَّجينةُ بالصَّـمْـ تِ رهيباً ، و البسمةِ الزَّهـراءِ
8-تتَحَدَّاهُمْ صُخورُكِ يَـا"أو راسُ " أن يوقفوا زئيرَ القضـاءِ
9-موجةٌ ..تحملُ العروبـةُ فيـها من جديدٍ مقدساتُ السَّمَـاءِ [1]

ثمة نمط إيقاعي يرتبط بالتنويع الصوتي في الاستفهام المتصدر للأبيات ( أين مني ؟)، وصيغة المثنى في ( عينان – مكحولتان ) ، إضافة إلى مد الحروف حينا و تكرارها حينا آخر ( الكبرياء –الوضاء – يعيا – صديقة زهراء – – الخضراء- الزهراء -.) كلها تعكس صور التحدي للمرأة الجزائرية إبان الثورة إن المستعمر واهم بزعمه أنه باستطاعته قمع الثورة و إخمادها في النفوس بأساليبه الإرهابية التعسفية ، فالشمس لا يمكن لأحد أن يطفئ نورها ، فكل مافي الجزائر يتحدى الأعداء ، حتى السجينة في زنزانتها تتحداهم ببسمة زاهرة و بصمت رهيب،بل حتى صخور الأوراس الأشم تتحداهم أن يوقفوا زئير القدر و الملفت للانتباه أن تتابع المقاطع مع تساوي حركاتها الإعرابية يشعر المتلقي بلذة يبعثها النـغم والرنين المنظم ويوحي بقدرة الشاعر على التشكيل الموسيقي الجميل .
و لعل انتظام الحركات الإعرابية في أواخر هذه الألفاظ (جبينٌ- نجمةِ صبـحٍ- لألأتْ- بسمةٌ- رهيباً- يا أوراسُ – مُقَدَّسَاتُ...) يعد ظاهرة موسيقية تبرز في التقسيم الصوتي فتزيده جمالا و إيقاعا « فليس أوفق للشعر الموزون من العبارات التي تنتظم فيها حركات الإعراب فإن هذه الحـركات و العلامات تجري مجرى الأصوات الموسيقية ، وتستقر في مواضعها المقدرة حسب الحركة و السكون في مقاييس النغم .»[2]

---

(1)المـدونة ،ص49
(2)عباس محمود العقاد ، اللغة الشاعرة ، بيروت المكتبة العصرية ، 1980 ، ص16

## المبحث الثاني : – إيقاع السرد و إيقاع الحوار

تشغل القصيدة الحديثة حيزا هاما في الديوان ، و قصيدة التفعيلة – كما هو معروف – دخلت أبوابا جديدة في سبيل تأكيد حداثتها ، و أفادت من كل الفنون المجاورة ، واكتسبت شيئا من تقنياتها و وظيفتها بما ينسجم أولا مع الطبيعة الشعرية للقصيدة ، و بما يعزز موقع الحداثة فيها ثانيا .

إن القصة و ما تتوفر عليه من تقنيات في السرد ،و الحكي ،و الحوار و الاستغراق في تصوير الجزئيات ، من الفنون التي استفادت منها القصيدة الحديثة « وكان السرد و الحوار من أكثر هذه التقنيات حضورا في القصيدة المعـــاصرة ،و قد فرض السرد إيقاعه المحدد،كما فرض الحوار إيقاعه المحدد كذلك .»[1]

و يمكن الإشارة إلى أن إيقاع السرد ينبع من ذات الشاعر ، و هو يسترسل بالوصف أو الحديث بينما يتألف إيقاع الحوار من المشاركة مع الآخر ، أي أنه ليس ذاتيا محضا و لا ثابتا ،بل متغيرا ، لأنه لا ينبع من ذات واحدة ،و يصبح الحوار عندئذ أسرع من السرد .

و يعمل تناوب السرد و الحوار في تشكيل القصيدة على تنـــوع الإيقاع ، فالقصيدة التي تبدأ بداية سردية كما هي الحال في قصيدة (( إلـــى صغيري مَـــعن )) ، فإن إيقاعا بطيئا بعض الشيء في أولها ثم يتجه الخطاب نحو التفصيل و الدخول في الجزئيات ، واستلهام أجواء خاصة يعلم فيها الأب ابنه درسا في القيم الوطنية ، و يلقنه تاريخ الأجداد المجيد ، انطلاقا من تـــاريخ الجـــزائر العريق ، فاسمع يا ولدي عن قصة استعمار الجزائر:

1. و ذات يوم ، لألأت في شطنا الكرومْ
2. و شَقَّتِ التِّبرَ العناقيدُ
3. و بعثرتْ غاباتُ برتقالنَا النجومْ
4. فالأفْقُ ألحانٌ .. و توريدُ
5. و ماجَ في الوادي الكبير الظلُّ و الشجرْ
6. و زغردَ القمرْ
7. و أُتْرِعَتْ جزائري بالقمح ، و الثمرْ[2]

* * *

(1) محمد صابر عبيد، مرجع سابق ، ص**31**

(2) المـــــدونة ،ص**108**

8.و ذات يوم يا صغيري جاءنا غريبْ
9.أجهدَه التعبْ
10.و هدَّهُ السَّغَبْ
11.من خلفِ هذا البحرِ ، من مجاهلِ المغيبْ
12.أتى إلينا يا صغيري الوافدُ الغريبْ
13.يستنجدُ الحقولْ
14.و يسأل القمح الذي تجري به السهولْ
15.فأرضه أنهكها الخرابُ ، و الدَّمُ
16.فما يكاد يستقي منها و يطعمُ
* * *
17.و كان جدُّ "مالكٍ"[1] يا "مَعْنُ "[2] أصيدَا

18.إذا أتاه الطَّالبون اهتز للنَّدَى
19.كُرُومُه ،حُقُولُه ، تموجُ بالذهبْ
20. يملأُنَ بالعبيرِ قُسْطَنْطِينيَةَ العربْ
21.فأثقل الغريبَ بالزادِ ، و بالثمرْ
22.إنَّا زرعنَا أرضَنا ليسعدَ البشرْ
* * *

23. و ذات يوم يا صغيري،
24.كانت الكرومُ
25. نائمة على الشذى..
26.تحلم بالنجومْ
27. و كان جدُّ مالكٍ في الدَّارِ يستريحْ و حولَهُ صِغَارُهُ ..
28.و حقلُهُ ، و دارُهُ
29.و سروةٌ تـــئِـــنُّ فيها الريحُ، كالجريحْ
* * *

30.و أطبقَتْ على سفُوحِ المغربِ الظُّلَمْ
31.و انثَالَتْ الحُمَمْ..
32.يمْحقْنَ كُلَّ يَبَسٍ ، و نَاضِرِ
33.على رُبى الجزائرِ

---

(1) مالك حداد ( 1927– 1978 م ) شاعر وكاتب وروائي جزائري أصله من منطقة القبائل. ولد بمدينة قسنطينة عاصمة الشرق الجزائري وفيها تعلم. ثم سافر إلى فرنسا ونال الإجازة في الحقوق ولما عاد أصدر مجلة " التقدم" وشارك في الثورة الجزائرية.

(2) " معـــن " أحد أبناء الشاعر ، و هو طبيب جراح يعمل في دبي منذ 1997.

34.و كنتُ للنيران:

35.شعبي ، ثمري ، بيادري

35.نيران ذلك الوافد الغريبْ

36.و بالـــدم الصبيبْ

38.بالذبح ، بالدمارِ ، باللهيبْ

37.و لم نمتْ يا "معْـــــنُ"

38 . لم يجْتَثَّنَا الدَّمَارْ

39.فقد تحدَّى " الوحْشَ " جَدُّ مَالكٍ، و ثَارْ.

40. و كانَ "عبد القادرِ"[1]

41. بدايةَ الشُّموخِ في جزائرِي

42.و نقل الكبـــارُ

42. سلاحَهم و قِصَصَ الثَّأرِ إلى الصِّغارْ

43. و منذ دبتْ قدم الغريبِ في الديارْ

44. تزرع فيها البؤسَ

45. تُفْنِـــــي

46 . تنهبُ الثـــــمارْ

47. لم ينطفئ لَهَـــبْ

48. و لا شكَـــا التَّـــعبْ

49. و لا اطمأنَّ " اللِّصُّ " للسَّلَبْ

50. و لا اسْتَراحتْ في الشِّفاهِ صرخةُ الغَضَبْ

51. هذا ثراكَ يا صغيري

52.هـــذه..

53.جزائرُ العربْ.

---

(1) الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري ( 1807 – 1883م )، مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة.خاض معارك ضد الاحتلال الفرنسي للدفاع عن الوطن، وبعدها نفي إلى دمشق وتوفي فيها . عبد القادر عالم دين، الشاعر، الفيلسوف، السياسي والمحارب في آن واحد.

إن الشعر على صلةٍ وثيقةٍ بالكثير من الفنون الأدبية ،و منها فن القصة ، ويتضّمن الشعرُ من عناصر السرد ما يصلهُ بفن القص ، على مستوى تجسيد الشخصّية ،أو التصوير الخاطف للأحداث والمشاهد، ومن النادر أن نجد اليوم رأياً كرأي "محّمد مندور " الذي قال :« إن الشيء الذي لا نستطيعُ فهمه ، ونرى فيهِ عبثاً وتبديداً للطاقة الشعرية ، هو أن نرى شاعراً يحاول أن يكتب قصصاً شعراً، مع أن فن القصة قد نشأ نثراً ، ولا يزال فناً نثرياً في جميع الآداب ، وذلك بحكم أن النثر أكثر طواعيةً ومرونةً وقدرةً على الوصف والتحليل ، فضلاً عن السرد و القص»[1] ،ولكن رغم هذا التأكيد على حضور القصة أو شيء من ملامحها في الشعر ، نرى أن الدراسات التي اقتربت من هذا الموضوع قليلة جداً ، فقد أشارت "نازك الملائكة "في كتابها ( قضايا الشعر المعاصر ) بشكلٍ عابرٍ إلى حضور النزعة الدرامية في القصيدة الحديثة ، وأفـــرد "عز الدين إسماعيل" فصلاً لهذه الظـــاهرة في كتابة ( الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية واللغوية ) ، و يخـــص الباحث الجـــزائري "حسين خمري"هذه الظاهرة بشيء من اهتمامه ، ومـــثل لذلك بقصـــيدة الشـــاعر اللبنـــاني محمد علي شمس الدين ( أغنية كي تنام زينب ) .[2]

إن هذه الدراسات و غيرها تؤكد أن معظم القصائد نهلت جميعها من الـــقصة وأن الشعر بمختلف تصنيفاته وأقســـامه ( غنائي ، ملحمي أو قصصي ، أو سواه ) سعى دائـــماً إلى الإفـــادة من فن القصة ، و ما يتوفر عليه من مـــشاهد حركية ، وقدرة على جلب لب القارئ أو الســـامع بالتشويق وبحضور الشخصيات ، والتفنن في رسمها ورسم المكان الذي تتحرك فيه، وتختـــرقه بالأحداث التي تصنعها ، ولقد ذهب أحد هؤلاء الدارسين إلى أن وراء كل قصيدة قصة هي ( المثير ) أو الدافع لها .

---

(1) محمد مندور ، محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي ، معهد الدراسات العربية العالية،القاهرة، 1957 ، ص20

(2) حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية – الحضور والغياب ،اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2001

و قد سعت القصيدة المعاصرة إلى البحث عن بنى وتقنيات تعبيرية ، تخرج بها من عالم رأته محـــدودا إلى عالم أكـــثر رحابة، فارتكزت على الأنماط والبنى السردية ، واعتمدت في ذلك أنماطا تجريبية عدة تنوعت بين التجريب في الشكل والتجريب في المضمون.

إن هذه الاتجاهات على تعددها تعـــد واسطة بين الشعرية والسردية القصصية، ذلك أنها سعت نحو دمج ما هو شعري بما هو نثري، خاصة الاتجاهات التي سعت إلى تبني نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع، وهو اتجاه يؤمن بأن النص هو كتلة أدبية واحدة، تتجاور فيها مستويات الخطاب، وتتفاعل فيـــها تقنيات التعبير وأساليبه المتعددة، حيث لا يمكن التمييز بين ما هو شعري، وما هو نثري، ويلعب السرد بآلياته في هذا الاتجاه دورا هاما، إذ يعتمد النص تقنيات تعدد الخطاب، وتعدد الضمـــائر وتحـــولها، و على تحديد عناصر المكان والزمان والحدث. كذلك يتدخل الحوار بمستوييه الـــداخلي والخارجي، والبناء الدرامي القصصي، وتعريف الشخصيات بصفاتها وأفعالها وربما بأسمائها، والوصف بتشخيصه للأشياء، وتصوير مدى ما تحدثه هذه الأشياء في النفس من استجابة.

