جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم : أدب عربي

الرقم التسلسلي :.....

رقم التسجيل :M.LMP/06/11

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في: الآداب العربي

تخصص :عروض وموسيقى الشعر

العنـــــوان

البنية الإيقاعية في ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي

إعداد الطالبة: بن حليس هدى

تاريخ المناقشة: 2015/06/14.

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

- د. سيليني نورالدين	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	رئيسا.
- د. بوقرومة حكيمة	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	مشرفة ومقررة.
- د. بن لقريشي عمار	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	ممتحنا.

السنة الجامعية: 2015/2014.

بسم الله الرحمن الرحيم

شـــكـــــــر

قبل شكر العبد أشكر المعبود خالق هذا الوجود * الحمد لله والشكر له على نعمه اللامتناهية*والذي سدد الخطى وقت الشدائد وجعل لها حدودا ، ووفق للوصول إلى المراد واليوم المنشود وانجاز هذا البحث .

أتقدم بالشكر الجزيل إلى :

- الأستاذة الدكتورة المشرفة : بوقرومة حكيمة موجهتي في كل خطوات البحث.

- الأخوات :*قسوم ربيحة*، بداش حنيفة، بن قانة حفيظة ، بن عاشور فاطمة"، واللواتي بهن عرفت الكثير من الأمور، لهن مني ألف شكر وتحية على ما قدموه لي، وأتمنى لهم من الصميم كل التوفيق والسداد والنجاح والإقبال على الحياة بقلب قوي ونفس محبة للعمل والعطاء إلى ما هو خير.

- الصديقات :زهرة حصباية، وسميحة، وسهيلة اللواتي استقبلنني ووفرن لي الجو الملائم في أسابيع ملئها التعب والسهر.

- الأستاذ : ادريسي الصالح و بوبكر الصديق صبري الذين وقفا إلى جانبي في كثير من الأوقات.

إهداء

الحمد لله المنعوت بجميل الصفات
وصلى الله وسلم على سيدنا محمد أشرف الكائنات
سأختار أجمل الكلمات والمعاني لأهمسها في القلوب قبل الأذان
وأهديها إلى الذين التقيتهم عبر الزمان ، وجمع بين قلوبنا رب الأكوان .
أهدي ثمرة سهر الليالي والجهد المضني :
إلى من أيقظا الحزن في قلبي لتهب عاطفة الأسى في صدري وأنا بين القبور أبحث عن جسدي بعد رحيلهما ،إلى والدي رحمهما الله

بادئة بجنة البسمـات و الروح التي عاشت مع روحي إلى أول من سمع نبض قلبي وأحست بوجودي إلى التي أشعلت عيناها نورا لتضيء ليالي شدّتي إلى التي برضاها يرضى عني ربّي إلى التي رافقتني بصلواتها ودعواتها لأصعد سلّم النجاح إلى التي بنورها اهتديت وبدفء ها احتميت وبحنانها ارتويت وبصبرها اقتديت فزرعت في قلبي حب الحياة فأنبتت في داخلي خصلة من الصبر ، كلما تعثرت أسندت رأسي لجذع وصاياها عن العلم و قويم الخلق.
ماما
إلى فجر الوجود وسـر الأمـاني الذي أنار دربي فجعله مدينة لا تنام

وكان منبع فخري الذي تجرع المر ليسقيني و ضحى بالكثير ليربيني

و سقاني من كأس الأخلاق وحرضني على طلب العلم

و علمني كيف أنحت تمثال الأمل في صخرة اليأس

و كلّله الله بالهيبة والوقار،فكان من علّمني العطاء بدون انتظار،وهو من أحمل اسمه بكل افتخار و مهّد لي طريق العلم وحصد الأشواك عن دربي بإصرار وانتظر نجاحي

و منحني الطمأنينة والسكينة وعلمني سمو الهدف وإصرار العمل فكان مثلي الأعلى بلهفته للعلم، والدي الحبيب "سيدي" -رحمه الله-
إلى قلبي الذي استوقف الدهر بابتسامات التفاؤل رغم ما عانى من آلام، وزرع أمل السعادة لأعيش الحياة.
إلى من قاسموني لذة العيش ومره في هذه الحياة ، و تقاسمت معهم براءة الصبا والطفولة ، تحت سقف واحد فهم شموع حياتي وبهجتي

أرى السعادة بأعينهم وأحس بمعنى الأمان بينهم ، فكانوا نجـوم أرضي وغيـث غـمامي
أخواتي: منى، لمياء، أم الخير، شيماء، وإلى حلوة البيت حنين، وأخي صلاح.
إلى من اختطفه الموت في بداية عمره : أخي يوسف.

إلى فروع الشجرة الطيبة: نانة بركاهم رحمها الله، وأخواتي :زهية، نجاة، سعاد، يمينة، لويزة رحمها الله،نورة رحمها الله، وكل أبنائهم وبناتهم

إلى كل من يحمل لقبي

إلى الذي وهبني الأمل فبات جناحي بابتسامة عذبة تشجعني على مواصلة دربي و مافتئ يرشدني بعين الحب والاهتمام وسعى على أن يرسو بي إلى بر التفوق والتألق والسير دائما نحو الأمام .....فهو سكني وأنسي

وحديقة شتائي،عائلتي المستقبلية زوجي"سفيان".

إلى جميع أخوالي وخالاتي، وإلى كل الأهل والأقارب دون استثناء

إلى إخواني الذين لم تلدهم أمي: سفيان، وليد، سمير، عماد، أنور، نضال رموز الرجولة والشهامة.

إلى كل من جرحني وزاد من مأساتي أقول لهم شكرا لأنكم علمتموني أن أحيا من دونكم وأفهمتموني كلمات والدي الغالي "لا عز بعد الوالدين"

إلى صاحبة القلب الطيب والنوايا الصادقة "منال بن حميميد"

والى توأم روحي"منى حمور"

وأقول لهما: أن صداقتهما فوق مستوى الكلام فلو حرمني الزمن من لقياكما فلن يحرمني من ذكراكما، أعزكما وأعد بأني لن أنساكما سأظل أطلب صحبتكما وتظل عيناي تحن لرؤياكما.

إلى سميرة، صفية، عيشة ، سوسن، سهيلة، خولة، سعيدة، فاطمة ب،فاطمة ل، سارة، فوزية، نورة،دارين، هجيرة،زهرة، سهيلة

إلى أجمل مجموعة عرفتها خلال مرحلة الماجستير.

إلى من كان ملاذي وملجئي و تذوقت معه معنى الأبوة من جديد الأستاذ والوالد الثاني: "سليمان بوراس".

إلى من وقفوا على المنابر وقدموا من حصيلة فكرهم

إلى كلّ من علمني حرفا من معلمين وأساتذة في جميع أطوار مشواري الدراسي خاصة معلمتي: بلعلمي نورة، أستاذتي: هارون نعيمة وشرقي مسعودة.

إلى كل من مد لي يد العون وساعدني في انجاز هذا البحث ولو بالكلمة الطيبة

إلى كل من أعرفهم وتعرفت عليهم خلال مشواري الدراسي.

إلى التي جعلت تاريخها أسطورة خالدة وطني"الجـــــــــــــزائـــــــــــــر"

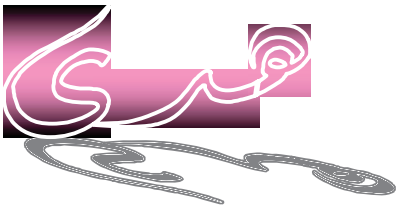
إلى كل غيور على لغة الضاد

إلى كل من اتسم بالأخلاق الحميدة،إلى جيل المستقبل.

إلى من جمعتني بهم الأقدار عبر طيّات الحياة تاركين بصمات الحب والوفاء

وإلى كلّ من ذكرهم قلبي ونسيهم قلمي.

وإلى قسم اللغة العربية وآدابها



مقدمة

إن الشعر هو الطريقة المثلى للتعبير عن الداخل الوجداني والنزعات العاطفية، ويعد الإيقاع من أهم الأدوات التي يستند إليها في ذلك، وهو من أصعب الآليات المتحكمة في النص الشعري، يقوم على التوحد بين المحورين البنائي الصوتي والدلالي، اللذان يتداخلان وينسجمان معا[1]. فهو مجال خصب لتوظيف الأصوات وإعطائها بعدا دلاليا ما يشكل رؤية أعمق وأشمل[2]، فيظهر الإيقاع بما يتوافق مع الانفعالات الوجدانية الأولى التي تولد في نفس الشاعر[3].

ومعلوم بأن الإيقاع لا يعنى بالمفهوم العروضي فحسب، بل هو حيوية نغمية موسيقية،ترتبط ارتباطا حميميا بموسيقية اللغة وتركيبها الإيقاعي من جهة، وبطبيعة التشكلات الموسيقية التي نمتها الفاعلية الفنية العربية من جهة أخرى، فالبنية الإيقاعية شبكة من التشكيلات الدالة والعلاقات اللفظية التي تتبلور في مقاطع نغمية يشكل مجموعها مكونات التوحد الكلي الموسيقي للنص الشعري.[4] وقد تم تتبع الإيقاع في مستوييه العروضي واللغوي في ديوان «أغاني الحياة» لأبي القاسم الشابي.

وجاء البحث إذن ليطرح تساؤلات عدة أهمها:

-ما هي خصوصية التوظيف الإيقاعي التي ميزت المدونة وهل كان لها دور في خلق صياغة نغمية خاصة تعبر عن التجربة الشعرية؟

-وإلى أي مدى حافظ الشاعر في ديوانه على الموروث؟

- ما العلاقة التي يقيمها الإيقاع اللغوي داخل الخطاب مع الدلالة؟

ولاختيار هذا الموضوع دوافع تتمثل في الإيمان بالدور الفني للإيقاع في الدرس الأدبي، كونه يعمل على تقريب النص من ذوق المتلقي وجذبه لتمثل حالة الشاعر والاندماج في أجواء اللحظة الشعرية المتولدة عن تناغم العلاقات المختلفة بين عناصر العمل الفني، بالإضافة إلى الرغبة في إظهار القيم اللغوية الإيقاعية والجمالية في المدونة عن طريق دراسة الأنسجة الصوتية و الوزنية وسماتها الدلالية التي ترتبط بالسياق الشعري معبرة عن تجربة الشاعر.

---

[1]- ينظر: حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص: 6.

[2] -ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج/1، دار توبقال، المغرب، ط/1، 1990، ص: 178.

[3]-ينظر: حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص: 09.

[4]-ينظر:قليل يوسف: مستوى الإيقاع في التائية الكبرى لابن الفارض، مجلة أصوات الشمال، د.ع ، سورية ، 2009م ،ص:1، الموقع: http://www.merbad.net/vb/showthread.php?t=15461

وفيما يخص اختيار المدونة مادة للبحث،فقد كان باقتراح من الأستاذة الدكتورة المشرفة "بوقرومة حكيمة" بأن أناقش هذه الظاهرة في شعر"الشابي"،حيث كان لها اهتمام واضح به.يضاف إلى ذلك الإعجاب الشديد بها لما فيها من ثروة صوتية تثير المتلقي ،تاركا بصمة على شعره بأسلوب عاطفي وعمق تأملي وقوة وجدانية،لأن شعره ولد من رحم الحياة بمعاناتها وأحلامها وتأملاتها، برهافة موسيقية تفتح الدائرة الإبداعية ف"الشابي" من رواد النهضة والرومنسية.

وترجع أهمية هذا الموضوع إلى إبراز القيم والأساليب الجمالية للإيقاع من حيث الأوزان والقوافي والأصوات والتراكيب وما توحي إليه من دلالات.كما يسعى هذا العمل إلى تقديم "الشابي" في تعدده الشعري،وبالتالي معرفة مدى أثر فعل الذات في أنساق خطابه الشعري، ومدى تأثره بالدعوة الجديدة، وقد تم الوقوف على الخصائص الإيقاعية لتحليلها ودراستها، مع وصف التأثيرات الفنية والجمالية والدلالية لتلك المثيرات، بالاستعانة بآليات المنهج الأسلوبي الذي تتمثل مهمته في رصد مظاهر الإيقاع الصوتية و الوزنية و ما تعلق بالقافية من خلال الاستعانة بالجداول الإحصائية و تحديد النسب المئوية، دون التفريط في جانب الدلالة بالتوجه إلى استكشاف العنصر التأثيري للأدوات الفنية التي يوظفها الشاعر، على أنها ذات صلة بنفسيته،مما يبرز العلاقة بين المعنى والمبنى من خلال العلاقات القائمة بين أجزائه ،مع محاولة المزج بين الجانبين النظري والتطبيقي أثناء الدراسة، مما يساعد على تنمية قدرة ومهارة الإحساس بالإيقاع الموسيقي. وترجع كثرة النصوص التطبيقية إلى الحرص على إعطاء الجانب التطبيقي أولوية أكثر أهمية.

وقد أفضى بي هذا التأسيس المنهجي إلى وضع خطة تشتمل على مقدمة وتمهيد وفصلين وخاتمة تتضمن النتائج المتوصل إليها،مع تضمن كل فصل لخلفية نظرية ،وهي كالآتي:

التمهيد:عنوانه،"تشكلات القصيدة في شعر الشابي"، فقد جُعل من منجز "الشابي" الشعري ميدانا إجرائيا لرصد تشكلات قصائده النابعة من الموروث القديم، و المستحدثة عن طريق جدول إحصائي شامل للمدونة.

الفصل الأول:تمثل في"الإيقاع العروضي": من أهم ما يميز الشعر العربي الوجه العروضي بالدرجة الأولى، ومن هذا المنطلق كانت محاولة رصد بعض الظواهر العروضية المميزة لقصائد الشابي، حيث يشمل الإيقاع العروضي ما تعلق بالوزن والقافية.وقد تم الوقوف على المفاهيم المتعلقة بالأوزان والقوافي الضرورية في دراسة النماذج المختارة من المدونة، مع تتبع بنية هذا الإيقاع وصفا وتحليلا

وتصنيفا وإحصاء ،مع الإشارة إلى أشكال الإيقاع المتولدة عن تحول بنياته، بالحذف والزيادة، عن طريق ما يعرف بالزحافات والعلل، والتي جاءت في دراسة إحصائية مفصلة، ثم التطرق لتنوع القوافي وتعددها في المدونة.

الفصل الثاني:جاء تحت عنوان "الإيقاع اللغوي"، الذي يتطلب استغلال ما في اللغة من طاقات مختلفة ترتفع بالعمل الأدبي ليكون إبداعا فنيا متكاملا تتلاءم فيه الأفكار مع المعاني ،ويمكن حصر الطاقات اللغوية في كل من الأصوات والتراكيب والبلاغة، وقد قسم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث هي: الإيقاع الصوتي والمقطعي، الإيقاع التركيبي، الإيقاع البلاغي.

فالإيقاع الصوتي يرتبط بعلم الأصوات في الشعر،حيث يشكل مجالا خصبا لتوظيف الأصوات وإعطائها بعدا دلاليا إضافيا،مثل تواكب الإشارة الصوتية مع المخارج ما يعبر عن متطلبات الشاعر، كما يتركب المقطع من صامت وحركة،ومجموع المقاطع المشكلة للنص الشعري تمنحه خصوصية تنتج من تفاعل الأصوات بصورة خاصة تُميز المحتوى وتتميز به ونظرا لاتساع الأصوات للتعبير عن تجارب متباينة فإنه لا يوجد قانون للتمثيل الصوتي للمعاني وسيتم إثبات ذلك من خلال ربط المسار الفني بالمسار النفسي للتجربة للتمكن من رصد الظواهر الإيقاعية مع العلم بأن كل تغيير في كيفية تشكلها سيؤدي إلى تغيير في المعنى لارتباطها بحركة النفس المبدعة.

أما الإيقاع التركيبي فمن المعلوم استفادة الدراسات الحديثة من الدراسات الأسلوبية التي تهدف إلى تجلية وسائل الاستخدام للوحدات اللغوية داخل النسيج الدلالي العام، مما يبرز العلاقة بين المعنى والمبنى من خلال العلاقات القائمة بين أجزائه فتتشكل رؤية أعمق وأشمل.

وأخيرا الإيقاع البلاغي، وفيه تتم الإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات وهو كل ما يحدث انسجاما يتمثل في التأثير الجميل الذي يحدثه في النفس سماع أصوات موسيقية في زمن واحد.

يتميز الديوان موضوع البحث بأنه يهب نفسه قراءات متعددة، كونه منبع ثري لا ينضب للدراسة والبحث، ومن الدراسات التي تناولته: "الشابي حياته وشعره" لـ"أبو القاسم محمد كرو"، "مع الشابي"لـ"محمد الحليوي"، "أبو القاسم الشابي: حياته وأدبه" لـ"زين العابدين السنوسي"، "الشابي وجبران" لـ"خليفة محمد التليسي"،و"قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون" لـ"عبد السلام المسدي"، وغيرها من الدراسات وهي أقرب للترجمة والتحليل بالوقوف عند حياته ومعاناته دون أن

تتغلغل إلى مثيراتها الإيقاعية بشكل عميق،إلا القليل منها،لذا جاءت هذه الدراسة لتسلط الضوء على أهم المثيرات الإيقاعية التي جعلت قصائده تتميز بخصوبة جمالية.

وقد استفدت من مصدر أبو القاسم الشابي: الديوان،تقديم: أحمد حسن بسج، فهو موضوع الدراسة ولم يغب يوما طول مدة البحث عن ناظري، ومن المراجع المستفاد منها كسند معرفي في البحث:زين كامل الخويسكي: العروض العربي صياغة جديدة، وثائر العذاري: التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج 1948-1980، عباس حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها ،دراسة، وغيرها من الكتب.

كل بحث علمي لا يخلو من صعوبات في ذاته، وإلا كان مفرغا من محتواه، ابتداء من اختيار الموضوع ومرورا بالخطة والمنهج، وانتهاء بالتحرير والطباعة.ومن بين ما صادفني من عقبات عدم قدرتي على التفرغ لإنجازه بصورة منتظمة ومستمرة،بالإضافة إلى كثرة المادة العلمية وشساعة الموضوع وتعقيده النظري.

وأجدني مدينة بالشكر والعرفان، للأستاذة الدكتورة "بوقرومة حكيمة"،التي كانت وراء اختياري لهذا الموضوع،ومرشدة لي عبر كل خطواته.

وهذه الدراسة ما هي سوى محاولة للتعريف أكثر بالمدونة، وأرجو أن ينتفع بها، مثلما انتفعت أنا بعمل من سبقني،مع أمل الإسهام في التراكم المعرفي،وإثراء الدراسات الإيقاعية في النص الشعري،دون ادعاء التمام والإحاطة بكل الإمكانيات الإيقاعية،لأنه تم الوقوف على الجزء اليسير من خصائصها،فلا شيء كامل إلا الله عز وجلّ ، فكل عمل عرضة للنقص والخطأ، وسيأتي في المستقبل بإذن الله عز وجل من يواصل ما نقص ويصوب ما كان خاطئا. والحمد لله رب العالمين.

تمت في المسيلة يوم: 2014/06/10.

التمهيد

تشكلات القصيدة في الديوان

I. القصائد غير مقطعية

II. القصائد المقطعية

لقد تعرضت البنية الموسيقية للشعر لمحاولات التجديد ،فبدأت تباشير النهضة في أوائل القرن العشرين ،فظهرت مدرسة "أبولو" في أواخر الحرب العالمية الأولى وبرزت تأثيراتها في شعر "الشابي" من خلال المذهب الرومانسي الغربي، فكان ميله إلى التجديد وقد تزعم حركة التجديد وبشر بها في محاضراته" الخيال الشعري عند العرب" ما أبدى تفاعله الأدبي مع مدرسة "أبولو" الشعرية،التي تميزت بخروجها عن العروض الخليلي نسبيا، انطلاقا من اعتبار«طبيعة الشعر مرنة، ولهذا كانت قوانين الشعر كقوانين الطبيعة يمكن أن تستنبط بوصفها مبادئ موجهة يتحرك الأفراد في حدودها بسهولة تبعا لطبائعهم الخاصة، فلا هي تترك لهم الحرية ولا هي تفوقهم، فطبيعة الشعر ليست آلية وقوانينه ليست أوامر ولكنها ملاحظات فهي لا تفرض على الشعر ولكنها تستنبط منه»[1]، فكان "الشابي" ممّن حاول مواكبة الشعر الغربي في التجديد والخصوبة والانفتاح على آفاق العصر كصدى لما يتردد على مسمعه من أصوات الغرب فيما يخص الفكر والثقافة والأدب والحياة،[2] مقتنعا بأن التحرر والخروج على التقاليد الموسيقية الموجودة في الشعر العمودي ضروريّ حتى يتمكن من مواكبة عصره، «كما تجدر الإشارة إلى أن الحكم على التشكيل الإيقاعي في أي قصيدة يتوقف على مقدار الانطباع العاطفي الذي يستطيع ذلك التشكيل توصيله»[3]،وهذا ما يؤكد الوظيفة الدلالية للإيقاع في كل النصوص الشعرية.

وقد حدث تحول في جسد القصيدة الشابية نتيجة ظروف حضارية معينة وجمالية خاصة،مما وفر مجموعة من الظواهر الإيقاعية التي تولدها الأوزان الشعرية المستخدمة في المدونة ستظهر عن طريق جدول إحصائي شامل للمدونة يرصد بدقة التشكيل الموسيقي لها.

فما الذي أضافته بنية القصيدة من خلال نماذج المدونة؟ وما هي التحولات الطارئة عليها ؟

تجدر الإشارة في البداية إلى أن الديوان يشتمل على اثنين ومائة قصيدة ومقطوعة وثمانية منظومات على نسق التجريب على الموشح، يصل عدد أبياتها إلى ألفين وثمان مائة وأربع عشرة بيتا.

تختلف في نظام بنائها وهي قسمان، تتوزع على نمطين، الأول غير مقطعي وهو الأصل، والثاني مقطعي.كل قسم منها يتفرع إلى تقسيمات تحتوي على قصائد لم تخرج عن بحور الخليل في

---

[1]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1992م، ص:293.

[2]- ينظر:عبد الملك بومنجل:في مهب التحول جدل النقد العربي الحديث في مفهوم الشعر،عالم الكتب الحديث إربد،الأردن،ط/1، 2011م، ص:48.

[3] -ينظر: ثائر العذاري:التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج 1948-1980، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط/1، 2010م، ص: 43. نقلا عن: SH.Burton.The critisism of poetry ;longman ; london ;1977j; p :44.

ترتيبها المتساوي وقد أطلقت عليها تسمية القصائد العمودية الخالصة و أخرى خرجت عن النظام الخليلي فكانت متنوعة ، وهي تتلخص جميعها في الجدول الآتي:

أنواع القصائد	القصائد غير المقطعية				القصائد المقطعية			
عددها	45				65			
نسبتها	%40.90				%59.09			
الأشكال الموسيقية	العمودية	متغيرة القافية	متغيرة الروي والقافية	التجريب في الموشح	العمودية	متغيرة الروي	متغيرة الروي والقافية	التجريب في الموشح
عدد القصائد	37	01	04	03	+39 3مقطوعات	10	11	05
نسبتها المئوية في الديوان	%33.94	%0.91	%3.66	%2.72	%35.77	%9.17	%10.09	%4.54
عدد الأبيات	499	04	168	109	1214	318	343	159
نسبتها المئوية في المدونة لكل نوع	%17.72	%5.97	%5.97	%3.87	%43.11	%11.30	%12.18	%5.64

يتبين مما تقدم أن البنية العروضية تتحدد من جهة التعارض الشكلي بين الشعر المقطعي والشعر غير المقطعي، لكن يظهر بأن الشاعر قد أبدى اهتماما كبيرا بالشعر المقطعي في قصائد المدونة من خلال وجودها بنسبة عالية تصل إلى 59.09%، ويتضح بأن القصائد غير المقطعية تنقسم إلى أربعة أشكال ، كذلك القصائد المقطعية فتنقسم إلى أربعة أشكال،ولمعرفة وترتيب هذه الأشكال الشعرية سيتم وصف قصائد المدونة لتبيُّن نسبة استخدام كل شكل.

I. قصائد غير مقطعية: هي القصائد المبنية على التسلسل المباشر للأبيات دون تقسيمها إلى مقاطع، تتضمن أربعة أشكال شعرية مرتبة كالآتي:

1- قصائد عمودية خالصة : بمعنى أنها تنبني على النظام الخليلي ولا تتضمن أي تجديد منها:

1-1-الطويل: نظم عليه أربع مقطوعات هي: "من حديث الشيوخ، الرواية الغريبة، المجد، متاعب العظمة"، وقصيدة واحدة بلا عنوان"؟".

يقول الشاعر في قصيدة " متاعب العظمة":

إذا صغرت نفس الفتى كان شوقه صغيرا، فلم يتعب، ولم يتجشّم

ومن كان جبّار المطامع لم يزل يلاقي في الدنيا ضراوة قشعم[1]

[1] – أبو القاسم الشابي: الديوان، تقديم: حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط/4، 2005م، ص: 146.

لقد تشكلت هذه المقطوعة من بيتين فقط، فكانت موجزة مشكّلة نصّا بسيطا يعرض حكمة تعليمية أساسها الطموح على درجاته المختلفة، فإمّا أن يكون الإنسان عديم الطموح دون أن يسعى إلى تغيير ما هو عليه مهما كان الوضع، أمّا إذا كان كبير الطموح إلى درجة الطمع فسيتعب في دنياه.

1-2-البسيط:نظم عليه أربع قصائد هي:"الحب، غرفة من يم،أغنية الشاعر،الاعتراف"، ومقطوعة وحيدة هي: "سر النهوض".

يقول الشاعر في قصيدة "الاعتراف":

ما كنت أحسب بعد موتك يـا أبي * ومشاعري عمياء بالأحـزان**

أنّي سأظمأ للحياة، وأحتـســـــي * من نهرها المتوهّج النّشـوان**

و أعود للدنيا بقلب خافـــــــق * للحبّ، والأفراح، والألحان**

ولكلّ ما في الكون من صور المنى * وغرائب الأهواء والأشجـان[1]**

يبين الشاعر في هذه الأبيات خروجه من أزمة وفاة والده والابتعاد عن جو الحزن الذي طغى على قلبه، ورجوعه إلى الحياة من جديد،مبيّنا استيقاظ الطّبيعة من جديد، مما يدلّ على لهفته إلى العيش بتوظيفه صورا تحمل رقّة الشوق ولا تخلو من الحيوية تتناسب مع إقباله على متع الحياة.

1-3-الكامل:نظم عليه خمس قصائد هي:"نشيد الجبار،فلسفة الثعبان المقدس،الدنيا الميتة،الفتنة الساحرة، الأديب"، ومقطوعتان هما: "للتاريخ، حرم الأمومة".

يقول الشاعر في قصيدة "نشيد الجبّار":

سأعيـش رغـم الـدّاء والأعـــداء كالنّسـر فــوق القمّة الشّمّاء

أرنو إلى الشمس المضيئة..،هازئا بالسُّحْب، والأمطار، والأنـواء

لا أرمـق الظّلّ الكئيب..،ولا أرى مــا في قـرار الهـوّة السّـوداء

وأسير في دنيـا المشاعر، حالـما، غردا- وتلك سعــادة الشعراء

أصغـي لموسيـقى الحياة،ووحيها وأذيب روح الكـون في إنشـائي

وأصيخ للصّوت الإلهـيّ، الّـذي يحيـي بقلبـي ميّت الأصـــداء[2]

تظهر استعانة الشاعر بالطبيعة، مؤكّدا على تمسكه بالحياة، غير مُبال بما يعتريها من سواد وأحزان.

1-4-مجزوء الكامل: نظم عليه قصيدة "قبضة من ضباب"، ومقطوعة "إياك".

[1] - أبو القاسم الشابي: الديوان ، ص: 157.

[2] - م ن، ص: 11.

يقول الشاعر في قصيدة "قبضة من ضباب":

مهـــما تأمّــلت الحيـا ة، وجبت مجهلها الرّهيب

ونظرت حولي، لم أجد إلّا شكـــوك المستـــريب

حتّى دهشت،ومـا أفـد ت بـــدهشتي رأيا مصيب[1]

يؤكد الشاعر في هذه الأبيات تشاؤمه وعجزه أمام الحياة، التي أذاقته طعم اليأس مما جعلها جحيما يحرقه، ودوامة يتيه ويغرق فيها.

1-5-الخفيف: نظم عليه سبع قصائد هي:"دموع الألم،قلت للشعر،الجمال المنشود،أحلام شاعر،أيتها الحالمة بين العواصف،قال قلبي للإله، أنسيم يهب، تونس الجميلة"،وثلاثة مقاطع هي:"سر مع الدهر، كهرباء الغرام، الحياة".

يقول الشاعر في قصيدة "قلت للشعر":

أنت يا شعر، فلذة من فؤادي تتغنّـــى، وقطعـــة من وجـــودي

فيك ما في جوانحي من حنين أبـــديّ إلى صميـــم الوجـــود

فيك ما في خواطري من بكاء فيك ما في عواطفي من نشيـد

فيك ما في مشاعري من وجوم لا يغنّـــي، ومـن ســرور عهيـــد[2]

فالشعر يمثل قطعة من قلبه ووجوده،يشكل مصدرا من مصادر الرقة والعطاء والسعادة، ولكن الشاعر يصف أنوار الشعر بالضلالية والكآبة في الوقت ذاته كأنه يقدّم لمتلقّيه بداية الصفات المحبّبة،ثمّ ينفيها، فالشعر لا يقدم له السعادة دون أن يعكّر صفوها الزمن،لأنّه يحمل في داخله الشقاء والأحزان،فكل شيء يحمل نقيضه في ذاته،فيندفع إليه الشاعر بإحساسات رومانسية صافية، وإن كان يدرك سلفاً أنّه سيؤلمه، ولكنه ألم ممتع، لأن الشّاعر لم يسايره في مغامراته إلاّ القليل من النّقّاد ممّا جعله ينهض بهذا العبء وحده، مما عمّق إحساسه بالغربة واللاّتواصل[3].

1-6-السريع:نظم عليه قصيدة"أكثرت يا قلبي فماذا تروم"،ومقطوعة"قالت الأيام"،التي يقول فيها:

يا أيّـــها السّـــادر في غيّـــــه يا واقـــفا فـــوق حطـــام الجبـــاهْ

---

[1] – أبو القاسم الشابي:الديوان، ص: 157.

[2] – م ن، ص: 63.

[3] –ينظر: خليفة محمد التليسي: الشّابي وجبران، الدّار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط/5،1984، ص:218.

مهلا، ففي أنّات من دستهـــم صــوت رهيــب سوف يدوي صـداهْ[1]

يهدد الشاعر في هذين البيتين المستعمر الظالم، ويتوعد بأن المظلومين سينتقمون ويستوفون كل حقوقهم.

1-7-الرمل: نظم عليه قصيدة "ليلة عند الحبيب"، ومقطوعة "خله للموت"، التي يقول فيها:

كلّ قلب حمل الخَسْف، وما ملْـ ـل مـن ذلّ الحياة الأرذل

كلّ شعــب قــد طغت فيه الدّما دون أن يثـار للحقّ الجلي

خلّهِ للمـوت يطويـهِ... فما حظْـ ـظـــه غيـر الفناء الأنكل[2]

تحمل هذه الأبيات خطوطا عريضة تدل على رضوخ الشعب للوضع المتردي الخالي من كل صور الحضارة الإنسانية، بالإضافة إلى خضوعه لظلم المستعمر، إنّه شعب ميّت الإحساس بلا مستقبل،ذليل، والأفضل له أن يموت لأنه أكرم إليه.

1-8-مجزوء الرمل: نظم عليه قصيدة واحدة هي: "ليت شعري"، يقول الشاعر:

مزّقت ثوبَ سكون الْــ ـليـــل أنّــات كليــمْ

بين طيّات سِجاف الغـا سق، الدّاجي البهيـم

حــرّكت منّــي شعــورا كــان مـن قبل رميم

فتحسّست مكان الصّو ت، في ذاك الأديـم

فــإذا بـالأرض ملقــى هيكــلٌ نضـو كلوم

عفّــرته التّرب والعيْـ ـن على الخدّ سجومْ [3]

حمّل الشاعر في الأبيات السّابقة الطابع المأساوي لوصفه، فتلاشت أحلامه ويئس من الحياة، وقد غمره الحزن والأسى.

1-9-المتقارب:نظم عليه قصيدتان هما:"يابن أمي"،"بقايا الخريف"،يقول الشاعر في هذه الأخيرة:

كرهت القصــور، وقطّانهـا وما حـولها مــن صـراع عنيفْ

وكيد الضعيف لسعي القويِّ وعصف القويّ بجهد الضّعيف[4]

---

[1] -أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 180.

[2] - م ن، ص: 123.

[3] - م ن، ص ص: 127-128.

[4] -م ن، ص: 104.

يبتدئ الشاعر القصيدة بكلمة "كرهت"،مما يدلّ على عبوسه وتشاؤمه من الحياة المغمورة بشتى ألوان الغدر والخداع والظلم.فيهرب إلى الطبيعة التي يجد فيها الراحة،وهذا ما يؤكده قوله:

فسرت إلى حيث تأوي أغاني الر ربيع، وتذوي أماني الخريف[1]

يتضح بأن ثمة سبعة وثلاثون قصيدة عمودية خالصة تتخذ أوزانا مختلفة، وقد اختار الشاعر في هذا الشكل المنحى التقليدي ، فكأنه نظر إلى النموذج القديم وحاكاه في الجانب الموسيقي، معتمدا تنوع الأغراض.

2- قصائد طرأ عليها تغيير في القافية: جاءت هذه الحالة على وزن الرمل فقط في مقطوعة واحدة هي "وعود الغواني".

3- قصائد طرأ عليها تغيير في الروي و القافية: توزع هذا النسق على ثلاثة أوزان هي:

3-1-مجزوء الكامل: في قصيدة "قلب الأم"، وقد نظمت على قواف مقيدة متغيرة عشوائيا بين قافيتي المتواتر(فاعلْ) والمترادف(فاعْ)، يقول "الشابي":

يا أيّها الطّفل الّذي قد كان كاللّحن الجميلْ
والوردة البيضاء، تعـ ـبق في غيابات الأصيل
فرحا،يناجي فتنة الدْ ـدنيا بمعسول النّشيد
ها أنت قد أطْبَقَتْ جفنيك أحلام المنون
وتطايرت زُمَرُ الملا ئك حول مضجعك الأمين
ومضت بروحك للسّما ء عرائس النّور الحبيب
يحملْن تيجانا، مذهْـ ـهبة من الزّهَر الغريب[2]

وفي هذه القصيدة نظر الشاعر إلى المرأة من خلال احتوائها معنى الأمومة المقدّس بعيدا عن كونها منبعا للشهوات ،حيث يتحسّر في هذه الأبيات على أيام كانت الحياة فيها مليئة بالفرح بوجود الأم،فتغمره الذكريات الماضية، التي لن ترجع مجدّدا، تاركة الطفل المسكين محطّما بالحسرات.

3-2-المتقارب:في قصيدة"إلى طغاة العالم"، وقد نظمت على قواف مقيدة متغيرة بانتظام بين قافيتي المتواتر والمترادف،يقول الشاعر:

[1] - أبو القاسم الشابي: الديوان ، ص: 104.
[2] -م ن، ص: 114.

ألا أيّــها الظّــالم المستبــدُّ حبيبُ الظّلام، عدوّ الحيــاهْ
سَخَرْتَ بأنّات شعْب ضعيفٍ وكفّــك مخضوبة من دمـــاه
وسـرت تشـوّه سحر الوجود وتبذر شوك الأسى في ربـــاه
رويدك، لا يخدعنّك الرّبيــع وصحو الفضاء،وضوء الصّباح[1]

تبين الأبيات السابقة رغبة الشاعر في ترهيب العدوّ، فهو يهجوه مبيّنا جرائمه المتنوعة ضد شعب ضعيف، لكنّ هذا الشعب سيستيقظ من غفوته وسيكون للعدوّ بالمرصاد،فيتطلع لمستقبل يعيش به حياة كريمة بعيدا عن الظلم.

3-4-الرمل: ظهر هذا الوزن في قصيدتين نظمتا على قواف مقيدة ومطلقة تتوزع عشوائيا، تتمثل في كل من " صيحة الحب ، في سكون الليل "، يقول الشاعر في هذه الأخيرة:

أيّــها الّليل الكئيب أيّــها الّليــل الــغريــبْ
مــن وراء الهـــول من خلف نقاب الظلماتْ
في خلاياك تــراءت لــي أحــزان الحيـــاة[2]

يصف الشّاعر في هذه القصيدة الّليل،ومعروف بأنه رمز الظلام مما يدلّ على الحزن والتشاؤم، وهو الوضع الذي يعيشه "الشّابي"،فيصف ليله الذي يطول، جرّاء ما يعانيه من آلام وحيرة.

يتضح تميز الشاعر في نزعته التقليدية الحديثة بالموهبة والتنوع مع المحافظة على عمود الشعر.

4- التجريب في الموشح:

عرفه "الزمخشري" بقوله: «من الإشاح والوشاح، وهي حلي النساء، أو هو كرسان من لؤلؤ و جوهر منظومان متخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر، لتتزين به المرأة، أو هو سير منسوج من الجلد يرصّع بالجواهر تشده المرأة بين عاتقها و كشحيها، والموشح اسم مفعول يدل على أن الناظم قد وضع منظومته على شكل الوشاح»[3]

وفي المفهوم الاصطلاحي، هو فن أندلسي النشأة له منهج خاص، عرفه "ابن سناء الملك" بأنه: «كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات، ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات، ويقال له الأقرع، فالتام ما ابتدئ بالأقفال والأقرع

[1] - أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 160.
[2] - م ن، ص: 25.
[3] - ينظر: أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ج/2، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط/1، 1998 م، ص: 235.

ما ابتدئ فيه بالأبيات ،...، والأبيات أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة، يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقا مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد أجزائها لا في قوافيها، بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الآخر،...»[1] و زاد "الصفدي" على ذلك التعريف فقال: «الموشح كلام منظوم، على قدر مخصوص، بقواف مختلفة»[2].فالموشح من خلال هذه التعريفات لون من ألوان النظم يتميز بالتزامه قواعد في الأوزان والقوافي حيث تترتب أشطرها ترتيبا مخصوصا، نشأت تلبية لحاجة إلى التجديد لذلك «قام الموشح على التنويع في الأوزان و القوافي والشطرات والطول والقصر، واعتمد على أوزان رشيقة»[3].

وقد حدد "ابن سناء الملك" عناصر تشكيل الموشح، حيث يتميز بأوزان مخصوصة تختلف عن تشكيل القصيدة العربية ذات البحر الواحد والقافية الواحدة، فقد قيل«إن الموشحات لم تستخدم الأوزان العربية القديمة وإنما استخدمت أوزانا جديدة، ولم تلتزم وزنا واحدا في الأغصان والأقفال من الموشحة الواحدة، وإنما خالفت بين وزن الغصن ووزن القفل من الموشحة الواحدة»[4].

ونظام البيت في القصيدة العربية ينقسم إلى شطرين تقوم على وجود ثلاثة عناصر أساسية هي الحشو والعروض والضرب، ويتأطر ضربه في قافية واحدة لا تتنوع، أما الموشح فنظامه مختلف ،لا يخضع لنظام البيت الشعري العربي الموروث، ولا يزن نفسه بموازين "الفراهيدي" في الأغلب الأعم، بل ينظر إلى الموشح باعتباره إنجازاً إبداعياً حيث لم تظهر قواعد وأسس بنائه بصورة واضحة ، وإن وجدت بعض الإشارات إلى أصول هذا الفن ولكن الشائع هو خروج الموشح على نظام القافية الواحدة في القصيدة، واللجوء إلى التنويع فيها والتوزيع الإيقاعي وفق نسق معين يحمل في طياته تجديدا وتقليدا، فلم تعتمد البحر كنسق وزني وإنما على التفعيلة، وقد تعمد إلى البحر كما هو موروث فتشكله تشكيلا مغايرا لاستخدامه في القصيدة، وهو في الأعم الغالب يعمد إلى تداخل الأوزان.

و تأخذ لنفسها شكلا خاصا يعد نموذجا عاما لفن الموشح القديم يتكون من عدد من الأدوار،تفتح بقفل،ويتألف من الأغصان وباتحاد القفل معها يتشكل البيت، تتفق فيما بينها في الوزن مع الاختلاف في القوافي،ويتضح هذا في ما يأتي:

---

[1] – ابن سناء الملك أبو القاسم هبة الله بن جعفر: دار الطراز في عمل الموشحات، تح: جودت الركابي، دار الفكر، دمشق،سوريا، ط/2، 1977 م، ص:25.

[2] – صلاح الدين بن أيبك الصفدي: توشيع التوشيح، تح ألبي حبيب مطلق، دار الثقافة، بيروت،لبنان،ط/1، 1966م، ص: 21.

[3] – فوزي خضر: مبادئ العروض ، مطبعة الفارس العربي، مصر،1997م،ص: 111.

[4] – عبد العزيز الأهواني:ابن سناء الملك، ومشكلة العقم والابتكار في الشعر،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، القاهرة،1963م، ص:177.

المطلع	غصن	غصن
الدور	سمط	
البيت	سمط	
	سمط	
القفل	غصن	غصن

وأقسام الموشح هي:

-**المطلع**: ويمثل البيت الأول الذي يفتتح به الموشح.

-**الغصن**: ويسمى كل جزء من المطلع غصنا،[1]غالبا ما يكون عدد الأغصان فيه اثنين مثلما هو موضح في المقطع.مع ضرورة تساويها في العدد وتماثلها في الترتيب، [2] وقد أجمع العلماء بأصول هذا الفن بأن المطلع غير أساسي في الموشح، ويمكن الاستغناء عنه وعندئذ يسمى بالموشح الأقرع .

-**الدور**: وهو مجموع الأجزاء التي تلي المطلع، تمتد من ثلاثة إلى خمسة أجزاء ولا يشترط وصولها إلى عدد معين[3]، وكل جزء في الدور يسمى سمطا وقد يكون مفردا أو مركبا ويشترط تماثل جميع الأدوار في العدد[4]،ويستهل الدور الأول الموشح الأقرع.

-**القفل**: أساسي في الموشح ، وبدونه لا تكون المنظومة موشحاً، لا يشترط عدد معين من الأقفال، على أن تكون متفقة في الوزن والتقفية وعدد الأجزاء[5]. ويسمى كل جزء من أجزاء القفل غصناً وأقل ما يتركب منه القفل غصنان وأكثر ما يتركب منه ثمانية أغصان[6].يطلق على القفل الأول اسم المطلع وهو فاتحة الموشحة، أما القفل الأخير فيسمى الخرجة.

- **الخَرْجة**: هي القفل الأخير من الموشح وهو في غاية الأهمية يكون في خاتمة الموشح، وهي ركن أساسي يوليه الوشاحون عناية خاصة، فهي إبراز الموشح وملحه وسكره، ومسكه وعنبره، وهي العاقبة وينبغي أن تكون حميدة، والخاتمة بل السابقة وإن كانت الأخيرة[7].

---

[1] - ينظر: عوض الكريم مصطفى: فن التوشيح، دار الثقافة، بيروت،لبنان، ط/2، 1974 م، ص: 21 .

[2] - ينظر: عوض الكريم مصطفى: الموشحات والأزجال، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1965 م، ص: 10.

[3] - ينظر: ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص ص: 33-34.

[4] - ينظر: م ن،ص ص: 29-30.

[5] - ينظر: م ن، ص: 33.

[6] - ينظر: م ن، ص ن.

[7] - ينظر: المرجع السابق ، ص: 43.

وقد استفاد الشاعر من هذا النسق بطريقة تختلف عما هو مألوف، بمعنى أنه قام بالتجريب فيه، فالبناء الفني الذي قامت عليه الموشحات من باب التجريب، كان يصاغ على نهج معين يختلف عن القصيدة العمودية التي تتأسس على نظام الشطرين، كما تختلف عن مألوف الموشح ، و يمكن القول بأنه«اتخذ لنفسه أشكالا تتلاءم مع طبيعته الشعورية والوجدانية، ولم يلتزم الترتيب المألوف للموشح من مطلع، وقفل، وغصن، وخرجة، إنما خلق ترتيبا فنيا خاصا به»[1].وقد نظم ثمانية موشحات هي "الكآبة المجهولة، أغنية الأحزان، مأتم الحب، النجوى، إلى البلبل، أغاني التائه، في الظلام، الصباح الجديد"،لكل واحدة شكلها الخاص، حيث تختلف في شكلها الفني وتوزيعها الإيقاعي ، فبالرغم من أن الروح العامة لفن الموشح ما زالت سائدة في المشرق العربي ومغربه إلا أنه تم ظهور الكثير من الفوارق،بحيث« يجوز استخدام البحر الذي تصاغ على وزنه الموشحة في عدة حالات من حالاته ،أي من حيث التمام والجزء والشطر. أو بعبارة أوضح ، يجوز في الموشح أن يكون بعض أشطارها من بحر على تفاعيله التامة، وأن تكون بعض الأشطار الأخرى من نفس البحر و لكن على تفاعيله المشطورة أو المجزوءة فتأتي بعض الأشطار طويلة عديدة التفاعيل وتأتي أخرى في نفس الموشحة قصيرة قليلة التفاعيل، بل إنه يجوز أن تأتي بعض الأشطار من بحر والبعض الآخر من بحر ثان»[2] و هذا القول يؤكد مقدار الحرية والتنوع الإيقاعي الذي يستفيد منه هذا الفن. فاستخدام بحر واحد في موشح واحد كامل، وذلك بتوظيف حالاته المختلفة من زحافات وعلل، وأعاريض وأضرب، وتام ومجزوء، ومشطور ومنهوك ضمن الموشح نفسه، لا يخرج في ذلك كله عن بحر واحد داخل الموشح المنشود، كأن تأتي أشطار على الرمل التام، وأخرى على مجزوء الرمل، أي يتفاوت عدد التفعيلات وأشكالها.

وقد تضمن الديوان ثلاث موشحات غير مقطعية، هي:

-"الكآبة المجهولة":تمثل هذه المنظومة الموشح الوحيد الذي التزم فيه "الشابي" بعناصر البناء الشكلي لفن الموشح حيث تألفت من بيتين متساويين من حيث التركيب فجاء كل بيت يتألف من مطلع فالأول يقول فيه:

أنا كئيبْ،

[1] - عزيز لعكايشي: مظاهر الإبداع الفني في شعر أبي القاسم الشابي، إشراف: سعد الدين الحيزاوي، مذكرة ماجستير، جامعة قسنطينة، الجزائر، 1980م، ص ص: 144-145.

[2] - أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة ، دار المعارف، مصر، ط/4، 1968م، ص: 141.

أنا غريبْ،[1]

يظهر بأنه ينقسم إلى قسمين كل منهما أتى على وزن منهوك المنسرح الذي دخلت عليه علة التذييل* (متعلان) ، وفي هذا خروج عن القاعدة لأنه لم يثبت دخولها على المنسرح ، أما المطلع الثاني فلم ينقسم إلى سطرين مثلما هو الحال في المطلع الأول، بل كان في سطر واحد، يقول الشاعر:

أنا كئيبٌ، أنا غريبٌ[2]

وجاء على وزن متعلاتن متعلاتن، وهو مختلف عما هو مألوف،من خلال دخول علة الترفيل*في الحشو الذي يتنافى مع القاعدة ،كما أن الترفيل لا يدخل المنسرح أصلا،وهنا نلمس التنويع غير المنتظم في المطلعين،كما تألف الدور من ثمانية أسماط ثنائية جاءت جميعها على وزن المنسرح التام ،ويظهر هذا في قول الشاعر:

كآبتي خالفت نظائرهـــا غريبة في عوالم الحـــزن
كآبتي فكرة مغـــــردة مجهولة من مسامع الزمـن
لكنني قد سمعت رنتهـــا بمهجتي،في شبابيَ الثمـــل
سمعتها فانصرفت مكتئبا أشدو بحزني،كطائر الحبل
سمعتها أنة يرجعهـــــــا صوت الليالي،ومهجة الأزل
سمعتها صرخة مضعضعة كجدول في مضايق السبـل
سمعتها رنة، يعانقهـــــا شوق إلى عالم يضعضعهـــا
ضعيفة مثل أنة صعـدت من مهجة هدها توجعهـــا[3]

أما القفل فجاء على غصنين ثنائيين على الشكل التالي، وهو يتكرر في البيت الثاني مشكلا الخرجة وهو على نفس وزن الدور أي المنسرح التام.

كآبة الناس شعلة، ومتى مرت ليال خبت مع الأمد
أما اكتئابي فلوعة سكنت روحي،وتبقى بها إلى الأبد[4]

---

[1] – أبو القاسم الشابي، الديوان، ص: 26.

[2] – م ن، ص: 27.

*التذييل: من علل الزيادة وهو زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف.

*الترفيل:من علل الزيادة وهو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع.

[3] – المصدر السابق،ص:26-27.

[4] – م ن ، ص ص:27.

كما يبدو واضحا التنويع في الروي ، أما القافية فجاءت مقيدة في المطلع ،ومطلقة متنوعة في البيتين الأول والثاني.

-"**النجوى**": تسير على نمط واحد حيث التزم الشاعر فيها تقسيم الشطر إلى قسمين يكون القسم الأول فيها أطول من القسم الثاني، نظمت على وزن مجزوء الرمل فلم تكن تمد بصلة إلى النموذج العام لفن الموشح.فالقسم الأول تام بضروب مختلفة، أما القسم الثاني فجاء على تفعيلة واحدة تأتي صحيحة و غير صحيحة، مما أدى إلى تنوع القوافي في كل الأشطر ما عدا الشطر الثالث والرابع، فلم يقدم هذا الموشح شكلا هندسيا مألوفا فقد تحرر من الشكل الهندسي الذي تعودت عليه العين مع احتفاظه بالبحر. لكن ومع هذا التنوع في القوافي، والأجزاء ذات الإيقاعات القصيرة فإن الشاعر قد أنتج لنا إيقاعا عذبا، سهلاً، جميلاً في حدود نغمته الوحيدة ، ووزنه الموسيقي الجميل بتناوب النقر القوي والنقر الخفيف، غير أن الحصيلة النهائية كانت جملة موسيقية واحدة ونغمة واحدة، وطبقة صوتية واحدة.

-"**إلى البلبل**": التزم فيه بشكل يختلف عن النموذج العام للموشح بحيث يتألف من اثني عشرة بيتا لا يبتدئ بمطلع فهو من الموشح الأقرع كل دور يتألف من أربعة أغصان ثنائية على وزن مجزوء الرمل، أما القفل فتركيبه مختلف حيث يتألف من ثلاثة أقسام فالقسم الأول منه جاء على مجزوء الرمل أما القسم الثاني فأتى على تفعيلة واحدة (فاعلاتن) أما القسم الثالث فهو ينفرد بسطر يتألف من تفعيلة تأتي صحيحة ومخبونة. وسيتضح هذا في البيت الآتي، يقول الشاعر:

أيها البلبل يا شـا عر أحلام الربيـــعْ
غنني إنّ على صو تك أنداء الدمـوع
غنني فهْو يرينـــي أمل القلب الصريع
تائه الفكر يناجـي حيرة الفكر الشريد
بخشوع وسكـون وحنينْ
يتكلمْ[1]

[1] - أبو القاسم الشابي، الديوان ، ص:100.

II. القصائد المقطعية: هي القصائد المبنية على تسلسل أبيات تتوزع على مجموعة من المقاطع، حيث تضم القصيدة مقطعين فأكثر.وقد توفرت المدونة على هذا النمط من القصائد، منها ما لا يدخلها أي تغيير، كما تحتوي على قصائد تضم تغيرات و مظاهر تجديد قد تتعلق بالروي و بالقافية .تتوزع على أربعة أشكال شعرية مرتبة كالآتي:

1- قصائد عمودية خالصة: وقد وردت في المدونة على بحور متنوعة، منها:

1-1-الطويل: نظم عليه ثلاث قصائد هي:"زئير العاصفة" تتألف من ثلاثة مقاطع، "إلى الطاغية، يا حماة الدين"، تتألفان من مقطعين وكان مجموعها أربعون بيتا.يقول الشاعر في "يا حماة الدين":

لقد نام أهل العلم نوما مغنطسا فلم يسمعوا ما ردّدتـه العوالـــمُ
ولكنّ صوتا صارخا، متصاعــدا من الرّوح يدري كُنهُه المُتَصامِم
سيُوقظ منهم كلّ من هُوَ نائـــمٌ ويُنطِقُ منهم كلّ من هو واجـم[1]

تظهر دعوة الشاعر في هذه الأبيات إلى الإفاقة من السبات المسبّب لأزمات الأمّة، مؤكدا على أهمية العلم و دوره الفعّال في إيقاظ العقول وتنويرها بالوعي في شتى المجالات،للرُقيّ بالوطن والدين والعلم والاستعداد لمجابهة العدو بقوة الإيمان والعقول النيّرة.

1-2-البسيط: نظم عليه أربع قصائد هي: "الأبد الصغير" تتألف من خمسة مقاطع، "السعادة، الغاب، شكوى ضائعة، الناس" جميعها تتألف من مقطعين، وكان مجموع أبياتها مائة وتسعا وثلاثون بيتا،يقول "الشابي" في "الغاب":

في الغاب سحر، رائـــع متجدّد باق على الأيّـام والأعـــوام
وشذى كأجنحة الملائك غامض ساه يرفرف في سكونٍ سام
وجداول، تشدو بمعسول الغنـــا وتسيـــر حالمـةً، بغير نظامٍ
ومخاوفٌ نسج الزمان بساطهـــا من يابس الأوراق والأكمام
وحنا عليها الدّوح، في جبروتـــه بالظلّ، والأغصان والأنسامِ[2]

عبّر الشاعر في هذه الأبيات عن صور متقابلة في الطبيعة تتوزع بين التفاؤل والتشاؤم، ممّا يدل على استحالة دوام الحال فلحظات الفرح لا بدّ أن يسرقها الزّمن بأحزانه ومصائبه.

[1] -أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 137.
[2] - م ن، ص: 140.

1-3-الكامل: نظم عليه خمس قصائد تتألف جميعها من مقطعين هي:"صوت تائه، قيود الأحلام، صوت من السماء، مناجاة العصفور، فكرة الفنان"، وكان مجموعها سبعة ومائة بيت.

يقول في قصيدة "قيود الأحلام":

لكنّنـــي لا أستطيــع ، فــإنّ لــي أمّا، يصدّ حنانـها أوهامــها

وصــغار إخــوان، يــرون سلامهم في الكائنات معلّـقا بسلامي

فقدوا الأب الحاني، فكنت لضعفـ ـهم كهفا يصدّ غوائل الأيـام[1]

وجد الشاعر نفسه تحت وطأة التفكير في عائلته بعد أن تركه والده إثر وفاته، مما ثبّط أماله وأحلامه جرّاء التضحية التي سيقدّمها،فهو المسؤول عنهم وعليه التفرّغ لهذه المسؤولية بعيدا عن طموحاته.

1-4-مجزوء الكامل: نظم عليه ثلاث قصائد هي: "الذكرى" تتألف من ثلاثة مقاطع، "نشيد الأسى" وتتألف من خمسة مقاطع، و"يا موت"، وكان مجموعها سبعة ومائة بيت.

يقول الشاعر في قصيدة "يا موت":

يا موت قد مزّقت صدري وقصمت بالأرزاء ظهري

ورميتنـــي مــن حـــالقٍ، وسخرت منّي أيّ سخر

فلبثــتُ مرضــوض الفــؤا ـد أجــرّ أجنحتــي بذعر ...[2]

وفي هذه الأبيات إشارة واضحة وصريحة إلى تلك الأحزان التي ألمت بالشاعر جراء وفاة حبيبته ثم والده، مما كشف عن عمق الألم الذي يعاني منه.

1-5-الخفيف: نظم عليه اثنتي عشر قصيدة ،منها ما تألف من مقطعين وهي ثلاث قصائد "طريق الهاوية، الدموع،شجون"، ومنها ما يتألف من ثلاثة مقاطع وضمت ست قصائد هي "يا رفيقي، الساحرة،إلى الله،أيها الحب، صلوات في هيكل الحب، ذكرى صباح"، ومنها ما نظمت على أربعة مقاطع وشملت ثلاث قصائد هي: "تحت الغصون، أيها الليل ، النبي المجهول"، وكان مجموعها أربعة مائة وسبعة وأربعون بيتا.

يقول الشاعر في قصيدة " تحت الغصون":

ههنا في خمائل الغاب، تحت الـزْ ـزان والسّنديان، والزيتـــون

أنـت أشهـى مـن الحيــاة وأبهــى من جمال الطبيعة الميمــون

[1] - أبو القاسم الشابي، الديوان ، ص ص: 145-146.

[2] -م ن، ص ص: 85-86.

ما أرقّ الشّباب، في جسمك الغضّ وفي جيدك البديع، الثـــمين
وأدقّ الجمال في طرفك السّاهـــي، وفي ثغرك الجميل، الحـــزين
وألـذّ الحيـــاة حيـن تـــغـــنيـ ـين فأصغي لصوتك المحزون
وأرى روحـــك الجميـــلة عطـــرا ضايعا في حلاوة التلحيـــن[1]

تتداعى ذكريات الشاعر مع حبيبته التي تحمل معها الأمل المزيل للحزن ويتذكر ذكرياته الجميلة معها فيتذكر الغاب الهادئ الذي جمعهما معا،أين مُلِئا سعادة وفرحا، ثم يبدأ الشاعر يستشعر ويتغزّل بجسدها الجذّاب صراحة وصوتها العذب الذي يعزف أنشودة الفرح فيشعر بلذّة الحياة والدفء والأمان الذي يبعث السرور في حياته.

1-6-مجزوء الخفيف: نظم عليه قصيدة واحدة تضم مقطعين هي "الغزال الفاتن" تتألف من واحد وعشرين بيتا، يقول الشاعر:

ربّ ظبـــي عَلِقتُـــه بالبها قـــد تقـرطقـــا
ثمّ من وصله الجميـ ـل غدا القلب مملقا[2]

يتغزل الشاعر بحبيبته بصورة مجازية، مُعبّرا عن وجدانه المقترن بالجمال الأنثوي.

1-7-المنسرح: نظم عليه قصيدة واحدة تضم ثلاثة مقاطع هي: "الصيحة"، تتألف من عشرين بيتا،يقول الشاعر:

يا قوم عينيّ شـامت للجهل في الجوّ نارا
تتلو سحابا ركامـــا يتلـو قتـامـا مثـــارا
يثير في الأرض ريحا يُهيـــج فيهـا غبـارا
تُلفي الشديد صريعا تُبقي الأديب حمارا[3]

يحذّر الشاعر في هذه الأبيات من خطورة الجهل ،مبيّنا عواقبه،داعيا إلى العلم والمحافظة على المجد الموروث.

1-8-الرمل: نظم عليه قصيدة واحدة هي: "قلب الشاعر"، تتألف من أربعة عشر بيتا تتوزع على مقطعين،يقول الشاعر:

---

[1] -أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 152.
[2] - م ن، ص: 137.
[3] - م ن، ص: 80.

كلّ ما هبّ، وما دبّ، وما نام،أو حام على هذا الوجودْ
من طيور، وزهور، وشذى وينابيع،وأغصان تميدْ
وبحارٍ، وكهوفٍ، وذرى وبراكينَ، ووديانٍ،وبيدْ
وضياءٍ، وظلالٍ، ودجىً، وفصولٍ، وغيولٍ، ورعودْ
وثلوجٍ،وضبابٍ عابرٍ، وأعاصير، وأمطارٍ تجودْ
وتعاليم، وديـنٍ،ورؤى وأحاسيس، وصمتٍ، ونشيدْ
كلّها تحيا بقلبي،حرّةً غضّة السّحر، كأطفال الخلودْ[1]

يبيّن الشاعر في هذه القصيدة التنوّع الشّديد في قلبه الذّي يزخر بالأحاسيس المتفرّقة التي تتوزع بين طابعي التفاؤل والتشاؤم.

1-9-مجزوء الرمل:نظم عليه ثلاث قصائد هي: "أنا أبكيك للحب، إلى قلبي التائه"،تشتمل على ثلاثة مقاطع، وقصيدة "جمال الحياة" تتألف من مقطعين، وكان مجموع أبياتها واحد وسبعون بيتا.

يقول "الشابي" في قصيدة " إلى قلبي التائه":

ما لآفاقك يا قلـ ـبي سودا، حالكات؟
ولأورادك بين الشـ ـشوك صفراً،ذاويات؟
ولأطيارك لا تلـ ـغو؟ فأين النغمات؟
ما لمزمارك لا يشـ ـدو بغير الشّهقاتْ؟
ولأوتارك لا تخْـ ـفُقُ إلّا شاكياتْ
ولأنغامك لا تنـ ـطق إلّا باكيات
ولقد كانت صبا ـح الأمس بين النّسمات
كعذارى الغاب، لا تعرف غير البسماتْ[2]

تظهر حيرة الشاعر من خلال تساؤلاته المتسلسلة التي يفتتح بها القصيدة مستعينا بمظاهر الطبيعة التي تدلّ تارة على الفرح وتارة أخرى على الأسى ليعبّر عمّا كان عليه قلبه من استقرار وما آل إليه بعدما فقد أشياء كثيرة.

[1] - أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 56.
[2] - م ن، ص: 39.

1-10-المتقارب: نظم عليه ثلاث قصائد هي:"السآمة" جعلها على مقطعين، "حديث المقبرة" كانت على ثلاثة مقاطع، و"إرادة الحياة" تضمنت ستة مقاطع"، مجموع أبياتها مائة وستة وأربعون بيتا.يقول الشاعر في هذه الأخيرة:

إذا الشّعب يوما أراد الحياة فلا بدّ أن يستجيب القدر
ولا بدّ لليل أن ينجلي ولا بدّ للقيد أن ينكسر
ومن لم يعانقه شوق الحياة تبخّر في جوّها، واندثر
فويلٌ لمن لم تشقه الحياة من صفعة العدم المنتصر
كذلك قالت لي الكائناتُ وحدّثني روحها المستتر[1]

ما يعرف عن "الشابي" أنه شاعر وجداني، غير أنه تجاوز هذا الاتجاه إلى غيره، مما طبع على شعره طابعا حيويا.وفي هذه القصيدة يظهر خروج "الشابي" من دائرة الشعر الوطني إلى الشعر القومي،لأن الرابط بينه وبين الموضوع يتجاوز الوطنية التونسية إلى القومية العربية،مما جعل من هذه المنظومة صوتا من أجمل أصوات الحرية الداعية إلى التحرر والعروبة، حققت للشاعر شهرة.

1-11-المتدارك: نظم عليه قصيدة واحدة على ثلاثة مقاطع هي، "صفحة من كتاب الدموع" تتألف من ثلاثين بيتا، يقول الشاعر:

بالأمس له شفق في الكون يضيء الأُفْقُ تورُّدُهُ
واليوم، لقد غشّاه اللّيلُ فما في العالم يسعدُهُ
غنّاه الأمسُ وأطربهُ وشجاهُ اليومُ، فما غدُهُ[2]

شكلّت كلمات هذه القصيدة صرخات الشاعر المتألّم الذي عايش جلّ أنواع الأزمات بصمت عميق متوجّع والآهات بعد أن كان من أسعد المخلوقات على سطح الأرض.

2- قصائد طرأ عليها تغيير في الروي: وقد توزعت على أربعة أوزان، هي:

2-1-الخفيف:جاء في خمس قصائد مجموع أبياتها مائة وثمان وأربعون بيتا، هي:

-"إلى الشعب"[3]: تتألف من أربعة مقاطع، المقطع الأول مؤلف من ست عشرة بيتا الثمانية الأولى جاءت على روي الميم المرفوع، والأخرى على روي الميم الساكن، المقطع الثاني مؤلف من ست

[1] - أبو القاسم الشابي: الديوان،ص: 107.
[2] - م ن، ص: 178.
[3] - م ن، ص ص: 130-131 .

عشرة بيتا الثمانية الأولى جاءت على روي الباء المكسورة الموصولة بالهاء، والأخرى على روي الهاء الممدودة بالألف، المقطع الثالث مؤلف من ست عشرة بيتا الثمانية الأولى جاءت على روي اللام المفتوحة الموصولة بالهاء، والأخرى على روي الدال المرفوعة الموصولة بالهاء ، المقطع الرابع مؤلف من سبعة أبيات جاءت جميعها على روي الياء المرفوع.

–" أبناء الشيطان"[1]: تتألف من سبعة مقاطع، المقطع الأول مؤلف من ثلاثة أبيات جاءت على روي النون المفتوحة الموصولة بالهاء، لمقطع الثاني مؤلف من ستة أبيات الثلاثة الأولى جاءت على روي الهاء الممدودة بالألف، والأخرى على روي الراء الممدودة بالألف،بقية المقاطع مؤلفة من ثلاثة أبيات لكل مقطع روي مطلق.

–" في ظل وادي الموت"[2]: تتألف من سبعة مقاطع، المقطع الأول مؤلف من اثني عشرة بيتا جاءت متنوعة الروي صوتا وحركة ، المقطع الثاني مؤلف من أربعة أبيات جاءت على روي النون الممدودة بالألف ،المقطع الثالث مؤلف من أربعة أبيات جاء البتيان الأول والثاني على روي الهاء الممدودة بالألف والأخرى على روي الياء الممدودة بالألف.

–"ألحاني السكرى"[3]:تتألف من عشرة مقاطع، المقطع الأول و الثاني والرابع والخامس والسادس والسابع والعاشر، كل منها يتألف من بيتين اثنين ينتهيان بروي موحد صوتا وحركة يتنوع من مقطع لآخر على الترتيب الأتي: (سِ سِ)، (رُ رُ)، (ني ني)، (لِ لِ)، (دِ دِ)، (دُ دُ)، (نا نا)، أما المقطع الثالث،والثامن فيتألفان من أربعة أبيات يتنوع الروي بين كل بيتين،كما يلي:(رِ رِ لَ لَ)،(ةُ ةُ فْ فْ)،والمقطع التاسع تألف من ثلاثة أبيات على روي موحد صوتا مختلفا حركة(رِ رُ رُ).

– "الأشواق التائهة"[4]: نظمت على أربعة مقاطع، المقطع الأول، والثالث تألفا من أربعة أبيات لكل منهما روي موحد،كان الأول على روي القاف المرفوع، والثاني على روي السين المكسور. كما تألف المقطعان الثاني والرابع من ثمانية أبيات الثاني جاء على روي واحد هو الدال المكسور، أما الرابع فتنوع بين اللام والنون والهاء .

2–2–المجتث:جاء في قصيدتين مجموع أبياتهما خمسة وسبعون بيتا، هما:

[1] – أبو القاسم الشابي: الديوان،ص ص: 172–173 .
[2] – م ن، ص ص: 174–175 .
[3] – م ن، ص ص: 110–111 .
[4] – م ن، ص ص: 112–113 .

-"في فجاج الآلام"[1]: تتألف من خمسة مقاطع ،يتألف المقطع الأول، والثاني والخامس من ستة أبيات،وكان الأول متنوع الروي بين العين المكسورة والياء الممدودة بالألف(عِ عِ عِ ، يا يا يا)،وجاء كل من المقطعين الثاني والخامس على روي موحد ،أما الثاني فكان متنوع الحركة بين الكسرة والضمة (عِ عِ عِ عِ عُ عُ) ، والخامس على روي الباء المفتوحة الموصولة بهاء الوصل، وتألف كل من المقطعين الثالث والرابع من ثمان عشرة بيتا، تميزا بالتنوع المتغير للروي صوتا وحركة بالشكل الآتي على الترتيب: (يْ يْ يْ تي تي ت نا نا نَ نَ نَ رِ رِ رِ لِ لِ لِ)،(تُ تُ تُ تُ تُ تُ نا نا نا عُ عُ عُ كِ كَ دُ دُ دُ دُ).

- **"بشعري"**[2]: تتألف من أربعة مقاطع، المقطع الأول يظم خمسة أبيات جاءت على روي موحد هو الراء المكسورة، وتألف الثاني من ستة أبيات جاءت على رويين، الثلاثة الأولى كانت على الراء المكسور، والثلاثة الأخرى كانت على اللام المكسور، وتركب المقطع الثالث من ثمانية أبيات ، الأربعة الأولى جاءت على روي اللام المكسور، والأربعة الأخرى على الدال المكسور، أما المقطع الرابع فتركب من ثلاثة أبيات جاءت على روي واحد هو الدال المكسور.

2-3-المتقارب:جاء في قصيدتين مجموع أبياتهما تسعة وتسعون بيتا، هما:

-"المساء الحزين"[3]: نظمت على مقطعين، المقطع الأول يتألف من ثلاثين بيتا، يتوزع على قسمين متساويين، الأول منه جاء على روي النون الساكن، والقسم الثاني كان على روي الباء الساكن،أما المقطع الثاني فتضمن خمس عشرة بيتا جاءت على روي موحد هو الدال الساكن.

-"إلى الموت"[4]:تتألف من ستة مقاطع، كل مقطع يتألف من أربعة أبيات،وكل مقطع موحد الروي صوتا وجميع أبيات القصيدة رويها ساكن،حيث جاء الأول على صوت الدال ، والثاني والرابع على صوت الميم، والثالث على صوت التاء،والخامس على صوت العين، والسادس على صوت الحاء.

2-4-مخلع البسيط: جاء في قصيدة واحدة هي :"إلى عازف أعمى"،تتألف من ثمان عشرة بيتا تتوزع على ثلاثة مقاطع كل مقطع مؤلف من ستة أبيات يتغير الروي فيها بانتظام حيث يقوم المقطع الأول والثاني على روي الميم الساكن أما الثالث فجاء على روي الباء الساكن،يقول الشاعر:

---

[1] - أبو القاسم الشابي: الديوان،ص: 164ـ167 .

[2] -م ن، ص: 87ـــ89 .

[3] -م ن، ص: 147ـــ149. .

[4] -م ن، ص: 54ـــ56 .

أدركت فجر الحياة أعمـى وكنـت لا تعرفُ الظّـلامْ
فأطبقت حولك الدّياجـي وغـام من فوقك الغمـام
وعشت في وحشة ، تقاسي خـواطرًا، كلّهـا ضـرامْ
وغربـةٍ، ما بهـا رفيـقٌ وظـلمةٍ، مـا لها ختـامْ
تشـقّ تِيـه الوجود فـردا قد عضّك الفقر والسّقامْ
وطاردتْ نفسك المآسي وفـرّ من قلبك السّـلامْ[1]

يخاطب الشاعر في هذه الأبيات فنّانا أعمى مرهف الشعور، حياته مليئة بالحسرة والحرمان، مصوّرا ضعفه وانكساره بعينين عاجزتين عن رؤية ما في الكون،غير أنه في الأبيات اللاحقة يعزّيه نظرا لامتلاكه فنّا يعوضه عن فقدانه البصر الذي لا يمثل نهاية العالم، وعليه مواصلة العيش،لأنه سيتمكن من تذوق طعم السعادة بفنّه الذي سيحسّسه بجمال الحياة، يقول:

وأسعـد النـاس فيه أعمـى لا يبصر الهول والمصاب
ولا يـرى أنفـس البـرايا تـذوب في وقـدة العذاب
فاحمد إله الحياة، واقنـع فيهـا بألحـانك العـذاب[2]

3–قصائد طرأ عليها تغيير في الروي والقافية:

3–1–الكامل: وقع هذا النوع من التغيير في قصيدة واحدة هي "الطفولة"[3]، تتألف من ثلاثة مقاطع كل مقطع يتألف من أربعة أبيات ، وكان التنوع منتظما بين قافيتي المتواتر والمترادف، "فاع" في المقطع الأول،والثاني البيتان الأول والثاني (ة ت)،(ع ع) على الترتيب،المقطع الثالث،البيتان الثالث والرابع(ب ب)،"فاعلن" في المقطع الأول،والثاني البيتان الثالث والرابع(هـ هـ)،(رِ رِ)على الترتيب،المقطع الثالث،البيتان الأول والثاني(رِ رِ).

3–2–مجزوء الكامل: وقع هذا النوع من التغيير في قصيدتين هما:

–"يا شعر"[4]: تتألف من تسعة وأربعين مقطعا كل مقطع يتألف من بيتين يحملان نفس الروي، وقد جاءت المقاطع على قواف مقيدة ومطلقة تتغير عشوائيا بين المتواتر والمترادف و المتراكب(فاعلتن).

[1] – أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 125.
[2] –م ن، ص: 126.
[3] –م ن، ص: 41 .
[4] –م ن، ص: 15ـ22 .

-"**جدول الحب بين الأمس واليوم**"[1]: تتألف من أربعة مقاطع تختلف أعداد أبياتها، وقد جاءت المقاطع على قواف مقيدة ومطلقة تتغير عشوائيا بين المتواتر والمترادف ،كما تتغير أصوات الروي كذلك تغيرا عشوائيا.

3-3-المتقارب:يظهر التغيير في ثلاث قصائد هما:

-"**شكوى اليتيم**"[2]:تتألف من مقطعين يتألف الأول من اثني عشرة بيتا والثاني من ثلاثة أبيات،وقد جاءت على قواف مقيدة ومطلقة تتغير عشوائيا بين المتواتر والمترادف، كما يتغير الروي عشوائيا أيضا.

-"**الزنبقة الذاوية**"[3]: تتألف من ثمان وعشرين بيتا تتوزع على ثلاثة مقاطع ، تشترك هذه المقاطع في تنوع الروي صوتا وحركة، حيث يتألف الأول من اثني عشرة بيتا يترتب الروي فيها كالآتي(يِ يِ سى سا رْ رْ مْ مْ لْ لْ مْ مُ)، ويتألف الثاني من ستة أبيات،ينتظم فيها الروي بهذا الترتيب (تِ تِ ةْ ةْ مْ مْ)،و الثالث يتضمن عشرة أبيات، يكون الروي فيها هكذا (بْ بْ رْ رْ نْ نْ رْ رْ سا سى).تتنوع بها القافية بين "فاعلن وفاع" تنوعا عشوائيا.

-"**أراك**"[4]: تتألف من ثلاثة مقاطع تختلف أعداد أبياتها، وقد جاءت المقاطع على قواف مقيدة ،تتغير بانتظام حيث يتواتر نوعين منها على النحو الآتي:"فاع"بالمقطع الثاني، على روي موحد هو الدال ، "فاعلن"بالمقطع الأول والثالث، على روي اللام بالأول والراء بالثالث.

3-4-السريع: وقع هذا النوع من التغيير في قصيدة واحدة هي "زوبعة في ظلام "[5]، تتألف من مقطعين الأول يتألف من ثلاثة أبيات، والثاني من ستة أبيات، وقد جاء الأول على روي واحد هو اللام الساكن وقافية واحدة هي "فاع"، والثاني، كانت فيه الأبيات الثلاث الأولى على روي الميم الساكن وقافية "فاع"، والثلاثة الأخيرة على روي الدال الساكن وقافية "فاعلن".

3-5-المجتث: وقع هذا النوع من التغيير في قصيدة واحدة هي "نظرة في الحياة "[6]، تتألف من مقطعين يتألفان من اثني عشرة بيتا ،وقد انقسم الأول إلى جزأين الأبيات الستة الأولى نظمت على روي السين المقيد وجاءت على قافية فال، والأخيرة على صوت الياء الممدود بالألف على روي واحد

[1] - أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 167ـــ170 .
[2] -م ن، ص ص: 92 -93.
[3] -م ن، ص ص: 175-176 .
[4] -م ن، ص: 118ـ120 .
[5] -م ن، ص ص: 119-120 .
[6] -م ن، ص ص: 91 -92.

وقد جاءت على قافية فاعلْ، أما المقطع الثاني فقد انقسم أيضا إلى قسمين فكانت الأبيات الستة الأولى منظومة على صوت الميم المقيد وجاءت على قافية فال، والأخيرة على صوت الهمزة المقيد ،وجاء المقطع كله على قافية واحدة هي "فاع".

3-6-مجزوء الرمل: وقع هذا النوع من التغيير في قصيدتين هما:

- **"من أغاني الرعاة"**[1]: تتألف من عشرة مقاطع كل مقطع يتألف من أربعة أبيات كل مقطع تقع أبياته على نفس الروي صوتا وحركة، مع توحد القافية المقيدة، ما عدا المقطع الخامس الذي كان على قافية فاعلن وروي الراء الساكن ،غير أنه جاء البيت الثالث على قافية فاعلتن ،أما المقطع الأول فجاء على قافية فاعلن بروي هاء السكت، بقية المقاطع جاءت على قافية فال السادس والثامن والتاسع والعاشر بروي اللام، المقطع الثاني بروي الهاء، المقطع الثالث بروي الدال، والسابع جاء على روي الباء.

يقول الشاعر:

أقبـــل الصبـــح يـغنّـي للحيـــاة النّـاعســـه
والرّبـى تحلم في ظلـ ـل الغصون المائسـه
والصـبّا تُرقـــص أورا ـق الزّهـــور اليـابسه
وتهـادى النّور في تلـ ـك الفجاج الدّامسه[2]

يظهر من خلال هذه الأبيات حب "الشابي" للطبيعة، فجعل منها ملجآ له فربطها بأحواله النفسية، فكان منعزلا بنفسه بعيدا عن هموم الحياة وعن شعبه المهزوم،كما ارتبطت ارتباطا وثيقا بمرضه نظرا لاحتياجه إلى جو خاص حتى يتعايش مع دائه.وبهذا شكلت الطبيعة حيّزا بارزا في الديوان.

شعره كان شاهدا حيا على تأثره بالطبيعة،حيث كان على اتصال وثيق بواقعه الطبيعي فهو جزء منه، فجعل منها ملجأ له فربطها بأحواله فعبر من خلالها عن حاجاته الملحة في ذهنه وفي ذاته مُوضّحا هدفه،فكانت محملا لجملة من الأفكار والمشاعر التي يسقطها الشاعر عليه، مما جعل من هذه القصيدة وثيقة جمالية وطبيعية، رسمها بلغة تصويرية معبرة عن تجربته.

-**"أنشودة الرعد"**[3]:تتألف من ستة مقاطع،كل مقطع يتألف من بيتين على روي واحد ما عدا المقطع الثالث يتألف من أربعة أبيات الأول والثاني على روي التاء ، والثالث والرابع على روي

[1] - أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 162ـ164 .
[2] - م ن، ص: 162.
[3] - م ن، ص ص: 100 .

الباء، أما القوافي فجميعها مقيدة ما عدا المقطع الأخير الذي كان رويه صوت الدال الممدود بالألف، وهي تتنوع بين "فاع" في المقطع الأول والثاني، الرابع، الخامس، البيتان الثالث والرابع من المقطع الثالث،"فاعلن"،فكانت في البيتين الأول والثاني من المقطع الثالث،البيت الأول من المقطع الأخير، "فاعلتن"، اقتصرت على البيت الأخير من المقطع الأخير.

يظهر بأن التشكيل العمودي في القسمين قد اشتمل على كل عناصر العمود الشعري، وكأنه تلخيص مكثف لجميع إمكانياتها الإيقاعية.تقابله لذة التجريب التي أخذت مسار الخروج على النموذج التراثي فعمل على كسر وحدة القافية باعتبارها سمة من أهم سمات الإيقاع الشعري.وهذا النوع من التحول يستهدف الأنساق الشعرية بقصد كسر رتابة المنحى الشعري المتواتر إلى منحى اختلافي جديد، يهدف إلى تحفيز القارئ ويزيده عمقاً وإدراكاً جمالياً في النسق الشعري.

4- التجريب في الموشح:وقد أخذ الشاعر في نظمه لموشحاته من منهج "مارتين هارتمان" صاحب أهم دراسة أثبتها في كتابه القيم" شعر المقطعات العربية: الموشح"، حيث يرى بأن« أوزان الموشحات تتصل بعروض الخليل اتصالا وثيقا، وأنها تجري على بحوره، غير أنه استخدم في التقطيع الشعري الطريقة السائدة عند المستشرقين وهي المقاطع.»[1] فجاءت خمسة منها على الشكل المقطعي (في الظلام، الصباح الجديد، أغنية الأحزان، أغاني التائه، مأتم الحب).

- **"في الظلام"**[2]: التزم فيها تنويعا محدد البناء قسمه إلى أربعة مقاطع ، المقطعان الأول والثاني جاءا على أربعة أشطر، أما المقطعان الثالث والرابع فكانا على ثمانية أشطر، كما التزم التنويع من حيث الوزن ، قسم البيت إلى قسمين ، القسم الأول كان على مجزوء الرمل جاء في المقاطع الأربعة معلولا بالقصر أما القسم الثاني فكان على تفعيلة وجزء من تفعيلة أخرى في كامل المقاطع، فكان يشبه إلى حد ما موشح النجوى، كما نوع في حرف الروي في كل مقطع من الموشح أما القافية فواحدة هي "فاعْ". و سيتضح هذا من خلال إجراء تقطيع عروضي لمقطع من المقاطع، يقول "الشابي":

رفرفت في دجية الليل الحزيـــن * زمرة الأحلامْ**
فوق سربٍ من غمامات الشجون * ملؤها الآلامْ**[3]

[1] -نقلا عن: مضاوي صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية دراسة في الضوابط الوزنية، أطروحة دكتوراه، إشراف: صالح جمال بدوي، جامعة أم القرى،المملكة العربية السعودية، 1994م، ص: 34.

[2] - أبو القاسم الشابي، الديوان ،ص ص: 128-129 .

[3] - م ن، ص: 128.

-"**الصباح الجديد**"[1]:يتألف هذا الموشح من ثلاثة أبيات كل بيت يتألف من نفس المطلع حيث يتألف هذا المطلع من ثلاثة أغصان ثنائية على مشطور المتدارك، بقواف مقيدة،وقد طابق الشاعر بين المطالع في المقاطع الثلاثة بالنغمة واللحن والإيقاع وطبقة الصوت، يقول الشاعر:

اسكُني يا جـراحْ * وأسكُتي يا شجونْ**

ماتَ عهدُ النّواحْ * وزَمانُ الجنـــــونْ**

وَأَطَلَّ الصَّبـــاحْ * مِنْ وراءِ القُـــرونْ**[2]

بعد المطلع يكون الدور قد تألف من ثمانية أغصان ثنائية في كل مقطع ، قام الشاعر بالتنويع في الروي والقوافي ، فكان المقطع الأول متنوع الروي والقوافي حيث جاء هذا المقطع على قافيتين(فال، فاعلن)، أما المقطع الثاني فنوع كذلك في الروي والقوافي إلا أننا نلمس تنوعا منتظما للروي كالآتي (ل ل ل ع، ل ل ل ع)، أما المقطع الأخير فأيضا التزم فيه الشاعر تنويعا منتظما للروي (هْ هْ هْ ع، م م م ع) كما التزم فيه قافية واحدة هي "فاعْ".

وقد انتقل "الشابي" ببراعة فائقة إلى خلق خانة متمايزة إيقاعا عن الدور من حيث النغمة والطبقة بدءاً من قوله (اسكُني يا جراحْ) محققاً بذلك نداء عالي الوتيرة، فيه الكثير من الاستغاثة وطلب العون والرجاء، ولذلك كان لا بد من رفع طبقة الصوت. وحين لا يجد ذاك النداءُ المستغيث جواباً ينحدر اللحن والنغمة والطبقة نحو النغمة الأصلية "ماتَ عهدُ النّواحْ" بما هي نغمة رضىً واستسلام للألم والحزن والخذلان. ما حقق خلق حالة وجدانية شفيفة عبرت عن مزاج متألم يتناوب ما بين نداء الرجاء والاستكانة إلى واقع الحال.

-"**أغنية الأحزان**"[3]: في هذا الموشح قام "الشابي" بتحقيق التساوي بين كل المقاطع، كما التزم بتكراره لعدد متساو من التفعيلات في الأشطر، كما نوع في الروي، والتزم بقافية واحدة هي "فاعْ"، أما الوزن فقد التزم به حيث جاء الموشح على وزن مجزوء الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)، فكان كل مقطع يتألف من شطر يعقبه تذييل إلى اليسار، ثم يليه ثلاثة أشطر متتالية تعقبها فقرة إلى اليسار.وقد ذكر" فوزي سعد عيسى" هذه الخاصية في قوله: «نظم الوشاحون شطرا البيت مضفرا

[1] - أبو القاسم الشابي، الديوان ، ص: 150ـ152 .

[2] - م ن، ص:150.

[3] - م ن، ص: 45ـــ48 .

بفقرة أو فقرتين و أعقبوه بفقرة أو فقرتين فأتوا به مذيلا»[1] ما يؤكد باب التحرر على مستوى العروض وسآخذ كمثال للتذييل بفقرة إلى اليسار قول "ابن زهر":

هل لقلبي قرار

والأحبة سارو رواحا[2]

أما في "أغنية الأحزان" فإن التذييل فيها بفقرة إلى اليسار جاء على تفعيلة تامة (فاعلاتن) وجزء من تفعيلة(فال) وسيتضح هذا من خلال التقطيع العروضي لمقطع من المقاطع.يقول الشاعر:

غنني أنشودة الفجر الضحوك

أيها الصداح

فلقد جرعني صوت الظــلام

ألما علمني كره الحيـــــاة

إن قلبي مل أصداء النـــواح

غنني يا صاح[3]

–"أغاني التائه"[4]: يتألف هذا الموشح من ثلاثة مقاطع حيث يحتوي كل مقطع على خمسة أبيات وشطر منفرد حيث يقوم بتكرار الشطر الأول للبيت الأول مرتين في كل مقطع ، أما المرة الأولى فتكون في الشطر الأول من البيت الخامس، أما المرة الثانية فتكون بتكراره شطرا منفردا عند نهاية كل مقطع . ويمكن الاستدلال على هذا بما جاء في المقطع الأول، يقول الشاعر:

كان في قلبيَ فجر، ونجومْ، * و بحار ، لا تغشيها الغيـــومْ**

وأناشيد، وأطيار تحـــــوم * وربيعٌ، مشرقٌ، حلوٌ، جميـــلْ**

كان في قلبي صباحٌ و إيـاهْ * وابتسامات ولكن... وا أســاه؟**

آه ما أهول إعصار الحيــاة؟ * آه؟ ما أشقى قلوب الناس؟ آه**

كان في قلبيَ فجر، ونجومْ، * فإذا الكلّ ظلامٌ وسديـــــمْ**

كان في قلبيَ فجر، ونجومْ[5]

---

[1] – ينظر: فوزي سعد عيسى: الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1990م، ص: 108.

[2] – السيد مصطفى غازي: ديوان الموشحات الأندلسية، منشأة المعارف، الإسكندرية ،مصر، 1979م، ص:68.

[3] – أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 45.

[4] – م ن، ص ص: 126-127.

[5] – م ن، ص ص: 126.

أما فيما يخص القوافي فجميعها مقيدة وهي واحدة في كامل الموشح(فاغْ) ، أما الروي فقد كان ساكنا متنوعا بين الميم واللام والهاء والحاء والتاء كما يلي: (مْ لْ هْ هْ مْ مْ، دْ دْ دْ دْ دْ حْ، دْ دْ دْ دْ دْ ةْ).

–"مأتم الحب"[1]: قسم الشاعر هذا الموشح إلى ستة مقاطع كل مقطع متساوي مع غيره حيث يحتوي كل مقطع على سطرين جاء كل منهما على تفعيلة فاعلاتن ثم ينظم بيتين على وزن مجزوء الرمل أما السطر الأخير فجاء على وزن منهوك الرمل (فاعلاتن فاعلان) مع دخول زحاف الخبن عليه في بعض المقاطع ولنأخذ المقطع الأول كمثال، قال الشاعر:

ليت شعري ؟

0/0//0/

فاعلاتن

أيّ طيـــر

00//0/

فاعلاتْ

قصر

يسمع الأحزان تبكي

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

فاعلاتن فاعلاتن

بين أعماق القلوب

00//0/0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتْ

قصر

ثمّ لا يهتف في الفجْـ،

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

فاعلاتن فعلاتن

خبن

ـر برنّات النّحيب

00//0/0/0///

فعلاتن فاعلاتْ

خبن قصر

[1] – أبو القاسم الشابي، الديوان ، ص ص: 77 –78.

