جامعة أحمد دراية أدرار

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

تخصص: دراسات جزائرية

تحـــــت عنـــوان:

دراسة شعرية الإيقاع في ثلاثية شوقي ريغي

من إعداد الطالبة:

بشقاق فاطمة الزهراء

تحت إشراف الدكتور:

كنتاوي محمد

الموسم الجامعي: 2018- 2019

بسم الله الرحمن الرحيم

(وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ۖ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ).

صدق الله العظيم

الآية 105، سورة التوبة

الإهداء

وقد حقَّ مني أن أهدي هذا الجهد فإنني أرفعه عربون عشق إلى امرأة سقت طريقي دعوات ولا زالت تترقبني كبيرة عظيمة أمي القديرة خديجة ولها قبلة على الجبين.

إلى رجل لا زال يحتضن تاريخا من التضحيات حتى أصير ما أصير أبي الكبير أحمد رعاه الله وله المحبة والجميل.

إلى أخان صديقان جمعتني بهما الدراسة والصدفة هداجي ورقاني.

إلى كل أخوتي وأخواتي وكل أقاربي

إلى إنسان كان خير دليل ورفيق لي في هذا الجهد عثماني زين العابدين.

وإلى كل الرافعين أكفهم الريق ماء للوضوء.

شكر وعرفان

عندما يكون الاعتراف بالجميل دينا في أعناق الأوفياء وحلة في خلال الأصفياء أرفع تشكرا خالصا لله عز وجل

ثم إلى رجل أقل ما يقال فيه أنه عظيم صرف على هذا العمل وقتا وجهدا إنه الرائع دائما والمتألق أبدا أستاذي الكريم محمد كنتاوي.

فهرس الموضوعات

المحتوى	الصفحة
البسملة	
إهداء	
شكر وعرفان	
فهرس الموضوعات	
مقدمة	أ-ج
المدخل	
ملامح الشعرية في النقد العربي القديم	5
شعرية الإيقاع وقصيدة النثر	8
الفصل الأول: الشعرية وإشكالية المصطلح	
المبحث الأول: مفهوم الشعرية	25
المبحث الثاني: الشعرية عند العرب	26
المبحث الثالث: الشعرية عند الغرب	29
الفصل الثاني: الإيقاع في ثلاثية شوقي ريغي	
المبحث الأول: مفهوم الإيقاع	32
المبحث الثاني: أقسام الإيقاع	36
المبحث الثالث:الإيقاع الداخلي والخارجي في كتاب الدوران نماذج شعرية من ديوان الدوران والشمس والشمعدان للشاعر شوقي ريغي	45
خاتمة	58
قائمة المصادر والمراجع	61

مقدمة

تمهيد

يعتبر الشعر تعبيرا عن الوجدان وعن اهتزازات النفس وحركتها، ويعد الإيقاع تجل هام من تجليات الشعرية، فهو تابع لخصائص اللغة التي يقال فيها الشعر، إذن فالعامل الإيقاعي عامل مهم في الخطاب الشعري، لما له من قيمة في التلوين الصوتي للألفاظ المستخدمة داخل المعمار النصي، علاوة على أنه يكشف من شعرية النص ويخلق جوب الموسيقي العذب.

لذلك فإن دراسة الإيقاع في ديوان ما، تستلزم دراسة حركة كل من الحركة الإيقاعية الخارجية والحركة الإيقاعية الداخلية، لما لهما من أثر صوتي فعال في بناء نسيج النص.

والتطرق إلى شعرية الإيقاع في القصيدة الجزائرية ديوان الدوران لشوقي ريغي أنموذجا يقودنا إلى الحديث أولا عن أهم ميزة يزخر بها الشعر المعاصر بصفة عامة والجزائريون بصفة خاصة يميلون إلى النمط الحر، إلا أنه ما زال هناك من ينظم شعره على الطريقة التقليدية بواسطته إلى هدم جمالية القصيدة التقليدية، وإنما بحث منه على طرق ووسائل جديدة وتعبير آخر بحثا عن إيقاع جديد يواكب روح عصره ويحاسب حالاته النفسية.

وبما أن الإيقاع مصطلح شاسع ومطلق إذن لا يمكن حصر عناصره في ديوان معين أو قصيدة محددة بل يتغير ويتلون بتغير الزمن والإنتاج الأدبي.

الإشكالية

لعل الإشكال الذي يطرح نفسه لدراسة هذا البحث يتمثل في تساؤل رئيسي هو ما المقصود بالشعرية؟

ويندرج تحت هذه التساؤل مجموعة من التساؤلات الفرعية وهي: ما مفهوم الشعرية عند العرب والغرب؟ وما هو مفهوم الإيقاع؟ وما أقسامه؟ وكيف وظف الحركة الداخلية والخارجية في هذه الثلاثية؟.

أسباب اختيار البحث

وما دفعني لاختيار هذا الموضوع المرسوم بـ شعرية الإيقاع في ثلاثية شوقي ريغي، هو الميول والشغف بالأدب الجزائري لما يحتويه من جماليات موسيقته دفعتني إلى الولوج في ثنياه والتنقيب عن سماته، أما الدافع الثاني هو العطاء الإيقاعي الكبير الذي يزخر به شعر شوقي ريغي في هذه الثلاية.

المنهج المتبع

أما بالنسبة للمنهج المتبع فقد اعتمدت على المنهج التاريخي الوصفي، حيث اعتمدت على المنهج التاريخي في استعراض المراحل الزمنية المتعلقة بنشأة الإيقاع والشعرية، أما بالنسبة للمنهج الوصفي فقمت باستخدامه في باقي أجزاء البحث، وقد اعتمدت على مجموعة من المراجع أهمها في البنية الإيقاعية لكمال أبو ديب، عبارة الشعر لابن طباطب والأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي.

صعوبات البحث

ولم تخلُ طريق البحث من عوائق وصعوبات عطلت مسيرة تقدمه في بعض الأحيان، منها ضيق الوقت بالنسبة إلي خاصة وظروف العمل مما لم يتح ففرصة البحث أكثر عن مصادر ومراجع يدعم بها البحث، وكذا صعوبة التعامل مع مادة البحث الشعرية ذاتها، إذ أتتجمع أحيانا جملة من الخصائص الإيقاعية الهامة في النموذج الشعري الواحد.

هيكلة البحث

وللإجابة على التساؤلات قسمت موضوع بحثي إلى مدخل وفصلين ومقدمة وخاتمة.

تناولت في المدخل ملامح الشعرية في النقد العربي القديم وشعرية الإيقاع وقصيدة النثر، وذلك من تبيين أن المنطلق العربي القديم قد كان قبل كل شيء صرخا جماليا وهو ما انعكس على باقي مناحي الحياة.

أما الفصل الأول الذي جاء موسوما بالشعرية وإشكالية المصطلح تطرقت فيه إلى مفهوم الشعرية في اللغة والاصطلاح لما له من أهمية عظيمة في إثراء النص ن الناحية التركيبية.