وقبل الانتقال إلى دراسة هذا النموذج لسليمان العيسى ، يمكن طرح التساؤلات التالية : لماذا يلجأ الشاعر العربي الحديث إلى استخدام عناصر السرد وتقنياته في قصيدته؟ ،هل هي ميزة الإنسان الذي يميلُ إلى التعبير عن أفكاره بالحكي و السرد؟ ،هل هي الرغبة في تعميق هذا النهج الذي سار عليه بعض شعراء العرب القدامى بشكل أو بآخر ؟ ، أم هي الرغبة في التجديد أو التجريب ؟، للإجابة عن هذه الاستفسارات وغيرها نتناول بالدراسة نموذجا من القصائد التي يتجلى فيها إيقاع السرد بوضوح ، و هي تمثل شكلا من أشكال القصيدة الحديثة ( قصيدة التفعيلة) «التي تؤكـــد حداثتها و تستفيد من الفنون المجاورة ، وتكتسب شيئاً من تقنياتها ووظائفها وعلى رأسها فن القصة بسردها وحوارها ؟ . »[1]

إن قصيدة (( إلـــى صغيري مَـــعن ))التي تنطوي بنيتها السردية على شيء من البساطة في لغـــتها ، و هي – على بساطتها –لها علاقة وثيقة بفن القص، بل إن المطلع يضعنا سلفاً قبالة راوٍ يلقن صغيره تاريخا عريقا لبلد عربي شقيق ، و هو جزء لايتجزأ من الوطن العربي ، وإذا تجاوزنا العنوان وجـــدنا أن هذه القصيدة تستمد غناها الفني والجمالي من تآلف عدة عوامل هي : لغة الشاعر الخاصة الثـــرية بانزياحاتها ومجازاتها المبنية ببساطة ممتنعة ، أو سهولة لا تتاح لغيره ، ومهارته في توظيف تقنيات السرد عاطفته التي سنلمسها بوضوح خلف كل عبارة ، و سيظهر دورها جلياً في التأثير على إيقاعي السرد والحوار في النص ، وهي عاطفة فخر و اعتزاز ، عاطفة حنين جارف لمعرفة كل مايجري على أرض البطولات و الأمجاد .

---

(1) محمد صابر عبيد ،مرجع سابق ، ص42

وقد نوَّع الشاعر في ضمائر الخطاب السردي ، و حافظ على ضمير المتكلم الذي تخلل مقاطع القصيدة (**شطنا – برتقالنا – جزائري – صغيري – جاءنا – إلينا – إنَّا – زرعنا – أرضنا – كنتُ – شعبي – ثمري – بيادري – لم نمتْ – لم يجتثنا** )،

وهل هنالك من ضمير أنسب لسياق النص من ضمير المتكلم ؟ ، لقد تفنن الشاعر في توظيفه ، فأورده بصيغة المتكلم المفرد ،و صيغة الجمع ، وجعلهما متصلين بالاسم و الفعل و الحرف ،وهذه تقنية لايجيدها إلا شاعر ماهر مثل "سليمان العيسى" ، و من مزايا استخدام هذا الضمير التأكيد على وقوع الحدث ، كما أن الأشياء المرويَّة بهذا الضمير تتخذ طابعاً ذاتياً داخلياً ، وأحياناً تحليلياً ، وعندها سيفصح هذا الراوي (الشاعر) بما في أعماق ضميره ووجدانه ، في كثير من المواضع، لكنه وفي مثل هذا السياق يظل أكثر حميمية وإقناعاً للمتلقي .

إن إحساسنا بسرعة إيقاع السرد في المقاطع السابقة صحيح ، وله ما يسوّغُهُ في بنية النص ، وفيما تشي به من مشاعر الشاعر ،لقد كثرت في القصيدة الأفعال بشكل ملفت للنظر، فما من سطر إلا و يتوفر على فعل ماضٍ ، أو مضارع و هذه بعض الأمثلة :( لألأتْ – شقَّتْ – بعثرتْ – ماجَ – زغردَ – أُتْرِعَتْ – جاءنا – أجهدَه – هَـــدَّهُ- أتى –أهكها- كان / يستنجد –يسأل – تجري – يكاد – يستقي –يملأن- ليسعدَ – تحلم – يستريح تئـــنُّ – يمحقن ينجو – تزرع – تُفني – تنهبُ- لم ينطفئْ...) ، والأفعال كما نعلم – خاصة أفعال الحركة – تجعل بنية النص متحركة بينما تبعث الجمل الاسمية – وهي نادرة في النص – على السكون .. كما أن جمل الشاعر كانت قصيرة في معظمها ، بعيدة عن الاستطراد والإسهاب ، وكل هذا أضفى على المقاطع السابقة إيقاعاً سريعاً ، عكس بصورة أو بأخرى حالة الشاعر المولع بتلقين ابنه وتعليمه تاريخ الأبطال.

إن معظم الذين كتبوا للأطفال في سورية، و "سليمان العيسى "واحد منهم ، وممن تمرّسوا بالكتابة للكبار، يتوفر شعرهم على قيم جمالية ثلاث تتمثل في (**الموسيقى**) و(**الصورالخيالية**) و(**الثروة اللغوية**) فعلى مستوى الموسيقى ( الأوزان ) ، يبدو أن ثمة بحوراً يكثر استخدامها، وإلى جانبها بحورٌ قليلـــة الاستخدام، « وقد اتضح أن شعراء الطفولة تـــداولوا في قصائدهم أوزاناً معيّنةً، بصورة ملفتةٍ للنظر، ولا شك أن الأوزان الخفيفة السريعة الإيقاع، التي تريح الشاعر، كما تريح الطفل، تساعد على إيصال فكرة القصيدة، وصورها، ولغتِها باختصارٍ شديدٍ.»[1]

---

(1)محمد قرانيا ، قصائد الأطفال في سوريا ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – 2003، ص242

و تجدر الإشارة إلى أن شعر الأطفال كان له نصيب في الديوان ، و لا بأس أن نستدل على ذلك بقصيدة كنموذج يطغى عليه إيقاع الحوار ، وهي من مسرحية ( المتنبي و الأطفال ) ، المشهد الثامن الموسوم ب(( المتنبي يعقد مؤتمرا صحفيا للأطفال )) ، و هذا نصها مع بعض التصرف :

**أسامـــة** : " طفل من سوريا يتقدم و يرحب بالمتنبي أولا ..على أنغام الموسيقى الجميلة التي ترافق ما يقول ":

يا مرحبا بالشاعر العظيم
يا مرحبا بالعائد الكريم
بالمتنبي شاعر الصغار
الآن أصبحت من الثوار
الآن يعتز بك الأحرار
يا وتر الصحراء ، ياقيتارنا القديم
" الأولاد جميعا "
المجد للعبقرية
المجد للثائرين
في أرضنا العربية
فينا، و في العالمين

****

ياشاعر الأبرياء
دعنا من الأمراء
دعنا من الحاكمين
انزل إلى الصغارْ
بشائر النهار
على يدينا
يعلو البناء المتين يا شاعر القادمينْ

**المتنبي**: " بصوت فيه محبة و وقار "

جئتكم بعد غياب و ضبابْ
جئتكم بعد عصور الاغتراب
أيها الأولادْ
أنتم الميلادْ

أنتم الأشجار و الأزهارْ
و النجوم الخضر و الأشعارْ
الروائعْ
من أناشيدي الجديدة ...
اسألوني ما تريدون اسألوني
كل مجدي عن يساري و يميني
( يقصد بالمجد الأطفال الذين يحيطون به.)
**ســـامـــــر**: " طفل من الأردن "
في الأردن لكم أطفال
في الأردن لكم إخوان
كل صغارك ينتظرونك
**وضَّـــــاح**: " طفل من المقاومة الفلسطينية "
الثورة المقاتلة
على خطوط النار
في أرضنا ، في دارنا
في منبت الثوار
الثورة المقاتلة
تدعوك للعراك...
إنزل إليها شاهرا
سلاحك الفتاك
لم يبرح اللصوص
في دارنا السليبة
سنطرد اللصوص
من دارنا الحبيبة
**" الأولاد جميعا يهتفون بقوة مع رفيقهم وضاح "**
الشِّعرُ و الرشاشُ في
معارك الأبطالْ
كلاهما يا شاعري
من عـــدَّة القتال
الشعرُ و الرشاشُ
عاش الكفاحُ عاشْ...

**المتنبي** : " تهزه الحماسة من كلمات وضاح و رفاقه ، أشبال الثورة العربية ، فيقول بوقار و صوت عميق كله ثقة و إيمان ":

فلسطين باقية و الغزاة
كما اقتحموا دارنا يذهبون
عرفتهم من قديم الزمان
وباء على أرضنا يعبرون
و تلفظهم تربة الخالدين
و يبقى على التربة الخالدون

**فاتنة : " طفلة من جمهورية مصر العربية تخاطب المتنبي بصوت هادئ رقيق"**:

كانت لكم في مصر ذكريات
يا سيدي في بلدي الكريم
يشتاقك النيل أبو الحياة
و صدر مصر الواسع الحيم
ارجع إلى أطفالها الحرار
ارجع إلى البراعم الثوار
ارجع إلينا أيها القيتار
مضى مضى كابوسنا القديمْ

**المتنبي** : "تطفر في عينه دمعة و هو يتذكر الماضي البعيد ، حين غادر أرض مصر العربية في أيام كافور الإخشيدي "

في فترة العيد ، ثم ينشد بصوت عميق كأنه يخاطب نفسه " :

مصر العظيمة ، مصر الشعب يا عيدُ
مصر الصغار ، لعينيها الأغاريدُ
تسقي الجميع ، وتنسى أنها عطشتْ
و قدمت ماءها للناس يا عيدُ

" ثم يلتفت إلى الصغيرة فاتنة قائلا "

آتٍ إليكم إلى الأولاد قاطبةْ
أناالغني ، و أموالي الأناشـــيدُ

**رافع** : " يفاجئ المتنبي بوجوده في المؤتمر قائلا " :
يا شاعرنا الأول ..جئنا من العراق ، من
بلدك الأول أنا و رفيقتي تيماءْ
و حسَّان ، أرسلنا رفاقنا الصغار مندوبين
عنهم
**تيماء** : و حملنا إليكم أرق تحياتهم ، إنهم إلى
شاعرهم مشتاقون
**المتنبي** : " ينهض واقفا و يمد يديه ."
أهلا أهلا بأصدقائي الأوائل
أهلا برافع و تيماء ، كيف حال الرفاق ؟
يا لها من مفاجأة حلوة أن أراكم هنا ! ...
**رائـــد: " طفل من الجـــزائر "**
ألا ينوي شاعرنا الكبير زيارة أرض
الثـــورة ، إننا نوجه إليك الدعوة باسم
الجزائر ...باسم رفاقنا جميعا في
المغرب العربي ، إنهم يهيؤون لك
استقبالا ضخما منذ سمعوا بقدومكم .
أنت لأطفال العرب جميعا في مشارق
الوطن و مغاربه

**المتنـــبي**: الجزائر ..أرض المجاهدين ..أرض
الألفِ ألفِ شهيدٍ. حدِّثني عنها و عن
ثورتِها العظيمةِ كثيرون ، لقد رفعتم
بثورتِكم رأسَ العرب يا بني..
إنني أقبلُ الدعوةَ باعتزازٍ ، و أتمنى أنْ
أزورَكم في أول فرصة تتاحُ لي يا
صديقي الصغير.[1]

---

(1) المـدونة ، ص 197

لقد أتى **سليمان العيسى** على معظم ألوان التراث، الأدبي والديني والأسطوري والخرافي والبطولي التاريخي، وقد طوّع فنه لمتطلّبات التربية، وجسّد في التراث وسواه مظهراً فنياً من فنون الشعر المعاصر، تجلّى في التنوّع والغزارة. من قصيدةٍ ونشيدٍ وحكايةٍ شعريةٍ، وحواريةٍ تمثيليةٍ ومسرحيةٍ، فجعل الشعراء يقدّمون أنفسَهم لأطفال العصر في عشرة أجزاء ضمّت أعلام الشعر العربي في معظم عصوره الأدبية.

فقدّم (**المتنبي**) – مثلا – في مسرحيات شعرية مبسّطةٍ ، استدعت التراث بأسلوبٍ شعري معاصرٍ، وقد ضمّنها معظم القيم التي تلحّ على الانتماء والهوية ، و لم يكن أعلام التاريخ العربيّ وحدهم يجسّدون النزعة القومية والرؤية المستقبلية، وإنما عمد إلى التراث الشعبي ، والإلحاح على القيم الإنسانية التي استغلّها لصالح وعي الطفل، ووظّفها لاستشراف الغد الواعد ، كما هو الحال في هذه القصيدة التي تنم عن قيم تربوية ترمي إلى ترسيخ القيم و المبادئ في أذهان الصغار ، و تربية النشء على التمسك بحب الوطن و الانتماء العربي .

وقد عمد الشاعر من خلال أبيات القصيدة التراثية التي ارتدت حلةً عصريةً من خلال عنوانها (**المتنبي يعقد مؤتمرا صحفيا للأطفال** )، إلى ربط الماضي الأصيل للأمة بحاضرها و مستقبلها ، فأجرى الحوار على لسان المتنبي ، و شاركه في ذلك الصغار من كل أنحاء الوطن العربي مشرقا و مغربا ، مبرزا أهمية القيم التربوية والقومية التي حرص الشاعر على تقديمها سائغةً غير مباشرةٍ، من خلال نصٍّ شعري سهل التناول من قِبل الطفل.

ويستدعي شخصية المتنبي، ينتقيها من بين الشخصيات العربية، تلك الشخصية الأدبية، التي ملأت الدنيا بشعرها، وشغلت الناس بأمرها، ليثبت أنها الشخصية (**الرمز**) التي تمثّل الحكمة والحنكة و الهمّة العالية، وهي لا تزال، وستبقى رمزاً لكل من أحبّ ركوب الصعاب، وعشق المغامرة، وقد أضفى عليها في القصيدة أثواب المعاصرة، حيث جعل من القادم ( المتنبي ) يحظى باستقبال حار في أحد قصور حلب، بساحة المسرح الواسعة، و الأطفال الصحفيون ، و المصورون الصغار يحيطون به من كل جانب يلتقطون له أحسن الصور ، و قد ارتدى الزَّيَّ العربي الجميل ، فراح يداعب الأطفال ، و يبادلهم الحديث ، و يمازحهم و هو مأخوذ بهذا الجو الجديد الذي لم يشاهده من قبل .