بخشوع، و اكتئاب

00//0/0/0///

فعلاتن فاعلانْ[1]

خبن قصر

إن الموشحات الشابية، نماذجُ مختلفة لا تتفق مع القصيدة الشعرية الموروثة في جوانب كثيرة، أبرزها الشكل، والقافية، والوزن. وبذلك تكون الموشحات منعطفاً بارزاً في مسيرته الشعرية. خاصة إذا نظرنا إلى دور "الشابي"في تفعيل اختراع الموشح وفق طرائق مدرسته الموسيقية الجديدة بما ينسجم مع الحس الجمالي والفكر الأدبي الراقي، وبما يتوافق مع الوجدان الموسيقي الإبداعي و الممتد.

يتميز التشكيل الموسيقي في تجربة الشاعر اعتمادا على مجموعته الشعرية الوحيدة" أغاني الحياة" بالشمولية وتنوع الأشكال الموسيقية، والمقصود بالشمولية اتساع الدائرة الإيقاعية التي تتقلب في محيطها تجربة الشاعر، بحيث يشمل ذلك المحيط الواسع في انزياحاته على نوعين هما القصيد والموشح، وهناك، تتخذ قصائد المدونة نمطا مقطعيا وآخر غير مقطعي تنطوي تحتهما مجموعة من الأشكال منها القصيدة العمودية التراثية وهناك نوع ثاني ذو بنية موسيقية جديدة من الناحية القافوية التي تكون أحيانا موحدة وأخرى متنوعة،كما اتخذ لنفسه موشحات بأشكال خاصة لا تلتزم الترتيب المألوف فيما يخص البناء الشكلي، ما عدى موشح واحد وهو" الكآبة المجهولة" أما فيما يخص الأوزان فالتزم التنويع ،حيث جمع بين المشطور والمنهوك فلم يوازن بين الشطرين وكان هذا باديا في موشح "النجوى"،كما استفاد في موشح "أغنية الأحزان" من التذييل بفقرة إلى اليسار،وأضاف وزنا جديدا هو مشطور المتدارك في موشح "الصباح الجديد"،فكان له إيقاعا لطيفا بنغمات سريعة.فالتجريب في الموشح يفتح مجالا جديدا للنغم فيه فكان للتنويع الموسيقي في الموشحات أثر بالغ في شعر "الشابي".

لقد مد الشاعر ديوانه بروح حداثة شكلية مدهشة، فتميز بإحياء الشكل العمودي إحياء تجديديا،يأخذ من القديم المادة الخام ويبدع من خلالها، عبر إعادة إبداعها، نصا شعريا غير تقليدي.

[1] – أبو القاسم الشابي: الديوان، ص:77.

الفصل الأول

الإيقاع العروضي

المبحث 01: إيقاع الوزن

المبحث 02: إيقاع القافية

من أهم ما يميز الشعر العربي الوجه العروضي بالدرجة الأولى، حيث يعتبر الإيقاع العروضي أحد صور الإيقاع الخاصة، فهو الإيقاع المقنن بعدما كان في الأصل إيقاعا عاما، وقد أشار إلى هذا "عبد الله الطيب" في قوله:« ذهب الوزن بمنزلة دقات ما، والقافية بمنزلة صوت يصبغ هذه الدقات...فإن اتحاد وزن العروض في البيت الذي تقع فيه مع جرسها يجعلهما معا بمنزلة آلة بعينها تحدث صوتا بعينه على نسق معلوم ثم إذا تكررت الأبيات آخذا بعضها برقاب بعض، وكل منها فيه ألوان من التنويع...الناشئ من السكنات والزحافات والحركات...كل ذلك بمنزلة دفع من التأليف الموسيقي يشرف عليهن صوت واحد متكرر يكون لهن بمنزلة الإطار ...ويربط بينهن برباط الوحدة والانسجام، ويصبغ أنغامهن المختلفات بكونه...»[1]، حيث يتم التعرف على هذا النسق بواسطة التقطيع، «ويحتاج العروض إلى شيء من الحس الموسيقي،لأن الصلة بين العروض و الموسيقى واضحة،... وهذا ما يفسر لنا كيف أن "الخليل" كان ذا ذوق موسيقي وأمكنه أن يستخدم علمه بأصول الموسيقى في وضع علم العروض ومصطلحاته»،[2] ولأن هذه الفصل يُعنى بالوقوف على الجانب العروضي لشعر"الشابي"، سيتم الانطلاق من سنن العروض الخليلي المتوارثة بما يجيزه علمه من أشكال البحور التامة و المختزلة ، الصافية والمركبة ، مع ما يجيزه "الخليل" من زحافات وعلل لأن التفاعيل لا تلزم صورة واحدة، وإنما تخرج إلى صور متعددة، بالإضافة إلى القافية التي لا يكتمل البناء العروضي دون الإلمام بها، كونها القرار الأخير لنغم البيت ،كل هذا بالتعرض إلى نصوص شعرية مختلفة من الديوان تمس الفضاء الموروث كما تتعداه إلى الفضاء المتجدد «الذي لا يحول دون تصور حيوي لإنجاز المادة الإبداعية المتعددة،كالتزام ثقافي وجمالي يفرضه التداخل الشعري الثقافي والفكري من ناحية،وإلحاح المتطلبات النهضوية التطويرية من ناحية ثانية ، تبوح بأسراره الجمالية المكونة لشعرية النص»[3] وبهذا سيتم ملامسة موسيقى الأوزان والقوافي ورصدها بتحسس إيقاعاتها النابضة بالبعد الدلالي في قصائد المدونة.

[1]- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج/1، دار جامعة للنشر، الخرطوم السودان،1992م، ص: 201.

[2] -عبد الله درويش: دراسات في العروض والقافية، دار العلوم، القاهرة، ط/3، 1987، ص ص: 3 -5.

[3] -ينظر: سامي سويدان: في النص الشعري العربي،مقاربات منهجية،دار الآداب، بيروت، لبنان، ط/2، 1999م، ص ص: 10 – 11.

المبحث الأول: إيقاع الوزن:

اقترن ذكر الشعر منذ اللحظة الأولى لدراسته بسمة الوزن، هذه الرؤية للشعر لها أهمية في دراسة البنية الإيقاعية، إذ توحي بارتباط الشعر ارتباطاً تلازمياً بالوزن ، حيث يتميز بالثبات.

المطلب الأول: مفهوم الوزن وأهميته:

جاء في لسان العرب:« وزن فلان الدراهم وزنا بالميزان، وإذا كاله فقد وزنه أيضا، ويقال: وزن الشيء إذا قدره، والميزان: المقدار، وأوزان العرب: ما بنت عليه أشعارها واحدها وزن، وقد وزن الشعر وزنا فاتزن»[1].

أما اصطلاحا،يمثل جزءا من التشكيلات الإيقاعية حيث« تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب.»[2] وهذه الحركات والسكنات تتجزأ إلى مستويات مختلفة من المكونات المتمثلة في الشطرين والتفاعيل والأسباب والأوتاد،[3] فالوزن يتألف من وحدات صوتية أصغرها السواكن والمتحركات، ما إن يشرع المتلقي في قراءة قصيدة ، حتى يبتدره وزنها ، ليحقق نوعاً من الاستجابة معها،كسلسلة متصلة الحلقات، حيث تنسجم كل حلقة فيها مع بقية الحلقات،وتنتهي بما يطلق عليه "القافية".

والوزن الشعري يعد«جزء مهما من عملية الخلق الشعري »[4]، كونه ذو شأن عظيم في بناء التجربة الشعرية وضبط انفعالات الشاعر وتحولاته النفسية بانسجام مع باقي مكونات النص، «لأنه إحدى الوسائل المرهفة التي تمتلكها اللغة لاستخراج ما تعجز عنه دلالة الألفاظ في ذاتها عن استخراجه من النفس البشرية.»[5]

فالصلة بين الدلالة الشعرية وبين العروض صلة تلازمية ، تطرق إليها الدارسون منذ القديم ،فقد بحث الشاعر عن الوزن المناسب للمعاني، حيث قام "القرطاجني" و "عبد الله الطيب" بدراسة علاقة الأوزان بأغراضها اعتمادا على الذوق ، غير أنها كانت تتخذ قيما ومقاييس ثابتة معيارية، لكن«حركة الوزن حركة آنية لا تنفصل عن حركة المعنى، والتناسب الذي يمكن أن يتميز به الوزن لا يمكن أن يفهم بعيدا عن التجربة»[6]، لأن فاعلية الإيقاع متجددة حسب التجربة الشعورية وبديهي أن تجارب

---

[1]- أبو الفضل جمال الدين، محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط/1، 1996م، مادة (و-ز-ن)، ص: 4828 وما بعدها.

[2]- ينظر: أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1976م، ص:236.

[3]- ينظر: مصطفى حركات: أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط/1، 1998م، ص: 07.

[4]- جمال نجم العبيدي: لغة الشعر في القرن الثاني والثالث الهجريين، دار زهران، الأردن، 2003م، ص:257.

[5]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط/3، 1983م ،ص:49.

[6]- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر، القاهرة، ط/2، 1971م، ص ص: 205-206.

الشعراء متنوعة ومختلفة ، بل تجارب شاعر بعينه تتغير من موقف إلى آخر ، فإيقاع الخطاب الشعري يعنى بالسياق[1]، فإيقاع الشعر الجاهلي كان متلائما مع الفطرة الأولى وهو متواجد أيضا في العصر الحالي رغم الأشكال الإيقاعية الأخرى الطاغية عليه و«ذلك حين تتحد المعطيات العاطفية مع المواصفات الخارجية... فالإحساس بمظاهر الكون يتضمن في عمقه انفعال الذات التي تنسجم مع اتحاد الشكل الذي تستجيب له النفس فتفرز ما يثير فينا الإحساس بالمتعة ضمن نغمات تتوالى على النفس فتلتذ بسماعها وفقا لما تحركه فينا هذه النغمات من إيقاع يناسب مجريات عواطفنا»[2]،فدلالة الإيقاع ظاهرة جمالية في الشعر متجددة، «فالشاعر يستسلم لإيقاع عام ...فمهمة العروضي التقطيع ومهمة المبدع الانتقال في حركة مستمرة دون توقف عن الإحساس بانسياب اللغة...وهكذا تتراءى الأفكار وتتابع العبارات والجمل مقترنة بالبنية الصوتية المتبعة المختارة، وبسبب ذلك ترتبط الدلالة بالإيقاع ارتباطا وثيقا».[3]

المطلب الثاني: الخصائص الوزنية:

الوزن ذو بعد لغوي ورياضي كمي وصوتي، حيث يمثل التتابع المنتظم، للتفعيلات ما يسمى البحر الشعرى، الذي يختلف حسب الممارسة الإبداعية لكل شاعر. **فماذا عن هذا في البحور المستخدمة بالمدونة؟**

سيتم تتبع استخدام "الشابي" للبحور من خلال إجراء إحصاء للإيقاعات الوزنية المستعملة لقصائد الديوان، عن طريق الجدول التالي:

الوزن	مرات الاستخدام	نوع الاستخدام				النسبة النهائية
		تامة	النسبة المئوية	مجزوء	النسبة المئوية	
الخفيف	29	28	%24.36	01	%0.95	%25.31
الكامل	23	13	%9.36	10	%11.85	%21.21
الرمل	18	08	%5.13	10	%12.84	%17.97
المتقارب	11	11	%14.29	00	%00	%14.29
البسيط	11	10	%07.70	01	%0.74	%8.45
المجتث	03	00	%00	03	%4.1	%4.1

[1]- ينظر: يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ، تر: محمد فتوح أحمد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط/1، 1999م، ص ص: 70-71.

[2]- ينظر: عبد القادر فيدوح: الإتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء، عمان، الأردن، ط/1، 1998م، ص: 445.

[3]- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي ،تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أرواغ، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 1996م، ص: 266.

المتدارك	02	01	%1.65	01مشطور	%1.36	%3.02
الطويل	08	08	%2.65	00	%00	%2.65
المنسرح	02	02	%1.65	00	%00	%1.65
السريع	03	03	%1.36	00	%00	%1.36

يتضح من خلال الجدول بأن الشاعر لم يستخدم البحور الشعرية كلها، ومعلوم بأن الشعر القديم أيضا لم يستخدم كل البحور الشعرية،

يعرف البحر بأنه « المعيار الذي بواسطته نصف مجموعة من الكلمات بأنها مقبولة أو غير مقبولة في صيغة شعرية مختارة»[1] ذات إيحاء شعري، ذلك لأن الكلمة الشعرية لكي تكتسب هذه الصفة، عليها أن تسهم بقدر أو بآخر في تأسيس موسيقى البحر، الذي يعنى بالشعور. «فهو وزن عروضي مؤلف من عدد من التفعيلات تتوارد عليه إبداعات الشعراء العرب عادة وقد يرد تاما في شطرين من ثماني أو ست تفعيلات، أو غير تام بحيث ينقص عدد التفعيلات»[2]. ويرد البحر وزنا تاما كما قد يرد وزنا مختزلا.

1-الأوزان التامة: وقد استخدم الشاعر تسعة بحور كانت تامة(الخفيف، الكامل، الرمل ، المتقارب، البسيط، الطويل، السريع، المتدارك، المنسرح)،

2- أما ما تعلق بالأوزان المختزلة، فقد وجدت محاولات جريئة للتصرف بموسيقى الشعر التقليدية ومحاولات التجديد في البناء، وقد تطرق إليها "العواد" تحت اسم "الأوزان المختزلة" في مؤلفه" إلى موسيقى الشعر الخارجية" وهي ثلاثة أنواع:

-المجزوء: يحتوي على ثلثي عدد التفعيلات.

-المشطور: يحتوي على نصف التفعيلات.

-المنهوك: ما يساوي ثلث التفعيلات المرسومة للبيت[3]

وقد جاءت للشاعر قصائد على هذه الشاكلة تتلخص في ما يأتي:

أ-المجزوءات: تمثل مجزوءات الأبحر التقليدية أبرز مجال لظهور التراكيب الموجزة للجملة الشعرية، لأن مساحة البيت الشعري ضمن حدود مجزوء البحر العروضي لا تتيح للجملة أن تشع، وتسمح

[1]- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص: 108، نقلا عن:
Tzvetan todorov ; theorie de la littérature-textes des formalistes russes ;el quel ;seuil ;les edition ; paris-1965 ;p:16.

[2]- عبد الحكيم العبد:علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي،دار الغريب للطباعة والنشر،القاهرة،مصر، ط/ 2، 2005 م،ص: 132 .

[3]- ينظر: دلال الشريف شاكر العبدلي: مظاهر التجديد في شعر العواد، مذكرة ماجستير، إشراف: محمد نبيه حجاب، جامعة أم القرى، السعودية، 1983م، ص: 145،نقلا عن:محمد حسن عواد: الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية، من منجزات نادي جدة الثقافي،الرياض،ص ص: 78-79.

للإيقاع بأن يكون واضحا، مما يجعل الشاعر يثري الجملة الشعرية الموجزة بكثافة تصويرية وفاعلية رمزية تتيح للخيال أن يحلق بعيدا.[1] ف «إذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة النفس وازدياد النبضات القلبية».[2]وقد جاءت له قصائد على، مجزوء الخفيف و مجزوء الكامل ومجزوء الرمل ومجزوء المجتث مع العلم بأنه لا يأتي تاما.بالإضافة إلى مخلع البسيط .

ب–مشطور المتدارك: من البحور الصافية،يعتمد على توالي التفعيلة الصحيحة فاعلن وقد هجره الشعراء قديما لما فيه من سذاجة الأداء ما يجعله أقرب إلى النثرية، ويتميز بتوفره على إيقاع متحرك ،وقد استفاد "الشابي" من خصائصه مشطورا حيث تمكن من صياغة كم هائل من الأحاسيس والأفكار في موشح "**الصباح الجديد**".

لقد استخدم الشاعر الأوزان الشعرية استخداما متفاوتا في المستوى العددي، فاحتل الخفيف المرتبة الأولى، الكامل و الرمل والمتقارب احتلت المرتبة الثانية، البسيط و المجتث جاءا بالمرتبة الثالثة، ثم تأتي في المرتبة الرابعة بقية البحور المستخدمة.

إذن لقد سلك مسلكا مخالفا للأسلاف في المحافظة على النظم في البحور الشائعة والمألوفة فلم ينظم عليها سوى الشيء القليل، وفي هذا ما يؤكد على هذا المسلك التجديدي.

المطلب الثالث: أنواع الأوزان:

يعمل الجدول الموالي على توضيح نسبة تواتر البحور المركبة والصافية:

أنواع البحور	نسبة استخدامها
المركبة (الخفيف/البسيط/المجتث/الطويل/المنسرح/السريع)	%43.52
الصافية (الكامل/الرمل/المتقارب/المتدارك)	%56.49

جاءت قصائد المدونة متقاربة في نسبة استخدام البحور من حيث التركيب والوحدة ،حيث بلغت نسبة استخدام البحور الصافية 56.46% محتلة بذلك المرتبة الأولى، وقد يرجع ذلك لسهولتها وكثرة زحافاتها،أما فيما يخص نسبة استخدام البحور المركبة فكانت 43.52% كما هو موضح في الجدول السابق.

[1]– ينظر: عبد الرحمان غرلكان: مرايا المعنى الشعري، أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعيلة ،مؤسسة دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع،عمان، الأردن، 2011م، ص: 349.

[2]– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط/2، 1952م، ص: 177.

وستتم محاولة استيعاب الصور التي أتت عليها أوزان المدونة.

1-الأوزان المركبة:

1-1-الطويل: ينتمي إلى دائرة المختلف، سميت بذلك لاختلاف أجزائها بين خماسية(فعولن و فاعلن)، وبين سباعية(مفاعيلن ومستفعلن)، وتضم ثلاثة أبحر مستعملة، هي الطويل، المديد والبسيط، وبحران مهملان هما، المستطيل، والممتد.[1] ، يتألف من ثمانية أجزاء، على النحو الآتي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

سمي كذلك لأنه «أتم البحور استعمالا، إذ لا يدخله جزء و لا شطر ولا نهك، وقيل لأنه أكثر البحور حروفا لأنه إذا صرع كان ثمانية وأربعين حرفا ولا مشارك له في ذلك»[2].له عروض واحدة مقبوضة وجوبا "مفاعلن" وثلاثة أضرب "صحيح، مقبوض، محذوف"، تتضح في الجدول الآتي:

الأعاريض	الأضرب
مفاعلن	1-مفاعيلن 2-مفاعلن 3-فعولن

احتل المرتبة السابعة في الديوان في ثمان منظومات تتوزع على خمس قصائد وثلاث مقطوعات بنسبة 2.65% من مجموع أبيات المدونة ، و هو بحر كثير العطاء « لامتداد نفسه وخفاء جرسه»[3]، وقد «اشتهر ببهائه وقوته»[4]، لا ينظم عليه إلا من كان متمكنا من الالتزام بنظام موسيقي، وقد برع "الشابي" فيه عندما نظم عليه مجموعة من المقاطع لا القصائد نظرا لتكونها من أقل من سبعة أبيات (متاعب العظمة ، المجد، الرواية الغريبة، من حديث الشيوخ) بمواضيع لا تخلو من الجدية، حيث تتمكن النفس بامتدادات هذا البحر من البوح، وقد ضمّن قصائده معنى الثورة والوطنية والحكمة والعقيدة.

-الصور التي جاء عليها بحر الطويل: هناك صورتان هما:

1- (مفاعلن/ مفاعيلن): التزمها "الشابي" في مقطوعتي"الرواية الغريبة، المجد"،وفي قصيدة"؟"، يقول:

[1] - ينظر: زين كامل الخويسكي: العروض العربي صياغة جديدة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1996م، ص: 11.

[2]- ينظر: م ن، ص: 261.

[3]- عبد الله الطيب: المرشد إلى أشعار العرب وصناعتها،ج/1، ص:368.

[4]- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 269.

ضحكنا على الماضي البعيد، وفي غد ستجعلنا الأيام أضحوكة الآتي[1]

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلـن

2- (مفاعلن/مفاعلن): التزمها في مقطوعتي"من حديث الشيوخ، متاعب العظمة"، وفي قصائد"زئير العاصفة، إلى الطاغية، يا حماة الدين"، يقول الشاعر:

ألا إنّ أحلام الشباب ضئيلـة تحطّمها مثل الغصون المصائب[2]

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلـن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

1-2-البسيط: يتألف من ثمانية أجزاء على النحو الآتي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

سمي هكذا لانبساط أسبابه، أي تواليها في أوائل أجزائه السباعية، إذ في كل جزء سباعي سببان متواليان، وقيل سمي بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضربه إذا دخل عليها الخبن فإنه يتوالى فيها ثلاث حركات.[3] له ثلاثة أعاريض وستة أضرب،تجتمع في الجدول الآتي:

الأعاريض	الأضرب
1-فعلن	1-فعِلن
2-مستفعلن	2-فعْلن
	3-مستفعلان
	4-مستفعلن
	5-مفعولن
	6-مفعولن

يحتل المكانة الخامسة في تواتره بنسبة 7.7% من الأبيات التامة، تتوزع على سبعة قصائد،هي"شكوى ضائعة، غرفة من يم، الأبد الصغير، السعادة، الغاب، أغنية الشاعر، الاعتراف،" وثلاث مقطوعات هي "سر النهوض، الحب،الناس"، وقصيدة وحيدة على المخلع هي "إلى عازف أعمى"،بنسبة 0.74% ،وتعد من أجود القصائد، فموسيقاها تآزرت مع معانيها و أوحت

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص:42.

[2]- م ن، ص: 29.

[3]- ينظر: إيميل بديع يعقوب:المعجم المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط/1، 1991م، ص: 146.

بدلالات عميقة عن أبعاد انسجام الوزن مع حالات الشاعر النفسية ومعانيه وجميع تلك القصائد لفت بحزن عميق وانكسار داخلي يتوافق مع تموجات بحر البسيط، فهو في لين تفعيلاته «يتفق وحالات الحزن الرفيع والانكسار المتعالي»[1]، كما أنه يتواءم مع « الموضوعات الهادئة التي تعبر عن عواطف فاترة أو محزنة»[2]، إذ تأتلف معانيها الحزينة والعميقة مع شكوى الشاعر من الحياة وانقلاب الأحوال والموازين فيها، وما في نفسه من تساؤلات جادة عن أوضاع الذات وعن الحياة و الموت، مما يحقق تآلفا بين تلك المعاني وأحوال الشاعر النفسية.

كما حمل من فخامة ما يتناسب مع المعاني الجليلة التي تتطلب الموقف الجاد ،والنظرة الصارمة، بموضوعات تحمل الطابع التأملي، واستخراج العبرة من خلال النظر في الكون والحياة والناس، ومواقف استنهاض الهمم وتحفيزها إلى العمل الوطني والقومي،[3]مثلما جاء في مقطوعة" سر النهوض" وقد جاءت على ثلاثة أبيات فقط، موحية بقوة الحدث وعمق الحالة الراهنة التي تحدث عنها الشاعر وأراد الوصول إليها بإحساس طلب العزة والانتصار، فأحس بهذا التعانق والترابط بين إيقاعية هذا البحر ومناسبته للحديث عن مواضيع لها علاقة بالعنف والحماسة.

-الصور التي جاء عليها البسيط: ثمة أمر يلاحظ في استعمالات الشاعر لهذا البحر، هو قلة التنويع في استخدام أشكاله، إذ لم يستخدم المجزوء منه، وجاء التام منه في أغلب أوضاعه على(**الصور التامة**)،وقد توزعت على أربعة صور صورتان واردتان في علم العروض وصورتان مستحدثتان.

1- (فعلن/فعلن): التزمها في معظم القصائد المنظومة على بحر البسيط" شكوى ضائعة، الحب، غرفة من يم، الأبد الصغير، السعادة" ومقطوعة "الناس"، يقول الشاعر:

ياليل ما تضع النفس التي سكنت هذا الوجود،ومن أعدائها القدر[4]

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلــن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

2- (فعلن/فاعلْ): وقد التزمها "الشابي" في قصيدة" أغنية الشاعر" ومقطوعة" سر النهوض"، يقول:

[1]- عبده بدوي: دراسات في النص الشعري، دار قباء، القاهرة، مصر، ط/1، 1997م، ص: 180.

[2]- شوقي ضيف: الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، دار المعارف، مصر، ط/3، 1967م،ص:85.

[3]- ينظر: محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط/1، 1985م، ص: 262.

[4]- أبو القاسم الشابي: الديوان،ص:81.

يا ربة الشعر والأحـــلام غنّينـــي فقد سئمت وجوم الكون،من حـــين[1]

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

مستفعلن فاعلن فستفعلن فـاعلْ متفـــعلن فـــعلن مستفعـــلن فاعلْ

3–**صورة جديدة(فاعلن/فاعلْ)**: وقد التزمها في قصيدة "الاعتراف" ويمكن القول بأنه أدخل تجديدا حتى في الحشو وهذا ما سيبينه البيت الآتي:

ما كنت أحسب بعد موتك يا أبي مشاعري عمياء بالأحزان[2]

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

مستفعلن فعلن متفعلُ فاعلن متفعلن فعْلن متفعلْ فاعلْ

لقد أدخل العلل في الحشو وهذا لا يجوز في علم العروض.

4–صورة مستحدثة في المخلع(متفعلْ/فعولْ):التزمها "الشابي"في قصيدة"إلى عازف أعمى"،يقول:

أدركت فجر الحياة أعمى وكنت لا تعرف الظلام[3]

0/0//0//0/0//0/0/ 00//0//0/0//0//

مستفعلن فاعلن متفعلْ متفعلن فاعلن فعول

1–3–المنسرح: ينتمي إلى دائرة المشتبه أو المنسرح، سميت بدائرة المشتبه لاشتباه أبحرها، وذلك لأن (مستفع لن) في الخفيف مفروقة الوتد،وكذا في المجتث، وفي غيرهما مجموعة الوتد،و(فاع لاتن) في المضارع ففروقة الوتد وفي غيره مجموعة،وقيل سميت بالمشتبه نظرا للاشتباه الذي يمكن أن تقع فيه بين التفعيلتين (فاعلاتن و فاع لاتن) و(مستفعلن، مستفع لن)، وتسمى أيضا بدائرة المنسرح لأنه أصل بحورها"وبحور هذه الدائرة هي: المنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث والسريع.[4] ، يتألف من ستة أجزاء على شكل:

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعل

سمي بالمنسرح "لانسراحه أي سهولته على اللسان"[5].يتوفر على ثلاث أعاريض، وضربين.

---

[1]– أبو القاسم الشابي: الديوان،،ص: 156.

[2]– م ن،ص: 157.

[3] –م ن، ص: 125 .

[4] – ينظر: زين كامل الخويسكي: العروض العربي صياغة جديدة، ص:16.

[5]– م ن: ص: 129.

الأعاريض	الأضرب
1-مستفعلن 2-مفعولات موقوفة منهوكة هي العروض والضرب. 3-مفعولن مكسوفة منهوكة هي العروض والضرب.	1-مفتعلن مطوي 2-مفعولن مقطوع

نظم عليه في بداية تجربته الشعرية قصيدة "الصيحة" وهي ذات بعد ثوري عن واقع شعبه المزري،و موشح "الكآبة المجهولة" ببعد إنساني تضمنت وصف الحياة بشكل تشاؤمي،ثم لم يعد لينظم عليه فكأنه كان من باب التجريب.

-الصور التي جاء عليها المنسرح:

1-صورة مستحدثة (مفعلاتن/مفعلاتن): التزمها الشاعر في قصيدة "الصيحة"، يقول:

ياقوم عينيّ شامــت للجهل في الجوّ نارا[1]

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

مستفعلن مفعلاتـــن مستفعلـن مفعلاتـن

ب-صورة متنوعة (متعلان/متعلان) بالمطلع + (مستعلن/مستعلن): ظهرت هذه التنويعات في موشح "**الكآبة المجهولة**"، يقول الشاعر:

أنا كئيب

00////

متعــلان

أنا غريب

00////

متعــلان

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان،ص: 80.

كآبتي خالفت نظائرهــا غريبة في عوالم الحَــزَن[1]

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

متفعلن مفعلاتُ مستعلن متفعلن مفعلات مستعلن

1-4-الخفيف: يتألف من ستة أجزاء على شكل

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

سمي بالخفيف «لأن الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفت، وقيل سمي كذلك لخفته في الذوق والتقطيع لأنه يتوالى فيه لفظ ثلاثة أسباب والأسباب أخف من الأوتاد.»[2]وهو من البحور المركبة، ويتوفر على ثلاث أعاريض وخمسة أضرب.

الأعاريض	الأضرب
1-فاعلاتن	1-فاعلاتن
2-فاعلا ،محذوفة	2-فاعلا ،محذوف
3-مستفع لن ،مجزوءة	3-فاعلا ،محذوف
	4-مستفع لن،مجزوء
	5- فعولن ،مجزوء مخبون مقصور

يتميز بوفرة الحركات على حساب السكنات في الاستعمال النظري حيث تقدر باثني عشرة حركة في مقابل تسع سكنات، وهو بحر يتميز «بالخفة والمرونة»[3]، حيث كان اتجاه الشاعر إليه، فقد نظمت عليه ست وعشرون قصيدة ،ومقطوعتان من أصل مائة وعشرة قصيدة، وعدد الأبيات التي نظمت عليه خمس مائة وثمانية وثمانون بيتا تاما ، أما المجزوءة فلم تتجاوز ثلاثة وعشرون بيتا في قصيدة واحدة هي "الغزال الفاتن" ، وهو من البحور التي استعملت في الشعر العباسي فاحتل المرتبة الثانية من أوزان الشعر العربي في منتصف القرن الرابع الهجري، وارتفعت أسهمه في الشعر الحديث[4]، يمتاز بطواعيته للتعبير عن كثير من المعاني التي تخضع لقدرة الشاعر على تطويع إيقاعه لمضمون الشعر على اختلاف التجربة الشعرية، فالشاعر يسكب شعره في قالب موسيقي يختاره وفقا لذائقته، وقد عبر الشاعر عن حالات مختلفة بصدق لما فيه من ليونة جعلته مناسبا لانفعالات مختلفة،كما هو حاصل في القصائد التالية:

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان،ص:27.

[2]- عيسى علي العاكوب: موسيقى الشعر العربي، دار الفكر المعاصر، لبنان، ط/1، 1997م، ص:144.

[3]- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط/3، 1993م، ص: 127.

[4]- ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ص: 213-219.

-"**صلوات في هيكل الحب،أيها الحب**":تحدث فيهما عن الحب أما الأولى، فقد تضمنت حديثا عن حب صوفي صريح يقترب إلى العبادة فهي قصيدة إنسانية شاملة في مشاعرها،كشفت عن عمق المعاناة الاغترابية الحزينة اليائسة التي يعيشها الشاعر، محققا شعرية عالية بنظمها على بحر الخفيف بقدرة هائلة على اختلاق الإيقاع العاطفي الصوتي المتماوج مع اتقاد الروح و حنينها الدائم ،و كأنه خلق جديد لعالم وجودي جديد،باسترجاعه لزمن ماض انقضى، عن طريق التذكر و الأحلام ، أملا في العودة إلى ما كان عليه من براءة الطفولة وذكريات الأيام الماضية.

تعد هذه القصيدة من معالم التفرد بالخصوصية،وجاءت مستوفية لحق العمود الخليلي في بحرها وقافيتها وتوحد رويها، تحتوي مناجاة الحب وتستلهم الطبيعة تجول بين الواقع والخيال من خلال دعوتها للسمو عما هو مادي إلى ما هو مثالي.

أما القصيدة الثانية فتناولت عذاب الحب الذي يصطدم مع روح مكسورة ومع ذلك فهو سر وجوده، فيعلي من شأنه مما يجعله عميقا متصوفا، فكانت العاطفة مصدرا لشقائه حينا ومعينا له حينا آخر.

- "**النبي المجهول،إلى الشعب**": قصيدتان ذات محتوى وطني تحملان حقائق إنسانية خالدة،فقد اندفع "الشابي" مع الثورة، وكان يتألم لحال وطنه، فدعا شعبه للخروج من أسر الماضي من خلال مخاطبة شعبه بلغة صارخة،حيث وجه إليه سهام لفظه الشعري.

- "**أيها الليل، في ظل وادي الموت، تحت الغصون**":وهي قصائد تتغنى بالألم والحزن، فمعلوم أن "الشابي" من أعلام الشعر العربي من خلال اقتران اسمه بشعر الحزن فجعل من آلامه فلسفة للحياة، حيث قام برثاء نفسه و بكى على أمسه ولم يبق له سوى القليل على الفناء .

- "**أحلام الشاعر، الطريق إلى الهاوية، الجمال المنشود**":حمّل الشاعر هذه القصائد معاني الحلم والتفاؤل، فجعل منها صورة للجمال الكامل متغنيا بالطبيعة فجعلها أنيسا لوحدته.

وقد ورد في المدونة مقطوعتان هما: "سر مع الدهر،الحياة"، وهما في التأمل والحكمة، وهذا التفاوت بين القصائد في عدد الأبيات يرجع لطبيعة التجربة لكل قصيدة.

و"الشابي" رغم إيثاره لهذا البحر إلا أنه استخدمه مجزوءا مرة واحدة في قصيدة "الغزال الفاتن" ، تضمنت غزلا حقيقيا ممزوجا بالحزن والألم، فعبر عن نفسيته البائسة، وقد يرجع استخدامه للمجزوء مرة واحدة لأن تجربته الشعرية لا يمكن أن يفيها حقها إلا باسخدامه مستوفيا لكامل تفعيلاته.

-الصور التي جاء عليها بحر الخفيف:

1- لم ينوع الشاعر في استخدامه لهذا البحر بل ركز كثيرا على الصورة الأولى (فاعلاتن، فاعلاتن) منه، يقول:

أيها الحب أنت سر بلائي وهمومي، وروعتي، وعنائي[1]

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

فاعلاتن متفع لن فعلاتن فعلاتن متفع لن فعلاتن

2-استخدام أكثر من صورة: ويقول في قصيدة "أيها الليل": وفيها استخدم صورة جديدة

أيها الليل يا أبا البؤس والـ هول، يا هيكل الحياة الرهيب

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

فاعلاتن متفع لن فاعـلا فاعلاتن متفع لن فاعلاتـــن

فيك تجثو عرائس الأمل العذ ب، تصلي بصوته المحبوب[2]

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

فاعلاتن متفع لن فعلاتن فعلاتن متفع لن فالاتن

وفي موضع آخر يقول في بيت جاء على الصورة الأولى:

قد سألت الحياة عن نغمة الفجـ ر، وعن وجمة المساء القطوب[3]

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

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فعلاتن متفع لن فاعلاتن

3-صورة جديدة (فاعلاتن فاعلان): يقول الشاعر:

كهرباء الغرام في الأعين النّجـ ـل وتيارها بسلك الجفون[4]

0/0//0/0//0//0/0//0/ 00//0/0//0//0/0///

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فعلاتن متفع لن فاعلان

4-**صور متنوعة:** يقول:

---

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 13.

[2]- م ن ،ص: 29.

[3]- م ن، ص: 31.

[4]- م ن،ص: 155.

بذر الحبّ بذره في فؤادي فأورقا

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

فعلاتن متفع لن فاعلاتن متفع لن

وفي بيت آخر :

وسعى فيه مهــره عاديا، ثم أعنقــا

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

فعلاتن مستفعلن فاعلاتن متفع لن

وفي بيت آخر:

وهمى صوب همه فاستقى منه ماستقى[1]

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

فعلاتن متفع لن فاعلاتن مستفع لن

1-5-المجتث: يتألف من أربع تفعيلات على نحو:

مستفع لن فاعلات مستفع لن فاعلات

سمي بالمجتث «اشتقاقا من الاجتثاث والاقتطاع، لأنه اقتطع من الخفيف بحذف فاع لاتن الأولى من كل شطر»[2]، ويتضمن أيضا عروضا واحدة (فاعلاتن)، وضربا واحدا (فاعلاتن).

بلغت نسبة الأبيات المنظومة عليه بالمدونة 4.1% وهو بحر يتسم بإيقاع رشيق سلس الوقع،وقد انتبه الشاعر لهذه الميزة فاستثمر موسيقاه العذبة ووظفها بأشكال مختلفة فيما نظم من قصائد،فقصيدة "بشعري" يتغنى فيها بشعره ويبين بأنه يقال لحاجة في نفسه لا للتكسب ولا لإرضاء الغير،مما جعلها موضوعية، فكانت معان البحر هنا معان الترنم بشعره وبذلك وفق "الشابي" في ائتلاف قصيدته مع روح هذا البحر، أما قصيدتي "في فجاج الآلام" و"نظرة في الحياة" فمضمونهما تأملي وتشاؤمي، حيث جسد فيهما اليأس والشقاء،ومع ذلك هناك انسجام مع إيقاعية هذا البحر، إذ تستجيب لوقعه الأنفس، وهذا دليل على تفوقه وقدرته على تطويع إيقاع البحور لما يبتغيه من مواضيع .

-الصور التي جاء عليها بحر المجتث: اتخذ هذا البحر له صورتان هما:

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان ،ص:107.

[2]- ينظر: زين كامل الخويسكي: العروض العربي صياغة جديدة، ص: 235.

1-الصورة التقليدية (فاعلاتن/فاعلاتن):وقد التزم بها الشاعر في قصيدتي " بشعري، في فجاج الآلام"، يقول:

شعري نفاثة صدري إن جاش فيه شعوري[1]

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

مستفعلن فعلاتن مستفعلن فاعلاتــن

يا لا بتسامة قلب مطلولة بدموعـــهْ[2]

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

مستفعلن فعلاتن مستفعلن فعلاتــن

2-صورة مستحدثة (فاعلاتن/فاعلاتْ): وقد التزمها الشاعر في قصيدة" نظرة في الحياة"،يقول:

إنّ الحياة صراع فيها الضعيف يداسْ

0/0///0//0/0/ 00///0//0/0/

مستفعلن فعلاتن مستفعلن فعلاتْ

ما فاز في ماضغيها إلا شديد المراس[3]

0/0//0/0//0/0/ 00//0/0//0/0/

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتْ

1-6-السريع: يتألف من ست تفعيلات:

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

سمي بالسريع« لسرعة النطق به لأن في كل ثلاثة أجزاء منه سبعة أسباب بحسب دائرته، وذلك لأن في مستفعلن الأولى والثانية أربعة أسباب وفي (مفعولاتُ) ثلاثة أسباب، لأن أول الوتد المفروق فيه سبب صورة، ومن المعلوم أن الأسباب أسرع من الأوتاد في النطق بها وفي تجزئتها»[4]، يصلح لبعض المواقف كالوصف وتمثيل العواطف، والمشاغلات الغزلية.[5]وهو يتضمن أربع أعاريض و أربعة أضرب.تتضح في الجدول الآتي:

---

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان،ص: 87.

[2]- م ن،ص: 164.

[3]- م ن، ص: 91.

[4]- عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، دمشق، سورية، ط/1، 1978م، ص: 128.

[5]- ينظر: عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج/1، ص:153.

الأعاريض	الأضرب
1-فاعلن مطوية مكسوفة	1- فاعلان مطوي موقوف
2-فعِلن مخبولة مكشوفة.	2-فاعلن مطوي مكشوف
3-مفعولان مشطورة موقوفة هي نفسها الضرب.	3-فعْلن أصلم
4-مفعولن مشطورة مكسوفة هي نفسها الضرب.	4-فعِلن مخبول مكشوف

احتل المرتبة الأخيرة بنسبة 1.36% من الأبيات المنظومة في المدونة، وهي نسبة ضئيلة، تتوزع على قصيدتين ومقطوعة،الأولى "أكثرت يا قلبي فماذا تروم؟" وفيها يتخاطب الشاعر مع قلبه ويلومه على تشاؤمه، ويأمره بأن يتخطى حالة اليأس والحزن التي يعيشها، ويبين فشل حبه الذي انتهى مبكرا لوفاة حبيبته، فما انطوت عليه من لحظات سريعة تنسجم مع إيقاعية هذا البحر المتميز بسرعة في الأداء.

والأخرى كانت"زوبعة في ظلام" حملت الأسى والحزن بين أبياتها،حيث كان الشاعر يعيش صراعا نفسيا ما أملكه ثقة بأن الدنيا لا تستحق أي الاهتمام.

أما المقطوعة فكانت بعنوان "قالت الأيام" وهي مؤلفة من ستة أبيات فقط وهي عبارة عن خطاب موجه إلى الظالم وجبروته وكيف سينتهي به الأمر مهزوما مكسور الجناح.

-الصور التي جاء عليها السريع: جاء على صورتين إحداهما مفردة والأخرى متنوعة.

1-الصورة المفردة: الأولى (فاعلن/فاعلان): التزمها الشاعر في قصيدة" قالت الأيام"،يقول:

يا أيها السادر في غيّه يا واقفا فوق حطام الجباه[1]

0//0/0///0/0//0/0/ 00//0/0///0/0//0/0/

مستفعلن مستعلن فاعلن مستفعلن مستعلن فاعلان

2-صورة متنوعة:الصورة الأولى (فاعلن/فاعلان) +صورة مستحدثة (فاعلان/فاعلان)+ (فاعلن/فاعلن): ظهر هذا التشكيل في قصيدة" أكثرت يا قلبي فماذا تروم؟" كان التنويع فيها لغرض التصريع بالمطلع، يقول الشاعر:

يـا قلبي الـدامي إلام الوجــوم يكفيك إنّ الحزن فظّ غشــوم

00//0/0//0/0/0//0/0/ 00//0/0//0/0/0//0/0/

مستفعلن مستفعلن فاعــلان مستفعلن مستفعلن فاعـــلان

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان،ص: 180.

هـذي هي الدنيا فمـاذا الأسـى يا قلبي الدامي، وماذا الوجوم[1]

0//0/0//0/0/0//0/0/ 00//0/0//0/0/0//0/0/

مستفعلن مستفعلن فاعلـــن مستفعلن مستفعلن فاعـــلان

لو كـانت الأيـام في قبضتـــي أذرتها للريح، مثل الرمـــــال

0//0/0/0/0/0//0/0/ 00//0 /0//0/0/0/ /0//

مستفعــلن مستفعــلن فاعلــن متفعلــن مستفعلن فاعـــلان

يا أيها الماضي الذي قد قضى وضمـه الموت، وليل الأبـــد[2]

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

مستفعلن مستفعلن فاعلـــــن متفعلن مستعلن فاعلـــن

2-الأوزان الصافية:

2-1-الكامل: ينتمي إلى دائرة المؤتلف، سميت بذلك لائتلاف أجزائها تتوفر على بحرين هما الكامل والوافر وهما أحاديي التفعيلة، فجميع أجزائها سباعية،كما تسمى بدائرة الوافر لأنه أصل بحورها[3]،يتألف من ستة أجزاء سباعية وهي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وسمي هكذا «لتكامل حركاته، فهو أكثر بحور الشعر حركات بحيث يكون البيت التام من الكامل على ثلاثين حركة، وليس في البحور ما هو على هذه الحال، فهو يمثل ثورة الحركات، ما يجعله يحتضن سرعة الإيقاع، وإن كان أصل الوافر كالكامل في عدد حركاته إلا أن الوافر لا يستعمل تاما ولا يجيء إلا مجزوءا أو مقطوفا، وقيل لأن أضربه زادت على أضرب غيره من البحور لأنه لم يكن لبحر تسعة أضرب إلا هو»[4]، وتجتمع أعاريضه وأضربه في الجدول الآتي:

الأعاريض	الأضرب
1-متفاعلن	1-متفاعلن 2-متفاعلْ(مقطوع) 3-متْفا(محذوف مضمر)

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان ،ص: 124.

[2]- م ن ، ص: 119.

[3] - ينظر:زين كامل الخويسكي: العروض العربي صياغة جديدة، ص:134.

[4]- إيميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص:126.

2-فعِلن(محذوذة)	4-فعِلا(محذوذ)
	5-فعْلن(محذوذ مضمر)
	6-متفاعلاتن(مجزوء مرفل)
	7-متفاعلان(مجزوء مذيل)
3-متفاعلن(مجزوءة)	8-متفاعلن
	9-فعلاتن(مقطوع مجزوء)

للكامل رحابة وامتداد يتوافق مع تجربة "الشابي"، فيه «جزالة وحسن واطراد»[1]،يوفر الكثير من المتطلبات الإيقاعية في صياغته العروضية كونه بحر طيع لا وعورة فيه ويعتبر حمار الشعراء المحدثين كما يقول "إبراهيم أنيس"[2] فهو بحر يوفر للمتذوق موسيقى شعرية في أوزانها وتنوع تفعيلاتها يحسها دون المقدرة على تحليلها.

جاء تاليا للخفيف محتلا المرتبة الثانية في المدونة في أحد عشرة منظومة تامة بنسبة 9.36% من مجموع الأبيات وعشرة قصائد مجزوءة بنسبة 11.85%، كثرة الحركات فيه جعلت من إيقاعه عاليا وجهيرا، وقد نوع الشاعر في الكتابة عليه مع تحقيقه انسجاما مع الحالة النفسية مثل:

-**"الدنيا الميتة، قيود الأحلام"**:جمعتا معاني العذاب والألم حيث برز عذاب"الشابي" النفسي في بحر من الظلمات[3]، فقد كان مغتربا في مجتمعه غربة فكرية وروحية، كان يتألم لوضع أمته الثابت على حاله رغم دعوته للتغيير،أضف إلى ذلك ما مر عليه من أزمات.

كما تغنى الشاعر في قصيدتي "مناجاة العصفور، فكرة الفنان" بالطبيعة متفاعلا مع كل ما يمثل الحرية والأمل في الحياة، حيث جعل من الطبيعة عالمه الثاني والحضن الدافئ الذي يلجأ إليه.

وبالانتقال للحديث عن المجزوءات، فمجزوء الكامل من«أكثر البحور القصيرة شيوعا في الشعر العربي، ولا سيما الحديث منه»[4]، وقد اتسع هذا الوزن لمضامين مختلفة حيث تناول في:

-**"رثاء فجري، ياموت"**: العذاب والألم اللذان سكنا في الشاعر، مركزا على الفرح الهارب من حياته، بقلب جريح جراء ما لحقه من أحزان، فعبر عن هذه المشاعر بانفعال صارخ.

-**"جدول الحب بين الأمس واليوم، قلب الأم، الذكرى"**: تحتوي هذه القصائد على معاني الحب بأشكاله المختلفة فالقصيدة الأولى تحمل في كلماتها معاني الحب البائس الذي لا أمل منه

[1]- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 262.

[2]- عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟، دار هومة ،الجزائر، 1983م، ص: 26.

[3]- ينظر: زين العابدين السنوسي: الأدب التونسي في ق14، قسم المنظوم، مطبعة العرب، تونس،ط/1، 1927م، ص: 65.

[4]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص:119.

لملاقاة الحبيبة لأنها صارت غير موجودة فتغنى الشاعر بألمه،مما جعله عظيما في تصويره لحزنه،لاجئا إلى الطبيعة التي احتوتهما معا،و صورت قصيدة "الذكرى"استرجاعه لماضيه السعيد معها، أما قصيدة "قلب الأم" فحملت حبا من نوع آخر لأنها صورت عاطفة الأمومة بصدق وجداني.

-وقد جاء التام من الكامل على ثلاثة أشكال،هي:

1- الصورة الأولى(متفاعلن/متفاعلن): يقول الشاعر:

إن الأديب كـزهرة نفاحـــــة تعنو إليها الصادحات وتسجد[1]

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

متْفاعـلن متفاعـلن متْفاعـلن متْفاعـلن متْفاعـلن متفاعـلن

وقد التزمها في مقطوعة" حرم الأمومة ".

2-الصورة الثانية(متفاعلن/متفاعلْ): يقول الشاعر:

إني أرى،...، فأرى جموعا جمة لكنـهـــــا تحيا بلا ألبـــــاب[2]

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

متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متْفا علن متْفاعلن متْفاعلْ

كما التزمها في مجموعة من القصائد هي: صوت من السماء، مناجاة العصفور، صوت تائه،قيود الأحلام، وفي مقطوعتان هما للتاريخ،و فكرة الفنان.

3-الصورة الثانية(متفاعلن/متْفاعلْ)+ صورة جديدة لغرض التصريع (متفاعلْ/متفاعلْ):مثل قول الشاعر:

سأعيش رغم الداء والأعـــداء كالنسر فوق القمة الشماء[3]

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

متفاعلن متْفاعلن متْفاعـــــلْ متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلْ

من جاش بالوحي المقدس قلبه لم يحتفل بحجارة الفلتـــاء[4]

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

متْفاعلن متْفاعلن متفاعلـــــن متْفاعلن متفاعلن متْفاعـلْ

---

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان،ص: 69.

[1]- م ن،ص: 35.

[3]- م ن ،ص: 11.

[4]- م ن،ص: 13.

وقد التزم الشاعر بهذا الشكل في قصيدة "فلسفة الثعبان المقدس"، ومقطوعة "الفتنة الساحرة".

تتنوع صور مجزوء الكامل على النحو الآتي:

1- القصائد التي التزم فيها صورة واحدة:

أ-التزم الصورة السابعة (متْفاعلن، متْفاعلان) في مجموعة من القصائد هي:" قبضة من ضباب،رثاء فجري،الجنة الضائعة، الذكرى ، و نشيد الأسى"،يقول الشاعر في هذه الأخيرة:

يا ليت شعري ، هل لليـ ـل النفس من صبح قريب[1]

0//0/0/0//0/0/ /0/0/ 00//0/0/0/

متْفاعـلن متْفاعـــلن متْفاعـــــلن متْفاعـــلان

ب-الصورة الثامنة(متفاعلن/متفاعلن): التزمها الشاعر مرة واحدة في مقطوعة "إياك"، يقول:

إياك والتحديق مــن خلل البراقع للحور[2]

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

متْفاعلــن متْفاعلـن متفاعلــن متفاعلن

2- ماجاء على صورتين:

أ-المزج بين الصورتين السابعة(متفاعلن/ متفاعلان) والثامنة(متفاعلن/متفاعلن): وقد التزمها الشاعر في قصيدتين هما "الطفولة" و"جدول الحب"، يقول:

-لله ما أحلى الطفــو ـلة إنها حلم الحيـــاة

0//0/0/0//0/0/ 00//0/0/0//0///

متْفاعلن متْفاعلـــن متفاعلن متْفاعـــلان

ترنو إلى الدنيا، ومـــا فيهـا بعيــن بـاسمة[3]

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

متْفاعلــن متْفاعـــــلن متْفــاعلن متْفــاعلن

---

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان ،ص: 22.

[2]- م ن ،ص: 73.

[3]- م ن، ص: 41.

-بالأمس قد كانت حيا ـتي كالسماء الباسمة

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

متْفاعلــن متْفاعلـــــن متْفــاعلن متْفاعلــن

حيث العذارى الخالدا ـت، لمسن ما بين النجوم[1]

00//0/0/0//0/// 0//0/0/0//0/0/

متْفاعلــن متْفاعلـن متفــاعلن متْفاعـــلان

ب-الصورة السادسة(متفاعلن/متفاعلاتن) + صورة جديدة(متفاعلاتن/متفاعلاتن):وقد استخدمهما الشاعر في قصيدة واحدة هي "يا موت"،حيث استفاد من التصريع في مطلع القصيدة ، يقول:

-ياموت قد مزقت صدري وقصمت بالأرزاء ظهري[2]

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

متْفــاعلن متْفاعلاتــن متفاعـلن متْفــاعلاتــن

ياموت نفسي ملّت الدْ ـدُنيا، فهل لم يأت دوري[3]

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

متْفـــاعلن متْفـــاعلن متفــاعلن متْفــاعلاتــن

إضمار+ تسبيغ

3-ما جاء على أكثر من صورتين:

أ-السادسة (متْفاعلن/متفاعلاتن)، الصورة السابعة (متْفاعلن/متْفاعلن)،الصورة الثامنة(متْفاعلن/ متْفاعلن) الجديدة (متفاعلن/متْفاعلان): لقد مزج الشاعر بين هذه الصور في قصيدة "قلب الأم" يقول بها:

يا أيها الطفل الــذي قد كان كاللحن الجميل

00//0/0/0//0/0/ 0//0/0/0//0/0/

متْفــاعلن متْفــاعلن متْفــاعلن متْفاعــلان

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان ، ص: 167.

[2]- م ن، ص: 75.

3- م ن ،ص: 75.

نسيتك أمواج البحيْـ ـرة، والنجوم اللامعــة

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

متفاعــلن متْفــاعلن متفــاعلــن متْفاعــلن

يلقونها في النهر قــر ـبانا لآلهة الســـــرور

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

متْفــاعلن متْفاعلــن متْفــاعلن متفاعــلاتن

في نغمة الحمل الوديـ ـع وفي أناشيد الرعاة[1]

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

متْفاعــلن متفاعــلن متفاعلن متْفــاعــلان

ب-السادسة(متْفاعلن/متفاعلاتن)،السابعة(متفاعل/متفاعلان)الثامنة(متْفاعلن/متْفاعلن)، الجديدة(متفاعلْ/ متفاعلان): لقد مزج الشاعر بين هذه الصور في قصيدة "ياشعر "، يقول بها:

ياشعر أنت فم الشعو ـر، وصرخة الروح الكئيب

0//0///0/ /0/0/ / //0/0//0/ 00//0

متْفــاعلن متفاعــ،لن مــتفاعلن متْفــاعــلان

يا شعر قلبي مثلمـــا تـدري شقــيّ، مظلـــم

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

متْفــاعلن متْفاعلــن متْفــاعلن متْفــاعلن

وفي موضع آخر يقول:

فمن المدامع ما تـد ـفع جارفا حسك الحيــاة

0/ 0///0//0/// // /0/0// 0/// 00//

متفــاعلن متفاعــلْ متفــاعــلن متفــاعـــلان

ياشعر ياوحي الوجو ـد الحيّ، يا لغة الملايك[2]

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

متْفــاعلن متْفــاعلن متْفــاعــلن متفاعــلاتن

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان ، ص : 114 - 116.

[2]- م ن ،ص ص: 15-17.

2-2-الرمل:ينتمي إلى دائرة المجتلب أو الهزج، سميت بدائرة المجتلب لأن أجزاءها كلها اجتلبت إليها من دائرة المختلف(مفاعيلن) من الطويل، و(مستفعلن) من البسيط، و(فاعلاتن) من المديد، وتسمى أيضا بدائرة الهزج لأنه أصل بحورها، وتتكون هذه الدائرة من ثلاثة بحور هي الهزج والرجز والرمل[1]، يتألف من ستة أجزاء موحدة التفعيلة على الشكل الآتي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

سمي رملا «لسرعة النطق به، وذلك من خلال تتابع "فاعلاتن" فيه، لأن الرمل يطلق في اللغة على الإسراع في المشي ومنه الرمل المعهود من الطواف»[2]، ويتضمن عروضان وستة أضرب، تتضح في الجدول الآتي:

الأعاريض	الأضرب
1-فاعلا (محذوفة)	1-فاعلاتن
	2-فاعلات (مقصور)
	3-فاعلا (محذوف)
	4-فاعلاتن (مجزوء مسبغ).
2-فاعلاتن (مجزوءة)	5-فاعلاتن (مجزوء).
	6-فاعلا (مجزوء محذوف).

ويأتي بعد الكامل بحر الرمل محتلا المكانة الثالثة في المدونة بنسبة 5.13% تاما تتوزع على ثمانية منظومات، و12.84% مجزوءا تتوزع على عشرة منظومات، وهو من البحور التي ترد في الحزن والأسى، «فصيغة الأسى في الرمل واضحة لا تكاد تحتاج إلى تدليل، ومعها قابلية للاسترسال»[3] والأحداث التي عايشها الشاعر من مرض وألم فقدان والده وحبيبته بالإضافة إلى وضع وطنه كلها وقائع استرسل في وصفها الحزين إلى بحر يستطيع بتفعيلاته ووحداته الإيقاعية مساندته في إبراز حالة الأسى والحزن، وقد استشرف له الدكتور "إبراهيم أنيس" بمستقبل واسع لما رأى نسبة ازدياد النظم عليه في العصر الحديث،بقوله:« لقد زادت نسبة بحر الرمل بشكل واضح يجعلنا نرجح أن المستقبل لهذا الوزن »[4]، ومن القصائد التي حملت هذه المعاني (في الظلام، أغاني التائه)، فقد عبر فيهما عن آلامه وكرهه للحياة.

[1] - ينظر:زين كامل الخويسكي: العروض العربي صياغة جديدة، ص:14.

[2]- عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص: 167.

[3]- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج/1، ص: 127.

[4]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 221.

كما تفنن "الشابي" في استخدام هذا البحر لغرض بعيد عن الحزن والألم، فقد حمله معاني الحب والغزل والتعلق بالطبيعة، وهذا ما يبرز بشكل واضح في قصيدته الغزلية "ليلة عند الحبيب" فقد عبر عن غزل صريح بكل جرأة بوصف حسي، والقصيدة التي تغنى فيها بالطبيعة "قلب الشاعر"، أين امتزجت روحه مع لوحاتها، مما عكس طابع التفاؤل ومعاني النور في هذه القصيدة.

أما المجزوءات، فقد كان لها حظ التنويع في الأغراض،فنظم "الشابي" عليها ما أوحى بالحزن والتشاؤم، وبرز ذلك بوضوح في قصيدة "إلى قلبي التائه"، كما نظم في الحب والطبيعة، فكانت قصيدتا "مأتم الحب، وأنا أبكيك للحب" محملتين بمعاني الحب البائس، الذي لا يمكن أن يعيشه مع حبيبته التي فارقت الحياة، وما بيده سوى الرجوع إلى الذكريات التي تنير ظلامه ليقاوم بها آهاته. كما عبرت قصيدتي"جمال الحياة، وأغاني الرعاة" عن تعلقه بالطبيعة وهروبه إليها في ساعات اليأس لأنه يرى فيها النور الذي يشرق في نفسه،مما يعكس اتصالا وثيقا بين روحه والأفق الذي تدركه حواسه وتترجمه كلماته فكانت عاكسة لتعاسة وسعادة روحه.

–و تتلخص الصور التي جاء عليها بحر الرمل تاما في:

1–الصورة الثانية(فاعلن/فاعلاتْ): جاءت عليها قصيدة واحدة هي" قلب الشاعر"، يقول الشاعر:

كل ما هبّ وما دبّ وما نام، أو حام على هذا الوجودْ[1]

0///0/0///0/0//0/ 00//0/0/0///0/0//0/

فاعلاتـــن فعلاتن فعلا فاعلاتـــن فعلاتن فاعلاتْ

2–الصورة الثالثة(فاعلا/فاعلا): وردت في قصيدة "ليلة عند الحبيب"، يقول الشاعر:

أنا مأسور لذات الحجب بنبال صوبت عن كثب[2]

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

فعلاتـن فاعلاتن فعلا فعلاتن فاعلاتـن فعلا

التزمها الشاعر في مواطن أخرى وهي:قصيدة"صيحة الحب"،ومقطوعتي:"وعود الغواني"،و"خله للموت".

3–الصورة الثالثة: وهي صورة مستحدثة جاءت على الشكل التالي (فاعلان/فاعْ) في موشح" في الظلام"، يقول الشاعر:

[1]– أبو القاسم الشابي: الديوان،ص: 56.

[2]– م ن،ص: 37.

رفرفت في دجية الليل الحزينْ زمرة الأحــلامْ[1]

00//0/0/0//0/0/0//0/ 00/0/0//0/

فاعلاتــن فاعلاتـن فاعــلات فاعلاتــن فــاعْ

-الصور التي جاء عليها مجزوء الرمل:

1- الصورة الخامسة (فاعلاتن/فاعلا): وقد التزمها الشاعر في قصيدة "من أغاني الرعاة"، يقول:

أقبل الصبح يغني للحياة الناعسة[2]

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

فاعــلاتن فعلاتـن فاعــلاتن فاعلا

2-صورة جديدة (فاعلاتن/فاعلان): جاءت في قصيدة" أنا أبكيك للحب "،يقول الشاعر:

لست يا أمسيَ أبكيـ ـك لمجد أو لجاه[3]

0/0///0/0//0/ 00//0/0/0///

فاعــــلاتن فعلاتــن فعــلاتن فاعــلات

التزمها الشاعر في قصيدتي "ليت شعري" ،"إلى قلبي التائه"، وفي موشح" مأتم الحب".

3-صورة جديدة أخرى(فاعلاتْ/فاعْ): وقد استعملها الشاعر في موشح "أغنية الأحزان"، يقول:

غنني أنشودة الفجر الضحوك

00//0/0/0//0/0/0//0/

فاعــلاتن فاعلاتــن فاعلاتْ

أيها الصداح[4]

00/0/0//0/

فاعلاتــن فاعْ

4-ما كان على صورتين:

أ-(فاعلاتن/فاعلاتْ)+(فاعلاتْ/فاعلاتْ) للتصريع فقط، جاءت في قصيدة "في سكون الليل"، يقول:

---

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان ،ص: 128.

[2]- م ن، ص: 162.

[3]- م ن ،ص: 158.

[4]- م ن: ص: 45.

أيها الليل الكئيب	**أيها الليل الغريب**
00//0/0/0//0/	**00//0/0/0//0/**
فاعـلاتن فاعـلاتْ	**فاعلاتــن فاعلاتْ**
من وراء الهول من خلـ	**ـف نقاب الظلمات**[1]
0/0/ /0/0/0// 0/	**00/// 0/0// / //**
فاعــلاتن فاعلاتـن	**فعلاتـــن فعلاتْ**

ب-(فاعلاتن/فاعلاتْ) + الصورة الخامسة (فاعلاتن/فاعلا): استعملهما الشاعر في قصيدة" **أنشودة الرعد**" وفي موشح "**إلى البلبل**"، يقول:

في سكون الليل لمـا	**عانق الكون الخشوع**
0/0//0/0/0//0/	**00//0/0/0//0/**
فاعلاتــن فاعلاتن	**فاعـلاتن فاعــلاتْ**
يتهادى بضجيـــج	**في خــلايا الأوديــة**
0/0/// 0/0///	**0//0/ 0/0//0/**
فعلاتن فـعلاتـــن	**فاعلاتــن فاعـــلا**
أيها البلبل يا شـــا	**عر أحلام الربيـــعْ**
0/0/// 0/0//0/	**00//0/0/0///**
فاعلاتــن فعلاتـــن	**فعلاتـن فـاعلاتْ**
انفض الطّلّ ففي الطلْ	**ـل حياة حائـــرة**[2]
0/0/// 0/0//0/	**0//0/ 0/0// / //**
فاعلاتـن فعلاتـــن	**فـــعلاتــن فاعـلا**

ج-(فاعلاتن/فاعلاتْ) + الصورة الرابعة (فاعلاتن/فاعلاتن) للتصريع فقط، استعملهما الشاعر في قصيدة "جمال الحياة"، يقول:

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان ،ص: 25.

[2]- م ن ، ص: 100.

سرت في الروض وقد لا ـحت تباشير الصباح[1]

/0/ /0/0/ // 0/ 0/ 00//0/0/0//0/

فاعـــلاتــن فعـلاتــن فاعلاتـن فاعلاتْ

5-ما كان على أكثر من صورتين:(فاعلا/فاعلا، فاعلاتْ/فاعلات، فاعلاتْ/فعلاتن):كلها صور مستحدثة استخدمها "الشابي" في موشح "النجوى"، يقول:

قف قليلا أيها الساري القمر واصطبر

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

فاعـلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلا

كم فؤاد إذ تولته الشجـــون والهموم

00//0/0/0//0/0/0//0/ 00//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ فاعلاتْ

أتراها تذكر الأمس الجميل وسلامه[2]

00//0/0/0//0/0/0/// 0/0///

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ فعـــلاتن

2-3-المتقارب: ينتمي إلى دائرة المتقارب أو المتفق، سميت بدائرة المتفق «لاتفاق أجزاءها وتماثلها فكلها خماسية، وتسمى أيضا بدائرة المتقارب لأنه أصل هذه الدائرة وبحرها الوحيد عند الخليل، وتشمل هذه الدائرة المتقارب و المتدارك».[3] يتألف من ثمان تفعيلات على الشكل الآتي:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

وسمي بالمتقارب« لتقارب أوتاده بعضها من بعض إذ يصل بين كل وتدين سبب واحد فتتقارب الأوتاد»[4]، وهو يتضمن عروضين وستة أضرب.

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان ، ص: 48.

[2]- م ن ،ص: 79.

[3] - ينظر: زين كامل الخويسكي: العروض العربي صياغة جديدة، ص:18.

[4]- عيسى علي العاكوب: موسيقى الشعر العربي، ص: 164.

الأعاريض	الأضرب
1-فعولن	1-فعولن
	2-فعولْ مقصور
	3-فعُو محذوف
	4-فعْ أبتر
2-فعُو مجزوءة محذوفة	5-فعُو
	6-فعْ مجزوء أبتر

يحتل هذا البحر المرتبة الرابعة في تواتر البحور في المدونة، حيث بلغت نسبة الأبيات المنظومة عليه 14.89%، ولهذا البحر رنة منسابة واضحة الجرس والنغمة، تطرب السامع وتشده نحو التغني والإطراب، فهو بحر رتيب الإيقاع مبني على تفعيلة واحدة "فعولن"، متدفق سريع نظرا لقصر هذه التفعيلة.[1]

وقد حاول الشاعر أن يوظف لهذا الوزن العروضي ما يتلاءم معه من معان، ولعله وفق كثيرا في ذلك التوظيف، ففي قصيدة "إرادة الحياة "، ما يدل على التلاؤم والانسجام،كونها تفيض بدندنة تطرب المتلقي، حيث استوفى منابع إلهامه في إيمانه بشعب يتملكه شعور بعبء المسؤولية بعزيمة قوية تمس عقول وقلوب القراء.

وقد جاء في قصيدة"حديث المقبرة"،ما يترجم قلقه وخوفه من خوض غمار هذه الحياة لأنه لا يريدها وإنما يريد الحياة التي تتجاوز الزمن،فعكف على استقراء واقع شعبه المرير تحت كابوس الاستعمار، وينظر إليه في ذاته فيراه شعبا كبلته مشاكل الاحتلال.

وتعتبر قصيدتي"إلى طغاة العالم"،"يا ابن أمي" من روائعه الفنية والشعر الهادف،وهي ذات طابع سياسي ثوري فجر اللفظ حتى يتحول إلى فعل واقع، عبر كل أشكال الاحتلال فهو يستنهض فيها همم الشعوب فيحيي في قلوبهم الأمل في الحياة،فحملت معنى صراع زمني بين الاستعمار والوطنية ما يحقق شعورا ذاتيا.

-ومن صور هذا البحر:

1-المفردة: الصورة الثانية (فعولن/فعولْ): وقد التزمها الشاعر في قصيدة واحدة هي **"يابن أمي"** ، يقول:

[1]- ينظر: إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر،ص:124.

خلقت طليقا كطيف النسيم، وحرا كنور الضحى في سماه[1]

0/0//0/0//0/0///0// 00//0/0//0/0//0/0//

فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولْ

2-ما كان على صورتين:

أ-الصورة الثانية (فعولن/فعولْ) + الصورة الثالثة (فعولن/فعو): مثل قول الشاعر في قصيدة"حديث المقبرة":

أتفنى ابتسامات تلك الجفون؟ ويخبو توهج تلك الخدود

0/0//0/0//0/0//0/0// 00//0/0///0//0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولْ

وتطهر أرواحنا في الحيـاة بنار الأسى...[2]

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

فعول فعولن فعولن فعولـن فعولــن فعو

وقد استعملها الشاعر في قصيدتي "أراك و إلى طغاة العالم".

ب-الصورة الثالثة (فعولن/فعو)+الصورة مستحدثة (فعو/فعو):وردتا في قصيدة واحدة هي" إرادة الحياة"، يقول الشاعر:

إذا الشعب يوما أراد الحيـاة فلا بد أن يستجيب القدر

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

فعولن فعولن فعولن فعولـن فعولن فعولن فعولن فعــو

وناجي الحياة وأشــواقهــا وفتنة هذا الوجود الأغــر[3]

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

فعولن فعول فعولن فعو فعول فعولن فعولن فعو

ج-الصورة الثانية (فعولن/فعولْ) + صورة مستحدثة (فعو/فعولْ): كقوله في قصيدة"بقايا الخريف":

---

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 159.

[2]- م ن،ص: 50.

[3]- م ن، ص: 70.

كرهت القصور وقطانهـــا وما حولها من صـراع عنيـــف

//0/0 //0/ //0/0// //0/0//0/0//0/0// //00

فعولن فعول فعولن فعـــو فعولن فعولن فعولن فعـــول

وكيد الضعيف لسعي القويّ وعصف القوي بجهد الضعيف[1]

//0/0//0/0///0//0/0 //0/ //0/0 //0/0 //00

فعولن فعول فعولن فعولـن فعولن فعول فعولن فعولْ

وردت هذه الصورة في قصيدة "المساء الحزين".

3-أكثر من صورتين:

أ-الصورة الثالثة(فعولن/فعو)+الصورة الثانية (فعولن/فعولْ)+صورتان مستحدثتان (فعو/فعلن، فعو/فعو): وردت هذه التنويعات في قصيدة" الزنبقة الذاوية"، يقول الشاعر:

أزنبقة السفح؟ مالــي أراك تعانقك اللوعة القاسيه[2]

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

فعول فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعو

وينبثق الليل طيفا كئيبـــا رهيبا، ويخفق حزن الدهور[3]

//0/0//0/0//0/0///0 //0/0///0//0/0 //00

فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعول

فإنّي تجرّعت من كفّهـــا كؤوسا، مؤججة تضطرم[4]

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

فعولن فعولن فعولن فعــو فعولن فعول فعولن فعلن

فيصدح عند سكون الدجى إذا نسيتنا عذارى السحر[5]

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

فعول فعول فعولن فعـــو فعول فعولن فعولن فعو

---

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان ، ص: 104.

[2]- م ن ، ص: 175.

[3]- م ن ،ص: 175.

[4]- م ن،ص: 175.

[5]- م ن، ص: 176.

ب–الصورة الثالثة (فعولن/فعو)+الثانية (فعولن/فعول)+الأولى (فعولن/فعولن)+صورتان مستحدثتان (فعو/فعو، فعو/فعول): وقد وردت هذه التشكيلات في قصيدة "شكوى اليتيم"، يقول الشاعر:

على ساحل البحر، أنى يضجّ صراخ الصباح ونوح المسا

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

فعولن فعولن فعولن فعولــن فعولن فعول فعولن فعو

تنهدت من مهجة أترعـــت بدمع الشقاء وشوك الأسى[1]

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

فعولن فعولن فعولن فعــو فعولن فعول فعولن فعو

فسرت وناديت، يا أم هيـــــا إليّ، فقد سئمتني الحيـــاة

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

فعول فعولن فعولن فعولن فعول فعول فعولن فعولن

وجئت إلى الغاب،أسكب أوجا ع قلبي نحيبا، كلفح اللهيب

0/0///0/ /0/0// /0// //0/0//0/0//0/0// 00

فعول فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعول

نحيبا تدافــع في وجنتـــــي ويلمع مثل دموع الجحيم[2]

0//0/0/ //0// 0/0// //0// /0/ //0/0// 00

فعولن فعول فعولن فعو فعول فعول فعولن فعول

2–4–المتدارك: ينتمي إلى دائرة المتفق، يتألف من ثمان تفعيلات يدخل عليها الخبن على النحو الآتي:

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

وسمي «بالمتدارَك بفتح الراء لأن "الأخفش" تدارك به على "الخليل" وسمي بالمتدارِك بكسر الراء لأنه تدارك المتقارب والتحق به بتقديم السبب على الوتد...وسمي الخبب بفتح الخاء إذا خبن

[1]– أبو القاسم الشابي: الديوان ،ص: 92.

[2]– م ن ،ص: 92.

فقط تشبيها له بالخبب الذي هو نوع من السير، ومنها ركض الخيل لأنه يحاكي صوت وقع حافر الفرس على الأرض...»[1]، ويتضمن عروضين وأربعة أضرب تتضح في الجدول الآتي:

الأعاريض	الأضرب
1-فاعلن	1-فاعلن
2-فاعلن مجزوءة	2-فاعلاتن مجزوء مرفل
	3-فاعلان مجزوء مذال
	4-فاعلن مجزوء صحيح

نظم الشاعر قصيدة "صفحة من كتاب الدموع" على الوزن التام ،وموشح "الصباح الجديد"على مشطوره وهو وزن نشيط يكاد يكون مرحا[2].منطلق القصيدتان صراع بين حب الحياة وتقبل الموت، مما كشف عن الحس المأساوي العميق المتجذر في نفسية الشاعر الجريحة.

وقد اتخذ في المدونة شكلان هما:

1-الصورة المفردة وكانت الأولى(فاعلن/فاعلن):وقد التزمها في قصيدة"صفحة من كتاب الدموع"، يقول:

غنّاه الأمس، وأطربــه وشجاه اليوم، فما غده[3]

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

فاعلْ فاعلْ فعلن فعلن فعلن فاعلْ فعلن فعلن

2-الصورة المتنوعة المستحدثة (فاعلاتْ/فاعلاتْ) + (فاعلن/فاعلن) + (فاعلاتن/فاعلاتْ): قام الشاعر بالتنويع في موشح "الصباح الجديد" الذي نظم على وزن جديد هو مشطور المتدارك، يقول:

اسكني يا جـراح واسكتي يا شجون

00//0/0//0/ 00//0/0//0/

فاعلن فاعلاتْ فاعلن فاعلاتْ

في فجاج الردى قد دفنت الألـم

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

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

[1]- زين كامل الخويسكي: العروض العربي صياغة جديدة، ص: 183.

[2]- محمد شكري عياد : مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة مبارك العامة، مصر، ط/2، 1992م، ص:127.

[3]- أبو القاسم الشابي: الديوان،ص: 176.

إنّ سحر الحياة خالد لا يـــزول[1]

0/0//0/0//0/ 00//0/0//0/

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتْ

لقد برع "الشابي" في مسالك البحور الشعرية، وتمكن من معرفة ما يتناسب أكثر مع وحداتها النغمية،كما أدى استخدامه المتنوع للصور العروضية إلى إثراء المدونة بالتنوع الإيقاعي.

المطلب الرابع: التدوير:

من الظواهر التي تبرز بشكل واضح في الديوان ظاهرة التدوير، وقد نشأ التدوير بوصفه مصطلحاً فنياً وبشكله الأولي البسيط في المراحل الأولى لنشوء القصيدة العربية التقليدية وتطورها، دالا على تواصل موسيقى البيت وامتدادها[2]، مما يكسر حدة الالتزام في الشكل الإيقاعي،حيث تنشطر فيه كلمة تصبح قسمة بين شطري البيت، قسم يتم به تمام الشطر الأول، وقسم يبدأ به إيقاع الشطر الثاني، فينفتح شطرا البيت، ما يوسع من المدى الإيقاعي للقصيدة،وينظمان في وحدة واحدة لاستكمال المعنى.[3]مما يجعله مرتبطا بالدلالة والتركيب، وهناك من يرى بأن «التدوير خصوصية الشعراء المتمكنين لأنه يحتاج إلى نفس طويل،ولغة متماسكة،ومعجم ثري، وإيقاعية مترابطة منسجمة.»[4]فلكي يكون فاعلا يحتاج إلى شاعرية عالية، فيخرج من كونه مؤشراً موسيقياً صرفاً هدفه الربط الموسيقي المجرد من الدلالة، بل له وظيفة تعبيرية، تستهدف في المقام الأول تحقيق علاقة عضوية بين المعنى والموسيقى، مما يجعل من هذه التقنية وسيلة فنية موسيقية توائم البناء النفسي للقصيدة وتستدعي لتحقيق هذا التواصل والتركيب طاقة شعرية كبيرة[5]، تجعله يتولد من عمق النص والتجربة، لخلق امتداد متدفق يفيض بالمشاعر لما يعانيه الشاعر من درامية ضاغطة، تحتم عليه اختيار التدوير، حيث يعوض هذا الفيض السكتة العروضية للشطر الأول، كونه يحفل بالمفاجآت والتموج بلغة مشحونة بالدهشة ما يحفظ الشكل الإيقاعي والجمالي للتجربة[6].

---

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان ، ص: 151.

[2]- ينظر: رشيد بعبيدي : معجم مصطلحات العروض والقوافي، ج/1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق،ط/1، 1986م،ص: 91.

[3]- ينظر: أحمد كشك:التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والإيقاع ،كلية دار العلوم، القاهرة،مصر، ط/1، 1979م، ص: 7.

[4]- عبد المجيد عبد العزيز أحمد حامد: التجربة الشعرية عند المتوكل طه، مذكرة ماجستير، إشراف: عادل محمد أبو عمشة، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2003م، ص: 239.

[5]- ينظر: صالح أبو أصبع : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط/1، 1979م،ص: 279وما بعدها.

[6]- ينظر: علي جعفر العلاق: "الشعر خارج النظم ،الشعر داخل اللغة، دراسة في قصيدة النثر"، مجلة الأقلام، ع /11-12، بغداد،العراق ،1989م، ص:112.

يكثر التدوير في بحور معينة منها الخفيف ومجزوء الكامل، ويندر أو يكاد ينعدم في بحور أخرى كالطويل والبسيط، وقد عللت "نازك الملائكة"كثرته في كثير من البحور التي تنتهي بسبب كالمتقارب والخفيف قليل مع البحور التي تنتهي بوتد مجموع،[1] فالخفيف مثلا تقوم به الأوتاد بمحاصرة الأسباب لأن (مستفعلن) تعزي الشاعر بالاسترسال، لكنه يجد نفسه وقد اصطدم بأسباب (فاعلاتن) مما يجعل من الصعب عليه المواءمة بين الشكل الوزني ونسيج المفردات.[2]

يقدم الجدول التالي تعيين كمي للتدوير في المتن العروضي، ونسبته موزعا على البحور التي استدعته في المدونة:

البحور	الخفيف	مجزوء الرمل	مجزوء الكامل	المتقارب	الكامل	مجزوء المجتث	مجزوء الخفيف	المتدارك	المنسرح
إجمالي الأبيات	588	310	286	345	226	99	23	73	40
المدور	201	72	193	13	68	28	03	01	01
النسبة	%34.18	%23.22	%67.48	%3.76	%30.08	%28.28	%13.04	%1.36	%2.5

يظهر بروز هذه الظاهرة في المدونة بصورة لافتة، حيث تمثل نسبة التدوير كمًّا كبيرا في مجزوء الكامل، بنسبة تصل إلى 67.48 %، و في هذا ما يتوافق مع مقولة،«وهو فاش في الأبحر القصار.»[3]كما يقل التدوير أو يندر في البحور التامة، حيث انعدم في كل من الطويل، البسيط، كما قل في المتقارب ، المتدارك، المنسرح .

وهناك قصائد تتخذ منه أساسا إيقاعيا شبه كلي ،مثلما ظهر في قصائد "جدول الحب بين الأمس واليوم"، "قبضة من ضباب"، الجنة الضائعة"، "نشيد الأسى"، منظومة على مجزوء الكامل.وأيضا ظهرت سيطرته في قصائد منظومة على بحر الخفيف مثل:"أيها الليل"، "صلوات في هيكل الحب"، "تحت الغصون"،" ومن مجزوء الرمل، توجد "إلى قلبي التائه"،ومن مجزوء المجتث "في فجاج الآلام".وهذا يعني أنها أخذت أغلب مساحة القصيدة ، مما يؤكد أهميتها من خلال تأكيدها لاتصال النفس واستمراره بدون انقطاع وكأنه تصعيد لحالة عميقة من الحزن والألم، ومما ورد في المدونة:

[1]- ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة،القاهرة ،مصر، ط/3، 1967م، ص: 112 وما بعدها.

[2]- ينظر:علي عباس علوان : تطور الشعر العربي الحديث في العراق،(اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، د/ت، ص:495.

[3]- موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط/3، 1983م، ص: 339.

- قول الشاعر في قصيدة "صلوات في هيكل الحب":

عذبـةٌ أنت كـالطفـولة كـالأحـ ـلام كاللحن، كالصباح الجديـد

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

فاعلاتـن متفع لن فـالاتـن فاعـلاتن متفع لن فاعلاتـن

خبن تشعيث خبن

كالسمـاء الضحوك كالليلة القمـ ـراء كالورد، كابتسام الوليـد

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

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

خبن خبن

يـا لـها من طهارةٍ، تبعث التقـ ـديس في مهجة الشقيّ العنيـد

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

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فاعلاتـن متفع لن فاعلاتن

خبن خبن

يـا لـها رقـةً تكـاد يـرف الـ ـورد منها في الصخرة الجلمود

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

فاعلاتن متفع لن فعلاتن فاعلاتن مستفع لن فالاتن

خبن خبن تشعيث

أيّ شيءٍ تـراك؟هل أنت "فينيـ ـس" تهادت بين الورى من جديد

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

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فعلاتن مستفع لن فاعلاتن

خبن خبن

لتعيـد الشباب والفـرح المعـ ـسول للعالم التعيس العميد

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

فعلاتن متفع لن فعـلاتن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

خبن خبن خبن خبن

أم ملاك الفردوس جاء إلـى الأر ـض ليحيِ روح السلام العهيد[1]

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

فاعلاتن مستفع لن فعلاتن فعلاتن مستفع لن فاعلاتن

خبن خبن

اعتمد الشاعر بحر الخفيف،مشكلا منه الفضاء الإيقاعي لهذه القصيدة،دافعا به إلى أقصى مدياته الإيقاعية الممكنة،حيث تتميز أبيات القصيدة الأولى بالتدفق السريع عن طريق التدوير، فتبتدئ بتكثيف التشبيهات عن طريق صوت الكاف التي وسع خيال الشاعر مدى انفتاح دلالاتها، ويتخذ مع السياق العام للقصيدة التي يصور فيها الشاعر ابتهاله لمحبوبته،وبهذه النبرة المحتدمة يبدأ الشاعر قصيدته، كما استفاد من زحاف الخبن الذي ظهر بشكل لافت محققا زيادة في السرعة والتدفق ،مما ولد إيقاعا منسجما ومتماشيا مع تدفق الشعور، متجانسا مع هذه الرؤيا الشعرية التي تتفجر بالتأمل والحركة، مستندا إلى موقف درامي يؤدي إلى جو زمني يمتزج فيه الماضي بالحاضر، والحلم والواقع،معبرا عن موقف تأملي و ابتهالي في امرأة روحية تتعالى عن الواقع المادي.

-"نشيد الأسى":

يا ليت شعري هل لليـ ـل النفس من صبح قريبْ؟

0//0/0/0//0/0/ 00//0/0/ 0/ /0/0/

متْفاعلن متْفاعلـن متْفـاعـلن متْفـاعـلان

إضمار إضمار إضمار إضمار+ تذييل

فتقر عاصفة الظلا ـم،ويهجع الرعد الغضوبْ

0//0///0//0/// 00// 0/0/0//0// /

متفاعلن متفاعلن متفـاعلن متْفاعـلان

إضمار+ تذييل

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 60.

ويرتل الإنسان أغـ ـنية مع الدنيا، طروبْ[1]

0//0/0/0//0/// 00//0/0/0//0///

متفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلان

إضمار إضمار+ تذييل

من الأوزان التي يكثر فيها التدوير في المدونة مجزوء الكامل ،وكان ميزة إيقاعية وقد استساغته "نازك الملائكة" ورأت« أنه وهو لا يسوغ في بحر الكامل،يسوغ في مجزوء الكامل ،بل إنه يضيف إليه موسيقية مميزة،ونبرة لينة عذبة.»[2]وقد مثل التدوير في هذه القصيدة امتدادا ، بشموله أغلب أبياتها ، مما جعله تقنية حاكمة للقصيدة لما لها من فائدة شعرية كبرى تسبغ على القصيدة غنائية وليونة، لأنها تمد البيت الشعري وتطيل نغماته[3]، حيث قام التدوير بفرض نظامه الخاص على أبيات القصيدة بما يتناسب مع الواقع الدلالي والإيقاعي لكل بيت منها، و مما يزيد إثبات براعة الشاعر استخدامه الإضمار والتذييل ليكسر ما في الأبيات من تسارع غنائي،مستفيدا من هذا البحر إيقاعا أهدأ، وأكثر عمقا،يتجانس مع هذه الرؤيا الشعرية التي تتفجر بالحيرة والتأمل والحركة، التي لابد لها من إيقاع خاص،وكان التدوير فعالا إلى أقصى حد في التعبير عن هذه الرؤيا. فالإضمار يدخل كل الأبيات، و تجدر الإشارة في هذه الأبيات إلى أن الكلمات التي تعرضت للتدوير في البيت الأول والثاني ذات دلالات حزينة ،بينما في البيت الثالث فيقع على كلمة أغنية وهي ذات دلالة معاكسة للدلالة السابقة،مما أدى إلى إحداث حركة صراع بين قوتين متعاكستين متضادتين في أدائهما الفعلي "الحزن/ الفرح"، محاولا جمع عناصر التأثير والذات الشعرية بما يتوافق مع عنوان القصيدة" نشيد الأسى"، لتدفع حركة هذا المقطع الأول منها إلى سرعة أكبر وفعالية أشد، مما يقتضي أكبر قدر ممكن من التدوير الذي يؤدي إلى تدفق الحركة، وامتداد الدلالة بإيقاعه الممتد، كما ابتدأ المقطع بالتدوير وانتهى ببيت مدور ليشير إلى تلك الدائرة المغلقة من الحزن ليقدم دلالة استمرارية الوضع على ما هو عليه.

-"إلى قلبي التائه":

مـا لـمزمـارك لا يشـ ـدو بغير الشهقاتْ

0/0/ //0/0// 0/ 00///0/0//0/

فـــاعلاتن فعـــلاتن فاعلاتن فعلات

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان،ص: 22.

[2]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 94.

[3]- م ن، ص: 91.

ولأوتـــارك لا تـخـ	ـفق إلا شاكيـــات
0/0/// // 0/ 0/	00//0/0/0///
فعلاتـــن فعـلاتـــن	فعلاتن فاعلات
ولأنـغـامـــك لا تـنـ	ـطق إلا باكيـــات
0/0/ //0/0///	00//0/0/0///
فعلاتـن فعـــلاتـن	فعلاتن فاعلات
ولقد كانت صباح الـ	ـأمس بين النسمات
0/0//0/ 0/0///	00///0/0//0/
فعلاتـــن فاعلاتـــن	فاعلاتن فعلات
كعذارى الغاب،لاتعـ	ـرف غير البسمات[1]
0/0//0/0/0///	00///0/0///
فعلاتن فـــاعلاتن	فعلاتن فعلات

تنتمي هذه الأبيات إلى مجزوء الرمل محدثة امتدادا يحقق حركية إيقاعية يشد الدلالة،لأن الشاعر يكشف عما بداخله،ثم إن توالي "فاعلاتن"مع دخول الخبن عليها أدى إلى التنويع الذي يحقق قيمة إيقاعية فينمو البيت الصوتي وتنمو معه الحركة الإيقاعية في النص الشعري كله،لاستيعاب الحركة الداخلية المقترنة بنفسيته، مما يتلاءم مع خاصية الانسياب الدلالي.فقد اتجه الشاعر إلى ذاته ،مما يجعل الإيقاع يعلو شيئا فشيئا، وذلك من خلال استخدام تفعيلة الرمل مخبونة في كثير من المرات،كما ساعد التدوير في سرعة الإيقاع،معبرا عن تجربة الشاعر ساعيا لتحقيق علاقة بين عناصرها، محققا قيمة إيقاعية ودلالية، فنجح من خلال التدوير في تنويع الإيقاع والتعبير عن درامية مشاعره.

-"في فجاج الآلام": "مجزوء المجتث"

يا زهرة سامها العـــــا	ـبرون خسفا وهونـــا
0/0 //0/ 0//0/ 0/	0/0//0/0//0//
مستفع لن فاعلاتـــــن	متفع لن فـــاعلاتـــن

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 39.