أما الفصل الثاني الموسوم بالإيقاع في ثلاثية شوقي ريغي، فهو فصل نظري تطبيقي تناولت فيه مفاهيم الإيقاع في اللغة والاصطلاح ثم عرجت على أقسام الإيقاع، ثم تناولت في التطبيق إيقاع الوزن وإيقاع القافية.

وعلى مستوى الإيقاع الخارجي تناولت التكرار- وتكرار الحرف وتكرار الكلمة.

وانتهيت البحث بخاتمة كانت حوصلة وخلاصة لأهم النتائج المتحصل عليها من خلال دراسة الإيقاع في شعر شوقي ريغي.

ملخص

1. ملامح الشعرية في النقد العربي القديم

انحصرت الشعرية في النقد العربي القديم في مجال الشعر كونه المظهر السائد من مظاهر الإبداع الأدبي في تلك الحقبة، فقد شغل مكانة مرموقة في نفس العربي فهو مبلغ حكمتهم والحافظ لتاريخهم وأنسابه حتى اعتقدوا أن الشاعر ليس إنسانا عاديا وإنما له شيطان يوحي له بقول الشعر، والنقد الذي صاحب هذا النوع من الشعر تميز باعتماده على الذوق الشعري والمفاضلة بين الشعراء، ونظرا لأهمية النقد فقد أقيمت أمكنة خاصة يتوافد عليها الشعراء لعرض شعرهم على الجمهور والاحتكام إلى من له خبرة في هذا المجال، وأهم من عرف بذلك النابغة فقد كانت تضرب له قبة حمراء من أدم بسيوف عكاظ فتأتيه الشعراء تعرض عليها أشعارها[1].

لم يخلو الشعر الجاهلي من معايير وقواعد تضبطه فقد التزم الشاعر بتلك الخطوط العريضة في بناء القصيدة والتي تم التعارف عليها ولا يمكن بأي حال الخروج على منوالها كالابتداء بالوقوف على الأطلال ثم ذكر الرحلة والصيد والراحلة ثم الموضوع الرئيسي للقصيدة كالمدح أو الفخر أو الهجاء، أما الاختتام فيكون بأبيات تجري مجرى الحكم والأمثال، لكن علينا أن لا نهمل ميزة الشعرية الشفوية وهي الإنشاء والغناء، فقد كانت له في الجاهلية تقاليد خاصة استمرت في العصور اللاحقة، لكن بعض الشعراء مثلا بنشر قسا..... وكان بعضهم يقوم بحركات من يديه أو جسمه..... ومن الشعراء الذين عرفوا بإجادة الإنشاء... الأعشى وقد سمي بصناجة العرب[2]، ومع مجيء الإسلام انبهر العرب بهذا النص القرآني الذي تحداهم في لغتهم مركز اعتزازهم.

[1] - شوقي ضيف، النقد، دار المصارف، القاهرة، ط5، 1985، ص: 26

[2] - أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000، ص: 8-9

فنجم عن ذلك انبثاق الدراسات اللغوية التي جعلت القرآن محورا لها بتفحص ألفاظه ومعانيه والبحث عن مكامن الإعجاز فيه من بينها " مجاز القرآن لأبي عبيدة ت209ه " معاني القرآن للفراءت 207ه...، منذ ذلك الحين بدأ العلماء في تدوين الشعر وتأليف الكتب في مختلف المجالات خاصة اللغوية والنقدية منها.

ومن هؤلاء نجد ابن سلام الجمحى ت 232ه صاحب كتاب طبقات فصول الشعراء الذي حاول من خلاله وضع أسس وقواعد للشعر الذي يعتبره صناعة فهو يرى أن صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تشقفه العين ومنها ما تشقفه الأذن، ومنها ما تشقفه اليد ومنها ما يشقفه اللسان[1]، ويظهر قرب مصطلح الصناعة من مصطلح الشعرية من حيث المفهوم والذي يعني قواعد ومعايير بناء الإبداع الأدبي، فالشعر باعتباره صناعة يحتاج إلى دقة وإتقان وكذا لابد من الخبرة والمهارة حتى يخرج منتوجه في أحسن صورة.

والحق أن ابن سلام لا يتحدث عن الشعرية وحدها وكيف تتهيأ للشاعر، ولكنه يتحدث أيضا عن كيفية اهتداء الناقد إلى معرفة المستوى الفني في الكتابة الشعرية[2].

فمبادئ صناعة الشعر التي أوردها ابن سلام في كتابه يحتاجها الشاعر في نظم قصيدته كما يحتاجها الناقد في تمحيص النصوص الشعرية وإبداء آراءه حولها.

يعتبر قدامة بن جعفر ت 373ه، من أوائل النقاد العرب الذين حاولوا تقديم تعريف شامل للشعر، فقد ذهب في كتابه نقد الشعر إلى كون الشعر: قول موزون

[1] - ابن سلام الجمحى، طبقات فصول الشعراء، مطبعة المدني، مصر، دط، دت،ج1، ص:5.
[2] - عبد المالك مرتاض، مفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي، مجلة بونه للبحوث والدراسات، ع7-8، 2008، ص:18.

مقفى يدل على معنى، فقولنا قول " قول" دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنب للشعر...[1]

أما الناقد ابن رشيق القيرواني (ت 463ص) فإنه لم يبتعد عن تعريف قدامة للشعر إنما نجده يضيف فقط النية التي يعقدها الشاعر قبل نضمه، فالشعر عنده يقوم بعد النية على أربعة أشياء (اللفظ والوزن والمعنى والقافية) لكن مع تفصيله في المقصود من وراء النية إلا أن هناك من النقاد من عاب ذلك على ابن رشيق واعتبر النية شيئا عاما في سائر الأمور، فليس هناك ما يدعو لذكر هذه اللفظة في تعريف الشعر، لأنها ليست خاصة به وحده ولكنها عامة في كل عمل وصناعة أدبية، فالنية سابقة لكل عمل يقصد إليه الإنسان، وهذا من البديهيات[2]، كما أنه في بعض الأحيان تتوافر النية لكنها تجدي نفعا مع افتقار أحد العناصر الأساسية في الشعر وبذلك لا يمكن اعتباره شعرا أصلا. فقد يقصد الشاعر إلى أن يقول شعرا ألف قصد، ويتكلف وزن كلامه... غير أن ذلك كله ما كان ليشفع لكلامه الذي قصد هو إلى شعريته كما يكون شعرا.. وإنما يكون شعراء فقط إذا توافرت فيه خصائص الشعرية فما فيه من مقدار هذه الشعرية هو الذي يحدد شعريته أو عدمها[3].