وهنا تبرز براعة الشاعر في هذا المشهد الذي صاغه في قالب الحوار ، بإيقاعه المتناغم ، و بساطة لغته التي بلغت حدا من الليونة في ألفاظها و عباراتها، فعكست صورة البراءة التي يخاطبها ، و قيمة الرسالة الموجهة إليهم في أيسر سبلها.

و قد أفادت قصيدة التفعيلة من اعتماد الحوار، على أنه لابدَّ من الإشارة إلى أن الاستفادة من الحوار لم تكن شيئاً جديداً على القصيدة العربية فقد عرفها الشعر منذ القدم.

يقوم الأسلوب المسرحي على جملة من الأسس الفنية ، و من ضمنها رؤيـــة الكاتب المســـرحي لشخصياته ، و للحياة التي يحيونها ، و الحقائق التي تتكشف عنها الحياة من خلالهم ،و كيف يراها رؤية موضوعية .و لا ريب أن مجال التصوير محصور في الحوار ، وأساس الحوار في النص المسرحي يوضع ليقال لا ليقرأ ، «و لذلك كانت للجملة المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة ،و قد اهتم كبار الكتاب في المسرحية بالطابع الصوتي في جملهم وموسيقاها، وحدودها من الطول والقصر .»[1] و تعليل ذلك أن الجمل في الحوار لها خصائصها التي تتلاءم مع مهمتها المحدودة ضمن النص المسرحي. ولئن كان الشعراء لم يجرؤوا خلال سنوات مضت على أن يقيموا قصيدة بأكملها تعتمد الحوار وحده فقد استطاع البعض منهم أن يجعل هذا النمط جزءاً مهماً من بناء قصائدهم. وتختلف قيمة الحوار في هذه المحاولات وسواها باختلاف نوعيته، فثمة حوار يستند إلى صيغ القول(قال قلت صرخت همست) والحوار الذي يستغني عن هذه الأفعال ، ويكتفي بالإشارة المعروفة في القصة (الشارحة) ، ويختلف الحوار أيضاً في بنائه : أننا نقع على لهجة مصنوعة لا تقترب من أسلوب الحوار والحديث وغالباً ما تكون جملـــه طويلة.

كما نلاحظ أنماطاً مكثفة من الجمل الحوارية. تعتمد إلى حد ما طابع الحديث والكلام العادي، وتحاول الاستفادة من تركيبه، ولعلنا قد وفقنا في اختيار هذا النموذج الذي يجسد صورة الحوار من خلال الأسئلة و الأجوبة و الأحاديث التي دارت بين المتنبي و محاوريه الصغار .

---

(1) محمد غنيمي هلال ، في النقد المسرحي ، دار نهضة مصر للطباعة و النشر ، د ت ، ص 46

يبدأ الحوار بعد تمهيد موجز انطوى على تحديد صورة المكان ( ساحة المسرح بمدينة حلب ) ، و قد اجتمع الصحفيون الأطفال الذين يحررون جرائد الحائط في مدارسهم ، و الذين يكتبون القصص و الطرائف و الأخبار في مجلات الأطفال ، اجتمعوا في مدينة حلب ، عندما سمعوا بوصول المتنبي إليها، و طلبوا إليه أن يعقد لهم مؤتمرا صحفيا يطرحون فيه على الشاعر كل ما يخطر ببالهم من أسئلة .

ثم يليه التعريف بالشخصيات المشاركة في الحوار : أطفال من أنحاء مختلفة من الوطن العربي لتغطية أنباء هذا المؤتمر الكبير ، و قد تخير الشاعر الأسماء بدقة ( أسامة-من سوريا ، سـامر من الأردن ، وضَّـاح من فـلسطين ، فاتنة من مصر ،رافع و تيماء من العراق ، رائد من الجزائر ) كل هذه الأسماء تحمل في طياتها دلالات تنبئ عن طبيعة الشخصية العربية من بلد لآخر ،والروح القومية و الوطنية التي يرمي الشاعر إلى بـثِّها في نفوس الأطفال المحاورين.

و ما يطبع القصيدة في إيقاعها المتناسق اللغة الثرية في معجمها ، فثمة صيغة النداء التي تخللت القصيدة من بدايتها حتى نهايتها (يا مرحبا - يا وتر الصحراء – يا شاعر الأبرياء – يا شاعر القادمين – يا شاعر الأطفال – يا شاعر الرجال – يا سيدي – يا شاعرنا الأول ) فعبارات الترحيب تكشف عن معاني الإكبار و التقدير لشخص المتنبي ، و لعل أول المقدرين لهذه الشخصية الشاعر في حد ذاته ، و لا غرابة في ذلك فقد حفظ كل أشعاره ، و تأثر به في شعره .

ونص الحوار الذي أجراه على ألسنة الصغار تنوع في دلالاته من مقطع لآخر تأمل مثلا هذه العبارات التي تحمل معاني الرفض و الانتقاد للأوضاع التي سادت البلاد العربية و عكست واقعها :

ياشاعرَ الأبرياءْ
دعنَا من الأمراءْ
دعنَا من الحاكمينْ

انزِلْ إلى الصغارْ
بشَائرِ النَّهارْ
علَى يديْـــنا
يَعلُو **البناء المتين** يا شاعِرَ القادمينْ.

ولكن يبقى الأمل في الناشئة التي حظيت باهتمام بالغ من قبل الشاعر،وخصص لها دواوين من شعره.
و يأتي الرَّد على لسان المتنبي :
جئتكم بعد غياب و ضبابْ
جئتكم بعد عصور الاغتراب
أيها الأولادْ
أنتم الميلادْ
أنتم الأشجارُ و الأزهارْ
و النجومُ الخضرُ و الأشعارْ
الرَّوائعْ
من أناشيدِي الجديدة ...
اسألوني ما تريدون اسألوني
كلُّ مجدِي عن يسارِي و يَـــمِيني.
فيترجم ما يختلج في نفسية الشاعر الذي يبدو متقمصا لهذه الشخصية ، و لا أدل على ذلك و أبلغ من هذا الكلام الذي يفصح عن أمل الشاعر في غد أفضل في هؤلاء الصغار.
ثم يعرج على القضية الفلسطينية و يختار لها ممثلا يعبر عن واقع الثورة المقاتلة و يسميه ( وضَّاحاً ) ودلالة هذا الاسم تنبئ عن وضوح القضية الفلسطينية و موقف الشعوب العربية منها بين مناصر و مؤيد لها و بين متخاذل في حقها ، و ما زاد في وهج إيقاع الحوارفي هذا المقطع قصر العبارات من جهة و دلالاتها العميقة من جهة أخرى ، فضلا عن ظاهرة التكرار التي أضفت على اللغة نبرة خطابية حادة تحمل في طياتها كل معاني التحدي و القوة ، و تبث روح الحماسة في نفوس الأطفال الذين راحوا يهتفون بقوة مع رفيقهم "وضَّاح " :

الشِّعرُ و الرشاشُ في
معارك الأبطالْ
كلاهما يا شاعرِي

من عـــدَّة القتالْ
الشعرُ و الرشاشُ
عاش الكفاحُ عاشْ

فيهتز المتنبي حماسة من كلمات وضَّاح و رفاقه ، أشبال الثورة العربية ، فيقول بوقار و صوت عميق كلُّه ثقـــةٌ و إيمانٌ :

فلسطينُ باقيةٌ و الغزاةُ
كما اقتحمُوا دارَنَا يذهبونْ
عرفتُهم من قديمِ الزمانِ
وباءً على أرضنا يعبرونْ
و تلفظهم تربةُ الخالدينْ
و يبقى على التربةِ الخالدونْ

هكذا يقرر الشاعر نهاية الغاصبين المعتدين، و يرسم نهايتهم ، و يؤكد أحقية الأرض لأهلها .

و يأتي المشهد على نهايته عندما يتلقى المتنبي دعوة من طفل من الجزائر و اسمه ( رائد ) ، و دلالة هذا الاسم تصب في معنى الرِّيادة، فالشاعر يلمح إلى الثورة الرائدة ثورة الألف ألف شهيد .. التي رفعت رأس العرب ، فيقبل المتنبي تلك الدعوة بكل فخر و اعتزاز ويتمنى زيـــارة الجزائـــر أرض الأمجـــاد والبطولات متى أتيحت له الفرصة.

هكذا يستمر هذا الحوار بلغة عادية سهلة مألوفة يومية، وإنْ كانت موزونة، ولكنها ليست غاية في ذاتها، وهي تسير هينة مطواعة تقترب من لغة النثر ، وهذا ما نجده إلى حد ما في بعض أعمال الشاعر الموجهة للأطفال ، ومنها هذا الحوار في مسرحية ( المتنبي و الأطفال ).

« وإذا كانت اللغة في القصيدة الغنائية غاية في ذاتها فإنها في المسرحية الشعرية وسيلة لغاية أخرى، ولا يعني هذا أنها نثرية، ففيها من الرشاقة والإيحاء مافي لغة الشعر الغنائي نفسه، ولكن ذلك يعني أنها لغة تتناسب والشخصيات التي تتكلم، وأنها لغة مسرح للفرجة قبل أي شيء آخر.»[1]

ومادامت اللغة في المسرحية الشعرية وسيلة،فعليها أن تتصف بصفات كثيرة، أهمها أن تتناسب وعناصر العمل المسرحي، كالحوار والصراع والشخصيات، وأن تراعي وجود المتفرج، كأن تكـــون بعيدة

---

(1) خليل الموسى ، المسرحية في الأدب العربي الحديث( تأريخ ،تنظير ، تحليل ) ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1997 ص 75

عن التنميق والـــزخرفة والألفاظ الوحشية، وأن تكون مرنة مألوفة عادية بعيدة عن التعقيد، وأن يبتعد الشاعر عن الصنعة والتشابيه والاستعارات البعيدة، لتساعد لغته على رسم الشخوص والكشف عن مكنوناتها، لا لتدل على خبرته وقدرته اللغوية، ويتمثل هذا في اللغة التي استخـــــدمها الشـــاعر في معظم مسرحياته.

# الفصل الثالث

## بنية القافية

المبحث الأول :- القافية البسيطة ( الموحدة )

المبحث الثاني : - القافية المركبة ( المنوعة )

الفصل الثالث ـــــــ

و القافية سواء أكانت موحدة أم منوعة لاغنى للشعر العمودي عنها ، فهي إحدى عناصر الوحدة و الربط فيه ، فضلا عما يوفره ترددها من قيمة إيقاعية إذ أن « البيت هو الوحدة التي تقوم عليها القصيدة ، فلابد من عزله عن عن البيت المجاور له بفاصلة نغمية عالية الوقع .»[1]

كما أنها تُمتع السمع بإيقاعها المتسق المتناغم عندما ، تشكّل قسماً من شبكة المقطع الشعري الصوتية التي تحدّدها نهاية الأبيات.

و تعد القافية في المنظور الغربي الحديث ظاهرة إيقاعية " بالغة التعقيد"[2] فقد اقتفى الشعراء العرب هذا المنظور، و لم تعد لدى الكثيرين منهم نمطاً موسيقياً مستقراً في أدائه التعبيري.

" إنما تخضع – شأنُها شأن كل أدوات الشاعر – لمقتضيات التعبير وضروراته التي تختلف من قصيدةٍ إلى أخرى، وعلى هذا الأساس يمكن النظر إليها بمعناها الواسع، على أنها لا يمكن أن تكون موحدةً، كما لا يمكنها أن تخضع لنظامٍ ثابتٍ " [3]، على عكس ما انتهجه الشعر العربي منذ فجر التاريخ الأدبي، حيث اعتادت العين على الشكل التقليدي لمعمار القصيدة، وأنسَتْ الأذنُ لسماعها، وطرِبت لإيقاعها، واتفق النقاد العرب القدامى على النظر إليها نظرات التقديس والإجلال.

لكن النظرة إلى القافية ظلّت تتراوح بين شدٍّ وجذب، فتعرّضت النظرة التقديسية للقافية إلى الاهتزاز، واستغنى بعضهم عنها، لأنهم وجدوا فيها قيداً يحول دون حريتهم التعبيرية، وعمد آخرون إلى تنويع القافية في القصيدة الواحدة، و " على الرغم من كل ذلك، ما زالت القافية تؤكّد حضورها على نحوٍ أو آخر، في معظم الأنماط الشعرية التي تسيطر على القصيدة العربية الحديثة في وضعها الراهن. "[4]

وسنقف عند نمطين رئيسين تجلّت فيهما القافية بوضوح هما :

أ – نمط القافية البسيطة( الموحّدة ) .

ب – نمط القافية المركبة (المنوعة).