لو كنت شوكا عضوضا	**ما داسك العابرونـــا**
0/0// 0/0/ /0/ 0/	**0/0//0/0//0/0/**
مستفع لن فاعلاتـــن	**مستفع لن فـــاعلاتن**
لأنـهـم يـجـهـلـون الـ	**ـوحي الذي تضمرينا[1]**
0/ 0//0/ 0//0//	**0/0//0/0//0/0/**
متفع لن فاعلاتـــــن	**مستفع لن فـــاعلاتن**

تتغلب في هذه الأبيات التفعيلات السليمة على المخبونة مما قلل من الحركة الإيقاعية، مضفيا مناخ الهدوء والسكينة على الفضاء الشعري،بالإضافة إلى أن الشاعر لم يستخدم التدوير في كامل الأبيات، فأغرقت الأبيات بمعاني التأمل والرومانسية،غير أنه زاد من حركة الفعل الشعري بلغة موحية، فكان بمثابة رابط موسيقي لهذا النسيج الذي يسيطر عليه التوصيف الذي يتطلب بطبيعة الحال تأملا أكبر وسرعة أقل،مؤديا استجابة حية لإيقاع الروح وحركتها الداخلية، فيؤدي إلى تدفق البيت الشعري ونموه نموا يثريه عروضيا وبنائيا ووجدانيا،مما نوع في البناء الموسيقي.

يظهر بأن التدوير في هذه النصوص وجه الحركة الإيقاعية، مما منح الفضاء الشعري تنوعا وثراء.ولاشك في أن هذا التناسب الإيقاعي الدلالي قد أتاح حدا عاليا من الجمالية الشعرية،إذ أن تطابق الإيقاع والدلالة يؤدي إلى التناسق والانتظام وتحقق المراد من خلال التحام الكثافة الدلالية بالغنى الإيقاعي.[2]فيظل التدوير «حاجة تعبيرية،وموسيقية لتحقيق إيقاع التجربة»[3]، و مدى مفتوحا حيث يصغي الشاعر إلى دواخله، فتتداخل الصدور والأعجاز ،مما يقوي الدلالة ويكثفها،وقد جعل منه الشاعر تجربة وجدانية فياضة،استجابة للضيق الموسيقي، بطاقة إيقاعية شديدة التنوع،و اندفاعة جياشة صافية.

المطلب الخامس: الزحافات والعلل:

من العناصر التي أمكن رصدها في الديوان وتبين دورها في تشكيل إيقاعية جمالية دالة متضامنة مع التفاعيل العروضية لجوء "الشابي" إلى التغيرات العروضية ،حيث يطلق عليها "الزحافات والعلل"، مع العلم بأن «التفعيلة كيان افتراضي يختزل في بنيته مجموعة من الصور، فكل تفعيلة تمتلك

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان،ص: 166.

[2]- ينظر: سامي سويدان:في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية، ص ص: 65 - 66.

[3]- طراد الكبيسي: الغابة والفصول،كتابات نقدية،وزارة الثقافة والفنون، بغداد، العراق، 1979م،ص:99.

أكثر من صورة يتشكل بها إيقاع النص»[1] ، بعيدا عن الوزن الإطاري،حيث توجد مستويات إيقاعية كامنة لها أهمية في تشكل الإحساس بالإيقاع، تؤدي إلى الاستخدام الواقعي للأوزان، بعيدا عن إطارها العام، فهو يتشكل من تفعيلات تتوالى على نسق معلوم، تدخلها تغيرات تختلف من نص لآخر، تتولد عنها بنى صغرى تؤلف العلاقات فيما بينها ، فتنشأ علاقات متبادلة بينها وبين العناصر الأخرى التي تكوّن نسيج النص، لأن الانتقال من تفعيلة إلى أخرى يؤدي إلى «إنقاص الوحدات الزمنية مما يؤدي إلى السرعة، فالمعروف أن موضع السكون ينتج راحة نفسية لدى المتكلم، فعند اختزال هذا الساكن في تفعيلات متتالية لا شك أنه سينعكس على المادة اللغوية المنظومة، ومن ثم يحدث تأثيرا في الدلالة قد يفسر بالإسراع أو الخفة أو الاضطراب...»[2]، أي يتخذ طابعا حركيا مختلفا على المستوى الزمني.

و«الخليل نفسه فيما رصده من ظواهر الزحاف والعلة والشطر والجزء قدم ما يثبت أن الشعرية الحقة ذات طبيعة متمردة على القيود والقوانين التي كانت تؤدي في أحيان كثيرة إلى صدام حاد بين البنية العروضية والبنية الصرفية، ثم بين كل منهما، وبين عملية إنتاج المعنى.»[3] ولأن بنية الإيقاع ذات صلة بالدلالة،فإن هذا القول ينطبق على الزحافات والعلل أي أن «الصلة بين الزحافات والعلل والمعنى الشعري عضوية ذات إيحاء خاص، فلا يصح النظر إلى الموسيقى أو أيّ من عناصرها بمعزل عن المعنى»[4]، مما يكشف صورة الأداء الإيقاعي المتنوع، فالاختلاف الصوتي ينوع الموسيقى،وينوع معاني الإيحاء الموسيقي في الوزن الواحد[5].وقد رأى "النويهي" أن للزحاف أثرا إيجابيا،حيث حاول إيجاد رابطة بين الزحاف والمعنى،[6]وكأنه يعلقه بالجو النفسي وتغيراته في القصيدة،يزداد في المواقف الانفعالية، كونها تتطلب السرعة، وهو بكل أنواعه ليس إلا طريقة لتقصير زمن التفعيلة.[7] فالزحاف ليس تغيرا يطرأ على التفعيلة،لكي نعدها تفعيلة صحيحة في مقابل تفعيلة غير صحيحة،وليس جورا

[1]- محمد مصطفى علي حسانين:خطاب البياتي الشعري دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، شركة الأمل للطباعة والنشر،سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، مصر،ط/1، 2009م،ص: 89.

[2]- ينظر: ممدوح عبد الرحمان، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، 2002م، ص: 72.

[3]- محمد عبد المطلب: النص والشكل،الهيئة العامة لقصور الثقافة كتابات نقدية، القاهرة، مصر،1999م، ص:34.

[4]- علي يونس: النقد الأدبي قضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1985م، ص: 56.

[5]- ينظر: ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، الشعر الجزائري في "معجم البابطيين" أنموذجا تطبيقيا، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011م، ص:102.

[6]- ينظر: محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية ، القاهرة، مصر، 1964م، ص: 274.

[7]- ثائر العذاري :التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج 1948- 1980م، ص: 114.

عليها كما نظر إليه العروضيون القدماء، بل هو تلاعب بالنظام الكلي للشكل الوزني الذي تقوم عليه القصيدة،بما يفيده من معان ودلالات.

فما هي هذه التغيرات وكيف أسهمت في خلق الصياغة النغمية الخاصة والمعبرة عن التجربة؟

1-المفهوم:

أ- الزحاف: يرتكز في اللغة على معنيين، حيث جاء في لسان العرب" زحف الرجل إذا انسحب على أسته وهذا قول الشاعر:

إذا حركته الريح كي تستخفه * تزاجر ملحاح إلى الأرض مزحف**

فإنه جعله بمنزلة «المِعي من الإبل لبطء حركته ... وكل مُعي لا حراك به زاحف ومزحف»[1]، فالمعنى العام للزحاف هنا هو الإبطاء. وهناك قول مناقض يجعل من الزحاف في اللغة الإسراع، لقوله تعالى:﴿ إذا لقيتم الذين كفروا زحفا﴾[2]،أي مسرعين،«فإذا دخل على الكلمة أضعفها وأسرع النطق بها،»[3] ، والزحاف تغير يختص بالأسباب دون الأوتاد،وقد جمع "الزمخشري" بين المعنيين المتضادين في في قوله: «زحف: مشية زحف وزحوف وزحفان فيه ثقل حركة،زحف الشيء: جره جرا ضعيفا... وساقه فيها زحاف وهو أن تكون سريعة الخفا»[4]، فدخوله في التفعيلة يؤدي تارة إلى سرعة النطق بها إذا حذف الحرف، وتارة يؤدي إلى بطء في النطق عندما يتم تسكين الحرف لأنه معلوم أن الحركة أسرع في النطق من السكون.

ومن الدارسين المعاصرين من عد الزحاف عاملا من عوامل تنوع الوزن في الشعر التقليدي[5]، وكسر النظام قد لا يقل أهمية عنه، و"لابن رشيق" مقولة طريفة في الزحاف، فهو يرى أن من الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن، كالذي يستحسن في الجارية من التفاف البدن، واعتدال القامة.[6] و و يقال إن "الخليل" كان يستحسنه مع قلته، ويستهجنه إذا كثر وتوالى،[7]ويصنف الزحاف إلى قبيح

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ز-ح-ف)،ص: 1818.

[2]- سورة الأنفال: الآية15.

[3]- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط/1، 2004م، ص:28.

[4]- أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة،ج/1، ص: 410.

[5]- ينظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط/5، 1971م، ص: 465.

[6]-ينظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج/1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط/5، 1981م،ص: 177.

[7]-ينظر: أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د/ت، ص: 180.

إذا كان نادرا تجنبه كبار الشعراء، وجائز إذا تساوت فيه نسبة الزحاف مع نسبة السلامة والحسن، وقد يذهب به حسنه إلى تفضيله عن السلامة. ويكاد الزحاف يكون أعقد مباحث العروض التقليدي لما وضع له من مصطلحات وشروط كثيرة.

وهناك نوعان من الزحاف يمكن أن يوصفا بدقة متناهية وهما المركب والمفرد، فالمفرد هو الذي يدخل على حرف واحد من التفعيلة، و أما المركب فهو اجتماع نوعين من الزحاف المفرد في تفعيلة واحدة.

ب–العلة: وهي في اللغة المرض، من اعتل العليل علة صعبة، عل يعل واعتل أي مرض، فهو مريض[1].

أما في العروض، فهي تغير يلحق الأسباب و الأوتاد ، «فتؤثر في التفعيلة كما يؤثر المرض في الجسم وهي نوعان: علل الزيادة وهي خاصة بالبحور المجزوءة إذ تكون الزيادة مقابل النقص الذي لحق بهذه البحور»[2]، وعلل النقصان كما أن علل النقص تنقسم إلى علل لازمة وعلل غير لازمة،أمّا اللازمة فتتمثل في: (القصر،القطع،الحذف،الحذذ،الوقف،الكشف،الصلم،البتر،القطع)،أما العلل غير اللازمة فتقتصر على (الحذف،التشعيث،الخرم).

تمت الإشارة في السابق إلى أن "الشابي" لم يستخدم كل البحور الشعرية، بل اكتفى بعشرة بحور هي: الخفيف، الطويل، البسيط، المتقارب، المتدارك، المجتث، السريع، الرمل، الكامل، المنسرح، ولم يستخدم باقي البحور بمعنى أنه استخدم ثمان تفعيلات ألا وهي: فاعلاتن، مستفع لن، مستفعلن، فعولن، مفاعيلن، مفعولات، متفاعلن، فاعلن، ولم يستخدم: فاع لاتن، مفاعلتن لأنه لم يستخدم بحر الوافر و بحر المضارع. إذن ستقتصر الدراسة التطبيقية للزحافات والعلل فقط على التفعيلات المستخدمة.

فلا بد إذن من الوقوف على التشكيلات الوزنية للتفعيلة، وما يحصل لكل وزن من تشكيلات، ونظرا لكثرة المادة الشعرية خُيِّر لكل وزن مجموعة من القصائد ،و ليتم استيعاب هده التغيرات داخل النصوص الشعرية، ينبغي إجراء بعض الإحصاء اللازم لفهم بنية التجربة داخل كل بحر، لمختلف تشكلات التفاعيل التي استعملها الشاعر في النص صحيحة و بعد وقوع الزحافات

[1]–ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ع–ل–ل) ،ص:3080.

[2]– م ن: ص: 34.

والعلل عليها، مع تحديد النسبة المئوية لاستخدام كل تفعيلة سليمة و غير سليمة في النماذج الشعرية المختارة من المدونة، أي قراءة التجربة الشابية ضمن إيقاعها الخاص.

2-مظاهرها:

أ-الأوزان الصافية:

1-1-الكامل ومجزوءه: يصلح الكامل للانفعالات الشديدة والهادئة،فهو«من أتم البحور موسيقى وأوسعها مجالا لأغراض الشعر».[1]وحدته الإيقاعية"متفاعلن"كثيرا مايدخلها "الإضمار"،وهو زحاف مفرد،وهو في اللغة من«ضمر ضمورا: انكمش وانضم بعضه إلى بعض، و الضّمر الضيّق ... والشيء أضمره: أخفاه... والمضمر ما تضمره في نفسك ويصعب الوقوف عليه».[2]

وفي العروض هو تسكين الثاني المتحرك في (متفاعلن) فتصبح (متْفاعلن)و تقلب إلى (مستفعلن).[3] كما يصيبها "القطع"، وهو علة من علل النقص،وهو في اللغة:«إبانة بعض أجزاء الجِرْمِ من بعض فصلاً، قطعة بقطعة قطعا وقطيعة، والقطع مصدر قطعت الحبل قطعا فانقطع».[4]

و هو في العروض: حذف آخر الوتد المجموع و تسكين ما قبله، تؤول التفعيلة إلى (متفاعلْ)، وقد يجتمع القطع مع الإضمار فتصير "متْفاعلْ"، وقد يصيبها "الحذذ" ، وهو من علل النقص،وهو في اللغة: «القطع المستأصل، حذه بحذه حذا، قطعه قطعا سريعا مستأصلا»[5].

و هو في العروض: حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة، حيث تصبح التفعيلة بعد دخوله عليها "متفا"، وقد يدخلها مع الإضمار الحذذ فتصبح"متْفا".

وفر سياق الكامل إيقاعين هما التام والمجزوء، حيث تم اختيار قصيدة على كل بحر يجتمعان في الجدول الآتي:

[1]- ماهر حسن فهمي: نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة (دراسة في فن الموازنة)، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1971م،ص: 145.

[2]- مجمع اللغة العربية :المعجم الوسيط ،ج/1، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط/4، 2004م، ص:544.

[3]- حسني عبد الجليل يوسف :العروض لأبي الفتح عثمان بن جني ، دار السلام ، القاهرة، مصر، ط/ 1 ،2007 م،ص :27.

[4]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ق،ط،ع)، ص: 3674.

[5]- م ن، مادة (ح،ذ،ذ)، ص:808.

القصيدة	فلسفة الثعبان المقدس		الطفولة	
تكرارها ونسبتها / التفعيلة	مرات التكرار	النسبة المئوية	مرات التكرار	النسبة المئوية
صحيحة	74	%36.81	14	%29.16
مضمرة(متْفاعلن)	99	%49.25	26	%54.16
مقطوعة(متفاعلْ)	10	%0.49	00	%00
مخبونة،مضمرة (متفعلن)	03	%0.16	00	%00
مذيلة(متفاعلان)	00	%00	04	%8.33
مضمرة قطوعة(متْفاعلْ)	27	%13.43	00	%00
مضمرة مذيلة(متْفاعلان)	00	%00	02	%4.16
مخزولة(متْفعلن)	00	%00	01	%2.08
محذوذة(متفا)	00	%00	01	%2.08
موقوصة مخرومة(فاعلن)	00	%00	01	%2.08

1-التام: قصيدة "فلسفة الثعبان المقدس" طويلة تتألف من خمسة وثلاثين بيتا، جاء البناء العروضي متنوعا بين خمسة تشكيلات مختلفة وهي: متفاعلن: نسبتها 36.81%، متْفاعلن: نسبتها 49.25%، متفاعلْ: نسبتها 0.49%، متْفاعلْ نسبتها 13.43%، متفعلن (إضمار التفعيلة فتصبح (مستفعلن)، ثم خبنها): نسبتها 0.16% وهي شكل مستحدث من طرف الشاعر، فلم يكتف بتغليب التفعيلات المتغيرة على السالمة فحسب، بل تعدى ذلك إلى ابتكار تغيير جديد عليها، و هذا التغيير يحمل في طياته تنويعا موسيقيا.وتتوفر التشكيلات السابقة في الأبيات الآتية من القصيدة:

كان الرّبيع الحيّ روحا، حالما — غضّ الشّباب ، معطّر الجلباب

0//0/0/0//0/0/0//0/0/ — 0/0/0/0//0///0//0/0/

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن — متْفاعلن متَفاعلن متْفاعل

إضمار إضمار إضمار — إضمار إضمار إضمار +قطع

يمشي على الدّنيا، بفكرة شاعر — و يطوفها ،في موكب خلاّب

0//0///0//،0/0/0//0/0/ — 0/0/0/0//0/0/،0//0///

متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن — متَفاعلن، متْفاعلن متْفاعـــل

إضمار إضمار صحيحة — إضمار إضمار + قطع

و الأفْق يملأه الحنان، كأنّه قلب الوجود المنتج الوهّاب[1]

0//0//،/0//0///0//0/0/ 0/0/0/0//0/0/0//0/0/

متْفاعلن متَفاعلن، متفعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلْ

إضمار إضمار ثم خبن إضمار إضمار إضمار + قطع

من المعلوم أن بحر الكامل أكثر البحور حركة فجاءت التغيرات السابقة لإبطاء حركته ومما ساعد على تنويع الإيقاع وإبطائه في الأبيات السابقة توفر مفرداتها على ظاهرة التنوين في كل من "روحا وحالما في البيت الأول، شاعر، موكب بالبيت الثاني، معبد بالرابع، منشد بالخامس و مرح بالسابع".كما توفرت مفردات الأبيات على ظاهرة الإدغام التي أدت إلى «إبطاء الحركة لما فيها من ثقل وتوقف نوعي، لا سيما وأنه يختزل في ذاته ثقل الحركة وخفة السكون، وعند النطق به لا بد من توقف نوعي لإبرازه بوضوح»[2]،حيث توفرت على هذه الظاهرة المفردات الآتية" الدّنيا، خلّاب بالبيت الثاني، كأنّه، الوهّاب بالبيت الثالث، كأنّما بالبيت الرابع، الشّاعر، الشّحرور، الشّمس بالبيت الخامس، السّعادة، السّلام، الخلّاب بالبيت السادس و غمّه بالبيت السابع"، بالإضافة إلى ألف التأسيس التي توفرت عليها القوافي في كامل القصيدة، وظاهرة الإشباع ، والمدود التي تتوفر عليها معظم مفردات الأبيات.

إن الإضمار هو أكثر التغيرات ورودا في القصيدتين، وهو زحاف يؤدي إلى إيقاع متباطئ من خلال التبديل الذي يجعل من الثاني المتحرك ساكنا، ولما كان الشاعر في حالة هدوء وتأمل في بداية القصيدة، فإنه استخدمه للحد من سرعة هذه التفعيلة والميل بها نحو الهبوط«فكلما زادت السواكن زاد التقطع، والعكس صحيح كلما قلت السواكن قل التقطع وظهر التدفق والاسترسال»[3]، ممايعني بأنها عملية لعب على مستوى الزمن، فالشاعر يواجه صراعا مع الزمن من بداية القصيدة إلى نهايتها ضمن عملية مغالبة محاولة السيطرة على حركية الزمن فيها من خلال التلاعب بالتفعيلات باعتبارها وحدات زمنية، وهذا ما اتضح في خروج الشاعر عن القاعدة بإدخاله زحاف الإضمار ثم خبنها، بالإضافة إلى علة القطع التي تعمل على التقليل من سرعة الإيقاع.

فالبطء الإيقاعي يدل على حالة الشاعر النفسية، حيث يدفع باتجاه الخروج من دائرة الحزن التي يعيشها لغياب الأمل في استرداد الحرية نظرا لسيطرة المستعمر وكبحه لكل الآمال. وعند اشتراك

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 33.

[2]- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص: 119.

[3]- جابر أحمد عصفور: مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط/3، 1983م،ص:392.

كل من القطع و الإضمار في التفعيلة (متْفاعلْ)، يتساوى عدد المتحركات مع السكنات (ثلاث متحركات،مع ثلاث سكنات)، مما يؤدي إلى توازن وتناسب الإيقاع، والميل به نحو البطء،حيث أخذت سرعة الإيقاع تتناقص تدريجيا،مما يعبر عن الحالة النفسية التي بدت قلقة متوترة، عندما تحدث الشاعر عن المستعمر بصفاته السلبية.ولما قل التوتر استدعى إيقاعا أقل سرعة يتناسب وهذا الارتياح الذي شعر به،ما يعني بأن«هناك تفاعل بين البناء الصوتي والمواقف التي يتضمنها التركيب الشعري».[1]

2-المجزوء: قصيدة"الطفولة"،جاء البناء العروضي متنوعا بين سبعة تشكيلات مختلفة وهي: متفاعلن:نسبتها 29.16%، متْفاعلن:نسبتها 54.16%،متفاعلاتن:نسبتها8.33%، متْفاعلاتن (اجتماع زحاف الإضمار وعلة التذييل):نسبتها 4.16%، متْفعلن مخزولة: نسبتها 2.08%، متفا: نسبتها 2.08%، فاعلن (اجتماع زحاف الوقص وعلة الخرم): نسبتها 2.08%، وفي هذا خروج عما هو مألوف وقص التفعيلة فآلت إلى فاعلتن، ثم قام بخرمها مع العلم بأن الخرم هو«سقوط حرف متحرك من أول كل شطر أصل بناء أوله حرفين متحركين والثالث ساكن //0 وذلك في خمسة أجناس: الطويل:فعولن، الوافر: مفاعلتن، الهزج: مفاعيلن، المضارع: مفاعيل، المتقارب:فعولن»[2] وهنا يغيب الكامل لكن الشاعر هنا لجأ إلى الوقص عن قصد حتى يجعل من التفعيلة ذات بناء أوله حرفين متحركين والثالث ساكن //0 من دون أن يكون ذلك أصلها.وهو مأخوذ من قولهم:«وقصت عنقه أي انكسرت ...ووقصت الناقة براكبها أي رمت به فكسرت عنقه...والموقوص:القصير العنق»[4].وهو عند العروضيين إسقاط الحرف الثاني المتحرك في(متفاعلن) لتصبح (مفاعلن). أي أنه عندما يسقط الحرف الثاني يصبح طول الحركتين أقصر من طول ثلاث حركات و يصبح الإيقاع أكثر سرعة،حتى يجعل من التفعيلة ذات بناء أوله حرفين متحركين والثالث ساكن //0 من دون أن يكون ذلك أصلها. فتؤول متفاعلن إلى مفاعلن ويقع عيها الخرم، مما يسهم في إضفاء إيقاعي جديد يلفت السمع ويفرض نفسه على إحساس القارئ.

وتتوفر التشكيلات السابقة في الأبيات الآتية من المقطع الثاني من القصيدة:

[1]- ينظر: تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، سورية، ط/1، 1983م، ص:50.

[2]- ينظر: موسى الأحمدي نويوات:المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص:39.

[4]- مجمع اللغة العربية :المعجم الوسيط ،مادة وقص، ص1049.

إن الطفولة تهـ تزّ في قلب الربيـــع

0/ //0//0/0/ 00//0/0/0//0/

متْفاعلـن متفـــا فاعلن متْفاعـلات

إضمار حذذ وقص ثم خرم*، إضمار+ تذييل

ريـانة من ريّـــق الـ أنداء في الفجر الوديع

0//0/0/0///0/ 00//0/0/0//0///

متْفعلـن متْفاعلـن متفاعلن متْفاعلات

إضمار+طي إضمار إضمار+تذييل

غنت لها الدنيا أغا ني حبها وحبورهـــــــا[1]

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

متْـــفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلات

إضمار إضمار تذييل

يتضح بأن البيتين الأول والثاني يتوفران على أربع تشكيلات مختلفة،كل ما تحتويه من تغيرات يؤدي إلى إبطاء الإيقاع، ومما ساعد على إبطاء الإيقاع توفر المفردات المؤلفة للأبيات على ظاهرة الإدغام و المدود بالإضافة إلى ظاهرة الإشباع، مع دخول التغيرات على التفعيلات. وفي إبطاء الإيقاع ما يدل على حزن الشاعر لانتهاء زمن الطفولة وحنينه إليه مع غياب الأمل في استرداده.

1-2-الرمل: لا يرد في التام إلا أن تكون عروضه محذوفة، يدخل زحاف الخبن كل أجزائه[2]، وهو من الزحافات المفردة، من: خبن الثوب وغيره أي قلصه بالخياطة، قال الليث: خبنت الثوب خبنا إذا رفعت ذيل الثوب فخطته أرفع من موضعة كي يتقلص ويقصر[3] .

وهو في العروض: حذف ساكن السبب الثاني المتحرك .تؤول التفعيلة إلى فعلاتن .

إن الوحدة الإيقاعية "فاعلاتن" تمتاز بالخفة وسهولة الحركة،لأنها تبدأ بسبب خفيف، وتنتهي به، يتوسطها وتد مجموع، فإذا دخلها الخبن فإنها تبدأ بسبب ثقيل، يتبعه سببان خفيفان مما يؤدي إلى سرعة إيقاعها، أما الوحدة الإيقاعية "فاعلا"المتكررة في العروض والضرب فتساعد على الاسترسال،

* متفاعلن، يدخلها الوقص فتصبح مفاعلن ،ثم يدخلها الخرم فتصبح فاعلن.

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 41.

[2]- ينظر: صفاء الدين خلوصي :فن التقطيع الشعري والقافية، ج/1،مطبعة الزعيم، بغداد، العراق، 1962م،ص: 109.

[3]- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (خ،ب،ن) ،ص:1097.

وتتابع المعاني، وتزيد من خفة وسرعة الإيقاع لأنها في الأصل "فاعلاتن"،أصابها "الحذف"، من علل النقص.

وهو في اللغة:«حذف الشيء يحذفه حذفا، قطعه من طرفه»[1]، والحذفاء هي الأذن الصغيرة كأنها قطعت[2].«والحذف في بحر الرمل ينقل هذا البحر من وزن بسيط مفرد التفعيلة إلى وزن مركب يعطيه قوة وتماوجا نغميا لا حدود له»[3]

وهو في العروض إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة فتصبح فاعلا.

كما يدخلها القصر، و التشعيث والبتر.أما القصر في كل شيء، خلاف الطول ويقال قصرت من الصلاة.[4]

وفي العروض هو حذف ثاني السبب من آخر التفعيلة مع تسكين أوله، فتصبح فاعلاتْ.

التشعيث:«من شعث،شعثا وتشعث، تلبد شعره واغبر والشعث: المغبرّ الرأس المنتتف الشعر، والشعث التفرق، وتشعيث الشيء تفريقه»[5].

وهو في العروض: حذف أول الوتد المجموع،يصيب بحر الخفيف في "فاعلاتن" تؤول التفعيلة إلى "فالاتن" ،و المتقارب في "فاعلن"وتصبح "فالن".[6]

البتر: من علل النقص، وهو «استئصال الشيء قطعا، والبتر قطع الذنب ونحوه، إذا استأصله، فبترت الشيء بترا، قطعته قبل الإتمام».[7]

وهو في العروض: اجتماع القطع والحذف أي حذف السبب الخفيف الأخير مع حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين آخر متحرك، فتؤول التفعيلة إلى فاعلْ.

وقد وفر سياق الرمل ثلاث إيقاعات هي التام ، المجزوء،مزيج من المنهوك و التام وتفعيلة وحيدة منه،وقد اخترت قصيدة "قلب الشاعر" تامة الوزن،و"من أغاني الرعاة" مجزوءة الوزن،بالإضافة إلى"مأتم الحب" التي تمثل الإيقاع الثالث ،حيث تجتمع في الجدول الآتي:

---

[1]- ابن منظور:لسان العرب ،مادة (ح،ذ،ف)،ص:810.

[2]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ج/1، ص: 162.

[3]- أبو فراس النطافي: "الحذف في بحر الرمل"، مجلة أبحاث اليرموك مج/9، ع/2، إربد، الأردن، 1991م، ص:61.

[4]- ابن منظور: مصدر سابق ،مادة(ق،ص،ر)،ص: 3644.

[5]- م ن، مادة (ش،ع،ث)، ص: 2272.

[6] -ينظر: غازي يموت: بحور الشعر العربي عروض الخليل،دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت،لبنان، ط/2، 1992،ص:33.

[7]- المصدر السابق،مادة (ب،ت،ر)، ص: 205.

القصيدة / التفعيلة	قلب الشاعر	النسبة المئوية	من أغاني الرعاة	النسبة المئوية	مأتم الحب	النسبة المئوية
سليمة	26	%30.95	75	%46.87	36	%50
مخبونة(فعلاتن)	03	%35.71	43	%26.87	17	%23.61
محذوفة(فاعلا)	08	%9.52	08	%5	01	%1.38
مقصورة(فاعلاتْ)	13	%15.47	29	%18.12	01	%0.62
مخبونة محذوفة(فعلن)	05	%5.95	01	%0.62	01	%1.38
مخبونة مقصورة(فعلان)	02	%2.38	03	%1.87	01	%1.38
مخبونة مشعثة(فلاتن)	00	%00	01	%0.62	00	%00

أ–التام: جاء البناء العروضي متنوعا بين ست تشكيلات مختلفة وهي:

فاعلاتن: نسبتها 30.95%، فعلاتن: نسبتها 35.71%، فاعلن: نسبتها 9.52%، فعلن: نسبتها 5.95%، فعلان (اجتماع زحاف الخبن وعلة القصر)، نسبتها 2.38%، فاعلاتْ: نسبتها 15.47%، وتتوفر التشكيلات السابقة في الأبيات الآتية من المقطع الأول من القصيدة:

كلُّ ما هبَّ، وما دبَّ، وما نامَ، أو حامَ على هذا الوجود

0///0/0///0/0//0/ 00//0/0/0///0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن فعِلا فاعلاتن فعلاتن فاعلاتْ

خبن حذف+خبن خبن قصـــر

مِنْ طيورٍ، وَزُهورٍ، وشذًى وينابيعَ. وأغصـــانٍ تَميـــدْ

0///،0/0///،0/0//0/ 00//0/0/0//،/0/0///

فاعلاتن فعلاتن فعِلا فعلاتن فعلاتن فاعلاتْ

خبن حذف+خبن خبن خبن قصـــر

وبحارٍ، وكهوفٍ، وذُرًى وبراكينَ، ووديانٍ، وبيـــدْ

0///،0/0///،0/0/// 00//،0/0/0//،/0/0///

فعلاتن فعلاتن فعِلا فعلاتن فعلاتن فاعلاتْ

خبن خبن حذف+خبن خبن خبن قصـــر

وضياءٍ، وظِلالٍ ودجى ، وفصولٍ، وغيولٍ، ورعــودْ

///0/0،///0/0///0، ///0/0،///0/0،///00

فعلاتن فعلاتن فعِلا فعلاتن فعلاتن فعلاتْ

خبن خبن حذف+خبن خبن خبن خبن+قصر

وثلوجٍ، وضباب عابـرٍ، وأعاصيرَ وأمطارٍ تجـــودْ[1]

///0/0،///0/0/0//0، ///0/0///0/0/0//00

فعلاتن فعلاتن فاعِلن فعلاتن فعلاتن فاعلاتْ

خبن خبن حذف خبن خبن قصر

وفر سياق الرمل في هذه القصيدة الكثير من الحركات رغم ما دخل على تفعيلاته من تغيرات أدت إلى إبطاء حركته بفضل ظواهر الإدغام والتنوين والمدود المنتشرة في مفردات القصيدة، والردف في القوافي،مما أدى إلى التنويع الإيقاعي، حيث كانت نسبة الحركات أعلى مقارنة بالسكنات، وهذا ما أوضحه التقطيع العروضي للأبيات السابقة، إذ توفرت كل الأشطر على أحد عشرة حركة، أما ما يخص السكنات فتتغير في كل بيت، ففي البيت الأول توفر في شطره الأول على ستة، والثاني على ثمانية، البيت الثاني، توفر في شطره الأول على ستة، والثاني على سبعة، البيت الثالث توفر في شطره الأول على خمسة، والثاني على سبعة، البيت الرابع، توفر في شطره الأول على خمسة، والثاني على ستة، البيت الأخير توفر في شطره الأول على ستة، والثاني على سبعة.

الخبن هو أكثر أنواع التغيرات دخولا على القصائد الثلاث و هو زحاف يؤدي إلى إيقاع سريع، يكسر وطأة الزمن وثقله، وواضح بأن الشاعر يسعى من خلال توظيفه له للتخفيف من حدة مأساته الماثلة في سطوة الزمن والوصول إلى الحبيبة الفانية،مما يدل على حالته النفسية الساعية باتجاه الخروج من دائرة الحزن المعاشة.

واستخدامه لعلة القصر تؤدي إلى التقاء الساكنين، وهذا ما عكس لنا حالته النفسية، لأن التقاء الصائتين الطويلين دلالة على إطالة النظر و التأمل، وهو ما يعبر عن عذابه الطويل وما يعانيه الشاعر، أما علة الحذف فقد ساعدت على إنقاص طول الإيقاع لجعله أكثر هدوءا،لأنه يقلل من نسبة السواكن ما يجعله أكثر تدفقا واسترسالا، و هذا يتناسب مع المعنى الذي ترد فيه.

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 56.

ب–المجزوء: من خلال إجراء التقطيع العروضي نجد في القصيدة الثانية نسبة استخدام التفعيلة المتغيرة أكبر من نسبة استخدامها سالمة، حيث وجدت لها سبع تشكيلات ، وهي:

فاعلاتن: نسبتها 46.87%، فعلاتن: نسبتها 26.87%، فاعلا: نسبتها 5%، فعلن: نسبتها 0.62%، فعلان: نسبتها 1.87%، فلاتن: نسبتها 0.62%، وقد وظفه الشاعر مرة واحدة ما يدعم بشكل طفيف فكرة الاضطراب والقلق في البيت الذي وجد به مما يعني حالة نفسية غير مستقرة يستشعرها الشاعر، فاعلان: نسبتها 18.12%، وتتوفر التشكيلات السابقة في الأبيات الآتية من المقطع الخامس والسادس والسابع من القصيدة:

إذا جئنا إلى الغا، ب وغطانا الشجر

///0/0 //0 /0، / //0/0 /0//0

فعلاتن فلاتن فعلاتن فاعلا

خبن خبن+تشعيث خبن حذف

فاقطفي ما شئت من عشـ ـب، وزهر وثمر[1]

/0//0 /0 /0/ /0 /0 /0، //0/0 ///0

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلا

خبن+حذف

وامرحي ما شئت في الود يان، أو فوق التلال[2]

/0//0 /0 /0/ /0/0 /0/،/0/0/0//00

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ

قصر

وشذا حلوا، وسحرا، وسلاما، وظلال[3]

///0/0/0،//0/0 ///0/0،///00

فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتْ

خبن خبن+قصر

[1]– أبو القاسم الشابي:الديوان، ص: 163.

[2]– م ن ، ص: 163.

[3]– م ن ، ص: 163.

إن وزن الرمل من الأوزان السريعة واستخدامه مجزوءا يزيد من هذه السرعة،ولتحقيق شيء من التوازن الإيقاعي لجأ الشاعر إلى مجموعة من التغيرات (علل الزيادة والنقص، الزحافات) ساعدت على تحقيقها المدود المنتشرة في مفردات القصيدة، فالخبن والحذف يزيدان من سرعة الإيقاع، وهذا يكسر وطأة الزمن وثقله،ويدل على سعيه باتجاه الخروج من دائرة الحزن المعيشة.أما الخبن مع القصر فيهدئان من سرعة الإيقاع للدلالة على إطالة النظر والتأمل. وفيما يخص التشعيث فقد اجتمع مع الخبن ليعبر عن فكرة الاضطراب والقلق، مما يشير إلى حالة نفسية غير مستقرة يستشعرها الشاعر،فكانت نسبة الحركات أعلى مقارنة بالسكنات،وهذا ما أوضحه التقطيع العروضي للأبيات السابقة،إذ توفرت الأشطر الأولى على ثمان حركات ما عدا الأول توفر على سبع حركات، والأشطر الثانية جميعها توفرت على سبع حركات، أما ما يخص السكنات فهي إما أربع أو خمس أو ست في كل شطر.

ج–المنهوك مع التام مع تفعيلة واحدة: من خلال إجراء التقطيع العروضي وجدت لها ست تشكيلات ، وهي:فاعلاتن: نسبتها 50%، فعلاتن: نسبتها 23.61%، فعلا: نسبتها 1.38%،فعلان: نسبتها 1.38%، فاعلا: نسبتها 1.38%، فاعلان: نسبتها 22.22%، وتتوفر التشكيلات السابقة في المقطعين الأخيرين من الموشح،في قول الشاعر:

فاذرفي يا مقلة اللّيـ ـل ، الدّراري عبرات

0/0//0/0/0//0/ 00/// 0/0// 0/

فاعلاتن فاعلاتـن فاعلاتـــن فعلاتْ

خبن+قصر

حول حبّي ، فهْو قد ودْ ـدع آفاق الحياة[1]

0/0//0/ 0/0//0/ // 00//0/0/0/

فاعلاتــن فاعلاتــن فعـــلاتـن فاعلاتْ

خبن قصر

بدموع الفجر، من أكْ ـواب زهر الزّنبـق

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

فعلاتـن فاعلاتـن فاعـــــلاتن فاعـــلا

خبن حذف

[1]– أبو القاسم الشابي:الديوان ، ص: 78.

وادفنيــه بجـــلال، في ضفاف الشّفـــــق[1]

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

فاعلاتن فعلاتن فــاعلاتـــــــن فعلا

خبن خبن+ حذف

إن التنويع في استخدام الرمل في هذا الموشح حتما سيؤدي إلى تنوع إيقاعي ،ولقد حقق الشاعر توازنا إيقاعيا من خلال المساواة بين التفعيلات المتغيرة والسالمة كما حقق توازنا بين التفعيلات المزحفة والمعتلة، منها ما يخفف من سرعة الإيقاع، ومنها ما يزيد في سرعته كل هذا يعبر عن الوضع غير مستقر الذي يعايشه الشاعر.

وفر سياق الرمل في النماذج السابقة حركة بطيئة لما دخل عليه من تغيرات يتوافق مع نفسية الشاعر المنكسرة التي عبر عنها من خلال موقفه الشخصي مريدا به الشاعر الامتداد في حالاته الشعورية.

1-3-المتقارب: تم اختيار نموذجين لهذا البحر لرصد علاقة الإيقاع بالدلالة، يقوم على تفعيلة "فعولن" يدخلها من الزحاف، القبض وهو خلاف البسط،..والقبض جمع الكف على الشيء، وهو الإمساك.

وفي العروض:هو حذف السبب الخامس الساكن[2] ، وتؤول التفعيلة إلى فعول، ومن العلل: الحذف والقصر.

وقد أفضى إحصاء التغيرات التي مست هذا البحر في النماذج المختارة إلى النتائج الآتية:

التفعيلة / القصيدة	سليمة	النسبة المئوية	قبض (فعول)	النسبة المئوية	حذف (فعو)	النسبة المئوية	قصر (فعولْ)	النسبة المئوية
إرادة الحياة	338	%67.16	97	%19.42	69	%13.96	00	%00
الزنبقة الذاوية	131	%58.48	57	%25.44	25	%11.61	11	%4.91

[1] - أبو القاسم الشابي:الديوان،ص: 78.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ق،ب،ض)، ص ص:3514-3515.

وفر سياق المتقارب إيقاعين هما التام و المجزوء، ولهذا البحر نغمة بارزة وإيقاع واضح ، فالقصيدتان تفيضان بدندنة تطرب المتلقي.

أ–التام: من خلال إجراء التقطيع العروضي وجدت ثلاث تشكيلات، وهي:

فعولن: نسبتها 67.06%، فعول: نسبتها 19.24%، فعو: نسبتها 13.69%، وتتوفر التشكيلات السابقة في مطلع القصيدة:

إذا الشّعب يوما أراد الحياة	**فلا بدّ أن يستجيب القدرْ**[1]
//0/0//0/0//0/0/	**//0/0//0/0//0/0**
فعولن فعولن فعولن فعول	**فعولن فعولن فعولن فعو**
قبض	**حذف**

يتضح بأن البيت يتوفر على تنوع إيقاعي يتراوح بين البطء والسرعة، حيث ابتدأ تاما فكان بطيئا،وذلك لوجود حركة ممتدة غذتها ألف المد في "إذا، يوما، أراد" هذا في الشطر الأول، أما الثاني فابتدأ تاما وكان بطيئا كذلك لوجود المد في "فلا"، والإدغام في" بدّ"،هذا ما يخص الحركة البطيئة حيث مثلها التمام المتكرر.أما الحركة السريعة فقد مثلها زحاف القبض في"فعول" و علة الحذف في "فعو" لأن الشاعر يؤكد على أن الشعب وحده قادرٌ على التخلص من تبعات الحياة المتردية فيتلاءم هذا الإيقاع مع معنى النصح الذي يحمله البيت.

ب–المجزوء: من خلال إجراء التقطيع العروضي وجدت لها أربع تشكيلات،وهي:فعولن: نسبتها 58.48%،فعولٌ:نسبتها 25.44%، فعو:نسبتها 11.16%، فعولْ:نسبتها 4.91%، وتتوفر التشكيلات السابقة في الأبيات الآتية من المقطع الأول من القصيدة:

أزنبقــة الـسفــح؟ مـــالي أراك	**تعانقك اللوعة القاسيــة**
//0/ /0/0/ 0/0//0/0/	**//0/0//0/0///0/0**
فعول فـــعولن فـــعولن فعولن	**فعول فعولن فعولن فعو**
قبض	**قبض حذف**

[1]– أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 70.

أفي قلبك الغض صوت اللهيب، يرتل أنشودة الهاويـــــه[1]

0//0/0//0/0///0// 00//0/0// 0/0//0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولْ فعول فعولن فعولن فعو

حذف قبض قصر

تتوفر في هذه القصيدة إيقاعية متنوعة لوجود حركتين، الأولى سريعة مثلها زحاف القبض وعلتي القصر والحذف، أما الحركة البطيئة فمثلها التمام المتكرر للتفعيلة.وقد ترك هذا التنوع أثرا دلاليا، مما عبر عن حالة نفسية كئيبة يعيشها الشاعر.

1-4-المتدارك: وفر سياق المتدارك إيقاعين هما التام و المجزوء، وقد دخل على النماذج المختارة "صفحة من كتاب الدموع"، "الصباح الجديد" زحاف الخبن، وعلل، القطع، والتذييل،من علل الزيادة وهو«آخر كل شيء، وذيل الثوب والإزار، ما جر منه إذا أسبل، وذيل المرأة لكل ثوب تلمسه إذا جرته على الأرض من خلفها».[2]

وفي العروض هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع،تؤول التفعيلة إلى فاعلانْ. كما دخلت علة الترفيل: وهي من علل الزيادة أيضا، "من الرفل وهو جر الذيل وكضه بالرجل، وامرأة رافلة ورفلة، تجر ذيلها إذا مشت."[3]و هي زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع،حيث تؤول التفعيلة إلى "فاعلاتن".

القصيدة	صفحةمن كتاب الدموع		الصباح الجديد موشح (مجزوء)	
التفعيلة	مرات التكرار	النسبة المئوية	مرات التكرار	النسبة المئوية
سليمة	03	%1.25	54	%40.90
مخبونة	152	%63.33	20	%15.15
مقطوعة	85	%35.41	00	%00
مذيلة	00	%00	56	%42.42
مرفلة	00	%00	02	%1.51

[1]- أبو القاسم الشابي:الديوان، ص: 175.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ذ،ي،ل) ،ص:1529.

[3]- م ن: مادة (ر،ف،ل)،ص: 1696.

أ–التام: إن أول ملاحظة يمكن أن نسجلها، من خلال إجراء التقطيع العروضي وجود ثلاثة أشكال هي: فاعلن: نسبتها 1.25%، فعلن: نسبتها 63.33%، فاعلْ: نسبتها 35.41%، وتتوفر التشكيلات السابقة في البيت الآتي من المقطع الأول من القصيدة:

لولاه لما عذبت في الكو	**ـن مصادره ومــوارده**[1]
0/0/0///0//0/0/0/	**0///0///0///0///**
فاعل فاعلن فعلن فاعلْ	**فعلن فعلن فعلن فعلن**
قطع خبن قطع	**خبن خبن خبن خبن**

إن أول ملاحظة يمكن أن نسجلها، في هذا البيت هي لجوء الشاعر لإنتاج سرعة إيقاعية باستخدام زحاف الخبن حيث توفرت عليه خمس تفعيلات، كما دخلت علة القطع على تفعيلتين، الأولى في بداية البيت والثانية في العروض، وقد تلاءمت مع التجزيء الحاصل على كلمة الكون لحدوث ظاهرة التدوير في البيت الذي لم يتوفر سوى على تفعيلة سالمة وحيدة، فكان التنويع الإيقاعي.

ب–المجزوء: وردت التفعيلة على أربعة أشكال هي: فاعلن: نسبتها 40.90%، فعلن: نسبتها 15.15%، فاعلان: نسبتها 42.42%، فاعلاتن: نسبتها 1.51%، ما يؤدي إلى إبطاء إيقاعي. وتتوفر هذه التشكيلات في الأبيات الآتية من المقطع السادس من القصيدة:

وأطلَّ الصَّبــاحْ	**مِن وراءِ القُروُنْ**
00//0/0///	**00//0/0//0/**
فعلن فاعلان	**فاعلن فاعلان**
خبن تذييل	**تذييل**
من وراءِ الظَّــلامْ	**وهديرِ الميــاهْ**
00//0/0//0/	**00//0/0///**
فاعلن فاعلان	**فعلن فاعلان**
تذييل	**خبن تذييل**

[1]– أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 177.

قد دعاني الصَّباحْ	وَرَبيعُ الحَيَـــاهْ
00//0/0//0/	00//0/0///
فاعلن فاعلان	فعلن فاعلان
تذييل	خبن تذييل
يا لهُ مِنْ دُعـــاءُ	هزّ قلبي صَداهْ
0/0//0/0//0/	00//0/0//0/
فاعلن فاعلاتن	فاعلن فاعلان
ترفيل	تذييل
لَمْ يَعُد لي بَقـــاء	فوق هذي البقاعْ[1]
0/0//0/0//0/	00//0/0//0/
فاعلن فاعلاتن	فاعلن فاعلان
ترفيل	تذييل

لقد كانت علل الزيادة باعتبار أن البحر جاء مشطورا يلزمه تعويض بعض ما فقده،حيث دخل التذييل والترفيل في أضرب و أعاريض الأبيات فجاء الإيقاع أطول ،وهذه الزيادة نابعة من المعنى الذي تحمله الأبيات الشعرية لأنها تعبر عن حالة شعر بها الشاعر في لحظة معينة من الزمن، أي أنه كان يصف تلك الحالة فجاء الإيقاع أطول حتى يستوعب ذلك الوصف، كما جاء لتعويض التشطير الواقع على الوزن، بالإضافة إلى دخول زحاف الخبن ما حقق الاختلاف بين الزحاف والعلة،مما جعل التدفق ممزوجا بين السرعة والبطء، السرعة المبررة من خلال زحاف الخبن، والبطء الذي تبرره علل الزيادة.

وتفوق عدد التفعيلات المتغيرة على السالمة في القصيدتين يثبت حالة القلق التي يعيشها الشاعر، حيث تشير من جهة إلى القلق النفسي والتوتر المتصاعد،ما يفقد الشاعر طمأنينته واستقراره، ومن جهة ثانية تشير إلى سرعة الزمن ما يزيد من يأس الشاعر في تحقيق آماله.

2- الأوزان المركبة:

2-1- الخفيف: «تجتمع في هذا البحر سمتان تبلغان حد التناقض فيه: سمة الامتداد و سمة المواصلة، كما أن فيه بطئا ظاهرا ولعل سبب هذا الاختلاف هو أن الخفيف متكون في أصله من

[1]- أبو القاسم الشابي:الديوان، ص ص: 151-152.

اجتماع الرمل والرجز، أخذ من الرمل هدوءه ورزانته وبطأه من خلال تواتر"فاعلاتن" مرتين، كما أخذ من الرجز ترنمه وسرعته وخفته، من خلال "مستفعلن"،وكأن وقوع تفعيلة الرجز بين تفعيلتي الرمل يحدث نوعا من التواصل والحركة والخفة في رزانة الرمل وتباطئه».[1]وقد احتفل الشاعر بهذا البحر إلى أقصى مادياته الإيقاعية الممكنة وذلك للسيطرة على تسارعه الغنائي...، و هو بحر مطواع للتصرف في تفعيلاته، ففيه«مرونة ظاهرة»[2]، يقبل الكثير من الزحافات والعلل، وقد تمكن الشاعر بمقدرته الشعرية من استثمار هذه المرونة وتطويعها لخدمة انفعالاته، فقد سلط عليه أقصى حد من الزحافات والعلل ليكسر ما فيه من فورة التطريب وتدافع الغناء، وبذلك استطاع أن يستخرج من هذا البحر إيقاعا أهدأ، وأكثر عمقا يتجانس مع هذه الرؤيا الشعرية المتوترة وينبثق عنها، يدخله الخبن في جميع أجزائه، ومن العلل يدخله "التشعيث" في ضربه.

وفر سياق الخفيف إيقاعين هما التام و المجزوء، وقد اختير لهذا البحر قصيدة "صلوات في هيكل الحب" من التام،و قصيدة "الغزال الفاتن" من المجزوء،والجدول التالي يوضح نسبة استخدام التفعيلات المتنوعة.

القصيدة	صلوات في هيكل الحب				الغزال الفاتن			
التفعيلة	فاعلاتن		مستفع لن		فاعلاتن		مستفع لن	
نسبتها وتكرارها / نوعها	تكرارها	نسبتها	تكرارها	نسبتها	تكرارها	نسبتها	تكرارها	نسبتها
سليمة	137	%53.3	17	%12.5	23	%50	01	%2.1
مخبونة(فعلاتن)	98	%38.1	119	%87.5	00	%00	00	%00
مشعثة(فالاتن)	22	%8.56	00	%00	00	%00	00	%00
محذوفة(فاعلا)	01	%0.37	00	%00	00	%00	00	%00

أ–التام: جاء البناء العروضي متنوعا بين ست تشكيلات مختلفة وهي: فاعلاتن بنسبة 53.30%، فعلاتن بنسبة38.13%، فالاتن بنسبة 8.56%، فاعلا بنسبة 0.37%، مستفع لن: نسبتها 12.5%، متفع لن: نسبتها 87.5%، وقد اجتمعت هذه التشكيلات في الأبيات الآتية:

[1]– علي عباس علوان: تطور الشعر العربي الحديث في العراق(اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج)، ص ص: 236- 237.

[2]– الشيخ جلال الحفني: العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، وزارة الأوقاف، مطبعة العاني، العراق، 1978م، ص: 278.

أنت..، أنت الحياة، في رقّة الـ فجرِ في رونق الرّبيع الوليـــد

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

فاعلاتن متفع لن فاعلا فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

خبن حذف خبن

أنت..، أنت الحياة، كـــل أوانٍ في رواءٍ من الشّباب، جديـــد

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

فاعلاتن متفع لن فعلاتن فاعلاتن متفع لن فعلاتن

خبن خبن خبن خبن

أنت..، أنت الحياة، كـــل أوانٍ في رواءٍ من الشّباب، جديد

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

فاعلاتن متفع لن فعلاتن فاعلاتن متفع لن فعلاتن

خبن خبن خبن خبن

أنت..، أنت الحياة فيك وفي عيْـ ـنيك آيات سحرها الممدود[1]

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

فاعلاتن متفع لن فعلاتن فاعلاتن متفع لن فالاتن

خبن خبن خبن تشعيث

وفي موضع آخر يقول الشاعر:

يـا لـها رقـةً تكاد يـرف الـ ـورد منها في الصخرة الجلمود[2]

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

فاعلاتن متفع لن فعلاتن فاعلاتـــن مستفع لن فالاتن

خبن خبن تشعيث

تتضح غلبة التفعيلات المخبونة، مما يدل على سيطرة الزمن وغلبته من جهة، ومن جهة أخرى يعتبر دخوله إشارة إلى الأمل القائم فقد جاء في "تاج العروس" معنى من معاني الخبن« إنما سمي مخبونا

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص:61.

[2]- م ن، ص:60.

لأنك كأنك عطفت الجزء،وإن شئت أتممت، كما أن كل ما خبنته من ثوب أمكنك إرساله»[1]، بتتبع هذا المعنى نجد الخبن يستنبط نقيضه، فقد خبأ الشاعر معنى الأمل المنشود الذي صارع من أجله في نفسه لأنه يأمل في شيء لا يراه، ونجد هذا المعنى في أحد مفاهيم الخبن عند "الزبيدي" حيث يقول«الخبنة ما تحمله في حضنك»[2]، وبمعنى آخر تخبئه عن الناس، فمعاناة الشاعر مع الزمن ترتبط بحياته المؤلمة التي عاشها في صراع مع المرض وشتى المصائب، فالخبن يؤدي إلى اختصار الزمن عروضيا، لكنه في هذه القصيدة يأمل إلى حياة ملؤها السعادة في العالم الآخر.كما وظف الشاعر التفعيلة المشعثة (فالاتن) بنسبة قليلة ليدعم بشكل طفيف فكرة الاضطراب والقلق،و هذا ما يحيل عليه من فكرة التشتت بين الأمل واليأس في ذهن الشاعر، مما يعني حالة نفسية غير مستقرة يستشعرها الشاعر وفي هذا توافق مع المعنى اللغوي للتشعيث.

لقد زخرت القصيدة بكثافة الانزياح الشعري ، فهي تصدر عن الروح في مرح الطفولة ، وعن كثير من الأداء الحسي عبر إيقاع النغم،لأن هذه القصيدة أشبه ما تكون بأغنية من أغاني المتصوفة التي تتضمن عشق امرأة روحية بأوصافها المثالية تتحرك في الأفق الموسيقي لبحر (الخفيف) الذي تهيمن على جزء كبير من مساحته الإيقاعية التفعيلة الزاحفة (متفع لن). فسارت إيقاعات "الخفيف" بنحو متوازن مع المناخ الشعري حتى نهاية القصيدة.

ب–المجزوء: جاء البناء العروضي متنوعا بين أربع تشكيلات مختلفة وهي: فاعلاتن بنسبة 50%، فعلاتن بنسبة 50%، مستفع لن: نسبتها 2.1%، متفع لن: نسبتها97.9% وفي تساوي التفعيلات السالمة مع المخبونة، ما يدل على حالة من الارتياح، أما هيمنة التفعيلات المخبونة فدلت على الرغبة في التخفيف من حدة معاناة الشاعر الماثلة في سطوة الزمن،مما يتلاءم مع حالة الانفعال التي تعج بمشاعر الحزن المؤدية إلى البوح بما شعر به. وتتضح التشكيلات السابقة في البيت الآتي:

وهمى صوب همّه	**فاستقى منه ما استقى**[3]
0//0//0/0///	**0//0/0/0/0//0/**
فعلاتن متفع لن	**فاعلاتن مستفع لن**
خبن خبن	

[1]– ينظر: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جوهر القاموس،تح: ضاحي عبد الباقي، مراجعة عبد اللطيف محمد الخطيب، ج/34، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط/1، 2001م، ص ص:476.

[2]– م ن، ص:477.

[3]– أبو القاسم الشابي: الديوان، ص:107.

لعل هذا الغنى الإيقاعي الذي يوفره هذا البحر هو الذي جعله يحتل المرتبة الأولى في البنية العروضية في شعر "الشابي"بما يتيحه من إمكانيات إيقاعية متعددة تسمح للشاعر بتنويع إيقاعه، وتلوين نغمه تبعا لتنويع الظروف النفسية والموضوعية من حوله.

2-2-المجتث: وسيتم تحليل تفعيلات هذا البحر من خلال قصيدة"نظرة في الحياة".

نوعها / تكرارها	سليمة		مخبونة		مخبونة مقصورة		مقصورة	
التفعيلة	تكرارها	نسبتها	تكرارها	نسبتها	تكرارها	نسبتها	تكرارها	نسبتها
مستفع لن	30	%62.5	18	%37.5	00	%00	00	%00
فاعلاتن	16	%33.33	15	%31.25	02	%4.16	15	%31.25

جاء البناء العروضي متنوعا بين ست تشكيلات مختلفة وهي: مستفع لن: نسبتها 62.5%، متفع لن: نسبتها 37.5%، فاعلاتن: نسبتها 33.33%، فعلاتن نسبتها 31.25%، فعلان (اجتماع زحاف مع علة فتكون مخبونة مقصورة) نسبتها 4.16%، وقد اجتمعت هذه التشكيلات في الأبيات الآتية:

إن الحياة صـــراع فيها الضعيف يداس

0/0///0//0/0/ 00///0//0/0/

مستفع لن فعلاتن مستفع لن فعلاتْ

خبن خبن+قصر

ما فاز في ماضغيها إلا شديد المراس

0/0//0/0//0/0/ 00//0/0//0/0/

مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتْ

قصر

للخب فيها شجون فكن فتى الاحتراس[1]

0/0//0/0//0/0/ 00//0/0//0//

مستفع لن فاعلاتن متفع لن فاعلاتْ

خبن قصر

[1]- أبو القاسم الشابي:الديوان ، ص:91.

هنا يقول الشاعر إنّ الرجاء ليس سوى وهم،والأبيات كلها تعبر عما يعانيه الشاعر من واقع مر منقلب الموازين، و نلاحظ هنا أن مجيء القصر أدى إلى التقاء الساكنين و هذا ما عكس لنا حالته النفسية، لأن التقاء الصائتين الطويلين دلالة على إطالة النظر و التأمل وهو ما يعكس امتداد آلام الشاعر.

2-3-الطويل: وسيتم تحليل تفعيلات هذا البحر من خلال قصيدة "زئير العاصفة"

شكلها	سليمة		قبض	
التفعيلة	تكرارها	نسبتها	تكرارها	نسبتها
فعولن	18	%40.90	26	%59.09
مفاعيلن	22	%50	22	%50

يوضح الجدول بأن القصيدة بنيت عروضيا وفق أربع تفعيلات تختلف في طولها وفي تشكيلها الموسيقي وهي: فعولن: نسبتها 40.90%، فعول: نسبتها 59.09%، مفاعيلن:نسبتها 50%، مفاعلن نسبتها 50%، وقد اجتمعت تشكيلات تفعيلات القصيدة في المطلع:

تسائلني: "مالي سكت، ولم أهب بقومي، وديجور المصائب مظلم؟"[1]

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

فعول مفاعيلن فعول مفاعلـن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

قبض قبض قبض قبض قبض

جاء هنا زحاف القبض ليدل على تسريع الزمن،لأن الشاعر يعبر عن يأسه وضجره من تبعات الحياة، نظرا لنفسيتة المرهقة بعد أن ضاقت به الحياة فيسرع في الإيقاع ليبوح بما يعانيه.

2-4-بحر البسيط ومخلعه: لا يجيء عروضه وضربه صحيحين إلا شذوذا، فالأصل فيهما أن يكونا مخبونين[2]، وقد وفر سياق البسيط إيقاعين هما التام و المخلع،فاختيرت قصيدة واحدة عليهما لإيجاد علاقة المعنى بالإيقاع، والجدول الآتي يوضح ذلك:

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 135.

[2]-ينظر: صفاء الدين خلوصي : فن التقطيع الشعري،ج/1، ص ص: 55- 56.

القصيدة	أغنية الشاعر				إلى عازف أعمى					
التفعيلة	مستفعلن		فاعلن		مستفعلن		فاعلن		متفعلن	
تكرارها ونسبتها / نوعها	تكرارها	نسبتها	تكرارها	نسبتها	تكرارها	نسبتها	تكرارها	نسبتها	تكرارها	نسبتها
سليمة	35	%77.94	20	%29.41	10	7%27.7	36	%100	18	%50
مخبونة	15	%22.05	30	%44.11	26	%72.22	00	%00	00	%00
مقطوعة	00	%00	18	%26.47	00	%00	00	%00	00	%00
مخبونة محذوذة مذيلة	00	%00	00	%00	00	%00	00	%00	18	%50

أ–التام: يوضح الجدول بأن قصيدة " أغنية الشاعر "بنيت عروضيا وفق تفعيلات أربع تختلف في طولها وفي تشكيلها الموسيقي حيث تكون الغلبة للتفعيلات التامة التي ترمز إلى الاسترخاء والهدوء، على التفعيلات الزاحفة التي ترمز إلى القلق والتوتر، لأن الشاعر في هذه القصيدة يقوم بالوصف ،و هذه التشكيلات هي: (مستفعلن: جاءت بنسبة 77.94%، متفعلن: نسبتها 22.05%، فاعلن: نسبتها 29.41%، فعلن: نسبتها 44.11%، فاعلْ: نسبتها 26.47%، وقد اجتمعت في المطلع :

يا ربة الشعر و الأحلام ،غنينـــــي فقد سئمت وجوم الكون،من حين[1]

0/0/0/،/0/0/0//0/0//0/0/ 0/0/0/،/0/0/0///0//0//

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ متفعلن فعلن مستفعلن فاعلْ

قطع خبن خبن قطع

لقد أنتج الشاعر تسارعا إيقاعيا من خلال توظيفه للخبن، كما سعى لإنتاج بطء إيقاعي عن طريق توظيفه علة القطع في كل من العروض و الضرب ، فكان التنويع الإيقاعي حيث توفر البيت على ست وعشرين حركة موزعة بالتساوي بين الشطرين في مقابل عشر سكنات بالشطر الأول و ثلاث عشرة ساكنا بالشطر الثاني ما عكس لنا نفسية الشاعر المنفعلة.

ب–المخلع: يوضح الجدول بأن القصيدة بنيت عروضيا وفق تفعيلات خمس تختلف في طولها وفي تشكيلها الموسيقي وهي: مستفعلن: جاءت بنسبة **27.77%**، متفعلن:نسبتها **72.22%**، فاعلن: نسبتها **100%**، متفعلْ (اجتماع زحاف الخبن وعلة القطع) : نسبتها **50%**، فعولْ

[1]– أبو القاسم الشابي:الديوان ، ص:135

(اجتمع فيها زحاف الخبن وعلتي الحذّ والتذييل) :نسبتها 50%. وقد اجتمعت التشكيلات السابقة في المطلع :

أدركت فجر الحياة أعمى وكنت لا تعرف الظلام[1]

0/0//0//0/0//0/0/ 00//0//0/0//0//

مستفعلن فاعلن متفْعلْ متفعلن فاعلن فعولْ

خبن+قطع خبن حذذ+خبن+تذييل

وقد جاء هذا البيت على صورة عروضها "فعولن"، وضربها "فعولْ" حيث دخل على التفعيلة إلى جوار الحذذ والخبن ما يعرف بالتذييل.[2]وقد أدى الجمع بين زحاف الخبن وعلة التذييل إلى تعويض السرعة المفقودة .

2-5-السريع: وقد وقع الاختيار على قصيدة"زوبعة في ظلام"، دخلها من الزحافات المفردة الخبن **والطي** وهو: نقيض النشر، طويته طيا، والطي هو لف الشيء،[3]وهو حذف السبب الرابع الساكن،فتصبح التفعيلة: مستعلن.

كما دخلها من العلل الكشف والوقف،أما **الكشف** فهو«رفع الشيء عما يواريه ويغطيه»[4]، فيحذف آخر الوتد المفروق، فتتغير التفعيلة من مفعولات إلى مفعولا.

والوقف:يقال«إذا أوقفت الرجل على كلمة قلت: وقفته توقيفا، ووقفت الأرض على المساكين، وقفا: حبسها فالوقف هو الحبس.»[5]وهو تسكين آخر الوتد المفروق، فتتغير التفعيلة من مفعولات إلى مفعولاتْ.

التفعيلة	مستفعلن						مفعولات			
نوعها	سليمة		مطوية(مستعلن)		مخبونة(متفعلن)		مكشوفة(مفعولا)		مطوية موقوفة(مفعلاتْ)	
تكرارها ونسبتها	تكرارها	نسبتها	تكرارها	نسبتها	تكرارها	نسبتها	تكرارها	نسبتها	تكرارها	نسبتها
	23	%67.64	06	%17.64	07	8%20.5	13	2%72.2	05	7%27.7

[1]- أبو القاسم الشابي:الديوان ، ص:125.

[2]- ينظر: صلاح شعبان: موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط/4، 2005م، ص: 164.

[3]- ينظر:ابن منظور: لسان العرب، مادة (ط،و،ى)، ص:2729.

[4]- ينظر:م ن، مادة (ك،ش،ف)، ص: 3883.

[5]- م ن ، مادة (و،ق،ف)، ص: 4898.

يوضح الجدول بأن القصيدة بنيت عروضيا وفق تفعيلات خمس تختلف في طولها وفي تشكيلها الموسيقي وهي:مستفعلن:نسبتها 67.64%، مستعلن: نسبتها 17.64%،متفعلن نسبتها 20.58%. فاعلن: نسبتها 27.22%، مفعلاتْ: نسبتها 27.77%.

وقد اجتمعت هذه التشكيلات في بيتين هما:

لو كانت الأيام في قبضتي أذرتها للريح، مثل الرمـــال

0//0/0//0/0/0//0/0/ //0//0/0/،/0/0/0//00

مستفعلن مستفعلن فاعلن متفعلن مستفعلن مفعلاتْ

كشف خبن طي+وقف

وقلت: "ياريح، بها فاذهبي وبدديها في سحيق الجبال"[1]

0//0/0//،/0/0//0// 00//0/0//0/0/0//0//

متفعلن مستعلن فاعلن متفعلن مستفعلن مفعلاتْ

خبن طي كشف خبن طي+وقف

إن دخول زحافي الخبن و الطي جعل من الإيقاع سريعا، مما حقق تنوعا إيقاعيا تغلب فيه الحركات التي يصل عددها إلى أحد عشرة في كل شطر الذي يناسب غضب الشاعر. و من المعلوم أن الإيقاع السريع أكثر إيحاء بالمشاعر الحارة الجياشة فالشاعر يتوجع مما وصلت إليه حاله جراء قساوة الحياة، ودخول علتي الكشف و الوقف لتعويض حركة الإبطاء.

2-6-المنسرح: وفر سياق المنسرح إيقاعين هما مزيج من التام والمنهوك و إيقاع المجزوء. وقد نظم الشاعر قصيدة وحيدة على مجزوءه هي "الصيحة" وموشحا وحيدا هو "الكآبة المجهولة".

القصيدة	الكآبة المجهولة				الصيحة			
التفعيلة	مستفعلن		مفعولات		مستفعلن		مفعولات	
تكرارها ونسبتها / نوعها	تكرارها	نسبتها	تكرارها	نسبتها	تكرارها	نسبتها	تكرارها	نسبتها
سليمة	16	%21.05	00	%00	23	%57.50	00	%00
مطوية	40	%52.63	36	%99.70	00	%00	00	%00
مخبونة	16	%21.05	00	%00	15	%37.50	00	%00

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص:119.

مخبولةمرفلة	04	%5.26	00	%00	00	%00	29	%80.55
مخبولة مذيلة	00	%00	00	%00	00	%00	08	%22.22
مخبونة مقصورة	00	%00	00	%00	01	%2.5	00	%00
مطوية مقصورة	00	%00	00	%00	01	%2.5	00	%00

أظهر التقطيع العروضي بأن تفعيلة "مفعولاتُ" حل محلها تفعيلة بديلة هي "مفعلاتْ" التي تعد بديلها الوحيد، وهو بهيئته هذه نادر كل الندرة، وإنما يغلب النظم فيه على بدائل تفاعلية، إذ تحتل تفعيلة "مستعلن" محل تفعيلة "مستفعلن"، وكذلك تحل محلها تفعيلة "مفاعلن" وفي أحيان قليلة كل القلة تكون تفعيلة "فعلتن" بديلا لتفعيلة "مستفعلن".[1]بالإضافة إلى ثلاث تشكيلات مستحدثة لمفعولات: مفْ، مستعلاتن، متفعلتاتن.

أ–التام والمنهوك: مثلته منظومة "الكآبة المجهولة"،يوضح الجدول بأنه بني عروضيا وفق تفعيلات خمس تختلف في طولها وفي تشكيلها الموسيقي وهي:مستفعلن:نسبتها 21.05 %، مستعلن نسبتها 52.63 %،متفعلن بنسبة 21.05 %، متعلاتن (مخبولة مرفلة) بنسبة 5.26 %، مفعلات وردت 99.70 %، بالإضافة إلى توفر القصيدة على تشكيلة مستحدثة هي مفعولُ مرة واحدة ،وقد جمعت التشكيلات السابقة فيما يلي:

أنا كئيبٌ، أنا غريبٌ

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

متعلاتن متعلاتن

خبل+ترفيل خبل+ترفيل

وليس في عالم الكآبة من يحمل معشار بعض ما أجدُ

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

متفعلن مفعلات مستعلن مستعلن مفعلات مستعلن

خبن طي طي طي طي طي

[1]– الشيخ جلال الحفني: العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، ص: 579.

كآبتي مرّة، وإن صرخت	روحي فلا يسمعنّها الجسد
0///0//0//0/0//0//	0///0//0//0/0//0/0/
متفعلن مفعلات مستعلن	مستفعلن مفعلات مستعلن
خبن طي طي	طي طي
كآبتي ذات قسوة صهرت	مشاعري في جهنّم الألم
0///0//0//0/0//0//	0///0//0//0/0//0//
متفعلن مفعلات مستعلن	متفعلن مفعلات مستعلن
خبن طي طي	خبن طي طي
لم يسمع الدهر مثل قسوتها	في يقْظة قطّ،لا، ولا حلم
0///0//0//0/0//0/0/	0///0//0//0/0//0/0/
مستفعلن مفعلات مستعلن	مستفعلن مفعلات مستعلن
طي طي	طي طي
كآبتـــي شعلــة مؤججـة،	تحت رماد الكون تستعر [1]
0///0//0//0/0//0//	0///0//0/0/0///0/
متفعلن مفعلات مستعلن	مستعلن مفعولُ مستعلن
خبن طي طي	طي شكل مستحدث طي

تتضح هيمنة التفعيلات المطوية في القصيدة ،ومعلوم بأن الطي يدخل على الحرف الرابع الذي يقع في وسط التفعلية، وعندما يحذف تتساوى حروف ما بقي من الجانبين، فتتوالى الحركات مما يجعل الإيقاع سريعا، و من المعلوم أن الإيقاع السريع أكثر إيحاء بمشاعر الحزن والأسى،لأن الشاعر يتوجع مما وصلت إليه حاله جراء الوجد، وقلة الوصال ، وألم المرض.أما علة الترفيل، فدخلت في تفعيلات المطلع ،مع العلم بأن دخولها في التفعيلة الأولى مناف للقاعدة فعلل الزيادة لا تكون في الحشو،كما أن الترفيل لا يدخل المنسرح أصلا، وهذه الزيادة نابعة من المعنى الذي يحمله المطلع لأنه يعبر عن حالة شعر بها الشاعر، أي أنه كان يصف تلك الحالة فجاء الإيقاع أطول حتى يستوعب ذلك الوصف.كما أدى الجمع بين زحاف الطي وعلة التذييل إلى تعويض السرعة المفقودة .

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص:27.

ب- المجزوء:مثلته قصيدة "الصيحة":

يوضح الجدول بأن التفعيلات الزاحفة تفوق بنسبة كبيرة جدا التفعيلات التامة،فجاء البحر مضطربا يكثر فيه التنويع والتغيير.وقد جاء البناء العروضي وفق تفعيلات تختلف في طولها وفي تشكيلها الموسيقي وهي:مستفعلن:نسبتها 57.50%، متفعلن:نسبتها 37.5%، متفعل (اجتماع زحاف الخبن وعلة القصر):نسبتها 2.5%،مفتعل (اجتماع زحاف الطي و علة القصر):نسبتها 2.5%،مفعلاتن (اجتماع زحاف الطي وعلة التذييل):نسبتها 80.55%، معلاتن (اجتماع زحاف الخبل و علة التذييل): بنسبة 22.22%. بالإضافة إلى ثلاث تشكيلات مستحدثة لمفعولات: مفْ، مستعلاتن، متفعلتاتن.

وقد جمعت التشكيلات السابقة فيما يلي:

يا قوم سرتم حثيثـــا	**خطى وراء، كبارا**
0/0//0/0//0/0/	**//0/0//0/0/**
مستفعلن مفعلاتن	**متفعلن مفعلاتن**
طي+تذييل	**خبن طي+تذييل**
نبذتمُ العلم نبذ النْـ	**نوى قلّى، وصغارا**
//0/0//0/0/0/	**0/0///0/0/0//**
متفعلن مفعلاتن	**متفعلْ مستعلاتن**
لبستمُ الجهل ثوبـــا	**اتّخذتموه شعارا**
//0/0//0/0/0/	**0/0///0//0//0/**
متفعلن مفعلاتن	**مفتعلْ متفعلتاتن**
يا قوم مالي أراكـــم	**قطنتمُ الجهل دارا ؟**
0/0//0/0//0/0/	**//0/0//0/0//0/**
مستفعلن مفعلاتن	**متفعلن مفعلاتن**
أضعتمُ مجد قـــوم	**شادوا الحياة فخارا**
//0/0//0/0/0/	**0/0///0//0/0/**
متفعلُن مفعلاتن	**مستفعلن معلاتن**
	خبل+تذييل

أَبْقَوا سماء المعالي بما أضاءوا منارا

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

مستفعلن مفعلاتن متفعلن مفعلاتن

حاكو لكم ثوب عزّ خلعتموهُ احتقارا

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

مستفعلن مفعلاتن متفعلن مفعلاتن

ثمّ ارتديتم ..... لبوس خزيٍ، و عارا[1]

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

مستفعلن فعْ متفعلن مفعلاتن

يتضح في هذه القصيدة امتداد الإيقاع على نفس واحد منتظم ثم لا يلبث أن يكسر التوقع ويحدث التغير في الأذن الموسيقية،فاختلف النظام الموسيقي عن المألوف، إذ تشكل القول وفق صيغة المنسرح ،ثم انتقل إلى صيغة أخرى مختلفة وهو تداول عروضي غير معهود ، وهو تحول له مبرراته الإيقاعية التي تدل على التنوع العروضي،مما خلق مسافة توتر حاد على الصعيد الإيقاعي وعلى صعيد البنية الكلية للقصيدة، حيث يمثل اختراقا حادا لبنية التشكيل الإيقاعي، وهو اجتهاد شعري يحسب للشاعر لأنه استطاع تجاوز الآلية العروضية، مما ساعد على تجاوز رتابة الفعل الشعري، وهذا التداخل يعبر عن وضع قلق يسكن ذاكرة الشاعر لابتعاد الناس عن طلب العلم فشكل البيتان وحدة منفصلة بكيانها الموسيقي والتعبيري مع انحصارها في المحور الدلالي للسياق النصي،فهي تمثل إيقاعا خاصا ورؤية وجدانية مميزة داخل النسق الشعري، وهو ما عبر عن ثراء الرؤية و قدرة الشاعر على إنتاج الجديد.

فجاءت"الصيحة" كمحاولة لإضفاء خصوصية إيقاعية جديدة عن طريق المزج بين النموذج التقليدي مع التجديدي سالكا مسلك تشتيت للوحدات العروضية. وقد أكد التقطيع العروضي دخول التذييل في جميع الأعاريض والأضرب للقصيدة عدا ضربي البتين السابقين،متحدا مرة مع زحاف الطي بنسبة كبيرة وأخرى مع زحاف الخبل المركب،ومعلوم بأن التذييل يزيد في طول الإيقاع و كلا الزحافين يؤديان إلى توالي الحركات،مما يجعل الإيقاع سريعا، وهذا التضاد يجعل الإيقاع مضطربا و

[1]- أبو القاسم الشابي:الديوان، ص:80.

هو ما يعكس الحالة النفسية المضطربة للشاعر.ما أوصل الوزن إلى تموج نغمي عال، فلكل تفعيلة منه نموذج مختلف عن الآخر، وقليلا ما تتشابه.

وهكذا تمت دراسة سياق كل بحر على حدة، في نطاق ما وفرته الأمثلة المدروسة ،ومع ذلك، فإن هذه القيم المستخلصة ما هي إلا بعض أجزاء من الأوجه الفنية لشعر "الشابي"، وقد اتضح كيف أن الزحافات وعلل النقص تعمل على تقليص الزمن داخل بنية البحر الكلية وعلل الزيادة التي تطيل الزمن ببنية البحر، بشكل له علاقة بالانفعالات والمواقف، فقد غلب على التجربة الشابية دخول التغيرات بنسب عالية،مما منحها إيقاعا خاصا ، يعكس سلطة تفكيرية في مساحة واسعة من ذهن الشاعر أثناء تشكيل مدونته.

من خلال المقاربة الوزنية لنماذج من المدونة تم التوصل إلى مايلي:

اختار الشاعر بحر الخفيف الذي ولد موسيقى خلقت بدورها فضاءات دلالية وأبعاد جمالية،فقد اختار شحنات إيقاعية تتلاءم وقوة تفاعل المفردات بأبعادها الدلالية والإيحائية،و كثرة استخدامه للقصيدة المطولة عليه أثبت قدرته العروضية.

وبتتبع تواتر النظم في الأوزان عند الشاعر نجده قد خالف مسلك الأسلاف في النظم القليل على ما كان شائعا مثل "الطويل، البسيط"، مع استخدام البحور الصافية التي دأب على استخدامها الشاعر الحديث "الكامل، الرمل، المتقارب"، فالشاعر يكون أكثر حرية في البحور الصافية، مع إقصاء "الهزج، المقتضب، الرجز، المديد، المضارع، الوافر".

إحكام البناء الموسيقي ومناسبته للقصائد رغم اختلاف المعاني، لرفض "الشابي" لما حدده القدامى من قوالب ثابتة للتعبير عن حالات محددة تسير وفق منهج محدد، بل طوع الوزن لما تقتضيه تجربته الشعرية، كما تتعددت المضامين في القصيدة الواحدة، فقد رسم صور تجربته بألوان إيقاعية حققت انسجاما رفيعا رغم اختلاف البحور، فكان الوزن يثبت التلاحم الوجودي في نصوصه بين الشعر والوزن، باعتبار أن الوزن هو انتظام صوتي غير معزول عن البنية الدلالية والتركيبية في النص.حيث جاءت قصائد المدونة في أوزانها متصلة بخصوصية التجربة عبر معان شعرية يسهم الإيقاع في بثها.فتكمن الخصوصية في قدرته على هندسة أوزانه الشعرية بحيث يستطيع أن يطوع الوزن لخدمة المعنى رغم تعدد الأغراض.وهذا يعني إدراكه وظيفية الشكل الشعري وربطه بتجربته الشعرية، حتى لا ينفصل الشكل عن المضمون.وقد شهدت المدونة ميل الشاعر لاستخدام حروف المد ، لكثرة آهاته.مع استفادته من التوزيع العروضي الذي يتماشى مع المعايير الأولية التي قامت عليها القصيدة

التقليدية، وهذا يعني أن جانبا من تجربته تقليدي، كما حقق تجريبية إيقاعية أعطت نصه العمق الفني المتصل بخصوصية العصر،فصنع منه ما مكنه من الكشف عن تجربته في الحياة، ومن جانب آخر، فإذا ما طُبقت المقاييس العروضية على متن الديوان،فإن العديد من النصوص تجد نفسها خارج دائرة الشعر التقليدي بالرغم من شعريتها و جاذبيتها المتمثلة خصوصا في بعض الانزياحات، من خلال استخدام صور جديدة في الأوزان:

1-السريع: فاعلاتْ/فاعلاتْ في قصيدة "زوبعة في ظلام".

2- المجتث: فاعلاتن/فاعلاتْ في قصيدة "نظرة في الحياة".

3-الخفيف: فاعلا/فاعلاتن في قصيدة "أيها الليل"، فاعلاتن/ فاعلاتْ في مقطوعة "كهرباء الغرام".

4-المنسرح:مفعلاتن/مفعلاتن في قصيدة "الصيحة"، حيث أدخل علتي التذييل والترفيل على البحر، ولم يثبت ذلك عروضيا .

5-مشطور المتدارك: فاعلان/فاعلان، فاعلن/فاعلن، فاعلاتن/فاعلان في موشح"الصباح الجديد".

6-المتقارب: فعو/فعو، فعو/فعول في قصيدة "شكوى اليتيم"، فعو/فعلن في قصيدة "الزنبقة الذاوية"، فعو/فعول في قصيدتي "بقايا الخريف، المساء الحزين".

7-الرمل: فاعلن/فاعلن، فاعلاتْ/فاعلاتْ، فاعلاتْ/فعلاتن في موشح"النجوى، فاعْ/فاعْ في موشحي "أغنية الأحزان، في الظلام"، فاعلاتن/فاع في كل من: "أنا أبكيك للحب،ليت شعري، إلى قلبي التائه، مأتم الحب".

8-الكامل:متفاعل/متفاعل في قصائد:"نشيد الجبار، فلسفة الثعبان المقدس، الفتنة الساحرة".

-مجزوء الكامل: متفاعل/متفاعلاتء في قصيدة "يا شعر"، متفاعلاتن/متفاعلات في قصيدة "قلب الأم"، متفاعلاتن/متفاعلاتن في قصيدة "يا موت".

9-البسيط: فعولن/فعول في قصيدة "الاعتراف".

-مخلع البسيط: فاعلن/فاعلْ في قصيدة"إلى عازف أعمى".

لقد استطاع الشاعر أن يخرج من هذه البحور أنغاما موسيقية مختلفة تتنوع بتنوع عواطفه، حيث انتقى بفطرته بحورا شعرية تتلاءم مع عاطفته وحالته الشعورية والنفسية المستوعبة لتجربته وذوقه الفطري الذي ينأى عن تحديد الإيقاع، والقوالب التي تنظم الشعر، فالعلاقة بين الإيقاع والدلالة من أشد القضايا تعقيدا ظهرت عند القدامى بشكل قانوني معياري، لكنها برزت بشكل ناضج مع المحدثين من خلال رفض وجود قانون تمتثل له هذه العلاقة، فهي متغيرة حسب التجربة والسياق.إذن

للإيقاع مثيرات تشكيلية ، و دلالية تمتاز بخصوبة فنية عالية ، وقدرة هائلة على التلوين النسقي في السياق الواحد،فالإيقاع نظرة شاملة لموسيقى النص ودلالته الصوتية. فالإيقاع تابع للتجربة التي يخضع لها الشاعر أثناء صياغته لشعره.

والتدوير تقنية قائمة على شيء من التكامل العروضي والدلالي ، وقد شكلت جزءا مهما من بنية القصيدة الشابية شاغلة حيزا واضحا من الفاعلية الشعرية في المدونة، مما يؤكد أهميتها،كما تدل على اتصال النفس واستمراره بدون انقطاع، وكأنه تصعيد لحالة وجدانية عميقة، فكان ذلك تلمسا لما يمكن أن يقدمه من عون في إثراء القصيدة إيقاعا ورؤيا.

تعد التفعيلات لبنات الإيقاع وركائزه العميقة،كل ما يطرأ عليها من تغيرات يسمى زحافا أو علة، هذه التغيرات تخرج التفاعيل العروضية عن الوزن الأصلي، وهي إضافة إيقاعية تفرض نفسها على إحساس القارئ، لما تنطوي عليه من نغمية تنمو مع البناء العروضي العام للقصيدة تضفي أجواء دلالية .فهي لم تعد عيبا بل غدت مزية تضفي على موسيقى الشعر تنوعا، و يتضح بأن الشاعر لم يقف عند حدود تنويع إيقاع التفعيلة بما يسمح العروضيون من تغيرات تقع على الضرب، بل تجاوز ذلك إلى استخدام أضرب لم يعتمدها العروضيون حتى لا تتوارد تفعيلاتها على وتيرة واحدة.

تؤدي الزحافات والعلل إلى إنقاص الوحدات الزمنية،كما قد تؤدي إلى زيادتها ،مما أظهر قدرة الشاعر على التنويع والتشكيل الإيقاعي من خلال عنصر الوزن دون الخروج عن نمط العروض الخليلي بفضل استغلاله للإمكانيات الموسيقية التي توفرها الزحافات والعلل المتاحة في كل بحر، مما أدى إلى تفجر البحر بطاقاته الموسيقية وما جعل القوالب الإيقاعية غير محدودة.

حيث استندت كل تفعيلة على حدة، في سياقها الخاص، انطلاقا من النماذج الشعرية المختارة للدراسة،فالتوزيع العروضي الذي انبنت عليه النماذج على سياقات الرمل، المتقارب، المتدارك، الخفيف، الطويل، البسيط التام، السريع كان يتماشى مع المعايير الأولية التي قامت عليها ما يعني أنها تجارب تقليدية ما عدا في زيادة نسبة التفعيلات المتغيرة مقارنة مع السالمة ما عدا النموذج على بحر المتقارب فقد لوحظ أن هناك اقتصاد في استخدام الزحافات والعلل، وهذا ما يتوافق مع المباشرة، وتغليب الوظيفة المرجعية،ما يطبع هذا الخطاب الشعري بطابع الشفافية.أما ما يتعلق بسياقات الكامل، مخلع البسيط، المنسرح فقد تمكن من اختراع العديد من الإمكانيات الجديدة،فأدخل أشكالا مستحدثة، وهذا يعني أن الأذن الموسيقية "للشابي" تتواتر وجدانيا مع الذوق الخليلي ومع روح التجديد. ومن خلال فحص الجوازات نجد:

1- الكامل: أدخل فيه إمكانية جديدة لتفعيلته "متفاعلن" بعد أن أخضعها لجوازين عروضيين في التام والمجزوء،

1- التام، متفعلن حيث أدخل عليها الإضمار ثم زاد عليه الخبن.

-المجزوء، فاعلن حيث أدخل عليها الوقص ثم قام بخرمها. وهذان التحولان شاذان عن هذا البحر.

2/مخلع البسيط: لم يكتف بما جاء به القدامى من قطع وخبن "مسفعلن" التي تؤول إلى "فعول" بل قام بخبنها وحذها ثم تذييلها لتصبح "فعولْ".

3/المنسرح: مفعولات في الحشو آلت إلى مفعولُ وهو شكل غير معهود، كما استخدم جزءا منها في الشطر الأول من البيت السابع من المقطع الثاني من قصيدة "الصيحة"، كما خرج عن وزن المنسرح في الشطرين الثانيين من البيتين الثاني والثالث من المقطع الثاني من قصيدة "الصيحة".

المبحث الثاني: إيقاع القافية:

يحقق الوزن في القصيدة إيقاعا يميزها عن النثر،وقد اهتم القدماء بالقافية، وجعلوها قسيمة الوزن لتحقيق هذا الغرض، فهي«شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر...»[1]فضبطوا قوانينها مبرزين حرصهم على القيم الصوتية التي تظهر في وظيفتها الإيقاعية المؤازرة للوزن.

المطلب الأول: مفهوم القافية وأهميتها:

جاء في"لسان العرب":«قفا:مقصورة،مؤخر العنق، ألفها واو، والعرب تؤنثها،والتذكير أعم»[2]، وسميت بالقافية لأنها تكون في آخر البيت الشعري، كما أن بعضها يتبع أثر بعض، ومعنى الإتباع واضح في دلالة هذه المادة، يقول الله عز وجل في التنزيل العزيز:﴿ وقفينا على آثارهم ﴾ [3] أي «اتبعنا».[4]

وهي في العروض تعد ركنا أساسيا في موسيقى الشعر العربي،وقد وجد لها أكثر من مفهوم اصطلاحي، لعل أصحها قول "الخليل بن أحمد الفراهيدي" بأنها «آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن »[5]، وقد لقي تعريف الخليل هذا قبولا من القدماء وهذا ما يتضح في قول "ابن جني": «والذي يثبت عندي صحته من هذه الأقوال هو قول الخليل»[6].

تشتمل القافية«على حروف بوضع معين، وعلى حركات بوضع معين كذلك ولها في كلتا الحالتين صفات خاصة ينبغي مراعاتها»[7]،فهي ظاهرة صوتية مؤلفة من أصوات وحركات قصيرة وطويلة،وتكون القافية في أضرب الأبيات، كآخر مظهر من مظاهر الإيقاع في البيت الشعري تمنحه وظيفة جمالية بترديدها في أواخر الأبيات بما توفره من انسجام صوتي.