يعتبر حازم القرطاجي (684هـ) من بين النقاد العرب الذين يظهر تأثير الفلسفة اليونانية في نقدهم ويظهر ذلك بداية في تعريفه للشعر بأنه: كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه إليها حمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنحسن أو متصورة بن حسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو مجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب

[1] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، دار الكتب العلمية، لبنان، دط، دت، ص:64

[2] - عثمان موافي، في نظرية الأدب، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط3، 2000، ص:21

[3] - عبد المالك مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص: 38-39.

والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها، لقد جمع هذا التعريف بين الروتين العربية واليونانية للشعر، فالعربية تتجسد في كونه موزون مقفى أم المحاكاة فهي ناجمة عن تأثره بترجمات كلا من ابن سين والفارابي لكتاب فن الشعر لأرسطو، كما جمع أيضا هذا التعريف بين الجانبين الشكلي والمضموني للشعر، وحازم يؤكد أن عملية المحاكاة من مصدرها الذي نبعت منه إلى أثرها الذي تخلقه تتكامل فيها عناصر أربعة أولها العالم...وثانيها المبدع...وثالثها العمل الذي يشكله المبدع... ورابعها المتلقي...

فقد شمل تعريفه العناصر الأربعة التي تعتبر أساسا للإبداع، وحازم من أوائل النقاد الذين اهتموا بالمتلقي ويتجسد ذلك في تعريفه من خلال دور الشعر في تحبيب أو تكريه الشيء للمتلقي وذلك اعتمادا على الخيال والتخييل ومن هنا يصبح العمل الفني محاكاة لو نظرنا إليه من زاوية علاقته بالواقع...ويصبح تخيلا لو نظرنا إليه

2. شعرية الإيقاع وقصيدة النثر

وسنتخذ لهذا المجال نموذجا هو دراسة ياسر الأقرع على كتابات نزار قباني النثرية والتي بعنوان "الشعرية في نثر نزار قباني" حيث صاحب الدراسة إلى أن قصيدة النثر قد أحدثت انعطافا شديدا فيما يتعلق بمسألة الإيقاع الشعري، إذ اعتمدت الإيقاع الداخلي كتعويض عن الإيقاع الخارجي، كما يظهر ذلك عند نزار قباني، الذي حقق له حضورا شعريا تجلّى عنده في التكرار، الذي له وقع خاص في الأذن، فالتكرار عند نزار يحمل في ذاته إيقاعا خاصا، والكلمات المكررة أشبه بضابط الإيقاع، وهذا التكرار يشكل عنصر موسيقيا مهمّا.

إلا أن لشربل داغر رأيا في التكرار في قصيدة النثر يقول فيه " لم يزل هذا النوع الشعري(قصيدة النثر) واقعا تحت دائرة التحريم.. وهناك مظاهر إيقاعية مختلفة في

هذه الفئة من القصائد تتمثل بأشكال مختلفة من التكرار، ولكن دون أن يؤلف هذا التكرار شكلا بينا يمكن تعيينه بصورة دائمة، ويضيف أنه من الصعب صياغة شكل للإيقاع في قصيدة النثر، تتبينه في سائر مقاطع قصيدة بعينها، وفي سائر القصائد التي صنفت في هذه الطريقة الإيقاعية.

أما الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر، هذا الإيقاع الذي طالما أكد وجوده مناصرو هذه القصيدة، فإنه غير موجود إذا كان المقصود بهذا الإشارة إلى نظام مستمر ومتواصل ذي وحدات بينة، فنحن نعثر في هذه القصيدة أو تلك على قدر من التتابع أو الصلة الإيقاعية بين حروف لينة، أو غيرها من السمات الصوتية، ولكن دون أن تؤلف أبدا سلسلة إيقاعية ذات وقفات وانعطافات واضحة.

وكان من الطبيعي جدا أن تبتعد قصيدة النثر عن الإيقاع، حين اعتمدت أحيانا على القيود المنطقية التي تشترطها الكتابة النثرية، وهو ما لجأت إليه في الغالب قصيدة النثر التي لم تزل حالة صعبة على الدرس لأن الإضاءات على هذه القصيدة تبقى محدودة على أهميتها، لا نصنفها في حالة النثر، أو اللاشعر، فلم يتبين لهذه القصيدة نظاما إيقاعيا، فنحن نشعر إزاءها بارتعاشات إيقاعية.

ومن أشكال الإيقاع عند نزار السجع "والسجع أقرب ما يكون إلى الشعر"، وفيه تبدو الموسيقى واضحة جلية، لاشتراك الكلمتين في الوزن والحرف الأخير. فهاجس الموسيقى والنغم الذي يتملك نزار، هو الذي يدفعه إلى هذا السجع.

ومن أشكال الإيقاع عنده – أيضا– التناغم والانسجام" وهما عنصران رئيسيان في أسلوب الأداء الموسيقى والنغم، فلكل ما من شأنه أن يحدث في النص من تموجات وذبذبات صوتية، إذا ما خضع للتناغم والانسجام ووظّف في سياق معيّن، أحدث ضروبا من الموسيقى والنغم"، يقول نزار: يا حاضن الشرائق الحبلى بألف

خيط حرير، يا مالئا مناقير العصافير الهابطة إليك زهرا...ورمانا..وحبات كرز" ويقول أيضا: أحاول أن أخترع شجرا...وقمرا...وبساتين فاكهة ونخيل" فأتلاف هذه الألفاظ الرقيقة الهادئة، المرصوفة بشكل إيقاعي يعطيها بناء موسيقيا يولد في النفس نشوة الإحساس بالمتعة.

فكأن الإيقاع عند نزار عبارة عن تذبذبات نفسية، يحاول أن يجسده في اللغة، فالإيقاع هنا يعني الإحساس والمشاعر الداخلية، والتي تكون سابقة للغته الشعرية، وتأتي اللغة بعد ذلك كي تشجع هذه الاضطرابات والأحاسيس والوقائع النفسية داخل بنية لغوية وموسيقية تفرضها تموجات النفس.

ويؤكد نزار على الجانب الإيقاعي قائلا: القصيدة تبدأ عندي بهذيان موسيقي بغمغمة، بكلام لا كلام له، ثم تأتي اللغة لتنظم هذا الهذيان وتحتويه وتحبسه في داخل زجاجة المفردات" ومما يؤكد أهمية هذا الإيقاع عند نزار ودوره في تبيان الرؤيا وتجسيدها هذه المقتطفات من قصيدة بعنوان " القصيدة المتوحشة ".

أحبيّني

وضيعي في خُطُوط يدي

أحبيّني .. لأسبوعُ .. لأيَّام .. لساعات..

فلست أنا الذي يهتمُّ بالأَبَد ..

أحبيّني

بكلّ توحُّش التَّتَر

بكل حرارة الأدغالِ

كل شَراسَة المَطَرِ

ولا تُبقي ولا تَذَري ..

ولا تتحضّري أبدا ..

فقد سَقَطتْ على شَفَتَيْكِ

كل حَضارةِ الحَضَر

أحبيّني

كزَلْزال .. كموت غير مُنْتَظَرِ

وخلّي نهدَكِ المعجون ..