---

(1) نازك الملائكة ، سيكولوجية الشعر ، وزارة الثقافة و الإعلام ، بغداد ، 1993 ، ص44

(2) رنيه ويلك وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، مرجع سابق ، ص 208

(3) علي يونس ، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1985 ، ص 140

(4) محمد صابر عبيد. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ،اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2001 ، ص65

**– القافية البسيطة ( الموحّدة ):**

إن هذا النمط من أنماط القافية هو امتداد للموروث التقفوي في القصيدة العربية التقليدية التي ترتكز فيها على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها ، وتتسم هذه القافية ببساطتها لأنها تقوم على قافية واحدة لا تتغير، أي « أن بناءها يرتكز على قاعدة بسيطة خالية من التركيب والتعقيد، وهي لذلك لا تحتفظ إلا بجمالياتها التقليدية المعروفة التي تستقل في جزء كبير في وحدة الإيقاع والنغم.»[1] و حسبنا أن نقول إن القافية مظهر من مظاهر الشعر القديم ذات قيمة صوتية و دلالية تُسْتَشَفُ من تكرارها و حسنِ اختيارها، و بعد استقراء الديوان تبين أن القافية تنوعت بين المطلقة و المقيدة ، مشتملة على مقاطع صوتية متباينة ، و أهمها الروي ، و كان متنوعا في خصائصه الصوتية و الدلالية .

و نمثل للقافية المطلقة ( و هي التي يكون فيها حرف الروي متحركا بالكسر ، أو الضم ، أو الفتح ) بقصيدة ( السنديان[*] على الأوراس ) ، نظمها الشاعر بمناسبة الذكرى العاشرة للاستقلال ، تقوم على بحر البسيط التام ( مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن ) ، التزم فيها صورة العروض والضرب المقبوضين ، و روي الدال المحرك بالكسر ، وهذا مقطع منها:

1. حملتُ أجنحةَ الأطفالِ مِلْءَ يَدِي  وَ جئْتُ أبْحثُ يَا أَوْرَاسُ عن جَسَدِي
2. تقاسمتني الرِّيَاحُ السُّودُ فانتزِعِي  شَرَارَتِي ، و هَبِـــينِي جمرةً لغَـــــدِي
3. حملتُ مشْرِقِي المحتلَّ في وَتَرِي  في غُصَّتِي ، في عَوِيلِ الجرحِ في خَلَدِي
4. و جئتُ أبحثُ عن قبرٍ أشُدُّ بهِ  كرامةَ الجيلِ ، قبرٍ بالشَّهيدِ نَـــــــدِي
5. أتيتُ يا عيدُ .. هَبْنِي منكَ سَوْسَنَةً  حمراءَ أكتبْ بها يا عيدُ .. لا تَـــــزِدِ[2]

6. جزائرَ الدمِ .. ردي لـــي صدى نسبي  و عصِّـــبي جبهتي بالأمس تتقـــدِ
7. أبيح وجهي ، فخيل الغـــزوِ عابرةٌ  كما تشـــاءُ على " بـــدرٍ" على "أحـــدِ "
8. القادسية و اليرموك ، قعقعةٌ  على الأثير ، و" ملوكٌ " على وتـــــدِ
9. هُـــنَّا على قدم الغازين و انتصرتْ  "ملاحمُ " في التحدي المـــرِّ من زبـــدِ
10. جزائرَ الدم ،والمليونِ شاهدةٍ  على طريق الضـــــحى ، و الكِبرْ و الصيدِ

---

(1)علي يونس ، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1985 ، ص 140

(*) السنديان : الواحدة سنديانة ، جنس شجر من فصيلة البلُّوطيات ينتج ثمرة لا تتفتح ، فهـي محميـة ، منبتـه علـى قمـم جبـال الأوراس ،و في منـاطق أخرى من السلاسل الجبلية في الجزائر .

(2)المـــــدونة ، ص102

إن هذه الدالية من روائع ما يحتويه الديوان ، جسدت مجد الجزائر و بطولاتها ، ومترلتها في نفسية الشاعر .و ما يميز قافيتها ارتباطها بالمبنى على نظام توالي التفعيلات المستغرق نطقها مدىً زمنيا ( مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن )، و المؤسس على روي الدال الذي يشكل النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت، و به تتمايز القافية لانطباعه بميسم التنوع، والهيمنة و التجاوز وحركته الإعرابية الملائمة، و خصائصه الصوتية المناسبة .

و هناك نموذج آخر قصيدة بعنوان (شاعر و لاجئ ) ، من مجزوء الكامل ( متفاعلن متفاعلن )، أما قافيتها فمقيدة ( ساكنة الروي)، مؤسسة ، التزم فيها الشاعر ألف التأسيس في كل أبياتها ونمثل لها بالأبيات التالية :

1. لو تنطقُ الجُدُرُ الشِّخَا نُ لَحَدَّثَتْكَ حديثَ شَاعرْ
2. مُلقىً على خشبِ " النَّظَّارةِ " في عُبابِ الحُلمِ سَادرْ
3. هو في دمشقَ .. و تارةً في الرَّافدينِ و في الجزائرْ
4. يطوي الغُيُوبَ بلمحة ما بين خاطرةٍ و خَاطرْ
5. مثلَ الشُّعاع أظلَّهُ جَفنٌ فَفَرَّ منَ المحَاجِرْ (2)

و الجدول التالي يلخص لنا نمط القافية البسيطة في بعض القصائد :

| عنوان القصيدة | عدد أبياتها | حرف الروي | عدد تواتره | نوع القافية | البحر |
|---|---|---|---|---|---|
| السنديان على الأوراس | 49 بيتا | الدال (دِ) | 49 مرة | مطلقة | البسيط |
| شاعر و لاجئ | 23 بيتا | الراء (رْ) | 23 مرة | مقيدة | مجزوء الكامل |
| يوسف زيغود(*) | 19بيتا | الدال ( دِ ) | 19مرة | مطلقة | الكامل |
| صانعو الأغاني | 19 بيتا | الرَّاء ( رُ ) | 19 مرة | مطلقة | البسيط |

(2) المصدر نفسه ، ص30

(*) قصيدة يوسف زيغود مزج فيها الشاعر بين الشعر العمودي ، و شعر التفعيلة ، وتمت الإشارة إلى نمط القافية البسيطة في المقطعين الأول و الثاني وعدد الأبيات 19 بيتا .

لقد حافظ عددٌ من الشعراء ومن بينهم الشاعر " **سليمان العيسى** "في عددٍ من قصائده – على النهج الموروث للقصيدة العربية ، و ظلّت القافية تفرض سيطرتها حتى على شعراء الحداثة.

و هذا ما نجده مجسدا لدى الشاعر في بعض قصائده من خلال تعامله مع شعر التفعيلة في معظم القصائد التي كتبها للراشدين، و حينما اتجه إلى الصغار عاد إلى العمود بصورةٍ عامة.

عندما يعرف بشخصية البطل الشهيد " زيغود يوسف " و ظروف استشهاده نجده يمزج بين الشعر العمودي في جزء منها ، وشعر التفعيلة في جزء آخر ، و كتابة القصيدة على هذا النسق الشطري، ليس سوى مجاراةٍ لنزعة الحداثة، إلاّ أنه لا يبعدها عن النسق التقليدي.

و هذا مقطع منها :

1. صمتٌ على الوادي ، يروع الوادي * و سحابة من لوعة ، و حدادِ
2. أرسى على الهضبات ريش نسورها * و تمزقت من بعد طول جِلادِ
3. هذا الوميض.. فلا أنين شظية * يصمي ، و لا تكبيرةَ استشهادِ
4. "الحفنة" المتشبثون بحفنةٍ * ضؤلت و هانت من لظى ، و عتادِ
5. ألقوا بوجه الموتِ آخر صفعةٍ * و تساقطوا تحت الجحيم العادي
6. حشدَ الألوفُ..لقاءَ " سيد أحمدٍ"[1] * رعبٌ يشلُّ النَّبضَ في الأكبَادِ[2]

تقوم القصيدة على بحر الكامل التام ( متفاعلن متفاعلن متفاعلن ) و هو من البحور الصافية المعتمدة في شعر التفعيلة ، لذا التزمه الشاعر في المقاطع ( 3-4 - 5 – 6 -7 ) ، ثم عاد في المقطع الأخير إلى نظام البيت ذي الشطرين.

ونمثل للمقاطع الحرة بقوله :

أَلصَّامدُ المقدودُ من لهبِ
أَلفارسُ العربي
عرفتْه أرضُ المجدِ حدَّادَا
في ركنِ حانوتٍ
يحيا على الخَشِنَين من ثوب ، ومن قوتِ
و سرى نداء الثأر رعَّادَا[3]

---

(1) "سيد أحمد " هو اللقب الذي عرف به الشهيد البطل " زيغود يوسف " – رحمه الله – بين رفاقه المجاهدين.

(2) ، (3) المدونة ، ص 120- 121

و أهابتِ الثورة
و تكلمت آلامنا غوراً و أنجادا
فإدا الكَمِيُّ ..فراشه صخرةْ
و غطاؤه صخرةْ
و إذا الثورةْ
سيسير مثل رفاقه الدربا
سيخوضها حرباَ
سيخط قصة أرضه الحـــرةْ
بالدمع .
بالـــدم.
قـــطرةْ .. قطـــرةْ.

ولجوء الشاعر إلى هـــذه الأشكال و سواها مَـــردّهُ إلى مجـــاراة مظـــاهر الحداثـــة، ودعـــوة نقادهـــا إلى تحطـــيم الشـــكل العـــربي القـــائم علـــى نظـــام الشـــطرين، واســـتبداله بنظـــام (السطر الشعري) في حركةٍ إجرائية، الغرضُ منها تحويل (البيـــت الشـــعري) مـــن بنيـــةٍ صـــغيرةٍ، تنطوي على قدرٍ كبيرٍ من الوحدة الموســـيقية، والدلاليـــة، داخـــل الهيكـــل العـــام للقصـــيدة، إلى (سطرٍ شعري) لاً يشكّل سوى بنيةٍ جزئيةٍ، تحمل قـــدراً كـــبيراً مـــن الاســـتقلالية، لاســـتنادها إلى بقية البِنيات التي تشكّل بمجموعها هيكل القصيدة .

و إذا كانت التقفية التي يعتمدها السطر الشـــعري، هـــي مـــن أبســـط أنـــواع التقفيـــة الموحّـــدة. « إذ أنها تنهض على أساس تكرار قافيةٍ موحّدةٍ في كل سطرٍ شعري، قد تتعاقب تعاقباً لا انقطاع فيـــه، و قد تنقطع بين الحين و الآخر لكنها في كل الأحوال تعتمد السطر أساساً لهـــا، وغالبـــاً مـــا تكـــون الأسباب الغنائية والتطريبية والإيقاعية هي من أكثر دواعي استخدام هذا النوع من التقفية.» [1] و هذا ما نلحظه في القصيدة الموجهة للأطفال عند شاعرنا ، ومثال ذلك ( نشيد رملة ) الـــتي اعتمـــد فيهـــا الشاعر مجزوء بحر الرمـــل ( فاعلاتن فاعلاتن ) ، و على الرغم من تنوع حرف الروي فيهـــا إلا أنهـــا تميزت ببساطتها من حيث القافية أو القيمة الإيقاعية و دلالتها.

---

(1) . محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2001 ، ص 102

**المبحث الثاني : – القافية المركبة ( المنوعة ) :**

القافية من أسس بناء القصيدة العربية في إطارها التراثي، فهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسمّى الشعر شعرًا حتّى يكون له وزن وقافية، وكثير من ظواهر التجديد في القافية كانت بدافع من الوصول إلى أعلى درجات التأثير الإيقاعي الذي يُحدثه تنوّع القافية.
وقد أدرك العلماء أهمية القافية فاستحسنوا فيها «أن تكون عذبة الحروف، سلسة المخرج .»[1] وأحبّوا منها « التمكين، وصِحّة الوضع، والتمام، واعتناء النفس بها لكونها مظنّة الاشتهار بالإحسان والإساءة.»[2] ووصفها أحد الباحثين بأنها تاج الإيقاع الشعري فالقافية « لا تقف من الإيقاع موقف الحِلْيةِ، بل هي جزء لا ينفصم عنه، إذ تمثّل قضاياها جزءًا من بِنية الوزنِ الكامل تُفسَّرُ من خـــلاله وتُفَسِّـــره، فهما وجهان لعملة واحدة .»[3].

وتركيـــبة القافية لا تأتي من فراغ إنما هي انعكاس لتعقيد العمل الفني الإبداعي الحديث كله بنحو خاص والحياة المعاصرة بنحو عام، لذلك فإن الشعراء المحدثين عموماً أميل إلى المـــوسيقى المـــركبة منهم إلى الموسيقى البسيطة ، لأن القصيـــدة التي قطعت أشواطاً في مسيرة الحداثة لم تـــعد تسمح كثيراً باستخدام تقنيات بسيطة لا تتلاءم مع روح التجربة وتعقيدها. والقافية المركبة هي التي تخضع لأشكال متعددة من التنوع في الاستخدام التقفوي وهذا ما يسهل للشاعر مهمة اختيار قوافيه والملاءمة بينها، من أجل إضفاء قوة تعبيرية وإيقاعية جديدة على النسيج الداخلي المشكل للقصيدة.

غير أن هذا التنوع ليس على مستوى واحد من التعقيد، فمنه ما يأتي لمجرد كسر الرتابة المتولدة عن القافية الموحدة ، ومنه ما يجيء على مستوى كبير من التعقيد الذي ينم على وعي تركيبي واضح تحقق به القصيدة مهمة شعرية أكبر من مجرد كسر جمود ورتابة القافية الموحدة.