وقد استخدمت عند القدماء للدلالة على القصيدة،ويظهر ذلك في قول "ابن رشيق":«ومنهم من جعل القافية القصيدة كلها، وفي ذلك اتساع ومجاز»[8]، ولاشك في أن إطلاق لفظ الجزء على

---

[1]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،ج/1، ص: 132.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ق،فا)، ص: 3707.

[3]- المائدة ، الآية: 45.

[4]- عيسى علي العاكوب: موسيقى الشعر العربي، ص: 78.

[5]- ابن رشيق القيرواني: المصدر السابق، ج/1، ص: 151.

[6]- ابن منظور: المصدر السابق، مادة (ق،فا)، ص: 3709.

[7]- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط/2، 1967م، ص:135.

[8]- ابن رشيق القيرواني: المصدر السابق ، ج/2، ص:145.

الكل يدل على أهمية ذلك الجزء[1]،خاصة في الوجه الموسيقي، «فهي تعد من أهم أجزاء الإيقاع التي تتحكم في ضبطه فوجودها ضروري لوجود شعر دقيق في تكوينه الموسيقي»[2].

تتحدد فاعلية القافية في الدراسات النقدية «بوظيفتين اثنتين، أولاهما دلالتها على نهاية البيت أو السطر الشعري،والثانية دورها في ربط أبيات أو أسطر القصيدة»[3]،ما يجعلها تؤدي وظيفة صوتية ، «يضاف إليها وظيفة أخرى تظهر فيما تؤديه القافية على المستوى الدلالي»[4] ،فهي عنصر إيقاعي ذو «وظيفة مشتركة بين الفاعلية الفنية والفاعلية النفسية»[5]، و هذا ما يؤكده قول "يوري لوتمان":«أن وقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع، وهذا يعني أنها ذات طابع دلالي...»[6] لذا يجب على الشاعر استثمارها لخدمة المعنى لتقوم بدورها على أكمل وجه، فتضبط المعنى ، وتحدده تحديداً كاملاً ، وتشد البيت شداً وثيقاً بكيان القصيدة العام ، ولولاها لكانت محلولة مفككة،[7] بحيث تكون تلك القافية جزءاً حيوياً من بنى القصيدة وعناصرها ، التي تتآزر مع بعضها البعض مكونة النص الشعري الذي يمثل فكرة كامنة في ذهن مبدعه يختار ألفاظها من معجمه الخاص ، بشكل منسجم مع المضمون ، مما يدل على انسجام فكر الشاعر، وعلى مقدرته المبدعة، بالإضافة إلى احتوائها على بعد نفسي ، بما تتضمنه من إيحاء بأجواء الشاعر النفسية المتنوعة.

المطلب الثاني: حروف القافية و ودلالتها الصوتية:

جمع "اليازجي" حروفها الستة في بيت واحد فقال:

إذا رمت أجزاء القوافي فسل بها * خبيرا يجيد القول وهو يقول:**

روي ووصـــــل والخـروج وراءه * وردف وتأسيس يليه دخيـــل**[8]

---

[1]- ينظر: محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر،إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،المغرب،2001م، ص: 43.

[2]- صفاء الدين خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية ،ج/2، مطبعة المعارف، بغداد، العراق، 1963م، ص: 7.

[3]- ينظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ،ص: 208.

[4]- ينظر:ثائر العذاري: التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج 1948- 1980م، ص:184.

[5]- عبد الجبار داود البصري: "إشكالية القافية في الشعر العربي"، مجلة الأقلام، ع/10، العراق، 1986م، ص: 19.

[6]- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ص ص: 92-93.

[7]- ينظر: صفاء الدين خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية ، ج/2، ص: 12.

[8]- أحمد سليم الحمصي: المبسط الوافي في العروض والقوافي، المؤسسة الحديثة للكتاب، الرياض، ط/1، 2010م،ص: 47.

وسيتم النفاذ إلى كل من الروي والردف والتأسيس مع تحديد دلالاتها وتحولاتها وأثر ذلك في الإيقاع والمعنى من خلال نفسية الشاعر.

1- الروي:

1-1-مفهومه: يقال«رويت على أهلي، أروى روية، رويت القوم أرويهم إذا استقيت لهم، ويقال: من أين ريتكم، أي من أين ترتوون الماء، وقال غيره: الرواء: الحبل الذي يروى به على الراوية إذا حكمت المترادفتان، وروى الحبل ريا فارتوى، فتله، وقيل: أنعم فتله، والرواء، بالكسر والمد، حبل من حبال الخباء، وقد يشد به الحمل والمتاع على البعير، وقال أبو حنيفة: الرواء أغلظ الأشربة والجمع الأروية، ورجل له رواء بالضم أي منظر حسن».[1]ويقال: أصل الروي في اللغة، الاتصال والضم والجمع، تقول رويت الحديث والشعر معناه أنك وصلت بعضه إلى بعض، وكذلك هذا الروي لأنه جمع حروف البيت ويتصل بعضها ببعض، وفي ذلك ماء رواء إذا كثر واجتمع الناس عليه وانضم بعضهم إلى بعض عليه.[2] يمكن استنتاج مفهومه الاصطلاحي من اللغوي،باعتباره النغمة التي ينتهي بها البيت ويلتزم الشاعر تكراره في أبيات القصيدة، ليكون الرباط بين هذه الأبيات محققا وحدتها، يحدث رنينا موسيقيا متناغما يشد انتباه المتلقي إليه، ناشئ من انفعال الشاعر ساعة إبداع عمله الشعري وهو أهم عناصر مقومات الأصوات في القافية. وتنسب إليه القصيدة فيقال: سينية البحتري، وميمية المتنبي،... «وكل الأحرف تصلح أن تكون رويا إلا بضعة منها»[3]،وقد ورد في "لسان العرب" أن الألف والياء والواو لا تكون رويا إذا كن للإطلاق، فيصبح الذي قبلها هو الروي...و الأحوط ما يقال في حرف الروي أن جميع حروف المعجم تكون رويا إلا الألف والياء والواو والزوائد في أواخر الكلم في بعض الأحوال غير مبنيات في أنفس الكلم بناء الأصول"[4].لذا فإن اختيار الروي من مقاييس الشعر الدقيقة[5] إذ أن هناك حروف تصلح للروي فتكون جميلة الجرس لذيذة النغم، سهلة المتناول، وبخاصة إذا كانت القافية مطلقة،وقد حددها "إبراهيم أنيس" في مؤلفه الشهير "موسيقى الشعر" بقوله:"

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب ، مادة (ر،و،ى) ، ص: 1786.

[2]- ينظر: حسني عبد الجليل يوسف: علم القافية عند القدماء والمحدثين، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط/1، 2005م، ص:12، وينظر: السيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، يشتمل على فنون الشعر الخمسة عشر، تح: حسن عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط/1، 1997م، ص: 109.

[3]- إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص: 352.

[4]- ينظر: ابن منظور:المصدر السابق ، مادة (ر،و،ى) ، ص: 1786.

[5]- ينظر: أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، مصر، ط/1، 1994م، ص: 326.

1-حروف تجيء رويا بكثرة ، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء ، وتلك هي : الراء ، واللام ، والميم والنون والباء والدال والسين والعين.

2-متوسطة الشيوع:وتلك هي:"التاء،السين،القاف،الكاف،الهمزة ،العين،الحاء، الفاء،الياء، الجيم".وتأتي بدرجة أقل من حروف القسم الأول.

2-حروف قليلة الشيوع : "الضاد والطاء والهاء".

3-حروف نادرة في مجيئها رويا: "الذال،الثاء،الغين،الخاء،الشين،الصاد،الزاي،الظاء،الواو".

«يشترط في كل من الميم والهاء والكاف شروطا حين تقع رويا،لأنها قد تقع لواحق لكلمات ولا تكون منها أصلا من أصول الكلمة،وأساس الروي هو الشعور بموسيقاه مبني على كونه جزءا من بنية الكلمة».[1]

ولا تعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل في الأصوات أو خفة،بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة[2]، ومع هذا فإن لحرف الروي بعداً نفسياً ، ودلالة يمكن أن توظف في خدمة طبيعة أجواء القصيدة،فالقارئ للشعر القديم يلحظ كثرة ورود "العين" رويا لقصائد الرثاء،الأمر الذي يلفتنا إلى ما في جرسه من مرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفزع والهلع، كل هذه المعاني تنتهي ألفاظها بالعين،كما نلحظ ورود حرف السين روياً لقصائد كثيرة عاطفتها الأساسية الأسف والأسى والحسرة[3]. ولاشك أن للأصوات العربية أوصافاً من عدة وجوه ،ترتبط بوضع المتكلم النفسي ، الذي يؤثر في اختيار الألفاظ ذات الأصوات المناسبة للحالة الشعورية.

1-2-أصوات الروي: ستتم محاولة الكشف عن الحروف المهيمنة وربطها بمدلولاتها الصوتية في القصيدة، و قيمتها الموسيقية والإيحائية،في ضوء السياق العام، والجدول الآتي يوضح نسبة ورود هذه الأصوات رويا في المدونة:

الصوت	نسبته في المدونة	الحركة الإعرابية						السكون
		الفتحة		الضمة		الكسرة		
		قصيرة	طويلة	قصيرة	طويلة	قصيرة	طويلة	
الدال	%28.31	%0.12	%0.34	%1.81	%0.06	%11.15	%2.44	%12.34
الراء	%27.47	%00	%2.09	%1.88	%0.18	%6.06	%2.71	%14.5

[1]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص:248 وما بعدها.

[2]- م ن، ص:248.

[3]- ينظر: محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه،ج/1، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د/ت، ص: 63.

الميم	%26.70	%00	%0.46	%6.76	%0.41	%7.11	%2.32	%8.5
الهاء	%26.15	%00	%2.85	%2.44	%00	%1.53	%1.60	%17.71
الباء	%21.61	%00	%0.12	%0.48	%00	%10.46	%1.12	%9.41
النون	%12.48	%00	%0.12	%00	%00	%6.06	%1.25	%5.02
اللام	%8.5	%00	%0.18	%1.11	%00	%2.99	%0.41	%3.60
التاء	%7.67	%0.12	%00	%1.46	%00	%0.76	%0.48	%4.81
السين	%7.46	%0.41	%00	%0.24	%00	%3.69	%2.64	%0.41
الهمزة	%3.55	%00	%00	%00	%00	%1.74	%1.39	%0.41
القاف	%2.99	%0.06	%1.74	%00	%00	%0.55	%0.06	%0.55
الحاء	%2.71	%00	%0.12	%00	%00	%0.96	%0.06	%1.53
الفاء	%2.37	%00	%00	%00	%00	%00	%00	%2.38
العين	%1.53	%00	%00	%00	%00	%0.06	%00	%1.47
الكاف	%1.04	%00	%0.06	%00	%00	%00	%00	%0.96
الياء	%0.90	%00	%0.41	%0.48	%00	%00	%00	%00
الثاء	%0.27	%00	%00	%0.18	%00	%00	%00	%0.06

يبين الجدول بأن الشاعر وظف في قوافيه أصواتاً لغوية مألوفة ومستعملة،تكثر على الألسن في الشعر العربي، وقد تواتر منها سبع عشرة صوتا ،وبعد ترتيبها وتوزيعها ظهر بأن أكثرها حضورا في شعره أصوات (الدال ،فالراء ،فالميم ،فالهاء، فالباء ،فالنون، فاللام) وهذه الأصوات هي ذاتها «ذات الانتشار الواسع في بناء الكلام عامة نثرا وشعرا ومرد ذلك إلى الحيز (موضع الخروج)،أولا:فهي من مخرج ما بين الشفتين وما قاربه ما بين طرف اللسان والحنك والثنايا، ...ولأن نسبة خروج الروي من حيز الشفتين أرفع النسب ونسبة خروجه من حيز الحلق أضعفها،مما يؤكد أن الصوت بقدر ما يكون مخرجه أقرب إلى الشفتين يكبر حظه من الاستعمال رويا»[1]، أما العامل الثاني فمرده إلى الصفة الكامنة في الصوت ذاته،وهي الجهر ينتج عن «اهتزاز الوترين الصوتيين اهتزازا منتظما يحدث صوتا موسيقيا».[2] مما يؤدي إلى ارتفاع في شدة الصوت فيسمه بسمة القوة، وهي أسرع وأسهل عند التوقف،و الروي صوت نهاية البيت الشعري يُتوقف عنده، فإذا احتوت هذه القافية سهولة التّوقّف ووضوحه في السّمع، فإن هذا يعني استثماراً موفقاً للأصوات، وهذا يؤكد الإحساس الموسيقي المرهف الذي يمتلكه الشاعر ،حيث يوظفه لما يخدم المضمون، ويعتبر كل من اللام والميم والنون بالإضافة إلى

[1]- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، مج/20، السلسلة 06، تونس، 1981م، ص:17.

[2]- جلال الدين السيوطي:الإتقان في علوم القرآن، تح:محمد أبو الفضل، دار التراث، القاهرة، مصر، ط/3، د/ت، ص:261.

الراء أصواتا تقترب من الصّوائت في درجة وضوحها السّمعي، وتُسمّى في علم الأصوات اللغويّة الحديث بأشباهِ أصوات اللين،لأنها «تُعدّ حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين»[1]. و هي الأكثر استعمالا، أما الأصوات المهموسة،فترد رويا بنسبة أقل، والهمس في اللغة هو الخفاء،واصطلاحا :هو خفاء الحرف وجريان النفس معه عند النطق به لضعف الاعتماد عليه في مخرجه وحروفه(حثه شخص فسكت).[2] فلا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به،[3]فهو ملمح صوتي يتسم بالليونة في طبيعته وتكوينه وفيه ملمح من الحزن أحيانا.[4] ثم يأتي بعدها بصورة أقل(التاء والسين والهمزة)،وأقل نسبة"القاف، الحاء،الفاء،العين،الكاف،الياء،الثاء، الواو"،إذ ورد كل من الواو والياء في أبيات قليلة.

-"**الدال**": استحوذ حرف الدال على الحظ الأكبر من الأصوات الموظفة كروي وهو «صوت أسناني لثوي شديد مجهور منفتح» [5] ،يؤدي تردده بطبيعته الانفجارية[6] في دواخل قصيدة "صلوات في هيكل الحب" إلى إحداث نوع من الموسيقى الابتهالية ويزيدها تكرار ألفاظ بذاتها "جديد ،وجود، ورود....." تكثيفا لمشاعر تقترب من سمو الموسيقي الخاصة، مشكلا حقلا دلاليا يشترك في القوة والظهور فضلا عما يكتسبه من قيمة نقد نسبية من المنظور الإنساني،(الشهادة هي موت يقترن بالحياة، والدماء هي رمز يقترن بالانتصار، والدهر هو رمز الظهور والقوة المطلقة والغلبة القاهرة، ويبدو من اشتراك الدال في تكوينها جميعا ما يضفي عليها عنصر القوة والصلابة والصمود والظهور بما يكتسبه من خصائصه الصوتية الموحية بالصلابة والقساوة ليكون أصلح الحروف للتعبير عن معاني الشدة والفعالية»[7]،وهكذا يمنح فرصة الانتصار والخروج من المأساة بما تحمله تلك القيم المقدسة الذاتية منها والموضوعية من خلال تأمله بعيش حياة رغيدة في العالم الآخر.

-"**الراء**": وهو صوت تكراري مجهور،يضرب طرف اللسان – عند النطق به – اللثة ضربات متكررة[8]، أي أنه يحدث وفق طرقات خفيفة متتالية بطرف اللسان على الحنك الأعلى من سقف

---

[1]- كريم زكي حسام الدين: الدلالة الصوتية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط/1، 1992م،ص: 174.

[2]- ينظر: أحمد محمود عبد السميع الحفيان: أشهر المصطلحات في فن الأداء وعلم القراءات، دار الكتب العلمية ، لبنان، ط/1، 2001م، ص:251.

[3]- ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، مصر،1961م، ص: 22.

[4]- م ن، ص:23.

[5]- ينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، د/ت، ص: 143.

[6]- ينظر: ديزيرة سقال: الصرف وعلم الأصوات، دار الصداقة العربية، بيروت، لبنان، ط/1، 1996م، ص: 20.

[7]- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها ،دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1998م،ص:67.

[8]- ينظر:أحمد مختار عمر: المدخل إلى علم اللغة ، عالم الكتب، القاهرة، 1968م، ص:48.

الفم، «وهو من الأصوات الذلقة والذلاقة هي القدرة على الانطلاق في الكلام بالعربية دون تلعثم، ما يوحي بالانطلاق والحركة من خلال التجاوب الذي يحدثه بما له من رنين»[1].وقد لعب حرف الراء كروي دورا لتخفيف الأسى والحد من طغيان الألم، مما يمنح معنى مقبولا للأمل في تحقيق الانتصار مثلما كان في قصيدة "إرادة الحياة" فهو حرف الصبر.

-"**الميم**":«صوت شفوي أنفي مجهور منفتح»[2]، «يحسن فيه حين تقع رويا ألا يكون جزءا من ضمير،كما في الضمير للمثنى والجمع...فإذا تصادف أن جاء الروي تلك الميم التي هي جزء من الضمير وحدها، حسن أن يلتزم معها الحرف الذي قبلها»[3]، ومن خصائصها قدرتها على الانطلاق لسهولة النطق بها الذي يتم ، بانضمام الشفتين وانفراجها. وقد ارتبطت بالفاصلة الموسيقية للقافية المتلاحمة مع الحالة النفسية للشاعر وهو يعزف على أنغام بنائه الموسيقي التي تحتاج إلى النغم والرنين العاليين في الموضوعات الوجدانية والسياسية والعتاب والمعاناة لتشكل جزءا من الوحدة الموسيقية الشعرية التي يتوقع السامع تكرارها، فهي صوت ذو قيمة تعبيرية تحقق التأثير المطلوب في المتلقي.وقد وظفه "الشابي" في قصيدة "أكثرت يا قلبي فماذا تروم؟"، ذات طابع وجداني تحمل الدلالة على حالات الانغلاق والحزن والتشاؤم في الوحدات التعبيرية (غشوم ،كلوم، جحيم،...) التي استقصت تجربة الشاعر الفنية.

-"**الهاء**":«صوت حنجري رخو مهموس منفتح» [4] يحتاج جهداً في إنتاجه.وهي"لا تكون رويا إلا إذا توفر فيها أحد شرطين:

-أن تكون أصلا من أصول الكلمة وجزءا من بنيتها،أن يسبقها حرف مد،إذا لم يسبقها حرف مد، لا يصح اعتبارها وحدها رويا، وإنما الواجب أن يشركها الحرف الذي قبلها، ويرى أهل العروض أن هذا الحرف هو الروي، وإليه تنسب القصيدة، وأن الهاء هنا "وصل" مثل (حنينه، غصونه، القيامه،العلامه)"[5]، مثل قول الشاعر في مطلع قصيدة "تونس الجميلة" التي وصل جميع أبياتها:

لست أبكي لعسف ليل طويل، أو لربع غدا العفاء مراحهْ[6]

وقد جاءت لتساعد الشاعر على تفريغ مكبوتاته ولينفس عن صدره ليتمكن من الاستراحة.

---

[1]- نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط/2، 1994م، ص:71.

[2]- صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص: 143.

[3]- إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر،ص ص: 255-256.

[4]- م ن، ص:256.

[5]- أبو القاسم الشابي: الديوان،ص ص:251-252.

[6]- م ن، ص:160.

-"**الباء**": هو صوت شفوي مجهور انفجاري شديد يعد من حروف القلقلة التي تحدث اضطرابا في المخرج[1]، يحمل دلالة القوة والصلابة،ومن علامات الشدة أن قوة الحرف لانحباس الصوت من الجريان معه عند النطق به،ما يحدث نغما متتابعا متواترا قويا عند نهاية كل بيت،مما يجعله غنيا بالرنين، فعند النطق به تنطبق الشفتان انطباقا محكماً،وبعد انفصالهما فجائيا ينفجر النفس المحبوس محدثا صوتا انفجاريا مدويا[2]،وهذا الأمر يتفق مع طبيعة تجربة الشاعر الآنية،وقد ورد "الباء" رويا في القافية منساقا في خدمة البناء الموسيقي لقصيدة" أيها الليل" المطبوعة بطابع انفعال الشاعر المتلون، وهو يمدح ويذم ويشتكي فوجد الشاعر فيه متنفسا للموقف النفسي العنيف بالإضافة إلى إيقاع الكسرة، وهي أقوى الحركات وأشدها،ما يتلاءم مع المعنى العام للقصيدة.

-"**النون**": هو حرف يحصل صوته بانطباق الشفتين على بعضهما بعضا في ضمة متأنية وانفتاحهما عند خروج النفس، ولهذا كان وظيفيا في إيحائه بالدلالة تماما إذ أن الخروج من المأساة ومظاهر الصراع العنيف، يشبه إلى حد بعيد خروج النفس بعد انحباسها،وهي ذات إيحاءات«مستمدة أصلا من كونها صوتا هجائيا ينبعث من الصميم للتعبير عن الفطرة و الألم العميق (أنّ أنينا).ولذلك كان الصوت الرنان ذو الطابع النوني (أي ذو المخرج النوني)، الذي تتجاوب اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي، هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع»[3]، فهو أكثر الأصوات تأثيرا في النفوس، فهو يدخل في المشاعر الإنسانية كونه يعبر عن الصميم وما يدور فيه من مشاعر وأحاسيس وتعكس الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر من حزن وتحسر. وقد عمد الشاعر إلى هذا الصوت في قصيدة (أغنية الشاعر)، فالتجربة مأساوية بالدرجة الأولى، وهذا الاختيار لم يكن عبثا وإنما مقصودا للإيحاء بالتجربة التي عانى فيها "الشابي" من الحزن الدفين وبالإضافة إلى اتصال النون بياء المتكلم في العديد من الأبيات ما جعلها مأساة ذاتية عميقة ، كما في قول الشاعر:

على الحياة أنا أبكي لشقوتها * فمن إذا مت يبكيها ويبكيني؟**[4]

غير أنها في موضع آخر:«تلفظ مخففة، منعمة، يسكن الصوت إليها، كأنه يستقر على فراش من حرير»[5]،وبهذا«يكون صوتها أصلح ما يكون للتعبير عن معاني الرقة والأناقة والجمال والاستقرار

[1]- ينظر: مصطفى حركات: الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر، 1998م، ص:89.

[2]- ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، ص:99.

[3]- م ن، ص:160.

[4]- أبو القاسم الشابي: الديوان،ص: 156

[5]- حسن عباس : خصائص الحروف العربية ومعانيها،دراسة، ص:166.

والخفاء والإحاطة والطمأنينة»[1]، ما يضفي إيقاعا ناعما وهانئا يمارس سلطته على المقطع ليمنحه استقرارا لأن الأسماء التي تنتهي عادة بالنون تغيب عنها معاني الاهتزاز والحركة،[2]وهذا ما بدا في قصيدة "تحت الغصون" التي يتغزل فيها بحبيبته ويمدحها، يقول:

ههنا في خمائل الغاب، تحت الزْ * زان والسنديان، والزيتـــون**

أنت أشهى من الحياة وأبهـــــى * من جمال الطبيعة الميمون[3]**

-"**اللام**":وهو«صوت لثوي متوسط مجهور جانبي منفتح»[4] «يتشكل هذا الصوت على مرحلتين اثنتين:الأولى بالتصاق اللسان بأول سقف الحنك قريبا من اللثة العليا حبساً للنفَس والثانية: بانفكاك اللسان عن سقف الحنك، وانفلات النفَس خارج الفم»[5] وهذا يتوافق مع حالة بث الشكوى، إذ تحبس النفس مشكلة حشرجة في الحلق ثم تنفلت في شيء من المشقة والجهد،وهذا ما يجعل تسمية هذا الحرف عند العرب بالصوت المنحرف[6]،وهذا يتوافق مع ما جاء به الشاعر في قصيدة "غرفة من يم":

فالـــدهر منتعـل بالنار، ملتحـف * بالهول، والويل، والأيـام تشتعـــــــلُ**

والأرض داميــة، بالإثــم طاميـــة، * ومارد الشر في أرجائـــها ثمـــــــــل**

والموت كالمارد الجبار، منتصب * في الأرض، يخطف من قد خانه الأجل**

وفي المهامه أشلاء، ممزقـــــــة * تتلو على القفر شعرا،ليس ينتحـــــلُ؟[7]**

ينتحـــــلُ؟[7]

وقد أوحى هذا الصوت بما يكتنزه الشاعر من ألم المعاناة.

وفي موضع آخر:«يوحي بذات الأحاسيس اللمسية التي تعانيها الشفتان لدى انطباقهما على بعضهما بعضا، من الليونة والمرونة والتماسك مع شيء من الحرارة»[1] ،فإن هذا ينطبق تماما مع

---

[1]- حسن عباس : خصائص الحروف العربية ومعانيها،دراسة، ص،167.

[2]- ينظر: م ن ، ص: 167 .

[3]- أبو القاسم الشابي: الديوان،ص: 152.

[4]- حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط/1، 1998م، ص:24.

[5]- حسن عباس: المرجع السابق، ص ص: 78 -79.

[6]- ينظر:سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية (معجميا،صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية 1998م، ص: 103.

[7]- أبو القاسم الشابي: المصدر السابق،ص: 121.

دلالة القيم المدحية المنعكسة على قصيدة "أراك" بالمقطع الأول في نمو هذه الشخصية التي يصورها "الشابي" ويعطيها أعلى وأرقى مراتب التميز، كما توحي بالاستمرار والبقاء.حيث يقول :

أراك، فتحلو لديّ الحيـــاة * ويملأ نفسي صباح الأمـــلْ**

وتنمو بصدري ورود، عذاب * وتحنو على قلبي المشتعـــل**

ويفتنني فيك فيض الحيـــاة * وذاك الشباب، الوديع، الثمل**[1]

-"**التاء**": هي من الحروف التي يشترط فيها شروطا حتى تقع رويا "كأن لا تكون تاء للتأنيث، وذلك بأن تكون أصلا من أصول الكلمة، أو جزءا من بنيتها لا تفترق عنها...،وهناك من الشعراء من اقتنع بوقوع تاء التأنيث رويا حين تسبق بألف مد"[2]، وهو صوت مهموس مرقق "متماسك مرن يوحى بملمس بين الطراوة والليونة، كأنّ الأنامل تحسّ وسادة من قطن "[3]، وقد نجح الشاعر في تلمس الرقة والليونة لهذا الصوت في مقطوعة "الفتنة الساحرة" من خلال تغزله بفتاته التي أوقعته في حبها يقول:

قلبي تردى من علا صهـــوا * ت خيل الهوى فغدا أسير فتاة**

معطارا، فاسقة الفروع عليلة * الأجفان ساحرة بعين مهـــاة.**[4]

-**السين**: صوت أسناني لثوي مهموس[5]،لهذا الصوت دلالة الأسى والألم، وهو«هو أحد الحروف الصفيرية صوته متماسك يوحي بإحساس لمسي بين النعومة والملامسة وإحساس سمعي هو أقرب إلى الصفير...»[6]، وتردد صوت السين يعطي وقعا خاصا ونغما موسيقيا متميزا، ولأنه مهموس رخو، يجعله صوتا ضعيفا، والكسرة مع السين جعلته أكثر تعبيرا عن الضعف من خلال معاني الأسى والحزن ، وهذا ما عبر عنه الشاعر في قصيدة "الدموع:

ينقضي العيش بين شوق ويأس * والمنى بين لوعة وتأسّ**[7]

-"**الهمزة**":«صوت حنجري شديد مهموس منفتح»[8]،وقد نظم "الشابي" عليه قصيدة "نشيد الجبار"، حيث حملت في معانيها معاني القوة وعدم الاستسلام رغم كل الظروف القاسية المعاشة، مطلعها:

---

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص:118.

[2]- ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،ص: 248.

[3]- حسن عباس: خصائص الحروف العربية، دراسة، ص ص: 54-55.

[4]- المصدر السابق،ص: 42.

[5]- ينظر: حسن عباس: المرجع السابق ، ص 47.

[6]- م ن ، ص: 111.

[7]- أبو القاسم الشابي: المصدر السابق، ص:96.

[8]- صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية،ص: 142.

سأعيش رغم الداء والأعداء * كالنسر فوق القمة الشماء**[1]

لقد أخذ صوت الهمزة«في هذا الموقع صورة البروز كمن يقف فوق مكان مرتفع فيلفت الانتباه»[2] فالهمزة بصرية، والصورة البصرية تتصف بالحضور والوضوح والعيانية[3]، مما يدل على أن الشاعر يجد في نفسه هوى وميلا نحو هذه القافية الرصينة المتماسكة ذات النبر القوي الرنان. لقد منحها الشاعر معاني الشدة والبروز والقوة.

-"**القاف**":«صوت لهوي شديد مهموس منفتح»[4]يتميز بالشدة والقوة.ويصفه أحدهم بأنه للمقاومة[5]، وهو صوت فيه قلقلةٍ ، يسهم في تصوير القلق والاضطراب اللذان يلفان نفس الشاعر. وقد عول عليه في قصيدة "الغزال الفاتن" الحاملة لطابع الحزن والمتسمة بالرقة ، وهذا ما منحها حالة من الجو المأساوي،مع الصائت الطويل "الألف" الذي ساعده في مد الصوت بالكلمة وتفخيمها وتمثيلها، مما أضفى صورة القوة عليه، فعلى الرغم من الحزن والألم الشديد فإن القاف جاءت هنا للمقاومة. وللتخفيف من وطأة الاختناق، وحدة التشاؤم، فهو يعطي بصيصا من الأمل الجديد لتدارك الأمر.

-"**الحاء**":«حلقي رخو مهموس منفتح»[6]، فمن خصائصه عند التلفظ به أن يسمع منه نوعٌ من الحفيف في الحلق، فهو يخرج منه بإيقاع نغمي ذي جرس موسيقي يساعد على إثارة المتلقي،وفي قصيدة"جمال الحياة"، ارتبط صوت الحاء ببنية القافية بنغم موسيقي هادئ يصف فيه الشاعر جمال الحياة بالمقطع الأول، فعبر الشاعر عن همسه في بنية الوحدات اللفظية والتعبيرية "الصباح، الجناح، صاح، رواح، الفساح" المتوائمة مع الوحدات الإيقاعية،يقول:

سرت في الروض، وقد * لاحت تباشير الصباح**

وجناح الفجر يومـــــي * نحو ربات الجنـــــاح**[7]

-"**الفاء**": صوت هذا الحرف مهموس رخو لرقة صوته، هذا الحرف بخفيف صوته الرقيق وبعثرة النفَس لدى خروجه من بين الأسنان العليا وطرف الشفة السفلى، يوحي بملمس مخملي دافئ ، كما يوحي بالبعثرة

---

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص:11.

[2]- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها ،دراسة، ص: 93.

[3]- ينظر: م ن، ص ن.

[4]- ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 67، و أحمد مختار عمر: المدخل إلى علم اللغة،ص: 60.

[5]- ينظر : حسن عباس: المرجع السابق، ص ص: 141-142.

[6]- صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية،ص: 142.

[7]- أبو القاسم الشابي: المصدر السابق، ص:48.

والتشتت.[1] وهذا ما ظهر في قصيدة "بقايا الخريف"حيث استعمله الشاعر ساكنا ما زاد التأكيد على التشتت والنقمة على الوضع السائد، و الانغلاق الدال على عدم اعتدال الحال،يقول الشاعر:

كرهت القصور، وقطانهـــا * وما حولها من صراع عنيـــفْ**

وكيد الضعيف لسعي القوي * وعصف القوي بجهد الضعيفْ**[2]

-"**العين**": ورد في الديوان بنسبة قليلة،وهو «النظير المجهور للحاء، غير أن الحاء رخو، والعين شبه رخو»[3].يحتوي على جرس فيه من مرارة التعبير عن الوجع، وهذا ما ظهر في قصيدة ،"**أنشودة الرعد**"، وقد وفق الشاعر في اختياره حرف العين رويا بالمقطع الأول، فهو حرف يُشعر بالاختناق الذي يعيشه الشاعر لطول ليله من كثرة ما يعاني من آلام المرض بالإضافة إلى آلام أخرى معنوية ،وبما أن العين صوت تتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به، فإن هذا يتوافق مع حالة القلق والتردد والمرارة التي يعيشها "الشابي". وقد كانت العين هنا ساكنة ما يدل على استمرار هذا الوضع المرير.يقول الشاعر:

في سكون الليل لما * عانق الكون الخشوعْ**

واختفى صوت الأماني * خلف آفاق الهجوعْ** [4]

-"**الكاف**":«صوت طبقي شديد مهموس منفتح»[5] ،«قد تكون "كافا" للخطاب،أي ذلك الضمير المتصل، فإذا اتخذت رويا في قصيدة من القصائد حسن فيها أمرين: أن يسبقها حرف مد،أن يلتزم الحرف الذي قبلها»[6]، وفي هذه المدونة ورد صوت الكاف كروي في مقطع من قصيدة "يا شعر" حيث جاء بالبيت الأول أصليا من كلمة نايك، وللخطاب بالبيت الثاني،كما ورد بستة أبيات[7]من قصيدة "قلب الأم" حيث جاءت مسبوقة بألف المد.

---

[1]- ينظر: حسن عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها ،دراسة، ص: 129، 130.

[2]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 104.

[3]- صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية،ص: 142.

[4]- المصدر السابق، ص:99.

[5]- المرجع السابق،ص: 142

[6]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص:249.

[7]- أبو القاسم الشابي: المصدر السابق، ص ص: 114- 115.

-"**الياء**":«صوت غاري، متوسط مجهور، نصف صائت منفتح »[1]، ورد رويا للمقطع الأخير من قصيدة "إلى الشعب" كما ورد في الأبيات الثلاثة الأولى من المقطع الثالث في قصيدة "في فجاج الآلام".

-"**الثاء**": هو «صوت أسناني، رخو مهموس منفتح »[2]،ورد في مقطوعة "سر مع الدهر" المؤلفة من ثلاثة أبيات فقط.

-"الشين":صوت «مهموس رخو ... تحدث بعثرة النفَس أثناء خروجه ما يماثل الأحداث التي تتم فيها البعثرة و الانتشار»[3]، ورد بالمقطع الأول في بيتين فقط من قصيدة" في ظل وادي الموت".

1-3-تنويع الروي:

من خلال استقصاء المدونة تبين بأن الشاعر نظم تسعة وسبعين قصيدة ومقطوعة ذات روي موحد، وواحد وثلاثون قصيدة،تضم القصائد ذات الروي المتغير، والموشحات ،والرباعيات الثنائية وهي: "أنشودة الرعد،في الظلام(موشح)،الزنبقة الذاوية،يا شعر،جدول الحب بين الأمس واليوم،قلب الأم،ألحاني السكرى"،والرباعيات المزدوجة غير الثنائية قصيدة"في ظل وادي الموت"،والرباعيات المزدوجة ذات رويين متتابعين،قصيدة "الطفولة"،وهناك قصيدتان عبارة عن مقطوعات ذات روي مستقل هما"نظرة في الحياة، بشعري."[4]

حيث يرتبط هذا التنويع الإيقاعي ارتباطا وثيقا بنفسية الشاعر وانفعاله، فهذا الانفعال هو السبب في تنويع الصوت،«مما هو بلاغة الصوت في لغة الموسيقى»[5]،**فهل يعوض المسار العاطفي انتظام الروي؟**

وقد التزم "الشابي" بقافية واحدة تتكرر على مسافات الأبيات الشعرية،بالتفاف إيقاعي تشكيلي يختمها بالقافية ذاتها،وقد نجح في إثارة المتلقي بقوافيه الموحدة التي جاءت متناغمة في سياقها،موسومة بالتكامل والوحدة و الانسجام، عد دورة تشكيلية من الأبيات الشعرية ، حيث تستقل بذاتها نحوياً ، و ترتبط بالسياق العام دلالياً و إيقاعياً ما جعلها متآلفة في نسقها الشعري الواحد كل هذا مع اختلاف الروي. وهناك نمطان من التنويع هما:

---

[1]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص:143.

[2]- صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية،ص: 143.

[3]- ينظر : حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها ،دراسة، ص: 113.

[4]- ينظر: فؤاد نعمات أحمد:شعب وشاعر، أبو القاسم الشابي، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، مصر، 1958م، ص ص:111-112.

[5]- مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب،ج/2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط/4، 1974م، ص:216.

أ–التنويع المنتظم:

وقد كان ضمن مجموعة من القصائد المقطعية،جعل فيها الشاعر كل مقطع على روي موحد صوتا وحركة، وقد تتوحد حركة الروي في كامل القصيدة مثلما حصل في قصائد: "إلى الموت، إلى عازف أعمى، إلى الشعب، المساء الحزين"، بالإضافة إلى موشح "في الظلام"، و سيتم اختيار نموذج واحد وليكن قصيدة "إلى الموت"[1]، حيث قسمها الشاعر إلى ستة مقاطع،كل مقطع يتألف من أربعة أبيات،كل مقطع منظوم على روي واحد مقيد في كامل القصيدة، و كانت قافية هذه القصيدة "فاع"و كانت جميع القوافي مردوفة.و قد استخدم خمسة أصوات كروي ،وهذا التنويع يعد من أبرز مثيرات النغم الجمالي،حيث جعل المقطع الأول على روي "**الدال**" الساكن،وهو صوت انفجاري يؤدي تردده في دواخل قصيدة نوعا من الموسيقى الحزينة، ما يؤدي به إلى الغرق في المأساة لشقائه من عيش حياة يكون الموت أفضل منها.ثم ينتقل في المقطع الموالي إلى روي "الميم" الساكن الذي يمتلك القدرة على الانطلاق من دون تعثر، ما يتوافق مع الحالة النفسية المنغلقة والمتشائمة للشاعر. وبعدها انتقل إلى "التاء"، وهو من الأصوات المهموسة ، ذو نغم موسيقي هادئ حيث يقوم بمدح الموت،والمقطع الموالي جعله على صوت "العين"، وهو صوت يحتوي على جرس ، يشعر بالاختناق الذي يعيشه الشاعر ، ولأنه صوت تتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به فإنه جاء هنا ليعبر عن حالة القلق والمرارة التي يعيشها الشاعر. ولأنه استخدمه مقيدا ليؤكد على استمرار هذا الوضع ما يزيد من حدة التشاؤم.وفي الأخير استخدم صوت "الحاء" المهموس الذي قام بشد التجربة إلى العمق لأنه يخرج من الحلق بالإيقاع النغمي ذي الجرس الموسيقي الذي يساعد على إثارة المتلقي، فهو من الحروف المهموسة ويرتبط ببنية القافية بنغم موسيقي هادئ يعبر عن تجربة الشاعر في رغبته بالموت وتفاؤله به كونه نهاية الألم.

ب–التنويع العشوائي:

وهو تنويع يخص القصائد المقطعية، فقد ينظم المقطع الواحد على أكثر من روي سواء ما تعلق بالصوت أو الحركة أوكلاهما معا.والأمر اللافت للنظر أن جميع هذه القصائد نظمت على قافية" **فاعل**"، وهي:"شعري،ألحاني السكرى،الأشواق التائهة،في فجاج الآلام،أبناء الشيطان،في ظل وادي

[1]– أبو القاسم الشابي: الديوان، ص ص: 54 – 55.

الموت"بالإضافة إلى موشح "أغاني التائه". وسيؤخذ كمثال لهذا التنويع قصيدة "في فجاج الآلام"[1]، حيث قسمها الشاعر إلى خمسة مقاطع.

المقطع الأول مؤلف من ستة أبيات الثلاثة الأولى جاءت على صوت "العين" المجرورة موصولة بهاء الغائب، مردوفة بالواو، أما الأبيات الأخرى فكانت على روي "**الياء**" المنصوب بألف المد وكانت القافية مؤسسة.

المقطع الثاني مؤلف من ستة أبيات على نفس الروي مع اختلاف الحركة حيث كانت الكسرة في الأبيات الأربعة الأولى والكسرة في البيتين الأخيرين ،كما جاء الروي موصولا بكاف المخاطب وكانت القافية مردوفة بالواو.

المقطع الثالث مؤلف من ثمان عشرة بيتا الثلاثة الأولى كانت على صوت "الياء" الساكنة الموصولة بالهاء المنصوبة بألف المد ولم تكن القافية مردوفة، والأبيات الرابع والخامس والسادس جاءت على صوت "**التاء**" المجرورة وكانت القافية هنا مؤسسة، و الأبيات من السابع إلى الثاني عشرة كان فيها الروي بالبيتين الأول والثاني منصوبا بألف المد أما في باقي الأبيات فكان منصوبا بالفتحة موصولا بهاء الغائب.الأبيات الثالث عشرة و والرابع عشرة والخامس عشرة كانت على صوت "**الراء**" المجرور مردوفة، والأبيات السادس عشرة والسابع عشرة والثامن عشرة كانت على صوت "اللام" المجرور دون أن تكون مردوفة.

المقطع الرابع مؤلف من ثمان عشرة بيت تختلف رويا وحركة وفيها المردوفة والمؤسسة والمجردة منهما، الأبيات الستة الأولى كانت على روي "التاء" المرفوع، البيتان الأول والثاني مجردان من الردف والتأسيس، والأخرى موصولة بهاء الغائب ومؤسسة، الأبيات السابع والثامن والتاسع كانت على روي "**النون**" المنصوب بألف المد، وكانت مردوفة، الأبيات العاشر والحادي عشرة والثاني عشرة كانت على روي "**العين**" المرفوع وكانت مردوفة، البيتان الثالث عشرة والرابع عشرة كانت على روي "الكاف" المجرور وكانت مجردة من الردف، الأبيات الأربعة الأخيرة كانت على روي "الدال" المرفوع وكانت مردوفة.المقطع الأخير مؤلف من ستة أبيات كان على روي واحد هو "الهاء" الساكنة وكانت مردوفة.

يقول الشاعر:

بين القبور فتـــــــاة * جار الزمان عليهـا**

فافتك منها بعنـــــف * كف الردى أبويهـا**

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان،ص ص: 164 – 167.

تقول والليل ســـــاجٍ *** والقبر مصغ إليهــا
"ياليتني مت من قبـــ *** ـل أن تسوء حياتي"
"وينضب الدمع من لو *** عتي، ومن حسراتي"
"من لي بحفرة قبـــــ *** ـر تضمني وشكاتي؟"[1]

خضع النص لقافية موحدة هي"فاعل"تشي بالتآلف والتنغيم الإيقاعي و هذا التآلف لم يأت بشكل متتابع،وإنما يقوم بالالتفاف في حرف الروي،الذي يخلق القافية خلقاً جديداً، حيث يتضح ابتداء المقطع بثلاثة أبيات على روي "الياء" الساكن الموصول "بهاء" الوصل،وقد اتخذ الشاعر في هذه الأبيات دور الراوي، ثم انتقل إلى صوت "التاء" بعد انتقاله إلى وصف حال الفتاة البائسة،أين مثلت القافية نموذجا للوقف و الحركة المتساوقين مع المعنى الشعري،إذ ابتدأت حركة النص متباطئة ثم تسارعت من خلال استخدام الروي الساكن المجرد من الردف، ثم الانتقال إلى الإطلاق "بياء المد" بالإضافة إلى التأسيس،ومن هنا يحمل هذا الانتظام القافوي بعد هذا التتابع في طياته النبض الشعوري الدافق،وهكذا يعد الشكل البنائي لقافية القصيدة الواحدة أكثر حرية من القافية الواحدة المقيدة بروي واحد،وفي الوقت نفسه تبدو قوافي الأبيات الشعرية متماسكة،لأنها تعتمد على سرد الأحداث المتتابعة،ويعد هذا النوع أفضل القوافي المتناغمة لأنها تصدر بانسياب شاعري جميل ضمن نسقها الشعري،بعيدا عن الذهنية الشعرية المتكلفة ما يجعلها مثيرة.

ومن خصائص القافية الاعتماد على أصوات المد لما تمتلكه من نغمات موسيقية منتظمة في إيقاع القافية، وهي تضيء نفس الشاعر ببطء الحركة المتساوقة مع أحاسيسه ومشاعره، والمتناسقة مع المعنى الشعري في إيحاءات قوية وضعيفة لتتحد في بناء موسيقى القافية ،ولزيادة الطاقة الإيقاعية للقافية فإن الشاعر لم ينس عنصري الردف والتأسيس وما ينتج عن تنويعهما داخل المنظومة الإيقاعية من ثراء نغمي.

2-الردف: لغة،«ما تبع الشيء، وكل شيء تبع شيئا، فهو ردفه، وإذا تتابع شيء خلف شيء فهو الترادف»[2]، وهو في العروض:«حرف مد قبل الروي، والواو والياء يجتمعان في قصيدة واحدة، والألف لا يكون معها غيرها ... وسمي ردفا لأنه ملحق في التزامه وتحمل مراعاته للروي فجرى مجرى الردف

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 165.
[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ر،د،ف)، ص: 1625.

للراكب لأنه يليه وملحق به»[1] وتسمى القافية حينئذ مردوفة، يحسن في القوافي لأنه يمنحها قوة الوضوح في السمع.والجدول الآتي يوضح استخدام الشاعر للردف والتأسيس في قوافي المدونة.

عدد أبيات المدونة	عددها مجردة	عددها مؤسسة	عددها مردوفة
2655	**788**	**644**	**1223**
النسبة المئوية	**%29.70**	**%24.27**	**%36.03**

يبين الجدول بأن "الشابي" قد استخدم الردف كثيرا حيث بلغت نسبة الأبيات المردوفة في المدونة 36.03%. وقد استعمل التأسيس بنسبة أقل بلغت 24.27%.

وكمثال عن الردف يقول الشاعر في قصيدة "أغنية الشاعر":

وطغى السحر، والغرام بقلبي * فتوسلت ضارعا بجفونـــــي:**

"طهري ياشقيقة الروح ثغري * بلهيب الحياة، بل قبـــــليني"**

"إنّ نار الحياة والكوثر المنـ * ـشود، في ثغرك الشهيّ، الحزين"[2]**

لقد جهر الشاعر من خلال هذا التوظيف بفجيعته،ما مكنه من إيصال صوته عن طريق الزخم الإيقاعي المحقق والذي ساهم في إنشائه الردف والإشباع بياء المد، فموسيقى القافية المردفة بالواو تارة، وبالياء تارة أخرى أتاحت للشاعر إثراء تجربته بالأنغام الموسيقية المتوافرة، وهو يلون أوتارها النغمية بهذا التباين الصوتي بحسب أحوال حركة النفس فالردف المتناوب بين الواو والياء لا ضير منه لوجود تشابه في الطبيعة الصوتية ودرجة الوضوح السمعي، فكلا الصوتين له فاعليته الموسيقية ضمن تقنيات الإيقاع.

3-التأسيس:وهو في اللغة:«من أسس، الأس، والأسس والأساس،كل مبتدأ شيء،والأس والأساس، أصل البناء».[3]

وهو في العروض:«ألف يفصل بينها وبين الروي حرف واحد متحرك،وتلزم إعادته في القصيدة كلها،وإنما سميت هذه الألف تأسيسا لأنها تتقدم جميع حروف القافية فأشبهت أس البناء».[4] ومثاله قول "الشابي" من قصيدة **"أحلام شاعر"**:

ليت لي أن أعيش في هذه الدنيـــــا * سعيدا بوحدتي وانفرادي**

---

[1]- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي،تح:الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي،القاهرة، مصر،ط/3، 1994م، ص ص: 153-154.

[2]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص:156.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (أ،س،س)، ص:78.

[4]- ينظر: الخطيب التبريزي: المرجع السابق، ص: 349.

أصرف العمر في الجبال، وفي الغابات * بين الصنوبر الميـــــاد**
ليس لي من شواغل العيش ما يصــرف * نفسي عن استماع فؤادي**[1]

في هذه القصيدة ورد التأسيس من دون صوت دخيل، حيث يردد الشاعر التأسيس في بنية القافية: "انفرادي، مياد، فؤاد"، وقد عُني بموسيقى القافية وهو يؤسس لها بجرس نغمي متناسق في بنائها، ذي قيمة إيقاعية مكثفة فكان للنغم أثره في المتلقي لأنَّه يتناغم مع صوت الروي في ترديد الوحدة الموسيقية للقافية.وقد ورد في قصائد أخرى من المدونة تتمثل في:" نشيد الجبار، أيها الحب، السآمة، فلسفة الثعبان المقدس، الدنيا الميتة،صوت من السماء، إلى قلبي التائه، دموع الألم، جمال الحياة، أحلام شاعر، الصيحة، أنسيم يهب، الغاب، يا رفيقي، قيود الأحلام، الاعتراف، أنا أبكيك للحب، يا ابن أمي، إلى الله، نظرة في الحياة، في الظلام، إلى طغاة العالم"، كما وردت في المقطوعات الآتية: "من حديث الشيوخ، للتاريخ، الفتنة الساحرة، الرواية الغريبة، سر مع الدهر، قالت الأيام".

4-الدخيل: وهو في **اللغة**:«يقال: فلان دخيل في بني فلان إذا كان من غيرهم فتدخل فيهم، وكلمة دخيل، أدخلت في كلام العرب وليست منه»[2].

وهو في العروض:«الحرف الصحيح الذي يقع بين التأسيس والروي، وسمي دخيلا لأنه مختلف بعد ألف التأسيس التي لا يجوز اختلافها فأصبح كأنه دخيلا في القافية»[3]،كما يجوز اختلافه من قافية إلى أخرى مع وقوعه بين حرفين لا يجوز اختلافهما وهما التأسيس والروي.[4]مثاله قول الشاعر في قصيدة "الزنبقة الذاوية":

أصيخي؟ فما بين أعشار قلبي * يرف صدى نوحك الخافــت**
معيدا على مهجتي بحفيـــف * جناحيه صوت الأسى المائت**[5]

وقد جاء الدخيل في البيتين فاءً ثم همزة محركا بالكسرة، وهو الوضع العريق في القافية المؤسسة.[6]ومعلوم بأن الفاء من الأصوات المهموسة،والهمزة من أشق الحروف وأعسرها عند النطق بها، لأنها تجهد النفس بخروجها ، ويحس المرء حين النطق بها كأنه يختنق،[7]مما يجعلها توحي بالاختناق

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان،ص:67.
[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (د،خ،ل)، ص:1342.
[3]- ينظر: عيسى علي العاكوب: موسيقى الشعر العربي، ص: 189.
[4]- ينظر: فتوح خليل: شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية، دار المطبوعات، الإسكندرية، مصر، ط/1، 2000م، ص: 270.
[5]- أبو القاسم الشابي: المصدر السابق، ص: 176.
[6]- ينظر: أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص: 173.
[7]- ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 28.

وصعوبة النطق لحظة الموت،مما أثرى الإيقاع وزاد من مساحة استيعاب مشاهد الحالة الوجدانية التي يعيشها الشاعر ويحاول الوصول لأبعادها، ما أضفى روحا من العذوبة والرقة التي تتآزر مع الكسر في نقل أحاسيس الشاعر في لوحة هامسة.كما ورد في قصيدة "يا حماة الدين" بها كاملة محركا بالكسرة أيضا.

5-الوصل:لغة: «خلاف الفصل، وصل الشيء بالشيء يصله وصلا وصلة وصلة، واتصل الشيء بالشيء، لم ينقطع، ووصل الشيء إلى الشيء وصولا وتوصل إليه، انتهى إليه وبلغه»[1] ، وهو في علم العروض:« الحرف الذي يلي حرف الروي المتحرك، وهو حرف من حروف المد الثلاثة (الألف، الواو، الياء)»[2]،وسمي وصلا لاتصال صوته بالروي، والوصل يكون بأربعة أحرف وهي الألف والواو والياء والهاء بسواكن يتبعن ما قبلهن، يعني حرف الروي، فإذا كان مضموما كان ما بعدها الواو، وإذا كان مكسورا كان ما بعدها الياء، وإذا كان مفتوحا كان ما بعدها الألف، والهاء ساكنة ومتحركة، وما يتعلق باستطالة حركات المد«يطلق عليه **الخروج** وما تعلق بالهاء الساكنة لا يكون بعده خروج»[3]. وهو في اللغة:«نقيض الدخول، والخروج من أسماء يوم القيامة"[4]، وسمي بذلك "لأنه يخرج به من البيت»[5]، أما **النفاذ** فهو في اللغة:«الجواز»[6]،«وهو حركة هاء الوصل الملازمة للروي ويكون بالفتح والكسر والضم وسميت نفاذا لأن هذه الحركة هي تمام الحركات»[7]، وبمعنى آخر لأن حركة هاء الوصل نفذت إلى حرف الخروج.[8]

وفي مدونة "أغاني الحياة" لم يظهر الشاعر اهتماما واضحا بالقوافي الموصولة، حيث استخدمت في قصيدة بأكملها هي "صفحة من كتاب الدموع"موصولة بالواو،حيث اتحدت مع صوت الدال كروي، مما أحدث تأثيرا جماليا يزيد في إدراك الدلالات والمعاني ،وهي تعد من أشكال إيقاع النغم.كما استخدمها ساكنة في قصيدة "تونس الجميلة"، بالإضافة إلى ورودها في أبيات قليلة من قصائد ،"يا شعر،الطفولة، قلب الأم، في فجاج الآلام، جدول الحب،موشح "الكآبة المجهولة."

---

[1]- ابن منظور:لسان العرب، مادة (و،ص،ل)، ص: 4850.

[2]- إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص: 353.

[3]- ينظر:الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص: 151.

[4]- ينظر: ابن منظور:المصدر السابق، مادة (خ،ر،ج) ، ص: 1125.

[5]- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص:59.

[6]- ابن منظور:المصدر السابق، مادة (ن،ف،ذ)، ص: 4496.

[7]- عدنان حقي: المفصل في علمي العروض والقوافي، ص:183

[8]- الخطيب التبريزي: المرجع السابق،ص: 157.

المطلب الثالث: أقسام القافية: تنقسم القافية إلى عدة أقسام من حيث الكم الصوتي ومن باعتبار الحركات والسكنات،و الوحدة والتنوع.

1-من حيث الكم الصوتي: ينبني هذا القسم على الوزن الصرفي للقافية، حيث تتوزع القافية على خمسة أنواع لا تتحقق إلا بتوفر الشروط التي حددها "الخليل" بالقافية، وذلك باعتبار عدد الحروف التي تفصل بين ساكنيها،والجدول التالي يوضح نسب استخدام القوافي حسب التراكم الصوتي:

نوع القافية / وزنها	المطلقة	المقيدة
المتكاوس/0////0	%00	%00
المتراكب/0///0	%6.05	%3.14
المتدارك/0//0	%6.13	%4.89
المتواتر/0/0	%39.64	%3.66
المترادف/00	%00	%36.49

1-1-المتكاوس: لغة: «من كوس: المشي على رجل واحدة، ومن ذوات الأربع على ثلاث قوائم، وقيل الكوس أن يرفع إحدى قوائمه وينزوي على ما بقي...وكاس البعير إذا مشى على ثلاث قوائم، والتكاوس: التراكم والتزاحم،...، وشجر متكاوس، أي ملتف متراكب»[1]، والمتكاوس في العروض، « ما كان بين ساكنيها أربعة أحرف متحركة، وإنما سمي متكاوسا لأنه أكثر ما يجتمع في القافية من حركات»[2]، وسميت بذلك «لاضطرابها ومخالفتها المعتاد ، ومنه كاست الناقة إذا مشت على ثلاث قوائم، وذلك غاية الاضطراب والبعد عن الاعتدال»[3]،ويرمز إليها /0////0، وباستقراء شعر "الشابي"اتضح بأن هذا النوع انعدم في شعره ، وهذا يعني أن الشاعر يختار من بين الكلمات ما لها وقع وطلاوة وخفة في الحركة، ذلك لأن وجود أربع متحركات بين ساكنين يحدث نوعا من الثقل على الأذن.

1-2-المتراكب:لغة:«تراكب السحاب وتراكم:صار بعضه فوق بعض،وركب الشيء:وضع بعضه على بعض»[4]والمتراكب من القافية«ما كان بين ساكنيها ثلاثة أحرف متحركة،وسمي بالمتراكب لأن

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ك،و،س)، ص: 3955.

[2]- عيسى علي العاكوب: موسيقى الشعر العربي، ص:224.

[3]- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص:147.

[4]- ابن منظور: المصدر السابق، مادة (ر،ك،ب)، ص: 1714.

الحركات توالت فيه، فركب بعضها على بعض»[1] وتكون على هذا النحو: /0///0، وقد ورد هذا النوع من القافية بصورة قليلة في المدونة حيث لم تتجاوز نسبة 9.19% من مجموع القوافي في المدونة.و بلغت نسبتها مقيدة 0.14%، مثالها من القافية المقيدة مع مجيئها جزءا من الكلمة، في قصيدة "إلى البلبل"، يقول الشاعر:

سئم الورد أنيـن الـ ـلوعة المنتحبـه[2]

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

فاعلاتن فعلا

القافية:فاعلتن

كما وردت مطلقة بنسبة قدرها 6.05%، ويمثّل لها بمجيئها كلمة تامة،في قوله بمقطوعة"وعود الغواني":**وإذا المَرْبَعُ قاعٌ صفصفٌ مقفـــر،إلا برثّ الطّنـب**[3]

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

فاعلاتن فاعلاتن فعلا

القافية: فاعلتن

1-3-المتدارك:لغة:«تدارك القوم: تلاحقوا»[4] ، والمتدارك من القافية «ما كان بين ساكنيها حرفان متحركان وسمي متداركا لأن بعض الحركات أدرك بعضا ولم يعقه عنه اعتراض ساكن بينهما»[5]، وهذا هو رمزها: /0//0.وقد ورد هذا النوع في المدونة بنسبة 11.02%،حيث توزعت على القافية المقيدة بنسبة 4.89%، أما المطلقة فكانت بنسبة 6.13% ومثالها من المقيدة وقد تألفت من كلمة وجزء من الكلمة التي سبقتها، قوله في قصيدة "زوبعة في ظلام":

[1]- حسني عبد الجليل يوسف: علم القافية عند القدماء و المحدثين ، ص: 44.

[2]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 101.

[3]- م ن:ص:37.

[4]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (د،ر،ك) ، ص: 1363.

[5]- عدنان حقي: المفصل في علمي العروض والقافية، ص: 202.

يا أيها الماضي الذي قد قضى وضمه الموت، وليل الأبدْ[1]

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

مستفعلن مستفعلن مفعـلا متفعلن مستعلن مفعــلا

القافية: فاعلن

أما من المطلقة، فقد جاءت جزءا من كلمة "صائب"،في قوله من مقطوعة"من حديث الشيوخ":

ألا إن أحلام الشباب ضئيلة تحطمها مثل الغصون المصائب[2]

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

القافية: فاعلن

1-4-المتواتر: لغة: «من التواتر: التتابع»[3]، والمتواتر من القافية «ما يفصل بين ساكنيها حرف متحرك واحد، والتسمية مأخوذة من الوتر، وهي الفرد، أو من تواتر الحركة والسكون، أي تتابعهما، أو من تواتر الإبل على الماء إذا جاء قطيع منها ثم آخر بينهما مهلة»[4]، وتكون على شكل /0/0أي فاعل.وقد كثر استعمالها في المدونة بل كانت القافية الأكثر استعمالا،حيث وردت بنسبة 43.34% من قوافي المدونة، أما المطلقة فبلغت نسبتها39.64% وقد جاءت جزءا من الكلمة، ومثالها قوله في قصيدة"أيها الحب":

أيها الحب أنت سر بلائي وهمومي، وروعتي، وعنائي[5]

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

فاعلاتن متفع لن فعلاتن فعلاتن متفع لن فعلاتن

القافية: فاعل

أما المقيدة فكانت قليلة الاستعمال حيث بلغت نسبتها 3.66%، وقد جاءت جزءا من الكلمة،ومثالها قوله في قصيدة"أبناء الشيطان":

---

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان،ص: 120.

[2]- م ن ،ص: 29.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (و،ت،ر)، ص: 4758.

[4]- إيميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر،ص: 348.

[5]- أبو القاسم الشابي: المصدر السابق،ص:13.

أي ناس هذا الورى؟ ما أرى إلْـ ـلا بـــرايا،شقيــة،مجنونـــه[1]

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

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن متفع لن فالاتن

القافية: فاعل

1-5-المترادف:لغة:«التتابع»[2]،والمترادف من القافية«ما لم يكن بين ساكنيها شيء على الإطلاق،أي هي التي اجتمع فيها حرفان ساكنان، وسميت مترادفا أخذا من الترادف وهو التتابع، وسميت بذلك لأنه ردف أحد الساكنين فيها الآخر»[3]، كالرديف الذي يلي الراكب، وتكون على هيئة /00 أي فال. وقد كثر استعمالها في المدونة حيث بلغت نسبتها 36.49% حيث اقتصرت على القافية المقيدة فقط،وغالبا ما تكون جزءا من الكلمة. ومثالها قوله في قصيدة" رثاء فجري":

ومضى الردى بسعادتي، وقضى على الحب الوليد[4]

0//0///0//0/// 00//0/0/0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متْفاعــلان

القافية: فال

2-من حيث الحركات والسكنات: تنقسم القافية إلى قسمين، وهذا الأمر متعلق بحركة حرف الروي، فتكون مقيدة إذا كان الروي ساكنا، ومطلقة إذا كان متحركا والنوع الأول نادرا ما يطلبه الشعراء أما الثاني فشائع كثير الحضور[5]،وسيتم التمييز بين القوافي من خلال رصد حركة الفونيم الذي تنتهي به، مع أخذ نماذج متنوعة من القوافي لتبين أثرها في حركة الإيقاع. وعليه فما هو النوع المسيطر في الديوان؟

الجدول الآتي يبين أنواع القوافي في المدونة:

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص:172.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ر،د،ف)، ص: 1625.

[3]- عدنان حقي: المفصل في علمي العروض والقافية، ص: 203.

[4]- أبو القاسم الشابي:المصدر السابق،ص:57.

[5]- ينظر: صونيا بو عبد الله: قصيدة المديح النبوي بالمغرب الأوسط في القرنين الثامن والتاسع الهجريين، مذكرة ماجستير، إشراف: علي عالية، جامعة باتنة، الجزائر، 2011م، ص:128.

القافية	عدد المرات	النسبة المئوية	نوع المجرى											
مطلقة	1665	%59.16	الكسرة				الضمة				الفتحة			
			القصيرة		الطويلة		القصيرة		الطويلة		القصيرة		القصيرة	
			عدد المرات	النسبة	عدد المرات	النسبة	عدد المرات	النسبة	عدد المرات	النسبة	عدد المرات	النسبة	عدد المرات	النسبة
			12	%0.45	338	%12.10	285	%10.21	03	%0.12	554	%19.81	462	%16.47
مقيدة	1149	%40.83	مجردة من المجرى											

يبين الجدول ورود الإطلاق و التقييد في المدونة بشكل متفاوت، غير أن القافية المطلقة كانت لها حصة الأسد، وهذا النوع هو الشائع في الشعر العربي عامة[1]، وقد وردت ألف وست مائة وخمس وستين مرة، مع العلم بأن القافية المطلقة تزيد في حركة الإيقاع فهي الأكثر استعمالا لأنها «أوضح في السمع وأشد أسرا للأذن، لأن الروي فيها يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الإنشاء وتشبه حينئذ حرف مد، ومن المقرر في علم الأصوات أن حروف المد أوضح في السمع من الحروف الأخرى كالعين والفاء مثلا»[2]،وهي تتوفر على إمكانات إيقاعية متنوعة، تتمثل في ألف التأسيس وهاء الوصل وحروف المد المناسبة للبوح والتصريح بالمشاعر وهي التي تجعلنا نشعر بالحس الجمالي والجرس الموسيقي.

بلغت نسبة القوافي المطلقة في المدونة 59.16% موزعة بين الحركات الثلاث بنوعيها،وهذا ما يوضحه الجدول السابق، أما ما يخص القوافي المقيدة فقد شغلت نسبة كبيرة وصلت إلى 40.83% ما جعل هذا الشعر يتميز بالتجديد والمخالفة عن شعر سابقيه من الشعراء القدامى،ذلك أنه شائع بأن القافية المقيدة قليلة الشيوع في الشعر العربي،حيث لا تكاد تتجاوز عشرة بالمائة.[3]ويبين الجدول الآتي استخدام الشاعر للصوائت:

[1]- ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر:ص، 260.

[2]- م ن، ص ص: 312-313.

[3]- ينظر: م ن،ص: 258.

الحركات / الأصوات	الفتحة		الضمة		الكسرة		السكون
	القصيرة	الطويلة	القصيرة	الطويلة	القصيرة	الطويلة	
الدال	%0.5	%1.25	%6.4	%00	%39.4	%8.62	%43.59
الراء	%00	%7.61	%6.85	%0.76	%22.08	%9.89	%52.79
الميم	%00	%5.48	%25.32	%11.56	%26.63	%38.35	%31.85
الهاء	%00	%10.93	%9.33	%00	%5.86	%6.13	%67.73
الباء	%00	%0.64	%2.25	%00	%48.38	%5.16	%43.54
النون	%00	%0.11	%00	%00	%48.60	%1.06	%40.22
اللام	%00	%2.45	%13.11	%00	%35.24	%4.91	%44.26
التاء	%00	%00	%19.09	%00	%10	%6.36	%62.72
السين	%5.6	%00	%3.73	%00	%49.53	%35.51	%5.6
الهمزة	%00	%00	%00	%00	%49.01	%39.21	%11.76
القاف	%00	%58.13	%00	%00	%18.6	%2.32	%18.06
الحاء	%00	%5.12	%00	%00	%35.89	%2.56	%56.41
الفاء	%00	%00	%00	%00	%00	%00	%100
العين	%00	%00	%00	%00	%4.54	%00	%95.21
الكاف	%00	%6.6	%00	%00	%00	%00	%93.33
الياء	%00	%46.15	%53.84	%00	%00	%00	%00
الثاء	%00	%00	%75	%00	%00	%00	%25
الواو	%00	%100	%00	%00	%00	%00	%00
الجيم	%00	%00	%00	%00	%00	%00	%00
الشين	%00	%00	%00	%00	%00	%00	%00
المجموع	%0.51	%12.30	%10.81	%0.12	%19.81	%16.55	%39.86

يميل الشاعر إلى أصوات معينة يلح على إيرادها، ويتضح بعد هذه التفاصيل الإحصائية الترتيبية أن مجاري القوافي مختلفة لاختلاف ترتيب حركات الروي عند الشاعر، فهي مرتبة كالآتي: السكون ثم الكسر ثم الفتح وأقلها الضم، وبين الفتح والضم تقارب وتنوع معا، ولهما صلة وثيقة

بنفسية الشاعر، فكثير ما يعبران عن حالات الانكسار والتوجع والألم والتحدي،كما يدلان على الحسرة والتسليم بالأمر الواقع ساعة الضعف، ولعل ميل الشابي إلى المدود هو جزء من ميله إلى الوضوح.كما تكشف هذه الإحصائية عن عدم خروج الشاعر عن المجرى العام للشعر العربي بعامة بتفوق القوافي، الرائية والدالية والميمية والبائية والنونية.[1]

2-1-الحركات: ورد صوت الروي في المدونة بحركات مختلفة موزعة بين الصوائت القصيرة (الفتحة، الضمة، الكسرة)، والصوائت الطويلة (أصوات اللين، الألف،الواو،الياء)،والسكون.«ويطلق على حركة الروي "**المجرى**" وسمي بذلك لأن الصوت يبتدئ بالجريان في حروف الوصل منها.»[2]ومن خلال حركات الروي، يمكن قراءة الدلالات، وسيتم إثبات أن "الشابي" لم يضع هذه الحركات اعتباطا، وإنما عن تبصر وتمعن، فهو فنان يحسن الصنعة ويجيدها...ما يدل على أنه خبير بدلالات الأصوات،ويدرك دلالة الصوائت في فقه التراكيب، وتطويلها يساهم في انفتاح أو إطالة الامتداد.كما أن الانتقال من حركة إلى أخرى له أثر في جرس الكلمات، فتكرار الحركات القصيرة و المدود الطويلة تعطي للقصيدة سحرا موسيقيا.

أ-الصوائت القصيرة:

1-الفتحة: تتميز بأنها منفرجة ودرجتها الانفتاحية وموضع نطقها وسطية[3]،والفتحة ذات دلالة على الاستعلاء،[4]وقد جاءت نسبة استخدامها في المدونة كحركة للروي تقدر ب 0.51%، وهي نسبة قليلة مقارنة بغيرها، وقد اقتصرت على حرفين فقط هما:" السين والدال"،يقول الشاعر في قصيدة "يا شعر":

ها إنها همست بـــآ	**ذان الحياة غريدها**
0//0///0//0/0/	**0//0///0//0/0/**
متْفاعلن متفاعلن	**متْفاعلن متفاعلن**

[1]- ينظر: جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية ، ص ص: 210- 211.

[2]- عيسى علي العاكوب: موسيقى الشعر العربي، ص: 207.

[3]- ينظر: الطيب البكوش: التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث،مؤسسة عبد الكريم عبد الله للنشر، تونس، ط/2، 1973م، ص:50.

[4]- ينظر: صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص: 33.

قتلت عصافير الصبا ح صداحها ونشيدها[1]

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

متفاعلن متْفاعلن متفاعلن متفاعلن

فالقافية مطلقة رويها الدال الموصول بالهاء بخروج الألف، من نوع المتراكب (فاعلن) من مجزوء الكامل ومعلوم بأن المجزوءات سريعة ، بالإضافة إلى تدفق القافية كونها تتضمن ثلاث متحركات ،مما أحدث سرعة إيقاعية وعمّق تجربة الشاعر في التعبير عن اللحظة النفسية التي كان يعايشها،ولعله أحس أن الفتحة تتلاءم مع هذا الامتداد الصوتي المعبر عن موقف الأسى فزادت من موسيقى المقطع وزاد ألف الخروج من تكثيف الإيقاع.

2-الكسرة: تتميز بصفة منفرجة ودرجة انفتاح منغلقة، وموضع النطق فيها أمامية[2]، وردت في المدونة بنسبة19.81%، حيث شكلت مع (الدال، اللام، الباء، الهاء، النون،الهمزة، اللام، التاء، السين، القاف، الحاء، العين، ت، ل، س) ترقيقا جماليا رائعا دل على رقة مشاعر الشاعر، والمحبة و الرقة في الطلب وعلى الحنين والشوق، كما مثلت علامة للخيبة وفقدان المرجو.يقول الشاعر في قصيدة"**الجمال المنشود**":

إن ليل النفوس ليل مريـــع سرمديّ الأسى، شنيع الخلود

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

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتـــن متفعلن فاعلاتـــن

يرزخ القلب فيه بالألم المرْ، ر ويشقى بعيشه المنكـــود[3]

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

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فالاتن

القافية من نوع المتواتر (فاعل)، من بحر الخفيف الذي يمتاز بخفته وسرعة إيقاعه ، أما الروي فهو صوت"الدال" فعلى الرغم من أنه حرف شديد إلا أن حركة الكسر الخفيفة أزاحت هذه الشدة نحو الخفة.كما أن تفوق التفعيلات السريعة المخبونة (فعلاتن ومتفعلن) على التامة سرّعت الإيقاع، وقد تناسب هذا التسارع الإيقاعي مع موقف الشاعر المحتار الحزين المتألم من واقع الحياة الذي لا

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 21.

[2]- ينظر: الطيب البكوش: التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث،ص: 50.

[3]- المصدر السابق، ص: 67.

يسوده سوى ظلام الليل، وقد وسع إطلاق القافية مدار الاستيعاب لهذا الموقف، إذ سمحت بامتداد الصوت واستمرارية النفس، كما أسهمت "الياء" المتولدة عن إشباع الكسرة في حمل كثير من شحنات الشاعر النفسية برقة ولين[1]،كدلالة على الانكسار والألم، مع العلم بأنها الأكثر استخداما في القوافي المطلقة نظرا لطبيعة التجربة الشابية الحزينة.

3-الضمة: تمتاز بصفة مستديرة ودرجة انفتاح متعلقة ومنطقة النطق خلفية[2]، تعمل على تبيان الترقيق، وتموضعها حقن الجمع مما دل على تعظيم الشاعر. وقد وردت في المدونة بنسبة 0.12% ،موزعة على الأصوات الآتية:"الدال، الراء، الميم، الهاء، الباء، النون، اللام، التاء، السين، الهمزة، القاف، الحاء، العين." وقد جاءت بدلالات متنوعة نابعة من انفعالات الشاعر ومنها: قول الشاعر في قصيدة **"دموع الألم"**:

حسرات تهيجها الذكريـات ودموع تفيضها الشهقاتُ

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

فعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن متفعلن فعلاتن

وشجون تثير في القلب آلا ما تغنّي بصوتها الأناتُ[3]

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

فعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فالاتن

الأبيات منظومة على بحر الخفيف،و القافية مطلقة متواترة (فاعل)، رويها التاء المرفوعة وهو صوت مهموس، تظهر غلبة التفعيلات المخبونة على التامة ،مما يحقق تدفقا إيقاعيا ، بالإضافة إلى الصدى الذي أحدثه التصريع في المطلع، وفي المقابل نجد انتشار المدود ما يحقق بطءا ، للتخفيف من حدة السرعة، مما أسهم في تجسيد معاناة الشاعر ،كما أسهمت الضمة في إبراز ألمه، مما يشي بالتآلف الدلالي، فقد جاءت متوافقة مع التدفق العاطفي لدى الشاعر ما جعل الأبيات الشعرية متماسكة،صادرة بانسياب شاعري جميل ضمن نسقها الشعري، ما جعلها مثيرة.

ب-الصوائت الطويلة: لقد زخرت قصائد الديوان بالحركات الطوال، فتوظيفها يخدم الحالات النفسية لدى الشاعر، مما يؤكد التآزر بين الصوت والحركة في النص الشعري الذي يزيد المعنى بروزا.

[1]- ينظر: عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج/1، ص:69.

[2]- ينظر: م ن،ص.ن.

[3]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص:43.

يمكن القول بأن المدود أقرب إلى تمثيل حالة الحزن، فهي تحتاج في نطقها إلى زمن طويل تتناسب مع دلالة الأصوات المصاحبة للنداء والشكوى،لتوحي بمناجاة داخلية للنفس .

1-أما الفتحة الطويلة: فـ«يتشكل صوتها في جوف الفم مع حركة الفك العلوي إلى الأعلى ،مما يشير إلى فوق، فيوحي بالعلو والامتداد»[1]، لا تختلف كثيرا في دلالتها على الشكوى والبكاء والحنين،«لأن الذي يشكي أو يبكي مضطر في مألوف العادة،إلى أن يرفع عقيرته كي يسمعه الناس ويلتفتوا إليه، ولأمر ما كانت حروف النداء في اللغة العربية مفتوحة كلها...، ولعل ذلك من أجل أن يسمع المنادي حاجته...»[2]،فالاختلاف في الظاهر فقط، بين حالة الشكوى باعتبارها دفعا للحزن من الداخل نحو الخارج،وبين الألم الكامن في ذات الشاعر حيث يدفع بقيم الحزن نحو الأسفل،فالتعارض القائم هو تصوير لحالة الاضطراب التي يعيشها الشاعر جراء هذا البث والتنفيس[3].

وقد وردت بالمدونة بنسبة 12.50%، موزعة على الأصوات الآتية: "الدال، الراء، الميم، الهاء، الباء، النون، اللام، القاف، الحاء، الكاف، الياء".

ومثالها قول الشاعر في قصيدة"الصيحة"، وقد التزم بها الشاعر روي الراء مع ألف المد في كامل القصيدة، يقول:

يا قوم، عينيّ شامت	**للجهل في الجو نارا**
0/0//0/0//0/0/	**0/0//0/0//0/0/**
مستفعلن مفعلاتــن	**مستفعلن مفعلاتن**
تتلو سحابا ركامـــا	**يتلو قتاما مثـــــارا** [4]
0/0//0/0//0/0/	**0/0//0/0//0/0/**
مستفعلن مفعلاتن	**مستفعلن مفعلاتن**

جاء النظم على مجزوء المنسرح، وقافية المتواتر (فاعل)،وقد أسهم صوت الراء في إثراء الإيقاع بطبيعته التكرارية و بالتوحد مع القافية المؤسسة، كما يبدو التدفق الإيقاعي لأن النظم جاء على

[1]- حسن عباس: حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2000م، ص:30.

[2]- م ن:ص:401.

[3]- ينظر: معمري الصادق: نونية المعري في مدح الشريف أبي إبراهيم موسى بن إسحاق دراسة أسلوبية، إشراف: فاتح علاق، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر،2011م، ص: 51.

[4]- أبو القاسم الشابي: الديوان ،ص: 80.

المجزوء،غير أن تذييل العروض والضرب هدأ من سرعة التدفق الإيقاعي،مما يدل على حالة التوتر التي يعيشها الشاعر.

2-وفي حالة الكسرة الطويلة:«يتشكل صوتها في جوف الفم مترافقا مع حركة الفك السفلي باتجاه الصدر مما يشير إلى تحت».[1] تكون«أليق بالذات، وأولى بحميميتها من سواه في هذا المقام، وذلك على أساس أنه يتلاءم-في اللغة العربية-مع ياء الاحتياز »[2] وقد وردت في المدونة بنسبة16.55%، موزعة على الأصوات الآتية"الدال، الراء، الميم، الهاء، الباء، النون، اللام، التاء، السين، الهاء، القاف، الحاء، الشين، القاف."

ومثالها قول الشاعر في قصيدة "**أغنية الشاعر**":

إن الليالي اللواتي ضمخت كبدي	**بالسحر أضحت مع الأيام ترميني**
0///0//0/0/0//0/0//0/0/	**0/0/0//0/0/0//0/0//0/0/**
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	**مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل**
ناخت بنفسي مآسيها، وما وجدت	**قلبا عطوفا يسليها، فعزيني**[3]
0///0//0/0/0//0/0//0/0/	**0/0/0//0/0/0//0/0//0/0/**
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	**مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل**

جاءت القصيدة على بحر البسيط، وقافية المتواتر (فاعل)، تتضح غلبة التفعيلات التامة ما يشير إلى هدوء الحركة الإيقاعية، كما أن روي النون صوت الألم ،كما أسهمت المدود في ثنايا البيتين في إضفاء هدوء إيقاعي فكأن الشاعر يعلن عن مضمون النص،هامسا بأحزانه،مما يمنح البعد المأساوي الذي يترافق وصوت الشاعر، وارتباط النون مرة بالفعل المضارع واقترانها مرة أخرى بفعل الأمر"فعزيني" مع ياء المد للمتكلم، مما جعلها مأساة ذاتية عميقة، محققا غرض التحسر، مما يحيله إلى حالة اليأس المتحققة في البيت الذي يسبقه،فهو صوت ضئيل ينبعث من خلال الشكوى مؤذنا بعجز الشاعر عن المقاومة والصبر، مربوطا بذكرى الماضي التي تعمق حزنه، فهو لا يمتلك القدرة للتغلب على حزنه الكثيف، فضلاً عما تولده القافية الموحدة التي تنتهي بالنون المشبعة بالكسر من

[1]- حسن عباس: حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، ص:30.

[2]- عبد المالك مرتاض: السبع المعلقات، مقاربة سيميائية/ أنثربولوجية لنصوصها-دراسة-، منشورات إتحاد الكتب العرب، دمشق،سورية، 1998م، ص:400.

[3]- أبو القاسم الشابي: الديوان ،ص:156.

غنائية عالية تتناسب تماماً مع روح العاطفة المتحركة على مساحة الأبيات جميعاً، ومع شفافية اللغة ورقتها.

3-الضمة الطويلة:وردت في المدونة بنسبة قليلة لم تتجاوز 0.12%، موزعة على الأصوات الآتية "الدال،الراء، الميم،الجيم، الشين". ومثالها في قول الشاعر بقصيدة "**ألحاني السكرى**":

قد تركنا الوجود للناس، * فليقضوا الحياة كيف أرادوا**[1]

أسهمت الضمة الطويلة باتحادها مع الدال الانفجارية في تحقيق غنائية عالية تتماشى مع المضمون.

2-2-السكنات:يطلق على القافية التي يكون رويها ساكنا بالقافية المقيدة، وهي أقل النوعين في الشعر العربي عامة[2]. وفيها يكون الشاعر متحررا من حركات الإعراب في آخر القافية«وهذا النوع على حلاوته أحيانا وعلى ما فيه من حرية للشاعر قليل ...»[3].وقد تم رصد إيقاعها وتبيان أثره بنفسية الشاعر في حركة المعنى، وبإحصاء أنواع القوافي يتبين ورودها في المدونة ألف ومائة وأربع مرات،وهذا النوع تقل فيه كمية الإيقاع الموسيقي الذي يرتفع بالمد والحركات، حيث حاول الشاعر عند استخدامه للقوافي المقيدة أن يعوض ذلك النقص في الإيقاع، وذلك بأن يسبقها بحرف مد، «واستخدام القافية المقيدة بعد المد كثير جدا»[4]، مثل:

-قصيدة "**إلى قلبي التائه**": وفيها يلتزم بصوت المد قبل الروي،وقد ثبت هذا في قصائد كثيرة في المدونة تتمثل في: "نشيد الأسى،في سكون الليل،قبضة من ضباب،إلى قلبي التائه،الطفولة،حديث المقبرة،إلى الموت،قلب الشاعر،نظرة في الحياة،شكوى اليتيم، الجنة الضائعة، الكآبة المجهولة،السآمة، بقايا الخريف،أنشودة الرعد،أكثر يا قلبي فماذا تروم؟،إلى عازف أعمى، أغاني التائه، ليت شعري، في الظلام، رثاء فجري، المساء الحزين،الذكرى،الصباح الجديد، مقطوعة كهرباء الغرام،أنا أبكيك للحب،يابن أمي،إلى طغاة العالم، تونس الجميلة، مقطوعة قالت الأيام".

يقول الشاعر:

ما لآفاقك يا قلـ * ـبي سودا، حالكاتْ؟**

---

[1]- أبو القاسم الشابي:الديوان، ص: 111.

[2]- ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 260.

[3]- صفاء الدين خلوصي :فن التقطيع الشعري: ص: 09.

[4]- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج/1، ص: 43.

ولأورادك بين الـ * ـشوك صفرا،ذاوياتْ**[1]

فالقصيدة جاءت على مجزوء الرمل، وهذا يتناسب مع التقييد، فالبحور القصار يصلح فيها التقييد[2]، ينتهي امتدادها بتاء ساكنة لها دور في تفعيل وصف مشاعر الألم ، فالرهبة تؤدي إلى السكون وانعدام الحركة،وهذا المعنى مستفاد من الوقف على الكلمة في نهاية كل بيت.وقد سبق السكون حرف مد ليزيد من امتداد الصوت الداخلي الهادئ، وليخفف وطأة السكون على تلك المعاني المتشائمة.

يشعرنا هذا الشكل بالصمت والهدوء المتوافق مع حزن الشاعر، فجو الأبيات يوحي بنفس منكسرة ترغب في الصمت والانعزال والبعد عن الطرب والتغني، وجاء التزام حركة المد بالألف السابقة للسكون بدلالات معبرة عن رغبة النفس لمد صوت البوح، خصوصا وقد التزمها في كامل الأشطر الأولى قبل صوت التاء الساكن مما حقق التوافق بين الأشطر و زاد الرغبة في تفريغ المشاعر الوجدانية الصامتة.

-وهناك قصائد لم يلتزم فيها "الشابي" بصوت مد قبل الروي المقيد،وهي: "في فجاج الآلام، إرادة الحياة، مقطوعة إياك، الساحرة لم يلتزم، أبناء الشيطان، في ظل وادي الموت".

3- من حيث الوحدة والتنوع:

3-1-الوحدة: ويقصد به توحد القافية وزنا ورويا، حيث تأتي متتابعة في الأبيات الشعرية لتحقق التناغم الإيقاعي المنسجم على مستوى القوافي لتصل إلى أرقى مراتب التنغيم الإيقاعي والتفاعل الدلالي بين الأنساق التشكيلية كافة، كما في قوله في قصيدة "ليلة عند الحبيب":

أنا مأسور لذات الحجـــب * بنبال صوبت عـــن كثـــب**

كاعب، هيفاء، بض، طفلة * دمية منها جميـع العجـــب**

خطرت تمشي بروض زاهـر * مشية الخيل بوحل السبب**

ورنت نحوي بطرف فاتـــــر * ينفث السحر بجفن أهدب**[3]

وقد جاء إيقاع القوافي متآلفا و متقارب المسافة،مما أضفى جوا تنغيميا عاطفيا يبهج القلب، حيث تأتي كل جملة ذات نبض عاطفي شعوري مرهف يستقي جل مثيراته من تناغم قوافيه على

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص:39.

[2]- ينظر: عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج/1، ص:43.

[3]- المصدر السابق، ص ص:37-38.

امتداد النسق الشعري من أول كلمة فيه إلى آخر كلمة في القصيدة ،من خلال الكلمات المنسجمة نحو:" **كثب – عجب – سبب – أهدب**"،و قد أتت هذه القوافي متلاحمة الدلالة داخل نسقها الشعري فكانت من نوع المتراكب (فاعلتن) تجتمع فيها ثلاث حركات بين ساكنيها، لتبدو ذات حياكة نسقية شاعرية متناغمة مع تجردها من الردف والتأسيس في كامل القصيدة، محققة تنغيما موسيقيا يؤدي إلى الإثارة الجمالية.

3-2- التنوع:

معلوم بأن القافية «من لوازم الشعر العربي وجزء من موسيقاه»[1] ،ولكن عندما يكون الحديث عن شعر "الشابي"، فإنه حديث عن القافية الموحدة والمتنوعة، لأن شعره يفقد بعض المزايا المتوفرة في شعر الشطرين الشائع[2]،فهو يرى بأن القافية الموحدة تحوي رتابة نتيجة تكرارها،«مما يحد من قدرة الشاعر على سكب أحاسيسه في ألوان من التنغيم والإيقاع الموسيقي، يختلف باختلاف الموسيقى»[3]، فقام بتنويع القوافي في شعره المنظوم على البحر الواحد،وهذا التنوع هو في العمق توق للحرية الممنوعة في الواقع، في الألفاظ والتراكيب، رغبة في التجديد والانطلاق، فكل صورة جديدة، وكل إيقاع هما طاقة مولدة لطاقة أخرى، أما الاستقرار والثبات فمعناه الموت عينه ولذلك يلجأ الشاعر إلى التنويع. وقد اتضح فيما سبق بأن "الشابي" عد الوزن قيدا ضروريا في الشعر لا مناص من الالتزام به، لكنه جعل من القافية قيدا للشاعر عن المضي إلى المعاني التي تجيش في نفسه، فانتهى به الأمر إلى التحرر من القافية الموحدة، فأحيا من الأشكال القديمة ما يوافق رغبته.

اتخذ تنويع"الشابي"للقوافي نمطين،الأول تنويع منتظم بمعنى أنه التزم شكلا هندسيا تتبعه من بداية القصيدة إلى نهايتها ، أما النمط الثاني فقد اتخذ فيه الشاعر تنويعا غير منتظم،بمعنى أنها على هذا النمط تكون حرة النظم.

أ-التنويع المنتظم: تلح القصيدة القديمة على التزام الشاعر بقافية موحدة ، لكن الشاعر رأى بأن الطريقة القديمة تحد من حرية الشاعر ومن قدراته الإبداعية، فأراد التخلص من رتابتها عن طريق التنويع بالتوالي والتناوب وفق آليات معتمدة من طرف الشاعر مشكلا نظاما جديدا.فتنوعت القافية متناوبة بانتظام حسب حرف الروي في كل من" أراك، زوبعة في ظلام، نظرة في الحياة"، **هذا التناوب**

[1]- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ص: 325.

[2]- ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 163.

[3]- محمد الصادق عفيفي : النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الخانجي، الإسكندرية، مصر، 1978م، ص:269.

الذي تقوم عليه القصائد هل ينسجم مع تتالي شعوري خاص؟ وكيف غير هذا التتالي من رتابة الميزان العروضي؟

ولتكن قصيدة "زوبعة في ظلام" نموذجا للتطبيق،وقد قسمها الشاعر إلى مقطعين جعل المقطع الأول مؤلفا من ثلاثة أبيات على روي اللام الساكن وقافية المترادف "فاع"، أما المقطع الثاني فكان على ستة أبيات أما الثلاثة الأولى فكانت على روي الميم الساكنة وقافية المترادف "فاع"، أما الأبيات الثلاثة الأخيرة فجعلها على الدال الساكنة وقافية المتدارك "فاعلن".