بالكبريت والشَّرَرِ

يهاجمُني ..كذئب جائعٍ خَطِرِ

وينهشني ..ويضربني

أحِبّني .. ولا تتساءلي كَيفما ..

ولا تتلعْثَمي خَجَلاً

ولا تتساقطي خَوْفا

أحِبيّني .. بلا شكوى

أيَشكو الغمِدُ .. إذْ يستقْبلُ السيَّفَا؟

وكُوني البحرَ والميناء..

كُوني الصحوَ والإعصارَ

كُوني اللينَ والعُنْفَا ..

أحبِبّني .. بألفٍ وألفِ أسلوبٍ

ولا تتكرّري كالصيف ..

إنّي أكرهُ الصيف ..

تتجلّى في هذه القصيدة أهمية القافية كجزء من الإيقاع في الكشف عن الحالة النفسية، فنزار يصور "هذه المرأة" امرأة استوائية، فهي التوحش و الحرارة والشراسة، وهي التتار والأدغال، وهي النار والحريق والزلزال وصاعقة حامية، وليست صورة النهد المعجون بالكبريت والشرر، إلا نتيجة لتلك الصورة المتلاحمة والمتلاحقة في تصويره لها ولنفسه، حتى اختتم ذلك السيل من الأماني الملتهبة بصورة هجوم الذئب الجائع الخطر، وأحسّ بأن هجمات النهد الناري تنزل عليه بردا وسلاما حياة وخصبا، كما الأمطار المتساقطة، والأماني النفسية والجسدية والوجدانية المتلهفة، فاختتم سكون عواطفه بصورة ساكنة سكون النقش في الحجر.

ولعل حداثة نزار ونزوحه نحو المحدث قد بدأت، عندما ثار على ذلك المفهوم الموروث والمتوارث في النقد العربي القائل: " بأن الشعر كلام موزون مقفى " فقال متسائلا: " كيف نعتذر لهذا الإنسان الذي تداعب أشواقه النجوم... وتفزع تنهداته الليل ويتكئ على مخدته في الصباح؟ كيف نعتذر له بعد أن نقول عن قصيدته التي حبكها من وهج شراييننه، ونسجها من ريش أهدابه إنها كلام؟ ".

فالشعر في مفهوم نزار " كهربة جميلة لا تعمر طويلا.. تكون النفس خلالها بجميع عناصرها من عاطفة وخيال و ذاكرة وغريزة مسربلة بالموسيقى" فهو يرى أن الإيقاع " الملك الذي يمشي أولا ومن وراءه تمشي اللغو كوصيفة ثابتة".

وعلينا أن لا نفهم من قول نزار إن الإيقاع من حيث الزمن متقدم زمانيا بأنه يريد الإطار العام، وإنما نفهم أنه يريد تذبذبات نفسية، وتموجات داخلية، أي أنه يبحث عن الإيقاع الداخلي الذي يحاول أن يجسده في اللغة، فالإيقاع يعني هنا الأحاسيس والمشاعر الداخلية التي تكون سابقه للغة الشعرية، وتأتى اللغة بعد ذلك كي تشجع من هذه الاضطرابات والأحاسيس والوقائع النفسية داخل بنية لغوية وموسيقية تفرضها تموجات النفس.

ونجد عند نزار قباني جانبا آخر نلمحه في تلك الموسيقى التي تصاحب المواقف الانفعالية التي يعبر عنها الشاعر. في قصائده التي يمتزج فيها الإحساس بالصياغة، وكانت قمه الإبداع في هذا النوع من الموسيقى قصيدة (السامبا) التي يقول بين سطورها:

" تلكَ ساميا

نَقْلَةٌ .. ثمَّ .. انحناءَهْ

فالمصابيحُ المُضَاءَهْ

تتصَّبى

خطوات أربَعَا

أبداً.. تمضي معا ..

وتَليها..

شِبْهُ غَفْوَهْ

فيميلُ الراقصانِ

وتغيبُ الشفتانِ

عَبْرَ نَشْوَهْ "

فالقصيدة على هذا النحو –وكما تبدو– أنغام حروف وإيقاعات كلمات، وجمل تنسجم مع الجو العام للرقصة، التي نحس فيها بإيقاع الخطوات، والموسيقى الراقصة، وحركات الراقصين، من خلال الصورة الموسيقية العامة، فنحن هنا أمام شاعر ينتقي ألفاظا توازن موسيقاها حجم موصوفاتها باعتمادها على الألفاظ ذات الدلالة الصوتية، وعلى الأفعال ذات الأصوات الحركية، وتتعاون جميعا مع الوزن الخارجي، وحركات القافية لتعطي لنا في النهاية صورة موسيقية متكاملة، تعتمد على التصوير الانفعالي ومميزاته الحسية.

ويبدو ان أرجحية الشعر لم تنبثق عن طبيعة داخلية –على حسب رأي العلاق– أي بمعنى لم يفرز شعرية الشعر عامل داخلي، بل يمكن القول: إن تلك الشعرية لم يكرسها إلا الوزن، الذي ظل عاملا حاسما في تحديد الشعر والإقرار بشعريته، وإنني أرى تناقضا ظاهرا في كلام العلاق فهو حينا يؤكد أهمية الوزن في شعرية القصيدة وحينا آخر يتخلى عن ذلك، كما يبدو من قوله التالي الذي يبين فيه أن الوزن والقافية عاملان خارجيان لم يرجحا شعرية القصيدة، مع أن كثيرا من القصائد حظيت بالانتساب إلى الشعر بسبب هذين العاملين اللذين أقرا أن تكون تلك القصائد نظما، مع أنهما لم يضمنا لها أن تكون شعرا محققا أو واقعة شعرية مجسدة.

ويضيف العلاق في غير مكان قائلا: بينما بالمقابل ظلت كثير من النماذج النثرية مهملة لا يعبأ أحد بثرائها الشعري الكامن لافتقارها إلى شرطي الوزن والقافية. يعود الناقد ويؤكد أنه باللغة تحديدا تكتشف الخصائص المميزة للشعرية، أي أن اللغة لا الوزن والقافية، هي ما يتجلى فيها أو خلالها شعرية النص.

أما حاتم الصكر فيرى أن قصيدة النثر بعد أن أفلتت من التجنيس قد أفادت من الخصائص السردية عبر لغة القص والتسميات والحوار والحدث، وتلك المزية الأولى التي يشير إليها؛ ولأن التأسيس فضلا عن عنوان الكتاب وجوهره البحثي قام على كشف الإيقاع فإنه من المنطقي اللازم أن يكون فهم الإيقاع محددا مفهوميا لقصيدة النثر، كما يشير إلى المزية الثانية وهي الإيقاع لكن على أنه " إيقاع داخلي يعوض عن الموسيقى الخارجية الغائبة " وأتساءل هنا: أليس من المفروض ألا يفترض حاتم الصكر هنا افتراضا غياب الإيقاع الخارجي؟ مؤكدا أن الإيقاع "أشمل من الوزن و الموسيقى الخارجية" ويعد المعنى محددا سابقا للشعرية، فهو يستبدل المعنى بالإيحاء كونها قصيدة دلالية.