---

(1) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح: كمال مصطفى، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط3 ، 1979م، ص51
(2) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح: محمد الحبيب بن خوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط3 ،1986م ص271
(3) أحمد كشك ،القافية تاج الإيقاع الشعري ، دار غريب، القاهرة 2004م ، ص5

وهذه نماذج للقافية المركبة في ثنايا الديوان :

النموذج الأول قصيدة ( من ملحمة الجزائر ) من بحر الخفيف بأجزائه الستة

( فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن * فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن ) تنوعت فيها القافية بتنوع مقاطعها و كانت السيادة فيها لحرف الروي (( الراء ، ساكنا أحيانا و متحركا أحيانا أخرى ))

و الجدول التالي يوضح المقطع الصوتي للقافية في مقاطعها الخمسة :

| المقطـــــع | رقم الصفحة في الديوان | القـــــــــافية | حرف الروي و حركته |
|---|---|---|---|
| الأول | 46 | شاعـــرْ –صاهـــرْ–...قاهرْ | الراء الساكنة (( رْ )) |
| الثاني | 47 | هِـــلْقَدرْ – أو خـــــبرْ | الراء الساكنة (( رْ )) |
| الثالث | 47–48 | بـــــابي – غابي – قابي – . | الباء المكسورة (( بِ )) |
| الرابع | 48–49 | زائري – ناظري – فاخري | الراء المكسورة (( رِ )) |
| الخامس | 49 | يائي – ضائي – رائي –مائي | الهمزة المكسورة (( ءِ )) |

ما يلاحظ من خلال الجدول تنوع صورة القافية من حيث كميتها الصوتية فجاءت على وزن (فاعلْ) و( فاعلنْ )،أما حرف الروي فحركته السكون في المقطعين الأول و الثاني ،فالقافية مطلقة ، و في المقاطع الأخرى ورد متحركا بالكسر فالقافية مقيدة .

مثال آخر يكشف عن تنوع القافية في قصيدة التفعيلة و هي بعنوان (( الثورة و كِسْرةُ الخبزِ )) (*) تتألف من مقطعين ، و هذه أبياتها :

1. **أيها الضارب عبر الموت في ليل الشقاءِ**
2. **منذراً جدرانَه السُّودَ بهزَّاتِ الفناءِ**
3. **قبضةٌ تهـــــوي ..**
4. **فتهوي خلفَها مليونُ قبضَةْ ..**

(*) زعمت فرنسا أكثر من مرة أن الشعب الجزائري ثائر على الحرمان ، و أن بعض الإصلاحات تكفي لكي تخمد نار الثورة ، و لكن هيهات ...

5. لَسْتَ تدري كيف يحمِي الشعبُ بالآلامِ أرضهْ
6. إنه سرُّ الملايين المهازيلِ العطاشِ
7. نفَرُوا من وَهَداتِ الذُّل طوفانَ غَواشِي
8. نـــــفَرُوا..
9. يستمرئون البؤسَ ، و الموتَ الخَصيبَا
10. يلدون العيش خيطاً، نَسْجَ أيديهم ، قَشِـــيبَا

11. يـــا صديقـــي
12. يـــا وميضَ البعثِ في الجفن الطَّعين المستفِيقِ
13. اصفع " اللِّصَّ " الذي هدم داري
14. و شكـــا التُّخمةَ من كتري ، و قُوتِـــي ، و ثِمَـــــارِي
15. اصفع " اللِّصَّ " بهذا السَّوط :
16. لم نشـــكُ ظُـــلاَمَهْ..
17. لم يخضْ جُنديُّنا الموتَ لكي يَرْوي أُوَامَـــهْ(*)
18. لم تجرد كِسْرةُ الخبزِ حُـــــسَامهْ
19. نحن تاريخٌ تحطَّـــــمْ
20. نحن عِرْضٌ قد تثلَّـــــمْ
21. يـــا فرنسا ..
22. نحن ثوارُ كرامَـــةْ(1)

يقتصر الشعر الحـــر على عشرة بحـــور من بحـــور الشعر العربي الستة عشر، وهي ما تســـمى بالبحور الصافية عند "نازك الملائكة" ، وفي هذا ما يضيق من مجال إبداع الشاعر، فلقد أَلِفَ الشاعر أن يجد أمامه ستة عشر بحرًا شعريًّا بصورها المختلفة.وفي ذلك ما يتمـــاشى مع التنويـــع والتلـــوين ومسايرة مختلف أغراض الشاعر الكبيرة.

---

(*) أُوامـــه : مصدر آمَ ، أومـــاً : اشتد عطشه ، الأوام : العـــطشُ الشديد .

(1) المـــدونة ، ص 69

إن أساس الوزن في الشعر الحـــر أنه يقوم على وحدة التفعيلة. والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكـــم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات، أو أطوال الأشطر تشترط بدءاً أن تـــكون التفـــــعيلات في الأشـــطر متشابهة تمام التشابه، فينظم الشاعر، من بحر الرمل ذي التفعيلة الواحدة ( فاعلاتن ) المكررة، أشطرًا تجري على نسق معين ، ويمضي على هذا النسق، حرًّا في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد، غير خارج على القانون العروضي لبحر الرمل، جاريًا على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا.

وبعد تحليل المقطع الأول من القصيدة تبين أنه من بحر الرمل ، و هو من البحور الصافية المعتمدة في الشعر الحر ، و كان أوفر حظا في الديوان ، وقد جاءت التفعيلات على النسق التالي :

1. فاعلاتـــــن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
2. فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن
3. فاعلاتن فـــا تدوير
4. علاتن فاعلاتن فاعلاتن
5. فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
6. فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
7. فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
8. فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن
9. فعلا .. تدوير
10. تن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
11. فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

**و المقطع الثاني على هذا النسق :**

12. فاعلاتـــــن
13. فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
14. فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن
15. فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن

16.فاعلاتن فعلاتن فاعِـــ ← **تدوير**
17.لا تن فاعلاتن
18.فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن
19.فاعلاتن فالاتن فعلاتن
20.فاعلاتن فاعلاتن
21. فاعلاتن فاعلاتن
22. فاعلاتن
23. فاعلاتن فعلاتن

تتألف القصيدة من مقطعين تنوعت فيهما القافية ، فاحتوى المقطع الأول على أربع وهي على النحو التالي:

( **الشقاء – الفناء / قبضهْ – أرضهْ / العطاشِ – غواشِي / الخصيبَـــا – قشيبَـــا** )

و قد حافَظ الشاعرَ على نسق منها في المقطع الثاني ( **ظلامهْ – أوامهْ – حسامهْ – كرامهْ** ) ، وجاء بقواف أُخَر منها:

( **صديقي – المستفيقِ / دارِي – ثمارِي / تحطَّـــمْ – تشـــلَّـــمْ** )

إذا كانت القافية هي الجزء الثاني من حدِ الشعر عند القدماء من خلال وصفهم له "مقفـــى"، فإن المحدثين حاولوا الخروج على نسقها القديم، وإن كانت تعتبر دون شك مميزاً أساسياً من حيث هي وقفةٌ للنَّفَس في الخطاب الشعري ، ولن نتناول هنا وظيفة القافية إلا من حيث هي « النهاية التي تنتهي عندها الدفقة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري.» [1]

ومع ذلك فإننا نعتمد القافية من الناحية الشكلية كما حددها العروضيون حسب رأي الخليـــل، و قد يبدو في ذلك تعارض بين المسألتين ، ذلك أن نهاية الدفقة الموسيقية يجب أن تتناسب مع الحـــالة النفسية والشعورية للشاعر، وبذلك لا يشترط في القافية من هذه الناحية أن تكون نهايـــة الســـطر وإنما هي وقفة ارتياح قبل متابعة دفقة موسيقية جديدة.

إن الشعر الحـــر تحرر من الالتزام بالقافية ، و بعبارة أحد النقاد :«إن الشعر الحر قد حرر القافية من الوزن ، كما حرر الوزن من القافية .»[2]

---

(1)عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر/ ط3/ ص67.

(2) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 106

و المقصود بتحرير القافية من الوزن أنها لم تعد نهاية ضرورية لكم متساوٍ منظم من المقاطع الصوتية كما كان في البيت القديم ، و المقصود بتحرير الوزن من القافية أن الأبيات في الشعر الحـــر لم تعد ملزمة بالتساوي الكمي ، بحيث يمكن أن يطول بيت عن آخر ، أو يقصر عنه.

يقول إبراهيم أنيس:« و إذا كان تحرير الوزن من القافية يعني طرح القافية طرحا تاما في بعض المقاطع ، فإن تحرير القافية من الوزن يعني عدم الالتزام بموضع معلوم ترد فيه . و قد أتاح ذلك الفصل للشاعر فرصة صياغة القصيدة في أشكال أكثر شمولا من البيت ، إذ أن البيت فقد اكتماله القديم ، و تفتت إلى وحدات متفاوتة الطول ، أشبه بالجمل الموسيقية التي يجب أن تلتئم في وحدات أكبر. »[1]

فقد فقدت القصيدة الحرة تكرار العناصر الصوتية التي تكرر في القصيدة كلها ، فقدت بالتالي توقع كلمة القافية لأن هذه مترتبة على السابقة. أما إطالة الحركة الأخيرة في كلمة القافية – إذا وجدت – فإننا نلحظ أن معظم القوافي في الشعر الحر تلجأ إلى القافية المقيدة المردفة ، وهذه سمة غالبة لا لازمة أما تنوع القافية في قصيدة الشعر الحر فإنه لا يتبع نظاما معينا يمكن توقعه ، ففي قصيدة واحدة قد نجد أنماطا مختلفة من التقفية ،وكل قافية تتخذ ضربا مختلفا من أضرب البحر الذي تنتمي إليه القصيدة.

« و الواقع أن الذين اضطلعوا بتنوع القافية في العصر الحديث هم الشعراء الذين قرؤوا الشعر الأوربي الذي عرف الشعر المرسل الخالي من القافية منذ مسرح شكسبير ، ومن ثمَّ كان تنو ع القافية في الشعر العربي المعاصر صدى للشعر الغربي قبل أن يكون صدى للشعر العربي القديم. »[2]

---

(1) إبراهيم أنيس ، المرجع السابق ، ص 106

(2) عبد الهادي عبد الله عطية ، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي ، بستان المعرفة ، الإسكندرية ، مصر، 2002 ، ص125

# الفصل الرابع

## في البنية المكملة للتشكيل الموسيقي

المبحث الأول :-التدوير

المبحث الثاني :-التكرار

**المبحث الأول : – التدوير**

ورد في تعريف التدوير:« ما يطرأ على البيت من انقطاع الكلمة في آخر الصدر،و ارتباطها بوزن أول العجز،بأن يكون بعضها في شطر و بعضها الآخر في شطر .»[1]، وهو نمط من أنماط إظهار الإيقاع الداخلي للقصيدة يعتمده الشاعر للإفصاح عن أسلوبه، فيبدو للقصيدة إيقاعان:

إيقاع خليلي يظهره تقطيع البيت، وإيقاع داخلي يظهره الإلقاء أو الإنشاد لدى الشاعر.

فالتدوير هو اتصال شطري البيت الشعري ، مما يحيل إلى قراءة البيت كاملا دون وقفة ، إذا حاولنا فهمه دلاليا أما إيقاعيا فقراءته تكون حسب وروده في كل شطر بتقطيع الكلمة المشتركة بين الشطرين . وعلى هذا الأساس أصبح التدوير " هو امتداد البيت و طوله بشكل لم يكن معروفا في الشعر العمودي ، و لم يكن مألوفا في الشعر الجديد في مراحله الأولى .فقد يمتد التدوير حتى يشمل القصيدة كلها ، أو يشمل أجزاء كبيرة منها ، بحيث تصبح القصيدة ، أو يصبح المقطع المدور فيها بيتا واحدا ."[2] وللتدوير، في نظر "نازك الملائكة"فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر. ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمده ويطيل نغماته .

و هذا ما نلحظه في قصيدة (( من ملحمة الجزائر )) وهي من البحر الخفيف:

( فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن * فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن )

امتد التدوير في أبياتها حتى كاد يشملها جميعا . و الأبيات المدورة التي تخللت مقاطع القصيدة الأربعة تمت الإشارة إلى بعضها بخط عريض .