لـو كـانت الأيـام فـي قبضتي أذرتها للريح، مثل الرمال

0//0/0//0/0/0//0/0/ 00//0/0/،/0/0/0//0//

مستفعلن مستفعلن فاعلن متفعلن مستفعلن مفعلاتْ

كشف خبن طي+وقف

وقلت: "يـاريح، بهـا فـاذهبي وبدديها في سحيق الجبال"

0//0/0//،/0/0//0// 00//0/0//0/0/0//0//

متفعلن مستعلن فاعلن متفعلن مستفعلن مفعلاتْ

خبن طي كشف خبن طي+وقف

"بل في فجاج الموت..في عالم لا يرقص النور به والظلال..

0//0/0//0/0/0//0/0/ 00//0/0///0/0//0/0/

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستعلن مفعلاتْ

كشف طي طي+وقف

****

لو كان هذا الكون في قبضتي ألقيته في النار نار الجحيم

0//0/0//0/0/0//0/0/ 00//0/0//0/0/0//0/0/

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن مفعلاتْ

كشف طي+وقف

مـا هذه الدنيا، وهـذا الورى وذلك الأفْق ، وتلك النجوم؟

0//0/0//،0/0/0//0/0/ 00//0/0//،/0/0//0//

مستفعلن مستفعلن فاعلن متفعلن مستفعلن مفعلاتْ

كشف خبن طي+وقف

النـار أولـى بـعبيـد الأسـى، ومسرح الموت،وعشّ الهموم

،0//0/0///0/0//0/0/ 00//0/0//،/0/0//0//

مستفعلن مستعلن فاعلن متفعلن مستعلن مفعلات

طي كشف خبن طي طي+كشف

يا أيها الماضي الذي قد قضى وضمّه الموت، وليل الأبدْ

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

مستفعلن مستفعلن فـاعلن متفعلن مفتعلن فاعلن

يا حاضر الناس الذي لم يزل يا أيها الآتي الذي لم يلد

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

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

كشف كشف

سخـافـة دنياكـم هـذه تائهة في ظلمة لا تُحد..[1]

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

متفعلن مستفعلن فاعلن مستعلن مستفعلن فاعلن

خبن كشف طي كشف

الدائرة الدلالية للأبيات الستة الأولى من القصيدة تتمحور حول مخاطبة الطبيعة ، لكن هذه الدائرة ما تلبث أن تتسع باتساع حركة العاطفة وتغير المسار النفسي والتعبيري في القصيدة، بعد أن تنتهي مهمة الرتابة القافوية ، منعطفة إلى التنويع القافوي بالانتقال من المترادف إلى المتدارك في الأبيات الأخيرة من خلال انتقاله إلى مناداة الماضي والحاضر مع القافية الجديدة، فكان الانتقال سهلاً من الناحية الإيقاعية ولم يولد خللا.

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص ص: 119- 120.

و معلوم بأن بحر السريع يمتاز بخفته وسرعة إيقاعه، وقد توافقت هذه السرعة مع إيقاع القافية الذي جاء متنوعا ، حيث أظهر التقطيع العروضي بأن عدد التفعيلات التي دخلت عليها التغيرات العروضية التي تشير إلى السرعة يتفوق على عدد التفعيلات الصحيحة التي تشير إلى الهدوء، إذ بلغ عددها واحد وثلاثون تفعيلة من مجموع أربع وخمسون أي ما نسبته 57.40%، وبما أن إيقاع القافية جاء متنوعا بين المتدارك والمترادف فقد جاء صدى لإيقاع التفعيلات المتغيرة. ويمكن ملاحظة أن التنوع القافوي كسر حدة الرتابة الموسيقية في القصيدة، و حقق إثارته فيها ، لقربه من جوهر العمل الشعري. لما فيه من قدرات ثرية وعميقة في رفد القصيدة بعناصر جديدة، يمكن أن تسهم في تعميق شعريتها وإثراء طاقاتها الإبداعية الخلاقة.

ب–التنويع العشوائي للقوافي: وُجد التنويع المتعدد في بناء القافية،وفق آليات غير معتمدة من الشاعر،و تشكل في عفويتها نظاما جديدا،وهي مرحلة تفصل بين القافية القديمة الموحدة وقصيدة الحداثة.كان كل حرف روي يؤدي دوره ليترك الدور لآخر ليعود ثانية، ووردت عدة قصائد على هذا الشكل،وهي"يا شعر، الطفولة، صيحة الحب، شكوى اليتيم، أنشودة الرعد، قلب الأم، جدول الحب بين الأمس واليوم، في سكون الليل،الزنبقة الذاوية."

وستؤخذ كنموذج لهذه الظاهرة قصيدة "الزنبقة الذاوية " التي كسر فيها الشاعر النظام الرتيب بالجمع بين هذه الأنواع، ليس فقط في النص الواحد، بل في المقطع الواحد، ما يدل على تحكمه في اللغة،مما أكسبه القدرة على تطويع الكلمة،حيث يجتمع بها أصوات متنوعة كروي ونوعان من القوافي في المقطع الواحد " فاعلن / فاع " في كل المقاطع و هذه الأبيا ت من المقطع الثاني توضح ذلك، يقول الشاعر:

أصيخي فما بين أعشار قلبي	**يرفّ صدى نوحك الخافتِ**
0/0//0/0//0/0//0/0//	**//0/0//0/0///0//0**
فعولن فعولن فعولن فعولن	**فعول فعولن فعولن فعو**
	قبض حذف
معيدا على مهجتي بحفيــف	**جناحيه صوت الأسى المائتِ**
0/0///0//0/0//0/0//	**//0/0//0/0//0/0//0**
فعولن فعولن فعول فعولن	**فعولن فعولن فعولن فعو**
قبض	**حذف**

وقد أترع الليل بالحبّ كأسي وشعشعها بلهيب الحيـــــاةْ

//0/0//0/0//0/0//0/0 //0///0///0/0//00

فعولن فعولن فعولن فعولن فعول فعول فعولن فعول

قبض قبض قصر

وجرّعني من ثمالاتـــــــه مرارة حزنِ ، تذيب الصّفـــاة[1]

//0//0/0//0/0///0 //0///0/،//0/0//00

فعول فعولن فعولن فعو فعول فعول فعولن فعولْ

قبض حذف قبض قبض قصر

يبين التقطيع الشعري انتقال الشاعر عبر هذه الأبيات من قافية المتراكب "فاعلن" حيث كان الشاعر يقوم بوصف الحياة إلى قافية المترادف "فاع" بعد تحوله من مخاطبة الزنبقة إلى وصف ما فعله به الليل ،كما انتقل الشاعر من روي "التاء" المكسورة إلى "التاء" الساكنة، وهذا ما يؤكد علاقة الانتقال بالجو النفسي وبنوع المشاعر لدى الشاعر، مما يثبت ما للقافية من دور رئيس في التشكيل الإيقاعي، بما يتلاءم مع الموقف الشخصي لذات الشعر.كما استعان الشاعر بعرفية تفعيلة بحر المتقارب(فاعلن) التي تكثر فيها الحركات مما يسرع الإيقاع، كما يتوسطها المد الذي يوحي بالألم والتوجع بإيقاع بطيء،يتناسب مع الجو النفسي السائد في المقطع.

المطلب الرابع: عيوب القافية:

يحاول الشاعر إنجاز عمله الفني بتوفير عدد من الأصوات المطلوبة بنظام متقن،فإذا اختل عدد الأصوات،أو تغير شكلها، أو ترتيبها عد ذلك عيبا على صناعته الشعرية،فالشاعر يتمرد على القواعد لأن الالتزام بالقافية الموحدة لا يعني سلامتها من العيوب، **فما هي العيوب التي وقع بها الشاعر؟ وكيف أثرت هذه العيوب على الجانب الإيقاعي؟**

من العيوب الواردة في قوافي قصائد ومقطوعات المدونة :

1-السناد: لغة:«ناقة سناد: طويلة القوائم مسندة السنام،وقيل ضامرة، ويقال: خرج القوم متساندين أي على رايات شتى ...وهو الفساد».[2]

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 176.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (س،ن،د)، ص: 2114.

وهو في العروض:«اختلاف ما يراعى قبل الروي من الحروف والحركات، وسمي ذلك بالسناد لأن أصل السناد في اللغة الاختلاف وعدم الائتلاف، ووجه الشبه بين الدلالتين أن قوافي القصيدة المشتملة على السناد لم تتفق الاتفاق المألوف في انتظام القوافي»[1]، والسناد خمسة أنواع، الأول والثاني يختص بالحروف وهما سناد الردف، وهو مجيء بعض الأبيات مردوفة دون الأخرى، وسناد التأسيس، وهو مجيء بعض الأبيات مؤسسة دون البعض أما الثلاث المتبقية فتختص بالحركات وهي: سناد الإشباع وهو اختلاف حركة الدخيل من بيت لآخر، وسناد الحذو وهو اختلاف حركة ماقبل الردف وسناد التوجيه وهو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد. وقد ظهر هذا النوع من عيوب القافية في المدونة على النحو الآتي:

1-1-سناد الردف:لقد نوه "إبراهيم أنيس" إلى قواعد الردف فيقول:«التزام الروي بحركة قبله (القصيرة، الطويلة) بعينها يكسب القافية نغما وموسيقى... عندها نستطيع أن نقول إن موسيقى القافية أقرب إلى الكمال».[2]وألف المد هي الوحيدة بين الحركات، التي إذا جاءت قبل الروي التزمت في كل الأبيات،لأنها أوضح الحركات في السمع[3] ...أما بالنسبة للضمة والكسرة فنظرا لوجود الشبه بينهما في طريقة تكون كل منهما، حيث يتسمان بالضيق، وذلك لضيق مجرى الهواء معهما، وكذلك ما تفرع عنهما من واو المد وياء المد، لأنهما متشابهان في طريقة تكونهما...، فالطبيعة الصوتية بين كل من الحركتين هي التي تبرر تناوب إحداهما مكان الأخرى.«وقد أحس بعض القدماء بمثل هذا،فاستحسنوا تناوب الضمة مع الكسرة ولم يستحسنوا تناوب إحداهما مع الفتحة طول الزمن حين تنطق بحرف من الحروف يجعله أوضح في السمع،واحتمال الحيدة عنه وهو واضح في السمع يفاجئنا..، ونحس بمثل هذه الحيدة أكثر مما يمكن أن نحس بها مع صوت أقل وضوحا في السمع».[4]

إذن يجوز تعاقب الواو والياء في القصيدة الواحدة لكن يستحسن التزام القصيدة بحركة واحدة من حركات المد من بدايتها إلى نهايتها.[5] لكن "الشابي" لم يلتزم هذا في غالب الأحيان،فقد تناوبت الحركات القصيرة مكان بعضها البعض وتناوبت واو وياء المد كما تناوبت الألف معهما معا وقد ظهر مثل هذا في قصيدة "في سكون الليل"، مؤلفة من واحد وثلاثين بيتا جاء منها أربعة أبيات لم تكن

[1]- عدنان حقي: المفصل في علمي العروض والقوافي، ص: 210 وما بعدها.

[2]- إبراهيم انيس: موسيقى الشعر، ص: 263.

[3]- ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص:30.

[4]- ينظر: المرجع السابق، ص ص:263 -264.

[5]- ينظر: حازم علي كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 1998م، ص:97.

مردوفة (البيتين الثالث عشرة والرابع عشرة،والبيتين الواحد والعشرون والثاني والعشرون)[1]، وقد أدى هذا إلى بروز خلل إيقاعي يظهر بوضوح لدى سماع القصيدة.كما ورد في كل من "يا شعر، في سكون الليل، موشح أغنية الأحزان".

1-2-سناد التأسيس: وقد ظهر في القصيدة نفسها، حيث مزج الشاعر بين الأصوات الثلاثة دون مراعاة النظام الخليلي قبل الروي، يقول الشاعر:

أيها الليـــل الكئيـــب * أيهـــا الليـــل الغريـــب**

مـــن وراء الهـــــول * من خلف نقاب الظلمات**

في خلايـــاك تـراءت * لي أحـــزان الـــحيـــاة**

ها أنا أرنـــو فألفـــيـ * ـك كجـــبار حـطيـــــم**

ساكنا جللك الـــحزن * وأضنـــاك الـــوجـــــوم[2]**

يظهر الخلل الإيقاعي نسبيا لأن الألف يعتبر أقوى الحركات وبتناوبه مع غيره برز وضوحه بشكل أكبر لأن الواو والياء أقل منه وضوحا، غير أن بقية الأبيات التي لم تأت مؤسسة كانت مردوفة ما خفف شيئا من الخلل الإيقاعي. وقد ظهر هذا النوع في كل من:"يا شعر، في ظل وادي الموت، جدول الحب بين الأمس واليوم، الزنبقة الذاوية، صفحة من كتاب الدموع".

1-3- سناد التوجيه: التزام الحركة القصيرة في القافية حسن وجميل،وعابوا على من لم يراع هذا،وسموا هذا العيب «سناد التوجيه»[3]،و**التوجيه في اللغة:**«يقال: وجهت الريح الحصى توجيها،إذا ساقته»[4]، وهو في العروض:«حركة ما قبل الروي المقيد، وسمي بالتوجيه لأن الحركة قبل الساكن كالحركة عليه، وعلى هذا يبدو الروي المقيد موجها بهذه الحركة أي كأن له وجهين أحدهما من قبله، والآخر من بعده،أي حركة وسكون»[5]،ومثاله في المدونة،قول الشاعر في قصيدة "أراك"،يقول الشاعر:

أراك،فتحلو لدي الحيـــاة * ويملأ نفسي صباح الأمَـلْ**

وتنمو بصدري ورود،عذاب * وتحنو على قلبي المشتعِلْ[6]**

---

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص ص:25 -26.

[2]- م ن، ص: 25.

[3]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،ص:265.

[4]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (و،ج،ه)، ص: 4777.

[5]- عيسى علي العاكوب: موسيقى الشعر العربي، ص: 213.

[6]- أبو القاسم الشابي: المصدر السابق ،ص:118.

حيث عاقب الشاعر بين الفتحة والكسرة، وقد ورد هذا في المدونة في كل من "ياشعر ،الطفولة ،موشح أغنية الأحزان،صيحة الجب،إرادة الحياة مقطوعة"إياك،موشح النجوى،أنشودة الرعد، موشح إلى البلبل،ألحاني السكرى،الأشواق التائهة،قلب الأم،زوبعة في ظلام،إلى الشعب،من أغاني الرعاة،في فجاج الآلام،جدول الحب بين الأمس واليوم، أبناء الشيطان،في ظل وادي الموت،الزنبقة الذاوية."

2-التضمين: تعمل القافية على تماسك القصيدة،غير أن التضمين يتجاوزها إلى بناء القصيدة، كونه يأت في سياق شعوري كثيف، وقد وقع فيه الشاعر، وهو في اللغة:«من ضمن الشيء، أودعه إياه، كما تودع الوعاء المتاع والميت القبر»[1].

والتضمين في العروض هو«أن يتعلق معنى قافية البيت الأول بالبيت الثاني، أي أن المعنى لا يتم بنهاية البيت كما هو مألوف في الشعر العربي، وسمي بذلك لأنك ضمنت البيت الثاني معنى الأول، لأن الأول لا يتم إلا بالثاني»[2]. وقد نظر القدماء من نقادنا إلى البيت بوصفة وحدة دلالية مستقلة، وعلى أساس استقلال البيت دلالياً عما قبله وما بعده يكون إبداع الشاعر[3] ، فمن لازم الإبداع عند "ابن خلدون" « أن يتفرد كل بيت منه . أي الشعر . بإفادته في تراكيبه ، حتى كأنه كلام وحده ، مستقل عما قبله، وعما بعده...»[4]،«فالبيت العربي ليس مستقلاً لأنه لا يتوفر على أي رابط مع الذي يليه ، بل لأنه بإمكانه أن ينسلخ عنه دون أن يصيبه بتر، وهنا يكمن فرق واضح»[5]، أي أن البيت فيه رابط دلالي يصله بالسياق، ويمثل بنية جزئية، وإذا قرئ وحده مستقلاً ، فإنه يؤدي دلالة قائمة بذاتها، وغير مبتورة ناقصة. فقد عُدّ التضمين العروضي عيباً من عيوب الشعر.

على أن هناك رأياً لا يعد كل افتقار للبيت لما بعده عيباً ، فقد عده "جون كوهن"من أنواع الانزياح التي نبه إليها واهتم بها،ما سماه "اللاتوازي"، ويقصد به عدم التناسب بين البنية الصوتية التي تحددها نهاية البحر الشعري في العادة،والبنية الدلالية،حيث لا تكون نهاية المعنى مطابقة لنهاية البحر،أو التركيب الشعري، وهو يرى أن هذا النوع من الانزياح «يلعب دورا مساعدا في خدمة البحر أو القافية، وفي بعض الحالات يقوم بدور إلقاء الضوء على كلمة...ومعارضة التقسيم العروضي

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ض،م،ن)، ص: 2611.

[2]- ينظر: الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص: 166.

[3]- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط/2، 1978م، ص: 46.

[4]- عبد الرحمان ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون ،ج/2، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ط/1 ، 1984م، ص: 740.

[5]- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية ،ص:191.

بالتقسيم التركيبي،وانتهاك مبدأ الموازاة من خلال ذلك»[1]، وهذا يتوافق مع موقف الخليل منه إذ لم يذكره كعيب إذا كان المعنى صحيحا[2]، ما يتيح للشاعر إتمام المعنى تبعا لنفسيته فيعبر عما بداخله وإن قلت موسيقى القافية.

كما لا يمكن حصر وظائف التضمين ومبرراته بنقاط محددة،إذ أن لكل تجربة في ذلك قانونها الخاص،فقد يأتي في بعض الأحيان معادلاً موضوعياً لحالة نفسية معينة تهيمن على التجربة، وقد يأتي انسياباً لتداعي المعاني محققاً في ذلك هدفي القطع والوصل في بنية القصيدة الإيقاعية،أو تعبيرا عن الدرامية والخطابية المباشرة،وقد يأتي أحياناً نوعاً من العجز الشعري،[3]فيكون وسيلة مخلصة لكنها غير قادرة في هذه الحالة على الإفادة من معطيات المزاوجة.

لقد وقع الشاعر في التضمين بمواطن عدة، حيث وصل إلى نهاية البيت دون إنهاء المعنى ما ألغى الازدواجية الفاعلة للقافية بقسمتها على اللفظ الذي يصل أبيات القصيدة ببعضها بعضا،وستُدرَج أمثله عن تضمين الأبيات بعضها ببعض لتبيين أثر هذه الظاهرة في تحقيق الشعرية.

ومن سياقات التضمين بالمدونة:

-قول الشاعر في موشح:"إلى البلبل":

ثم أمسى بين أفنا * ن الغياض العازفه**

شاعـرا ينشطـــر * الوحـــي الجميـل**

من حياته[4]

جاءت الأبيات مكتوبة على "مجزوء الرمل"، و معلوم بأن الرمل من البحور المعروفة بفضائها الموسيقي الواسع، ويتمتع بقدرة كبيرة على توليد غنائية عالية وانسيابية مدهشة ومرونة كبيرة[5]، وقد تمكن الشاعر من الانطلاق والتدفق الإيقاعي غير المحدود، مبتدئا بيته بلغة سردية لا يمكن إخفاء غنائيتها،لا سيما ما يمنحه التدوير من انسيابية واستمرارية في التدفق تزيد من امتداد مساحة الغناء فيها،حيث أخر خبر أمسى الذي ورد في صدر البيت الموالي، ولاشك في أن طبيعة التجربة تفرض

[1]- جون كوهن: النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا،تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر،2000م، ص:272.

[2]- ينظر: شهاب الدين أحمد بن محمد الأندلسي :الوافي بمعرفة القوافي، تح: نجاة بنت حسن نولي، مطابع جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، السعودية، 1997م، ص: 214.

[3]- ينظر: صالح أبو أصبع : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص: 263.

[4]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 103

[5]- ينظر: عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه،دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، العراق، 1989م، ص: 83.

نموذجها الغنائي الخاص على البحر الشعري وتفيد من إمكانياته الموسيقية بالقدر الذي يخدمها ويحقق غاياتها الشعرية.لذلك سرعان ما توقف الغناء وتحررت الفكرة من سيطرة الموسيقى ، لتتحرك بحرية ،مظهرا قدرته في التعبير دون أية رقابة إيقاعية.

كما ظهر في سياق آخر في قصيدة"قلب الأم"في موضعين، أما الأول فكان في البيتين الثالث والرابع:

يا أيها الطفل الــذي قد كان في هذا الوجود

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلاتن

فرحا، يناجي فتنة الد دنيا بمعسول النشيد[1]

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

متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلاتن

لعب في هذين البيتين دورا فاعلا،إذ لم يكن باستطاعته إنهاء زخم التدفق العاطفي،لأن حجم المشاعر الانفعالية يفيض عن حدود الوزن والقافية، فلم يسعها بيت واحد فاحتاج الشاعر لبناء موقفه النفسي في صورة متكاملة إلى بيت آخر، ولذلك أسهم تأخير خبر كان (فرحا) إلى البيت الموالي في توجيه مسار التدفق الذي يفيض حزنا وتحسرا عما مضى.«وإذا كانت بنية التراكيب النحوية والدلالية في الشعر ترتبط بالتجربة وتشكل في علاقات تتشكل معها التجربة نفسها، فإن البنية الإيقاعية للقصيدة هي جزء لا ينفصل عن البنية اللغوية».[2] فبإجراء التقطيع العروضي تتضح حاجة الشاعر لمثل هذا الانزياح للوصول إلى بناء إيقاعي متناسب، ولو أنه لم يلجأ إليه لما تحقق هذا التناسب الإيقاعي.

-والثاني في البيتين الخامس والثمانين والسادس والثمانين، يقول الشاعر:

وتظل تورق، ثـم تزهـــر * ثم ينشرها الصباح**

للموت، للشوك الممزق * للجداول، للرياح[3]**

افتتح البيت بلوحة جاءت مكثفة بالمجازات الحاملة لمعاني التفاؤل،مما جعل استمرارها يحقق

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان ، ص: 114.

[2]- جابر أحمد عصفور: مفهوم الشعر، ص: 412.

[3]- المصدر السابق ، ص: 118.

انسيابية القصيدة وغنائيتها، فالحركة الشعرية المتمثلة بالأفعال " تظل، تورق، ينشر "،يقابلها معنى الرهبة والخوف مشعاً من كل لفظةٍ من ألفاظ البيت الموالي،المؤلف من مجموعة من المجرورات المتتابعة،مما ولد وضعا شعريا يستدعي استئناف الانطلاقة الموسيقية إيقاعياً ودلالياً،لتعود الموسيقى أكثر غنائية من الاستهلال بحكم الدلالات التي تفرزها الأفعال ذات الأداء الحركي المتسارع.

3-الإيطاء: لغة: يقال:«اللهم إن كان كذب، فاجعله موطأ العقب،أي كثير الأتباع... فيتبعه الناس ويمشون وراءه»[1]، وهو في العروض:«إعادة القافية لفظا ومعنا دون فاصل يعتد به سبعة أبيات على الأقل، وسمي بالإيطاء لما فيه من تواطؤ الكلمتين لفظا ومعنى»[2]، وذلك لأن أصل الإيطاء في اللغة هو الموافقة لقوله عز وجل:﴿ ليواطئوا عدة ما حرم الله﴾[3]، أي ليوافقوا، وقيل«بل من الوطء لأن الشاعر أوطأ القافية عقب أختها»[4]، «تشبيها بمن وضع قدمه على أثر قدم أخرى فيعيد الوطء على ذلك الموضع، وإنما كان الإيطاء عيبا لدلالته على ضعف الشاعر وقلة مادته حيث قصر فكره على أن يأتي بقافية أخرى أما إذا اتحد لفظ الكلمتين واختلف معناهما فإن ذلك يدل على قوة طبع الشاعر لأن فيه من المحسنات البديعية الجناس التام»[5]، وفي هذا توافق مع ما ورد عن "يوري لوتمان" في قوله:«إذا قارنا ما بين القوافي التي تعتمد على التكرار لفظا و معنى والقوافي التي تشترك لفظا وتختلف معنى، ففي كلتا الحالتين نرى التطابق الصوتي و الإيقاعي واحدا غير أن اختلاف المعاني، ... يجعل القافية تبدو أكثر غنى، وأما في حالة تكرار القوافي لفظا ومعنى فإنها تترك في النفس انطباعا ضئيلا، بل لا يكاد يعترف بها قوافي على الإطلاق.»[6]

وقد وقع الشاعر في مثل هذا،وقد ورد هذا في قصيدة "طريق الهاوية"، التي كرر بها كلمة الوجود،كما يلي، في قول الشاعر:

يا عذارى الجمال، والحب، والأحلام، * بل يا بهـــاء هـذا الوجـــود**

خلـــق البلبـــل الجميـــل ليشـــــدو * وخلقتـــن للغـــرام السعيـــد**

والوجـــود الـــرحيب كالقبـــر،لـــولا * ما تجلين من قطوب الوجود[7]**

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (و،ط،أ)، ص: 4864.

[2]- ينظر: عدنان حقي: المفصل في علمي العروض والقوافي، ص: 208.

[3]- القرآن الكريم: التوبة، 37.

[4]- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج/1،ص: 153.

[5]- المرجع السابق، ص:209.

[6]- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ص ص: 92-93.

[7]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 65.

إنّ تضييق المعجم قد يتجلى في وسائل تعبيرية أهمها التكرار والترديد، وهما يساهمان بدورهما في تبسيط المعنى وتسييره على المتقبل كي لا يجد كثير العناء في استجلاء معاني القصيدة ودلالاتها،ما يرسخ وظيفة الصوت وتأكيد معاني الكلمات.[1] من خلال الرجوع إلى الوجود مبرزا جانبا شعوريا لا يمكن إغفاله هو أن "الشابي" أصلا شاعر وجودي في أعماقه وبتكرار المفردة يرتد إلى أعماقه يستشعر وجوده المضطرب كما يبين هذا التكرار مثيرات اهتمام الشاعر وكأن هذا التكرار يصور قلق الشاعر الذي لا يزول من الوجود.[2] بالإضافة إلى الإيقاع المحقق من ترديد المفردة.

كما وقع في الإيطاء في قصيدة "قلب الشاعر"، يقول:

كلُّـهـا تحيـا، بقلبـي حـرَّة	***	**غَضةَ السّحر، كأطفال الخلودْ**
ههُنا، في قلبيَ الرحْبِ، العميـقْ	***	**يرقُصُ الموتُ وأطيافُ الوجودْ**
ههُنا، تَعْصِـفُ أهـوالُ الدُّجـى	***	**ههنا، تخفُقُ أحـلامُ الـورودْ**
ههنا، تهتُـفُ أصـداءُ الفَنـا	***	**ههنا، تُعزَفُ ألحانُ الخلـودْ** [3]

حرص الشاعر في هذه الأبيات على قيمة ما تكرر دلاليا، حيث يستشعر على الدوام القرب من عالم الخلود هذا العالم المجهول البعيد الذي يتطلع إليه باستمرار، كما حرص على الجانب الموسيقي الناتج عن هذا التكرار وهذا ما ذهب إليه "محمد بنيس" بقوله بأن اللفظ المتواطئ يبرز مفهوما آخر حيث التجاذب خصيصة الدوال في النص، وحيث يكون الإيقاع أقوى من كل قصدية وهمية وهو بذلك يصعد الإيقاع ويكثفه ...[4]

4- الإقواء: هو «اختلاف حركة الروي بالانتقال من الكسرة إلى الضمّة، و سمي ذلك بالإقواء أخذا من قولهم: "أقوى القاتل حبله" و قولهم "حبل قوٍ"، أي مختلف القوى وذلك إذا خالف بين قواه فجعل إحداهن غليظة و الأخرى دقيقة، أو إحداهن قوية و الأخرى ضعيفة، أو بيضاء و الأخرى سوداء».[5] ثم إذا جمعت بينهما لا ينفتل الحبل للمخالفة، و سمي العيب المذكور بذلك لما فيه من المخالفة بين القافيتين، و كان النابغة كثير ما يقوي في شعره من حيث لا يشعر.[6] و من خلال

[1]- ينظر: سمير سحيمي: الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان "قصائد"، عالم الكتب الحديث، إربد،الأردن، ط/1، 2010م، ص: 83.

[2]- ينظر: تامر سلوم: أسرار الإيقاع في الشعر العربي، دار المرساة، دمشق، سورية، 1994م، ص: 264.

[3]- أبوالقاسم الشابي: الديوان، ص: 56.

[4]- ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ص:199.

[5]- ابن رشيق: العمدة في محاسن العشر وآدابه ونقد ه، ص 148.

[6]- ينظر: عدنان حقي :المفصل في العروض و القافية و فنون الشعر ، ص 213.

استقراء الديوان لم يثبت وقوع الشاعر في هذا العيب في قصائده موحدة الروي،غير أنه ظهر في "الكآبة المجهولة" يتنقل بين الكسرة والضمة بين الميم والراء، في قوله:

كآبتي ذات قسوة صهـــرت * مشاعري في جهنّم الألـمِ**

لم يسمع الدهر مثل قسوتها * في يقْظة قطّ،لا، ولا حلمِ**

كآبتي شعلـــة مؤجـــــجـة، * تحت رماد الكون تستعـرُ**

سيعلم الكون ما حقيـــقتـــها * ويطلع الفجر يوم تنفجـرُ[1]**

يبيّن الشاعر في هذه الأبيات مدى حزنه وبؤسه من خلال تكراره لكلمة كآبتي بالإضافة إلى استخدامه لمفردات تؤكد على عمق جراحه وآلامه مثل: "قسوة، الألم، شعلة، تستعر،.."

كما ظهر في قصيدة "ألحاني السكرى"، في المقطع التاسع في قوله:

أيها الدهر،أيها الزمن الجـــا * ري إلى غير وجهة وقـرارِ**

أيها الكون، أيها القدرُ الأعمى * قفو حيث أنتم أو فسيروا**

ودعونا هنا تغني لنا الأحـــلام * والحبّ، والوجود الكبيـرُ[2]**

يخاطب الشاعر في هذه الأبيات كلا من الزمن والكون والقدر،يطلب منهم التوقف أو الرّحيل ليتمكن من عيش لحظات سعيدة.

هنا القصيدة متنوعة الروي غير أنها في هذا المقطع جاءت موحدة الروي صوتا مختلفة حركة.

5- الإصراف: هو اختلاف حركة الروي بالانتقال من الفتحة إلى غيرها، و الإصراف مأخوذ من قولهم صرفت الشيء أبعدته عن طريقه الذي كان يستحقه من مماثله حركته لحركة حرف الروي الأوّل.[3] وذلك لأن انتقال الروي من الفتحة إلى الضمة أو من الفتحة إلى الكسرة فيه ابتعاد عن مسار الروي لاختلاف مخارج كل من هذه الحركات.

وقد وقع الشاعر فيه في قصيدة" جدول الحب بين الأمس واليوم"،وهي متغيرة الروي،وقد تناوبت اللام المرفوعة مع الباء المفتوحة بألف المد، في قوله:

قد كان لي ما بين أحـــ * لامي الجميلة جدولُ**

يجري به ماء المحـــب * بة طاهرا يتسلســـلُ**

---

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 27.

[2]- م ن، ص: 111.

[3]- ينظر: عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص 213.

تسعى به الأمواج بـــا * سمة كأحلام الصبـــا**

بيضاء، ناصعة ضحـــو * كا مثل أزهار الربـــى[1]**

يتحسّر الشاعر في هذه الأبيات على الماضي الذي كان يحياه رفقة حبيبته،مليئا بالفرح والأمل، مستخدما ألفاظا متفائلة مثل:"باسمة، أحلام، ناصعة،.."

من خلال هذه المقاربة الإيقاعية للقافية تم التوصل إلى ما يلي:

- حفاظ الشاعر على اختيار الأحرف ذات الجرس والنغم الرنان التي تتوافق مع توجه الشاعر مما يتيح للشاعر التحرك بحرية لتحقيق التوازن الموسيقي والدلالي.

-لم يستخدم أحرفا ثقيلة مثل الضاد والخاء والشين والطاء في بناء القافية كروي ومرجع ذلك إلى قلة تآلفها مع الأصوات الأخرى في بناء المفردات.

-كثيرا ما يوجه تنوع حرف الروي إلى الانتقال إلى مقطع جديد.

-تنويع الروي يحدث اهتزازات نغمية لا تنتهي آثارها، ولهذا التنويع علاقة عميقة مع المعنى في القصيدة،مما يعزز سلاسة و عذوبة إيقاع القافية لدى "الشابي"،فتأتي قصائده ذات تناغم و تفاعل،و تضافر صوتي.

-يشكل الروي والردف والتأسيس والدخيل أبرز حروفها، فتشترك مع إيقاع البيت بنظام فني متلاحم يزيد الطاقة الإيقاعية للقافية، وينساق الشاعر وراءه ليشكل خطابا لإبداعه الشعري.

- استخدم "الشابي" معظم أنواع القوافي التي ذكرها علم العروض فجاء ديوانه متنوعا فكانت القوافي من نوع المتراكب والمترادف والمتواتر بنسب عالية ومتقاربة، و المتدارك بنسبة قليلة،أما قافية المتكاوس فلم ترد في المدونة. كما وردت في الديوان كلمة تامة وبعضا منها، وكلمتين أيضا، أما الكلمتان فالغالب فيهما اسم وحرف أو فعل وحرف.

-تنحو قوافي الديوان منحى الإطلاق فهي الأكثر استعمالا نظرا لتوفرها على إمكانات إيقاعية متنوعة، تمثلت بألف التأسيس وهاء الوصل وألف الإطلاق، وحروف المد وهي التي تجعلنا نشعر بالحس الجمالي والجرس الموسيقي.حيث تميل أكثر إلى المجرى المكسور حيث كان من أكثر مصوتات الروي وهذا يعكس الطبيعة الانفعالية لنصوص الشاعر لتوفق الحركة مع المد وسهولة النطق بها.كما ارتفعت نسبة نظم "الشابي" على القوافي المقيدة، وفي هذا خروج عن المألوف وقد دل على براعة الشاعر في النظم.

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 167.

– تلاعب الشاعر بالقوافي وعمل على تحويل حركتها الإيقاعية ، بما يتلاءم مع انقلاب الحالة الشعورية من حالة لأخرى، حيث قامت بدور المنظم الشعوري الإيقاعي لحركة الأبيات الشعرية، التي تحقق تناغما مع أصداء ذات الشاعر. وفي هذا ابتكار تشكيلي يخط جماله بإيقاعات صوتية متناغمة عن طريق التنويع بالتوالي والتناوب وفق آليات غير معتمدة من الشاعر، تشكل في عفويتها نظاما جديدا،ذلك أن الظاهرة الحداثية لا تعتمد في الإيقاع على القياس فهي إنتاج الذات المبدعة، وفق تجريبية تأتي بجديد مع كل نص مغاير.

–وقع الشاعر في عيوب القافية، ومما وقع فيه، السناد بأنواعه المختلفة،التي أدت إلى بروز خلل إيقاعي واضح،كما وقع في التضمين وقد استخدمه الشاعر في المدونة على أنه مسار جديد في عملية الإبداع الشعري كجسر يعبر من خلاله إلى المتلقي بدلالات كثيرة ،حيث يعمل التضمين على كسر حدة المهيمن العروضي على البنية الإيقاعية،مما حقق تدفقا إيقاعيا،بالإضافة إلى مهمته الدلالية، حيث أدى دوراً مهماً في تماسك النص الشعري. بالإضافة إلى وقوعه في الإيطاء،وقد حقق تكرار لفظة القافية على مسافات متقاربة لم تتجاوز سبعة أبيات وظيفة جمالية، بعيدا عن كونه عجزا لغويا،حيث يشغل المفرد المكرر مكانة مما يحقق تماسكا للنص وتفاعلا مع الدلالة حيث يخلق العنصر المهيمن وحدة النص الشعري. كما يدعم الجانب الموسيقي. كما وقع في الإقواء والإصراف بشكل نادرا جدا في أبيات متنوعة الروي.

بهذه الأشكال العروضية انتظم الإيقاع الشعري، فتحقق المعنى في تواتر بين الوحدات العروضية على نحو من التداخل بين التقليد والتجديد داخل السياق الشعري الذي عرف الكثير من الأساليب الإجرائية التي كان لها الدور الوظيفي عروضيا ودلاليا في نوع من التداخل والتكاثف والتواتر الموسيقي الصوتي.

الفصل الثاني

الإيقاع اللغوي

المبحث الأول: الإيقاع الصوتي والمقطعي

المبحث الثاني: الإيقاع التركيبي

المبحث الثالث: الإيقاع البلاغي

ترتبط موسيقى الشعر باللغة في إيقاعها الذيلايخارج على الشعر أو يضاف إليه،بل ينبع منه،حيث تفرضه أحاسيس الشاعر وأفكاره،وتبرزه،فليس هناك تحكم في التزام نظم موسيقية معينة،تفرض على الشاعر،بل هو حر في صياغة شعره ،على النحو الذي يرتضيه، فلا يكتفي بالإيقاع العروضي القائم على التردد الكمي.

وسيكون إيقاع اللغة من الصوت إلى التركيب هو محور التنظير والتطبيق لهذا الفصل،كون اللغة أداة زمنية، لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعا زمنيا لحركات وسكنات في نظام اصطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها.[1]وقد أشار "القرطاجني" إلى ذلك في قوله:«ومن ذلك حسن التأليف وتلاؤمه،والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء، منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعض،وائتلاف جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة،متباعدة المخارج مرتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل»،[2]حيث يتفاعل الشاعر مع الأصوات فيحاول إخضاع الكلمات للتشكيل الإبداعي الذي يكسبها مواضعها في أنظمة لغوية تحقق بنية القصيدة ودلالتها الرمزية،[3] مما يجعل النص الشعري مشحونا بطاقة موسيقية تتوافق مع تجربة الشاعر بصورة صادقة،فـ«يتجاوز الإيقاع الأسرار التي تصل فيها النفس والكلمة بين الإنسان والحياة».[4] فصدق المعاناة وقوة الموهبة يجعلان من هذا الإيقاع موجة متدفقة متناغمة تمنح المتلقي إحساسا بوجود إيقاع شعري خاص لنص خاص.فلغة القصيدة الحقة هي تلك اللغة التي تمتزج بدلالتها،وعناصرها ليست أجزاء أساسية في هيكل تعبيري حسي فقط،بل أبعد من ذلك،إنها شظايا المعنى والدلالة وقد تفجرت بالتوتر والحرارة الشاعرية،[5]«يصاحبها تطور وتعقيد وعمق في البنية الإيقاعية،بالقدر الذي يستوعب انفجار الدلالة ويحقق تماسكا نصيا يستحيل فصله»[6]،وسيتم العمل علىعدم تجريد هذا الإيقاع من قيمه الدلالية من خلال تحسس القيم الجمالية له، بداية بأصغر مستوى وهو الصوت.

[1]-ينظر: عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب،دار العودة، بيروت، لبنان، ط/4، 1981م، ص:55.

[2]-أبي الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:222.

[3]-ينظر: عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي،دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط/1، 1987م، ص: 112.

[4]- علي أحمد سعيد إسبر،أدونيس: مقدمة في الشعر العربي، دار العودة،بيروت، ط/4، 1983م، ص: 94.

[5]-ينظر: علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط/1، 2003م، ص: 23.

[6]-محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2001م، ص:06.

لقد عد أمر موسيقى الشعر عميقا خاصة بعد نضج الدراسات اللغوية الحديثة المتعلقة بالأصوات والدلالات وجرس الحروف والموسيقى.[1]لأن الإيقاع وثيق الصلة بالملامح الصوتية للغة العربية و«إن جزءا هاما من موسيقى الشعر نابع من علاقات اللغة وأصواتها، وما تحمله تلك الأصوات من مشاعر».[2]

فحوار روح الشاعر مع نبض الأصوات يمنحها إيقاعا يشير إلى الدلالة،مما يكسبه حيوية التأثير وفاعلية التعبير.[3]التي تغني العلاقة بين الشاعر والمؤثرات المحسوسة التي تنتجها اللغة بأصواتها،[4]فترتبط الأصوات بمضمون القصيدة ويصبح هذا الانتظام الصوتيمن أهم ما يميز النص الشعري.

المبحث الأول: الإيقاع الصوتي والمقطعي:

المطلب الأول:الإيقاع الصوتي.

1-مفهوم الصوت: الصوت وسيلة من وسائل التواصل،«وهو من العناصر الأساسية في تأليف البنية اللغوية مفردة كانت أم جملة»،[5] وقد عرف العلماء القدامى صفات الحروف وخصائصها وحددوا مخارجها وتحدثوا عن وظائف الأصوات ومعانيها،حيث تمتاز اللغة العربية بتنوع الأصوات واتساع مخارجها وحسن تكوينها ووفرة دلالاتها،وتنوع امتداداتها الصوتية بما لها من أبعاد دلالية وإيقاعية،فلتكراره وظيفة تنسجم مع السياق العام للقصيدة، كما يرتبط بالتأثيرات العاطفيّة للشاعر، «تُشيع في النفس إحساسا عاطفيا معيّنا، يتحقق من تداخل الكلمات صوتا وإحساسا»[6].

وهو في اللغة«الصوت:الجرس،معرف مذكر،والجمع أصوات وقد صات بصوت وصوَّت وصوّت به كله نادى.»[7]

أما في الاصطلاح العلمي فإن الصوت هو «الأثر السمعي الذي تحدثه موجات ناشئة عن اهتزاز جسم ما».[8]

---

[1]-ينظر: محمد علي سلطاني: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار العصماء للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، ط/2، 2003م،ص ص: 12-13.

[2]-محمد زكي العشماوي:قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث،دار النهضة العربية ،الإسكندرية، مصر، 1967م،ص: 247.

[3]-ينظر: عبد الرحمان غرلكان: مرايا المعنى الشعري، ص:247.

[4]-ينظر:جورج مولينيه:الأسلوبية، ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط/1، 1999م، ص:10.

[5]-هادي نهر: علم الأصوات النطقي دراسات وصفية تطبيقية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط/1، 2011م،ص: 13.

[6]-ينظر:محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص: 308.

[7]- ينظر: ابن منظور:لسان العرب، مادة (ص،و،ت) ، ص: 2521 .

[8]-ينظر: يوسف خياط: معجم المصطلحات العلمية والفنية (عربي فرنسي انجليزي ولاتيني)، دار لسان العرب،بيروت، لبنان، ط/1، 1971م، ص:391.

وهو الوحدة الأساسية للغة التي يتشكل منها النص الأدبي فهو «مادة الألفاظ وأساس الكلام المركب».[1]كما يمثل أصغر وحدة إيقاعية في نسيج القصيدة الشعرية وقد أولت الدراسات الأدبية اهتماما به لما له من تأثير فاعل،«فليس يخفى أن مادة الصوت هي مظهر الانفعال النفسي،وأن هذا الانفعال إنما هو سبب في تنويع الصوت، بما يخرجه فيه مدا أو غنة أو لينا أو شدة وبما يهيئ له من الحركات المختلفة في اضطرابه وتتابعه على مقادير مناسبة لما في النفس»،[2] فالأعمال الأدبية هي عبارة عبارة عن«سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى»[3]، ويعمل الإيقاع بوصفه المرحلة الصوتية الأكثر نضجاً وصيرورة على دعم هذا الفضاء من خلال إنتاج الفعل الصوتي في النص، بما يحقق تناسباً حياً تتمخض عنه البنية الإيقاعية الخاصة بالنص.[4]فالشعر يعمل من خلال العناصر المكونة له جميعا على تحقيق الانسجام والتوافق في القصيدة، ويأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس العام بالانسجام. ومعلوم بأن قدرة الصوت على الإيحاء بالمعنى قضية قديمة،تعرض لها "ابن جني"،في باب "إمساس الألفاظ أشباه المعاني"،،فلكل حرف ظل وإشعاع وصدى وإيقاع،[5]مع الأخذ بعين الاعتبار أن لكل حالة ظروفها التعبيرية الخاصة،[6] لأن الإيحاء غير مضبوط بقواعد محددة بل يختلف حسب السياق. فالصوت يكتسب صفته مما هو جار في النفس فليست هناك حركات أو مقاطع محزنة أو مبهجة بذاتها،بل إن تأثير الصوت يختلف تبعا للانفعال الذي هو موجود فعلا كما يختلف تبعا للمعنى.

وتقوم فاعلية هذه التقنية على القانون العام للإيقاع المبني على التكرار والتنوع، وقد أطلقت عليه "نازك الملائكة" تسمية "التناغم الصوتي" وعرفته بأنه «إحساس الشاعر بالحروف إحساسا خاصا بحيث تأتي في شعره متناسقة متجاوبة».[7]

2–أنواعه: وتنقسم الأصوات إلى صوامت وصوائت.

أ–الصوامت: وتضم سبعا وعشرين صوتا (ء،هـ، ع،ح، غ،خ،ق، ك،ج،ش،ي،ض،ن،ل، ر،س،ص، ز،ت،ط،د،ث، ظ،ذ،ف،ب،م)، يحمل تكرارها في النص الشعري قيمة دلالية،إضافة إلى ما تحققه من موسيقية،مما يسهم في تعزيز معنى العبارة،كما تحقق تماسك أجزاء البيت،ولكل صوت مخرجه

[1]–حسن ظاظا: كلام العرب،من قضايا اللغة العربية،دار النهضة،بيروت، لبنان، 1976م،ص: 07.

[2]–مصطفى صادق الرفاعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ، تح: عبد الله المنشاوي، مكتبة الإيمان، مصر، 1961م،ص: 184.

[3]–رينيه ويلك وأوستن وارين : نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،لبنان، 1972م،ص: 205.

[4]–ينظر: محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية ، ص: 02.

[5]–ينظر: ممدوح عبد الرحمان: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر،ص: 23.

[6]–ينظر: محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط/3، 1984م، ص: 372.

[7]–نازك الملائكة : محاضرات في شعر علي محمود طه ،معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، مصر، 1965م، ص: 144.

وصفاته،منهاالمجهور ومنها المهموس، والجدول الآتي يلخص متعلقات أصوات اللغة العربية مأخوذ من كتاب "دراسة الصوت اللغوي" لـ "أحمد مختار عمر" بالصفحة ثلاث مائة وعشرين.

فونيمات اللغة العربية الفصحى[2]

كيفيات التدخل في مجرى الهواء + التدخلات الثانوية	مكان التدخل الرئيسي في مجرى الهواء (المخرج)																															
	الشفتان		الشفة و الأسنان	الأسنان			الأسنان واللثة							اللثة				الطبق الصلب (الغار)				الغار و الطبق	الطبق اللين					اللهاة	الحلق		الحنجرة	
	ب	م	ف	ذ	ث	ظ	د	ت	ط	ز	س	ص	ض	ن	ل	ل.	ر	ِ	ي	ج	ش	َ	ك	خ	غ	ر	ُ	ق	ع	ح	ه	.
العلل الواسعة																						+										
العلل الضيقة																		+									+					
أنصاف العلل																			+							+						
السواكن الوقفية	+	+[1]					+	+	+				+	+[1]									+					+				+
السواكن الإحتكاكية			+	+	+	+				+	+	+									+			+	+			+	+	+		
السواكن المركبة																				+												
السواكن الجانبية															+	+																
السواكن الترددية																	+															
السواكن الأنفية		+												+																		
السواكن المفخمة						+			+			+	+			+								+	+			+				
السواكن المرققة	+	+	+	+	+		+	+		+	+			+	+		+			+	+		+						+	+	+	+
الأصوات المجهورة	+	+		+		+	+			+			+	+	+	+	+	+	+	+		+			+	+	+		+			
الأصوات المهموسة			+		+			+	+		+	+									+		+	+				+		+	+	
الأصوات اللامجهورة و اللامهموسة																																+

+[1]–وقفية بالنظر إلى وضع اللسان في الفم.

[2] –أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة ، مصر، 1997م، ص:320.

ب–الصوائت:تنقسم إلى الطويلة(أ،و،ي) والقصيرة(َ، ِ، ُ) ،لا تنسب إلى مخرج ولا تسند إليها صفة.[1]

1–أصوات المد:«توفر إمكانية التشكيل النغمي باختلافها في النغمة والطول والانسجام،»[2]وهي أبسط الأصوات اللغوية إنتاجا،فالنطق بها لا يتطلب سوى«أن يدفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة،ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم في ممر ليس فيه حوائل تعترضه تضيق مجراه كما يحدث مع الأصوات الرخوة أو تحتبس النفس ولا تسمح له بالمرور كما يحدث مع الأصوات الشديدة.»[3]وربما كانت سهولة إنتاجها سبب استخدامها في التعبيرات السريعة المباشرة عن الانفعالات العاطفية،فسماع خبر مفاجئ يحمل قدرا من البهجة أو الحزن أو التعجب،غالبا ما يستقبل بإنتاج صوت مد يعبر عن انفعال المتلقي.[4]

وقد ميز القدماء بين الفتحة والألف من ناحية،والكسرة والياء،والضمة والواو من ناحية أخرى،ويقول "ابن يعيش" في وصف الواو والياء والألف:إنها أخف الحروف إذ كانت أوسعها مخرجا وأقلها كلفة،وأما قول النحويين إن الواو والياء ثقيلتان فبالنسبة إلى الألف إلى غيرها من الحروف فخفيفتان.[5]

أما المحدثون فقسموها إلى أصوات ضيقة وهي الضمة الطويلة والقصيرة،والكسرة الطويلة والقصيرة،وقد ذكرها القدماء في سياق كلامهم فكان لهم الحس اللغوي في استخدام الفروق بين الفتحة من ناحية ووالكسرة والضمة من ناحية أخرى في بناء الصيغ النحوية[6]. وقد لاحظ الدارسون أن أكثر الأصوات تأثيرا في المسار الإيقاعي حروف المد التي تمتاز بخصائص موسيقية تجعلها أقدر على إحداث تأثيرات نفسية.

–أما التنوين، فبالإضافة إلى ارتباطه بالحركة الإعرابية فإن له من الناحية الصوتية سمة عامة مشتركة، مما يجعلها تؤدي أثرا معنويا يحدث أثرا موسيقيا،لأن النون حرف يغن وذو وضوح سمعي،

[1]–ينظر: عبد الفتاح إبراهيم: مدخل في الصوتيات، دار الجنوب، تونس، د/ت، ص:119.

[2]–علي عباس علوان : تطور الشعر العربي الحديث في العراق،ص: 184.

[3]–إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 26.

[4]–ينظر: ثائر العذاري: التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج، ص: 211.

[5]–ينظر: ابن يعيش،المفصل، ج/9، دار الطباعة الميزية، القاهرة، مصر، د/ت، ص:141.

[6]–ينظر: ممدوح عبد الرحمان: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر،ص ص: 37-38.

يحدث ارتياحا للقارئ،«فالتنوين يمثل عنصر ثراء لغوي، فعلى مستوى الإيقاع لا شك أنه يمثل رنة تحدث قوة إسماع،حاملة ترددا زمنيا طويلا.»[1]

وبما أنهذه الدراسة تسعى للكشف عن جوانب الإيقاع في شعر"الشابي"،فإنه من المستحسن الإشارة إلى أن تكرار الأصواتيمثل أحد قوانين الإيقاع المدركة حسيا،[2]فالشاعر في تأليفه النسيج الشعري لقصيدته يستغل الخواص الحسية للأصوات وجرسها[3]، وقدرتها الفعالة على إنتاج الدلالة كونها غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية التي يستطيع الفنان استغلالها[4]،لأن القصيدة صورة لنفسية مبدعها، وتجسيداً لمشاعره المجردة، ولأن للأصوات فاعلية جمالية ومعنوية تؤثر في النشاط الإيقاعي تتحد بالنغمة المميزة لكل صوت.[5]يستطيع الشاعر من خلالها أن يخلق جوا موسيقيا خاصا،يشيع دلالة معينة،كتقنية صوتية بارزة تكمن وراءها فلسفة.[6]

وقد وظف الشاعر أسلوب التكرار الصوتي في قصائده، بشكل ملفت للنظر،مؤديا وظائف دلالية فضلاً عن دوره في إظهار إيقاع القصيدة ،**فإلى أي مدى يستطيع الإيقاع الصوتي أداء دور دلالي يكشف الأبعاد الإيقاعية في شعر الديوان؟**

وستتم محاولة الوصول إلى ما استثمره الشاعر من قيم إيقاعية ودلالية في كل من (أغنية الشاعر،أحلام الشاعر، أنا أبكيك للحب) فهي قصائد تشكل جزءا من الدلالة الرئيسية للمدونة، وسيتم الاعتماد في تفسير النتائج المتوصل إليها من تحليل عناصر المواد اللغوية لها من صوامت وصوائت في جدولين لكل قصيدة أحدهما للصوامت والآخر للصوائت.

1-"أغنية الشاعر":

[1]-أحمد كشك: من وظائف الصوت اللغوي، دار السلام، القاهرة، مصر، ط/1، 1983م،ص:93.

[2]-ينظر : عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة ، ص ص: 120- 121.

[3]-ينظر: عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري مكتبة المنار، القاهرة،مصر،ط/1، 1985م، ص: 18.

[4]-رينيه ويلك وأوستن وارين : نظرية الأدب، ص: 188، وينظر:عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري،ص: 31.

[5]-ينظر: محمد شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية جديدة، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط/2، 1978م،ص:113.

[6]-ينظر: محمد مصطفى السعدني:البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1987م، ص:38.

1-جدول الصوامت:

البيت / الصوت	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	المجموع
أ	2	3	1	1	3	2	2	1	3	3	1	3	2	3	1	2	1	34
ب	2	2	2	1	3	3	2	2	2	3	0	2	3	0	1	0	0	28
ت	2	4	2	2	4	2	1	3	2	4	1	5	3	3	4	1	3	46
ث	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	01
ج	1	0	1	2	0	1	0	0	0	1	1	1	0	0	0	1	2	11
ح	2	2	1	3	1	0	0	2	3	0	1	4	0	1	2	0	1	23
خ	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	2	6
د	1	1	1	3	0	1	5	2	0	3	1	0	1	2	1	1	1	24
ذ	0	0	0	0	1	0	0	0	2	0	0	0	0	1	2	0	0	06
ر	2	2	0	1	0	3	6	1	0	3	1	1	2	2	2	0	3	29
ز	0	0	2	1	0	0	2	0	2	0	1	1	0	0	0	1	0	10
س	1	2	3	1	0	2	0	0	1	2	2	1	0	1	0	1	1	18
ش	2	0	0	0	1	4	0	0	0	2	0	0	0	0	0	2	0	11
ص	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2	0	0	03
ض	0	2	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	03
ظ	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	02
ط	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	1	0	0	0	0	03
ع	1	1	2	1	1	1	2	1	1	4	0	0	1	0	1	0	1	18
غ	1	0	0	0	0	1	1	2	0	0	1	1	1	0	2	1	0	11
ف	1	0	3	0	1	2	2	0	2	1	2	1	3	2	0	3	4	27
ق	1	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	3	0	0	1	0	08
ك	1	1	0	1	3	0	0	1	0	0	1	0	0	1	0	0	0	09
ل	3	6	3	4	3	0	1	7	5	2	1	5	3	5	5	5	4	61
م	4	5	2	2	2	1	2	4	5	3	2	0	4	2	1	1	1	41
ن	5	3	5	4	3	8	4	4	6	5	3	8	7	3	4	7	3	82
هـ	0	0	2	2	2	0	2	1	1	0	3	0	0	1	0	3	3	20
و	3	1	2	4	2	0	1	2	1	0	3	3	0	3	2	5	3	35
ي	1	3	2	1	3	2	2	1	0	0	4	2	1	2	4	4	2	34

تركبت القصيدة من خمس مائة وسبع وثمان مائة صوت، منها أربع مائة وواحد وثلاثون صوتا مجهورا بما يوافق نسبة 73.42%، و مائة وست وخمسون صوتا مهموسا بما يوافق نسبة 26.57%.

2-جدول الصوائت:

مرات التكرار (حركة/سكون) / الصوت	الفتحة	ألف المد	الضمة	واو المد	الكسرة	ياء المد	التنوين	السكون
أ	19	02	01	00	11	00	00	01
ب	09	01	00	00	06	01	02	09
ت	11	01	12	00	05	03	02	12
ث	01	00	00	00	00	00	00	00
ج	01	01	01	01	03	01	00	03
ح	08	01	02	00	02	02	01	07
خ	03	01	01	01	00	00	00	00
د	07	02	03	01	02	02	00	07
ذ	00	02	01	00	01	00	01	01
ر	10	02	00	01	06	01	02	07
ز	02	02	00	02	00	01	00	03
س	05	01	00	00	03	03	02	04
ش	01	00	00	00	05	00	00	05
ص	01	00	00	00	00	00	00	02
ض	02	00	00	00	00	00	00	01
ط	00	00	00	01	00	01	00	00
ظ	01	00	00	00	00	00	00	02
ع	06	02	02	00	02	01	00	05
غ	07	01	00	00	01	01	00	01
ف	11	01	00	01	01	06	01	06
ق	05	00	01	00	00	00	01	01
ك	02	00	00	00	02	04	00	01
ل	13	07	01	02	05	04	00	29
م	16	08	02	00	09	02	01	03
ن72صوتا/12تنوين	16	05	01	00	16	16	01	17
هـ	03	12	01	00	01	00	00	03
و	21	05	01	00	01	01	01	05
ي	09	13	04	00	00	00	00	08
المجموع	194	70	34	10	52	50	15	143

جاءت هذه القصيدة على بحر "البسيط"، وقد حافظ الشاعر على الانسياب الإيقاعي بقافية موحدة "فاعل"، أما الروي فكان صوت "النون " المجرور، حيث ظهر انتشاره في حشو القصيدة بشكل كبير، كما استعمل الشاعر كل الحروف،بنسب متفاوتة ،مما أدى إلى تنوع النغمة الموسيقية ،مما

جعل القصيدة «ذات مرونة عالية وذات سعة في إمكانياتها الصوتية، فتضفي موسيقى خاصة ذات تأثير نفسي...»[1]، حيث يظهر تراكم (النون واللام والميم والواو والياء والهمزة والراء والباء والدال والعين)، وهي أصوات مجهورة تتخذ مواقع متغيرة أحدثت دورا إيقاعيا ودلاليا، اتخذها الشاعر كوسيلة للتنفيس عن أحزانه وآهاته،كما استفاد من أصوات المد (أ، و، ي)، فاحتلت ألف المد المرتبة الأولى، ولهذا الصوت قدرة على الإسماع والتنفيس لامتداد النفس أثناء النطق به،فلايعيقه عائق يمنع استمراره، وظفه الشاعر في مقام البكاء والأحزان، كأنه يرفع صوته بالأنين ليخفف عما بداخله من ألم.كما كرر الشاعر في البيت الواحد الحرف على نحو يكون فيه الحرف متنوعا، مكتسبا جميع الحركات من كسر وفتح وكسر وسكون في معظم الأحيان،مما خلق حيوية إيقاعية وتفاعلا جماليا.

ولو تفحصنا الأصوات الأخرى المتراكمة لوجدناها مجسدة لمشاعر الشاعر الحزينة ، ولاسيما (العين)، الذي يضفي طابع الحزن والأسى [2]،وكأنه يحكي شدة توجع الشاعر ، كما تأتي صفة الجهر في اللام والراء ، التي تسهم في تعميق دلالة الحزن ، ويمكن الربط بين اضطراب اللسان عند نطقه بالراء ، واضطرابه عندما يتذكر الشاعر فاجعته.

كما تتجه الأبيات الأربع الأخيرة نحو نسق يتميز بالسهولة والتوازن معا،يلعب فيها التراكم دوراً دلالياً وإيقاعياً، بالإضافة إلى ظهور تكرار البنية التركيبية وهذا فيه بعد إيقاعي مكمل للصورة الإيقاعية الكلية،فضلاً عن القيمة الدلالية، حيث تستهل بأكثر من مكرر ،منها الواو،و"لا" النافية المركبة من "اللام" و"ألف المد"،ثلاث مرات، ولهذا التكرار مسوغاتهالتي دفعت الشاعر إليه،فتركيزه على هذه الوحدة الدلالية يكشف عن طبيعة العلاقة بين الشاعر وبين أغنيته،التي تنطبع صورتها في مخيلته،ويمكن أن نسميها صورة نفسية،وقد شكل هذا التكرار التركيبي مناخا إيقاعيا يجذب المتلقي.

ومن التراكمات الصوتية الأخرى في الأبيات السابقة "اللام"،إذ تكررت تسع عشرة مرة، فضلاً عن تكرار صوت "النون" سبع عشرة مرة،ولا يخفى دور "النون"و"التنوين" في الإيقاع الموسيقي، كونه مجهور مصحوب بغنة رنانة،وقد آزرها في هذا الدور الإيقاعي أصوات المد و الواو والياء كما هو واضح في الأبيات "الياء" ثلاث عشرة مرة، و "الواو" أحد عشرة مرة، و"ألف المد" عشرين مرة، الذي يعتبر أوسع الصوائت مخرجا مما قدم نغما موسيقيا متميزا،وقد أعطى تكرارهمساحة أكبر للتعبير كأن في نفسه حرقة وحيرة أفصح عنها باستخدامه.ومما يلفت النظر أيضاً تردد الأصوات المهموسة بشكل متقارب في الأبيات السابقة ،وكأن الشاعر يريد أن يمثل إحساسه وهو فرح بوجود سند بجانبه،

[1]-أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي ، عمان ، الأردن،ط/1 ،2002م،ص:87.

[2]- ينظر: محمد النويهي : الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ج/1،ص: 63.

أخرجه مما هو فيه،حيث يختلط في كلامه الجهر بالهمس، فالجهر للتعبير عن وجعه والهمس للتعبير عن امتنانه ومدحه لأغنيته،وهكذا تعانقت الأصوات والصوائت لإيصال الدلالة التي ابتغاها الشاعر.

2-"أحلام شاعر":

1-جدول يبين استخدام الشاعر للصوامت في قصيدة "أحلام الشاعر".

البيت / الصوت	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	المجموع
أ	2	1	1	4	3	3	2	2	1	0	2	1	1	2	25
ب	1	4	0	2	3	0	3	2	3	2	0	0	0	0	20
ت	2	1	1	2	0	0	2	0	2	2	1	1	0	2	16
ث	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	2
ج	0	1	0	0	0	3	1	1	0	0	0	0	0	1	7
ح	1	0	0	2	0	0	0	2	2	0	0	0	1	0	8
خ	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	2	0	0	4
د	5	1	1	2	1	1	2	1	2	4	2	4	1	5	32
ذ	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2
ر	1	3	1	1	2	3	0	0	1	0	1	2	1	0	16
ز	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	2
س	1	0	3	0	0	0	0	1	4	1	2	1	2	2	17
ش	1	0	2	0	0	0	1	3	0	0	0	3	0	1	11
ص	0	3	1	1	1	0	0	0	0	0	0	2	1	0	9
ض	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	2
ط	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	2	0	4
ظ	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
ع	2	1	3	0	0	0	3	4	0	4	2	0	0	2	21
غ	0	1	1	1	3	0	1	0	0	1	0	0	1	0	9
ف	2	3	3	0	0	1	1	2	2	0	3	1	2	1	21
ق	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	2	1	1	5
ك	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2	0	0	0	3
ل	2	5	4	6	6	3	5	2	2	3	4	1	5	1	48
م	0	2	3	1	1	1	3	1	4	1	3	1	4	1	26
ن	3	2	3	0	2	5	5	5	4	8	2	2	4	3	48
ه	1	0	0	0	0	2	1	1	0	0	2	1	2	3	13
و	2	2	1	4	3	5	2	1	2	4	3	5	3	2	39
ي	2	3	2	1	0	2	0	4	0	0	0	2	0	0	16

تركبت القصيدة من أربع مائة وست وعشرون صوتا، منها ثلاث مائة وثلاث وعشرون صوتا مجهورا يمثل نسبة 75.82%، و ثلاثة ومائة صوتا مهموسا يمثل نسبة 24.17%.

2-جدول الصوائت:

مرات التكرار (حركة/سكون) / الصوت	الفتحة	ألف المد	الضمة	واو المد	الكسرة	ياء المد	التنوين	السكون
أ	12	03	07	00	03	00	00	00
ب	06	03	01	00	07	02	00	01
ت	05	00	01	00	06	02	02	00
ث	00	00	00	00	01	00	01	00
ج	02	00	00	01	01	01	00	02
ح	05	00	00	00	00	00	00	03
خ	03	01	00	00	00	00	00	00
د	03	01	01	00	07	12	04	04
ذ	01	00	00	00	01	00	00	00
ر	04	03	00	00	05	03	00	01
ز	00	02	00	00	00	00	00	00
س	03	02	01	00	02	05	00	04
ش	07	01	01	00	01	00	00	01
ص	02	00	00	01	00	00	00	06
ض	00	00	00	00	01	00	00	01
ط	01	00	00	00	01	00	00	02
ظ	00	00	00	00	00	00	00	00
ع	06	01	01	01	02	08	00	02
غ	01	02	01	00	01	03	00	01
ف	05	00	03	00	02	04	00	07
ق	02	00	01	00	02	00	00	00
ك	02	00	00	00	01	00	00	00
ل	03	05	10	02	01	00	00	28
م	09	05	01	00	07	00	00	03
ن	13	03	01	00	05	02	00	17
هـ	01	07	02	00	00	00	00	03
و	30	04	00	00	02	00	00	03
ي	02	05	00	00	00	00	01	08
المجموع	128	48	33	05	59	34	08	97

نظمت القصيدة على بحر "الخفيف"،بقافية واحدة "فاعل"،وروي موحد تمثل في صوت الدال المجرور،وباستقراء القصيدة يظهر تنامي إيقاع الأصوات في القصيدة عبر فضائها الدلالي.وقد احتضنت هذه القصيدة كل الحروف والصوائت بنسب متفاوتة،حيث بلغ عدد الأصوات المجهورة في الأبيات الستة الأولى،مائة وثمان وعشرين صوتا ما نسبته 82%،أما المهموسة فلم تتجاوز الثمان والعشرين

صوتا بما يوافق 18%، أي أقل من المعتاد الذي يصل إلى 20%،بالإضافة إلى الهمزة باعتبارها بينية بين الجهر والهمس، وقد تكررت ست عشرة مرة.«ومعلوم بأن الأصوات التي تتردد بكثرة في السياق الشعري لها أهمية دلالية، وهي إجراء إيقاعي دال يتمثل من خلال حالات التكرار لكثير من الدلالات النفسية والموسيقية».[1]

1-الأصوات المجهورة:وكانت الأولوية لصوت "اللام"، الذي يتلاءم مع بث الشكوى، إذ ينحبس النفس مشكلا حشرجة في الحلق ثم تنفلت في شيء من المشقة والجهد،وهذا ما يجعل تسميته عند العرب بالصوت المنحرف.[2] تتوافق مع حالة الشاعر باعتبارها انحرافا عن طبيعة الشاعر عن الواقع، لأن الذات عاجزة عن أي حركة تسهم في تغيير الوضع، مما أدى به إلى الغوص في عالم الخيال والأحلام،وهو صوت يوحي بالليونة والتماسك،[3] وقد بلغ تواتره في القصيدة ككل ثمانية وأربعين مرة، أما في الأبيات السابقة ،تردد خمسا وثلاثين مرة أي ما يمثل أكثر من نصف النسبة في ستة أبيات من مجموع أربع عشرة بيتا، مصورا به موقفه من الوضع السائد وعدم قدرته على معايشته، مما أدى إلى الهروب إلى سكن الطبيعة.

-**"النون"**:وقد كان له حضور متميز في هذه القصيدة،يوحي بموسيقى حزينة،لما يحدثه تسرب الهواء من غنة حزينةمن التجويف الأنفي،وقد عبر عن مشاعر الشاعر بدقة كونه صوت يفيض بالألم ونفسية الشاعر يلم بها الشقاء ،ليصبح صوت الشاعر مسموعا مع غنته الحزينة المؤكدة على استمرار لحظة الحزن التي يعايشها الشاعر وكأنه على وعي بهذه الإيقاعية الحزينة،وقد بلغ ذروة استخدامه في الأبيات الخامس والسادس والسابع متوزعا على الدوال التالية (الفنّ، عن، أعني، نفسي، أحزان،..)، كما بدت تعبيريته، في البيت التاسع،في قول الشاعر:

وبحسبي من الأسى ما بنفسي*من طريف مستحدث،وتلاد.**[4]

فتشكيل هذه النونات جاء على الشكل التالي " نَ، نَ، نْ، نْ، نَ "وفيه امتزج صوت النون مع الميم التي تأتي أشد حزنا بالإضافة إلى الاستفادة من التنوين،مما يؤكد أنين الشاعر وحزنه،وقد انتقل الشاعر من الفتحة إلى السكون ثم رجع إلى الفتحة ،مما يدل على كبت الأحزان ثم دفعها إلى الخارج،

[1]-إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية،ص: 105.

[2]-ينظر: سليمان فياض: استخدامات الحروف المعجمية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، ص:103.

[3]-ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: 78 .

[4]-أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 67.

وتتشاطر الكسرة الجهر والبعد الزمني للنون والميم والتنوين،والروي"الدال" بوضوح سمعي فكان اختياره كدندنة على وتر حزين بدايته الصوت الشعري.

أما "**الميم**"،فهي صوت«يوحي بذات الأحاسيس اللمسية التي تعانيها الشفتان لدى انطباقهما على بعضهما بعضا،من الليونة والمرونة والتماسك مع شيء من الحرارة».[1] وقد تكررت في القصيدة أربعا وعشرين مرة، وهو تكرار معتبر فيه ما يتلاءم مع منح الشاعر عالم أحلامه أرقى مراتب التميز،محققا من خلالها رفعة، كما عبر عن حنينه وشوقه إليه بطريقة توحي بالاستمرار.

-"**الراء**": وهو صوت يوحي بالانطلاق والحركة،وظفه الشاعرفي القصيدة ست عشرة مرة،وقد تكرر أحد عشرة مرة في الأبيات السابقة، وقد تميز فيها بغزارة إيقاعية ودلالية، معبرا عن رغبة الشاعر في الخروج من شقائه النفسي بلجوئه إلى الطبيعة بجبالها وأشجارها.

-"الباء": يحمل دلالة القوة والصلابة،وهو صوت غني بالرنين،[2]يضفي موسيقى فخمة تتسق مع المعنى[3]،بلغ تواتره في القصيدة عشرين مرة، موحيا بذلك الضعف الداخلي الذي يولد الانفجار،وقد بلغ ذروة تكراره في البيت الثاني عند لجوئه إلى عالم الطبيعة،منفسا عما يعيشه من كبت،ومما زاد من فعاليته ارتباطه في أكثر حالاته بالكسرة القصيرة والطويلة،مما أدى إلى الكشف والبوح عن نفسية الشاعر المتأزمة التي لم تجد حلا سوى الهروب من الواقع المر بحثا عن عالم يسوده الأمان. دون أن يكرر في كامل أبيات القصيدة.

-"**الدال**":هو صوت ينطق باعتماد اللسان مع الأسنان ينطق من الجزء الأمامي لجهاز التصويت، ولهذا علاقة بسهولة النطق والوضوح السمعي.[4] وقد اعتمده الشاعر كحرف روي في هذه القصيدة وقد تكرر اثنين وثلاثين مرة، وهو معدل تردد كبير يوحي بأثره الفاعل،وأهميته في تشكيل الفضاء الإيقاعي للقصيدة، وخاصة بالنظر إلى إيحاءاته الصوتية كونه ينبعث من الصميم للتعبير عن ألم الشاعر العميق،فتردده بهذه الكثافة يوحي بحالة الحزن الدفين التي تكتنزها التجربة الشعرية.

-"الواو والياء":من الأصوات اللينة الجوفية ،أما "**الواو**" فهي للفعالية، تحصل من تدافع الهواء في الفم توحي بالبعد إلى الأمام،[5] أقوى حرف سابق له هو حرف الباء،وأقوى صوت تال له هو حرف

---

[1]-حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها،دراسة، ص:72.

[2]-ينظر: مصطفى حركات:الصوتيات والفونولوجيا،ص: 89.

[3]- عبده بدوي: دراسات في النص الشعري،ص :30

[4]- ينظر: هادي نهر: علم الأصوات النطقي دراسات وصفية تطبيقية، ص: 253.

[5]-ينظر: حسن عباس: المرجع السابق، ص ص: 95-96.

الراء،ويتخذ لنفسه حالتين إما صامتا أوصائتا.[1] أما "**الياء**" فيقول عنها "العلايلي« إنها للانفعال المؤثر في البواطن، تشف عما في صميم الإنسان إذا كانت ساكنة وما قبلها مجرور».[2] أقوى حرف تال له هو الباء،وأقوى حرف سابق له هو اللام.[3]

ومعلوم بأن كلا من الواو والياء أنصاف حركات ما يمنحها التميز بالوضوح السمعي،الذي يثير انتباه المتلقي،[4] وقد تكررت الواو تسعا وثلاثين مرة، في جميع الأبيات متحولا إلى مناخ موسيقي يتفق وطبيعة التجربة.وقد أدى تلاحق المفردات تلاحقاً مباشراً من خلال الواو على تشكيل خطوط إيقاعية فيها شيء من السرعة والتدفق.أما "**الياء**" فسجلت حضورا قدره ست عشرة مرة وهو حضور معتبر، جهر من خلالهما الشاعر بما في نفسه،ومما زاد من قوة اسماعها ارتباطها بالفتحة وألف المد في أغلبها الأعم بهذه القصيدة.وهذا ما يبينه جدول الصوائت،وهذا ينسجم مع دلالة الأبيات على معاني الحزن.

-"العين": من الأصوات الحلقية المجهدة والمتعبة، وردت في القصيدة تسع عشرة مرة، وقد حقق تجمعا صوتيا بلغ ذروة تكرره في البيتين السابع والثامن، مما زاد في الإيقاع وقد دلت عن تعب الشاعر من واقع شعبه الساكن الذي لا يتغير، مقترنا في الغالب بياء المد التي تدل على انكسار الشاعر جراء ما يعايشه من أوضاع متردية.

أما فيما يتعلق "**بالهمزة**" فهي تقع بين الجهر والهمس،وقد تكررت في القصيدة ستا وعشرين مرة،مجسدة صراع ذات الشاعر مع نفسها،وقد بلغت ذروة تكرارها في البيت الرابع مقترنة بكلمات متميزة تعبر عن صراع الذات (أرقب،أصغي،الآزال،الآباد)، فجاءت الهمزة محملة بدلالات الترقب والانتظارمقترنة بالفتح وبألف المد المتميزين بالوضوح السمعي.

2-ومن أكثر الأصوات المهموسة توظيفا هنا:

-"الفاء:يتكرر في القصيدة واحدا وعشرين مرة محتلا المرتبة الأولى للأصوات المهموسة، وهو صوت يكسب الخوف والسكون والهروب من الواقع إلى لذة الحلم،و بدا هذا جليا في البيتين الثاني والثالث، حيث توفرت عليه الكلمات الآتية:(أصرف، في،وفي، يصرف،نفسي،فؤادي)،وقد جاءت متنوعة الحركة بين الرفع والكسر والسكون،متلائمة مع تنوع الشاعر في عيش حياته بعيدا عن الواقع.

---

[1]-ينظر: سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية (معجميا،صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، ص ص: 116-117.

[2]-ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها دراسة، ص ص: 97-98.

[3]-ينظر: المرجع السابق، ص ص: 120-121.

[4]-ينظر: حسن عباس: حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، ص:147.

-"**السين**": تراكم هذا الحرف سبع عشرة مرة، وأكثر ما تكرر في البيت التاسع، في الكلمات التالية:(بحسبي، الأسى، نفسي، مستحدث) ،حيث بدأ به ساكنا وانتهى إليه ساكنا موحيا بيأس و ضعف الشاعرواستسلامه، مما عبر عن انكسار خاطره، محققا إيقاعية بارزة كونها من أصوات الصفير، وخاصة مع اقترانها بياء المد،مما زادها وضوحاً.

-"**التاء**": تكرر في القصيدة ستة عشرة مرة، مقترنا بالفتحة والكسرة في معظمها ، وقد أدى هذا التنوع في استخدامها إلى التعبير عن حالة التوتر والاضطراب التي يعيشها الشاعر، حيث عبر بها عن جو من الحزن والتعب والملل.

-"**الهاء**": تكرر ثلاث عشرة مرة بالقصيدة، مما أضفى مساحة دلالية خاصة مجهدة للنفس، وقد بلغت أوجها في البيت الأخير، كما تدل على اضطراب الشاعر وتشوش ذهنه لضياعه في الحياة،كما اقترنت في أغلبها بألف المد مما زاد من تعبيريتها.

-"**الحاء**": تكرر ثمان مرات،مما أدى إلى إحداث نوع من الاحتكاك المهموس يوائم خروج الدلالة من الذهن في شكل بطيء تبعا لثقل الموقف النفسي في رؤية الأوضاع الآنية والأمل في رؤية أخرى مستقبلية تنطلق فيها المعاني، مما يشد التجربة إلى العمق ،وتنطلق معها احتباسات الصوت بالدوال المعبرة،[1]مقترنة في أغلب حضورها بالفتحة.

تسجل القصيدة غياب صوت الظاء، أما بقية الحروف (الكاف، الضاد، والذال،والزاي، والصاد والثاء والقاف والجيم) فقد قل حضورها، لصعوبتها من جهة ولضعف مقاومة "الشابي" من جهة أخرى كونها أصوات المقاومة.

3-"أنا أبكيك للحب":

1-جدول الصوامت:

البيت / الصوت	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	المجموع
أ	3	0	3	1	0	2	5	0	3	2	3	1	1	1	1	2	2	1	0	2	1	1	35
ب	1	2	0	1	0	2	1	1	1	4	0	0	0	0	1	0	1	1	1	2	0	0	19
ت	1	2	1	2	2	1	1	1	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	14
ث	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	00
ج	2	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	2	0	0	0	1	0	1	0	2	0	0	09
ح	0	0	2	0	0	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	1	0	2	2	0	2	12
خ	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	01
د	1	3	1	0	0	0	0	0	2	0	4	0	3	0	0	0	0	0	1	0	0	1	16

[1]-ينظر: محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط/2، 1995م،ص: 337.

ذ	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	1	0	1	1	0	1	2	1	0	0	09
ر	0	1	1	1	0	1	0	0	0	0	2	2	0	0	2	0	3	2	3	0	1	24
ز	0	2	0	0	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	1	09
س	2	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	1	0	0	1	0	0	0	0	3	0	15
ش	0	0	0	0	1	1	0	1	1	0	0	0	0	1	2	0	0	0	0	0	0	09
ص	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	02
ض	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1	0	0	05
ظ	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	00
ط	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	1	0	0	0	0	0	05
ع	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	2	1	1	10
غ	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	2	0	05
ف	0	1	1	0	1	2	0	0	2	0	2	4	1	1	3	3	0	2	1	1	2	29
ق	0	0	1	0	1	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	2	0	09
ك	2	0	0	0	0	0	2	0	1	2	0	1	1	1	1	1	1	0	0	0	2	15
ل	3	1	2	5	1	1	3	4	3	4	1	2	0	1	0	4	1	5	0	3	0	47
م	2	1	2	3	2	1	2	4	2	1	1	1	1	0	1	1	2	0	3	1	2	33
ن	1	4	1	3	1	1	0	4	2	1	4	3	2	2	2	2	1	1	2	5	5	48
ه	1	2	2	3	1	1	1	3	1	2	1	1	1	1	3	2	2	2	1	1	1	34
و	1	1	2	1	2	1	1	0	0	0	0	0	2	1	1	0	3	2	1	1	2	24
ي	2	1	1	1	0	0	1	1	3	0	3	0	1	0	0	2	0	0	2	2	0	21

تركبت القصيدة من أربع مائة وأربعة وأربعون صوتا،منها ثلاث مائة وثمان عشرة صوتا مجهورا تمثل نسبة 71.62%، و مائة وست وعشرون صوتا مهموسا، تمثل نسبة 28.37%ويظهر غياب صوتي الثاء والظاء.

2-جدول الصوائت:

الصائت / مرات التكرار	الفتحة	ألف المد	الضمة	واو المد	الكسرة	ياء المد	التنوين	السكون
أ	18	02	06	00	08	00	00	00
ب	05	02	00	00	03	04	00	05
ت	04	00	05	00	01	00	00	04
ث	00	00	00	00	00	00	00	00
ج	01	01	01	00	00	00	00	06
ح	03	01	02	00	00	00	02	04
خ	00	00	00	00	01	00	00	00
د	02	03	04	00	00	01	01	05
ذ	00	06	00	00	01	02	00	00
ر	03	04	03	00	07	00	04	03
ز	04	00	00	00	01	00	00	04
س	04	01	01	00	04	01	00	04
ش	04	01	00	00	00	01	00	03

ص	01	00	00	00	01	00	00	02
ض	02	00	01	00	01	00	00	02
ظ	00	00	00	00	00	00	00	00
ط	01	01	00	00	00	00	00	03
ع	04	01	01	00	02	01	01	00
غ	03	00	00	00	00	01	01	00
ف	13	00	00	00	00	13	00	03
ق	06	00	01	00	02	00	00	00
ك	06	04	01	00	00	03	00	01
ل	10	07	00	00	04	01	01	24
م	04	10	03	00	08	00	01	08
ن	08	05	00	01	04	04	01	12
هـ	00	05	03	00	00	00	00	26
و	15	03	00	00	01	00	00	06
ي	05	11	02	00	00	00	00	03
المجموع	126	68	34	01	49	32	12	104

1-الأصوات المجهورة: تشير القراءة الصوتية والدلالية إلى طبيعة المدلول الذي يحمله النص كشحنة دلالية منبعثة من محور صوتي دال من خلال متابعة إحصائية لمجموعة الحروف المكونة للقصيدة،فيظهر جليا تقارب استخدام الأصوات الوسطية المتمثلة في"**النون واللام والميم**"،حيث تكررت بنسبة عالية جدا،(النون، اللام،الميم)وقد تعمد الشاعر هذا التجمع المشحون بالدلالة، ويُرَدّ ذلك إلى الانسجام العميق الذي يتحقق بين الذات والعالم والشعور.وقد نجح في توظيف المعنى وضده ،حيث عبر بها عن إحساس متصاعد الألم،باقترانها بكلمات متشائمة مثل:" أمسي، أوهام، منتهاه،معسرات"،فكلها تحمل دلالة الإحساس بالمحنة.وفي المقابل يظهر الوجه النقيض لهذا الألم كدلالة على التفاؤل،من خلال مدحه لحبه الحقيقي المفقود في كلمات متنوعة منها:"الأحلام، الفجر، الحب، الكون، جمال، ممراح، سماه، يملأ،.."جاعلا منه نبض الحياة، بما قدمه إليه من أمل وحب في الحياة.فمثلما ترتبط الميم بالأمس والوهم ترتبط بالمرح والأحلام،وكما ترتبط النون بالنهاية والحزن ،فهي ترتبط عن طريق التنوين بكلمة جمالٌ، زهرٌ ،و بالفعل تغنيني، كذلك ترتبط اللام بالليالي والفعل سلب، ترتبط بالحب،والفجر والجمال،ممايتلاءم مع منح الشاعر ممدوحه أرقى مراتب التميز رفعة لتطوير الشخصية ، وفي هذا التناقض ما يدل على الصراع الذي يعيشه الشاعر.

-"**الراء**": ويظهر غيابه في المقطع الأول، ماعدا في البيت الثاني بكلمة "رداه"، كذلك ندرته في المقطع الثاني ماعدا في كلمة "عمر"،مما أسهم في تقليل الحركة وهيمنة السكون، وهو ما يناسب الحالة

الذاتية في تأمل الحزن والشعور بالألم العميق،ثم يظهر في المقطع الثالث حيث تكرر تسع عشرة مرة، مما يوحي بالانطلاق والحركة، وفي هذا ما يتلاءم مع مدحه لحبه، حيث جاءت منونة بالرفع مثل "طيرٌ، عطرٌ، زهرٌ"و في هذا ما يوحي على شدةافتتان الشاعر بحبه وعلى علوه ورفعته وعلى قدرته على العيش أيان كان معه.

-**"الواو والياء"**: تكررا بشكل ملحوظ ومتقارب ، وقد اقترنا في معظمهما مع الفتحة وألف المد ، مما يحقق وضوحا سمعيا قويا يتناسب مع مناجاة الشاعر ومدحه لحبه.

-**"الباء"**: توزع في القصيدة بشكل متواتر، وصل إلى سبع عشرة مرة، يحمل إيقاعا حزينا يوحي بدلالة الفقد في كلمات "أبكيك، سلبته، بزتني"، وفي هذا دلالة على عظمة أزمته ومعاناته، كما يحمل إيقاعا متفائلا من خلال توفره في كل من:"الحب، بهاه، صباه،عبقري."وفي هذا توافق مع الصوائت حيث يبين الجدول بأن الباء في حالة الفتحة القصيرة و الطويلة تتساوى مع حالها مع الكسرة الطويلة والقصيرة.

-**"الدال"**: تكرر في القصيدة ست عشرة مرة، حيث دخل على كلمات ذات محتوى متفائل ك"الدنيا والمجد والتغريد،..."،ماعدا في كلمة "رداه"، ويبدو من اشتراك الدال في تكوينها جميعا ما يضفي عليها عنصر القوة والظهور بما يكتسبه من خصائصه الصوتية ،وهكذا كانت له فرصة أيّان حبه للعيش بعيدا عن الحزن حياة رغيدة.

-**"الهمزة"**:بلغ تواترها خمسا وثلاثين مرة، متوزعة بين ثنايا القصيدة، لم تقترن بالصوائت الطويلة وإنما كثر اقترانها بالفتحة،حيث وصل إلى ثمان عشرة مرة، والكسرة ثمان مرات،أما الضمة فست مرات. وقد شكل تكرار الأداة "إذا" نغما موسيقيا واضحا، بالإضافة إلى ما حققه التوازي التركيبي في الأبيات (الثالث والرابع والخامس والسادس) من المقطع الثالث، فتكرار المفردة أو الأداة،تعمل كلها مجتمعة مع تكرار الأصوات على إطلاق ترجيعات وارتدادات صوتية مختلفة ومتنوعة في أرجاء النص، مما يحقق ثراء إيقاعيا متنوعا.

كما تسجل القصيدة حضورا قليلا لصوتي "العين والجيم" حيث تكررا تسع مرات لكل منهما، وقد ظهرا بقوة في المقطع الثالث وقد وردا في كلمات تعمق شعور الشاعر بافتتانه بحبه ،ما يعبر عن الأمل الذي كان يعيشه الشاعر في الماضي مع حبه.

2-الأصوات المهموسة:لقد سجل حضور الصوت المهموس في القصيدة نسبة 28.37 %أي ما يزيد عما هو مألوف، حيث تكررت بعدد يساوي مائة وست وعشرين صوتا، مصورا مشهدا عاطفيا

لذكريات الشاعر أراد أن ينقله للمتلقي،وقد وردت بما يخدم فكرة الشاعر في التعبير عن الضيق النفسي الذي يعيشه،واستعانته بأصوات الحلق (الهاء والحاء) المعروفة بصعوبة النطق،مما يدعم صعوبة الموقف العاطفي،ويعزز الشعور بالاختناق والضيق النفسي، حيث بلغ تكرار **"الهاء"** أربعا وثلاثين مرة،وقد اختاره الشاعر ليكون رويا ساكنا، وقد بثها في ثنايا القصيدة مصوتة بألف المد خمس مرات، حيث تطلق المفردات التي تتضمنها شحنتها الإيقاعية إلى أقصاها بالألف الممدودة، مما عمق الإيقاع.