وإيقاع النثر المتصل عند كمال (أبو ديب) أقل الإيقاعات استثمارا للطاقات الإيقاعية للغة، وكلما استخدمنا أساليب التقطيع، والتفقير، وتغيير اللهجة، والالتفات، والوقف، والابتداء، والاستئناف، والفصل، ازدادت المكونات الإيقاعية بروزا، واقتراب إيقاع النثر من إيقاع الشعر المنتظم (دون أن يبلغ بالضرورة درجة الانتظام)؛ لأن جميع هذه الأساليب تقتضي ورود فواصل من الصمت بين المكونات اللغوية، و العلاقة بين النطق والصمت أو الحركة والسكون هي جوهر التشكيل الإيقاعي ومولداته الأساسية. ولعل في حصر (كمال أبو ديب) التشكيل الإيقاعي في العلاقة

بين النطق والصوت وبين الحركة والسكون مغالطة كبيرة، إذا ما أدركنا أن مفهوم الإيقاع الفني وجداني مناطه النفس البشرية، منها يصد وإليها ينفذ .

ويدلّل كمال أبو ديب على قوله ذلك بمقطوعة من شعر أدونيس النثري المفقر المتوازن الذي يقوم على كثره الفصل:

" أنادي الفراغ، أفرغ الممتلئ. حتى الصوان رخو،

حتى الرمل يتأصل في الماء. لماذا الطرق؟ لماذا

الوصول؟

هناك ضال ولن أعود.

السقوط حالتي وشرطي الجنة تقتضي

إنني عرس وأعلن مجاذبية الموت. أنا الغيم ولا

يباس عندي. أنا الفقر ولا غيم لي ."

وفي المقطع الثاني:

" كان اسمها ييسر صامتا في غابات الحروف،

والحروف اقواس وحيواناتٌ كالمخمل

جيش يقاتل بالدموع والأجنحة،

وكان الهواء راكعا والسماء ممدودةً كالأيدي.

فجأةً

أوراق نباتٌ غريب واقترب الغدير الواقف وراء الغابات

رأيت ثمارا تتخاصر كحلقات السلسلة وبدأ الزهر يرقص ناسياً قدميه وأليافه متحصنا بالكفن "

فيرى كمال (أبو ديب) أن لدى أدونيس في هذه القصيدة وفي قصائد أخرى، بعض ما يندرج في إطار النثر المتعانق، وتطغى عليه أساليب الوصل، إلا أن ذلك قليل في كتابته قلة مائزة. كما يرى أن "إيقاع هذا النص أكثر تعقيدا وتشابكا وتنوعا من إيقاع نص من المتدارك المنتظم مثلا، الذي يستخدمه أدونيس بغزارة في مهيار وكتاب التحولات (الذي يضم تحولات العاشق) ومنشأ التعقيد أن النص لا يشكل بنية منتظمة، ذات بحر منتظم في تأليفه من وحدات إيقاعية متكررة.

كما يرى –أيضا– أن "نص تحولات العاشق" نثري أي أنه لا ينتظم في تكرارات وتوازنات منتظمة. والوحدة الإيقاعية المكونة للنص هي الجملة، من حيث تركيب دلالي لا وزني أو نظمي. ولعل ما يعنيه في هذا هو أن يتوزع إلى أسطر لا تبعا لضوابط وزنية محددة، بل تبعا لتموجات وتكوينات دلالية، وأبرز مثل على ذلك أن "فجأة" تحتل سطرا بنفسها، ولا تتراصف مع الكلمات التي تسبقها أو الكلمات التي تليها، وموقعها ليس محددا بوزنها العروضي أو وزنها الصرفي، بل بدورها الدلالي ضمن حركه المعنى، ولعله يسعى من وراء ذلك إلى تسهيل دراسة الإيقاع ووصفه، وما يعنيه بحركة المعنى هو "الطريقة التي تتعالق بها المعاني و الوحدات الدلالية في نص من النصوص وأنهاج انفصالها واتصالها بما يسبقها ويتلوها".

فحركه المعنى إذن –عند كمال (أبو ديب)– هي الفاعلية الأولى في تشكيل إيقاع النص، وهي العامل الذي يحدد توزيع الكلمات في وحدات إيقاعية كبيرة وهي أسطر إيقاعية، والعامل الذي يحدد مكان وقوع الفاصل النغمي، وهو مصطلح يراه

ضروريا لأغراض هذه الدراسة يقترحه بالقياس مع الحاجز الموسيقي. والفاصل – لديه– ليس عبثا بل إن مكان وقوعه ذو دور أساسي في تحديد الإيقاع؛ لأنه يلعب دور الصمت في الموسيقى من جهة ويحدد موقع بداية الحركة الإيقاعية وقرارها.

ومن جهة أخرى، ومن هذه التصورات واستنادا إليها استطاع كمال أبو ديب أن يبين أن السّطر الأول في نص أدونيس يشكل وحدة إيقاعية مستقلة نسبيا، تصل إلى قرار مع نهاية السطر، وورود الفواصل، ثم تتلوها حركة إيقاعية ثانية في السطر الثاني، والعلاقة بينهما هي علاقة وصل، لكن السطر الثالث يمثل حركة إيقاعية ثالثة علاقتها بسابقتها علاقة فصل، ويصدق هذا على السطر الرابع، ويصل الفصل ذروته في السطر الخامس مع ورود "فجأة" ومن الجلي هنا أن التوزيع للوحدات الدلالية النابعة من حركة المعنى يؤدي إلى تفاوت في زمن الأسطر (وطولها) وأنه ليس هناك عامل خارجي مسبق بحكم هذا التوزيع وذلك التفاوت. المقطع الأول يشكل التفعيلات التالية (المألوفة في نظام الخليل العروضي) "مستفعلن، متفعلن، مفاعيلن مستفعلات، فاعلن، مفاعيلن، فعلتن، فعلن، مستفعلن، متفاعلن، فعولن، فعل، فعولن، فعول، فاعلن، فعولن، فعلن، فاعلن" وليس في هذا التركيب أو غيره من الممكنات انتظام يكفي لنسبته إلى بحر حتى لو لم يكن من بحور الخليل.

ومن الممكن عند كمال (أبو ديب) قراءة أواخر الكلمات ساكنة في كل سطر، فتتغير المكونات الإيقاعية في بعض الكلمات الأخيرة مثل "السلسلة" و"الكفن" كما يمكن تسكين أواخر بعض الكلمات داخل السطر.