**–روعة الجرحِ فوق ما يحملُ اللَّفْـــ ظُ ، و يقْوى عليه إعْصَارُ شَـــاعرْ**

2–أ أغني هدِيرهَا ، و السَّماواتُ صلاةٌ لجُرحِهَا ، و مجَـــــامِـــــرْ؟

3–أ أناجي ثـــــــوارها ، و دويُّ النار أبياتهم ، و عصف المخـــاطر؟

4–بين جنبي عبـــقة من ثـــــــراها و نداء – أنى تلفت – صـــاهـــرْ

**5–ما عساني أقول ؟ و الشاعر الرَّشَّـــ ـــاشُ، و المدفعُ الخطيبُ الهـــــادرْ**

---

(1) محمد التونجي ، المعجم المفصل في الأدب ج1 ، ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1999 ، ص237

(2) علي يونس ، النقد الأدبي و قضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1985، ص65

6-فوق شعري ، و فوق معجزة الألحان هذا الذي تخط الجزائرْ
7-يابلادي يا قصة الألم الجبار لم يَحْنِ رأســـه للمجـــازرْ
**8-ما عساني أقول ؟ و النار لم تلـــ فحْ جبيني هناك و الثـــأر دائـــــرْ**
**9-ودوي الرشاش لم يخترق سمْـــ ـــعِي ، ويسْكب في جَانحِيَّ المشاعرْ**
**10**- لم أذق نشوة الكمين يدوي فإذا الـــسفح للصوص مقابرْ
**11-ألف عذر ، يا ساحة المجد يا أرْ ضي التي لم أضمها ، يا جـــزائـــرْ**
**12- بيديك المصير فاقتلعي اللـــيْـــ ـــلَ ، و صوغيه دافق النور باهـــر**

* * * * * * * *

**1-ياقلاع الطغاة ،قد نفض العمـــ ـــلاق عن جفنه عصور الضباب**
**2-و التقينا من غير وعد على الثأ ر شهاب يضيء درب شهـــاب**
3-سفحتنا الصحراء فجرا سخيـــا بالبطولات ، بالعتاق العـــراب
4-أمة ظنها الغزاة اضمـــحلـــت و تلاشت وراء ألف حجـــاب
**5-من سقى الرمل في الجزائررعـــ شا و حياة تمور مـــور العبـــاب**
**6-من أحال الجبال زأر براكـــ ين و جدران معقل غـــــــلاب**
**7-يتحدى قوى الجـــريمة في الأر ض فتبدو كسيحة الأنيـــــــاب**
**8-إنها أمتي.. تشد جـــناحيـــــ ها ، فوجه التاريخ فجرانقلاب[1]**

أما التدوير في الشعر الحر فله دلالة تبدو مختلفة عن طبيعة التدوير في نظام الشطرين ، و إن كنا لانعدم أن نجد مثالا يتيما يماثل مفهوم التدوير بدلالته القديمة ، ذلك أن تنشق فيه الكلمة إلى شقين ، قسم يقع في سطر شعري ، و الآخر يقع في شطر شعري تالٍ لـــه ، ولقد استدلت به "نازك الملائكة":

لأهتف قبل الرحيل
ترى يا صغار الرعاة يعود الـــرَّ تدوير
فيق البعيد

و في ضوءه تقرر « أن التدوير يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحر. »[2]و يتأتى امتناع التدوير عندها لأنها تنظر إلى السطر الشعري من منظور لا يزال يحافظ على أغلب مقومات البيت الشعري ، أي أنه يمثل وحدة مستقلة إيقاعا و دلالة ، و لذلك فهي تستدل بأن شعر الشطر الواحد سواء أكـــان قـــديما

---

(1) المـــــدونة، ص84
(2)نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1983 ، ص116

أم حديثا يستقل استقلالا تاما و لا يُدوَّر.

كما أن شعر الشطر الواحد لابد أن ينتهي بقافية ، و أن التدوير بهذه الصورة يلغي القافية التي لا تزال تحافظ على مفهوم لـــها يقترب من مفهومها القديم ، «و لا يزال يحافظ بشكل صارم على جلجلة الإيقاع بشكله القديم . »[1]

ويميل إلى التدوير أغلب النقاد ، إذ يعدُّه "محمد النويهي" « وسيلة من وسائل الشعر الجديد للتخلص من حدة الإيقاع القديم »[2]، ويطلق عليه "عز الدين إسماعيل" مصطلح الجملة الشعرية ، وهي « بنية موسيقية أكبر من السطر وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه ، فالجملة تشغل أكثر من سطر وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر .»[3] ، ويرى أن السطر الشعري على الرغم من ارتباطه موسيقيا بباقي الجزئيات فإنه يمثل «بنية موسيقية تشغل من حيث الحيز سطرا من القصيدة يصل امتداده الزمني في بعض الأحيان وفي أقصى الحالات إلى تسع تفعيلات » [4] ،فهو يكرر بعض قواعد "نازك الملائكة" بشكل أقل حِدَّة وصرامة ،ويرى في الوقت نفسه أن التدوير–الجملة الشعرية – تفرضها مبررات إبداعية نفسية ، ويحيل ذلك إلى التجربة الشعورية لدى الشاعر .

و قد أكدت " نازك الملائكة " «أن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء ، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ، و يتعلق بعدد التفعيلات في السطر ، و يعنى بترتيب الأسطر و القوافي ، و أسلوب استعمال التدوير و الزحاف و الوتد »[1]

---

(1) المرجع نفسه ص 117.

(2) محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد ، المطبعة العالمية ، القاهرة 1964، ص 275

(3) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة 1967، ص108

(4) المرجع نفسه ، ص108

(5) المرجع نفسه ، ص 109

بمعنى أنه ليس نفيا لقصيدة الشطرين ، و إنما كان هدفها أن تبدع أسلوبا جديدا توقفه إلى جوار الأسلوب القديم ، و تستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة.»[1]

و ترى أن التدوير يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل ( فعولن //0/0) ، فاعلاتن /0/0//0في البحر الخفيف ...

غير أن التدوير يصبح ثقيلا و منفرا في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مثل :

( فاعلن /0//0 ، و مستفعلن /0//0/0 ، و متفاعلن///0//0 )و لهذا السبب نجد الشعراء قلما يقعون في تدوير بحر البسيط أو الطويل أو الكامل ، وترى بأنه يسوغ في مجزوء الكامل ، بل يضيف إليه موسيقية و نبرة لينة عذبة.

و يشبه هذا التصور ما ذهب إليه " عز الدين إسماعيل " فهو يؤكد أن الشعر الجديد لم يلغ الوزن و لا القافية لكنه أباح لنفسه ... أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه ،« فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين و ذي التفعيلات المتساوية العدد ، و المتوازنة في هذين الشطرين ، وكذلك لم يتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر أو المنوع على نظام ثابت .»[3]

و في ضوء هذا ، فإن النص الشعري لا يلغي الوزن أو القافية و إنما يقدم مفهوما جديدا لهما ، فالسطر الشعري سواء أطال أم قصر ما زال خاضعا للتنسيق الجزئي للأصوات و الحركات المتمثل في التفعيلة ، أما عدد هذه التفعيلات في كل سطر فغير محدد ، و غير خاضع لنظام معين ثابت .

---

(1) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ،مرجع سابق ، ص69

(2) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص65

(3) المرجع نفسه ص66

و يمكن التمثيل لظاهرة التدوير في شعر التفعيلة بالقصيدة التالية ، و هي بعنوان ( دعني لصحرائي ):

أتأذن لي بأن أثْــنِي
شراعَ اللحــنِ.. يا مــالكْ؟
و لم أبرحْ على الشطآنِ تدوير
تعرفُ زفرتي ذلكْ.
* * *
أتأذن لي ببعض الظــلِّ؟ تدوير
أعــيا اللَّفحُ أقدامــــي
نشيدُك فوق حَنْجَرَتِي،
و أوتاري ، و أنغامــي..
قصيدة أمتــي في الأطلسِ تدوير
الجبَّارِ ..لا شعري

يكسِّرُ ريشَهُ الإلهامُ تدوير
دونَ سفوحِها السُّمْــرِ

قصيدة أمتــي في الأطلسِ تدوير
الجبَّارِ ..لا شعري

يكسِّرُ ريشَهُ الإلهامُ تدوير
دونَ سفوحِها السُّمْــرِ
* * *
أ تأذن لــي ؟
أهابُ ، أهابُ إيقاظَ الأعاصير
أهابُ مصارعَ الأبطالِ ، ألمسُهَا بتعبيرِ[1]
* * *

أحسُّ جوانحَ الشهداءِ تدوير
تملأُ أرضنا قصـــفَا
تُـــمزِّقُ عن" تمرُّدَنا "
قناعَ الزَّيْفِ و الزَّيْفَا..
* * *
أحسُّ جوامحَ الشهداءِ تدوير
مَـــنْ ذُبحُـــوا ، و منَ صُلِبوا
و يصرخ في دمي لهبٌ
و تسري رعـــدةٌ حمـــــراءْ
يهـــزُّ سؤالها جدران هذي القبة الزرقاءْ:
إلى م نبيع إخواننا ؟
و ثورتنا ..
و تربتنا
إلى م يموت في صمت الضياعِ و ذلِّـــهِ العربُ ؟
* * *
أ تأذن لي ببعض الظـــلِّ؟ تدوير
بل دعـــني لصحرائي
بـــلا زادٍ، و لا مـــــاءِ
بـــلا ظـــلٍّ و أنـــداءِ
عســـى أقدامنا في الرمَلِ تتركُ تدوير
بعضَ إيـــماءِ..

عسى صرْخاتُنا يحـــفِرْنَ فيه
رجعَ أصـــداءِ..

عساني في صميم الموتِ، تدوير
ألقى .. بعض أحـــــيائي.[1]

---

(1)المـــــدونة ، ص126 -127

تقوم هذه القصيدة على بحر الوافر(*) المجزوء ، وهو بصورته هذه يستحيل إلى نوع من البحور الصافية التي تعتمد في الشعر الحر ، فيُبقي الشاعر على التفعيلة الأولى ( مُفَاعَلَتُــنْ//0///0 ) ، ويسقط الثانية ( فعولن//0/0) و هي في الأصل ( مفاعلتن المقطوفة أي : مُفَاعَلْ//0/0 ) فتُــحوَّلُ إلى ( فعولن //0/0) تحسيناً للَّفظ ، ثم يتصرف في عدد التفعيلة الأولى من سطر لآخرَ ، أم الزحاف الذي لحقها في القصيدة فهو العصبُ ، فأصبحت بهذا الشــكل ( مفاعلْتنْ //0/0/0/0 ←— مفاعيلن ) ، « ولايقع العصبُ إلا في هذا لبحر ، حيث يقع في الحشو كثيرا ، فإذا وقع في الضرب لــزم و أصبح زحافا جاريا مجرى العلة و لا يكون ذلك إلا في مجزوء الوافر .» (1)

إن التدوير في هذا النموذج و غيره من شعر التفعيلة في الديوان يختلف عن التدوير في قصيدة البيت ، إذ قرب من دائرة التضمين ، «و التضمين ظاهرة تؤانس التدوير فهي تبحث عن اتصال نطقي بين بيتين كما كان التدوير محققا الاتصال بين شطرين ، و مراد التضمين تعليق البيت بالذي يليه تعليقا معنويا و نحويا.»(2)

فبين الأسطر المدورة ارتباط نحوي يفضي بالضرورة إلى ارتباط دلالي و ارتباط موسيقي كذلك، ففي المقطع الأول حصل التدويربين الجملة الأولى (لم أبرحْ على الشطآنِ ) و الجــملة الــتي تلــيها (تعرفُ زفرتي ذلكْ ) فهي استئنافية مرتبطة بما قبلها.

أما في المقطع الثاني يتبين الارتباط بين الطلب في الجملة الاستفهامية (أتأذن لي ببعض الظــلِّ؟ ) وتعليل الطلب في الجملة الموالية (أعــيا اللَّفحُ أقدامــــي ) ، وفي المقطع الثالث نجد علاقة النعت بمنعوته ، فالمنعوت لفظ ( الأطلسِ ) و النعت ورد في السطر الموالي ( الجبَّارِ) ، يليه ارتباط الجملة الحالية ( تملأ أرضنا قصفا ) بصاحبها ( جوانحَ ) ، فالجملة الواقعة حالا مرتبطة بما قــبلها نحــويا و ودلاليا، و هكذا في بقية الشواهد التي تجسد ظاهرة التدوير، و تجــعل من النــص وحدة متكامــلة في هندسته الصوتية، وبنيته الإيقاعية.

---

(*) سمي وافرا لوفرة حركاته ، فليس في البحور أكثر حركات منه ، و لوفرة أجزائه ، و لا يستعمل هذا البحر إلا مقطوفا
(( ماعلتن مفاعلتن مفاعلْ * ماعلتن مفاعلتن مفاعلْ )) ←— (( مفاعلتن مفاعلتن فعولن * مفاعلتن مفاعلتن فعولن ))

(1) مأمون عبد الحليم وجيه ، العروض و القافة بين التراث و التجديد ، مؤسسة المختار للنشرو التوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2007 ،ص125

(2) أحمد كشك ، التدوير في الشعر دراسة في النحو و المعنى و الإيقاع ، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، ط1 ، 1989 ص 9.

## المبحث الثاني : - التكـــرار

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي ، و قد درسها البلاغيون العرب وتنبهوا إليها عند دراستهم لكثير من الشواهد الشعرية و النثرية ، و بينوا فوائدها ، و وظائفها.

كما أن دراستهم للنص القرآني و البحث في إعجازه قد دفعتهم إلى البحث في مثل هذه الظواهر ، خصوصا أنه قد وردت في القرآن الكريم بعض النماذج من التكرار ، قام على دراستها و تفسيرها بعض البلاغيين ، فحاولوا تفسير هذه الظواهر ، و بيان دلالتها ضمن السياق القرآني .

إن مصطلح التكرار كان له حضوره عند البلاغيين العرب القدامى، فهو في اللغة من الكـــرّ بمعنى الرجوع ، ويأتي بمعنى الإعادة والعطف يقول "ابن منظور" : الكرُّ :الرجوع ،يقال: كرَّه وكرَّ بنفسه ...، والكرُّ مصدر كرَّ عليه يكرُّ كرًّا وكرورًا وتكرارًا: عطف عليه ، وكرَّ عنه: رجع وكرَّرَ الشيءَ: أعاده مرّة بعد أخرى . [1]

أما في الاصطلاح فهو تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مـــرة في سياق واحد إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرر [2].

والتكرار لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه، فكل تكرار يحـــمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري، ولو لم يكن له ذلك لكان تكراراً لجملة من الأشياء التي لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري ، لأن التكرار إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصوره .

ولم يغفل الباحثون المعاصرون هذه الظاهرة في دراساتهم، فكلمة Repetition كلمة لاتينية ومعناها يحاول مرة أخرى ومأخوذة من Petere ومعناها يبحث، والتكرار إحدى الأدوات الفنية الأساسية للنص ، وهو يستعمل في التأليف الموسيقي والرسم والشعر والنثر.

---

(1) ابن منظور ، لسان العرب مج 12، مادة ( كر ، كرر ) ، ص64

(2) مدحت سعيد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، ليبيا، 1984م ، ص47.

من أنماط التكرار الذي تناوله العالم الأمريكي "فرنسيس جومير" في كتابه ( الأغنية الشعبية ): (التكرار مع الزيادة )وهو مصطلح يصف به إحدى مميزات القصة أو الأغنية الشعبية الإنجليزية «ويعني تتابع المقطوعات الشعرية،مع تكرار يكاد يكون شاملا للكلمات فيها.»[1]،ويعتبر

**هذا التكرار سمة جوهرية لتركيب الأغنية الشعبية،بل إنه معيار دال على البنية الأصلية ومحك لها.**

والتكرار يحدث تيار التوقع ويساعد في إعطاء وحدة للعمل الفني، ومن الأدوات التي تبنى على التكرار في الشعر: اللازمة، العنصر المكرر، الجناس الاستهلالي ، التجانس الصوتي[*] ، و الأنماط العروضية . وتتشكل ظاهرة التكرار في الشعر العربي بأشكال مختلفة متنوعة فهي تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلمة فالعبارة ثم إلى البيت الشعري ، وكل شكل من هذه الأشكال يعمل على إبراز جانب تأثيري خاص للتكرار، وتجدر الإشارة إلى أن الجانب الإيقاعي في الشعر قائم على التكرار، فبحور الشعر العربي تتكون من مقاطع متساوية ، والسر في ذلك يعود إلى أن التفعيلات العروضية متكررة في الأبيات فمثلاً في بحر الرجز: مستفعلن ، مستفعلن، مستفعلن. هذا بالإضافة إلى أن التفعيلة نفسها تقوم على تكرار مقاطع متساوية. إن هذا التكرار المتماثل أو المتساوي يخلق جواً موسيقياً متناسقاً، فالإيقاع ما هو إلا أصوات مكررة وهذه الأصوات المكررة تثير في النفس انفعالاً ما « وللشعر نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ ، وانسجام توالي المقاطع وتردد بعضها بقدر معين وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر.»[2]

---

(1) مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1984 م ، ص 118

(*) التجانس الصوتي :هو التشابه الجزئي الصوتي بين كلمتين داخل البيت الشعري ، أو كلمتين في بيتين مختلفين، مع اختلاف في الدلالة لوجود صوت يفرق بين الكلمة و الأخرى. ( ينظر : معجم مصطلحات العروض و القافية ، محمد علي الشوابكة – أنور أبو سويلم ، دار البشير للنشر و التوزيع ، الأردن ، 1991م، ص52

(2) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مرجع سابق ، ص8.

لقد عَرَف الشعرُ العربي (التكرارَ) على امتداد عصوره، وقد تبلوَر في العصر الحديث. إذ عدّه النقّاد لوناً من ألوان التجديد، يضفي على القصيدة – إذا أُحسن استخدُامه – حليةً إيقاعية، ودلالية موحيةً، وذلك بما يمتلكه من طاقات، من شأنها أن تغني القصيدة، وترفعَ من مكانتها الفنية.

فنازك الملائكة ترى «أن ظاهرة التكرار ليست عنصرا جماليا يضاف إلى القصيدة ، إنما هو أسلوب كسائر الأساليب يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة ، و أن تلمسه يد الشاعر السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات.» [1]

ثم يوظفه في موضعه حتى لا يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة لا قيمة لها، و قد حصرت الناقدة أنواع التكرار فيما يلي:

( تكرار الكلمة ، و العبارة ، و المقطع ، و الحرف )

و لعل أبسط أنواع التكرار، تكرار (كلمةٍ) واحدةٍ في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتاليةٍ في قصيدة، وهو لونٌ شائع في شعرنا المعاصر، و لكن لايعطيه الأصالة ، و لا يضفي عليه الجمال إلا شاعر موهوب حاذق يدرك ما وراء الكلمة المكررة من أبعاد جمالية .

أما التكرار عند شاعرنا فهو صورة ملفتة للنظر، تشكلت في ديوانه ضمن محاورمتنوعة وقعت في الكلمة وتكرار البداية وتكرار الحرف ، و اللازمة –أحيانا –. وقد ظهرت في شعره بشكل واضح و قد شكل منها إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل القاريء والمستمع يعيش الحدث الشعري المكرر و تنقله إلى أجواء الشاعرالنفسية، وهذا ما نلمسه في قصيدته بعنوان ( تخضرُّ زهـــــرة ) :

**1. نحنُ يا "مـــالكُ "[*] جرْحُ**
**2. قريتي[2] مثل " قُسَنطِينَةَ " جرْحُ**
**3.أبـــداً في دمنا منهُ أعاصيرُ ، و لـــــفْحُ**
**4.أبـــداً يصرخُ في أعماقِ أرضِي**

---

(1)نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين ، ط14، بيروت ، 2007 ، ص 264

(*) الشاعر و الأديب الجزائري مالك حداد صديق الشاعر

(2) القرية التي ولد فيها الشاعر قـــرب مدينة أنطاكيا.

5. قُوتُهُ نبْضُكَ في النَّـــزْعِ ، ونَبضِي
6.يقضي فيه احتراقاتٌ ، و غمضِي
7. أبدا أطعِمُه يأسِي ، و أشعارِي ، و نـــاري
8. أبدا أسْقيهِ ثـــارِي
9.و أغَذِّيه دمَارِي
10.و أغَنِي أبداً للريحِ ، للموتِ ، انتصارِي
11. ياصديقي ، نحن في التاريخ جرحُ
12. في قُسَنطينةَ منه ، و بقلبي مِنهُ لفْحُ
13. جارفٌ كالنارِ ، كالسَّيلِ .
14. كهمسِ الفجرِ ،سمحُ
15. أُغمِضُ الجفْنَ على تمزيقِهِ جَفْني، و أصْحُو
16.أبداً تزدردُ البيداءَ ، و البِـــيدُ ســـرابُ
17. أبداً نقرعُ صدرَ الليلِ ، و الصَّمتُ الجوابُ
18.عـــــلٌّ روحـــاً عربيهْ
19.من وراءِ الأبـــــديَّهْ
20. من صحارانا القَصِـــيَّة
22.تتلقى همسة من جرحنا الدامـــــي ، و قـــطرهْ
23. و على الدرب ، على أشلائنا ، تـــخضـــرُّ زهـــــرهْ.[1]

ما يلاحظ في هذا النموذج تكرار الكلمة و منها لفظ ( جرحُ - جرحنا) في الأســـطر 1-2-11-22 ، أما كلمة ( أبدا ) فترددت في الأسطر 3-4-7-8- 10-16-17، و لفظ ( لفحُ ) ورد في موضعين السطر3 و 12 ، و كذلك كلمة ( نبض ) استعملت مرتين في السطر 5 إن هذا التكرارفي أبسط صوره ينمُّ عن موقف الشاعر الثابت تجاه كفاح الشعب الجزائري و ثورتـــه المجيدة ، وهو يفصح عن مشاعره الصادقة لأحد أصدقائه إنَّه الشاعر والأديب الجزائري " مالك حداد" و يؤكد على إصراره في دعم القضية الجزائرية مهما كلفه ذلك ، ويرسم صورة الثبات بتلك الألفاظ المكررة لاسيما منها لفظ الأبدية ( أبدا ).

ثمة أنماط أخرى للتكرارفي قصيدة (( عـــلى الجمـــر )) ، و هي نموذج للشعر التحرري ذي الطابع القومي ، وتمتاز حركتها بسرعة إيقاعية تتناسب و الفضاء الحركي الذي يمنحـــه أساســـا

(1) المـــــدونة ، ص 56

"بحر الرمـــل " ( فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ) حيث تقوم عليه القصيدة موسيقيا ، وقد تـــراوحت أسطـــرها بين الطول و القصر أول صيغة تكررت هي صيغة النداء – و هي ظاهرة ملفتة في أغلب قصائده ـــ و منها ( يا رفيقي 3 مرات ).

و تكرار الحرف و يشمل: حرف النداء ( يَـــا ) 5مرات ،و حرف الجر (من) مرتين، وكاف التشبيه ( ك) 3مرات .

أما تكرار الجملة فتجسد في ( تحمل السبعَ السنين ) و استعملت مرتين للدلالة على أحداث الثورة الجزائرية التي استمرت سبع سنوات .

تكرار المقطع : و يمثل اللازمة في هذا لنص و تكرارها له دلالته ، حيث لم يكتف بأن يجعل منها افتتـــاحيـــة وانطلاقة لثورته وتمـــرده، بل جعل منها رابطاً قوياً بين أجزاء القصيدة مطلـــعِها ومركزيتها و خاتمـــتها .

تحمل السَّبعَ السنينْ
ثورةً دقـــتْ قيودِي
غضبةً أعطـــتْ وجودِي
و وجـــودَ العربْ
ضوءَه معناهُ ، عبـــرَ الحِقَـــبْ..

**ورد هذا المقطع في الجزء الثاني من القصيدة و في نهايتها ،و يمثل اللازمة .**

ويتطلب تكرار الـــلازمة مهارة ودقة، بحيث يعرف الشاعر أين محـــله من النص، فيوظفه في مكانه اللائق.و من طبيعة التكرار أنه يشدّ المتلقي ، وهو ينتقل من نغمة إلى أخرى ، ثم يـــعود إلى الأصل، فيجـــدّد في اللحـــن، مع الحفاظ على وحدة القصيدة، وترابطها، حيث يغدو التكرار ذا صلة قوية ببناء القصيدة العام، إذ يستحيل حذفه، أو تبديله من دون أن يؤدّيَ إلى التأثير على فنية القصيدة .

و لا بأس أن نشير إلى مواضع أخر للتكرار في قصيدة ( سأكتبُ عنكَ ) في الصفحتين 80- 81 و نمثلها بالجدول التالي :

| عنوان القصيدة | نمـــط التكرار | السطر الوارد فيه | عدد تواتره |
|---|---|---|---|
| سأكتب عنكَ | سأكتبُ عنكَ (عبارة ) | 1، 2 ، 17 ، 19، 33 | 5 مرات |
| | لماذا يُقتل الأطفالْ؟ ( عبارة) | 16 ، 17 | مرتين |
| | سيحمل غيرنا ( عبارة ) | 36 ، 37 | مرتين |
| | هـــي ( ضمير ) | 6، 7، 8، 9 | 4 مرات |
| | لام التعليل ( حرف ) | 14، 15، 27، 28، 29 | 5 مرات |

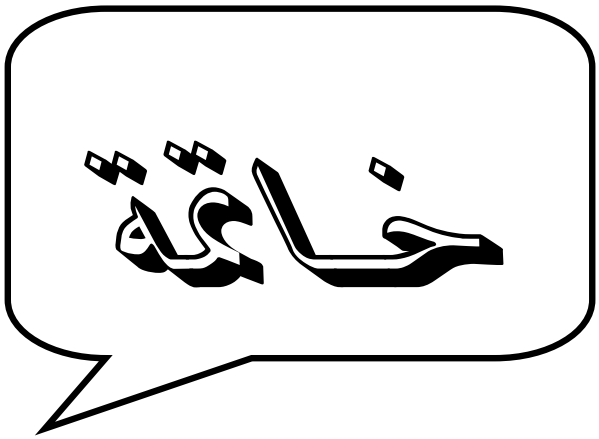
إن المتأمل في هذا الجدول يتبين ســـر التنوع في توظيف صور التكرار بأنماطها المختلفة من العبارة إلى الكلمة ، فالحرف ، و « ظاهرة تكرار الحرف موجودة في الشعر العربي، ولها أثرها الخاص في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقي فهي قد تمثل الصوت الأخير في نفس الشاعـــر أو الصوت الذي يمكـــن أن يصب فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار القافية مثلاً، أو قد يرتبط ذلك بتكرار حرف داخـــل القصيدة الشعرية يكون له نغمته التي تطغى على النص لأن الشيء الذي لا يختلف عليه اثنان أن لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعالية.»[1]

و على هذا الأساس يقوم التكرار بدور كبير في الموسيقى بما يشيعه من ظلال تضيف إلى المعنى وتؤثر في نـــفس السامع أو القارئ بما تنقله من شعور الشاعر، فقد يحس الشاعر أن تكراره لكلمة واحدة، أو أكثر من الكلمات المشعة يكوِّن ثروة موسيقية جمالية، وثروة إيضاحية.

فحاول " سليمان العيسى" أن يجعل من صور التكرار أداة جمالية تخدم الموضـــوع الشعـــري وتؤدي وظيفة أسلوبية تكشف عن الإلحاح على الفكرة أو التأكيد عليها وكل ما يسعـــى إلى تحقيقه ضمن الديوان.

---

(1) رينييه ويليك، نظرية الأدب ،مرجع سابق ، ص165


خاتمة

## خـــاتمـــــة:

ليس من السهولة أن نورد في صفحات معدودات نتائج أتت بها رسالة تشـــعبت فصـــولها الأربعة إلى مباحث كاد أن يكون كل منها موضع بحث معمق ، و لكن سنوجز أهم النتائج المتوصل إليها فيما يلي:

يمثل ديوان ( ديوان الجزائر ) خلاصة ما جادت به قريحة الشاعر عن الجزائر على امتداد ثلاثين سنة ( 1954 م – 1984 م ) مجد فيه "سليمان العيسى " الثورة الجزائرية ، وتغنى ببطولاتها ، و سجل أحداثها بكل مآسيها و ويلاتها و انتصاراتها و أفراحها .