-"**الفاء**":تكرر تسعا وعشرين مرة في القصيدة،غير أنه بلغ أوجه في المقطع الأخير الذي شكل خطابا هادئا بمشاعر رقيقة، حيث تكرر به عشر مرات، وفي هذا ما يصلح للمناجاة الغرامية،فاشتد شوق الشاعر لحبه الذي سافر بعيدا وتركه غارقا في ذكرياته.

-"الكاف":تكرر أربع عشرة مرة في القصيدة،وقد اقترن بمختلف الصوائت وفي هذا ما يتوافق مع الثنائية الدلالية التي تنبني حولها القصيدة.

-"التاء": تكرر أربع عشرة مرة، وكان بشكل مكثف في المقطعين الأول والثاني، جاء دالا على الضعف والرقة والليونة، ودل في المقطع الثالث بحضوره مرتين في كلمتي "سرت، توشي"، على القوة أيان كان مع حبه.

-"السين": تكرر أربع عشرة مرة، دل تكراره في المقطعين الأول والثاني على الألم نظرا للكلمات التي تظمنته وتتمثل في " أمسي، سلبته"، كما دل على التفاؤل في تكراره بالمقطع الأخير لارتباطه بكلمات تحمل معاني الفرح مثل:"سناه، السحر،سماه،...".كما استعان بالأصوات الصفيرية "الذال والزاي "، بالإضافة إلى صوت "الشين والقاف"، مع اقترانها بمختلف الصوائت مما أضفى إيقاعا رقيقا متميزا ،كما دل هذا التنوع على أن القصيدة مزيج من التضرع والتألم واللذة.

ومن خلال استقراء الصوائت في القصائد الثلاثة، أمكن قراءة الدلالات ،فالشاعر لم يضعها اعتباطا،وإنما عن تبصر وتمعن،حيث يظهر بأن الفتحة تحتل المرتبة الأولى ،لجأ إليها الشاعر لتوظيف أقصى دلالات الوضوح لتوصيل رسالته للمتلقي، ثم تليها الكسرة الدالة على الرقة والضعف،فالشاعر يناجي نفسه في سكينة وهدوء،أما الضمة فلم ينلها الحظ الوفير من التوظيف، كونها أقل وضوحا من غيرها.أما الصوائت الطويلة، فكانت لألف المد المرتبة الأولى وهي أقوى الصوائت، تعبر عن مشاعر الحيرة والذهول والشوق والحنين،تليها ياء المد فهو في مقام يحتم عليه المباشرة والمصارحة الصادرة من أعماقه المجروحة، ترتبط بمعاني الحزن والحسرة والمرارة،وتصور حالات البؤس.أما الواو فينطبق عليها ما قيل عن الضمة.

المطلب الثاني: الإيقاع المقطعي.

1-مفهوم المقطع:اللغة عبارة عن سلسلة من الأصوات المتتابعة في وحدات أكبر،[1]يطلق على المستوى الاول بعد الأصوات، والمقطعفي اللغة:«غاية ما قطع أو أنه موضع للقطع ومقطعات الشيء طرائقه التي يتحلل إليها ويتركب عنها ومقطع كل شيء آخره، وتقطيع الشعر وزنه بأجزاء العروض وتجزئته بالأفعال»[2]، يتركب في واقعه اللغوي من الصوامت والصوائت، يقدم خدمات هامة في توقيع النص الأدبي، كما أنه يمنح خصوصية للشاعر من خلال توظيفه أشكالا معينة منه تجسد الحالة الشعورية للمبدع .

أما اصطلاحا فالمقطع/syllable«يمثل نقطة من نقاط التحول المعرفي في عالم اللسانيات»[3]، «فكتب حوله الدارسون المعاصرون وجعلوا منه وحدة صوتية»[4]،وقد ذهب "عبد الصبور شاهين" إلى أن المقطع «مزيج من صامت وحركة، ليتفق مع طريقة اللغة في تأليف بنيتها ويعتمد على الإيقاع التنفسي»[5]،وكلا المفهومين يتعاملان مع المقطع من منظور بنيوي يتحقق داخل السياق الصوتي،والبنية الإيقاعية للشعر تقترن بكيفية توزيع المقاطع في النص الشعري، حيث تتحول البنى الصوتية للمقاطع إلى بنى عروضية فتتحدد البنى الأساسية المكونة لعروض الشعر العربي،«فإيقاع الشعر بين أسباب وأوتاد يكون منتظما لتوزعه بين تتابع المقاطع القصيرة والطويلة.»[6]

وقد أدرك العرب القدامى النظام الإيقاعي القائم على المقطع من خلال ما ذكره "الفارابي" في قوله:«هو كل حرف وصوت أتبع بمصوت قصير به، فإنه يسمى المقطع القصير، والعرب يسمونه المتحرك، من قبل أنهم يسمون المصوتات القصيرة حركات، وكل حرف لم يتبع بصوت أصلا وهو يمكن أن يقرن به فإنهم يسمونه الحرف الساكن، وكل حرف غير مصوت قرن به مصوت طويل، فإننا نسميه المقطع الطويل»[7].

---

[1]-ينظر: أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، ص: 401.

[2]-ابن منظور: لسان العرب، مادة (ق-ط-ع) ، ص: 3674.

[3]-ينظر:فاطمة الهاشمي بكوش:نشأة الدرس اللساني العربي الحديث دراسة في النشاط اللساني العربي،إيتراك للنشر والتوزيع،مصر، 2004م،ص:120.

[4]-ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م، ص: 154 وما بعدها.

[5]-عبد الصبور شاهين: المنهج الصوتي للبنية العربية في الصرف العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1970م، ص: 38.

[6]-ابن عبد ربه الأندلسي، أبو عمر أحمد بن محمد: العقد الفريد، ج/5، تح:أحمد أمين وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة و النشر، القاهرة، مصر، 1965م، ص:424.

[7]-حسام البهنساوي: الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط/1، 2005م، ص: 229.

إذن فالمقطع هو وحدة بارزة تتشكل منها الكلمة سواء تألف من وحدتين صوتيين أو أكثر في إطار ما تسمح به اللغة في تركيب مقاطعها.

2-أنواع المقاطع:«للمقطع في اللغة العربية ستة أنماط،ولتمثيلهانرمز لجميع السواكن بالحرف/س/ وللحركات القصيرة بالحرف /ح/ وللحركات الطويلة بالحرفين /ح ح/، ويعتبر الحرفان /ح ح/ صوتا واحدا دائما»[1].

1-س ح مثل: بَ: ب،وهو مقطع مفتوح لانتهائه بصائت.

2-س ح س مثل: عَنْ: عَ، ن، وهو مقطع مغلق لانتهائه بساكن.

3-س ح ح مثل: مَا: م، َ، ا

4-س ح ح س مثل: بَابْ: ب، ا ،بْ

5-س ح س س مثل: نَهْرْ، نَ، هْ، رْ.

6-س ح ح س س مثل: سار، سَ، ا ،رَ .

سيتم تبين ما يقدمه المقطع من خدمات إيقاعية ودلالية،من خلال تناول القصائد السابقة،بتحليل موادها اللغوية إلى مقاطع في القصائد السابقة.

1-"أحلام شاعر":بحر الخفيف

ليـــــــــــــت لي أن أعـــــــــــــيش في هـــــــــــــذه الـــــــــــــدن

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

فـــــــــــــاعـــلاتـــن مـــــتفـــــعـــلن فـــــاعـــلاتـــــن

س ح س س ح س ح حس ح س س ح س ح س ح س ح س ح س ح س ح س ح س ح س

يـــــــــــــا ســـــــــــــعيدا بوحـــــــــــــدتي وانفـــــــــــــرادي

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

فـــــــــــــاعـــــــــــــلاتـــن متفـــــــــــــعـــلن فـــاعـــلاتـــن

س ح ح س ح س ح ح س ح س س ح س ح س ح س ح س ح س ح س ح س ح س ح ح

أصـــــــــــــرف العمـــــــــــــر في الجبـــــــــــــال، وفي الغـــــــــــــا

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

فـــــاعـــلاتـــــن مـــــتفـــــعـــلن فـــــعـــلاتـــــن

س ح س س ح س ح س س ح س س ح س ح س ح س ح س ح س ح س ح س ح س ح

[1]-سلمان حسن العاني:التشكيل الصوتي في اللغة العربية فونولوجيا العربية،تر:ياسر الملاح،النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط/1، 1983م، ص:193.

بـــــــــــــات بـــــــــــــين الصـــــــــــــنوبر الميّـــــــــــــاد

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

فـــــاعـــــلاتـــــن مـــــتفـــــعـــــلن فـــــالاتـــــن

س ح حس ح س ح س س ح س س ح س ح س س ح س ح س س ح س س ح ح س ح ح

لـــــــيس لي مـــــــن شـــــــواغل العـــــــيش مـــــــا يصـــــــ

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

فـــــاعـــــلاتـــــن مـــــتفـــــعـــــلن فـــــاعـــــلاتـــــن

س ح س س ح س ح ح س ح س س ح س ح ح س ح س ح س س ح س س ح س ح ح س ح س

رف نفســـــــــــــي عـــــــــــــن اســـــــــــــتماع فـــــــــــــؤادي

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

فـــــعـــــلاتـــــن مـــــتفـــــعـــــلن فـــــعـــــلاتـــــن

س ح س ح س ح س س ح ح س ح س ح س س ح س ح ح س ح س ح س ح ح س ح ح

أرقـــــــــــــــــــــــــــــب الموت،والحياة،وأصـــــــــــــــــــــــــــــغي

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

فـــــاعـــــلاتـــــن مـــــتفـــــعـــــلن فـــــعـــــلاتـــــن

س ح س س ح ح س س ح س س ح س ح س س ح س ح ح س ح س ح س ح س س ح ح

لحـــــــــــــــــــــــــــــديث الآزال والآبـــــــــــــــــــــــــــــاد

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

فـــــعـــــلاتـــــن مســـــتفـــــعـــــلن فـــــالاتـــــن

س ح س ح س ح ح س ح س س ح ح س ح ح س ح س ح س س ح ح س ح ح س ح ح

وأغـــــــــــــني مـــــــــــــع البلابـــــــــــــل في الغـــــــــــــا

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

فـــــعـــــلاتـــــن مـــــتفـــــعـــــلن فـــــعـــــلاتـــــن

س ح س ح س ح س س ح ح س ح س ح س س ح س ح ح س ح س ح س ح س س ح ح

ب، وأصـــــــــــــــــــــــــــــغي إلى خريـــــــــــــــــــــــــــــر الـــــــــــــــــــــــــــــوادي

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

فـــــعـــــلاتـــــن مـــــتفـــــعـــــلن فـــــالاتـــــن

س ح س ح س ح س س ح ح س ح س ح ح س ح س ح ح س ح س س ح ح س ح ح

وأنـــــــــــــــاجي النجـــــــــــــــوم والفجـــــــــــــــر، والأط

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

فـــــعـــــلاتـــــن مـــــتفـــــعـــــلن فـــــاعـــــلاتـــــن

س ح س ح س ح ح س ح س س ح س ح س ح ح س ح س س ح س ح س ح س

يـــــــــــــــار والنهر،والضـــــــــــــــياء الهـــــــــــــــادي.

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

فـــــاعـــــلاتـــــن مـــــتفـــــعـــــلن فـــــالاتـــــن

س ح ح س ح س ح س س ح س س ح س ح س ح ح س ح س س ح ح س ح ح

عيشـــــــــــــــة للجمـــــــــــــــال والفن،أبغـــــــــــــــي

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

فـــــاعـــــلاتـــــن مـــــتفـــــعـــــلن فـــــاعـــــلاتـــــن

س ح ح س ح س ح س س ح س س ح ح س ح س ح س س ح س س ح س ح ح

هـــــــــــــــا بعيـــــــــــــــدا عـــــــــــــــن أمـــــــــــــــتي وبـــــــــــــــلادي

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

فـــــاعـــــلاتـــــن مســـــتفـــــعـــــلن فـــــعـــــلاتـــــن

س ح ح س ح س ح ح س ح س س ح س س ح س س ح ح س ح س ح س ح ح

لا أعـــــــــــــــنّي نفســـــــــــــــي بـــــــــــــــأحزان شـــــــــــــــعبي

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

فـــــاعـــــلاتـــــن مســـــتفـــــعـــــلن فـــــاعـــــلاتـــــن

س ح ح س ح س س ح ح س ح س س ح ح س ح س ح س ح ح س ح س س ح ح

فهْـــــــــــــــو حـــــــــــــــيّ، يعـــــــــــــــيش عـــــــــــــــيش الجمـــــــــــــــاد

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

فـــــاعـــــلاتـــــن مـــــتفـــــعـــــلن فـــــاعـــــلاتـــــن

س ح س س ح س س ح س س ح ح س ح س ح س س ح س س ح حس ح ح

وبحســـــــــــــــبي مـــــــــــــــن الأســـــــــــــــى مـــــــــــــــا بنفســـــــــــــــي

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

فـــــعـــــلاتـــــن مـــــتفـــــعـــــلن فـــــاعـــــلاتـــــن

س ح س ح س ح س ح ح س ح س ح س ح س ح ح س ح س ح س س ح ح

مـــــــــــــــــن طريـــــــــــــــــف مســـــــــــــــــتحدث،وتلاد

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

فـــــــاعـــــلاتـــــــن مســـــــتفـــــعـــــلن فـــعـــــلاتـــــن

س ح س س ح س ح ح س ح س س ح س س ح س س ح س س ح س س ح س ح ح س ح ح س ح

إن هذا التقطيع يكشف لنا أنساقا ثلاثة من المقاطع المتواترة في القصيدة،هي(س ح، س ح س، س ح ح)،يظهر بأن المقاطع الصوتية ملتزمة بحدود الكلمة اللغوية ففي قول: "ليت لي أن أعيش": س ح س/س ح/س حح/س ح س/س ح/س ح ح/س ح، لكن عندما نقطعها عروضيا فإن الأمر يختلف ليت لي أن أعيش: /0//0/0//0/: فاعلاتنمتفع ، فتشترك تفعيلةفاعلاتنفي ثلاث كلمات معا، وقد يبقى جزء من الكلمة ليتحد مع كلمة أخرى ليحقق تفعيلة أخرى ، فالمقاطع العروضية(الأوتاد، الأسباب، الفواصل)ترتبط بحدود التفعيلات لا بحدود بداية الكلمة ونهايتها، فقد تبتدئ في منتصف أو نهاية الكلمة الثانية، وكما في المثال السابق قد تجمع أكثر من كلمة، لكن تبقى المقاطع الصوتية على علاقة بالأوزان الشعرية كونها وحدات تركيبية أو أجزاء تحليلية يمكن أن يحلل الوزن على أساسها.

والجدول الآتي يوضح تكرار كل نوع، في كل بيت من أبيات القصيدة:

البيت	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	المجموع
س ح	8	8	10	11	10	8	8	7	9	10	9	9	10	11	128
س ح ح	9	5	7	6	8	6	8	8	7	6	5	7	5	8	95
س ح س	7	10	7	7	5	9	8	9	8	8	9	7	8	5	107

يبين الجدول غلبة المقطع القصير، حيث نال أكبر نسبة تردد، لكثرة دخول زحاف الخبن على تفعيلتي فاعلاتنومستفعلن، مما أحدث تسارعا إيقاعيا يتوافق مع انفعالات الشاعر المتدفقة. كما يظهر وقوع المقاطع على مسافات متقاربة ،مما يضفي إيقاعا صوتيا لذيذا،وقدجاءت البنية الإيقاعية للمقاطع متماشية مع الإيقاع الموسيقي لبحر الخفيف.

2-أغنية الشاعر:

يـــــــــــا ربـــــــــــة الشـــــــــــعر والأحـــــــــــلام ،غنيـــــــــــني

0/ 0/0/ ،/0/ 0/ 0/ / 0/ 0/ /0/ 0/

مســـــــــــتفعـــــــــــلن فـــاعـــلن مســـــــــــتفعـــلن فـــــــاعلْ

س ح ح س ح س س ح س ح س س ح س س ح س س ح س س ح س س ح س ح ح س ح ح س ح

فقـــــــــد ســـــــــئمت وجـــــــــوم الكـــــــــون،من حـــــــــين

0// / 0/ / 0// 0/ 0/ 0/،/ 0/ 0/

متفـــــــــعـــــــــلن فـــعلن مستفـــــــــعـــلن فـــــــاعلْ

س ح س ح س س ح س ح س س ح س ح س ح ح س ح س س ح س س ح س ح س س ح ح س ح ح

إن الليـــــــــالي اللـــــــــواتي ضـــــــــمخت كبـــــــــدي

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

مستفـــعـــــــلن فـــاعـــــــلن مستفـــــــعلـــن فـــعـــــــلن

س ح س س ح س س ح س ح ح س ح س س ح س ح ح س ح ح س ح س س ح س ح س ح س ح س ح ح

بالســـــــــحر أضـــــــــحت مـــــــــع الأيـــــــــام تـــــــــرميني

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

مســـتفـــــــعـــلن فـــاعلـن مســـــــتفـــعـــلن فـاعـــلْ

س ح س س ح س س ح س ح س س ح س س ح س ح س س ح س س ح ح س ح س ح س س ح ح س ح ح

ناخـــــــــت بنفســـــــــي مآســـــــــيها، ومـــــــــا وجـــــــــدت

0/ 0/ 0// 0/ 0// 0/ 0/،/ 0/ / / 0/

مســـــــتفـــعلن فـــاعلن مســـــــتفـــعـــلن فعـــــــلن

س ح ح س ح س س ح س ح س س ح ح س ح س ح ح س ح ح س ح ح س ح س ح س ح س ح س ح س

قلبـــــــــا عطوفـــــــــا يســـــــــليها، فعـــــــــزيني

0/ 0/ 0// 0/ 0/ / 0/ 0/ 0/، / 0/ 0/ 0/

مســـــتفـــــــعلن فـــــــــاعـــلن مستفـــعلـــن فـــاعلْ

س ح س س ح س س ح س ح ح س ح س س ح س ح س س ح ح س ح ح س ح س ج س س ج ج س ح ح

وهـــــــــدَّ مـــــــــن خَلـــــــــدي نوْحٌ،ترجّعـــــــــه

/ /0 / /0 / / 0/ 0/0/0،// 0/ / / 0/

متفـــــــــعـــلن فعـــــــــلن مستفـــعـــلن فـــعـــــلن

س ح س ح س س ح س ح س س ح س ح س ح ح س ح س س ح س س ح س ح س س ح س ح س ح ح

بلـــــــــوى الحيـــــــــاة،وأحزان المســـــــــاكين

0/ 0/ / 0/ /،/ /0/0/0 / 0/ 0/ 0/

مســـــــــتفـــعـــــلن فعـــلن مستفعـــلن فـاعـــلْ

س ح س س ح س س ح س ح ح س ح س ح س ح س س ح ح س ح س س ح س ح ح س ح ح س ح ح

على الحياة أنا أبكي لشقوتها

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

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

س ح س ح س س ح س ح ح س ح س ح س ح ح س ح س س ح ح س ح س ح س ح س ح س ح ح

فمن إذا مت يبكيها ويبكيني؟

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

متفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ

س ح س ح س س ح س ح ح س ح س س ح س ح س س ح ح س ح ح س ح س ح س س ح ح س ح ح

يا ربة الشعر،غنيني،فقد ضَجرت

0/ /0/ 0/ 0/ /،/0 /0/0،//0 / 0//

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

س ح ح س ح س س ح س ح س س ح س س ح س ح س س ح ح س ح ح س ح س ح س س ح س ح س ح س

نفسي من الناس أبناء الشياطين

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ

س ح س س ح ح س ح س ح س س ح ح س ح س ح س س ح ح س ح س س ح س ح ح س ح ح س ح ح

تبرمت بينيَ الدنيا،وأعوزها

/ /0/ 0/ 0/ / 0/ 0/0/،0//0///0

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

س ح س ح س س ح س ح س س ح س س ح س ح س س ح س س ح ح س ح س ح س س ح س ح س ح ح

في معزف الدهر غريد الأرانين

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ

س ح ح س ح س س ح س ح س س ح س س ح س ح س س ح ح س ح س س ح س ح ح س ح ح س ح ح

وراحة الليل ملأى من مدامعه

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

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

س ح س ح ح س ح س ح س س ح س س ح س ح س س ح ح س ح س س ح س ح ح س ح س ح س ح ح

من خلال إجراء التقطيع يبدو توفر القصيدة على ثلاثة أنواع من المقاطع هي(س ح،س ح س،س ح ح)، يبين الجدول الآتي تكرارهافي كل بيت من أبيات القصيدة .

البيت	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	المجموع
س ح	8	8	7	11	10	8	9	10	9	9	12	9	10	7	10	11	11	159
س ح ح	7	7	9	7	9	9	7	9	7	7	10	7	5	13	9	8	5	144
س ح س	11	12	7	9	7	10	11	8	11	19	5	9	12	6	8	8	11	164

القصيدة منظومة على بحر البسيط، بقافية موحدة فاعل، وروي موحد النون.

تظهر غلبة المقطع المغلق، حيث نال أكبر نسبة تردد، وذلك لتوفر بحر البسيط على تفعيلة مستفعلن، حيث تتضمن مقطعين طويلين مغلقين،مما يحدث بطئا إيقاعيا، وقد حد من نسبة هذا النوع دخول زحاف الخبن والطي عليها، مما يحدث تسارعا نسبيا في الإيقاع، كما استخدم الشاعر المقاطع المفتوحة (س ح ح) جانحا نحو المد للتعبير عن ضيقه سعيا لتفريغ هذا الشعور وإبلاغه للمتلقي ترويحا عن النفس،فاتخذها كوسيلة لغوية مناسبة للتألم والصراخ، مما يكسبها قوة موسيقية خاصة ورنينا يطبعها بطابع خاص،[1] يتلاءم مع صعوبة التنفس والاحتضار الذي وصل إليه الشاعر.

ويحاكيهذا التنوع حيرة الشاعر ومعاناته كما يحدث نوعا من الموسيقى التي تتلاءم مع الأفكار المعبر عنها،مما يجعل النص أكثر فعالية.

-"أنا أبكيك للحب":مجزوء الرمل

-المقطع الأول:

لســـــــــــت يـــــــــــا أمســـــــــــــي أبكـــــــــــي

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

فـــــــــاعـــــــــلاتـــــــــن فـــــــــالاتـــــــــن

س ح س س ح س ح ح س ح س ح ح س س ح س ح ح س ح س س ح ح

ك لمجـــــــــــــــــد أو لجـــــــــــــــــاه

/ / 0/ / 0/ 0/ 00/

فـعـــــــلاتـــــــــــن فـــاعـــــــــــلاتْ

س ح س ح س ح س ح س س ح س س ح س ح س ح س ح ح س

---

[1]-ينظر: عبد الحميد حسن: الأصول الفقهية للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط/8، 1973م، ص:40.

سـلبته مـني الـدن

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

فـعلاتـن فـالا تـن

س ح س ح س ح س ح س ح س ح س ح س ح س

يـا، وبـزّتني رداه

0/ / 0/ 0/ 0/ / 00/

فـا عـلاتـن فـاعـلا تْ

س ح ح س ح س ح س س ح س س ح ح س ح س ح ح س

****

المقطع الثاني:

أو لعمـر، بلغـت منـ

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

فـا عـلاتـن فـعـلا تـن

س ح س س ح س ح س ح س ح س ح س ح س ح س

ـه الليـالي منتهـاه

0/ / 0/ 0/ 0/ / 00/

فـاعـلاتـن فـاعـلاتْ

س ح س س ح س ح ح س ح س ح س ح ح س ح س

وتلاشـت في خضـمّ الـز

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

فـعلاتـن فـاعـلا تـن

س ح س ح س ح ح س ح س س ح ح س ح س ح س

زمـن الطـاغي قـواه

/ / 0/ 0/ / 0/ 00/

فـعـلاتـن فـاعـلاتْ

س ح س ح س ح س ح ح س ح ح س ح س ح ح س

فأنـــــــــــــــــــا مازلـــــــــــــــــــــــــت في فجـــــــــــــــــــــــــــــــــ

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

فعـلاتـــــــــــــــن فـــــــــــــــــــــاعـــــلا تـــــــــــــــــن

س ح س ح س ح س ح ح س ح ح س ح س س ح س ح س ح ح س ح س

ـــــــــــــــــــــر شـــــــــــــــــــبابي أو ضـــــــــــــــــحاه

/ / / 0/ 0/ 0/ 00/

فـــــــــــــــــــــــعـــــــــــــــــــلاتـــن فـــاعـــــــــــــــــــــــلا تْ

س ح س ح س ح ح س ح ح س ح س س ح س ح س ح ح س

****

–المقطع الثالث:

إنمـــــــــــــــــــا أبكيـــــــــــــــــــــــــك للحبْـــــــــــــــــــــــــــــــ

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

فـا عـــــــــــــــــلاتــــــن فـــــــــــــــــــــــــاعـــــلا تـــــــــــــــن

س ح س س ح س ح س ح ح س ح س س ح ح س ح س ح س ح س س ح س

ـــــــــــب، الـــــــــــــــــذي كـــــــــــــــان بهــــــــــــــــاه

0/ / 0/ 0/ / / 00/

فـــــــــــــــــــا عـــــــــلاتـــــــــــــــــن فـــعـــــــــلا تْ

س ح س س ح س ح ح س ح ح س ح س ح س ح س ح ح س

يمـــــــــــــــــــــــــــــلأ الـــــــــــــــــــــــدنيا فـــــــــــــــــــــــــأنى

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

فـــــــــــــــــــا علاتـــــــــــــــــن فـــاعـــــــــــــــــلا تـــن

س ح س س ح س ح س س ح س س ح س س ح ح س ح س ح س ح س س ح س ح

ســـــــــــــــــــــــــــــــرت في الـــــــــــــــــــــــــــــــــدنيا أراه

0/ / /0 0/ 0/ / 00/

فـــــــــــــــــــــــــا عـــلاتـــــــــــــــن فـــاعـــــلا تْ

س ح س س ح س ح س س ح س س ح ح س ح س ح س ح ح س

فـــــــــــــــإذا مــــــــــــــــــــــا لاح فجـــــــــــــــــــــــــــر،

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

فـــــــــــــــــــــــــعلاتــــــــــن فاعـــلا تـــــــــــــــــن

س ح س ح س ح س ح ح س ح ح س ح س ح س ح س ح س س ح س

كـــــــــــــــــــــان في الفجــــــــــــــــــــــــــــر ســــــــــــــــــــــناه

0/ / 0/ 0/ / / 00/

فــــــــــــــــــا عـــلاتــــن فــــعــــــــــــلا تْ

س ح ح س ح س ح س س ح س س ح س ح س ح ح س

إن هذا التقطيع كشف عن تواتر أربعة أشكال من المقاطع في القصيدة،هي (س ح،س ح س،س ح ح،س ح ح س)، يجمعها الجدول الآتي موضحا تكرار كل نوع، في كل بيت من أبيات المقاطع الثلاثة.

المقطع الأول	1	2	3	المجموع
س ح	4	5	7	16
س ح ح	3	2	2	7
س ح س	6	6	5	17
س ح ح س	1	1	1	03

المقطع الثاني	1	2	3	4	5	6	المدموع
س ح	5	6	6	4	4	5	30
س ح ح	2	4	5	7	3	4	25
س ح س	7	4	3	3	6	5	28
س ح ح س	1	1	1	1	1	1	6

المقطع الثالث	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	المجموع
س ح	4	4	6	7	6	6	6	6	6	4	4	7	4	70
س ح ح	4	3	4	2	4	3	1	3	3	3	4	5	2	41
س ح س	5	7	4	5	4	5	7	5	5	7	6	3	8	81
س ح ح س	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	13	13

إنّ القصيدة منظومة على مجزوء الرمل، وهو بحر يتميز بالسرعة الإيقاعية،جاءت على قافية مقيدة موحدة،وروي الهاء الساكنة،فكان المقطع (س ح ح س)، حاضرا عند نهاية كل بيت،مع العلم بأنه لا

يجوز في الشعر إلا في الوقف،الذي يكون بالسكون[1] وهذا ما توفر في القصيدة نتيجة دخول علة التذييل التي تحد قليلا من سرعة الإيقاع، فكان تكراره مساويا لعدد أبيات القصيدة، يظهر في كلمات القافية،حيثتؤثر الأصواتفي إحساس المتلقي عبر وسيط هو دلالة الكلمات،[2]وقد وقع هذا المقطع في كلمات مثل: آه، سماه، حياه، وقد عبر هذا الانغلاق على انسداد أفق الشاعر واشتداد أزمته النفسية،وإحساسه بالاغتراب في هذا العالم.

عمل التشكيل المقطعي بهذا االنسق من التوزيع والتواتر المتنوع (س ح، س ح س، س ح ح، س ح ح س) الذي يتلاءمع إيقاع الوزن المتميز بسمة التنوع كذلك من خلال ما دخل على تفعيلاته من زحافات وعلل (خبن، تذييل،تشعيث) على إثراء الإيقاع الذي ينفذ إلى وعي المتلقي مشحونا بانفعالات النفس،حيث يكشف عن العلاقة الكامنة بين الشحنة العاطفية المحمولة في النص وبنية اللغة بإيقاعها وما يترتب عن هذا التفاعل من دلالة،فجاءت البنية الإيقاعية للمقاطع متماشية مع الإيقاع الموسيقي.

من خلال استقراء القصائد السابقة، يظهر شيوع الأصوات التالية (اللام، الميم، النون، الراء، الهمزة،الواو، التاء، الياء، الفاء)،من بينها ما كثر استخدامه في القوافي(النون، الميم،الهمزة، التاء،الواو،الراء)،فكانت المولد للنظام الصوتي في القصائد السابقة.كما تتميز بالوضوح السمعي،مما يجعلها تحتفل بإيقاع واضح. وقد تنقل الشاعر في هذه القصائد بين الجهر والهمس، والصوائت المتنوعة مما يثبت اضطرابه وتأزمه النفسي، محققا تنويعا إيقاعيا واتساعا تحرك فيه الشاعر للتعبير عن خوالجه. وقد ظهر اشتغال "الشابي" العميق بدلالات الأصوات، وإيحاءاتها التي تتصل بمعاني النص ،محققا انسجاما عظيما بين التجربة واستخدامه للأصوات، مبينانجاحه في إدراك الكيفية التي يقوم عليها الجرس الخاص لكل حرف من الحروف المستعملة في البيت، حيث وفر التراكم تنظيما إيقاعيا ودلاليا، يعبر على صدق أحاسيسهمما أحدث تأثيرات جمالية،وقد استعملها بنسب مختلفة، مركزا على الأصوات الوسطية،مع غلبة المجهورة على المهموسة،التي تصور االنفعالاتهالمكبوتة،كما تسهم في إثراء الإيقاع.

و استخدم كل من ألف المد وياء المد بشكل ملفت للنظر،مما ولد نسقاً إيقاعياً على الواقع اللغوي للقصائد السابقة، وكانت ياء المد في معظمها ياء للمتكلم مما دل على ذاتية التجربة. فجمعت

[1]-ينظر: رمضان عبد التواب: لحن العامة والتطور اللغوي، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1967م، ص:51.

[2]- vu :Jeane Molino et Joelle Gards – Tamine; Introduction a L'analyse de la poesiepresse ; Universitaire de France;Tome /1;1988 ; P : 5.

حروف المد بين القيمة الموسيقية والبنية الدلالية عند تكرارها.

كما يستند الإيقاع إلى الأساس المقطعي،حيث تتنوع المقاطع، منها ما يتألف من حرف وصائت قصير، و حرف وصائت طويل، أو حرفان الأول متحرك بحركة قصيرة والثاني ساكن ،وقد يتكون من صوتين الأول متحرك بحركة طويلة والثاني ساكن،أو مؤلف من ثلاثة أصوات الأول متحرك بحركة قصيرة والثاني والثالث ساكنين .

وبتتبع أنواع المقاطع في القصائد السابقة، يظهر بأن أكثر المقاطع استعمالا في هذه القصائد هي: (س ح، س ح ح، س ح س)، تتنوعبتنوع العاطفة من سياق لآخر مما يشي بثراء البنية الإيقاعية وجمالها وتعدد في الدلالة،فقد وظفها الشاعر توظيفا جماليا متوافقا مع السياقات المختلفة. فتتوالى المقاطع في النص،ممايحدث أثرا موسيقيا يتناسب مع المضامين الوجدانية والفكرية للشاعر.

أخذت القصائد المدروسة طابع التنوع بين الجهر والهمس فيما يخص الأصوات، والطول والقصر والانفتاح والانغلاق فيما يخص الطول والقصر،كدلالة على الطابع الحركي المستمر بنفسية الشاعر المتفاوتة بين الهدوء والاضطراب، فهو يعيد صياغة الواقع شعريا عبر إحساسه بلغة الشعر وتمثله لكيفية التعبير، مبينا قدرة عالية من خلال استثمار الإحساس بعناصر إيقاعية تتصل بالمعنى.

المبحث الثاني: الإيقاع التركيبي:

سعى "الشابي" للاستفادة من كل المعطيات الممكنة التي تسهم بنحو أو بآخر في إثراء إيقاعه الشعري، فأولى اهتماما بالإيقاع التركيبي، الذي يتشكل في الشعر العربي بأشكال مختلفة متنوعة على مستويات عديدة. والمستوى التركيبي هو دراسة العلاقات الداخلية بين الوحدات اللغوية وما تحمله من معان متنوعة.وهو الاستخدام الشعري للغة كطاقات، توجه مسار العبارة وتؤثر بفضل تسلسل أنغامها تأثيرا سحريا يسهم في خلق الإحساس بالموقف الشعري،[1]حيث«تمثل البنى التركيبية عاملا مهما في تشكيل النص، وذلك لأنها أداة لغوية ميسرة يمكن للمبدع امتلاكها، وتوظيفها بيسر».[2] لقد ظهرت ملامح التشكيل التركيبي في المدونة في أنماط عدة حققت إيقاعا ظاهرا، وقد تمت دراستها بدءا من تكرار الحروف فالكلمات،فالتراكيب وموسيقى الجمل (التنغيم).**فكيف يتولد النظام الإيقاعي من المستوى التركيبي؟**

المطلب الأول: الحرف وعلاقته بالتركيب.

تحتاج بنية الكلام إلى روابط لغوية تتمثل في الحروف، وقد تم الاشتغال في هذه المحطة على أكثرها شيوعا.والحرف«كلمة لا تدل على معنى في نفسها، وإنما تدل على معنى في غيرها فقط»،[3] بعد وضعها في جملة،من هنا كانت له وظائف كلامية هامة. بنيته ناقصة فليس له صيغة صرفية ، ولا يدل على زمن.وقد عبر عن هذا "الرماني" في قوله:«هوامل ليست لها وظائف وعوامل لها وظائف».[4] كما قيل:وليس له علامة يتميز بها كما للاسم و الفعل، وهو ثلاثة أقسام: حرف مختص بالاسم: كحروف الجر، والأحرف التي تنصب الاسم وترفع الخبر، وحرف مشترك بين الأسماء والأفعال كحروف العطف وحروف الاستفهام.[5]

يؤدي تكرار الحرف إلى عدد من الدلالات والمعاني منها «توسعة حيز الشيء المقترن به ضمن السياق الذي ورد فيه، وهذا يفضي إلى توسعة حيز الحدث الكلي للقصيدة، وبشكل تدرجي تزداد

---

[1]- ينظر: عبد الغفار مكري: ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1972م، ص:156.

[2]- زيد خليل القرالة: "التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص دراسة تطبيقية"، مج/17، ع/1، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)،غزة، 2008، ص: 227.

[3]- الحسن بن قاسم المرادي : الجنى الداني في حروف المعاني، تح: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط/2، 1983م، ص:30.

[4]- علي بن عيسى النحوي الرماني: معاني الحروف، تح: عبد الفتاح اسماعيل شلبي، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، د/ت، ص:51.

[5]- ينظر: مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية،مراجعة عبد المنعم خفاجة، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط/28، 1993م، ص: 10.

التوسعة فيه اطرادا بزيادة التكرار»[1]، كما يكسب هذا النوع من التكرار ذلك الكلام إيقاعا مبهجا، ويدركه الوجدان السليم حتى عن طريق العين، فضلا عن إدراكه السمعي...[2]، وقد قام الشاعر بتكرار بعض الحروف، منها:

1-حروف الجر: «وسميت حروف الجر لأنها تجر معنى الفعل قبلها إلى الاسم بعدها أو لأنها تجرّ ما بعدها من الأسماء أي تخفضه»[3]،وقد ورد **"في"**،الذي «يحمل معاني كثيرة ، يحددها السياق الأسلوبي ، منها الظرفية، السببية، المصاحبة، الاستعلاء، المقايسة،...»[4]، وقد تكرر بشكل لافت للنظر في قصيدة "الأم"، وقد اخترت منها الأبيات التالية، يقول الشاعر:

ويراك فـي صـور الطبيـ * ـعة: حلـوها، وذميمهـا**
وحزينـهـا وبهيـجـهـا * وحقيـرهـا وعظيـمهـا**
في رقة الفجـر الوديـع * وفي الليـالي الحالمـه**
في فتنة الشفـق البديـع * وفي النجـوم الباسمـه**
في رقص أمـواج البحيـ * ـرة، تحت أضواء النجوم**
في سحر أزهار الربيـع * وفـي تهـاويل الغيـوم**
في لمعة البرق الخفـوق * وفي هـوي الصاعقـة**
في ذلة الـوادي، وفـي * كبـر الجبـال الشاهقة**
في مشهد الغاب الكئيب * وفـي الـورود العـاوية**
في ظلمة الليل الحزيـن، * وفي الكهـوف العاريـة[5].**

فالشاعر في هذه الأبيات لم يكتف بتكرار حرف الجر "في" في بداية الأبيات، بل جعلها بداية لأشطر الأبيات الثانية في أغلب الأبيات السابقة بشكل يلفت انتباه المتلقي،وجعل منه بؤرة تتكثف فيها رؤية الطفل لأمه التي سلبها منه الموت فأصبحت تتراءى له في كل تفاصيل الحياة ، التي تتوحد بحرف الجر "في" الذي يعمق الوجود والطبيعة في كل التفاصيل ،مما جعله أداة فاعلة في ضم جزيئات المعنى وتوحيدها.كما استعان به الشاعر ليعبر عن حالة الطفل الوجدانية المسبوغة بالحزن

[1]- فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط/1، 2004م، ص: 53.
[2]- ينظر: عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط/2، 1986م، ص: 41.
[3]- م ن، ص: 463.
[4]- ينظر: إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط/1، 1983م،ص ص: 307- 308.
[5]- أبو القاسم الشابي: الديوان،ص ص: 116- 117.

والأسى لأنه «يكثر التكرار الحرفي في المآسي»[1]، برسوخ ذكرى الوالدة في ذهنه ويستحيل محوها. لقد حقق هذا الحرف تدفقا إيقاعيا وأبدى تمظهرات الأم في ذات الطفل اليتيم. لأن الشاعر يصفها انطلاقا من وصفه للعالم الخارجي في الطبيعة. وقد جاء في هذا الموضع بمعنى الظرفية المكانية حيث يحدد الشاعر وجودها في الطبيعة.

2-حروف العطف:والعطف تابع مقصود بالنسبة مع متبوعه يتوسط بينه وبين متبوعه أحد الحروف العشرة[2]، تقوم بجمع التراكيب المتعاطفة تحت حكم واحد في الإعراب، في حين نجد لكل واحد منها معنى يختلف عن معنى الآخر ومن أهم حروف العطف "الواو، والفاء، وثم "، و مما ورد في المدونة:

-**"الواو"**: وهي الأكثر ورودا و استعمالا،تكون الواو للجمع بين المعطوف والمعطوف عليه في الحكم والإعراب جمعا مطلقا، فلا تفيد ترتيبا ولا تعقيبا[3].وهو يعد«رابطا إحاليا».[4] يعمل على تماسك النص الذي يظهر في وحدة دلالية عبر تكثيف مضامينه فهو أكثرها معانٍ، حيث يجعل من القصيدة شبه مدورة من خلال ربط الكلمة الأخيرة للبيت مع بداية البيت الموالي ،هذا ما يتوافق مع «خاصية تدافع النفس في جوف الفم عند خروج صوتها».[5]وظاهرة العطف لا تقتصر على عطف الكلمات على بعضها في الجملة الواحدة بل تتعداها إلى عطف الجمل الشعرية مؤكدا تعالقها النحوي ، وعدم تمام معناها، واكتمال الصور المعبرة عنها بفضل هذا العطف.وقد ورد هذا الحرف بهذه الدلالة في قصيدة **"تحت الغصون"** في قول الشاعر:

ما أرق الشباب ،في جسمك الغضّ * وفي جيدك البديع، الثميـــن**
وأدق الجمال في طرفك الساهـــي، * وفي ثغرك الجميل، الحزيـــن**
وألـــذّ الحـــيـــاة حيـــن تغنيـــــــ * ـن فأصغي لصوتك المحـزون**
وأرى روحـــك الجـــميلة عطـــرا * ضائعا في حلاوة التلحيـــن[6]**

حيث أسهمت الواو هنا في تدفق مشاعر الشاعر المتغنية بالمحبوبة ما حقق امتدادا وتدفقا إيقاعيا من خلال تلاحقها عبر المعطوفات، محدثا تماسكا معنويا للأبيات يبرز اكتمال المشهد

[1]- عبده بدوي: دراسات في النص الشعري، ص:45.

[2]- ينظر: رضيّ الدين محمد بن الحسن الأستراباذي: شرح كافية ابن الحاجب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط/1، 1998م، ص: 354.

[3]- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية،ص 512.

[4]- الأزهر الزناد: نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط/1، 1993م، ص:121.

[5]- ينظر: عبد الحميد بن صخرية: تفاعل الأبنية الشعرية في سينية ابن زيدون،مقاربة أسلوبية، مجلة الأثر، ع/4، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ورقلة ، الجزائر، 2005م، ص: 205.

[6]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 152.

الوصفي الذي رسمه الشاعر متغزلا بحبيبته. فإذا كان المبتدأ أو«المخبر عنه في الجملتين واحداً كقولنا: هو يقول ويفعل ويضر ويسيء ويحسن ويأمر وينهى ويحل ويعقد... ويأكل ويشرب وأشباه ذلك ازداد معنى الجمع في الواو قوة وظهورا»[1]،وقد ربط الشاعر بين الأبيات السابقة عن طريق حرف الواو ما زادها قوة،ولو حذفت الواو لانقطعت الصلة بينها،ذلك أنّ العطف يستوجب النظر في حال التركيب مع الذي قبله وملاحظة حال ما يقرن ويعطف إلى ما قبله.

كما تفيد الواو المرور من حالة إلى أخرى، أو إلى مقطع آخر جديد «فتكرار الحرف لا يمكن أن يخضع لقواعد نقدية ثابتة يمكن تعميمها على النصوص الشعرية للشاعر لاختلاف طبيعة الأسلوب والدلالة التي يحدثها كل حرف ضمن السياق في النص»[2]،وقد بدا هذا واضحا في قصيدة"فلسفة الثعبان المقدس"، في قوله:

والشّاعـــر الشّحـــرور يرقـــص، * منشدا للشّمس،فوق الورد و الأعشاب**

شعر السّعادة و السّلام، و نفسه * سكـــرى بسحـــر العـــالم الخـــلاّب**

و انقـــضّ، مطغنا عليه ، كأنّـــه * ســـوط القـضـــاء ، و لـعنـــة الأربـاب[3]**

في هذه الأبيات أدت الواو وظيفة الربط والجمع بين الصور المتفرقة والمتباعدة والمتباينة ،وقد انتقل الشاعر من مشهد إلى آخر،من صورة الشحرور المبتهج إلى صورة الثعبان المنزعج من فرح الشحرور.

–"الفاء": تفيد الترتيب من غير تراخ[4]،نحو: "درس ففهم"،ومعنى الترتيب أنّ المعطوف بها يكون لاحقا لما قبلها ، فعندما يُقال: "درس ففهم" كان المعنى أن القيام بالدراسة كان قبل الاستيعاب والفهم.

كما تفيد معنى التعقيب الذي يعني وقوع المعطوف بعد المعطوف عليه بغير مهلة ،و يشير "سيبويه" إلى ذلك بقوله:«والفاء تضم الشيء إلى الشيء كما فعلت (الواو)، غير أنها تجعل ذلك متسقاً بعضه في أثر بعض و من ذلك قولك:(مررت بعمر فزيد فخالد) ، و(سقط المطر بمكان كذا وكذا فمكان كذا وكذا)».[5]كما تكون الفاء سببية تُمكِّن من إدراك العلاقة المنطقية بين جملتين أو أكثر،تتدرج

[1]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط/4، 1978م،ص: 226.

[2]– أحمد زهير منصور: التكرار في ديوان أغاني الحياة، مجلة جامعة أم القرى، موقع: www.dahsha.com،ص: 478 .

[3]– أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 33.

[4]– ينظر: عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص : 224.

[5]– م ن، ص: 217.

ضمنه علاقات خاصة كالنتيجة والسبب والشرط ... وهي علاقات منطقية ذات علاقة وثيقة بعلاقة عامة هي السبب والنتيجة.[1] وهذا ما ظهر في الأبيات الآتية من قصيدة "فلسفة الثعبان المقدس":

وسعادة النّفــس التّقيــّة أنّهــا * يوما تكـون ضحيّــة الأربـــاب**

فتصيــر في روح الألـوهة بضعة * قدُسيّة ، خــلُصت من الأوشاب**

((أفلا يسرّك أن تكون ضحيّتي * فتحلّ في لحمي و في أعصابي))**[2]

أفاد الفاء التحول من حال لآخر في الفعل "فتصير"، كما أفاد فعل الحلول في الفعل "فتحل".

قامت حروف العطف بربط أجزاء النص وتكثيفه عن طريق الاختزال خوفا من تهلهله.[3] وقد حققت تدفقا إيقاعيا واضحا.

3- حروف النداء:يقول سيبويه:« اعلم أن النداء: كل اسم مضاف فيه فهو نصب على إضمار الفعل المتروك إظهاره والمفرد رفع، وهو في موضع اسم منصوب».[4] الغرض منه التنبيه ، وصوت المد في أدواته هو ما يؤكد على التنبيه، تستعمل الهمزة لنداء البعيد أما باقي الأدوات فهي لنداء القريب. والنداء نسق ثري يتصرف في كثير من المعاني، فقد لا يتوجه النداء إلى مخاطب أصلا، وقد ينادي الجماد الأصم، أو يناجي النفس، أو يؤنب الضمير.[5] وفيه تهيئة لطول نفس الشاعر وتنشيط لنفس المستقبل،[6] فيسمعه صراخا لا تنبيها.

-"الياء": يستخدم عادة للنداء، يتضمن معنى الطلب والأمر والدعوة إلى الإصغاء، يحمل معاني الشجن والأسى، ويعد "الياء"،الأكثر استعمالا، تستعمل لنداء القريب والبعيد، والغافل والمقبل، وفي الاستغاثة والتعجب.[7] والنداء في لغة القرآن لم يرد بغيرها.[8] وقد استفاد "الشابي" من هذا في التعبير عن قلقه وحزنه ولم يكن نداء حقيقيا يهدف منه إلى إقبال شخص، وإنما وظفه لأغراض أخرى كإظهار التحسر والاستغاثة والتعجب. وقد برز هذا في قصيدة "يا شعر"، في قول الشاعر:

يا شعر أنت مدامـــــع * علقت بأهداب الحياة**

يا شعر أنت دم، تفـــجْـ * ـجر من كلوم الكائنات**

---

[1]- ينظر:جون براون و جون يول:تحليل الخطاب،تر:محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي،جامعة الملك سعود، الرياض،السعودية، 1997م، ص: 228.

[2]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 34.

[3]- ينظر: محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط/1، 1991م، ص: 22.

[4]- ينظر:أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه:الكتاب،تح:عبد السلام هارون،ج/2،مكتبة الخانجي،القاهرة، مصر، ط/1، 1988م، ص: 182.

[5]- ينظر: حسن طبل :علم المعاني تأصيل و تقسيم، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، ط/1، 1999م، ص: 85.

[6]- ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص: 367.

[7]- ينظر: يوسف حسن عمر : شرح الرضي في الكافية، ج/1، جامعة قار، تونس، 1978م، ص: 345.

[8]- ينظر: محمد عبد الخالق عظيمة : دراسات لأسلوب القرآن الكريم، ج/3،دار الحديث، القاهرة، مصر، 2004م، ص: 520.

****

يا شـــعر قلبـــي مثلمـــا * تدري- شقيّ، مظلـــم**

فيه الجراح، النجل، يقـ * ـطر من مغاورها الـــدّم[1]**

يشكل النداء بؤرة مركزية ينطلق منها الشاعر ليناجي الشعر مستغيثا به ليخفف عنه ما يعانيه، فدلالة المد في حرف الياء تتجلى صوتيا في استمرارية المناجاة وتتابعها، لتوافق المعنى، وتلفت الأذهان بما تمنح من وقت زمني للتأمل والتفكير مع ومراعاة المعنى والبعد الصوتي، مما أسهم في تصوير أزمة الشاعر، ولإدراكه بأن هذا الشعر يعاني كما يعاني هو، فكان المعادل الموضوعي للشاعر كون الشعر كذلك مصابا بغربة فكرية وروحية، فيحاول أن يعطيه بعداً ومفهوماً أوسع وأشمل فيجعله وسيلة محاكاة للنفس البشرية ووسيلة للتعبير عن خيال الشاعر فلم تعد رسالة الشاعر ألفاظاً منمقة وعبارات مرصعة وكلاما مرصوصا.[2] وهذا ما يتضح في قوله:

يا شعر هل خلق المنـــو * ن بلا شعور كالجماد**

لا رعشـــة تعـــرو يديـــ * ـه إذا تملقه الفـــؤاد[3].**

فقد عبر الشاعر من خلال ياء النداء عن آلامه الذاتية و الفكرية.محققا تتابعا إيقاعيا بفعل تتابع الياء وألف المد ، فتميّز الإيقاع بالبطء بما يتوافق مع حالة الشاعر.

وقد نادى الشاعر في "الصباح الجديد"،شيئا معنويا لا يفهم الخطاب، من خلال استخدامه كمنادى "الرياح، الجراح، الشجون،..."، مهيئا لها معنى السكون والموت، ما يشعر المتلقي بانتهاء الصراع بطلوع صباح جديد مبينا خلاصه من هذا الوجود الذي اكتفى منه أزمات وحسرات منبئا عما وقع في تفكيره من صور مخيفة له لا تفارقه، دالا على الفناء الذي يخافه الشاعر اليائس من الحياة ، ويشغله المجهول الذي يمثل ما بعد الموت فهو رومانسي يدرك حقيقة الوجود الذي يهدده الموت ما يفقده الاطمئنان، فيعيش قلقا، فيهرب إلى الأحاسيس الذاتية والحياة الباطنية،[4]متفائلا بما يوجد بعد الموت.

---

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 15.

[2]- ينظر: ديفد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادق، بيروت، لبنان، 1967م، ص: 172.

[3]- المصدر السابق، ص: 19.

[4]- ينظر: زكرياء إبراهيم: تأملات وجودية، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1962م،ص: 03.

كما استخدمه "الشابي" لغرض التعجب لتعظيم الشيء عند المتلقي.[1] في قصيدة"صلوات في هيكل الحب"، لأنه جعل من حبيبته نموذجا للمثالية المطلقة ، معبرا عن إعجابه وحبه.

يا لها من وداعةٍ وجمـــالٍ * وشبـــابٍ منعـــمٍ أملـــــود**

يا لها من طهارةٍ، تبعث التقـ * ـديس في مهجة الشقيّ العنيد**

يا لها رقـــةً تكاد يـــرف الـ * ـورد منها في الصخرة الجلمود[2]**

حيث يعبر الامتداد الناجم عن الياء والهاء في بنية "يا لها" عن الاستطالة والامتداد الملائمين للمناجاة فضلا عما يحدثه التنوين المقترن بالكسر حيث يتوحد النغم متوافقا مع لحظات التوحد الوجداني،[3]مما يحدث إيقاعا بطيئا بفعل الامتداد الذي يحدث طولا في الزمن يتماشى مع تأمله وابتهاله في محبوبته،من خلال تكرارها ثلاث مرات ببناء متشابه بصورة تبدو أقرب إلى طقوس المناجاة.

بالإضافة إلى توظيفه لصوت **"الآه"**«الذي يمثل نسق الحسرة والتوجع، ليعبر عن القلق الذي يعتريه لما يعانيه من الحزن والتشاؤم الذي يسود حياته ، وهو من الأصوات الصادرة عن الإنسان طبعا لا وصفا ك "أح" لذي السعال، إلاّ أنهم لما ضمنوها كلامهم لاحتياجهم إليها، نسقوها نسق كلامهم وحركوه بتحريكه»[4]،على أن نهاية هذا الصوت بالهاء كونها تعين ألف المد على البروز نطقا.[5] للدلالة على طول المدة التي يستغرقها صوت المد، محدثا بطئا إيقاعيا يتماشى مع ما يخفي وراءه من هول وألم، وقد ورد تكراره في قصائد من المدونة من بينها:

-"رثاء فجري":

آه؟ لقد كانت حياتي * فيك حالمة، تميـد**

آه؟ لقد غنى الصباح، * فدمدم الليل العتيد[6]**

-"صيحة الحب":

آه؟ كم تخدع ألحاظ الظبا * كلّ صبّ بسواد و حورْ[7]**

---

[1]- ينظر: قيس اسماعيل الأوسي : أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، بيت الحكمة، مصر، 1988م، ص: 292.

[2]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 60.

[3]- ينظر: فوزي عيسى: تحليل النص الشعري وآليات القراءة ، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط/1، 1997م، ص: 164.

[4]-رضي الدين محمد بن الحسن الأستر أبادي:شرح الرضي على الكافية،تح:يوسف حسن عمر،ج/3،جامعة قاريونس،فلسطين، 1978م،ص:118.

[5]- ينظر: سيبويه: الكتاب، ج/2، ص: 220.

[6]- أبو القاسم الشابي: المصدر السابق، ص: 57.

[7]- م ن ، ص: 58.

أثار تكرار حرف "آه" في بداية الأبيات السابقة أصداءً نغمية ، تدفع الحركة التعبيرية إلى الأمام بتدفق ساحر محملة بشحنات شعورية عميقة و رغبات مكبوتة تفور في داخله منصرفا إلى نفسه وآلامها لخيبته في الحياة، مبديا خوفه من المستقبل المجهول و المخيف.

4- حروف الاستفهام:

يقول"سيبويه":«استفهمت أو استخبرت أي طلبت إليه أن يخبرني».[1]فهو«استخبار وطلب من المخاطب أن يخبر أو يفهم عن شيء لم يكن معلوما بأداة خاصة».[2] وهو من الأساليب التي تدخل في باب علم المعاني، ولها وقع خاص في النص الأدبي على مستوى المتلقي والمبدع، فهو أسلوب يحرك النفس ويدعو المتلقي إلى أن يشارك المستفهم فيما يشعر ويحس،[3]يظهر أسرار الحوار الداخلي لنفسية الشاعر في استدراكها وتوجهها[4].كونه يتحرك بين معان سياقية مختلفة تكشفها بعض السياقات وطبيعة المرسل حينا والمتلقي والرسالة في أحيان أخرى تنعدل عن معنى مألوف إلى معان يفرضها السياق، ما يضفي قيما جمالية، يكتسي دلالات جديدة بدخوله التجربة الشعرية.فهو حركة بيانية تعبر عن واقع نفسي أو فكري ينم عن اللبس والحيرة أو عن الإلحاف والإلحاح،وهو يبعد التجربة عن السرد والملل والرتابة،وقد تنوعت أدوات الاستفهام عند الشاعر ما أبدى ميله إلى الاستقصاء والرغبة في الوصول إلى حقيقة يطمئن إليها.[5]وللاستفهام حروف وأسماء،ومما استخدمه:

-**"الهمزة"**:«هي حرف الاستفهام الذي لا يزول عنه إلى غيره، وليس الاستفهام في الأصل غيره».[6]

وقد استخدمها الشاعر في قصيدة "نشيد الأسى"، في المقطع الثالث ،يقول:

يا مهجــة الغاب الجميل * ألم يصدعك النحيب؟**

يا وجنــة الــورد الأنيــق * ألم تشوهك النـدوب؟**

يا جدول الوادي الطروب * ألم يرنّقك القطــوب؟**

يا غيمة الأفق الخضيــب * ألم تمزقك الخطوب؟**[7]

---

[1]- سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 70.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 108.

[3]- ينظر: عبد العليم السيد فودة : أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، مصر، د/ت ، ص: 296.

[4]-ينظر:سلام كاظم الأوسي:الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر،أطروحة دكتوراه،كلية التربية،ابن رشد،جامعة بغداد،العراق، 2000م،ص: 230.

[5]- ينظر: محمد الهادي الطرابلسي:خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص: 352.

[6]- سيبويه: الكتاب، ج/1، ص: 99.

[7]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 23.

لقد ظهرت الهمزة بشكل جلي في بداية الأشطر الثانية من الأبيات السابقة دلت على طلب التصور حول بواعث الهموم وغياب اليقين عند الشاعر،كما أدى تتابع النداء بالياء فالاستفهام بالهمزة فالنفي بالإضافة إلى النغمة الإيقاعية المتكررة إلى إحداث بعد دلالي عميق ففي النداء لفت للانتباه وفي أداة النفي تكريس لهذا المعنى وفي التساؤل حيرة وتعجب،مما أكسب العبارة صفة جمالية تتصل بالمعنى وتلونه وتصله بحالة المخاطب... [1].

-"أين": ورد في قصيدة "إلى الشعب"،«وقد كثر التساؤل في هذه القصيدة لنزوعها منزعا تأمليا وتساؤليا»[2]،فقد استخدمه ليظهر يأسه وقلقه،مصورا بلوى شعبه ومعاناته ما أدى به إلى هجر الراحة، و«يستفهم بأين عن المكان»[3] ،منغمسا بالتمني (الخيال، الطموح، الأحلام،...)،استخدمها مكررة كدليل على سيطرة هاجس المكان على نفسه الخائفة من المجهول،ولضيقه ذرعا مما يعانيه لاجئا إلى الفضاء المفتوح للطبيعة التي يعتبرها متنفسا يفرغ فيها آلامه.

يظهر خروج أدوات الاستفهام والنداء من حدودها الضيقة وتتجاوز في الأبيات وظيفتها المحدودة وكأنها مراوحة بين الخارج في تساؤل تخاطبي وبين الداخل في تساؤل ذاتي،فقد جعل الشاعر من هذه الأساليب قوة ضاغطة على ذهن المتلقي من أجل استمالته إلى فكرة النص، وقد أدى تكرارها في ثنايا القصيدة إلى تحقيق إيقاع بارز.

5- التمني:نسق لغوي يعبر به الفنان عما يتمناه ويرجو حصوله، والوحدة اللغوية الموضوعة له أصلا هي "ليت" فلا تفارق معناه إلى معنى غيره، وقد تنوب عنها "لعل، ولو،وهل".[4] وهو«ليس بالقول الذي تظهره بلسانك فقط ولكن يجب أن تتبعه معرفة القلب».[5] فكأنه حديث مع النفس عما يدور يدور فيها من رغبات وآمال وهو نسق ينقل الشاعر إلى عالم من الخيال يعانق فيه ما لا يستطيع الوصول إليه في واقعه.[6]

وقد ورد هذا النسق في المدونة في عدد من القصائد منها، "النبي المجهول"، يقول الشاعر:

أيها الشعب ليتني كنت حطابا * فأهوي على الجذوع بفأسي**

ليتني كنت كالسيول، إذا سا * لت تهد القبور: رمسا برمس**

---

[1]- ينظر: عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز،ص : 140.

[2]- إيليا الحاوي: في النقد والأدب،، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط/1، 1980م، ص: 254.

[3]- ينظر: سيبويه: الكتاب، ج/1، ص ص: 219- 220.

[4]- ينظر:أبو العباس محمد بن يزيد المبرد :المقتضب، ج/4، تح: عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب، بيروت، لبنان، د/ت، ص: 107.

[5]- ضياء الدين ابن الأثير :النهاية في غريب الحديث والأثر، تح: عبد الحميد هنداوي، ج/4، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، 2008م، ص:604.

[6]- ينظر: حسن طبل : علم المعاني تأصيل وتقييم، ص: 82.

ليتني كنت كالرياح، فأطـوي * كل ما يخنق الزهور بنحسي**[1]

يجد الشاعر نفسه أسير التمزق والضياع والعجز أمام شعب متخلف يثير في نفسه الإحباط فينطلق بموجة التمني المتدفقة مبرزا رغبته فيما يريد أن يصنع ليحقق التغيير في شعبه، محدثا تتابعا إيقاعيا بفعل تكرار "ليت".

المطلب الثاني: المفردة وعلاقتها بالتركيب.

كل كلمة «لا بد أن تدل على معنى»[2].وتكرارها لون شائع، يلجأ إليه صغار الشعراء ولا يعطيه الأصالة والجمال إلا شاعر موهوب حاذق يدرك أن المعول في مثله لا على التكرار نفسه،وإنما على ما بعد الكلمة المكررة[3]، والشاعر المتمكن قادر على«أن يشكل جوا موسيقيا خاصا، ويشيع دلالة معينة، أسلوب قديم ،لكنه أصبح على يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية بارزة تكمن من ورائها فلسفة»[4].يؤدي تكرارها لتوسيع دلالتها داخل السياق وتكثيفها من خلال ما يرتبط به في كل مرة من معان جديدة[5]،فتكرارها في المعطى اللغوي لا يمنح النغم فقط، بل يمنح امتدادا للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد... لخلق حركة إيقاعية داخل الفضاء المعماري لها ولتكسب صفة جمالية تنبع من تلك الحركة،[6] قد تكون ذات صفة ثابتة وساكنة كالأسماء ،أو ذات طبيعة متغيرة كالأفعال لاستيعاب الأحداث التي يعيشها الشاعر.

وشعر "الشابي" يحفل بتكرار كلمات من أسماء وأفعال، سواء في البيت الواحد أو في المقطع أو في القصيدة كلها.موليا «قدرة تلك الكلمات على التناسق اهتماما ليخلق جملا إيقاعية وإيحاءات سمعية في ارتباطها بكلمات أخرى»[7].مما يسهم في إحداث علاقة شكلية بينها.

1-الفعل: وهو "ما دل على حدث وزمن "[8]،من حيث الصيغة الصرفية، يتبين تحديد دلالتها داخل التشكيلات والعلاقات،فالماضي ما دل على معنى في نفسه مقترن بالزمان الماضي و المضارع ما دل على معنى في نفسه مقترن بزمان يحتمل الحال و الاستقبال و الأمر ما دل على طلب وقوع الفعل

---

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 93.

[2]- عباس حسن: النحو الوافي،ج/1، دار المعارف، مصر، ط/4، 1971م، ص: 13.

[3]- ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 231.

[4]- محمد مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص: 299.

[5]- ينظر: فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، ص ص: 67- 68.

[6]- ينظر: عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، مصر، ط/1، 2003 م، ص ص: 212- 227.

[7]- راوية يحياوي: شعر أدونيس، البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ط/1، 2008م، ص: 299.

[8]- تمام حسان: اللغة العربية، معناها ومبناه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط/2، 1979م، ص: 104.

من الفاعل المخاطب بغير لام الأمر[1].

أ–المضارع: في قصيدة **"أراك"**، يتكرر الفعل الذي هو العنوان نفسه ثلاث مرات في مستهل كل مقطع من القصيدة[2]، بمسافات متساوية على بنية النص، حيث يظهر متصدرا بعد كل مقطع، بنغمة بنغمة موسيقية واحدة،كأن الشاعر أراد أن يشرك المتلقي من خلال الإلحاح عليه،ليثير انتباهه، ليشكل المحور المهيمن على مناخ القصيدة، ويظهر استناده إلى كاف المخاطب، مصرفا في المضارع، للدلالة على الديمومة والحركة، ما يؤكد الاستمرارية*، مشكلا توكيداً دلالياً يستند إلى معاني الشوق والتأمل، محققا توافقاً وانسجاماً يؤدي إلى الإحاطة بوضع شعري معين،يتمثل في قدرة المحبوبة على إسعاد الشاعر، فعمل هذا الفعل المتكرر على نقل أحاسيس الشاعر.كما استفاد الشاعر من تكرار الفعل المضارع في قصائد أخرى مثل قصيدة "أنا أبكبك للحب"، يتكرر الفعل "أبكيك" ثلاث مرات في كل مقطع يظهر مرة واحدة بصيغة الماضي حيث ورد بالمقطعين الأول والثاني بصيغة النفي "لست يا أمسي أبكيك، لا ، ولا أبكيك"، بينما ورد بصيغة الإثبات في المقطع الأخير" إنما أنا أبكيك" "صفحة من كتاب الدموع"، الفعلين "يرى، يخال"، وشكل هذا التكرار المتنوع ما يتوافق مع تنوع أنماط حياته وهمومها.

ب–الماضي: وقد استخدمه الشاعر في المدونة على وجهين، وجه متفائل كما في قصيدة " الجمال المنشود"، ووجه كئيب كما في قصيدة "يا موت ".

يقول الشاعر في قصيدة "الجمال المنشود":

قد رأينا الشعور منســـدلات * كللت حسنها صباح الورود**

ورأينا الجفون تبسم، أو تحلم * بالنور، بالهوى، بالنشيـــــد**

ورأينا الخدود ضرّجها السحر، * فآها من سحر تلك الخدود**

ورأينا الشفاه تبسم عن دنيـــا * من الورد، غضّة، أملـــــود**

ورأينا النهود تهتز، كالأزهـــار * في نشوة الشباب السعيـــد[3]**

يتضح تكرر الفعل "رأينا" في بداية كل سطر شعري على نفس التشكيلة، فكان بمثابة البؤرة المركزية لهذا الوصف عند الشاعر،لأنه يقوم على اليقين بالإضافة إلى اتصاله بنون المتكلم للتعبير عن

[1]– مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص: 23.

[2]– ينظر: أبو القاسم الشابي: الديوان، ص ص: 118- 119.

*– الاستمرارية: "تفيد معنى ما يجري عادة، أو صيغة الزمن الذي يفيد معنى الحدوث المتكرر": عبد الجبار توامة: زمن الفعل في اللغة العربية قراءته ووجهاته، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1994م، ص:87.

[3]– المصدر السابق، ص: 66.

ذاته ما يؤكد حضور الذات الشاعرة ، دالا على اعتراف ضمني بالاستمتاع عند النظر للمخاطب، والتلذذ بذكره، معبراً بدقة عن عمق الحالة الغزلية في أعماقه، رابطاً دلالات القصيدة.[1] مما أبدى الصدق في نقل تجربته.

و تتوحد لوحات الرؤيا التي يصفها الشاعر في جسد المحبوبة من خلال " الشعر والجفون و الخدود و الشفاه و النهود"، فترسخت تفاصيلها في ذاكرته، فدل هذا الفعل على التفكير والرؤية الصريحة التي منبعها القلب، والإحساس الذي اعتراه كما عبر حرف الواو الذي يسبق الفعل في كل مرة عن التتابع والتعاقب ما يحقق تسارعا إيقاعيا يعكس لهفة الشاعر. كما تكرر الفعل "تبسم" مرتين ما أبدى نوعا من التفاؤل لدى الشاعر.

وقد أسهم هذا التكرار في«تحقيق النغمية و الرمز للأسلوب ففي النغمية هندسة الموسيقى التي تؤهل العبارة و تغني الموسيقى».[2]

-"يا موت"

ففقدت روحا، طاهــرا، * شهما، يجيش بكل خيــر**

وفقدت قلبا، همـــــه * أن يستوي في الأفق بدري**

وفقدت كفا، في الحيـا * ة يصـــدّ عنّـــي كـــلّ شـرّ**

وفقدت وجها،لا يعبْـــ * بسـه ســوى حزني وضرّي**

وفقدت نفسا، لا تنـــي * عــن صون أفراحي وبشـري**

وفقدت ركني في الحيا * ة، ورايتي، وعمــاد قصــري.[3]**

جاء الفعل المكرر"فقدت "ماضيا استعان به الشاعر باعتباره يعمل على بناء الموقف الدرامي، فالماضي يجسد الألم والغياب والضياع، ويدعو إلى الأسف والأسى، وينقل كل واحد إلى عالمه الخاص، يسترجع ذكرى مؤلمة لا يقدر على محوها مهما طال الزمن، وهذا ما حدث مع الشاعر حيث حاول أن يلخص معاناته في جو مظلم حزين.فبتكراره له يبوح عن مشاعره الدفينة ليخفف من آهات نفسه المعذبة من الموت الذي سلبه أعز الناس على قلبه.ولكثافة تكراره المتماثل الصورة تأكيد على مأساته التي تسكن ذاكرته،وقد تكرر الفعل الماضي في مجموعة من قصائد المدونة مثل:"السآمة"يتكرر

[1]- ينظر: عصام شرتح: موحيات الخطاب الشعري، دراسات في شعر يحي السماوي، مكتبة الملك فهد الوطنية، السعودية، 2011م، ص: 85.

[2]- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص :173.

[3]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 86.

في البيتين الأول والثاني الفعل"سئمت"، موشح "الكآبة المجهولة" يتكرر فيها الفعل"سمعتها"،"الأم"، الفعل "نسو"، زئير العاصفة"، الفعلين "قلت، جاش"، "يا حماة الدين"، الفعل"سكتم".

ج-الأمر: تتعدد أغراضه باختلاف السياق الذي يرد فيه، يعبر عما في وجدان الشاعر، و يجسد ما يشعر به من أحاسيس بألفاظ تخرج عن معناها المألوف لتكون أصدق تعبيرا في وجدان المتلقي.[1]وقد استفاد منه الشاعر في الكثير من القصائد، منها:

موشح "أغنية الأحزان"[2]،حيث يفتتح عنوانه بكلمة "أغنية"، وهي عبارة شعرية يمكن أن تكون عنواناً ثابتاً للقصيدة، يخضع بعدها للتفصيل، وهي كلمة تدل على التفاؤل والمرح لكن سرعان ما يحول الشاعر مدلولها بإضافته كلمة "الأحزان"، وهذا ما انطبق على متنها حيث يتلاحق فيه الفعل "غنني" بمناخ من الإيقاع الأمري المتسارع ،إذ يبتدئ به عدد من المقاطع ، معبرا عن عجز الشاعر عن النهوض لاستعادة حبه وآماله، جاعلا منه سردا غنائيا مأساويا ترتكز فيه العواطف المتكدرة، التي تتوازن مع سرعة حركة القصيدة مكتفيا بوضع إيقاعي ودلالي واحد.

وفي قصيدة"مناجاة العصفور":

يا أيــها الشادي المغرد ههـنا * ثمــلا بغبطــة قلبـه المسـرور**

متنـقلا بيـن الخمائــل، تاليــا * وحي الرّبيع الساحر المسحور**

غرّد، ففي تلك السهول زنابق * ترنــو إليــك بنــاظر منظـور**

غــرّد، ففي قلبي إليك مـودّة * لكــن مــودّة طائـر مأســور**[3]

توحي دلالته بالحيوية والإقبال على الحياة بلهفة، واحتوائه على صوت الراء المكرر الذي يستدعي الانطلاق والحركية[4]،بالإضافة إلى وروده مضعفا ،مما حقق إيقاعا ملفتا للانتباه، لكن سرعان ما يجعل الشاعر هذه اللهفة ضربا من الوهم كونه مأسور بمعاناة قلبه.

-قصيدة "ذكرى صباح":

أنت أرجــوحة النسيــم فميـلي * بالنسيـم السعيـد كــلّ مميـل**

ودعي الشمس والسماء تسوي * لك تاجا، من الضياء الجميل**

ودعي مزهــر الغصــون يغشّيـ * ـك بــأوراق ورده المطلــول**

---

[1]- ينظر: حسن طبل : علم المعاني تأصيل وتقييم، ص ص: 54- 55.

[2]- ينظر: أبو القاسم الشابي: الديوان ،ص : 45 وما بعدها.

[3]- م ن، ص: 83.

[4]- ينظر: حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 2002م، ص:111.

****

للشعاع الجميل أنت، وللأنـــ * سام، والزّهر، فالعبي، وأطيلي**

ودعي للشقي أشواقه الظمأى * وأوهـــام ذهنــه المعلـــول[1]**

من الأفعال المتكررة في القصيدة فعل الأمر "دعي" الذي يفيد الترك، حقق دلالة الانفتاح والخلاص كإلحاح يولد إحساسا داخليا لتحقيق هذه الرغبة، فلم يكن أمرا حقيقيا موجها لمخاطب محدد، بل يفترض مخاطبا يحاوره للتنفيس عن كربه، فهو في حالة مناجاة واستعطاف، فالأمر الذي وظفه الشاعر يوحي بالالتماس لغرض استمالة المحبوب والمرغوب فيه،كما مثل دلالة الهزيمة متجاوزا الدلالة السابقة، مجسدا إياها من خلال توظيفه لـ" الشقي، الأوهام، الظمأى، المعلول"، جاعلا من هذه الذكرى مشروع تحول وتغيير،غرضه الإرشاد إلى الامتناع عن اليأس وترك الحزن والقنوط و الإقبال على الحياة و الفرح بها.

وتعد دعوته دعوة وجودية تفاؤلية،فهو يدعوها إلى أن تحيى في واقع الحاضر وألا تتبدد في هموم المستقبل،فالغد يفترس الحاضر ويغشاه بالضباب أو الدخان أي بالوساوس واليأس، فعدّ الإنسان هو الهرم، فالموت، فإذا لم ننعم بالحاضر سلبنا الغد قدرتنا على التنعم و الفرح بخيرات الوجود[2].

وفي قصيدة "صلوات في هيكل الحب": تكرر فعل الأمر المتصل بياء المتكلم "أنقذيني"، ثلاث مرات، في قوله:

أنقذيني من الأسى ، فلقد أمْـ * ـسيت لا أستطيع حمل وجودي**

أنقذيني، فقد سئمت ظلامـي * أنقذيني، فقد مللت ركـــودي[3]**

يلجأ الشاعر إلى الكشف عن معاناته محددا ملامح عالمه الحقيقي المظلم،مستنجدا بالمحبوبة معتمدا على فعل الأمر"أنقذيني" المتكرر،ما عبر عن رغبة الذات في الخلاص من أزمتها باعتبارها الأمل الوحيد لنجاته،[4] فانسجمت اللغة الشعرية مع هذا المشهد المأساوي متسما بالتدفق، فلا أحد سينقذه مما هو فيه غيرها. وهناك قصائد تتضمن تكرار فعل الأمر في الديوان مثل:"إرادة الحياة"، الفعل" ناجي"، "ذكرى صباح"، الفعلين" كبليني، دعي"، "يا رفيقي"، الفعل "غنني".

---

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 122.

[2]- إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ص: 246.

[3]- المصدر السابق، ص: 62.

[4]- ينظر: فوزي عيسى: تحليل النص الشعري وآليات القراءة، ص ص: 190- 191.

فقد تكرر نفس الفعل للتأكيد على التأثير الذي يعيش تحت ضغطه الشاعر والذي لا يستطيع الانفلات منه.كما يجسد لخصوبة اللغة وحركية دوالها التي تستجيب لحركية النفس المضطربة.

2-الاسم: لم يعن الشاعر بتكرار اسم بعينه، فهو لا يبحث عن فرد، وإنما يبحث عن قيم ومبادئ تتمثل في الأشخاص، فكانت الأسماء الواردة عنده هي أسماء معاني وليست أسماء ذوات[1].

أ-الكلمات:زخرت قصيدة "صلوات في هيكل الحب"، بتكرار المفردات المتنوعة،حيث لجأ الشاعر إلى تكرار "فؤادي، الشباب، الأناشيد"على فترات متقطعة، مؤكدا مهارته وبراعته في فعل العشق بصوته الإنساني النبيل فيكون اللقاء لقاء المشاعر في فؤاده بعيدا عن مغريات الجسد، لأن حبيبته امرأة عفيفة لم تدنس طهارتها،فهي تمثل الراحة النفسية للشاعر عندما ضاقت به الحياة،كاشفاً عن مظاهر عظمة العشق بأسلوب جمالي يتخذ التكرار مقوماً جمالياً يسهم في تعميق الدلالات وتأكيد صيرورتها النصية ضمن سياقات القصيدة،مثيرا مشاعر العاطفة صوب حبيبته النورانية،مما يكشف عن الحالة الشعورية المسيطرة على ذات الشاعر من تقديس وإجلال لهذه الشخصية التي تمثل له الكثير من القيم و الأخلاق النبيلة.فوحد هذا التكرار مرمى أصل الكلمات من معاني الحياة والجدة والاستمرارية والحلم محققا نغما إيقاعيا مستمرا، يثير المتلقي.مؤكدا ثوابت المفاهيم والأفكار التي تكون عالم النص وموضوع الخطاب ، فتعددت الأنساق اللسانية لجذر معجمي واحد من خلال الانتقال من الفعل إلى المصدر أو من الاسم إلى المصدر(النشيد، الأناشيد، شب، الشباب، ...) ما ضمن نمو البنية الشكلية عن طريق التفرع والتوليد في اتجاهات متوازية ومتكاملة،[2]معبرة عن صلب رؤية الشاعر في خطابه الشعري.

كما تتكرر كلمة "النور" في أبيات من قصيدة "يا ابن أمي"،غير أنها بلغت أوجها في البيت الأخير، يقول الشاعر:

إلى النور، فالنور عذب جميل، * إلى النور فالنور ظل الإله**[3]

حيث يدفع الشاعر شعبه إلى النور،ما يبعث الأمل من أجل التغيير، فجاءت لتعمق إحساس الشاعر بهذه الرغبة في التحرر والخروج من الوضع المتردي المعاش إلى وضع آخر أكثر تفتحا ونورا،وهي كلمة تحمل بعدا صوفيا حيث تنطلق دعوة الشاعر إليه بفعل الوضع الوجودي المتأزم الذي أشعره بالضياع،وهذا النمط من التكرار يعكس لنا التجربة الصوفية للشاعر فالنور هو الحياة. بالإضافة إلى

[1]- ينظر: تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص: 104 .

[2]- ينظر: نعمان بوقرة: "التحليل النصي التداولي للخطاب الشعري، دراسة في قصيدة حديثة "فلسفة الثعبان المقدس" للشابي أنموذجا"،مجلة مؤتمر تحليل الخطاب،كلية الآداب،جامعة الكويت،2005م، ص: 20.

[3]- أبو القاسم الشابي: الديوان،ص: 160.

توفر الكلمة على واو المد التي تقتضي طول النفس، وبتكرارها المتلاحق يرتسم معنى الامتداد والاستمرار في الدعوة.ما يعكس الانفعال المكبوت،الذي يتماشى مع البطء الإيقاعي الذي يحقق المد.

أيضا يظهر تكرار كلمة"الطفولة" في قصيدة "الطفولة" مرة واحدة في الأبيات الأولى من المقاطع الثلاثة التي تتألف منها،فربطت مقاطع القصيدة كلها،مما حقق الوحدة و الانسجام ،فترديدها يشغل اهتمام الشاعر، ويلفت انتباه المتلقي إليها،حيث يعود الشاعر إلى الحياة الأولى المتمثلة في الطفولة، فيرسم صورة عن الواقع اللطيف الذي عاشه الشاعر في حقبة ماضية تميزت بالتفاؤل والمرح بعيدا عن كل الأحزان، مليئا بالحب والدفء لذا ما زال مشدودا إليه،فهو يستحضر هذه الحقبة بتكراره لهذه اللفظة التي تكتنز بدلالة الماضي السعيد والبريء،مما يؤكد حبه لها وحنينه إليها،فهو يعتبرها أروع مرحلة بعيدة عن كل أشكال الحزن والمعاناة، مليئة بالنقاء والمرح، فظهر التوحد النفسي والشعوري إزاء هذه الفترة والذي يتماشى مع وحدة مسار المقاطع و دلالاتها من بدايتها إلى نهايتها، فكانت كتلة نصية و شعورية واحدة متقدة لا تنفصل على الإطلاق وصولا إلى أسمى صور التعظيم.

وتتكرر كلمة "الوداع" أربع مرات في المقطع الأخير من "الصباح الجديد"، في قول الشاعر:

يا جبــالَ الهمــومْ! * الــودَاعَ! الــودَاع**

يا فجَــاجَ الجحيمْ! * يا هضَبابَ الأسـى**

في الخضمِّ العظيمْ * قــد جــرى زوْرَقِي**

ونشرتُ القلاع ... * فالــودَاعَ! الــودَاع**[1]

لقد شكلت كلمة "الوداع" متكررة شطرين من المقطع، الشطر الأول من البيت الأول، والشطر الثاني من البيت الأخير، فكانت فاتحة المقطع وخاتمته، فحمل هذا التكرار دلالة التأكيد على رغبة الشاعر الملحة في توديع حياته المليئة بالهموم والأحزان، ليستقبل حياة أخرى في العالم الآخر وهي التي يعني بها الصباح الجديد. فالشاعر في وضع متأزم يرغب في كشف المجهول، مودعا أحزان الدنيا بغية إدراك عوالم الخلود الأبدية، وهذا النمط من التكرار يعكس لنا التجربة الصوفية للشاعر، «إن الموت هو الظلمة التي تنجب النور».[2] بالإضافة إلى ما حققه التماثل اللغوي من نغم واضح.

[1] –أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 152.

[2]– سفيان زدادقة: "أدونيس بين الحب والعشق الإلهي،الطريق الأدونيسي نحو الصوفية السوداء"،مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، ع/6، 2008م، جامعة سطيف، الجزائر، ص: 87.

وفي ثنايا قصيدة "أيها الليل" تتكرر كلمة الليل، في قول الشاعر:

أيها الليل الكئيب * أيـها الليل الغريـــب**

ضل من سماك يا * ليل بني الحزن، بهيـم**

ما الذي خلفك يا * ليل؟ أويل أم سـلام؟**

ما الذي خلفك يا * ليل؟ أنور أم ظلام؟**

هل سيبدو الفجر * يا ليل؟ إذا جاء الغـد**

هيا يا ليل لنسعى * نحـو هاتيـك الفـلاة** [1]

لقد اتخذ الشاعر من الليل زمنا لرحلته المؤلمة لما فيه من سكينة وهدوء ، داعيا إلى استنهاض تأمل الكون والكائنات، وما يضفيه من ظلام كاحل يشعره بأمرين ، الأول وجود نور قوي يتجلى خلف ذلك الظلام شبيه بلمعان نجوم الليل ، فهو أنيسه في وحدته،[2] أما الثاني فيحمل وراءه سوادا أكثر مما هو عليه، ما يجسد حيرة الشاعر،كما جعل منه محور التركيب الذي تتمركز فيه الدلالة، بالإضافة إلى ما أحدثته هذه المفردة من نغم موسيقي لما حققته من تماثل لغوي يبني معناه.

ب–الضمائر: الضمير من صفات الأسماء، وهو صفة مشبهة مشتقة من الفعل ضمُر أو ضمَر، بمعنى غاب واختفى،وهو بمعنى المضمر،على حد قول العرب:«عقدت العسل، فهو عقيد» أي معقود.[3] و هو"اسم جامد يدل على متكلم أو مخاطب،أو غائب مثل:أنا ،أنت، التاء،الكاف، الياء،....،ويسمى ضمير المتكلم أو المخاطب ضمير حضور،لأن صاحبه لا بد أن يكون حاضرا وقت النطق به،والضمير بأنواعه لا يثنى ولا يجمع، وإنما يدل بذاته على المفرد المذكر أو المؤنث أو على المثنى المذكر والمؤنث،أو على الجمع بنوعيه كذلك»[4].وقد جعل النحاة الضمير في مقولة الاسم المعرفة الذي وضع لتعيين مسماه متكلما أو مخاطبا أو غائبا.[5]

وتأتي الضمائر عادة «لتفيد ضربا من التوكيد»[6]،فالتعامل معها له أهمية أسلوبية ودلالية، تدفع بالقارئ إلى إنتاج دلالة معينة سواء من خلال رد هذه الضمائر إلى مراجعها أو بتقديرها في بعض

---

[1]– ينظر: أبو القاسم الشابي: الديوان، ص ص: 25– 26.

[2]– ينظر:محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط/1، 2010م، ص ص: 398– 390.

[3]– ينظر: خالد الأزهري: شرح التصريح على التوضيح، ج/1، المطبعة الأزهرية، مصر، ط/3، 1925م، ص: 95.

[4]– محمود عباس: النحو الوظيفي، ج/1، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1960م، ص ص: 147– 148.

[5]– ينظر: أبو الفضل عبد الرحمان جلال الدين أبو بكر السيوطي: كتاب الأشباه والنظائر في النحو، مج/1، ج/2، تح: عبد الغله نبهان غازي، مختار طليمات، إبراهيم محمد عبد الله، أحمد مختار الشريف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،د/ت، ص: 48.

[6]– عبد الرحمان المطردي:أساليب التوكيد في القرآن الكريم، دار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، 1986م، ص:83.

الأحيان[1]،فهو يعتبر«أحد وسائل الشاعر للتعبير عن مكنونات النفس ووسواس الفكر والحيرة الوجودية والتردد بين الشك واليقين، الكفر والإيمان،وبين النفي والإثبات مستهدفا بذلك التركيز والتكثيف بالموازاة،مع تكوين الضمير وظآلة حجمه ...»[2] وتنقسم الضمائر في اللغة العربية الفصحى إلى ثلاثة أقسام: ضمائر الشخص، ضمائر الإشارة، ضمائر الوصل[3].

1- أما ضمائر الشخص: لقد تعامل "الشابي" معها منفصلة ومتصلة.

-المنفصلة: الضمير المنفصل،يختص بحالة الرفع دون حالتي النصب والجر،هذا هو الأصل، وأول أحوال الرفع الابتداء، وهو عامل معنوي يأتي عاريا من مصاحبة لفظ يتعلق به، لذلك فإن عامل الابتداء معنوي وليس لفظي.[4] فعند الابتداء يطلب انفصال الضمير.

لقد تكرر ضمير المخاطب "أنت" في المدونة في عدة قصائد، من بينها "إلى قلبي التائه"، يقول الشاعر:

أنت حقل، مجذب، قد * هزأت منه الرعـــاة**

أنت ليـــل، معتـــم، تنـ * دب فيه الباكيـــات**

أنت كهـف، مظلـم، تأ * وي إليه البائســـات**

أنت صرح، شاده الحب * ب على نهر الحياة[5]**

يصور لحظة العذاب والألم من خلال حديثه عن القلب الموجوع، مستعينا بتكرار الضمير "أنت" بشكل متتابع، ما حقق غنائية متسارعة متعمقة في الذات، وفاعلية استمدها من الصفات المتعاقبة.

كما تكرر في قصيدة "أيتها الحالمة بين العواصف"،في قوله:

أنت تحت السماء روح جميـل * صاغه الله من عبير الـورود**

وبنو الأرض كالقرود، وما أضـ * يع عطر الورود بين الـقرود**

أنت من ريشة الإله، فلا تلـــ * قي بفنّ السما لجهل العبيد**

---

[1]- ينظر: محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1995م، ص: 144.

[2]-رابح بن خوية:"شعرية التكرار في النص الشعري الحديث،قصيدة الطلاسم لإيليا أبو ماضي أنموذجا"،مجلة الناص،ع/6،جامعة جيجل، الجزائر، 2005م، ص:142.

[3]- ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناه و مبناها، ص 108.

[4]- ينظر: أبو الفتح عثمان ابن جني: الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج/3، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، ط/2، 1983م، ص ص: 109- 110.

[5]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص:40.

أنت لم تخلقي ليقربك النـاس * ولكن لتعبدي من بعيــد...**[1]

شكل تكرار ضمير المخاطب"أنت"موقعا رئيسيا في بداية الأبيات يوحي بتلذذ الشاعر به، و«الناس موكولون بتفضيل جودة الابتداء وبمدح صاحبه»[2]، فهو ينقل ذلك للمتلقي ليشاركه إعجابه إعجابه ومدحه لهذه المرأة المثالية،وقد أضفى تكرار الضمير عليها نغما موسيقيا،وهو تكثيف يدل على الشحنة الشعورية التي يكنها لحبيبته تعكس رغبة الشاعر وحبه، فهو شعور نابع من أعماقه، عززه بهذا التكرار الجميل ليحمل دلالة شعورية خاصة يستجيب لها وجدان المتلقي ويتجاوب بها مع إحساس الشاعر، فجعل منه وسيلة لإيقاظ المتلقي من بيت لآخر ليتعرف على وصف آخر.