كما أن من الجلي عند كمال (أبو ديب) أن الشاعر يوزع النص تبعا لمنطلقات محددة، رغم أنه لا يفصح عنها، فحين يطول السطر الشعري يستخدم طريقتين مختلفتين في طباعته وطباعة ما يتلوه، إحداهما تقوم على بدء سطر جديد،

والأخرى تقوم على وضع الكلمات الزائدة لا في بداية سطر جديد، بل تحت آخر كلمة ترد في السطر الأول، ومثال ذلك "مرض ومات" مما يشعر بان الشاعر يعد الكلمات الزائدة على طول الصفر المطبوع استمرارا إيقاعيا ودلاليا للكلمات السابقة، في حين أنه في مواقع كثيرة يبدأ السطر من جديد مشعرا بأنه يريد تشكيل وحدة إيقاعية ودلالية.

وهناك طريقه ثالثة بالإضافة إلى هاتين الطريقتين يستمر فيها السطر الشعري في بداية سطر جديد تركيبيا وإيقاعيا ليشطلا معا (أو مع غيرها أحيانا) وحده كلية واحدة، ومثال ذلك: "فهرولت صائحا" وفي "وكررت صائحا" فهذه الأسطر في الواقع الفعلي سطر طويل واحدا إيقاعيا ودلاليا لا تتسع له الصفحة عروضيا فيوزع على أكثر من سطر عليها.

ويظهر من هذا التحليل لدى كمال (أبو ديب) أن المقطع يتشكل من أربعة أسطر لها صيغة الفعل الرباعي المتناظر داخليا أي أن السطرين الأول والرابع منه متناظران نبريا، والسطرين الثاني والثالث منه متناظران نبريا. ثم أن هناك توازنا بليغا يتمثل في أن عدد النبرات في السطرين الأول والرابع هو ست نبرات، وفي السطرين الثاني والثالث أربع نبرات، ومن الجدير بالملاحظة أن هذا النمط من التشكيل شديد الانتشار في شعر أدونيس الموزون خليليا، كما يتجلّى في المقطع التالي على صعيد تنظيم القوافي:

"ذاهبٌ أتفيأ بين البراعم والعشبِ، أبني جزيرة

أصلُ الغصنَ بالشطوطْ

وإذا ضاعت المرافئ و اسودت الخطوطْ

ألبسُ الدهشة الأسيرةْ "

والتالي على صعيد التركيب الوزني وتنظيم القوافي :

صرت أنا والماء عاشقينْ

أُولدُ باسْم الماء

يُولدُ فِيَّ الماءْ

صرتُ أنا و الماء توأميْن

لقد ركز كمال أبو ديب على أن ثمة نمطين إيقاعيين طاغيين في نصوص قصيدة النثر: الأول:إيقاع المتعانق والمطرد والمتصل، والثاني: إيقاع المتفاصم والمتقطع والمفتقر. مما يؤدي إلى بروز نوعين من التكوينات الإيقاعية، الأول: تطغى عليه إيقاعات نابعة من بنى لغويه طارئة، والثاني تطغى عليه إيقاعات نابعة من بنى لغوية تليدة سائدة في الكتابة العربية .

ومن النماذج على النوع الأول قول أدونيس: "أخلق للريح صدرا وخاصرة وأسند قامتي عليها. أخلق وجها للرفض وأقارن بينه وبين وجهي. أتّخذ من الغيوم دفاتري وحبري، وأغسل الضّوء. للشقائق زينة أتزيا بها. للصنوبرة خصر يضحك لي، ولا أجد من أحبه –هل كثيرا إذن– أيها الموت، أن أحب نفسي؟ أبتكر ماءً لا يرويني. كالهواء أنا ولا شرائع لي –أخلق مناخا تتقاطع فيه الجحيم والجنة. أخترع شياطين أخرى، أدخل معها في سباق وفي رهان، أكنس العيونَ في غباري. أتسلل في ألياف الماضي فاتحا ذاكرة الأولين. أنسج ألوانها وألوّن الإبر. أتعب وأرتاح في الزرقة– يشمس تعبي ويَقمر في لحظة واحدة. أطلق سراح الأرض وأسجن السماء، ثم أسقط كي أظل أمينا للضوء، كي أجعل العالم غامضا ساحرا، متغيرا، خطيرا كي

أعلن التخطى. دم الآلهه طريٌ على ثيابي، صرخة نورس تصعد بين أوراقي–
فلأحملْ كلماتي ولأمضِ ..

يظهر التفقير في هذا النص، من خلال استخدام الشاعر الفاصلة، والفاصلة المنقوطة والنقطة، والنقاط المتتالية، ثم يقلّل من استعمال الشاعر أدوات العطف بين فقرات المقطع الواحد وربما انعدامها بين المقاطع، ويشير إلى التركيب النظمي الطارئ، مثل: " كالهواء انا ولا شرائع لي" "وللصنوبرة خصر يضحك لي، ولا أجد من أحبه". كما إن في النص اختزالا صارما يعادل عملية النحت، ويبتعد الشاعر في هذا النص عن الربط و التفصيل والإسهاب، ويتشكل في النص الأشكال التركيبية الثلاثية وأجلاها الفعل، وفاعله، والمفعول به، ومتممات شبه الجملة، ثم انكسار النسق في مفاصل تركيبية بارزة، بطريقة تؤدي إلى منبع الرتابة وقلب التشكيل الإيقاعي، ويعدها كمال أبو ديب من السمات الأساسية للغة شعرية ذات إيقاع بارز.

يتبين لي مما سبق أن الإيقاع من أبرز أركان الشعرية، إلا أن ما يصطلح عليه بقصيدة النثر، تختلف بقوانينها، حيث وجدناها تكتفي بإيقاعات اللغة الأولية، وتشتغل على إيقاعات داخلية وهذه الإيقاعات الداخلية بالمنظور الصوتي هي المكونات الابتدائية للغة. ثم تنتقل إلى مستوى ثان هو: إيقاع الجملة الذي تتحكم به قوانين نحوية و تركيبية وهذه القوانين لا صوتية، وإذ تغادر هذه القصيدة النظم الصوتية، فهي تراهن على التأثير البصري، وما يخلقه من إيحاءات عند المتلقي أو القارئ، أي أنها قصيدة للقراءة، وليست للسماع، وهذا يعني وبدون مواربة: أن سلطة التدوين قد حفزت الشعرية للانتقال من التأثير السمعي إلى المستوى البصري.