وقد اختلف وقع تأثيرها على الشعراء من قطر عربي لآخر ، فكانت أكبر مؤثر و مفجر للعواطف المخلصة و المشاعر الوطنية و القومية ، و كان في طليعة هؤلاء الشعراء عـــلى الســـاحة الوطنية والعربية ( مفدي زكريا ، محمد العيد آل خليفة ، و شاعرنا سليمان العيسى ،.. و غيرهم ) ممن عايشوا أحداث الثورة ، و واكبوا مراحلها سواء من قريب أم من بعيد ، فسجلوا تلك الأحداث حدثا حدثا ، بل وأصدروا دواوين تؤرخ لها .

و بعد رحلة البحث في ثنايا الديوان ، و بوصول البحث إلى خاتمته كان حري بنا أن نسجل أهم النتائج و الملاحظات التي توصلنا إليها ، و تتلخص فيما يلي :

1- أن الثورة الجزائرية كانت و لا تزال مصدر إلهام الشعراء مشرقا و مغربا ، و معينا لا ينضب يغترف منه كل من حاول التعرف على تاريخ الجزائر العريق .

2- أن تمجيد هذه الثورة و التغني ببطولاتها و أمجاد شعبها من قبل الشعراء على اختلاف مشاربهم وتوجهاتهم قد انصب على الأحداث التي عرفتها الثورة .

3-أنَّ اللغة تعد ظاهرة في العمل الفني تستخدم الكلمة للتعبير ، وما الشعر إلا شكلا من أشكال هذه اللغة ينطوي على أبنية صوتية تقود إلى المعاني والأفكار و العواطف ، و وعاء لحفظ التجارب و الذكريات .

4- أن الموسيقى من أبرز صفات الشعر ، و أداة من أدواته ، و قد مرت بمرحلتين ، مرحلة التقليد ، فانبثقت عنها تلك الأوزان التي استنبطها الخليل بن أحمد الفراهيدي ، فأضحت بمثابة القوانين التي لا يحيد عنها الشعراء .

أما المرحلة الثانية فتمثل مرحلة التجديد بظهور حركة الشعر الحـــر ( شعر التفعيلة ) ، و رغم ما طرأ على الموسيقى الشعرية من تطور إلا أنها لم تتخلص كلية من النظام التقليدي الموروث لاسيما على مستوى التفعيلة الخليلية .

5- أن الإيقاع الشعري -رغم ما يكتنفه من تضارب في الآراء حول مفهومه لدى الباحثين و الدارسين - لاينحصر في الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن و القافية،

و لاينحصر كذلك في المظاهر الشكلية التي تحقق هندسة البناء الشعري ، بل إن الإيقاع الحقيقي يشكل كل عناصر القصيدة من أسلوب تركيبي ، وصوتي ،وخيالي تصويري ، ودلالي إيحـــائي، وبذلك يكون المحور الذي تقوم عليه فنية النص.

6- أنه على الرغم من حضور القصيدة الحديثة و تطور أشكالها التي اقتضت التصرف في القـــافية وتنويعها ، إلا أنها ظلت تؤدي دورا إيقاعيا موسيقيا و دلاليا مهمًّا ، و هذا ما يجعل شعراء النـــمط التقليدي يتمسكون بموقفهم من نظام الشطرين كيلا تفقد القصيدة أهم مزاياها الفنية .

في حين وجد شعراء التفعيلة في تنويع القافية مظهرا من مظاهر تطور الشعر الحديث ، و لونا جديدا يحقق انسجاما نفسيا ، و لم يقل أحد من كلا الفريقين بإلغاء القافية من القصيدة لاتفاقهم على أهميتها الذوقية و الإيقاعية.

و ختاما لايسعني في هذا المقام إلا أن أتـــوجه بأسمى معاني الشكر و التقدير لأساتذتي الـــكرام الـــذين لم يبخلوا علينا بتوجيهاتهم و نصائحهم و إيضاءاتهم في سبيل إنجاز هذا البحث.

**والله ولـــيُّ التـــــوفيق.**

# المصادر والمراجع

# قـــائمة المصـــادر و المـــــراجع

## المـــصـــادر

* القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم .

✓ سليمان العيسى ، ديوان الجزائر ، مطبوعات المركز الوطني لتوثيق الصحافة و الإعلام ،1993

## أولا : المراجع العربية


1- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1981.

2- ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، دار القلم العربي ، ط1 ، 1997 حلب ، ســـــوريا.

3- ابن جنـــي ، سر صناعة الإعراب ، تح : حسن هنداوي ، مج1 ، ط1،دار القلم ، دمشق 1985.

4- ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقـــده ، تح: محمد قـــرقزان ، ط1 ، دار المعرفة ، بيروت، 1988 .

5- ابن سينا ، الشـــــفاء ، تح : محمد سليم سالم،وزارة المعارف العمومية ،القاهرة ، 1954

6- ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تح : الحاجري و سلام ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، د ت .

7- ابن منظور ، لسان العرب ، ط3 ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ،1999م.

8- أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهج البلغاء و سراج الأدباء ، تح : محمد الحبيب بن الخوجة دار الكتب المشرقية ، تونس ، 1966م.

9- أحمد كشك ، القافية تاج الإيقاع الشعري ، دار غريب ، القاهرة ، 2004.

10- أحمد كشك ، التدوير في الشعر دراسة في النحو و المعنى و الإيقاع ، ط1 ،دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، 1989م.

11- جودت فخر الدين ، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ، ط3 ،دار المنهل للطباعة و النشر ، بيروت ، 2004م.

12- حسين خمري ، الظاهرة الشعرية العربية الحضور و الغياب ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2001م.

13- الخليل بن أحمد الفراهيدي ، العـــــين ،تح: مهدي المخزومي و إبـــراهيم الســـامرائي ، دار الرشيد للنشر ، العراق ، ط1 ، دت .

14- الخطيب التبريزي ، الوافي في العروض و القوافي ، تح : عمر يحيى و فخر الدين قباوة ، دار الفكر ، دمشق ، 1986م.
15- خليل الموسى ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ( تأريخ ، تنظير ، تحليل ) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1997م.
16- روز غريب ، النقد الجمالي و أثره في النقد العربي ، ط2 ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، 1983 م .
17- روز غريب ، تمهيد في النقد الأدبي ، دار المكشوف ، ط1 ، بيروت ، 1971 م .
18- سليمان العيسى ، مدن و أسفار ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق 2009م.
19- سيد البحراوي ، العروض و إيقاع الشعر العربي ( محاولة لإنتاج معرفة علمية ) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993م.
20- شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي( مشروع تأصيل ) ،ط2 ، دار المعرفة، القاهرة 1978م.
21- صالح بلعيد ، في المناهج اللغوية وإعداد الأبحاث ، دار هومة للطباعة و النشر ، الجزائر ، 2005م.
22- صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، دار العودة ، بيروت ، 1977م
23- صبحي أنور رشيد ، موجز تاريخ الموسيقى و الغناء العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة مصر، 2000م .
24- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تح: السيد محمد رشيد رضا ، ط4 ،دار المنار ، مصر ، 1989م.
25- عبد الحميد جيدة ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، 1980م.
26- عبد الجليل منقور ، المقاربة السيميائية للنص الأدبي ،منشورات جامعة محمد خيضر ، 2000م.
27- عبد الهادي عبد الله عطية ، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي ، بستان المعرفة ، الاسكندرية ، مصر ، 2002م.
28- عباس محمود العقاد ، اللغة الشاعرة ، المكتبة العصرية ، بيروت ،1980م.

29- عثمان موافي ، في نظرية الأدب من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم ، ج1 ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، 2000م.
30- عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط1 ،دار الفكر العربي، القاهرة، 1992م.
31- عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ( قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ) ، ط3 دار العودة، بيروت ، 1981م.
32- علي يونس ، النقد الأدبي و قضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1985م.
33- الفارابي ، كتاب الموسيقى الكبير ، تح : غطاس عبد الملك ، دارالكاتب العربي ، القاهرة ، 1967م.
34- قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح: محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت د ت.
35- كمال أبو ديب ، في الشعرية ، ط1 ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، د ت .
36- مأمون عبد الحليم وجيه ، العروض و القافية بين التراث و التجديد ، ط1،مؤسسة المختار للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 2007م.
37- محمد التونجي ، المعجم المفصل في الأدب ، ج1 ، 2 ، ط2 ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، 1999م.
38- محمد حماسة عبد اللطيف ، البناء العروضي للقصيدة العربية ، ط1 ، دار الشروق ، القاهرة، 1999م.
39- محمد مصطفى بدوي ، كولردج ( نوابغ افكر الغربي ) ، ط2 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1982م.
40- محمد زكي العشماوي ، الرؤية المعاصرة في الأدب و النقد ، دار النهضة ، بيروت ، 1983م.
41- محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال ، دار النهضة للطباعة و النشر ، بيروت ، 1981م.
42- محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ،ط1 ، دار العودة ، بيروت ، 1982 م.
43- محمد غنيمي هلال ، في النقد المسرحي ، دار نهضة مصر للطباعة و النشر ، مصر ، د ت .

44- محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد ، ط2 ، دار الفكر العربي ،القاهرة ، 1971م.
45- محمد قرانيا ، قصائد الأطفال في سوريا ،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق ،2003م.
46- محمد صابر عبيد ،القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001م.
47- محمد مندور ، محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، 1957م.
48- مجموعة من الكتاب ، مع سليمان العيسى ، دار طلاس ، دمشق ، 1984م.
49- مجدي وهبة و كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، ط2 ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1984م.
50- محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص و جمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي ، ط1 ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1996م.
51- محمود عسران ، البنية الإيقاعية في شعر شوقي ، مكتبة بستا ن المعرفة ، الاسكندرية ، مصر 2008م.
52- محمود فاخوري ، موسيقى الشعر العربي ، مديرية الكتب و المطبوعات الجامعية ، حلب ، سوريا ، 1996م.
53- مدحت سعيد الجيار ، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا 1984م.
54- مصطفى بيطام ، الثورة الجزائرية في شعـــر المـــغرب العربي (1954-1962) ، ديـــوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1998م.
55- موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ، ط4 ، دار الحكمة للطباعة و النشر ، الجزائر ، 1994م.
56- نوارة ولد أحمد ، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس ، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر ، 2008م.
57- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1983م.

## ثانيا : المراجع الأجنبية المترجمة


1- أرسطو ، فـــــن الشعر ، تر : إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د ت.

2- ديفيد ديتش ، مناهج النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق ، تر : محمد يوسف نجم ، و إحسان عباس ، دارصادق ، بيروت ، 1967م.

3- بول فان تيغم ، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، تر : فريد انطونيوس ، منشورات عويدات ، ط3 ،بيروت ، 1983م.

4- جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد الولي و محمد العمري ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1986م.

5- رونييه ويليك و أوستن وارن ، نظرية الأدب ، تر: عادل سلامة ، دار المريخ للنشر ، الرياض ، السعودية ، 1992م.

## ثالثا : الـــرسائل الجامعية


1- بلقاسم دكدوك ، مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي، رسالة دكتوراة إشراف الدكتور : محمد زغينة ، جامعة الحاج لخضر ــ باتنة -،2009م

2- عبد النور داود عمران ، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، رسالة دكتوراة ،إشراف الدكتور : حاكم حبيب الكريطي ، جامعة الكوفة ، العراق ، 2008م

3- إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب ، البنية الصوتية ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح ، رسالة ماجستير إشراف : الدكتور: فوزي إبراهيم أبو فياض ، الجامعة الإسلامية ، غزة ، فلسطين 2003م.


## رابعا : المواقع الإلكترونية


www.alapn.com

www.iugaza.edu.ps

www.staretimes.com

www.uiriq.com

www.al-mostafa.com

# فهرس المحتويات

الموضوع الصفحة


شكر و عـــرفان.....1
إهـــداء..... .....2
مقـــدمـــــة.....ا – ح
مـــدخـــل..... 13
1– التعريف بالشاعر سليمان العيسى .....15– 19
2–التعريف بالمـــدونة.....20– 26
3– طبيعة التشكيل الموسيقي في الشعر العربي.....27– 38
الفصل الأول : في بنية الإيقاع الشعري
– المبحث الأول : نظام الإيقاع .....40– 44
– المبحث الثاني : الوزن و الإيقاع .....45– 46
ا – الوزن .....47– 54
ب– الإيقاع .....55–60
الفصل الثاني : من أشكال الإيقاع الشعري
– المبحث الأول : الإيقاع الصوتي .....62– 71
– المبحث الثاني : إيقاع السرد و إيقاع الحوار .....72– 87
الفصل الثالث : في بنية القافية
– المبحث الأول : القافية البسيطة ( المـــوحدة) .....89– 94
– المبحث الثاني : القافية المـــركبة ( المنـــوعة ) .....95– 100
الفصل الرابع : في البنية المكملة للتشكيل الموسيقي
– المبحث الأول : التـــدوير .....102– 108
– المبحث الثاني : التكـــرار.....109– 113
خـــــاتمـــة .....116– 117
المـــــصادر و المـــــــراجع .....119– 124
فهرس المحتويـــــــات .....125