الكلمة المكررة واحدة في القصيدتين السابقتين "أنت"،غير أنها لم تحمل الدلالة نفسها، بل تختلف باختلاف السياق ما يعمق الدلالة في ذهن القارئ التي تختلف حسب السياق الذي ترد فيه.

كرر الشاعر ضمير جمع المتكلم في قصيدة "في ظل وادي الموت" بالمقطع الأول، في قوله:

نحن نمشي، وحولنا هاته الأكـ * ـوان تمشي...، لكن لأية غايه؟**

نحن نشدو مع العصافير للشمـ * ـس، وهــذا الربيــع ينفخ نايه**

نحن نتلو رواية الكون للمـــــو * ـت ولكن مـاذا ختـام الرواية**[3]

عبر الشاعر من خلال هذا التكرار عن ذاته فيما يعانيه، وهذا دون الفصل بينه وبين ما استخدم في ذكره للغائب، لأنه بحاجة لأن يعبر عن نفسه في علاقته مع غيره، فمثل صوت الجماعة، متحدثا على لسانهم جاعلا منهم شخصا واحدا، للاشتراك في المأساة ذاتها، ما أثبت وجوده والتحامه مع الجماعة فكان هوية الشاعر معبرا عن انحلاله في تلك الأفكار التي تمتلكه وتأسره. كما فخم من قوة لغة الشاعر، وزاد المبالغة في الحدث، مؤكدا بأن الشعب سبب رئيس فيما آلت إليه أوضاعهم بجنوحهم للسكينة، على الرغم من عظم التحديات، ومرارة الواقع .كما تكرر الضمير من خلال الفعل المضارع مفجرا المعنى الدلالي لهذا الضمير الذي يشرح لنا الشاعر من خلاله معاناة شعبه فما يقع في الحاضر هو معرفة للماضي،لذلك تأخذ أطراف النص شكلا حادا حيث تبدو هناك"درجة من التنويع، فالجملة الأولى تتم بالفعل:"نحن نمشي"، ونعطف عليها جملة جديدة مميزة بتقديم الظرف، والابتداء باسم الإشارة المنجر عنه بتكرار الفعل المضارع، "هاته الأكوان تمشي"، النفخ بالناي يجانس الشدو، ثم يحول التصريف إلى الماضي "قلت" ما يؤذن بحركة جديدة وهذا يومئ

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 68.

[2]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تح: فوزي عطوي، ج/1، دار صعب، بيروت، لبنان، د/ت ، ص: 122.

[3]- أبو القاسم الشابي: المصدر السابق، ص: 174.

إلى دلالة استخدامه "الرياح" ليحاورها كونها لا تثبت في مكان فهي رمز التغير والزوال، فالحياة لغز والنهاية هي شطر هذا اللغز.[1] فيخترق بذلك قلب المتلقي حتى يشعر وكأنه يعيش الحدث في لحظته مبينا حيرته وقلقه من الوضع السائد وما سيؤول إليه . فجاء هذا التكرير ليؤكد على فكرة ظلت مسيطرة على ذهن الشاعر، قصد إيصالها للمتلقي.

-الضمائر المتصلة: الضمير المتصل، هو ضمير اتصل بعامله، لذا لا يمكن أن يبتدئ به أول الكلام، أو يستقل بنفسه مهما كانت الوظيفة النحوية التي يقتضيها العامل من رفع أو نصب أو جر، ويشكل مع عامله لفظة واحدة، ويكون عندئذ مبنيا عليه لأنه يعد كأحد الأحرف التي ينبني منها تلك الكلمة فلا نجده منعزلا عن عامله.[2]نحو: آمنت، أخبرني.

يتكرر ضمير المخاطب "الكاف"،في قصيدة "الأشواق التائهة"،بكامل المقطع الأول في قوله:

يا صميم الحياة؟ إنّـي وحيـــدٌ * مـــدلج، تائـــه، فـــأين شروقـكْ؟**

يا صميم الحياة؟ إنّـي فـــؤادٌ * ضـــائع، ظـامئ، فـــأين رحيقـكْ؟**

يا صميم الحياة؟ قد وجم الناي * وغـام الفضـــا فـــأين بروقـــكْ؟**

يا صميم الحياة؟ أين أغـانيـــــ * ـك؟ فتحت النجوم يصغي مشوقكْ**[3]

يظهر تكرار مزدوج تمثل في تكرار عبارة "يا صميم الحياة" بالإضافة إلى كاف الخطاب التي تعود على "صميم الحياة"،يؤدي وظيفة اتصالية حتى يضمن الشاعر استمالة المتلقي،حيث"جعل من هذا التكرار المزدوج نقطة مركزية يعود إليها كل حين ليبدأ موقفاً جديداً يعكس بعضاً من ملامحه النفسية ورؤيته التي يسعى جاهداً للتأكيد عليها من خلال العبارة الندائية التي استطاع من خلالها أن يحدث نغمة موسيقية تعبر عن صرخات الشاعر وآهاته وعذاباته، ويختمه بكاف المخاطب.[4]

كما تكررت كاف المخاطب في قصيدة **"في فجاج الآلام"**:

يا قلب نهنه دموع الـــ * ـأســـى، ولـــوعة روعكْ**

إن الدهـور البواكـــي * غنيـــة عـــن دمـــوعـكْ**

حسب الحياة أســـاها * فاطو الأسى في صدوعكْ**

---

[1]- ينظر:محمد شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة مبارك العامة، القاهرة، مصر، ط/2، 1992م، ص: 115 وما بعدها .

[2]- ينظر: الحاج صالح عبد الرحمان: المدرسة الخليلية الحديثة والدراسات اللسانية الحالية في العالم العربي ، تقديم اللسانيات في الأقطار العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط/1، 1991م، ص: 380.

[3]- أبو القاسم الشابي: الديوان،ص: 112.

[4]- ينظر: أحمد زهير منصور: التكرار في ديوان أغاني الحياة، ص: 32 .

واحلم بفجر الليالي...، * ففــجرها فـي هجـوعـكْ**

وإن غفوت فإنّ الحيــا * ة ليــست تــروعـــكْ**

وسوف يمضي شتاء الـ * ـأســى، ويـــأتي ربيعكْ[1]**

تعود الكاف على قلب الشاعر وقد تكررت للتأكيد على أهمية القلب الذي«له خطورته في كل أشعار "أبي القاسم الشابي"، إلى درجة أن الشاعر كان يرى الألم والأمل فيه دون سواه».[2]وقد جاء في هذه القصيدة متوحدا بالطبيعة التي يأنس إليها فهي عالمه الخاص الذي يلجأ إليه.

يتكرر ضمير المتكلم" الياء"، في قصيدة " صلوات في هيكل الحب "،في قول الشاعر:

يا ابنة النّور، إنني أنا وحـــدي * من رأى فيك روعة المعبـــود**

فدعيني أعيش في ظلك العــذ * ـب وفي قرب حسنك المشهود**

عيشةً للجمال والفنّ والإلـــ * هام والطّهر، والسَّنى، والسّجود**

عيشة النّاسك البتول يناجي الرْ * ـرَبّ في نشوة الذّهول الشّديــد**

وامنحيني السّلام والفرح الــرّو * حيَّ يا ضوء فجريَ المنشـــود**

وارحميني، فقد تهدّمت في كـو * ـنٍ من اليأس والظّلام مشيـــد**

أنقذيني من الأسى ، فلقد أمْـ ** ـسيت لا أستطيع حمل وجودي[3]**

يتضح تكرار النون والياء "ني" الدالة على ذات المتكلم في البيت الأول ثلاث مرات متتابعة في قوله "إنني أنا وحدي"ما يؤكد وحدانية الشاعر لما يراه في حبيبته، ثم تتكرر نون المتكلم في الأبيات الموالية ما يدل على سيطرة ذات الشاعر عليها من خلال الأفعال الطلبية المتلاحقة،التي زاد من تدفقها حرفي العطف الواو والفاء ، فعبر عن حبه الروحي ساعيا للوصول إلى شاطئ هادئ بعيد عن كل الآلام والأحزان، مفجرا إحساسه المتضخم بذاته الغارقة في محبوبته، ثم تحول إلى التعبير عن همومه وهواجسه وحالته الكئيبة.

2-ضمائر الإشارة: هو مفهوم لساني يجمع كل العناصر اللغوية، التي تحيل مباشرة على المقام ....، حيث ينجز الملفوظ الذي يرتبط به معناه، ومن ذلك: الآن، هنا ، هناك، هذا، هذه...، وهذه العناصر تلتقي في مفهوم لتعيين أو توجيه الانتباه إلى موضوعها بالإشارة إليه...تقوم بوظيفة تعويض

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 165.

[2]- ينظر: حمادي صمود: "الأشواق التائهة مدخل إلى شاعرية الشابي"، مجلة فصول، ع/2، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، يناير، فبراير، مارس، 1986م، ص: 165 وما بعدها.

[3]- المصدر السابق، ص: 62.

الأسماء وتتخذ محتوى مما تشير إليه[1]،والغالب أن يكون "المشار إليه"،وهو "المدلول"شيئا محسوسا،وكأن تشير بأحد أصابعك إلى كتاب أو قلم أو سيارة ونقول:«ذا كتاب، ذا قلم، ذي سيارة، وقد يكون شيئا معنويا، كأن نتحدث عن رأي أو مسألة في نفسك ويقال" ذي مسألة تتطلب التفكير...،»[2] كما«أن طبيعة اسم الإشارة بتركيبه الحرفي تتصل بالسياق فيفيد حالة القرب أو البعد أو التوسط مثل: هذا وذلك وذاك»[3]، وتعد الإشارة «من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة، تدل على بعد المرمى، وفرط المقدرة وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملا ومعناه بعيد من ظاهر لفظه».[4]

وقد استعان "الشابي" بعدة ضمائر إشارية، مثل"ههنا" التي تكررت في قصيدة **"قلب الشاعر"**في الأبيات الآتية:

ههنا، في قلبي الرحب، العميق * يرقص المـوت وأطياف الوجـود**
ههنا، تعصف أهوال الدجـــى * ههنا، تخفـق أحـلام الـــورود**
ههنا، تهتف أصداء الفنـــــا * ههنا، تعـــزف ألحان الخلـــود**
ههنا ، تمشي الأماني، والهوى، * والأسى، في موكب فخم النشيد**
ههنا الفجر الذي لا ينتهـــي * ههنا الليـــل الـــذي ليـس يبيد**
ههنا، ألـــف خضـــمّ، ثائـــر * خالد الثّـورة، مجـهول الحديد**
ههنا، فـــي كـــل آن تمّحـــي * صـــور الدنيـــا، وتبـدو من جديد[5]**

يتصدر البنية اسم الإشارة "ههنا"، ليؤكد ما يجيش في قلب الشاعر من أحاسيس تمتاز بخصوصيتها المزدوجة حيث تكشف عن أزمة الذات الحادة كما يظهر فيها الأمل والتفاؤل،ما حقق التضاد الذي يتوزع بين الأمل واليأس، وقد أدى هذا التكرار المكثف إلى تحقيق تماثل إيقاعي في مفتتح كل بيت يعزز من موسيقى القصيدة.

3-ضمائر الوصل:وتسمى الأسماء النواقص،و نقصانها بيّن،لأنها في نفسها غير تامة وإنما تتم بالصلة ولذلك جعلت مع صلتها كالشيء الواحد[6]،«لذا فإن الاسم الموصول اسم مبهم يحتاج دائما في تعيين

---

[1]- ينظر: الأزهر الزناد: نسيج النص، ،ص: 117.

[2]- محمود عباس: النحو الوظيفي، ج/1 ،ص: 227.

[3]- هنريش بليث: البلاغة و الأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص: تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999م، ص: 347.

[4]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج/1، ص: 477.

[5]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص ص: 56- 57.

[6]- ينظر:محمد بن جابر الهواري:شرح ألفية ابن مالك، تح:عبد الحميد السيّد محمد عبد الحميد، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر، 2000م، ص:215.

مدلوله، أو إيضاح المراد منه إلى شيئين بعده هما: جملة أو شبهها، وضمير يعود عليه، أو يغني عن الضمير»[1].و قد استفاد الشاعر منها في قول الشاعر من قصيدة " في سكون الليل":

ما الذي خلف الغيوم * ما الذي خلف النجوم؟**

ما الذي يكتمه الدهر * ويخفيـــــه الغـــــد؟**

ما الذي يحجبـــــه * غيـــم الحيـــاة الأربـد؟**

ما الذي خلفك يـــا * ليـــل؟ أويل أم ســـلام؟**

ما الذي خلفك يـــا * ليـــل؟ أنور أم ظـــلام؟[2]**

شكل تكرار "الذي"حيزاً جمالياً مهماً يترك بصمة في ذهن القارئ من خلال تواتره في النص،وتوصيفه الحالة الشعورية بثبات،مبينا الحزن والجو السوداوي المخيم على الأبيات، مع الحيرة البادية على الشاعر من خلال التساؤل عما يخفيه ليله عنه كأنه يبحث عن شيء مفقود من خلال ليله، فهو يناجي ليله بمخاطبة ليله،كما حقق التماثل اللغوي إيقاعا بارزا.بالإضافة إلى ما حققه التماثل اللغوي من إيقاع.

المطلب الثالث: الجملة.

يعمد الشاعر إلى تكرار تراكيب معينة مستقلة في ثنايا النص، إذ لا يكتفي الشاعر بتكرار حرف أو كلمة،فيلجأ إليها لتستوعب تلك الدفقة الشعورية المسيطرة، وقد«يكون تكرار الجملة هو عبارة بذاتها... وقد لا تتكرر الجملة بذاتها، ويتم ذلك بإعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين الجملة.»[3] أو بتغير ترتيب عناصرها مع المحافظة على المعنى،لغرض إيقاعي بغية تحقيق التكثيف الموسيقي، ودلالي لتوكيد وتقوية شعور الشاعر والمتلقي.

ويعد تكرار الجملة «أشد تأثيرا من التكرار اللفظي و الحرفي إذ يرد صورة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها، وحينما يتخلل نسيج القصيدة يبدو أكثر التحاما من وروده في الموقع الأول»[4].وقد أصبح «في العصر الحديث مظهرا أساسا في هيكل القصيدة ومرآة تعكس كثافة الشعور الشعور المتعالي في نفس الشاعر، وإضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصور»[5].

والجملة«وحدة نحوية تتميز برابطة الإسناد بين مكونين اثنين دون غيرها من الروابط الأخرى

[1]- محمود عباس: النحو الوظيفي، ص: 241.

[2]- أبو القاسم الشابي: الديوان،ص ص: 25- 26.

[3]- نور الدين السد: تحليل الخطاب الشعري، رثاء صخر نموذجا، مجلة اللغة والأدب، ع/8، الجزائر، 1996م، ص ص: 108- 109.

[4]- حسن الغرفي: حركية الإيقاع الشعر العربي، ص: 85.

[5]- فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، ص: 101.

كالوصفية والحالية والمفعولية»[1]، وقد ورد في قصيدة "النبيّ المجهول" تكرار جملة بأسلوب النداء لغرض التعجب في بداية الأبيات الآتية ،في قول الشاعر:

يا لها من معيشة،في صميم الـ * غاب تضحي بين الطيور وتمسي**

يا لها من معيشة، لم تدنّسهـا * نفوس الورى بخبث ورجـــــس**

يا لها من معيشة، هي في الكو * ن حياة غريبة، ذات قـــــدس[2]**

تتسع جمالية هذه الأبيات من خلال النسج المتشابه للأشطر الأولى ، فأدى هذا التوازن الصوتي جرسا موسيقيا جميلا يتسرب إلى أعماق النفوس المتفاعلة مع أحاسيس الشاعر، فكانت عبارة "يا لها من معيشة" بمثابة صرخة إعجاب بالغاب جرى نسغها في أوصال الأشطر نابعة من أعماق الشاعر.

و تتكرر في قصيدة "صلوات في هيكل الحب"، جملة اسمية في قول الشاعر:

أنت..، أنت الحياة في قدْسها السّا * ـمي،وفي سحرها الشّجيّ الفريد**

أنت..، أنت الحياة، في رقّة الـــــ * ـفجرِ في رونق الرّبيع الوليـــــد**

أنت..، أنت الحياة، كـــــل أوانٍ * في رواءٍ من الشّباب، جديـــد**

أنت..، أنت الحياة فيك وفي عيْـ * ـنيك آيات سحرها الممـــدود[3]**

تكررت الجملة الاسمية "أنت ..، أنت الحياة" أربع مرات متتالية في بداية الأبيات، مجسدة الانبهار الكامن في أعماق الشاعر الذي يرى في محبوبته المثالية ، وقد دل الحضور المكثف لضمير المخاطب "أنت" على حضور المحبوبة و تجذرها في وجدانه ، الذي يفضي بالذات العاشقة إلى ضرب من ضروب العشق الروحي المجرد الممتزج بإشراقات صوفية.[4]كما يتحقق تدفق نغمي يتجانس مع التدفق المعنوي الذي يتحقق من خلال البنية الدائرية بالأبيات السابقة ما يعطي إيقاعا موسيقيا ترتاح إليه النفس.

[1]- رشيد بلحبيب: ضوابط التقديم وحفظ المراتب في النحو العربي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 1998م، ص: 9.

[2]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 96.

[3]- م ن ، ص: 61.

[4]- ينظر: فوزي عيسى: تحليل النص الشعري وآليات القراءة، ص: 168 وما بعدها.

المطلب الرابع: شبه الجملة.

تكرر أشباه الجمل في المدونة في كثير من المنظومات، من بينها "إلى البلبل"، في قول الشاعر:

فيك يا بلبل ما في الـ * ـشعر من وحي تعـوبْ**

فيك ما في الفجـــــر * من رقة لألاء طـروبْ**

فيك ما في الكون من * فن ومن سحر خلوبْ**

فيك ما في الزهـــرة * من شعر الدمـــــوعْ**

فيك ما في الـــــدم * عة المنحـــــــــدره**

من معاني[1]

أدى تكرار شبه الجملة في بداية كل بيت إلى امتداد نغمي، وقد جاءت على الصيغة الآتية: فيك ما في الفجر، أي: جار ومجرور+ اسم موصول+ جار ومجرور، ولو حولناها إلى نظامها المقطعي لوجدناها غنية بالمقاطع الطويلة المؤدية إلى امتداد النغم ما يتلاءم مع تغني الشاعر ببلبله.

س ح ح س ح س ح ح س ح س س ح س س ح

ط ق ط ط ط ق

متخذة دلالة التوتر والتيه التي يعانيها الشاعر بلغة القصيدة، لتؤكد لحظة التوتر القصوى والقلق الدائم. وتوجد قصائد أخرى يتكرر فيها أشباه جمل في الديوان،تتمثل في:"إلى الموت، قلت للشعر، إرادة الحياة، إلى البلبل، صلوات في هيكل الحب".

المطلب الخامس: جزء من الجملة.

شاع في قصائد "الشابي" استخدامه لهذا النوع من التكرار، وهو تكرار جزء من تركيب لا يشكل في مجمله جملة كاملة ،حيث يخلق حركة نسقية جمالية في النص تحقق دلالة و إثارة شعرية ، تحقق الترابط النصي بين مقاطع أو أبيات القصيدة ،وكمثال عن ذلك قول الشاعر ،وقد كرر الشاعر جزءا من جملة استفهامية بقصيدة،"يا موت"في قوله:

ماذا تود من المعذْ * ـذب في الوجود بغيـر وزر؟**

ماذا تودّ من الشّقيـ * ـي بعيشة، النّكد، المضرّ؟**[2]

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان ، ص: 101.

[2]- م ن، ص: 87.

يبدو تفجع الشاعر على نفسه من خلال الاستفهام المتكرر في البيتين،حيث استدعى الشاعر صيغة "ماذا" جهدا للتلفظ به لما يمتلكه من مقاطع طويلة،محققا بطئا إيقاعيا تلاءم مع وضعه المؤلم، وقد بين أسلوب الاستفهام النزعة التأملية التي ينزعها الشاعر للوصول إلى حقيقة الوجود والفناء، مفصحا عن حيرته وعن إغراقه في همومه ، وقد أدى تكرارها إلى مضاعفة المعنى كما«ساعد على ربط الجملة بتلك التي سبقتها»[1]. ويتوفر الديوان على قصائد استخدم فيها الشاعر جملا استفهامية متكررة تتمثل في

" الكآبة المجهولة، نشيد الأسى، الأبد الصغير، إلى الشعب".

كما استفاد من تكراره لأجزاء من الجمل الفعلية ، بصورة لافتة للنظر، معبرة عن الحدث غالبا، كمنبع للنشاط،وقد ورد هذا النوع في قصيدة"زئير العاصفة"، يقول الشاعر:

وقلت، وقد أصغت إلى الرّيح مـرّة * فجـــاش بهـــا إعصاره المتهـــــزّم**

وقلت وقد جاش القريض بخاطري * كما جاش صخّاب الأواذيّ، أسحم:**

"وقد كان وضّاح الأسارير، باسمـا * يهـــبّ إلـــى الجـــلّى، ولا يتبـــــرّم." [2]**

جاءت العبارة الفعلية المتكررة "وقلت، وقد" محققة إيقاعا صوتيا، أسهم في خلق تماسك القصيدة، تماسكا يحدث فاعلية في نفس المتلقي، يحفز الدلالات الشعورية لدى الشاعر ليتمكن من خلالها من التعبير والتنفيس عما يجول في خاطره ليجسد من خلالها آهاته وعذاباته، فيرددها ويلح عليها لتجد صداها سعيا إلى التغيير نحو الأفضل رغم كل الآلام، و دل ارتباط الفعل بتاء المتكلم على معاناة ذات الشاعر فيتعمق حضوره ، وبدخول "قد" على الأفعال الماضية تأكيد على وقوعها.

المطلب السادس: أكثر من جملة.

وقد تكرر في المدونة مقطع وبيت و لازمة، تتضح فيما يأتي:

1- المقطع: لقد ورد في الديوان تكرار مقطع كامل في قصيدة "الصباح الجديد"، وهو أطول أنواع التكرار، يعمل على تحقيق النغمية، وتكثيف المعنى«لأن للتكرار المقطعي خفة وجمال لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النفس، حيث أن الفقرات الإيقاعية المتناسقة،تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية، يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة»[3]،«يشترط فيه إيقاف

[1]- إبراهيم خليل: في اللسانيات و نحو النص، دار المسيرة للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط/2، 2009م، ص: 232.

[2]- أبو القاسم الشابي: الديوان ، ص: 135.

[3]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (ظواهره وقضاياه الفنية)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1978م، ص: 166.

المعنى لبدء معنى جديدا»[1]، حيث يشمل عددا من الأبيات والأسطر، وهذا النوع من التكرار يحتاج إلى عناية بالغة، ودقة في المقطع الذي يكرر ونوعيته، ومدى ارتباطه بالشكل العام، واحتياج المعنى إلى هذا التكرار، حيث أن تكرار المقاطع تكرار طويل في النغمات، والإيقاع، والمعنى، وكثيرا ما يفضي إلى الملل، فتكون نتائجه عكسية،...، فقد يشعر الشاعر بأن قصيدته متدفقة بشكل لا يستطيع إنهاءها إلا بتكرار مقطع من مقاطع القصيدة التي مرت، لذلك كثيرا ما يرد مثل هذا التكرار مبتذلا.[2]وقد رأت "نازك الملائكة" بأن ما ورد بالقصيدة لم يضر بها، ولم يفدها كثيرا، والقصيدة بدونه أفضل.[3] يقول الشاعر:

اسكنـي يا جراح * واسكتي يا شجون**

مات عهد النواح * وزمـــان الجنـــون**

وأطلّ الصبـــاح * مـــن وراء القـــرون**[4]

يظهر تكرار المقطع السابق بشكل منتظم ودقيق بعد كل ثمانية أبيات ما يشكل مقطعين، مكون من ثلاثة أبيات، يوحي هذا التكرار المنتظم بسيطرة الشاعر على انفعالاته، ولتكرار المقطع الافتتاحي بالذات دلالة خاصة، فهو يمنح القصيدة نوعا من الثبات، وكأن هناك فكرة يلجأ إليها الشاعر باستمرار[5]،ما يعكس الأهمية التي يوليها الشاعر لمضمون هذا المقطع باعتباره مفتاحا لفهم المضمون العام، فهو يسعى إلى صباح جديد، بانتصاره على الألم والأسى،ما يمنحه حياة مختلفة ،فيطمئن نفسه بهذا الحلم الجميل الذي يراوده.وقد دعم به الشاعر إمكانات موشحه دلاليا وإيقاعيا من خلال التناغم و الانسجام في سيرورة القصيدة على امتدادها وعلى تأكيد دلالته في الرغبة بصباح جديد في عالم آخر.ومن هنا يبدو نجاح الشاعر في ملاءمته استئناف معنى جديد وقدرته على إيقاف المعنى. مثبتا براعته الفنية وقدرته في اختيار مقطع مؤثر من الناحية الدلالية، ما أسهم في تلاحم أجزاء النص.

2- البيت: وظهر هذا في قصيدة "صفحة من كتاب الدموع"،حيث لجأ الشاعر إلى تكرار المطلع في خاتمتها.

---

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 236.

[2]- ينظر:عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات الكويتية، الكويت، 1982م، ص:167 وما بعدها.

[3]- ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 236.

[4]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 150.

[5]- ينظر: شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ص ص: 127- 128.

غناه الأمس ، وأطربه * وشجاه اليوم، فما غده**[1]

لقد عمل هذا التكرار على إرجاع المتلقي إلى لحظة البدء، حيث قام بربط أجزاء القصيدة وتماسكها ضمن دائرة إيقاعية واحدة، وكأنها قالب فني متكامل في نسق شعري متناسق، كوسيلة لإعادة ما في ذهنه من هموم وآلام،إذ أن التكرار هنا أكمل دائريته على نحو واضح،وقد مثل هذا البيت محورا أساسيا في نصه، يحمل دلالة الماضي والحاضر معا، الماضي يحمل دلالة الفرح ، أما الحاضر والمستقبل فيحمل دلالة الضياع والأسى.

كما كرر الشاعر الشطر الثاني للمطلع في الشطر الثاني للبيت الأخير من قصيدة "إرادة الحياة"،يقول في المطلع:

إذا الشّعب يوما أراد الحياة * فلا بدّ أن يستجيب القدر**[2]

ويقول في آخر بيت:

إذا طمحت للحياة النّفوس * فلا بدّ أن يستجيب القدر**[3]

وهذا ما يؤكد دائرية التكرار وما ينتج عنها من قيم إيقاعية نابعة من التردد المتباين للأصوات المتجانسة.و تأكيد الشاعر على فكرة من أراد استطاع.

3-تكرار اللازمة: تمثل «نسقا من أنساق التكرار المنتظم، يرتبط ارتباطا متجددا بالفكرة المركزية التي تدور حولها القصيدة أو الإحساس المحوري الذي يستقطبها، يشعر القارئ أحيانا بالتعسف في استخدامها، وأنها -على حد وصف القدماء- نابية في موضعها، مستكرهة في مكانها، وكأنما اضطر الشاعر لذلك اضطرارا، خضوعا لمنهج الأداء الذي التزم به من البداية، ومن ثم لا تمثل ختاما طبيعيا ينسجم مع المقطوعات التي سبقتها ويزيدها غنى، بل فضولا لا ضرورة فنية تستدعيه»[4]، فتكرارها لا يكون موفقا دائما ،بل يتطلب من الشاعر أن يسيطر عليه.

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص ص: 176- 178.

[2] - م ن ، ص: 70.

[3]- م ن ، ص: 73.

[4]- شفيع السيد: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط/1، 2006م، ص: 148.

وقد كرّر "الشابي " اللازمة في موشح "أغاني التائه" بشكل منتظم، حيث اعتمد على تكرار الشطر الأول من المطلع في الشطر الأول من البيت الأخير بالإضافة إلى تكراره في الشطر المستخدم للتذييل في نهاية الوحدة الأولى في كل مقطع. وقد جعل منها رابطا قويا بين مطلع النص ومركزيته، يقول الشاعر:

كان في قلبيَ فجر، ونجـوم * وبحار، لا تغشيها الغيـــــوم**

وأناشيد، وأطيار تحـــــوم * وربيع، مشرق، حلو ، جميـــل**

كان في قلبي صباح، وإيـاه * وابتسامات ولكن...وا أســـاه؟**

آه؟ ما اهول إعصار الحياة؟ * آه؟ ما أشقى قلوب الناس؟ آه؟**

كان في قلبي فحر ونجــوم، * فإذا الكل ظلام وسديـــــم...**

كان في قلبي فجر ونجوم[1]

يتضح تكرار الشطر الأول من المطلع "كان في قلبي فجر ونجوم" كلازمة قوية لها صداها منذ بداية تكرارها في كل سطر شعري جسد فيها ماضيه المشرق الجميل الذي فقده لعظم المصائب التي لحقت به، حيث كانت حياته صافية، وربيع حياته حلوا جميلا، لذلك نراه يؤكد على هذه اللحظات الحلوة التي مرت سريعا عبر هذه الأساليب التكرارية المتلاحقة، حيث وقعت في مسافات التوتر المختلفة بين اللازمة الأولى وكل من الثانية والثالثة، لأن اللازمة الأولى كانت أكثر قدرة على تجسيد الماضي بكل أحداثه و إشراقاته[2]، فجسد ضياء الحياة السابقة، فبعد أن كانت متألقة مثلها تزهو بأضواء الأمل والتفاؤل و السعادة، إذا بها تستحيل إلى حياة مليئة بالآلام والدموع يعْتريها القنوط و الحيرة ، فهدأت أمواج الفرح فيه ، فاستكان استكانة الوحشة والموت[3].

كما استعان بالفعل الماضي الناقص"كان"للدلالة على زمن مضى وانقضى لا يمكن أن يعود،ليبقى النص مشدوداً يتحرك في هذا الإطار الذي أراد من خلاله أن يصور حياته وما آلت إليه،معبرا عن حالة التحول الحاصل في حياة الشاعر، فأخذت بعدا دراميا،وجاءت مشحونة بنبرة الحزن، فالشاعر يؤكد على ذهاب زمانه السعيد، وهو الآن يعيش أزمة نفسية إثر ما يعانيه.

وقد استخدمها بشكل غير ثابت، ما يتوافق مع حالته النفسية المضطربة، في قصيدة "أكثرت يا قلبي فماذا تروم؟"،التي يظهر بها تكرار العنوان نفسه "أكثرت يا قلبي فماذا تروم؟" كشطر ثان في

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 126.

[2]- أحمد زهير منصور: التكرار في ديوان أغاني الحياة، ص: 23 .

[3]- ينظر: إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ص: 239.

البيت الثالث عشرة، بلا زيادة أو نقصان من حيث الصيغة والتركيب،ما يعيد المتلقي إلى البداية، فهذا البيت بالذات يتشكل من تكرارين، الأول يظهر في الشطر الأول فكان الشطر الأول لمطلع القصيدة، والثاني تمثل في العنوان مشكلا الشطر الثاني لهذا البيت،مانحا القصيدة الارتكاز والضبط الإيقاعي بفواصل مترددة، فكان العنوان فاتحة تلقي بظلالها الإيقاعية والدلالية على عالم القصيدة.مجسّدا لحظة التجلي الشاعرية اليائسة المحتارة مع قلبه المتوجع.

كما يتكرر الشطر الأول للبيت الأول "يا قلبيَ الدامي إلام الوجومْ ؟"،في الشطر الثاني من البيت الأخير بتغيير كلمة "إلام" بكلمة "لماذا" دون إحداث تغيير من حيث الصيغة الوزنية والتركيب، ما حقق تجانسا إيقاعيا بين المقدمة والخاتمة، معززة في ذلك الكثير من المفردات مع الحفاظ على أشكالها الصوتية وأبعادها الدلالية فكان الاستقرار الدلالي والإيقاعي، مع الصلة الوثيقة بالعنوان.

ويتكرر كشطر أول للبيت الرابع بتغيير مفردة "الدامي" بـ"الباكي"، و "الوجوم" بـ"البكا"، هنا يحدث تغير طفيف في الإيقاع لأن صيغة "الوجوم"، تختلف عن صيغة "البكا" فالأولى على وزن "فاعلان"، والأخرى على وزن "فاعلن"،كما يتكرر كشطر أول للبيتين السابع والثالث عشرة بإبدال كلمة "الدامي" بكلمة"الداجي" وهذا لم يؤدي إلى تغير في الوزن الإيقاعي ذلك أن كلا المفردتين يحملان نفس الصيغة "فالاتن"، فاحتفظت باتساقها الإيقاعي، عبر محافظتها على صيغة وزنية واحدة، فقد جعل من هذا التكرار نمطا أسلوبيا ثابتاً مع اختلاف في البناء اللغوي من جهة والمحافظة عليه من جهة أخرى،فكانت فاتحة القصيدة صرخة مؤلمة لآهاته وبتكرارها أصبحت مصدرا لتوتره.

ويكرر الشاعر اللازمة في مسافات مختلفة رابطا بينها بخيط إيقاعي صوتي تنطلق منه وتعود إليه في شكل انتشار عصبي[1]، بوحدة شعورية تنساب بين ثنايا السطور الشعرية بعبارات متنوعة تدور حول بؤرة واحدة تتجسد في ما يعانيه قلبه، بصور غاية في الاكتناز و التآلف الإيقاعي معززا إيحاءها و تكاملها النصي.وقد ظهر هذا النوع من التكرار في قصائد أخرى من الديوان تتمثل في: "ألحاني السكرى"،تكرر بها الشطر الأول من المطلع في الشطر الأول من البيت الأول للمقطع الثامن،"قلب الأم"، تكرر بها الشطر الأول للمطلع في الشطر الأول للبيت الثالث، "زوبعة في ظلام"، تكرر بها الشطر الأول للمطلع في الشطر الأول للبيت الأول من المقطع الثاني مع إحداث تغيير في المفردات و الصيغ.

[1]- ينظر: جان ماريو جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر: سامي الدوري، دار اليقضة، دمشق، سورية، ط/2، 1965م، ص: 166.

المطلب السابع: التنغيم وعلاقته بالتركيب.

يتواجد الإيقاع في المستوى النحوي من خلال ارتباطه بنمط الجملة وعلاقتها بالتنغيم[1]، الذي يحقق لها نغمها الخاص بها، حيث تعرف العبارة من خلال التنغيم والوقف، لكن التنغيم متغير في حين أن الوقف ثابت، فالعبارة الاستفهامية تنتهي بصوت صاعد،والعبارة الإخبارية تنتهي بصوت هابط،لكن لا مفر من أن تنتهي كلتاهما بوقف،والإشارات النغمية هي في نفس الوقت دائما إشارات وقفية.[2] **فكيف وظف الشاعر التنغيم في الديوان؟**

1- مفهومه:لغة:من«نغم: والنغمة: جرس الكلمة وحسن الصوت في القراءة وغيرها»[3]،يبين المفهوم اللغوي إشارة واضحة إلى بروزه على المستوى الأدائي للكلام،«فالنغمة الصوتية أصل في اللغة المنطوقة»[4]، ولقد أدرك "ابن جني" هذه الظاهرة من خلال استعماله لمصطلحات صوتية دالة عليها(تطويح، تطريح، تفخيم)[5]، وهي دلالة على تنغيم الجملة أو طريقة النطق بها لأنه كثير من الصفات النطقية لا يمكن تقييدها بالكتابة، ما عدا في المواضع التي تستعيض عن التنغيم بالترقيم وهذا ما أشار إليه "تمام حسان" ، فهو يرى بأن في الكلام المنطوق كالترقيم في الكلام المكتوب غير أنه أوضح من الترقيم في الدلالة على المعنى الوظيفي للجملة[6]، فهو يقوم بوظيفة دلالية بما يصاحبه من قرائن، لكن تبقى دراسة هذه الظاهرة من الأمور الصعبة لأن النصوص الشعرية التي تدرس حاليا عادة ما تكون في صورتها المرئية المكتوبة،وهذا ما جعل منه ظاهرة فوقية لا تأخذ مكانا محددا في السلسلة الصوتية واقعا «خارج نظرية الفونيم»[7]، ويطلق عليها "ماريو باي" فونيمات فوق تركيبية[8]، وقد قدم "تمام حسان" تعليقا حول هذا الجانب، فوجوده في الكلام المسموع دون المكتوب يجعل الأول أقدر في الكشف عن ظلال المعنى، ودقائقه من الثاني،«ولقد حاولت الكتابات أن تستعيض عن التنغيم بالترقيم»[9]، فقد تدل عليه أدوات التعجب والاستفهام وغيرها بمعنى الأساليب الإنشائية التي من خلالها تتغير درجة

---

[1]- ينظر: سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1993م، ص: 131.

[2]- جون كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا، ص: 98.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ن-غ-م)، ص: 4490.

[4]- ينظر:عبد الحميد السيد:دراسات في اللسانيات العربية،الجملة العربية،التراكيب النحوية والتداولية علم النحو وعلم المعاني،دار مكتبة الحامد، عمان، الأردن، 2003م، ص: 67.

[5]- ينظر: ابن جني: الخصائص، ج/2، ص: 371.

[6]- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص: 266، وينظر: عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص:117.

[7]- مصطفى حركات: الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر، د/ت، ص:38.

[8]- ماريو باي: أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط/3، 1983م، ص:92.

[9]- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص: 47..

الجهر بالأصوات حيث لا يوجد قواعد تتحكم في هذه الظاهرة، وهذا ما قد أشار إليه "ابن جني" حيث جعل منه إيقاعا للنشاط النفسي[1]، ندرك من خلاله ما في هذه الأصوات من معان ومشاعر.

وهو في المفهوم الاصطلاحي:«مصطلح دال على الارتفاع(الصعود) والانخفاض(الهبوط) في درجة الجهر في الكلام»[2]، بمعنى ما يحدث من ذبذبة في الوترين الصوتيين في كل لغة على مستوى مستوى الحدث الكلامي، مع الأخذ بعين الاعتبار«سياق الحال وأهمية رؤية وجه العربي وجملة حاله حين يتكلم، إذ أن رواية كلامه مجردا من ذلك قد يذهب علينا من مقصوده الشيء الكثير»[3]، فهو أداة للتعبير عن العواطف المتنوعة.

2-أنواعه: التنغيم خاصية تابعة للإيقاع التركيبي، فالتركيب مجموعة من التراكمات النصية على مستوى النص كله،حيث يشكل التنغيم أهميّة عظيمة الأثر في دراسته ،فقد ذهب أحد الدّارسين الغربيين يتحدث عما يسميه بالاستخدام الفعلي بين الإسناد والتنغيم، إلى أنّ هاتين الظاهرتين والتنغيم في المقام الأول تكوّنان الجملة[4]، ولذا فإن الكلمة تكون حاملة لخصائص هذه المستويات النصية،وممثلة لها بما تحمله من خصائص.[5]وهذا ما عُرِفَ في العصر الحديث بنحو الشعر،[6]حيث يأخذ التنغيم شكله حسبما تنتهي الجملة صوتيا ودلاليا ،فالجملة التقريرية(الإثبات، النفي،والشرط،والدعاء) تنتهي بنغمة هابطة،كذلك الأمر بالنسبة للجملة الاستفهامية بغير الأداتين (هل والهمزة)،و بوجودهما تنتهي بنغمة صاعدة تدل على عدم اكتمال الكلام و يحتاج إلى إجابة، أما إذا وقف المتكلم قبل تمام المعنى وقف على نغمة مسطحة لا هي بالصاعدة ولا بالهابطة.[7]

إن التنغيم بهذا الدور الصوتي الهام يؤدي وظيفة عظيمة تتمثل في «انسجام الأصوات حيث تكتمل فيه النغمات وتتآزر مؤدية المعاني والمقاصد. »[8]

يمكن التمثيل لما سبق بأبيات مما ورد في المدونة:

---

[1]- ينظر: ابن جني: الخصائص،ج/2، ص: 240.

[2]- محمود السعران: علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د/ت، ص: 192.

[3]- ينظر: ابن جني: الخصائص ، ج/2، ص: 248.

[4]- ينظر:كابوتشان كراتشيا، نظرية أدوات التعريف والتنكير وقضايا النحو العربي، تر: جعفر دك الباب،مؤسسة الوحدة والصحافة والطباعة والنشر، دمشق،سوريا، 1980م، ص 26.

[5]- ينظر: سيد البحراوي : الإيقاع وعروض الشعر العربي ،ص: 245.

[6]- ينظر: رومان جاكوبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب،ط/1، 1979م،ص: 19.

[7]- ينظر : تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ،ص: 230،و سيد البحراوي : الإيقاع وعروض الشعر العربي ،ص: 127.

[8]- عليان بن محمد الحازمي : التنغيم في التراث العربي، مج /12،مجلة جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية ، 1995 م،ص: 283.

2-1-**النغمة الهابطة**:تتمثل النغمات الهابطة في الجمل التقريرية، في سياق جملة مثبتة كما في قوله:

أنت روح الربيع، تختال في الدْ * ـدنيا فتهتزّ رائعات الورود**[1]

كما ترد في جمل استفهامية بغير "هل والهمزة"، كقوله:

تسائلني: "مالي سكت، ولم أهب * بقومي، وديجور المصائب مظلم"**

"وسيل الرزايا جارف ،متدفـــــع * غضوب، ووجه الدهر أربد، أقتم؟"**[2]

فقد استهل البيت باستفهام بصيغة الفعل "تسائلني"حيث نلمح تلك النغمة الهابطة في"تسائلني"، و"مظلم"، لأن الاستفهام هنا دلالي سياقي أكثر منه طلب للإخبار.

2-2-**النغمة الصاعدة**: تظهر في الاستفهام والنداء،

أ-الاستفهام: ففي السياق الاستفهامي تكون من خلال الأداتين (هل والهمزة)،كالآتي:

1- بـ"هل": وهي متعددة المعاني و الدلالات[3] و مما وردت فيه من المدونة قول الشاعر:

و قالت لي الأرض لمّا سألــت: * أيا أمّ هل تكرهين البشر؟**[4]

سألت الدّجى : هل تعيد الحياة * لما أذبلته ربيع العمـــر؟**[5]

فالوقوف على كلمات "البشر" و"الحياة"، يتم في سياق نغمات صاعدة قوية تترصد الإجابة التي تستقر عندها هذه الأسئلة، لتشكل هذه الإجابات نغمات هابطة قارة في هذا السياق. وتَرَصّد الإجابات مرحلة تدوم فترة من الوقت ليظل المعنى مفتوحاً أمام متلقيه ليسهم بدوره في رصدها بتأمل هذه السياقات.

2-أما الاستفهام بالهمزة،فله دلالات أخرى تتنوع في مراميها وأهدافها[6]،وقد ورد في الديوان في قوله:

أزنبقة السفح، مالـــــي أراك * تعانقك اللوعة القاسيـــــــة؟**

أفي قلبك الغض صوت اللهيب، * يرتل أنشودة الهاويـــــــــه؟**

---

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 60.

[2]- م ن، ص: 135.

[3]- ينظر : بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي: البرهان في علوم القرآن ، تح:محمد أبي الفضل إبراهيم ، ج/4، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ط/1، 1957م، ص ص: 333 - 343 .

[4]- أبو القاسم الشابي: المصدر السابق، ص: 71.

[5]- م ن، ص: 71.

[6]- جمال الدين ابن هشام الأنصاري:مغني اللبيب عن كتب الأعاريب،تح:مازن المبارك،ج/2،دار الفكر، بيروت، لبنان، 1998م، ص: 21 إلى 28.

أأسمعك الليل ندب القلـــوب؟ * أأرشفك الفجر كأس الأســـى؟**

أصب عليك شعاع الغـــروب * نجيع الحياة، ودمع المســـا؟**

أأوقفك الدهر حيث يفجْـــــ * ـجر نوح الحياة صدوع الصدور؟[1]**

ويأتي معنى الاستفهام في البيت الثاني، بمعنى التقرير ،فالوقوف على نهايات الأسئلة بما تحمله من شحنات دلالية وسياقية يظل متصاعداً في سياق نغمي لأن الإجابات عن هذه السياقات الاستفهامية لم يتم رصدها ، وإن تم هذا الرصد في سياق لاحق على هذه الأسئلة ، ومن ثم يظل المعنى مفتوحاً ، وقابلاً لممارسة فعل التلقي في إطار هذا السياق.

و استخدم الشاعر "أين" في قوله:

تسائل : أين ضباب الصّبـاح ؟ * و سحر المساء؟ وضوء القمر ؟**

و أسراب ذاك الفراش الأنيق ؟ * و نحل يغنّي، وغيم يمـــــر؟**

و أين الأشّعّة والكائنـــــات * وأين الحياة الّتي أنتظـــــر ؟[2]**

تأتي "أين" على وجهين استفهامية وشرطية[3]، وقد وردت في الأبيات السابقة استفهامية، وهي "اسم استفهام عن المكان الذي حل فيه الشيء،..."[4] وقد ورد في الديوان الاستفهام بأدوات أخرى متنوعة مثلما جاء في قصيدة "صفحة من كتاب الدموع"،حيث ظهر بها الاستفهام ب"ما" و "كم"، وقصيدة " أكثرت يا قلبي فماذا تروم؟"،وقع فيها الاستفهام ب"أما" و "إلام"و "مالك".

ب– النداء: إذا كان للاستفهام تنغيما يؤثر في النص الشعري،فإن للنداء مثل ذلك بشكل لا يقل عنه كونه يسهم في توجيه المنحى الإيقاعي، إن«تطويل الصّوت أي مدّه يدلّ على معنى الندّاء، وعلى معنى الشكاية»[5]، فربط مدّ الصوت بالمعنى، كما يدل في موطن آخر لرفع الصوت على دلالة على الحزن والضجر، وقد وردت في المدونة بهذا المعنى في قول الشاعر:

---

[1]– أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 175.

[2]– م ن ، ص: 72.

[3]– ينظر: إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، ص: 113.

[4]– م ن، ص ن.

[5]– أبو حاتم الرازي: كتاب الزينة، تح: حسين بن فيض الله الهمذاني، ج/2، مطبعة الرسالة، القاهرة، مصر، 1985م، ص: 28.

يا صميم الحياة؟ إنّي وحيدٌ * مدلج، تائه، فأين شروقــكْ؟**

يا صميم الحياة؟ إنّي فؤادٌ * ضائع، ظامئ، فأين رحيقكْ؟**[1]

يظهر تشكل صورة إيقاعية ذات وقع عالي في المتلقي، بالإضافة إلى ما حققه التنوين من إيقاع.

من خلال دراسة إيقاع التراكيب في بعض من نماذج الديوان تم التوصل إلى ما يلي:

لقد ظهر حسن استخدام الشاعر لتوظيف الحروف بأسلوب مفعم بالجر والعطف والنداء،فكان لتكرارها أثرا واضحا وبينا في ذهن المتلقي يجعله متهيئاً للدخول إلى عمق النص الشعري،لما يتميز به من خصائص تعبيرية وإيحائية ، كما له دور إيقاعي، ودور في خلق بنية النص وتلاحمها.

وقد سعى "الشابي" من خلال تكرار الفعل إلى أن يجعل منه حدثا فاعلا سواء أكان ماضيا أم حاضرا أم أمرا، لينقل تجربته الخاصة به لتثير إحساسا لدى المتلقي وتكسب الشاعر جمهورا متعاطفا، فيلغي دور الفاعل والمفعول الظاهرين ويغيبهما في ذاته فتتماهى هذه الفعاليات وتنصهر في ذات الشاعر ليؤكد قوته وتصميمه على إحداث التغيير.[2]

لقد أدى تكرار الكلمات سواء أكانت أفعالا أم أسماء في المدونة إلى إعطاء النص قوة وتكثيفا،ما سلط الضوء على نقاط حساسة، كاشفا عن اهتمام الشاعر بها.كما جاء تكرار الكلمات في فترات متقطعة،دون تتابع في النسق الشعري، تاركا فواصل كتابية بين التكرار و الآخر،ليزيد إشراق النص، ومظاهر جمالياته. فتكرار الألفاظ إضاءة للنص، يستطيع الدارس أن يبني تحليلاته بواسطة هذا الملمح التعبيري البارز للكشف عن الملامح الرئيسية للتجربة الشعورية، ومحاولة فك رموزها.[3] وكان الضمير من الملامح البارزة، أدى دورا في تشكيل الإيقاع الموسيقي، وفي كشف الحجب عن الدلالة التي قصدها الشاعر،حيث تنوعت الضمائر الشخصية سواء المنفصلة أو المتصلة بين المتكلم والمخاطب والغائب، كما يظهر طغيان الضمائر الشخصية، لأن الشاعر في موقف الحديث عن نفسه، وعن ما يعانيه من ألم وحزن، معبرا من خلالها عن معاناته في الوجود.

---

[1]- أبو القاسم الشابي، المصدر السابق ، ص: 112.

[2]- ينظر:أحمد زهير منصور: التكرار في شعر أبي القاسم الشابي ، ص: 3 .

[3]- ينظر: عبد الكريم راضي جعفر: تكرار التراكم وتكرار التلاشي –ظاهرة أسلوبية–، مهرجان المربد الشعري الرابع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط/1، 2000م، ص ص: 9-10.

عمل تكرار اللازمة على ربط أجزاء القصيدة، في مستوييها الإيقاعي والدلالي كاشفا عن إمكانيات تعبيرية وطاقات فنية، مؤدية دوراً وظيفياً هاما، إذا ما وظفت على نحو صحيح وبما يناسب حاجة القصيدة.

أظهر التنغيم تلوينا موسيقيا للصوت من صعود وهبوط ، يميز بين الجمل الإنشائية والجمل الخبرية، فلا يأتي على وتيرة واحدة في السياقات الكلامية، من خلال تنويع درجات الصوت،فيعمل على تغيير دلالات الجمل من تركيب إلى آخر، ما يجعل دلالته نحوية مشيدا بعدا جماليا،كما يسهم في إضفاء لمسة نظمية على سياق الإيقاع.

المبحث الثالث: الإيقاع البلاغي:

يحاول الشاعر في سبيل تشكيل إيقاعه الإفادة من أصغر الجزئيات وأدقها من أجل توظيفها واستثمار مكوناتها التي يمكن لها أن تخلق أجواء إيقاعية جديدة، ومن أجل أن ينوع الشاعر من إيقاعاته فإنه يلجأ أحياناً إلى الإيقاع البلاغي، الذي يعتمد على تكوين تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة، تتمثل في تكرار بعض الأحرف التي تتوزع في كلمات البيت، أو مجيء حروف تجانس أحرفاً في الكلمات تجري وفق نسق خاص،مما يسهم في تأثيرات سياقية. **فكيف كان استعمال "الشابي" لهذا النوع؟**

تتمثل قوانين الإيقاع في البلاغة العربية في التساوي والتوازي والتوازن والتلاؤم والتكرار، وهي جميعاً تعمل في وقت واحد[1]، وقد بذل البلاغيون جهدا وفيرا للكشف عن عناصر التناسب والتوازن في الألفاظ والمعاني، الناتج عن خلفية تكرارية.و تركوا إرثاً ضخماً من الدراسة في الكشف عن مظاهر الإيقاع في القول البليغ كما كانوا يصطلحون عليه،من ذلك قول "قدامه بن جعفر":«وأحسن البلاغة الترصيع والسجع، واتساق البناء واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ ، وعكس ما نظم من بناء ، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة ، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة، وصحة التقسيم باتفاق المنظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف بتكرير اللفظ، وتكافؤ المعاني المقابلة ، والتوازي ، وإرداف اللواحق وتمثيل المعاني»[2]، ومن بين الأوجه البلاغية السابقة ما يشكل إيقاعا له دور في بناء القصيدة الشعرية .

المطلب الأول: البديع:

1-مفهومه: لغة:«من أسماء الله تعالى لإبداعه الأشياء وإحداثه إياها، وهو البديع الأول قبل كل شيء»[3]. فهو إطلاق عام على كل جديد وطريف.

أما اصطلاحا فقد عرفه "الخطيب القزويني" بأنه:«علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعايته وتطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة»[4]. فهو يكسب الكلام حسنا مع مراعاة المطابقة مع السياق لأن الحسن يكمن في حاجة المعنى إليه، ومما يؤكد هذا، قول "الجرجاني":«وعلى الجملة فإنك

---

[1]- ينظر: عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة) ، ص: 221.

[2]- أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر ، القاهرة، مصر، 1948م، ص: 3.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ب-د-ع)، ص: 230.

[4]- الخطيب القزويني:الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي،ج/4، مكتبة الآداب،القاهرة،مصر، ط/3، 1990م، ص:02.

لا تجد تجنيسا مقبولا، ولا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وانساق نحوه، ..."[1]وقد استفاد الشاعر من بعض فنون علم البديع التي تعتمد على التكرار، كالجناس، و ◌َرَدِّ العجز على الصدر، الترصيع... إلخ

هل استخدمه الشاعر كحلية زائدة أم أنه كان مطلبا للمعاني وسرا من أسرار الروعة؟

2- أنواعه:

2-1-الجناس:«الجناس والتجنيس والمجانسة والتجانس، كلها ألفاظ مشتقة من الجنس، فالجناس مصدر جانس والتجنيس تفعيل من الجنس، والمجانسة مفاعلة منه، لأن إحدى الكلمتين إذا شابهت الأخرى وقع بينهما مفاعلة الجنسية، والتجانس مصدر تجانس الشيئان، إذا دخلا تحت جنس واحد.»[2] فهو «ضرب من ضروب التكرار نسلكه فيما يراد بالتكرار منه تقوية نغمية لجرس الألفاظ...»[3]و هو «عملية فنية ممتعة، تزين الكلام، وتجعل الذهن ينتقل بين المعاني المختلفة، وهو مستمتع بجرس موسيقي ينساب من الألفاظ المتشابهة المتجانسة.»[4] وهذا ما يؤكد أهميته في خلق الموسيقى في النص الأدبي،كما يكشف عن مهارة الشاعر في نسج الكلمات وبراعته في ترتيبها وتنسيقها، محدثا تكثيفا للغة الشعر، فاستخدامه يعني اقتصادا نوعيا في الأصوات التي يتكون منها النص، كما يعزز انتباه القارئ، من خلال قدرة الشاعر على تحقيق الملاءمة الصوتية،مع اختلاف الدلالة، أي أنه يعمل على تعزيز مبدأ الاختلاف.

وينقسم إلى تام وناقص، التام يطلق عليه المستوفي والكامل ، حيث يتساوى المتجانسين في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها الحاصلة من حركات وسكنات وترتيبها، والناقص يقال له المشبه ،وهو ما اختلف في أي من هذه الصور ووضع لكل صورة مسمى، ويندرج تحته عشرة أقسام ... وقد عرف كلا منها.[5] فإن اختلف الركنان في أنواع الحروف سمي الجناس "مضارعا" بشرط أن يكون الحرفان متقاربين في المخرج، فإن كانت الحروف متباعدة سمي "لاحقا"،وإن اختلفا في عدد الحروف

[1]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط/1، 1991م، ص:11.

[2]- السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني:أنوار الربيع في أنواع البديع، تح:شاكر هادي شكر، ج/1، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، العراق، ط/1، 1968م، ص: 97.

[3]- ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ، ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات 195، بغداد، العراق، 1980م، ص: 270.

[4]- أحمد أبو حاقة : البلاغة والتحليل الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط/1، 1988م، ص: 197.

[5]- ينظر: يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني:الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مراجعة:جماعة من العلماء بأشراف الناشر، ج/2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982م، ص : 184 وما بعدها.

سمي "ناقصا"، وإن اختلفا في الهيئة "الحركات والسكنات والنقط" فهو على ضربين "محرف" و"مصحف"، وإن اختلفا في الترتيب سمي "مقلوبا".[1]

ورد من الجناس في المدونة :

-المضارع واللاحق:

وهو من«أقل طبقات الجناس، لأنه مبني على تجانس أشكال الحروف في الخط، و حسن الكلام و قبحه لا يستفاد من أشكال حروفه في الكتابة إذ لا علاقة بين صيغة اللفظ في الحروف وشكله في الخط»[2].و قد أكد "عبد القاهر الجرجاني" دور هذا النوع في تصوير المعنى، وتمكينه من العقل تعبيرا وتأثيرا.[3]

ورد في المدونة في " الصباح الجديد "،في مطلعها مضارعا:

أُسْكُتي يا جرَاحْ * واسكني يا شجونْ**[4]

كما ورد في موضع آخر من قصيدة " إرادة الحياة"، لاحقا ،في قول الشاعر:

و سحر السّماء الشّجيّ الوديع * و سحر المروج ، الشّهيّ العطر**[5]

ويبين الجدول الآتي نوع كل جناس ومميزاته في كل من البيتين السابقين:

القصيدة	المتجانسان		الوحدات الصوتية المتباينة		نمط التباين الصوتي		نمط التباين الدلالي	
الصباح الجديد	اسكتي	اسكني	التاء	النون	أسناني لثوي مهموس	شفوي أنفي	السكوت يكون عن الكلام.	السكون يكون بعد الحركة.
إرادة الحياة	الشجيّ	الشهيّ	الجيم	الهاء	غاري	حنجري مهموس	تعبير عن حسن الصوت.	تعبير عن لذة الأكل.

يظهر بأن "الشابي" قد استعمل الثنائيات المتجانسة وفق نظام فني محكم ، ومتباين ، ففي المثال الأول ورد اللفظين المتجانسين في بداية شطريه،أما البيت الثاني فقد احتلا المرتبة الثالثة من شطريه.فالألفاظ متقاربة في الجرس الموسيقي و متشابكة في المعنى، بحيث تذكر الكلمة بأختها في

[1]- ينظر: عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، (علم المعاني، البيان، البديع)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د/ت، ص ص: 623- 624.

[2]- الأمير أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي : سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط/1، 1982م، ص:199.

[3]- ينظر: أحمد مطلوب و كامل حسن البصير: البلاغة والتطبيق، مطابع دار الحكمة، بغداد، العراق، ط/2 ، 1990م، ص: 450.

[4]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 150.

[5]- م ن، ص: 71.

الجرس وأختها في المعنى،فالسكون والسكوت يحملان دلالة الثبات، أما الشجي والشهي فيحملان دلالة الحسن، وهذه الناحية النفسية هي التي تشرح لنا كيف يقع التجنيس للشاعر دون معاناة، إذا كان ملما بلغته، محسا بذوقها، عالما بتصاريفها، واشتقاقها.[1] وهكذا أشاع الشاعر تناغماً موسيقياً في البيتين، منبعثا من التشابه الصوتي.

-الجناس الاشتقاقي:

وهو ما جمع بين ركنيه الاشتقاق.[2] وهو يمثل في كنهه نوعاً من التكرار لوحدات دلالية "أسماء ، أفعال"، ولكنه نوع آخر، فقد عرفناه في تكرار المفردات ، التي تردد أو تذكر بعينها، غير أن الجناس الاشتقاقي تكرار في وحدات لغوية مختلفة في جنسها ، تعود إلى جذر لغوي واحد ، ذلك أن «الاشتقاق هو تجانس بين كلمتين من أصلٍ معجميٍ واحد»[3] ،ولا يتحقق إلا عندما يكون هناك تباعد بين الطرفين المشتقين، من ذلك الجذر اللغوي ، من حيث الجنسية ، كأن يكون أحدهما فعلاً ، والآخر اسماً.[4] فلا تبق الكلمة العربية على حال ، فهي تحتفظ بأصولها مجردة من أي زيادة حينا، ويزاد عليها بعض الحروف أو تقل، لتؤدي معان جديدة،بالإضافة إلى المعنى الذي تؤديه بأصولها الثلاثة حينا آخر.[5]

و قد ورد هذا النسق في المدونة، في مجموعة من القصائد بصورة قليلة، مثل قوله في قصيدة " **أكثرت يا قلبي فماذا تروم؟**":

ياقلبيَ الباكي إلام البكى؟ * ما في فضاء الكون شيء يدوم**[6]

ظهر الجناس في الشطر الأول من البيت، حيث جاءت الكلمة الأولى اسم فاعل ،و الثانية اسم مصدر.

وقوله في قصيدة "إرادة الحياة":

---

[1]- ينظر: عبد الفتاح لاشين : البديع في ضوء أساليب القرآن، دار المعارف، مصر، ط/5، 1997م، ص: 167.

[2]- ينظر: عبد اللطيف شريفي، و زبير دراقي: الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2004م، ص: 197.

[3]- محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر الكثافة، الفضاء، التفاعل، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 1990م، ص: 280.

[4]- ينظر: م ن، ص: 283.

[5]- ينظر: مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط/2، 1986م، ص ص: 12- 13.

[6]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 124.

ومدّ على الكون سحر غريــب، * يصرّفه ساحر مقتـــــــدر**[1]

وضاءت شموع النّجوم الوِضاءِ، * وضاع البَخور، بخور الزّهر**[2]

ظهر الجناس في الشطر الأول من البيت ، ولو تفحصنا هذا النوع من التكرار لوجدنا أن بين اللفظيين المتجانسين اشتقاقا، اختلافاً وتشابهاً، فأما الاختلاف فيكمن في جنس اللفظ، "سحر" اسم مصدر،في حين أن "ساحر" اسم فاعل،إلا أنهما يلتقيان من حيث جذرهما اللغوي، وكذلك "وضاءت" و "الوضاء"، فالأول فعل ماض، في حين أن الثاني اسم مصدر، مما زاده جمالا وتأثيرا حين يتنفس البيت بشطريه ويمتد في جسده بطريقة منظمة تترك في نفس المتلقي نوعا من الإيقاع الذي يؤثر فيه عاطفيا ، بتوفير ضربات متتابعة في الموسيقى أو بتكرار الوحدات الصوتية في التشكيل اللغوي للنص[3] ، مما يمنح النص الشعري مزيدا من النغم على صوره المجازية، تبث فيها لونا زمنيا وحركيا يزيد من حيوية ونبض النص الشعري.

2-2-ردّ العجز على الصدر:

ومن الفنون البديعيّة القائمة على التكرار في شعر "الشابي" ردّ العجز على الصدر،و هو «أن يكون أحد اللفظين المكرّرين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأوّل، أو حَشْوه، أو آخره، أو صدر الثاني»[4].وقد ورد التصدير في المدونة بشكل لافت للانتباه في قصيدة "إرادة الحياة"، وهذه مجموعة الأبيات التي احتوت عليه، يقول الشاعر:

يجيء الشّتاء ، شتاء الضّبــاب، * شتاء الثّلوج ، شتاء المطـــر**

فينطفئ السّحر، سحر الغصون، * و سحر الزّهور،وسحر الثّمـر**

وسحر السماء الشجي الوديـع، * وسحر المروج، الشهي العطر**[5]

ردّد الشاعر في الأبيات السابقة عجز البيت الثاني على صدره، ممّا أكسب البيت نوعاً من الموسيقى الشعريّة القائمة بين مفرداته، فربط بذلك بين موسيقى شطري البيت، إذ إنّ صدى أصوات صدره تردّد مُرجّعاً في عجزه، وفي استخدام الشاعر لهذا الأسلوب حاجة معنوية لا تقل أهمية عن الجانب الإيقاعي الذي تحدثه تلك التكرارات، فجاء محتويا على تدرج يشي به التكرار، يبرز بقدوم الشتاء الذي يبدأ وفق التسلسل الزمني مع الضباب،الذي يقلل الوضوح ، غير أن الطبيعة عند الشاعر

---

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان ، ص: 73.

[2]- م ن، ص ن.

[3]- ينظر: كريم الوائلي :الخطاب النقدي عند المعتزلة، مصر العربية للنشر والتوزيع،القاهرة، مصر، 1998م، ص: 198.

[4]- جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص: 220.

[5]- أبو القاسم الشابي: المصدر السابق، ص: 71.

الشتاء الذي يبدأ وفق التسلسل الزمني مع الضباب،الذي يقلل الوضوح ، غير أن الطبيعة عند الشاعر لا تقوم على الغموض حتى مع مجيء شتائها، فلا تلبث أن تأتي الثلوج لتكشف ما نجم عن الضباب من غموض، ثم ينهل المطر ليبشر بالخصوبة والنماء، وهذه الدورة الطبيعية يعقبها سحر وجمال وخصوبة، تجسدت من خلال تكرار كلمة "السحر" في عدة مواضع،معبرا عن تكامل اللوحة الطبيعية، فيتم له السحر بمعناه الرومانسي الذي دل عليه التكرار في بحر من الإيقاع البديع.[1]

أيضا يتواجد في قصيدة "أكثرت يا قلبي فماذا تروم؟"، يقول الشاعر:

مالك لا تصغي لغير الأسى؟ * مالك لا ترنو لغير الكلــوم؟**[2]

أما ترى الآمال في سحرها؟ * أما ترى الليل يناغي النجوم؟**[3]

يحرص الشاعر في البيتين على تسخير طاقاته وبراعته الشعريّة في سبيل توفير عنصر الموسيقى، ولذا نجده يفتتح صدر البيت الأول بعبارة " مالك لا "، ثم يعود فيفتتح بها عجزه، كما افتتح صدر البيت الثاني بعبارة "أما ترى"، ثم يعود فيفتتح بها عجزه أيضا،مما أكسب البيتين درجة عالية من التنغيم، وذلك لما توفر من تكرار لألف المد، الذي يوحي بطول ألم الشاعر واستمراره. ومن شأن هذا الترديد أن يهب النص تماسكا،«فهو أشبه بوثاق دقيق أو نغمة موحّدة تربط بين شطري البيت،بحيث يصبح عجزه وصدره كلاّ لا ينفصل، ونغما واحدا متّصلا»[4]. وهكذا تتصادى هذه التوازنات داخل الفضاء الإيقاعي مؤكدة التلاحم الدلالي ، والانسجام في حركة الإيقاع الذي يشي بالاقتراب الانسيابي بين الشطرين الشعريين.

يظهر بأنّ ردّ العجز على الصدر أحدث نوعاً قوياً من الموسيقى،أسهم في تقوية التماسك بينهما.

2-3- الترصيع :

ومن عناصر الإيقاع البلاغي في المدونة، الترصيع، وهو في اللغة من قولهم: «رصعت العقد إذا فصلته»[5]، ويقال: «تاج مرصع بالجوهر، وسيف مرصع،أي محلى بالرصائع...»[6]كما عرفه القدماء

---

[1]- ينظر: أحمد علي محمد: "التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة "نشيد الحياة" للشابي دراسة أسلوبية إحصائية"،مجلة جامعة دمشق، مج/26، ع/1 وع/2، 2010م، دمشق، سوريا، ص ص: 50-51.

[2]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 124.

[3]- م ن، ن ص.

[4]- القاضي النعمان: أبو فراس الحمداني: الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1981م، ص: 510.

[5]- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهيل العسكري: كتاب الصناعتين،الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط/2، 1984م، ص: 416.

[6]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ر-ص-ع) ، ص: 1656 .

بأنه: «نعت من نعوت الوزن الذي يتوخى فيه تصدير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف»[1]،وهو يمثل عنصراً مهماً من عناصر الإيقاع، و تظهر فيه قدرة الشاعر على إحداث نوع من التناسب بين الدلالة والإيقاع ، من جهة ، وبين عناصر بناء القصيدة وشكلها من جهة أخرى.

وقد سعى الشاعر إلى أن يوازن بين بعض الألفاظ في الأشطر الأولى مع قريناتها في الأشطر المقابلة، فحقق به التنوع الإيقاعي والدلالي، و قد ورد في المدونة بأوجهه الثلاثة.

1-**المتوازي**: وهو أن تتفق فيه الكلمات في الوزن والروي،[2] يتضمن خصائص صوتية وبلاغية تثري التعبير بنغمات نفسية أخاذة، وإيقاع يعطي النفس متعة فنية مؤثرة[3]، من صوره في الديوان:

-قول الشاعر في قصيدة"صفحة من كتاب الدموع":

فيخال الكون يناجيــه * و جمال العالم يسعـده**[4]

في ليل الوحشة مسراه * وبكهف الوحدة مرقده**[5]

يقع الترصيع بين (الوحشة/ الوحدة) ،مما يبعث موسيقى من خلال اتفاق هذه الوحدات في الوزن(الفعلة) والروي(التاء)، حيث تظهر معاني الظلام التي تندفع في ذلك الإيقاع الحزين الذي يسيطر على الشاعر بما يتلاءم مع صوته المتألم، فقد حقق التصريع في البيت الثاني وحدة معنوية وكثافة إيقاعية.

2-**المطرف**:وهو اتفاق كلمتين في الروي لا في الوزن[6]، به يتمكن الشاعر من تجنب الرتابة، حيث ينتقل من خلاله من وضع لآخر،بالإضافة إلى ما يضفيه من إيقاع، من صوره:

قول الشاعر في قصيدة "**الزنبقة الذاوية**":

إذا أضجرتك أغاني الظلامِ * فقد عذبتني أغاني الوجومْ**

وإن هجرتك بنات الغيومِ * فقد عانقتني بنات الجحيمْ**[7]

---

[1]- قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص: 38.

[2]- ينظر: العلوي:الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج/2، ص: 18.

[3]- ينظر: رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البويصري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993م، ص: 44.

[4]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص:177.

[5]- م ن، ص:178.

[6]- ينظر: الزركشي: البرهان في علوم القرآن،ج/1،ص: 76.

[7]- أبو القاسم الشابي: المصدر السابق ، ص:175.

تنتمي هذه الثنائيات فيما بينها (الظلام /الفعال، الوجوم/ الفعول- الغيوم/ الفعول، الجحيم/الفعيل) إلى نظام إيقاعي واحد بتوفرها على نفس الترتيب الصوتي (صامت ثم صائت) مع اختلاف الصوائت، وهذا ما أدى إلى الاختلاف في الوزن الصرفي،كما أنها متقاربة الدلالة يكمل بعضها بعضا تتداخل بها أنات الشاعر الموجعة، فهي تتصل اتصالا وثيقا بوجدان الشاعر، يتنفس من خلالها،مما يخلق إحساسا واحدا، وحركة إيقاعية رائعة داخل القصيدة. وقد أسهم تكرار صوت الميم في آخر الوحدات في تحقيق كثافة صوتية تشد انتباه المتلقي،كما أدت أصوات المد دورا بارزا في إضفاء إيقاع مؤثر يبعث في المتلقي متعة فنية.

3-المتوازن: هو اتفاق الوزن دون الروي[1]، ومن صوره ما ورد في قول الشاعر من قصيدة "صفحة من كتاب الدموع":

و نجوم الليل تضاحكه * و نسيم الغاب يطـارده[2]**

في ليل الوحشة مسراه * وبكهف الوحدة مرقده**

أصوات الأمس تعذبـه * وخيال الموت يهـدده[3]**

فكلمتي "تضاحكه ، يطارده" جاءتا على صيغتي تفاعله و يفاعله،يختلفان فقط في التذكير والتأنيث، ويظهر مثل هذا في كلمتي"ليل ،كهف" على صيغة فعل،أيضا في "الأمس، الموت"على صيغة الفعل، وقد أدى التوافق في الوزن الصرفي إلى توفير إيقاع في القصيدة.

يقول الشاعر في قصيدة **"الصيحة"**:

تتلو سحابا ركامـــــا * يتلو قتاما مثـــــــارا[4]**

واصبر على ما تلاقي * واصدع، وُقيتَ العثارا[5]**

كل من "سحابا،قتاما، ركاما، مثارا "لها نفس الصيغة هي "فعالا"، أيضا في البيت الموالي تظهر صيغة "افعل" في "اصبر،اصدع". فقد عزز تكرار الصيغة الصرفية نفسها الإيقاع، وحقق التماسك الأفقي، مما قوى الصلة الصوتية بين الصدور والأعجاز، فتماثل التركيب يوسع مساحة

[1]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، الجزائر، 2006م، ص: 96.

[2]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص:177.

[3]- ينظر: م ن، ص: 178.

[4]- م ن، ص:80.

[5]- م ن، ص:81.

التماثل الصوتي بارتباط معنوي،فتتعانق الأبيات صوتا ودلالة،كما حقق تكرار التنوين وألف المد إيقاعا بارزا يعبر عن ألم مكتوم في نفس الشاعر المشحونة بالحزن.

المطلب الثاني: التوازي.

1-مفهومه: لغة:«أصله الثلاثي (وزي) وهو متعدد المعاني ،وقد جاء في معجم مقاييس اللغة بمعنى "الموازاة المقابلة والمواجهة»[1].

أما اصطلاحا فهو عبارة عن تماثل قائم بين طرفين من السلسلة اللغوية نفسها ،حيث يعبر التوازي عن علاقة بين طرفين في السلسلة اللغوية نفسها،والعلاقة بينهما تقوم إما على أساس المشابهة أو على أساس التضاد.[2] فاللغة الشعرية تحتوي على عملية أساسية هي الربط بين عنصرين معا،ربطا اتحاديا من ناحية المقارنة،ومن ناحية إعادة التشكيل اللغوي، مستخدما في ذلك مبدأ التقابل الثنائي الذي طبقه في تحليل الظواهر اللغوية،[3] حيث تحتل مجموعة من المتواليات الصوتية المتكافئة مواقع متكافئة، كما ورد بمعنى الترصيع،وهو أن تكون الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز، فالتوازي اتفاق الفاصلتين الأخيرتين في الوزن والتقفية، أما حشو البيت فاختلفوا فيه فمنهم من عدّه توازيا ومنهم من عدّه ترصيعا، كما نجد أنهم قد استعملوا التوازي وصفاً للألفاظ المركبة[4].

وقد عدّه بعضهم قانونا من قوانين الإيقاع [5]، وأخذ التوازي يشمل مستويات عدة منها الصوتي والنحوي والبلاغي والمعجمي[6]، وقد عني به "جاكبسون" من خلال الوظيفة الشعرية حيث "قدم نظرية متكاملة في عناصر التواصل ووظائف اللغة التي يرى في عدادها الوظيفة الأدبية،لأنه ناتج عن الانسجام والتناسق بين البناء النحوي ،الصرفي ،والبناء العروضي[7]،فقد ربطه بالوزن والإيقاع،كما ربطه بالجانب النحوي والتركيبي،[8]مسهما في اتساق الخطاب الشعري من خلال ما يهيئه من استمرارية بنية شكلية في

---

[1]- ينظر: أبو الحسين احمد بن فارس بن زكرياء: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، ج/6، دار الفكر، القاهرة،مصر، 1972م، ص:107، وينظر: مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي الشيرازي: القاموس المحيط، ج/4، دار الجيل، بيروت، لبنان،ص:402.

[2]- ينظر: محمد مفتاح: التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط/1، 1994م، ص:125.

[3]- الشيخ عبد الواحد : البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، القاهرة، مصر، ط/1، 1999م، ص:20.

[4]- ينظر:محمد العمري :الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية،نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر ص: 8 .

[5]- ينظر:محمد الحسناوي: الفاصلة في القرآن، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، دار عمار، عمّان، الأردن، ط/2 ، 1986م، ص: 233 -234.

[6]- ينظر:فاضل ثامر:مدارات نقدية،في إشكالية النقد والحداثة والإبداع،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،العراق،ط/1،1987م،ص ص:242-243 .

[7]- ينظر : محمد كنوني: اللغة الشعرية ،دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، العراق، ط/1، 1997م،ص: 117 .

[8]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص: 108.

سطور شعرية متعددة تبنى على مستوى تركيبي يوفر للعناصر التي تمتلئ بها حقول تلك البنية علاقات صريحة أو ضمنية على المستوى الدلالي لها[1]،من شأنها أن تهيئ فرصة لتنامي النص بإنشاء تيار دلالي متدفق متدفق في ذهن المتلقي ينمي قدرته على المواصلة في إنتاج الصياغة الدلالية للنص.

ومن «أهم العناصر المكونة للتوازي تلك البنى المتكئة على التركيب النحوي لأنها تعين على تحديد السمات النحوية الأساسية في اللغة وأنظمتها،وتعين على فهم أبعادها الدلالية والتعمق في الفكر اللغوي ...»[2] ويكون بتتابع سلسلتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي النحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية ومعجمية دلالية[3]،مما يكشف عن عبقرية لغة للشاعر.

2-مظاهر التوازي في الديوان:

وقد استخدم الشاعر التوازي في قصيدة "إرادة الحياة"،في قوله:

ظمئت إلى النّور، فوق الغصون؟ ظمئت إلى الظّلّ تحت الشّجر ؟[4]

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

فعول فعولن فـــــعولن فعولن فعول فعولن فـــــعولن فعو

لقد جاء البناء التركيبي متوازيا أفقيا بين شطري البيت ،مكونا من:

فعل+شبه جملة (جار ومجرور)+شبه جملة(ظرفية)***فعل+شبه جملة(جار ومجرور)+شبه جملة (ظرفية)

ويظهر التوازي واضحا بين شطري البيت محدثا إيقاعا بارزا في التركيب ،فلا يصبح مجرد أداة في الشعر يمكن أن نثبت فيه أية صيغة لغوية مستجيبة لشروط النحو وتوصل رسالة معينة، وإنما هو يتضمن سلسلة من الكلمات المرتبطة برباط أنماط خاصة من التماثلات[5].بالإضافة إلى وقوع المقابلة بين الشطر الأول والثاني " النور فوق الغصون ≠ الظل تحت الشجر"،محدثا نوعا من التداعي والتبادر في سياق التعبير، حيث شكل اتحاد التوازي التركيبي مع الطباق بنية مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة[6] ، وهذا التوحد يتماشى مع دعوة الشاعر للتوحد بالطبيعة.أما البناء

[1]- ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية ،ص: 230 .

[2]- رومان جاكبسون:أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب، تر:فالح صدام الإمارة و عبدا لجبار محمد علي،مراجعة :مرتضى باقر،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق،ط / 1 ، 1990م، ص :110.

[3]- ينظر: محمد كنوني: التوازي ولغة الشعر ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط/1، 1997م،ص : 79.

[4]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 72.

[5]- ينظر: سمويل ليفن: البنيات اللسانية في الشعر، ترجمة: محمد الولي، منشورات الحوار الأكاديمي، المغرب، د/ت، ص: 44 .

[6]- ينظر: صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د/ت، ص: 193.

العروضي فلم يكن فيه التوافق الوزني التام بين شطري البيت، لأن عروضه السليمة تختلف عن ضربه المحذوف.

كما ورد التوازي التركيبي بشكل عمودي في قول الشاعر في قصيدة "صيحة الحب":

آهِ؟ كم تبكي أفانين الربى	**كلّ صبّ بابتسامات الزّهرْ**
0//0/0/0//0/0/0//0/	**0//0/0/0//0/0/0//0/**
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	**فاعلاتن فاعلاتن فاعلن**
آه؟ كم تخدع ألحاظ الظبا	**كلّ صبّ بسواد و حورْ**[1]
0//0/0/0///0/0//0/	**0///0/0///0/0//0/**
فاعلاتن فعلاتن فاعلن	**فاعلاتن فعلاتن فعلن**

تظهر دلالة التوتر والتيه التي يعانيها الشاعر في لغة القصيدة، التي يطغى عليها التأوه ، حيث تتكرر صيغة التوأه مع الاستفهام التي تتضافر ببعديها النحوي والدلالي لتؤكد لحظة التوتر القصوى والقلق الدائم، كما أدى تكرارها في بداية كل بيت إلى امتداد نغمي، وقد جاءت على الصيغة الآتية:

آه+ كم+فعل مضارع+ فاعل+ ضاف إليه *** مفعول به +مضاف إليه + شبه جملة+ مضاف إليه

آه+ كم+ فعل مضارع+ فاعل +مضاف إليه***مفعول به+مضاف إليه+شبه جملة+حرف عطف ومعطوف .

يتوفر التماثل بين المتواليات ، كما أسهم الطباق الممتد على طول البيتين في تحقيق التماسك ،مشكلا علاقات ثنائية بين (تبكي و ابتسامات)، إلا أن هذا التماثل غير تام ، حيث استبدل الشاعر المضاف إليه في البيت الأول بحرف عطف واسم معطوف في البيت الثاني ، مع وقوع تغير طفيف على الوزن العروضي بدخول زحاف الخبن على تفاعيل البيت الثاني.وقد تمكن الشاعر من أن يرسم العلاقة بين النحو والأداء من جهة وبين النظم والممارسة الإيقاعية المتسلسلة من جهة أخرى.

وقد يتحقق مع التوازي التركيبي التماثل العروضي،فالوزن يمنح الشعر توازيا من خلال تكرار تفعيلة، أو تفعيلتين حسب نوع البحر، فكل تفعيلة تتكرر وتتوازى مع نظيرتها في البناء، فتتّحد البنية العروضية، والوحدة الموسيقية،وبنية البيت ومكوناته الوزنية،والتوزيع المتوازي لعناصر النحو والدلالة اللفظية.[2]ويعد التوازي العروضي"استثمارا جيدا للوزن يساهم في تمتين الروابط النظمية للغة

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 58.

[2]- ينظر: رومان جاكبسون: أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب، ص:108.

الشعرية،... ويهتم كثيرا بالتنسيق الصوتي والإيقاع المتناغم،[1] فيخلق العروض نوعا من التوازي الخفي بين متواليات متوازية من خلال المماثلة بين مستويات اللغة.[2] وقد ذهب "جاكبسون" إلى ضرورة وجود تناظر بين نظام الصوائت ونظام الصوامت،وأنه يجب أن تبرز التشابهات البنيوية والاختلافات بين هذين الصنفين،[3] فيحدث ازدياد تطوري للتطابق الصوتي بعد أن كان الاكتفاء بتجانس محدود يتم على مستوى التركيب، فيؤثر في المتلقي لما يخلقه من مسافات جمالية من التلوين الموسيقي.

تحدث التكرارات الخالصة في الصورة الصوتية للكلمات، حيث يتوازن كل لفظ صوتيا مع اللفظ المقابل له في العبارة، فتكون مجموعة الأصوات في الشطر الأول تساويها في الشطر الثاني، فإذا اعتبرنا كل شطر وحدة صوتية فإنها تتكرر في الشطرين،[4] لأنه يعنى بالتوازي بين شطري البيت الواحد ،وهذا يعني أن البيت الشعري يصبح متعادل الأطراف أو أنه ينقسم إلى نصفيين متوازيين في البناء التركيبي، وقد يتحقق به التماثل الإيقاعي بين شطري البيت الشعري. وقد استفاد الشاعر من هذا الإجراء ليحقق نمو الوحدة الدلالية،وسعة في ذهن المتلقي بإماطة اللثام عن دلالة متعانقة يكشفها تعالق مدلولات الدوال التي تتشكل منها أطراف النص.

ومما ورد على هذا النسق في الديوان قول الشاعر في قصيدة،"الصباح الجديد":

اسكُنِي يا جراحْ	**وأسكتي يا شجونْ**[5]
00//0/0//0/	**00//0/0//0/**
فاعلن فاعلاتْ	**فاعلن فاعلاتْ**
والضِّيا والظِّلالْ	**والشَّذَى والورودْ**
00//0/0//0/	**00//0/0//0/**
فاعلن فاعلاتْ	**فاعلن فاعلاتْ**
والهوى والشَّبا	**ب والمنى والحَنانْ**[6]
00//0/0//0/	**00//0/0//0/**
فاعلن فاعلاتْ	**فاعلن فاعلاتْ**

[1]- الشيخ عبد الواحد حسن: البديع والتوازي، ص: 30.

[2]- ينظر: رومان جاكبسون: أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب ، ص: 109.

[3]- ينظر: م ن، ص: 39.

[4]- ينظر: عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة ، ص ص: 188- 189.

[5]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 150.

[6]- م ن ، ص: 150.

وَحَرقْتُ البخور وأضأتُ الشُّموع[1]...

00//0/0/// 00//0/0///

فعلن فاعلاتْ فعلن فاعلاتْ

يظهر انعكاس توحد البنية الشكلية لأطراف هذا التوازي (فعل أمر وحرف نداء ومنادى) على السقف الزمني لأداء شطري كل بيت، ولاشك أن بين هذه الأطراف المشكلة لهذا النمط من التوازي تعالقا دلاليا، حيث تستوي الجراح والشجون تحمل دلالة الألم، والسكوت والسكون يحملان دلالة الثبوت والتوقف،كما يستوي الهوى والشباب مع المنى والحنان،كما يتوافق حرق البخور مع إضاءة الشموع،فكلاهما يعمل على تلطيف الجو سواء بالرائحة الطيبة أو بنشر النور، وهكذا تبدو هناك إحالة إلى حالة نفسية الشاعر التي تسعى إلى حياة رغيدة في العالم الآخر.

كما ورد مثل هذا في قول الشاعر من قصيدة "قلب الشاعر" بشكل عمودي، محققا دوراً إيقاعيا ودلاليا ، يقول:

ههُنا، تَعْصِفُ أهوالُ الدُّجى ههنا، تخفُقُ أحلامُ الورودْ

0//0/0/0///0/0//0/ 00//0/0/0///0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن فاعلا فاعلاتن فعلاتن فاعلاتْ

ههنا، تهتُفُ أصداءُ الفَنا ههنا، تُعزَفُ ألحانُ الخلودْ[2]

0//0/0/0///0/0//0/ 00//0/0/0///0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن فاعلا فاعلاتن فعلاتن فاعلاتْ

فهذان البيتان من النماذج المبنية على ترديد نفس المواقع النحوية (الفاعلية، المفعولية، الظرف...) في نفس المواقع الفضائية ، وبذلك ينال نفس التأويل الأدائي. وقد أُطِر هذا التوازي بمدخل تمهيدي ذي بنية مخالفة "ههنا." وانتهت بمخرج مخالف، وقد تم ربط توزيع المقولات النحوية بالمظاهر الوزنية ، فتم إدراك المشابهات والمجاورات داخل زوج الأبيات السابقة بفضل التوازي[3]، وقد ترتب عن ذلك بروز الترديدات الجرسية والتوازيات النحوية بقوة، حيث يظهر توازي المواقع النحوية، وما يصاحبها من توازن صوتي وترتيب ، كما أسهمت المطابقة في تحقيق تماسك البيتين التي حققها التوازي التركيبي ، و«المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان ، ص ن.

[2]- م ن ، ص: 56.

[3]- ينظر: رومان جاكبسون:قضايا الشعرية، ص : 106.

الخطبة أو البيت من بيوت القصيد مثل الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار ،والحر والبرد ،وخالفهم قدامة بن جعفر الكاتب فقال : المطابقة إيراد لفظتين متشابهتين في البناء والصيغة مختلفتين في المعنى»[1].وقد امتدت على طول البيتين ، مشكلة علاقات ثنائية بين (أهوال و أحلام)، و(الفناء و الخلود) ، وذلك من أجل خلق مقارنة لبيان حال التفاؤل والتشاؤم ، وقد استخدم الشاعر المطابقة لأنها لا تضفي على الاستعمال رونقاً وجمالاً فقط،وإنما استعمالها فضلاً عن ذلك كآلة معجمية مساهمة في اتساق الخطاب وتماسكه، وبما أن التوازي يسهم في وحدة النص وبنائه، فإن المطابقة من آلته المهمة في ذلك، وعليه فإن علاقة المنافرة يمكن أن تسهم كآلة في نسيج الخطاب[2].

وقد تركبت الأشطر نحويا كالآتي:

البناء التركيبي / اسم الإشارة +فعل مضارع+ فاعل+مضاف إليه .

البيت الأول : الشطر الأول: ههنا + تعصف + أهوال + الدجى.

الشطر الثاني: ههنا+تخفق + أحلام +الورود.

البيت الثاني : الشطر الأول: ههنا + تهتف + أصداء + الفنا.

الشطر الثاني: ههنا+تعزف(مبني للمجهول) + ألحان(نائب فاعل) +الخلود. هنا يظهر اختلاف طفيف من خلال بناء الفعل للمجهول.

البناء العروضي : البيت الأول : فاعلاتن فعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلاتن فاعلان

البيت الأول : فاعلاتن فعلاتن فاعلا فاعلاتن فعلاتن فاعلاتْ

يظهر التوافق التام بين البيتين.