فأدونيس يرى أن النقاد يركزون على نقد المضمون في غفلة عن علاقتها بالمستويات الإيقاعية المتعددة للنص، كما أنهم يرون في اللغة الطريق الواضحة

الشعري والإبانة غافلين عن كون الوضوح الإيقاعي لا المعنوي هو المطلوب في النص الشعري، و ربما يكون هذا النوع من النقد يسائل الشاعر أكثر مما يسائل النص، وهو ينطلق من معيار شعري سابق يحاكم في ضوئه النص الجديد

والواضح أن قصيدة النثر ليست أرقى ما وصل إليه الشعر العربي، كما يحلو لكثير من الشعراء النقاد القول، بل هي إمكانية إيقاعية ضمن إمكانيات إيقاعية أخرى تمنحها اللغة العربية للشاعر، أما النواة الإيقاعية فهي النواة ذاتها. فالسعيد الورقي يرى أن قصيدة النثر بدأت كتعبير شعري يعتمد على الإيقاع النفسي في الشعر العربي الحديث وذلك منذ أواخر الستينات كما تذكر ذلك سلمى الخضراء الجيوسي

ولعل أهمية الموسيقى في الشعر الحديث جاءت نتيجة ارتباط وثيق بينها وبين الانفعالات النفسية للشاعر، فاتجه الشاعر إلى موسيقى الألفاظ كصوت انفعالي، فنجد صلاح عبد الصبور "يعتمد على الحقائق الصوتية المكونة للألفاظ المستخدمة، وعلى متطلبات إيقاع الأوزان الخارجية في التفاعيل والقوافي" فقد اعتمد عبد الصبور على الموسيقى الصوتية، أو موسيقى التعبير اعتمادا كبيرا يظهرا في كثير من قصائده، ومنها تلك القصيدة التي يقول فيها:

"بالأمس في نومي رأيت الشيخ محي الدين

مجدوبَ حارتي العجوزْ

وكانَ في حياتِهِ يُعاينُ الإله

تَصوّري، ويَجتَلي سناه

وقال لي.. ونسهر المساء

مسافرين في حديقة الصّفاء

يكون ما يكون في مجالس السحر

فضنَّ خيراً، لا تَسلْني عن خَبّر "

كما اعتمد عبد الصبور على تنغيم التراكيب باستخدامه درجات متفاوتة في موسيقى الكلام للتعبير عن المشاعر والانفعالات الخاص، ومن ذلك قوله:

"وتقودنا الذكرى الصموت إلى عميق نفوسنا الملأى،

وتختلج الضلال

ونهيم في كنا وكان

ويعود ذيَّاك الزمان

ونروح في استرخاءة الموجوع ننشر من عمرنا في

ظله يوما فيوم"

الفصل الأول

الشعرية وإشكالية المصطلح

الفصل الأول: الشعرية وإشكالية المصطلح

المبحث الأول: مفهوم الشعرية

الشعرية في معناها اللغوي مشتقة من الكلمة الإغريقية poietikes الدالة على الإبداع والإبتكار والخلق، في حين أن صيغتها التأنيثية poietiké التي تحمل المفهوم الذي خطه أرسطو في كتاب فن الشعر، فمن دلالتها على الملكة أو الموهبة الشهرية. أصبحت تدل على نظام تعبير خاص بشاعر ما، أو تدل على نظرية صناعة الآثار العقلية[1] هذا في اللغات اللاتينية أما في اللغة العربية فتأخذ بنيتها اللفظية من كلمة شعر مضاف إليها "ياء" النسبة و "تاء" التأنيث للدلالة على كل ما له صلة بجمالية الشعر كفن أدبي.

1. لغة

وردت لفظة الشعرية في لسان العرب لابن منظور في مادة (س،ع،ر) شعر، شعرية، وشعر شعر، كله علم وليت شعري، ليت علمي، وليتني علمت، والشعر منظوم القول، غالب عليه تشرفه بالوزن والقافية، وان كان كل علم شعر، والشعر العرض المحدود بعلامات لا يتجاوزها والجمع أشعار، وقائله شاعر لأنه يشعر غيره أي يعلم، نلاحظ أن لفظة الشعرية لا تحمل المعنى الحقيقي للشعر والشاعر وإنما ارتبطت بمعنى العلم والإحساس.

2. اصطلاحا

تعدد مصطلحات الشعرية، مابين الشعرية، الشاعرية، الشعريات، الشعرانية، الشعري الإنشائية والأدبية... هذا ما يقودنا إلى تصعيد أزمة المصطلح فيلزم ضرورة الاتفاق على مصطلح واحد وشامل، ولعل مصطلح الشعرية هو الأجدر بذلك لشيوعه وثبات صلاحيته في كثير من الكتب النقدية.

الشعرية تعنى بوصف النصوص الأدبية، وكشف قوانينها، متجاوزة الموقف البلاغي على اعتبار أنه موقف معياري ويطلق وأحكام جاهزة[2]

إن سر الشعرية على حد قول أدونيس أن تظل دائما كلاما مند كلام لكي تقدر أن تسمي العالم وأسماء جديدة، أي تراها في ضوء جديد، اللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره.[3]

---

[1]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، الجزائر

[2] - ابن منظور، لسان العرب، ج8، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، (س،ع،ر)، ص:88-89.

[3] - أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1985، ص: 78.

معنى هذا أن اللغة كما تقدر على إعطاء الأشياء، أسماء تستطيع أن تجد ذاتها مكانا داخل الأشياء التي تبتكرها، أما "حسن ناظم" حصر النصوص التي حددت فيها لفظة الشعرية انطلاقا من التراث العربي القديم ويرى بأنها علم الأدب بوصفها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي[1]، يعني أن الشعرية هي علم الأدب مادام أنها تبحث في عوالم الخطاب الأدبي.

المبحث الثاني: الشعرية عند العرب

أتت الشعرية العربية المعاصرة إلى الوجود متأثرة بالثقافة الغربية فكرا ونقدا إذ نقل هذا المصطلح إلينا بمفهوم واحد غالبا وعرف مصطلحات متعددة رغم المحاولات المتعددة التي قام بها النقاد العرب رغبة منهم في الظفر بمعادل عربي قديم لهذا المفهوم الغربي الحديث، قد يحقق اكتفاء نقديا ذاتيا وعلى صعوبة هذا الصنيع منطقيا، لان أجدادنا القدامى لم يكونوا مطالبين بالإجابة المتقدمة على الأسئلة التي يطرحها عصرنا.[2]

وسنسوق بعض من الأصوات النقدية العربية التي رجع إليها النقاد لفض الاختلاف القائم حول المصطلح على غرار الفرابي وابن سينا وحازم القرطاجني لأن هؤلاء تعاملوا والشعرية على أنها بحث عن مواطن الجمال في النص الشعري، واستنباط قوانينه وشروطه، ثم توالت البحوث والدراسات الحديثة تبعا لاحتواء المصطلح والمفهوم.[3]

فنجد الفرابي يقول هذا جملة الصفات التي تبرز في النص مؤدية إلى شعرية الأسلوب عبر ترتيب وتحسين الألفاظ ليكتمل المعنى. أما ابن سينا يقول إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان: أحدهما الالتذاذ، المحاكاة(...) والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية وجعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للطباع، وأكثر تولدها من المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا وانبعثت منهم بحسب غريزة كل منهم و قريحته في خاصته بسبب خلقه وعادته.[4]

يرى "كمال أبو ديب" أن الشعرية خصيصة علائقية، أي تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أي كلا منها أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقة، وفي حركته،