فالتوافق بين التركيب أولا وبين فواصل السجع ثانيا،كان معادلا لاستمرار رسالته على وحدة صوتية تركيبية واحدة، بين "ههنا، تخفُقُ أحلامُ الورودْ"و"ههنا، تُعزَفُ ألحانُ الخلودْ " ،مما جعل من الرسالة بنية كاملة ذات إيقاع ورنين يناسبان غرض توازي الوضع في قلب الشاعر، فهو الحالم المتفائل، وهو الحزين المتشائم في الوقت نفسه، فهو ينحو إلى التكرار التام من جهة التركيب، ما يصنع موسيقى الخطاب الشعري مع باقي عناصر الإيقاع الأخرى، ويعادل التوازي من جهة الدّلالة فالتركيب الأول يعطي معنى يخالف فيه معنى التركيب الثاني، ما حقق غرضا إيقاعيا ودلالياً،وهذا يتوافق مع هذه المقولة:«إننا نفترض أنّ العقل البشري ينظم اللغة بصورة إيقاعية توفر التوازن بين عناصر الكلام من حيث الموسيقى، والمعنى فلا يظهر في الجملة عنصر مستقل بل كل عنصر يستدعي

[1]- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين ،الكتابة والشعر ، ص: 339 .

[2]- ينظر:محمد خطابي:لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي،جرمانا، الدار البيضاء،المغرب، ط/1 ، 1991،ص: 132 .

عنصرا آخر، أو عناصر أخرى، إما لتحقيق تعادل إيقاعي أو لتحقيق تعادل معنوي وفي الغالب التعادلين معا».[1]

يظهر التوافق التركيبي أيضا في قصيدة "إرادة الحياة"،في قوله:

و لا بدّ للّيل أن ينجلـــي ولا بدّ للقيد أن ينكسر[2]

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

فعولن فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعو

لقد حققت البنيات الصوتية جوا ملائما لإدراك التوازي الشعري، مستندا إلى الأصوات الموسيقية، مما حقق استقرارا في المواضع، وصولا إلى موسيقية متماثلة،مع اعتماد نفس التوزيع التركيبي بين شطري البيت. مازجا أصواته بإحساسه الذي تتجلى بنيته في البيت، فـ«المتواليات التي تحصرها حدود التفعيلة تصبح في الشعر مقيسة، وتدرك علاقة بينها...وإن وزن التفعيلات عبارة عن وسيلة لا تجد تطبيقا لها في اللغة خارج الوظيفة الشعرية، وقد أعطت في الشعر تجربة قابلة للمقارنة مع تكرار الزمن الموسيقي بواسطة التكرار المطرد للوحدات المتماثلة لزمن السلسلة الكلامية باعتباره نظما لهذه السلسلة يكرر كليا أو جزئيا نفس الصورة الصوتية».[3]

كما توفرت المدونة على أبيات يستخدم فيها الشاعر **التساوي العروضي مع التغير التركيبي**، فهو تواز تتجاور فيه المتواليات التي تعتمد على نواة تركيبية مختلفة يقابلها تساوي البناء العروضي ، ومما ورد في المدونة قول الشاعر في قصيدة "زئير العاصفة:

وسيـــل الـرزايا جـارف ،متدفـع غضوب، ووجه الدهر أربد، أقتم؟"[4]

0//0/،//0//0/0/0//،0/0// 0//0///،0//0/0/0//0/0//

فعولــن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلــن

قبض قبض قبض قبض

---

[1]- مصطفى الجوزو : في التوازن اللغوي، المعادل الإيقاعي والمعنوي، ، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع/ 68، الكويت، 1989م، ص: 103 .

[2]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 70.

[3]- خلف خارز ملحم الخريشة:التوازي العروضي في مراثي الخنساء أنموذجا،المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها مجلة علمية عالمية محكمة، مج/3، ع/1،الأردن،كانون الثاني 2007،ص:193،نقلا عن:66: GottholdWeil :Arud ,E.I.Vol, Leiden E.J.Brill. 1960. P

[4]- المصدر السابق، ص: 135.

سكتّ، وقد كانت قناتيَ غضــة تصيخ إلى همس النسيم، وتحلم[1]

//0/، //0/0/0//0///0//0 //0///0/0/0//0/،//0//0

فعول مفاعيلـن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

قبض قبض قبض قبض قبض قبض

يعكس البيتان نسقا موحدا يقوم على البنية العروضية نفسها مع اختلاف البنية التركيبية ، التي تتضح من خلال التسلسل الشكلي المتغير الذي عبئت أركانه داخل البيتين.

وهناك قصائد أخرى تحتوي على التماثل العروضي،تتمثل في:"الطفولة، الأشواق التائهة، الكآبة المجهولة، صفحة من كتاب الدموع، أكثرت يا قلبي فماذا تروم؟".

المطلب الثالث: التقديم والتأخير.

1-مفهومه:إن التركيب النحوي هو الصورة اللفظية التي تطوي في ثناياها فكرة تامة صدرت عن المتكلم ليصل بها إلى المخاطب، يكون خاضعا لمناسبات القول وللعلاقة بين المبدع والمتلقي.[2]والترتيب في التركيب النحوي عنصر أساسي في الصياغة المستمدة من أحكام ومعايير النحو، فالأصل في الجملة التي مسندها اسم أن يتقدم فيها المسند إليه، ولا يتقدم المسند إلا لسبب، أما الجملة التي مسندها فعل فالأصل فيها أن يتقدم الفعل على الاسم. أما بالنسبة للفضلة مهما كان نوعها فالأصل فيها أن تتأخر عن عمدة الكلام لأنها المتممة لها.[3]

«لكن العربية من اللغات التي لا تتخذ في ترتيب أجزاء تراكيبها ترتيبا واحدا لا يحاد عنه، فمنها ماله رتب محفوظة، ومنها ما لم تحفظ اللغة رتبته، وقد ظل إحساس النحاة بالاختلاف في إدراك المعاني حافزا يحفزهم على التمييز بين التراكيب أو التنويع القائم في بنية اللغة»[4]. وتأسيسا على هذه الرتب المحفوظة ، وصفت أنماط التقديم والتأخير على وفق كونها من مظاهر العدول والانزياح عن الرتب المحفوظة من قواعد اللغة. و«مسند ومنطلق الأدبية هو نظرية الانزياح أو الانتهاك»[5].فكل شيء يخالف الشائع والمتداول هو أكثر إثارة وفهما للمتلقي من الفهم المألوف.[6] «فالموجه النوعي

---

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 135.

[2]- ينظر : مهدي المخزومي : في النحو العربي نقد وتوجيه ، ص: 225 .

[3]- ينظر: صلاح عبد الفتاح الخالدي: إعجاز القرآن البياني، دار عمار للنشر والتوزيع، الأردن ،2000م، ص: 261.

[4]- مصطفى ناصف: "النحو والشعر ، قراءة في دلائل الإعجاز" ، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، مج/1 ، ع/3 ، 1981م،ص: 33.

[5]- جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص: 228.

[6]- ينظر: أبو بكر محمد بن سهل بن السراج النحوي : الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، ج/1، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط/2، 1987م،ص ص: 138- 139.

للانزياح هنا مكون من تغيير الخط العادي للسلسلة اللسانية»[1]. الذي يؤدي إلى تغيير الدلالة تبعا للتغيير الحاصل، فهو أحد أساليب البلاغة التي تدل على التمكين في الفصاحة وحسن التصرف في الكلام ووضعه في الموضع الذي يقتضيه المعنى،[2] الذي لا يتحقق بالترتيب النمطي لأجزاء التركيب، فعلاقة الشاعر بدوال اللغة غير علاقة المتكلم العادي بها، بموهبته ينقل أفكارا بتراكيب تتحرك أفقيا تقديما وتأخيرا،[3] مما يجعل التركيب النحوي في الشعر يعدّ مجالا واسعا للكشف عن إمكانات غير قليلة لأداء كثير من الوظائف، وذلك ما صرح به"عبد القاهر الجرجاني"عندما أشار إلى الصلة بين الترتيب والقصد إذ يقول في ذلك:«وجملة الأمر أنه لا يكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصنعة إن لم يقدم فيه ما قدّم ولم يؤخر ما أخر وبدئ بالذي ثنى به أو ثني بالذي ثلث به لم يحصل لك تلك الصورة وتلك الصنعة»[4].وللغة قرائن تحفظ معنى التركيب فالحركة الإعرابية أكثرها إفادة في فهم المعنى وتحديد وظيفة الدال في التركيب.[5]

وقد عرفه "الجرجاني" بقوله:«إنه باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، و لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيئا وحول اللفظ من مكان إلى مكان.»[6] فقد أراد "الجرجاني" أن يجسد تلك الأهمية لهذا الأسلوب، ويعطيه الدرجة التي يستحقها بين وسائل التعبير الأخرى ، فجعل مزية الشعر عائدة إلى ما فيه من أنماط التقديم والتأخير.

فالشاعر «يرتفع باللغة من عموميتها ويتحول بها إلى صوت شخصي، أي ينظمها من خلال رؤيته وموهبته في أغنى الأشكال تأثيرا مستثمرا دلالاتها وأصواتها وعلاقات بناءها وإيقاعاتها على نحو فريد.»[7] ما يجعله من خصائص التركيب الإبداعي.

فكيف استفاد الشاعر من هذا النسق؟وهل أضاف له إيقاعية في شعره؟

---

[1]- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ص: 66.

[2]- يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط/1، 2007م، ص: 97.

[3]- ينظر: هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ، ص: 157.

[4]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ،ص: 337.

[5]- ينظر:هنري فليش:العربية الفصحى نحو بناء لغوي جديد،تر وتح:عبد الصبور شاهين،دار المشرق،بيروت،لبنان،ط/2، 1983م، ص:183.

[6]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز:ص: 83.

[7]- عدنان حسين العوادي: لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية ، سلسلة دراسات (375)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1985م،ص: 89.

2-أغراضه:

يقول فيه"ابن الأثير":«والذي عندي فيه أنه استعمل على وجهين أحدهما: الاختصاص والآخر: مراعاة نظم الكلام، وذلك أن يكون نظمه لا يحسن إلا بالتقديم، وإذا أخر المقدم ذهب ذلك الحسن، وهذا الوجه أبلغ و أوكد من الاختصاص.»[1] فهو يقصد بكلامه أنه يستعمل في الوجه الأول لبيان الاهتمام والعناية عند مخالفة حد الترتيب في بنية التركيب النحوي[2]. فلا يخفى ما للتعامل أو التوظيف النحوي من ارتباط بنفسية الشاعر لأن:«النحو والانفعال في العبارة شيء واحد، ويتضح هذا التداخل والاختلاط بين العبارة النحوية والعبارة الانفعالية إذا نحن حاولنا أن نحلل أثر الانفعالية في بنية الجملة»[3] ، لأن انتقاء الألفاظ وتجانسها وترتيبها ترتيباً مخصوصاً يبرز المعنى في أروع صورة[4]، فظواهر العدول التركيبي في حقيقتها تمثل التطبيق الجمالي لقواعد اللغة بعيدا عما يخلق فوضى تعبيرية ، تتعلق بنفسية المبدع ، حيث تبدي هذه الزحزحات في مواقع الألفاظ غنى وفيضا في الدلالات اللغوية.[5] أما الوجه الثاني فيعنى به التقديم لاعتبار إيقاعي صوتي لتساوي موسيقى البيت مع غيره.[6] وإذا تحقق به هذين الغرضين فإنه يفضي بالمتلقي إلى بدائع اللغة، يضفي بها على فنه بداعة وإيقاعا وإظهارا للمعاني يجب ترتيبها في نفسه شدا لانتباه المتلقي وتحريكا لحسه الفني وعواطفه.[7]

3-مظاهره:

صنف اللغويون التركيب النحوي اعتمادا على ضوابط وأسس مختلفة وقد تحدث "سيبويه" عن نوعين من التركيب في باب المسند والمسند إليه هما (**الاسمي والفعلي**) وحدد عناصر كل واحد منهما فالاسمي ما تركب من « الاسم المبتدأ أو المبني عليه»[8]والفعلي ما تركب من الفعل والفاعل وما يتعدى إليه الفعل إن كان متعديا.[9]

فالتركيب الاسمي يتكون من المبتدأ ثم الخبر ، والتركيب الفعلي يتكون من الفعل ثم الفاعل وقد يتغير هذا الترتيب لسبب ما فيترتب على ذلك في بعض الحالات تغير وظيفي ، لأن الوظيفة لا ترتبط

---

[1]- ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر، ج/2، ص: 218.

[2]- ينظر:مولود باغورة: أدبية الخطاب في المثل السائر لابن الأثير، ص: 339.

[3]- عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ص: 331.

[4]- مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، مكتبة مصر، د/ت ، ص: 189.

[5]- ينظر: محمد أبو موسى : دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط/1، 1979م، ص: 176.

[6]- ينظر:مولود باغورة: أدبية الخطاب في المثل السائر لابن الأثير، ص: 339.

[7]- ينظر: حميد أحمد عيسى العامري : التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1996م، ص: 152.

[8]- سيبويه : الكتاب، ج/1، ص: 23.

[9]- ينظر : م ن، ص: 34

بالموقع في كل الأحوال حتى في حالة تساوي المبتدأ والخبر في التعريف أو التنكير،فمن سنن العرب تقديم الكلام وهو في المعنى مؤخر وتأخيره وهو في المعنى مقدم، ومما يجوز فيه التقديم والتأخير،«رتبة المبتدأ والخبر، ورتبة الفاعل على المفعول به...ورتبة الحال و الفعل المتصرف ورتبة المفعول به والفعل»[1]، مما يعني بأن هناك عددا من الطرق للتعبير عن قصد المتكلم وإيصال المعنى إلى المتلقي ،مما يربط التفكير باللغة.

وقد اهتم "الشابي" بهذا النسق ،فكثر وروده في الديوان، بأشكال متنوعة، منها:

1-تقديم الفاعل على الفعل:الأصل في القواعد تقديم المسند إليه،حيث يتقدم المبتدأ في الجملة الاسمية، ويتأخر الفاعل في الجملة الخبرية، لكن قواعد العربية أجازت تأخيره، بتقديم المسند حيث يجوز أن يتقدم الفاعل على الفعل.[2] وقد وظف "الشابي"هذا النمط بسياقات مختلفة ، يُذكر منها، قول الشاعر في"صيحة الحب":

نسمة هبت على ضوء القمر نفخت في ناي أحزان الخلد[3]

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فعلاتن فاعلاتن فاعلا

يبرز اهتمام الشاعر والتفاته إلى هذه النسمة ،حيث تقدم الفاعل هنا على الفعل إبرازا له وتأكيدا له، فالإنكار متوجه إلى نسمة وحيدة تحمل طابع الحزن لا إلى مطلق النسمات، فالمطابقة بين التركيب والموقف تتطلب التصرف في ترتيب أجزاء التركيب لكي تكتسب العبارة صفة جمالية تتصل بالمعنى بحيث تؤثر في أجزاء التركيب[4]، مما يكشف عن إمكانات اللغة ويطورها وصولاً إلى فهم أداء بنية التركيب للمعنى المقصود.أما ما يخص الجانب الإيقاعي فتقدير الكلام:

هبت نسمة على ضوء القمر نفخت في ناي أحزان الخلد

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

فعلاتن فاعلاتن فاعلن

[1]- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص: 207.

[2]- ينظر: خالد بن عبد الله الأزهري: شرح التصريح على التوضيح، ج/1، مطبعة الاستقامة، القاهرة، مصر، ط/1، 1954م، ص: 397.

[3]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 57.

[4]- ينظر: هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ص: 200.

إذن يظهر خلل في الوزن الإيقاعي بالشطر الأول، فاستخدام ا"لشابي" لهذا التركيب كان لدافع معنوي يخصص من خلاله النسمة الحزينة ولدافع إيقاعي من أجل تحقيق التوازن إذ لو لم يلجأ إلى مثل هذا لما استقام الوزن الشعري.

وثمة مواضع أخرى لأسلوب تقديم الفاعل على الفعل، ويعود سبب التقديم فيها إلى تحقيق التوازن الإيقاعي بالإضافة إلى مقصد الشاعر في إبرازها في سياقها، ولفت انتباه المتلقي إلى دورها في الدلالة المركزية لمجموع السياقات التي أتت فيها و تتمثل في كل من: "صوت من السماء"، في البيت التاسع "طريق الهاوية"، في البيت الرابع من المقطع الثاني، و "ليلة عند الحبيب"، في البيت الثاني عشرة.

2-تقديم الخبر على المبتدأ: وقد وظفه الشاعر في كثير من القصائد، يُذكر منها، قول الشاعر:

عذبة أنت كالطفولة ، كالأحـــ لام كاللحن، كالصباح الجديد[1]

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

فاعلاتـــن متفع لن فعلاتـــن فاعلاتـــن متفع لن فاعلاتن

جاء التقديم هنا لاعتبار نحوي له بعد دلالي ، كون "عذبة" نكرة توجب تأخير المبتدأ ، إذ ليس له مسوغ الابتداء بالنكرة، ولأجل إغناء الصورة الوصفية وتعميقها ، استعان بأسلوب التقديم لأن المقام مقام حديث عن صفات تلك الحبيبة ،فجاء التقديم منسجما مع السياق الذي رام الشاعر فيه وصف حبيبته ، والحديث عنها ، وقد مرت إشارة البلاغيين إلى أن بناء العبارة في حقيقته هو بناء نفسي في نفس المنشئ ، قبل أن يكون سلسلة كلمات مقطوعة ، فهذا التركيب الذي بني على أسلوب التقديم يمثل مراد الشاعر ، والصورة الذهنية التي كانت تتكون في ذهنه ... والمتكلم إنما يقدم في حديثه الذي بيانه أهم بالنسبة له ، وهو بشأنه أشد عناية[2].بالإضافة إلى المسوغ الإيقاعي فالبيت بهذا التركيب سليم الإيقاع، ولكن مع تقدير الكلام يختل الوزن في الشطر الأول، وهذا ما يتضح من خلال إجراء التقطيع العروضي لتقدير الكلام في هذا البيت فيكون كالآتي:

أنت عذبة كالطفولة ، كالأحـ لام كاللحن، كالصباح الجديد

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

فاعلاتن متفع لن فاعلاتـــن

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان ، ص: 60.

[2]- ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ،ص: 136.

فقد ولد الانزياح حركة جمالية نسقية فاعلة، مضيفا إلى الحركة النسقية الشعرية طابعاً إيقاعياً رهيفاً معمقا مداها التأملي الوجودي بمثيرات محبوبة الشاعر.

3- تقدم الاسم على الناسخ: ومما ظهر في الديوان ، قول الشاعر:

ومجدا ،يكون لنا في الخلود أكاليل من رائعات الـــورود[1]

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

فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

ورد الفعل الناقص"كان" في المضارع و اسمها مقدم عليها وخبرها شبه الجملة "لنا"، «فالشاعر بخروجه عن النمط يعيد خلق اللغة من جديد ويفجر الطاقات التعبيرية للألفاظ من خلال الخطاب الشعري».[2] بما يتوافق مع الحالة النفسية والشعورية للشاعر،الذي يولي اهتماما بالمجد في العالم الآخر بعيدا عن مأساة الدنيا، وتقدير الكلام:

و يكون لنا ، مجدا في الخلود أكاليل من رائعات الـــورود

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

فعولن فعولن فعولن فعولن

وبإجراء التقطيع العروضي يظهر بوضوح الخلل الإيقاعي في الشطر الأول ،إذن تقدم الخبر على الناسخ خدمة لموسيقى البيت ولإبرازه وتخصيصه بالمسند إليه.

4- تقدم الصفة على الجملة: و مما ورد في المدونة، قول الشاعر:

طاهرات كأنـــها أرج الأز هار في مولد الربيع الجديد[3]

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

فاعلاتـــن متفعلن فعلاتـن فاعلاتـــن متفعلن فاعلاتـــن

وفي هذا الجزء من القصيدة تتجسد براعة "الشابي" في رسم صوره الشعرية بوصف يوحي بالنقاء ، ويدلل على مكانته عند الشاعر ، ولتجسيد تلك الدلالة عمد إلى تقديم الموصوف في السياق وتنكيره ، وقدم الموصوف لكونه النقطة المركزية التي يتحدث عنها الشاعر ، ولعل في التنكير دلالة الاختصاص لينسجم مع معنى تعظيم نقائهن. أما الجانب الإيقاعي فعند الرجوع إلى أصل الكلام يكون هناك خلل موسيقي يتضح من خلال التقطيع العروضي،

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 53.

[2]- سميح أبو مغلي: "اللغة والحداثة الشعرية"، المجلة الثقافية الجامعة الأردنية، ع/24 آذار 1991م، الأردن، ص ص: 128-129.

[3]- المصدر السابق، ص: 66.

كأنها أرج الأزهار طاهرات في مولد الربيع الجـــديد

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

فقد استخدم الشاعر هذا التقديم لتبيان ما فيه من حيث السياق ، ولاعتبار إيقاعي صوتي لتوازن موسيقى البيت،محققا لذة الانزياح.

5–تقديم شبه الجملة: «لابد لشبه الجملة أن تتعلق بفعل أو بما يشبهه أو ما أول بما يشبهه، أو بما يشبهه، أو ما يشير إلى معناه، فإن لم يكن شيء من هذه الأربعة قدر، مثال التعلق بالفعل وشبهه قوله تعالى:﴿ أنعمت عليهم غير المغضوب عليهم ولا الضالين﴾ الفاتحة/7. ومثال التعلق بما أول بمشبهه الفعل قوله تعالى: ﴿ وهو الذي في السماء إله وفي الأرض إله﴾ الزخرف/84.أي وهو الذي هو إله في السماء...»[1]وقد ورد هذا النمط بكثرة في شعر "الشابي"، ومن ذلك:

أ– تقديم شبه الجملة على الفاعل: يقول الشاعر:

في فؤادي الغريب تخلق أكوان من السحر ذات حسن فريد[2]

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

فاعلاتن متفع لن فعلاتن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

ويتضح من التركيب تقديم (في فؤادي) وتأخير (تخلق)، فتقديم الفؤاد جعله أولى وأقرب إلى النفس، ومسوغ هذا التقديم يكمن في كون فؤاد الشاعر هو أهم ما يلتفت إليه، حيث تسكنه امرأة مثالية علاقته بها كانت غير عادية ولهذا قدم الجار والمجرور لكي يبرز أهميته وكأن المكان الذي يعنيه أهم مما يُخلَق فيه من سحر.

وتقدير الكلام:

تخلق أكوان من السحر في فؤادي الغريب ذات حسن فريـــد

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

بعد إجراء التقطيع العروضي على ما قدر من الكلام يظهر خلل إيقاعي يؤكد بأن لجوء الشاعر إلى هذا النسق كان لغرض تحقيق توازن إيقاعي إضافة إلى ما حققه من دلالة.

وثمة مواضع أخرى لأسلوب تقديم شبه الجملة على الفاعل ، جاءت لتحقيق التوازن الإيقاعي و لفت انتباه المتلقي إلى أهميتها ودلالتها المتميزة مع كل نموذج، تتمثل في : البيت الرابع من المقطع الأول من قصيدة "الزنبقة الذاوية "،و مطلع قصيدة" في الظلام.

[1]– جمال الدين ابن هشام الأنصاري : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب،ج/2، ص: 566 وما بعدها.

[2]– أبو القاسم الشابي: الديوان، ص: 62.

ب- تقديم شبه الجملة على الفعل: يقول الشاعر:

وعلى شواطئه القلو ب تئن، دامية عراة[1]

0//0///0//0/// 00//0///0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلان

يتضح في هذا البيت تداخل في التقديم حيث لم يكتف الشاعر بتقديم شبه الجملة بل تعدى ذلك إلى تقديم الفاعل على الفعل، وهذا التقديم يوحي بمكانة "القلوب" في نفس الشاعر لقربه من نفسه ، أما ما تعلق بالجانب الإيقاعي،فتقدير الكلام:

وتئن القلوب على شواطئه، دامية عـــراة

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

بإجراء التقطيع العروضي يظهر بأن الوزن لا يستقيم إذا أُعيد ترتيب عناصر البيت، مما يدل على أن لجوء الشاعر لهذا النسق كان لدافع إيقاعي أيضا.

كما ورد مثل هذا في قول الشاعر:

في الليل ناديت الكواكب ساخطا متـــأجـــــج الآلام والآراب[2]

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

متْفاعلـــن متْفاعلـن متفاعلـــن متفاعلن متْفاعـــلن متْفـاعلْ

يظهر تقديم الشاعر شبه الجملة "في الليل" على الفعل "ناديت"، ليبين للمتلقي بأن الليل هو زمنه الذي يعيشه، فهو يفتقد للنور والضياء كدلالة على مقدار التأزم النفسي والمعاناة الوجودية التي دلل عليها بصور سوداوية قاتمة حملها في مفردة "الليل". ليكشف عن عمق معاناة الشاعر. وعند إجراء التقطيع العروضي على البيت يكون التوازن الموسيقي محققا ،فالشاعر لجأ إلى هذا الأسلوب ساعيا لتحقيقه ،فالبيت على وزن الكامل،كما هو موضح،أما تقطيع البيت باعتبار تقدير الكلام فيبين خللا إيقاعيا بارزا وهذا ما يؤكده إجراء التقطيع العروضي،

ناديت الكواكب ساخطا في الليل متأجج الآلام والآراب

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

وقد ورد هذا النمط في البيت الآتي:

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان ، ص: 114.

[2]- م ن ، ص: 36.

والفراش الجميل رفرف في الرو * ض يناجي زهوره المطلولة**[1]

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

فاعلاتن متفع لن فعــلاتـن فعلاتـن متفع لن فالاتــن

قدم الشاعر شبه الجملة "في الروض"، كون الروض يمتلك جوا ممتعا يناسب الشاعر ليعيش فيه لحظته الشعرية بكل متعتها، فقدمه على بقية العناصر مهيئا لنفسه جوا يروقه.أما ما يتعلق بالجانب الإيقاعي، فالتقطيع العروضي للبيت كما أورده الشاعر سليم، أما تقدير الكلام:

والفراش الجميل رفرف يناجي زهوره المطلولة في الروض

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

يبين التقطيع العروضي خللا إيقاعيا، وفي هذا تأكيد على لجوء الشاعر لهذا النسق لغرض إيقاعي أيضا.

ج- تقديم شبه الجملة على المفعول به: ومما ظهر في المدونة ،على هذا النمط، قول الشاعر:

ليــلة أسبــل الغـرام عليـها سحرَه الناعم الطريز نعيمــه[2]

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

فاعلاتن متفع لن فعلاتـن فاعلاتن متفع لن فعلاتـن

في هذا البيت جاء التقديم لغرض تحقيق توازن إيقاعي يؤكده إجراء تقطيع عروضي للبيت على حاله بالإضافة إلى تقطيعه على ما قدر.

أما تقدير الكلام:

ليلة أسبل الغرام سحرَه الناعــم الطريـز نعيمــه عليها

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

ونفس الشيء يحدث في بيت من قصيدة "الأديب".[3]

د- تقديم شبه الجملة على اسم إن: وقد تقدم شبه الجملة في محل رفع خبر إن في البيت الموالي:

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان ، ص: 132.

[2]- م ن ، ص: 172.

[3]- م ن، "الأديب"،البيت 8، ص:59.

غنني إن على صو تك أنداء الدموع[1]

00//0/0/0/// 0/0///0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتْ

ولعل وراء تقديمه الجار والمجرور "الخبر" سبباً نفسياً يكمن في كون "صوت البلبل" أهم في نفسه ممّا يثيره من مشاعر الحزن المؤدية إلى الدموع، فهو قريب من نفسه المتألمة حيث عبر عن حجم الاحتراق العاطفي و الشعور الغزلي الممزوج بالألم ، و المعاناة ، وبإجراء التقطيع العروضي لما قدر من الكلام يظهر الخلل الموسيقي كما هو مبين فيما يأتي:

غنني إن أنــداء الدموع على صوتك ،

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

إذن قدم الشاعر شبه الجملة على متعلقاتها باعتبارها منبها أسلوبيا يبين أهمية ما أخر عنه، ولانتظام الوزن وخدمة الموسيقى.

6-تقديم المفعول به على الفاعل: عادة ما يتأخر المفعول به عن الفعل والفاعل، وإذا ما قدم لأهميته والعناية به، فقد أجازته السنن اللغوية، ويكثر هذا في اللغة الإبداعية لغرض بلاغي وإثارة للتجانس الموسيقي،[2] ومن المهم في هذا المقام الإشارة إلى أن طبيعة التحول في تقديم المفعول به على عامله تأخذ طبيعة ذهنية بالدرجة الأولى[3]، في كون المتكلم يقدم في كلامه ما هو أهم في نفسه ، ومقدم في ذهنه ، لأهداف إبداعية ودلالية. ومن سياقات تقديم المفعول به في شعر" الشابي" ، قوله :

مزقت ثوب سكون الد ليل أنــات كليــم[4]

00///0/0// 0/ 0 /0// /0/ 0//0/

فاعلاتـــن فعــلاتــن فاعــلاتـن فعلاتْ

ولعل في هذا ملمحاً نفسياً يتمثل في شعور الشاعر بمبلغ العذاب النفسي في أعماقه الذي تمكن من تحطيم هدوء الليل، ولهذا وجدنا الشاعر يعمد إلى تقديم ما حقه التأخير ، حيث قدم "ثوب" على "أنات"، وله أهمية دلالية في السياق الذي جاء فيه ما يتناسب ومراد الشاعر في تعميق

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان ، ص: 43

[2]- ينظر: سيبويه: الكتاب، ج/1، ص: 34.

[3]- ينظر: محمد عبد المطلب : البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، الشركة المصرية العالمية للنشر،لونجمان، القاهرة، مصر، ط/1، 1997م، ص: 236.

[4]- أبو القاسم الشابي: المصدر السابق، ص: 127.

معنى مركزي يحوم حوله السياق،كما أسهم هذا النسق في تحقيق توازن إيقاعي يؤكده إجراء تقطيع عروضي لما قدر من الكلام، يكشف عن وجود خلل إيقاعي،

مزقت أنات كليم ثوب سكون الليـل

0/0/0/0///0/ 00///0/0/0//0/

7- تقديم الحال على الفاعل: ورد هذا النمط في قول الشاعر من منظومة " أغنية الأحزان":

فقضت صمتا، أناشيد الغرام[1]

00//0/0/0//0/0/0///

فعـلاتن فاعلاتـن فاعلاتْ

قدم الحال على الفاعل مبينا سوء الوضع الذي آلت إليه حتى أحلى الأشياء، وقد مثل نقطة الارتكاز التي يتفجر منها المعنى وبؤرة الحديث، فكان الصمت كدلالة على السكون والموت والنهاية للأناشيد التي تعتبر رمز المرح والسعادة.كما أسهم في تحقيق توازن إيقاعي، ظهر من خلال إجراء التقطيع العروضي لما قدر من الكلام:

فقضت أناشيد الغرام،صمتا

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

وهكذا انزاح الشاعر عن الاستعمال العادي للغة من خلال توظيفه أسلوب التقديم والتأخير، بحيث ابتعد الشاعر فيه عما تقتضيه المعايير المقررة في النظام اللغوي[2]،واستطاع من خلاله أن يجسد مشاعره النفسية محققا نغما موسيقيا متوازيا.

من خلال إجراء مقاربة إيقاعية بلاغية تم التوصل إلى مايلي:

- للجناس في الأبيات الشعرية إيقاع جمالي مرده تكرار الكلمة مع التنوع في الدلالة، يسهم في تحريك النسق الشعري وفق ازدواجات صوتية متآلفة تحقق حيزا جماليا من التنغيم والتفاعل الصوتي.

-يقدم التصدير قيمة صوتيّة، و معنوية،وقد يتداخل مع التجنيس في طبيعته التكرارية.

-شكل الترصيع نوعا من التوازن المفضي إلى انسجام بين عناصر القصيدة، مسهما في إثراء الإيقاع.

-تستمد القصيدة إيقاعها من التوترات الصوتية والدلالية المرتبطة بالتنسيق التركيبي والصرفي والنحوي عن طريق التوازي،الذي يؤمن جمالية الشعر،معبرا عن لون من التكرار المناسب للتنوع لأنه لا يعتمد على ترديد اللفظ نفسه بل يقوم على ترديد البنية النحوية،فهو يخدم البعد الإيقاعي مسهما في بناء

[1]- أبو القاسم الشابي: الديوان ، ص: 45.

[2]- ينظر : لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب ، النهضة المصرية ، القاهرة، مصر، ط/1 ، 1970م، ص: 107.

وحدة النص، فتأتي تراكيب "الشابي" في غاية الاكتمال و التآلف الإيقاعي المنسجم ، ما يدفع بقصائده إلى التميز و التنامي الجمالي على الدوام ، محققا انسيابا شعريا عميقا في قصائده.

– لقد هيأت القدرة الشعرية للشاعر طواعية استخدام الصيغ الصرفية ذات المقاطع العروضية المتساوية على كلمات متناسبة صرفيا ونحويا.

– إنّ التقديم والتأخير عدول عن القاعدة اللغوية ، له قيمة فنية جمالية منطلقها نفسية المبدع وهدفها التأثير في نفسية المتلقي بإشراكه في إنتاج المعنى أو الدلالة وتحقيق توازن إيقاعي،فوصل الشاعر إلى مطلب "عبد القاهر الجرجاني" من هذا النسق،الذي جاء متنوعا مشكلا ظاهرة في ابتداع الصور الجديدة ، فبدت أنساقه التشكيلية مفاجئة في حركتها، ذات نسيج لغوي مبتكر يفصله الشاعر بإيحاء شاعري جميل على الأنماط الآتية:تقديم الفعل على الفاعل، و الخبر على المبتدأ،و الاسم على الناسخ وتقديم الصفة على الجملة وشبه الجملة على متعلقاتها ، وتقديم المفعول به على الفاعل، والحال على الفاعل.

الخاتمة

من خلال هذه المقاربة الإيقاعية تم الوصول إلى النتائج الآتية:

-أنّ "الشابي" سار بخطوات معتدلة حيث كان تعامله خصبا متنوعا عبر كل الأشكال الشعرية، فقصائده ليست ذات قالب تشكيلي ثابت،و إنما متغيرة في أنساقها ، تبعاً لما تختزنه من دلالات شعرية، فكان هذا التغيير تعبيرا إبداعيا عن رغبته في تجاوز واقعه وتخطيه إلى واقع أفضل وهذا يتلاءم مع مذهبه الرومانسي.

وخلصت من الفصل الأول إلى ما يلي:

-أن أوزان "الشابي" ذوقية حساسة ،حيث تنوعت الأغراض في الوزن الواحد، فكانت نظرته للأوزان نظرة ترى فيها أدوات موسيقية تتسع للتعبير عن العواطف المختلفة دون أن يربط بحرا بغرض محدد.

- تميز إيقاع الوزن في الديوان بالالتزام بالقاعدة أكثر من الخروج عنها رغم أن الشاعر استخدم العديد من الأنساق الإيقاعية التي تدور في فلك تلك الأوزان.

- دل إيقاع الأوزان على التجارب التي عاشها الشاعر مما يثبت تلاحم الوزن مع الوجود في نصوص الديوان محققا حالة انسجام وتوافق بين الذات والعالم.

-شكل التدوير جزءا مهما من بنية القصيدة الشابية ،وقد دل على اتصال النفس واستمراره بدون انقطاع، مما أثرى القصيدة إيقاعا ،كما أثبت جدارة الشاعر وتمكنه.

-استخدام الزحافات والعلل في الديوان لم يكن كرخصة يقصد بها التخفيف على الشاعر،وإنما باعتبارها إمكانات موسيقية جديدة، فقد أحدثت في الوزن تلوينا يكسر رتابته،من خلال التنويع في حركات الإيقاع، مما يجعل الشعر يتميز بمرونة إيقاعية واضحة وتلوينات موسيقية عذبة تقوم على التفاعل بين الوحدة والتنويع، وحدة البحر وتنويع موسيقى الكلمات،مما يثري الإيقاع ويعكس للمتلقي بعده الحداثي، فسار بآدائه الإبداعي نحو التنويع والتجديد. كما جاء مفعما بالحس الفني والبث الوجداني المتصف بالعمق الجمالي.

-لجأ الشاعر في ديوانه إلى نوع من التداول بين الإيقاعين لجعل النفس الشعري مراوحة إيقاعية،إذ كلما كانت هناك حاجة إلى التعبير عن حالة التوتر النفسي يلجأ الشاعر للتغيير بتكثيف لغته ثم شحنها دلاليا،فكثرة التغيرات تؤدي إلى الاختزال الدلالي والصوتي الإيقاعي،وعند تعبيره عن حالة الارتياح يلجأ للمألوف عن طريق استخدام اللغة المسترسلة، مما يجعل التراسل الدلالي أكثر وجدانية.

- إفادة الشاعر من الإمكانيات الكثيرة المتاحة فيما استخدمه من بحور،من خلال كثافة التشكيلات مما يؤكد على الوظيفة الشعرية للنص من خلال تحكم الشاعر في اللغة في تنسيق صورة التفعيلة التي

تؤدي إلى تنشيط الأبنية الوزنية. كما قد توحي باضطرابه، لأنه يضيع جزءا من حركة الترديد والتواتر الإيقاعي بضياع الانتظام.

- أراد "الشابي" كمبدع أن يحقق لنفسه إيقاعا خاصا يختلف عن الإيقاع التقليدي، فلم يكن اعتماده عليها خاليا من التصرف أو الخروج عن النمط المثالي للبحر الشعري الواحد من جهة ،ومن قصيدة إلى أخرى من جهة أخرى كما تختلف عن إبداع غيره ممن يستخدمون نفس هذه التفعيلات في صياغة الخطاب الشعري، فهو وإن لم يكسر الوزن القديم ولم يتخل عن صلته بالخليل وعروضه إلا أنه منح نفسه حرية واسعة بالإبداع الخاص المؤسس على امتصاص ما تختزنه اللغة من إمكانات صوتية بمقدور كل شاعر أن يخلق من خلالها نواته الموسيقية الخاصة، وإدارته الجيدة للنماذج المختارة فيها إنتاج لصوتية جمالية دالة، والوعي بجمالية التوزيع لعناصر اللغة ذات الدلالات الإيقاعية والصوتية. غير أن انزياح الشاعر عن الإطار الإيقاعي، لم يكن خروجا يفضي إلى شيء من الإقصاء والاختلاف، بل دار في فلكه ما عدا ما جاء في سياقات الكامل ومخلع البسيط والمنسرح.

-استخدم معظم الحروف الهجائية كروي في الديوان ،مما يدل على مقدرة الشاعر وتمكنه من حروف المعجم.

-يشكل الروي والردف والتأسيس أبرز مظاهر القافية.

- نوع الشاعر في الروي، فالشاعر لم يحطم الثوابت لكنه قام بالتجديد الذي يحترم الأصول فلم يستغن عن القافية بل اكتفى بتجديدها من خلال التنويع فيها، وهذا التنويع حفظ موسيقيته وأعانه على توسيع المعنى والانتقال بالموضوع فقد كانت القافية منجما للنغم ومكانا للتأثير الصوتي دون أن تشكل عائقا لديه عند تدفق مشاعره ،كما التزم بالقافية الموحدة في مجموعة لا بأس بها من قصائد الديوان، فقد اعتنى الشاعر بقوافيه عناية بالغة جاءت منسجمة مع روح العصر وتجربته المعاشة،مما زاد في قدرته على التبليغ.

-وقع الشاعر في عيوب القافية، منها ما يتعلق بما قبل الروي من الحروف والحركات، وهو ما يطلق عليه "السناد" ،محدثا ضعفا موسيقيا،ومنها ما يتصل بلفظة القافية واستقلال أبيات القصيدة عن بعضها البعض، وهو ما يطلق عليه " التضمين " ،غير أنه زاد من تلاحم الأبيات وتدفق الإيقاع، بالإضافة إلى تكرار لفظة القافية، وهو ما يسمى "إيطاء"، وكان لهذا العيب علاقة مع الشعور ، فلم يمثل عجزا لغويا بقدر ما مثل مرتكزا دلاليا يعود إليه الشاعر على فترات متقاربة، ومن عيوب القافية التي وقع فيها الشاعر ما يعود إلى الروي وحركته حيث وقع في الإقواء والإصراف بشكل طفيف خارج عن المألوف.

– قدم الشاعر نماذج إيقاعية خاصة به متجاوزا القوالب العامة، محققا تماسكا ملائما بين العناصر الإيقاعية العروضية و خصوصية التجربة ، غير أن هذا التجاوز حال دون تحطيم الثوابت، فقد قام على مبدأ الإضافة والتنويع بدل الانقطاع والهدم ،يُبقي القصيدة داخل إطار عمود الشعر مع إحداث تعديل رومانسي على بنيتها اقتصر على تنويع القوافي و الروي وكثرة الزحافات والعلل،فتولد إيقاعه المتميز من مجموعة من التقنيات التي اهتدى إليها ، فالهيكل تقليدي لكن ملامحه نابضة بحياة جديدة ، والتي أعطت شكلا جديدا وهندسة إيقاعية متنوعة، معبرة عن ثقافة العصر التي تتناغم مع الحريات الفكرية السائدة في هذا العالم في مكوناتها تاركا روحه الشعرية تختط القصيدة، فأصبحت سرا من أسرار شاعريته .

وخلصت من الفصل الثاني إلى ما يلي:

– أن الأصوات والمقاطع تعد من أهم المولدات الإيقاعية، ترتبط بالسياق العام للنص دون الخضوع لأسس ثابتة.

–استثمار الشاعر لطاقة الأصوات في بناء قصائده، مثبتا حضوره اللغوي والشعري، بتنسيق جذاب، مشحون بطاقات موسيقية وتعبيرية هائلة، مما جعل لغته عبارة عن نغم موسيقي ليواصل حضوره الإيقاعي مع البنية العامة للنص الشعري.

–شكل الإيقاع التركيبي ظاهرة لغوية في شعر "الشابي"، استخدمه بدقة وبراعة من خلال النماذج التي اختيرت للدراسة، محققا دوراً مهماً في خلق تناغمها النسقي المتفاعل بين الحروف والكلمات والعبارات، والجمل، والتراكيب بموسيقاها بكثافة شعورية نابعة من بؤرة الذات.

–توسّل الشاعر في التشكيل الإيقاعي بالإيقاع البلاغي المتمثل في ظواهر من البديع، اتسم وجودها في الديوان بإضفاء نوع متميز من التأثيرات التنغيمية، تسهم في جمالية الأداء الصوتي وما يخلقه من تأثيرات سياقية ليؤدي وظائف جمالية، أبرزها الجناس والتصدير والترصيع والتوازي، والتي تعدّ من منابع الموسيقى، مما يزيد في اللحمة والاتصال بين شطري البيت الواحد. غير أنه استند إلى الاقتصاد في البديع، مما يتوافق مع طبيعته المخالفة للتقاليد الشعرية.

– أبدع "الشابي" في استغلال نسق التقديم والتأخير بشكل يثير القارئ ،مؤديا دور المولد الإيحائي لتفجير الدلالات و تكثيفها في نسقها الشعري، محققا متطلبات إيقاعية لكي لا يكسر الوزن الشعري، من خلال ابتداع سلسلة من الانزياحات التعبيرية، دون وقوعه في الفوضى التعبيرية،فكان ذو فاعلية صوتية موسيقية و إيحاءات دلالية نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية البيت أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير.

- أكسب الإيقاع اللغوي نصوص الديوان كثافة ونموا من خلال اتحاد عناصر اللغة، فهي على اختلاف أنساقها وجهت البعدين الدلالي والإيقاعي، ما دل على عبقرية الشاعر، فإيقاع القصائد متصل بنبض اللغة وطبيعتها الإيقاعية وخصوصيتها التركيبية والدلالية، فتجاوز "الشابي" ما هو لغوي إلى ما هو إيقاعي ودلالي، محدثا ثراء التنوعات الإيقاعية، مما يوسع استيعاب تجليات روح الشاعر المتأثرة بمحيطه المتشائم ما حول لغته إلى أضواء وموسيقى.

إذن فقد منحت البنية الإيقاعية للديوان حرية في تجريب وسائل تعبير مختلفة وتطويرها لاستثمار طاقاته المبدعة، من أجل دفع قصيدته إلى أقصى مراحل التطور بما يناسب التجربة والعصر معاً، فنسج خيوطه من خير ما وصلت إليه موسيقى الشعر، ما طبع ديوانه بطابع العمق والأصالة وصدق الإحساس الفني، فاندفع بنزعة تقليدية حديثة بموهبة قوية مكنته من الإجادة والتحليق في سماء الشعر بأجنحة قوية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

I. المصادر:

1-القرآن الكريم

2-الدواوين:

1.الشابي،أبو القاسم: الديوان، تقديم: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط/4، 2005م.

2.غازي،السيد مصطفى: ديوان الموشحات الأندلسية، منشأة المعارف،الإسكندرية،مصر، 1979م.

3-المعاجم:

1.ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن زكرياء (ت 395هـ): معجم مقاييس اللغة، تح : عبد السلام محمد هارون ، ج/6، دار الفكر ،القاهرة، مصر، 1972م.

2.ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، محمد بن مكرم بن منظر: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط/1، 1996م.

3.بديع،يعقوب إيميل:معجم الإعراب والإملاء،دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط/1، 1983م.

4.(ـــ،ـــ):المعجم المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط/1، 1991م.

5.بعبيدي، رشيد: معجم مصطلحات العروض والقوافي،ج/1،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط/1، 1986م.

6.خياط، يوسف: معجم المصطلحات العلمية والفنية (عربي فرنسي انجليزي ولاتيني)، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، ط/1، 1971م.

7.الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جوهر القاموس،تح:ضاحي عبد الباقي، مراجعة عبد اللطيف محمد الخطيب،ج/34، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،ط/1، 2001م.

8.الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ج/2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط/1، 1998م.

9.الفيروز أبادي الشيرازي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، ج/4، دار الجيل، بيروت، لبنان،د/ت.

10. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ج/1، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط/4، 2004م.

4-أمهات الكتب:

1.ابن السراج، أبو بكر محمد بن سهل النحوي : الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، ج/1، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان،ط/2، 1987م.

2.ابن جعفر، أبو الفرج قدامة: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د/ت.

3.(ـــــ،ـــــ): نقد الشعر، تحقيق : كمال مصطفى ، القاهرة،مصر ، 1948م.

4.ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان، ط/2، 1983م.

5.ابن خلدون، عبد الرحمان: مقدمة ابن خلدون،ج/2، الدار التونسية للنشر،تونس،ط/1، 1984م.

6.التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة،مصر، ط/3، 1994م.

7.الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر:البيان والتبيين، تح: فوزي عطوي، ج/1، دار صعب، بيروت، لبنان،د/ت.

8.الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة،مصر، ط/1، 1991م.

9.(ـــــ،ـــــ): دلائل الإعجاز، تعليق: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط/4، 1978م.

10. سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: الكتاب، تح: عبد السلام هارون، ج/2،مكتبة الخانجي، القاهرة،مصر، ط/1، 1988م.

11. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهيل: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط/2، 1984م.

12. العلوي، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم اليمني: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج/2، أشرفت على مراجعته وضبطه وتدقيقه جماعة من العلماء بأشراف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982م.

13. القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1976م.

14. القزويني، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة،شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، ج/4، مكتبة الآداب، القاهرة،مصر، ط/3، 1990م.

15. القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج/1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط/5، 1981م.

16. المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد:المقتضب، تح: عبد الخالق عظيمة، ج/4،عالم الكتب، بيروت، لبنان،د/ت.

II. المراجع:

1. أدونيس، علي أحمد سعيد إسبر: مقدمة في الشعر العربي، دار العودة،بيروت، لبنان،ط/4، 1983م.

2.إبراهيم، زكرياء: تأملات وجودية، دار الآداب، بيروت،لبنان، 1962م.

3.إبراهيم، عبد الفتاح: مدخل في الصوتيات، دار الجنوب، تونس، د/ت.

4.ابن الأثير، ضياء الدين :النهاية في غريب الحديث والأثر، تح: عبد الحميد هنداوي،ج/4، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، 2008م.

5.ابن جابر، الهواري محمد: شرح ألفية ابن مالك، تح: عبد الحميد السيّد محمد عبد الحميد، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر ، 2000م.

6.ابن سناء الملك، أبو القاسم هبة الله بن جعفر: دار الطراز في عمل الموشحات، تح: جودت الركابي، دار الفكر، دمشق،سورية، ط/2، 1977م.

7.ابن عثمان، محمد بن حسن:المرشد الوافي في العروض والقوافي،دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط/1، 2004م.
8.ابن معصوم، السيد علي صدر الدين المدني:أنوار الربيع في أنواع البديع، تح:شاكر هادي شكر، ج/1، مطبعة النعمان،النجف الأشرف،العراق، ط/1، 1968م.
9.ابن يعيش، موفق الدين بن علي: شرح المفصل، ج/9، دار الطباعة الميزية، القاهرة،مصر، د/ت.
10. أبو أصبع، صالح:الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،ط/1، 1979م.
11. أبو العدوس، يوسف:مدخل إلى البلاغة العربية،دار المسيرة،عمان، الأردن، ط/1، 2007م.
12. أبو حاقة،أحمد:البلاغة والتحليل الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،ط/1، 1988م.
13. أبو موسى،محمد:دلالات التراكيب دراسة بلاغية،مكتبة وهبة،القاهرة،مصر،ط/1، 1979م.
14. أحمد، عصفور جابر: مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط/3، 1983م.
15. أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة،مصر، ط/3، 1984م.
16. أحمد، كشك:من وظائف الصوت اللغوي،دار السلام،الإسكندرية، مصر ،ط/1، 1983م.
17. الأحمدي، نويوات موسى: المتوسط الكافي في العروض والقوافي، دار الحكمة، الجزائر، ط/4، 1994م.
18. الأزهري، خالد بن عبد الله: شرح التصريح على التوضيح، ج/1، المطبعة الأزهرية، مصر، ط/3، 1925م.
19. الأستر أبادي، رضيّ الدين محمد بن الحسن: شرح الرضي على الكافية، تح: يوسف حسن عمر، ج/3، جامعة قاريونس، فلسطين،1978م.
20. (ـــــ،ـــــ): شرح كافية ابن الحاجب، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ط/1، 1998م.
21. إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة،دار الفكر العربي،القاهرة،مصر، 1992م.
22. (ـــــ،ـــــ): التفسير النفسي للأدب،دار العودة، بيروت، لبنان، ط/4، 1981م.

23. (ـــــ،ـــــ): الشعر العربي المعاصر (ظواهره وقضاياه الفنية)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر،1978م.
24. الأندلسي، ابن عبد ربه أبو عمر أحمد بن محمد: العقد الفريد، تح:أحمد أمين وآخرون، ج/5، مطبعة لجنة التأليف والترجمة و النشر، القاهرة،مصر، 1965م.
25. الأندلسي،أحمد بن محمد شهاب الدين:الوافي بمعرفة القوافي، تح: نجاة بنت حسن نولي،مطابع جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض ،المملكة العربية السعودية، 1997م.
26. الأنصاري، جمال الدين ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح : مازن المبارك، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1998م.
27. أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، دار الطباعة الحديثة، القاهرة،مصر، 1961م.
28. (ـــــ،ـــــ): موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط/2، 1952م.
29. الأهواني، عبد العزيز: ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة،مصر 1963م.
30. الأوسي، قيس إسماعيل:أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين،بيت الحكمة،مصر، 1988م.
31. البحراوي، سيد: الإيقاع وعروض الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1993م.
32. بدوي، عبده: دراسات في النص الشعري، دار قباء، القاهرة، مصر، ط/1، 1997م.
33. بشر، كمال: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000م.
34. بلحبيب، رشيد: ضوابط التقديم وحفظ المراتب في النحو العربي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 1998م.
35. بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، ط/1، 1990م.
36. البهنساوي، حسام: الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط/1، 2005م.
37. بوحوش،رابح:البنية اللغوية لبردة البويصري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993م.

38. (ـــــ،ـــــ): اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، الجزائر، 2006م.
39. بومنجل، عبد الملك: في مهب التحول جدل النقد العربي الحديث في مفهوم الشعر، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، ط/1، 2011 م.
40. تبرماسين، عبد الرحمان: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، مصر، ط/1، 2003م.
41. التليسي،خليفة محمد: الشّابي وجبران،الدّار العربية للكتاب،طرابلس،ليبيا، ط/5، 1984.
42. تليمة، عبد المنعم:مدخل إلى علم الجمال الأدبي،دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط/1، 1987م.
43. الحاج، صالح عبد الرحمان: المدرسة الخليلية الحديثة والدراسات اللسانية الحالية في العالم العربي في: تقديم اللسانيات في الأقطار العربية، دار الغرب الإسلامي،بيروت، لبنان، ط/1، 1991م.
44. حامد، نصر أبو زيد: مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط/2، 1994م.
45. الحاوي، إيليا: في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان،ط/1، 1980م.
46. حركات، مصطفى: الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر، 1998م.
47. (ـــــ،ـــــ): أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة،مصر، ط/1، 1998م.
48. حسام الدين، كريم زكي: الدلالة الصوتية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر،ط/1، 1992م.
49. حسان، تمام: اللغة العربية، معناها ومبناه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط/2، 1979م.
50. حسن، عبد الحميد: الأصول الفقهية للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر،ط/8، 1973م.
51. حسن، عمر يوسف : شرح الرضي في الكافية، ج/1، جامعة قار، تونس، 1978م.
52. حسن، فهمي ماهر: نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة (دراسة في فن الموازنة)، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة،مصر 1971م.

53. الحسناوي، محمد: الفاصلة في القرآن ، المكتب الإسلامي ، بيروت، لبنان ،دار عمار،عمّان ،الأردن،ط/2، 1986م.
54. الحفيان، أحمد محمود عبد السميع: أشهر المصطلحات في فن الأداء وعلم القراءات، دار الكتب العلمية، لبنان، ط/1، 2001م.
55. حقي، عدنان: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، دمشق، سورية، ط/1، 1978م.
56. الحمصي، أحمد سليم: المبسط الوافي في العروض والقوافي، المؤسسة الحديثة للكتاب،الرياض، المملكة العربية السعودية،ط/1، 2010م.
57. الأزهري ،خالد بن عبد الله: شرح التصريح على التوضيح، ج/1، مطبعة الاستقامة، القاهرة، مصر، ط/1، 1954م.
58. الخالدي،صلاح عبد الفتاح: إعجاز القرآن البياني، دار عمار للنشر والتوزيع،الأردن ،2000م.
59. خضر، فوزي: مبادئ العروض، مطبعة الفارس العربي، مصر،1997م.
60. خطابي، محمد: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، جرمانا، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 1991م.
61. الخفاجي، الأمير أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الحلبي : سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط/1، 1982م.
62. خلوصي، صفاء الدين: فن التقطيع الشعري والقافية ،ج/2، مطبعة المعارف، بغداد، العراق، 1963م.
63. (ـــــ،ـــــ):فن التقطيع الشعري والقافية، ج/1،مطبعة الزعيم، بغداد، العراق، 1962م.
64. خليل،إبراهيم:في اللسانيات ونحو النص،دار المسيرة للطباعة والنشر، عمان،الأردن، ط/2، 2009م.
65. الخويسكي، زين كامل: العروض العربي صياغة جديدة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1996م.
66. ديزيرة،سقال:الصرف وعلم الأصوات، دار الصداقة الغربية، بيروت، لبنان، ط/1، 1996م.

67. الرازي، أبو حاتم: كتاب الزينة، تح: حسين بن فيض الله الهمذاني، ج/2، مطبعة الرسالة، القاهرة،مصر، 1985م.

68. راضي، جعفر عبد الكريم: تكرار التراكم وتكرار التلاشي –ظاهرة أسلوبية–، مهرجان المربد الشعري الرابع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق،ط/1، 2000م.

69. الرماني، علي بن عيسى النحوي: معاني الحروف، تح: عبد الفتاح اسماعيل شلبي، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر،د/ت.

70. الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله: البرهان في علوم القرآن ،تح: محمد أبي الفضل إبراهيم، ج/4، دار إحياء الكتب العربية ،القاهرة، مصر، ط/1، د/ت.

71. الزناد، الأزهر: نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط/1، 1993م.

72. سحيمي، سمير: الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان "قصائد"، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط/1، 2010م.

73. سعد، عيسى فوزي: الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين،دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1990م.

74. السعدني، محمد مصطفى:البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1987م.

75. السعران، محمود:علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د/ت.

76. سلطاني، محمد علي: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار العصماء للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، ط/2، 2003م.

77. سلوم، تامر: أسرار الإيقاع في الشعر العربي، دار المرساة، دمشق، سورية،1994م.

78. (ـــــ،ـــــ): نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، سورية، ط/1، 1983م.

79. سليمان، داود أماني: الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار المجدلاوي، عمان ، الأردن،ط/1 ،2002م.

80. السنوسي،زين العابدين:الأدب التونسي في ق14،قسم المنظوم، مطبعة العرب، تونس،ط/1، 1927م.

81. سويدان، سامي:في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية، در الآداب،بيروت،لبنان، ط/2، 1999م.

82. السيد، شفيع: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط/1، 2006م.

83. السيد، عبد الحميد:دراسات في اللسانيات العربية،الجملة العربية،التراكيب النحوية والتداولية علم النحو وعلم المعاني،دار مكتبة الحامد،عمان، الأردن،2003م.

84. السيد، فودة عبد العليم:أساليب الاستفهام في القرآن الكريم،مؤسسة دار الشعب،القاهرة، د/ت.

85. السيوطي، أبو الفضل جلال الدين عبد الرحمن أبو بكر:الإتقان في علوم القرآن،تح:محمد أبو الفضل، دار التراث، القاهرة، ط/3،1975 م.

86. (ـــــ،ـــــ): كتاب الأشباه والنظائر في النحو، تح: عبد الإله نبهان غازي، مختار طليمات، إبراهيم محمد عبد الله، أحمد مختار الشريف، مج/1، ج/2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د/ت.

87. شاهين، عبد الصبور: المنهج الصوتي للبنية العربية في الصرف العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت،لبنان، 1970م.

88. الشايب، أحمد: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة العربية، القاهرة،مصر، ط/1، 1994م.

89. شرتح، عصام: موحيات الخطاب الشعري، دراسات في شعر يحي السماوي، مكتبة الملك فهد الوطنية، السعودية، 2011م.

90. شريفي، عبد اللطيف و دراقي زبير:الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2004م.

91. شعبان، صلاح: موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط/4، 2005م.

92. شكري،عياد محمد :مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة مبارك العامة، مصر، ط/2، 1992م.

93. (ـــــ،ـــــ): موسيقى الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية جديدة، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط/2، 1978م.

94. الشيخ،جلال الحفني:العروض تهذيبه وإعادة تدوينه،وزارة الأوقاف، مطبعة العاني، العراق، 1978م.
95. صابر، محمد عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات،منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق،سورية، 2001م.
96. صادق، الرافعي مصطفى: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، تح: عبد الله المنشاوي، مكتبة الإيمان، مصر، 1961م.
97. (ـــــ،ـــــ): تاريخ آداب العرب،ج/2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط/4، 1974م.
98. الصادق،عفيفي محمد :النقد التطبيقي والموازنات،مكتبة الخانجي،الإسكندرية،مصر، 1978م.
99. صالح، نافع عبد الفتاح: عضوية الموسيقى في النص الشعري مكتبة المنار، القاهرة ،مصر، ط/1، 1985م.
100. الصفدي، صلاح الدين بن أيبك توشيع التوشيح،تح: ألبي حبيب مطلق،دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط/1، 1966م.
101. فضل،صلاح:علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،مؤسسة مختار للنشر والتوزيع،القاهرة،مصر، د/ت.
102. ضيف،شوقي: الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط/2، 1967م.
103. طبل، حسن:علم المعاني تأصيل و تقسيم، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، ط/1، 1999م.
104. الطرابلسي، محمد الهادي:خصائص الأسلوب في الشوقيات،مج/20،السلسلة 06، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981م.
105. البكوش ،الطيب: التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث،مؤسسة عبد الكريم عبد الله للنشر، تونس، ط/2، 1973م.
106. الطيب، عبد الله: المرشد إلى أشعار العرب وصناعتها،ج/1، دار جامعة للنشر، الخرطوم ، السودان،1992م.
107. ظاظا، حسن: كلام العرب،من قضايا اللغة العربية،دار النهضة،بيروت، لبنان،1976م.

108. العاكوب، عيسى علي: موسيقى الشعر العربي، دار الفكر المعاصر، لبنان، ط/1، 1997م.
109. العامري، حميد أحمد عيسى: التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1996م.
110. العاني، سلمان حسن: التشكيل الصوتي في اللغة العربية فونولوجيا العربية، تر: ياسر الملاح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط/1، 1983م.
111. عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط/2، 1978م.
112. عباس، حسن: النحو الوافي،ج/1، دار المعارف، مصر، ط/4، 1971م.
113. (ـــــ،ـــــ): خصائص الحروف العربية ومعانيها ،دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1998م.
114. (ـــــ،ـــــ): حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2000م.
115. عباس، محمود: النحو الوظيفي، ج/1، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1960م.
116. عبد البديع، لطفي:التركيب اللغوي للأدب، النهضة المصرية،القاهرة ،مصر،ط/1، 1970م.
117. عبد التواب، رمضان: لحن العامة والتطور اللغوي، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1967م.
118. عبد الخالق،عظيمة محمد:دراسات لأسلوب القرآن الكريم، ج/3،دار الحديث، القاهرة،مصر، 2004م.
119. عبد الدايم، صابر: موسيقى الشعر بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة،مصر، ط/3، 1993م.
120. عبد الرحمان، ممدوح: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، 2002م.
121. عبد الله، درويش: دراسات في العروض والقافية، دار العلوم، القاهرة، ط/3، 1987.
122. عبد الله ،حسن: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
123. عبد المطلب،محمد:البلاغة العربية،قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر،لونجمان، القاهرة، مصر، ط/1، 1997م.

124. (ـــــ،ـــــ):النص والشكل،الهيئة العامة لقصور الثقافة كتابات نقدية، القاهرة، مصر، 1999م.
125. (ـــــ،ـــــ):بناء الأسلوب في شعر الحداثة،دار المعارف،القاهرة،مصر،ط/2، 1995م.
126. (ـــــ،ـــــ): قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ،مصر، 1995م.
127. مرتاض، عبد الملك: النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟، دار هومة ،الجزائر، 1983م.
128. الشيخ، عبد الواحد: البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، القاهرة، مصر، ط/1، 1999م.
129. العبد، عبد الحكيم: علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي،دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط/ 2، 2005م.
130. العبيدي،جمال نجم: لغة الشعر في القرن الثاني والثالث الهجريين،دار زهران،الأردن، 2003م.
131. عتيق،عبد العزيز:علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط/2، 1967م.
132. (ـــــ،ـــــ): في البلاغة العربية (علم المعاني، البيان، البديع)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،لبنان، د/ت.
133. العذاري، ثائر:التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج 1948-1980، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط/1، 2010م.
134. العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربيّة، بيروت، لبنان، 1984م.
135. (ـــــ،ـــــ):قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث،دار النهضة العربية ،الإسكندرية، مصر، 1967م.
136. عصفور،جابر:مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي،دار التنوير،بيروت،لبنان،ط/3، 1983م.
137. العلاق، علي جعفر: في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط/1، 2003م.
138. علوان،علي عباس: تطور الشعر العربي الحديث في العراق،(اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق،د/ت.
139. علي،السيد عز الدين:التكرير بين المثير والتأثير،عالم الكتب،بيروت، لبنان، ط/2، 1986م.

140. علي، حسانين محمد مصطفى:خطاب البياتي الشعري دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، شركة الأمل للطباعة والنشر،سلسلة كتابات نقدية، القاهرة،مصر، ط/1، 2009م.
141. علي، عبد الرضا: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه،دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، العراق ، 1989م.
142. عمر، أحمد مختار: المدخل إلى علم اللغة ، عالم الكتب، القاهرة،مصر، 1968م.
143. (ـــــ،ـــــ): دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة،مصر، 1997م.
144. العمري، محمد: تحليل الخطاب الشعري. البنية الصوتية في الشعر الكثافة، الفضاء، التفاعل ،الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء ،المغرب، ط/1 ، 1990م.
145. (ـــــ،ـــــ):الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية،نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر ،إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط/1 ، 2001 م.
146. عواد، محمد حسن: الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية، من منجزات نادي جدة الثقافي، الرياض، د/ت.
147. العوادي، حسين عدنان: لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (375)، العراق، 1985م.
148. عوض، الكريم مصطفى: الموشحات والأزجال، دار المعارف، القاهرة ،مصر، 1965م.
149. (ـــــ،ـــــ): فن التوشيح، دار الثقافة، بيروت، لبنان ، ط/2، 1974م.
150. الغرفي، حسن: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.
151. غرلكان، عبد الرحمان: مرايا المعنى الشعري، أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعيلة ،مؤسسة دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع،عمان، الأردن، 2011م.
152. الغلاييني،مصطفى:جامع الدروس العربية،مراجعة عبد المنعم خفاجة، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط/28، 1993م.
153. غنيمي،محمد هلال:النقد الأدبي الحديث،مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة،مصر،ط/5،1971م.
154. فؤاد، نعمات أحمد:شعب وشاعر، أبو القاسم الشابي، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة،مصر، 1958م.

155. الفاخري، صالح سليم عبد القادر: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، د/ت.

156. فاضل،ثامر: مدارات نقدية ، في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، العراق، ط/1 ، 1987م.

157. فتوح،خليل:شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية،دار المطبوعات،الإسكندرية، مصر، ط/1، 2000م.

158. عيسى،فوزي:تحليل النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف،الإسكندرية، مصر، ط/1، 1997م.

159. فياض، سليمان:استخدامات الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، دار المريخ، الرياض، 1998م.

160. فيدوح، عبد القادر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء، عمان، الأردن،ط/1، 1998م.

161. الكبيسي،طراد: الغابة والفصول،كتابات نقدية،وزارة الثقافة والفنون،بغداد،العراق، 1979م.

162. الكبيسي،عمران خضير:لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات الكويتية، الكويت، 1982م.

163. كشك، أحمد: التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، كلية دار العلوم، القاهرة، مصر: ط/1، 1979م.

164. كعوان، محمد: التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط/1، 2010م.

165. كمال الدين،حازم علي:القافية دراسة صوتية جديدة،مكتبة الآداب،القاهرة،مصر، 1998م.

166. كنوني، محمد:التوازي ولغة الشعر،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،العراق، ط/1، 1997م.

167. (ـــــ،ـــــ): اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط/1، 1997م.

168. لاشين، عبد الفتاح: البديع في ضوء أساليب القرآن، دار المعارف، مصر، ط/5، 1997م.

169. لوحيشي، ناصر: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، الشعر الجزائري في "معجم البابطيين" أنموذجا تطبيقيا، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011م.

170. المخزومي، مهدي: في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط/2، 1986م.

171. المرادي، الحسن بن قاسم: الجنى الداني في حروف المعاني، تح: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط/2، 1983م.

172. مرتاض، عبد المالك:السبع المعلقات، مقاربة سيميائية/ أنثربولوجية لنصوصها-دراسة-، منشورات إتحاد الكتب العرب، دمشق،سورية، 1998م.

173. المطردي، عبد الرحمان:أساليب التوكيد في القرآن الكريم، دار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس،ليبيا، 1986م.

174. مطلوب، أحمد و البصير،كامل حسن: البلاغة والتطبيق، مطابع دار الحكمة، بغداد، العراق،ط/2، 1990م.

175. مفتاح، محمد: التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 1994م.

176. مكري،عبد الغفار:ثورة الشعر الحديث،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،مصر، 1972م.

177. الملائكة،نازك: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، القاهرة، مصر،ط/3، 1967م.

178. (ـــــ،ـــــ): محاضرات في شعر علي محمود طه، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة،مصر، 1965م.

179. مهدي، هلال ماهر: جرس الألفاظ، ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات 195، بغداد،العراق، 1980م.

180. ناصر،عاشور فهد: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط/1، 2004م.

181. ناصر، محمد: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت،لبنان، ط/1، 1985م.

182. ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية ، مكتبة مصر، مصر، د/ت.

183. ناظم، حسن: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 2002 م.
184. النعمان، القاضي: الحمداني، أبو فراس، الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1981م.
185. نهر، هادي: علم الأصوات النطقي دراسات وصفية تطبيقية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط/1، 2011م.
186. النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية ، القاهرة،مصر، 1964م.
187. (ـــــ،ـــــ): قضية الشعر الجديد، دار الفكر، القاهرة، مصر،ط/2، 1971م.
188. (ـــــ،ـــــ):الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ج/1،الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر،د/ت.
189. الهاشمي، السيد أحمد: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، يشتمل على فنون الشعر الخمسة عشر، تح: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر،ط/1، 1997م.
190. الهاشمي، بكوش فاطمة: نشأة الدرس اللساني العربي الحديث دراسة في النشاط اللساني العربي، إيتراك للنشر والتوزيع، مصر،2004م.
191. هيكل، أحمد: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة ، دار المعارف، مصر، ط/4، 1968م.
192. الوائلي، كريم:الخطاب النقدي عند المعتزلة، مصر العربية للنشر والتوزيع،القاهرة، مصر، 1998م.
193. يحياوي، راوية: شعر أدونيس، البنية والدلالة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ط/1، 2008م.
194. يموت، غازي: بحور الشعر العربي عروض الخليل،دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت،لبنان، ط/2، 1992.
195. يوسف،عبد الجليل حسني: التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي،الدار الثقافية للنشر، القاهرة،مصر، ط/1، 1998م.

196. (ـــــ،ـــــ): علم القافية عند القدماء والمحدثين، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط/1، 2005م.

197. (ـــــ،ـــــ):العروض لأبي الفتح عثمان بن جني ، دار السلام ، القاهرة، مصر،ط/1 ،2007م.

198. يونس، علي: النقد الأدبي قضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1985م.

III. الكتب المترجمة:

1. ابن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية ، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة : محمد الولي مبارك حنون،محمد أوراغ ،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب، ط/1 ، 1996م.

2. باي،ماريو: أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، مصر،ط/3، 1983م.

3. براون، جون و يول، جون: تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطي و منير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، 1997م.

4. بليث، هنريش: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999م.

5. جاكبسون، رومان: أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب، ترجمة: فالح صدام الإمارة و عبدا لجبار محمد علي، مراجعة : مرتضى باقر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، العراق، ط / 1، 1990م.

6. (ـــــ،ـــــ): قضايا الشعرية ، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب،ط/1، 1979م.

7. ديتش،ديفد:مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادق، بيروت، لبنان، 1967م.

8. فليش، هنري:العربية الفصحى نحو بناء لغوي جديد، تر و تح: عبد الصبور شاهين، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط/2، 1983م.

9. كراتشيا، كابوتشان ، نظرية أدوات التعريف والتنكير وقضايا النحو العربي، ترجمة جعفر دك الباب،مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، دمشق، سورية، 1980م.

10. كوهين، جون: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1966م.

11. لوتمان، يوري: تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح أحمد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط/1، 1999م.

12. ليفن،سمويل:البنيات اللسانية في الشعر، ترجمة: محمد الولي،منشورات الحوار الأكاديمي، المغرب، د/ت.

13. ماريو،جويو جان: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر: سامي الدوري، دار اليقضة، دمشق،سورية، ط/2، 1965م.

14. مولينيه،جورج:الأسلوبية، ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط/1، 1999م.

15. ويلك، رينيه و وارين، أوستن: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،لبنان، 1972م.

IV. الكتب باللغة الأجنبية:

1.Jeane Molino et Joelle Gards – Tamine ; Introduction a L' analyse de la poesie presse Universitaire de France ;Tome /1;1988 .

V. الدوريات:

1. مجلة مؤتمر تحليل الخطاب،كلية الآداب،جامعة الكويت، الكويت، 2005م.

2. مجلة أبحاث اليرموك، مج/9، ع/2، إربد، الأردن، 1991م.

3. مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع/4، ورقلة ، الجزائر، 2005م.

4. مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية،جامعة سطيف، ع/6، الجزائر،2008م.

5. مجلة الأقلام، ع/10، العراق، 1983م.

6. المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، الأردن، ع/24 آذار 1991م.

7. مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الانسانية)، مج/17، ع/1، غزة، 2008م.

8. مجلة الفكر العربي المعاصر، ع/ 68،الكويت، 1989م.

9. مجلة اللغة والأدب، ع/8، الجزائر، 1996م.
10. مجلة الناص، ع/6، جامعة جيجل، الجزائر، 2005م.
11. مجلة جامعة دمشق، مج/26، ع/1 وع/2،سورية، 2010م.
12. مجلة جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1995م.
13. مجلة فصول، مج/1 ، ع/3 ، ، الهيئة المصرية للكتاب ،مصر،1981م.
14. مجلة فصول، ع/2، الهيئة المصرية للكتاب، مصر،يناير، فبراير، مارس، 1986م.
15. منصور أحمد زهير: التكرار في ديوان أغاني الحياة، جامعة أم القرى ،كلية الآداب واللغات،موقع: www.dahsha.com
16. مجلة أصوات الشمال، سورية، 2009م، موقع:
http://www.merbad.net/vb/showthread.php?t=15461

VI. الرسائل الجامعية:

1.أحمد، حامد عبد المجيد عبد العزيز: التجربة الشعرية عند المتوكل طه، مذكرة ماجستير، إشراف: عادل محمد أبو عمشة، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2003م.
2.العبدلي، دلال الشريف شاكر: مظاهر التجديد في شعر العواد، مذكرة ماجستير، إشراف: محمد نبيه حجاب، جامعة أم القرى، السعودية، 1983م.
3.بو عبد الله، صونيا: قصيدة المديح النبوي بالمغرب الأوسط في القرنين الثامن والتاسع الهجريين، مذكرة ماجستير، إشراف: علي عالية، جامعة باتنة، الجزائر، 2011م.
4.لعكايشي، عزيز: مظاهر الإبداع الفني في شعر أبي القاسم الشابي، إشراف: سعد الدين الحيزاوي، مذكرة ماجستير، جامعة قسنطينة، الجزائر، 1980م.
5.الأوسي، سلام كاظم: الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر، دكتوراه، كلية التربية، ابن رشد ،جامعة بغداد، العراق، 2000م.
6.مضاوي، صالح بن حمد الحميدة: الموشحات الأندلسية دراسة في الضوابط الوزنية، أطروحة دكتوراه، إشراف: صالح جمال بدوي، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1994م.
7.معمري، الصادق: نونية المعري في مدح الشريف أبي إبراهيم موسى بن إسحاق دراسة أسوبية، إشراف: فاتح علاق، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر،2011م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنـــــــــــــوان	الصفحة
مقدمة.....	أ-د
التمهيد: تشكلات القصيدة في الديوان.	
I. - القصائد غير المقطعية	07
1-عمودية خالصة	07
2-طرأ عليها تغير في القافية	11
3- طرأ عليها تغير في الروي والقافية	11
4-التجريب في الموشح	12
II.القصائد المقطعية	18
1-عمودية خالصة	18
2- طرأ عليها تغير في الروي	22
3- طرأ عليها تغير في الروي والقافية	25
4-التجريب في الموشح	28
الفصل الأول: الإيقاع العروضي.....	
المبحث الأول: إيقاع الوزن	35
المطلب الأول: مفهوم الوزن وأهميته	35
المطلب الثاني : الخصائص الوزنية	36
1-الأوزان التامة	37
2-الأوزان المختزلة	37
المطلب الثالث: أنواع الأوزان	38
1-الأوزان المركبة	39
2-الأوزان الصافية	50
المطلب الرابع: التدوير	66
المطلب الخامس: الزحافات والعلل	72
1-المفهوم.....	74
2-مظاهرها	76
أ-في الأوزان الصافية	76

ب-في الأوزان المركبة 90
المبحث الثاني: إيقاع القافية..... 107
المطلب الأول: مفهوم القافية وأهميتها..... 107
المطلب الثاني: حروف القافية ودلالتها الصوتية 108
1-الروي 109
1-1-مفهومه..... 109
1-2-أصوات الروي 110
1-3-تنويع الروي 119
أ-التنويع المنتظم 120
ب-التنويع العشوائي 120
2-الردف 122
3-التأسيس 123
4-الدخيل 124
5-الوصل 125
المطلب الثالث: أقسام القافية 126
1-من حيث الكم الصوتي 126
1-1-المتكاوس 126
1-2-المتراكب 126
1-3-المتدارك 127
1-4-المتواتر 128
1-5-المترادف 129
2-من حيث الحركات والسكنات 129
2-1-الحركات 132
أ-الصوائت القصيرة:..... 132
1-الفتحة 132
2- الكسرة 133
3-الضمة 134
ب-الصوائت الطويلة 134
1-الفتحة الطويلة 135

2-الكسرة الطويلة 136
3-الضمة الطويلة 137
2-2-السكنات 137
3-من حيث الوحدة والتنوع 138
3-1-الوحدة 138
3-2-التنوع 139
أ-المنتظم 139
ب-العشوائي 142
المطلب الرابع: عيوب القافية 143
1-السناد 143
2-التضمين 146
3-الإيطاء 149
4-الإقواء 150
5-الإصراف 151

الفصل الثاني: الإيقاع اللغوي.....
المبحث الأول: الإيقاع الصوتي والمقطعي 156
المطلب الأول: الإيقاع الصوتي..... 156
1-مفهوم الصوت 156
2-أنواعه 157
أ-الصوامت..... 157
ب-الصوائت..... 159
المطلب الثاني: الإيقاع المقطعي **174**
1-مفهوم المقطع **174**
2-أنواع المقطع 175
المبحث الثاني: الإيقاع التركيبي 187
المطلب الأول: الحرف وعلاقته بالتركيب..... 187
1-حروف الجر **188**
2-حروف العطف **189**

3-حروف النداء 191
4-حروف الاستفهام 194
5-حروف التمني 195
المطلب الثاني: المفردة و علاقتها بالتركيب..... **196**
1-الفعل **196**
أ-المضارع 197
ب-الماضي 197
ج-الأمر 199
2-الاسم 201
أ-الكلمات 201
ب-الضمائر 203
1-ضمائر الشخص 204
2-ضمائر الإشارة 207
3-ضمائر الوصل 208
المطلب الثالث: الجملة 209
المطلب الرابع: شبه الجملة 211
المطلب الخامس: جزء من الجملة 211
المطلب السادس: أكثر من جملة 212
1-المقطع..... 212
2-البيت..... 213
3 -اللازمة..... 214
المطلب السابع: التنغيم وعلاقته بالتركيب..... 217
1-مفهومه 217
2-أنواعه 218
2-1-النغمة الهابطة 219
2-2-النغمة الصاعدة 219
المبحث الثالث: الإيقاع البلاغي..... 223
المطلب الأول: البديع 223
1-مفهومه 223

2-أنواعه: 224
2-1-الجناس 224
2-2-رد العجز على الصدر 227
2-3-الترصيع 228
المطلب الثاني:التوازي 231
1-مفهومه **231**
2-مظاهر التوازي في المدونة 232
المطلب الثالث: التقديم والتأخير..... 238
1-مفهومه 238
2- أغراضه 240
3- مظاهره 240
1- تقديم الفاعل على الفعل 241
2- تقديم الخبر على المبتدأ 242
3- تقديم الاسم على الناسخ 243
4- تقديم الصفة على الجملة 243
5- تقديم شبه الجملة 244
أ-على الفاعل 244
ب-على الفعل 245
ج-على المفعول به 246
د-على اسم إن 246
6- تقديم المفعول به على الفاعل 247
7- تقديم الحال على الفاعل 248
الخاتمة..... 251
قائمة المصادر و المراجع
فهرس الموضوعات

بحمد الله

ملخص:

تشمل البنية الإيقاعية مكونات التوحد الكلي الموسيقي للنص الشعري،وللكشف عن العناصر المولدة للإيقاع في ديوان "أغاني الحياة"، ينبغي استقصاء ما في اللغة من طاقات إيقاعية ودلالية مختلفة ترتفع بالعمل الأدبي ليكون إبداعا فنيا متكاملا تتلاءم فيه الأفكار مع المعاني، من خلال استثمار المعارف اللغوية العربية التي تتمثل في علم العروض والقوافي والأصوات والدلالة، وقد تضمن الديوان ثروة صوتية وتشكيلات مختلفة، بمضامين انفعالية وعاطفية وفكرية نابعة عن عالم الشاعر المتألم.

فكيف وظف الشاعر الجانب الإيقاعي في قصائده؟ وإلى أي مدى حافظ على الموروث؟ المسار العاطفي هل يعوض انتظام الإيقاع في الشعر المتجدد الذي قد تتنوع فيه القافية والروي؟ والتناوب الذي تقوم عليه القصائد هل ينسجم مع تتالي شعوري خاص؟ ما العلاقة التي يقيمها الإيقاع اللغوي داخل النص الشعري مع الدلالة؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليات تمت الاستفادة من آليات المنهج الأسلوبي بأبعاده المختلفة خاصة الإيقاعي والتعبيري، والإحصائي لرصد الظواهر الإيقاعية داخل النسيج الدلالي ما يبرز العلاقة بين المعنى والمبنى.

وقد أفضى هذا التأسيس المنهجي إلى تقسيم البحث إلى تمهيد حدد فيه التشكيلات الإيقاعية لقصائد المدونة ، وفي الفصل الأول تمت دراسة الإيقاع العروضي بعناصره المختلفة،أما في الفصل الثاني فتم التعرض إلى الإيقاع اللغوي بعناصره المختلفة من أصوات وتراكيب وفي الخاتمة حدّدت النتائج المتوصل إليها.

الكلمات المفاتيح

-الإيقاع:يعرفه مصطفى حركات في كتاب العروض فيقول:"يختلف الإيقاع عن البحر الشعري في كون الإيقاع مرتبطا بالحرية، في حين يتعلق العروض بما هو مقنن،كما أن الإيقاع يتجاوز الشعر إلى النثر، بل و يتجاوز اللغة إلى الموسيقى.

-البنية:تعني الكل الظاهر المنتظم في شبكية من التحولات الداخلية، فهي متحدة الشكل و المضمون و فاعلية المضمون هي التي تمنح الوجود الشكلي القيمة المعنوية المحجوبة وراء العناصر الإيقاعية في جسد النص، مما يكسبه وجوداً حركياً متميزاً.

-البنية الإيقاعية:هي شبكة من التشكلات و العلاقات الدالة التي تتبلور في مقاطع نغمية يشكل مجموعها مكونات التوحد الكلي الموسيقي للنص الشعري.

-أبو القاسم الشابي من رواد النهضة يتميز ديوانه بتنوع الأشكال الشعرية وكثرة الدلالات مع احتواءه ملامح التجديد على المستوى الإيقاعي و البياني.

Résumé:

La structure rythmique regroupe les composantes de la solitude musicale totale du texte poétique, afin de découvrir les éléments accoucheurs du rythme dans le divan« les chansons de vie », il faut s'enquérir les diverses puissances rythmiques et sémantiques dans la langue soutenue par le fait littéraire afin qu'elle soit une invention artistique et complétive dans laquelle se réunissent les idées avec les sens, grâce à l'exploitation des connaissances linguistiques arabiques qui se montrent dans les sciences de la prosodie, les rimes, les sons et la sémantique, et le divan dans sa poésie contient une richesse de voix et des constitutions diverses avec des contextes émotionnels, sentimentaux et idéologiques découlant de son monde agonisant.

Comment le poète emploie-t-il cet aspect rythmique dans ses poèmes ? Et à quelle étendue conserve-t-il l'hérité ? Est-ce le trajet sentimental compense la régularité du rythme dans la poésie renouvelée dans la quelle la rime et Ellroy peuvent se différencier ? Est-ce l'alternance des poèmes et une succession sentimentale spéciale peuvent avoir une concordance ? Quelle est l'effet que provoque le rythme linguistique dans le texte poétique avec la sémantique ?

Et pour répondre à ces problèmes j'ai tiré parti des mécanismes de la méthode stylistique sous ses divers aspects, notamment rythmique et expressive, et arithmètique pour vouer les phénomènes rythmiques dans le tissu sémantique montrant la relation entre le sens et la construction.

Cette constitution méthodique mène à décomposer la recherche à un préface contenant les composantes rythmiques des poèmes du divan, dans le premier chapitre j'ai étudié les différentes composantes du rythme prosodique, en outre, dans le deuxième chapitre j'ai mis le point sur les différents éléments du rythme linguistique des sons et des structures, et dans la conclusion j'ai déterminé les résultats obtenus.

Les mots cles

-Le rythme:définit par mustapha harkat dans son œuvre « Arod » en disant (le rythme est différent de celui de la mer poétique dont le rythme est relie de liberté,tandis que la prosodie est relie de ce qui est réglementé,ainsi le chant dépasse le poème à la prose et dépasse la langue à la musique.

-La structure :veut dire le tout apparent organisé dans un réseau des transformations intèrnes,elle est précise dans la forme et le contenu et le dynamisme(éffécacité) de contenu elle contribue l'éxistence formelle,la valeur morale invisible derrière les composants de chant dans le corps du texte ce qu'il l'aquièrt une existence exceptionnelle.

-La structure rythmique est une réseau des formes et relations indiquantes qui se forment dans des morceaux de rythme qui forment son tout des éléments d'union globale musicale du texte poétique.

Abou el kacem chabi est parmi les pionnièrs de la renaissance, son office se caractérise par la diversité des formes poétiques et la multiplicité de significations,il contient des éléments du renouvelement sur le niveau rythmique et rétorique.

Summary

The rhythmic structure brings together the components of the solitude total music of the poetic text, in order to to detect the generated elements of Rythmn is his Collection of poems « the songs of life » ; we must inquire about the various rhythmic and semantic powers that rise literary work up to be an integral artistic creation where meet the ideas meet with the meanings, through Through Arabic linguistic knowledge investment represented in prosody, rhymes, sounds and semantics, This Collection contains a wealth of voice and different formulations with various intellectual, sentimental and emotional contents stemming from the world of the Sufferer poet.

How does the poet employs the rhythm aspect in his poems? And to what extent does he keep the inherited? Is the emotional path compensates the regularity of the rhythm in the renewed poetry in which the rhyme can differentiate? Does the alternation of the poems meet in harmony with special conscious succession? What is the relationship that the linguistic rhythm makes in the poetic text with semantics?

And to respond to these problems, I have taken the advantage of the mechanisms of the stylistic method in its various aspects, including rhythmic and expressive, and arithmetic for dooming the rhythmic phenomena in the semantic fabric showing the relationship between the meaning and the construction.

This methodical establishment has led to the division of the research and to a preface that includes the different rhythmic forms of this collection of poems. On the first chapter, we have studied the prosodic rhythm with all its trends and on the second one, we dealt with the linguistic rhythm and its various components, for instance, voices and structures. The conclusion was a location of the results we have reached .

Key words:

- Rhythm : Mustafa Harakat ,in his book of «Arod» , defines Rhythm as : "poetic rhythm differs from the versification in the fact that rhythm is linked to freedom, while prosody is concerned with what is codified in terms of offers what is codified, besides rhythm exceeds poetry to prose even beyond language to music.
- Structure: means all the whole regular apparent in the retina of internal trnsformations, they are united in form and content and the effectiveness of the content is the one which grants formal existence of the moral value blocked behind the rhythmic elements in the body of the text, which earned adistnictive motional presence.
- Rhythmic structure: is a network of forms and denoted relationships that is represented in melodic, its all total compose the components of the musical overall autism of the poetic text. -Abu El kacem Eshebbi one of the pioneers of the Renaissance. His collection of poems is characterized by the diversity of poetic forms and with a large number of signs fits with the renewal features on the rhythmic and rhetorical level .