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، دار المفاهيم، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، ط 1، 1994، ص:18.
[2]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:292
[3]- الفارابي، كتاب الحروف، ط2، دار المشرق، بيروت، لبنان، 1999، ص: 141.
[4]- ابن سينا، فن الشعر(كتاب الشفاء)،دط، بيروت، لبنان، دت، ص: 172

الشعرية مفهومها عند كمال أبو ديب تستند إلى الفجوة مسافة التوتر التي هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها فلغة الشعر تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة وبذلك الشعرية هي: حركة استقطابية تحقق بنية من الثنائيات الضدية على مستوى التجربة واللغة والإيقاع والصوت والدلالة.[1]

دلالة هذا الكلام أن الشعرية من خصائصها أنها تجمع بين الثنائيات الضدية، في حين نجد أن "نازك الملائكة" ترى أن الشعرية فهي شعرية التمرد والثورة عن القوالب القديمة شكلا ومضمونا، فشعرية البناء في هيكل شعري عناصره هي التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل، شعرية تلغي نظام الشطرين لتأسس لنفسها إيقاعا جديدا يعبر عن عوالم الذات في تخطيها للقصيدة النموذج شعرية تطالب بتعدد القوافي لتطلق العنان لنفسية الشاعر المعاصر في ثورتها عن مأساوية الواقع شعرية تطالب بالتجديد في روح اللغة.

الشعرية من خلال حقن ألفاظها بدلالات جديدة، وذلك عن طريق إحياء الموروث اللفظي أو المعجمي بنفخ الروح في هيكلة الجامد.[2]

كذلك نجد الشعرية عند عبد "الوهاب البياتي" هي شعرية التحليق في فضاء الأقنعة الجديدة، يقول: لقد أدركت من خلال تجربتي أنه ليس من المعقول أتجمد أو أتوقف عند أشكال فنية من التعبير وإنما عليا أن أتجدد باستمرار من خلال عملية الخلق الشعري، كما تتجسد الطبيعة نفسها بتعاقب الفصول(...)[3]

يعكس هذا الرأي رغبة البياتي في التجديد والخلق الشعري، وقد وجد هذه الأقنعة في التاريخ والرمز و الأسطورة فمن خلالها يحاول الشاعر التعبير عن حاضر القيمة الشعرية الجديدة.

جاءت مجمل الآراء التي طرحها النقاد العرب حول مصطلح واحد وهو الشعرية، لكن حصل الاختلاف في أن كل واحد منهم ينظر إلى هذا المصطلح حسب وجهه نظره وتجربته مع هذا المصطلح، وزاوية الاشتغال معه.

المبحث الثالث: الشعرية عند الغرب

الشعرية في الغرب ظهرت مع أرسطو الذي وضع قواعدها متمثلة في المحاكاة والحكاية، العرض والتعبير والنشيد وتحديده للأنواع الأدبية تراجيديا وكوميديا.[4]

[1]- مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبداعاتها النصية،صدر عن وزارة الثقافة، دط، 2007، ص26.
[2]- نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، ج2، ص:91
[3]- بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دار عالم الكتاب الحديث، ط1، 2010، ص: 358
[4]- مشري بن خليفة، مرجع سبق ذكره، ص:22.

أما عند الرومان جاكسون فالشعرية: هي ما يجعل من الأثر الأدبي أثرا أدبيا[1] معنى هذا أن الشعرية في نظره هي ما يجعل من النص الشعري نصا شعريا بكل المواصفات.

أما بالنسبة لتدوروف فالشعرية عنده تحدد من خلال جميع نتاجه في النقد التنظيري والتطبيقي، وتأسيسه لموضوع الشعرية في النصوص الأدبية يتبع أساسا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه ومكوناته البنيوية والجمالية.[2]

ثم يأتي مفهوم شارل بودلير للشعرية في سياق حديثه عن الحداثة وما تشغله من مبادئ إذا ما تضافرت وتألفت بعضها رقاب بعض، فإنها في النهاية تعطينا الرحيق المصفى لمفهوم الشعرية الحداثية وهي شعرية طالما عمل بودلير على التأسيس لها، فالشعرية الحداثية عند بودلير هي تخطي للنموذج وهو واحد من الذين مقتوا عاداتهم وتقاليدهم، فثاروا على تلك العادات والتقاليد في مقتهم لروتين ومطالبتهم المستمرة في التجديد يقول والقول بودلير أتمنى أن أرى مراعي حمراء وأشجار زرقاء[3] فليس ثمة مراعي حمراء في الوجود العيني أو في المتخيل الوجودي وليست ثمة أشجار زرقاء في العالم الطبيعي، ولكن هناك تلك الألوان في العالم البودليري عالم التخيل والرؤيا، فهذه الصور هي من الذات البودليرية وليست من ذات الوجود.

وهناك العديد من نقاد الغرب الذين شغلهم مفهوم الشعرية و كل واحد منهم وضع بصمته على هذا المصطلح، ولعل من بين تجليات الشعرية في جمالية النص المستوى الإيقاعي أو الموسيقي الذي يعد عماد وركن البناء الجمالي للشعر لذلك.[4]
أما "ريفاتير" فقد غدت الشعرية عنده تطويرا للجمالية مما حدا به للاتفاق مع جيرار جينيت في ربط مفهوم الشعرية بالمتعاليات النصية لتكون عندها إن صح لاستخلاص شعرية أسلوبية لنخلص في الأخير إلى أن الشعرية في الدرس النقدي قد تأسست أو أن أصحابها قد حاولوا تأسيسها من قراءات لكتاب أرسطو المشار إليه آنفا وبتعبير أدق من تأويلاتهم لما جاء في ذلك الكتاب.

أما "جيرار جينيت" فيتفق مع ريفاتير في كون الشعرية مهتمة بمجموع الخصائص العامة أو متعاليات النص التي ينتمي إليها كل نص على حدة، و أذكر من بين هذه الأنواع أصناف الخطابات وصيغ التعبير و الأجناس الأدبية.

وكذلك يلتقي "جيرار جينيت" مع "برتو إيكو" في العمل المفتوح، إذ يكون للقارئ دور مهم في مفردات النص دور مهم في ملء فراغات النص دون إغفال غياب

[1]- بشير تاوريرت، مرجع سبق ذكره، ص:277
[2]- نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1994، ص:265
[3]- عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1972، ص: 33
[4]- ينظر: مقال "في مفهوم الشعرية" موقع الأنترنت، 20:05، 18/04/2019، hhtp:// melmahdi.free.fr/merjor.

الشعرية التي يكون النقد بدونها مجموع بديهياتها عقلية كامنة، وغير علمية والشكل ألبسوها ثوبا جديدا فهو في الخصائص الشكلية للأدب وصولا للأدبية، مع العلم أن جاكسيون حاول دراسة الأدبية الشعرية وفق المنظور اللساني أما تدوروف فقد ارتبطت شعريته بالخطاب الأدبي بوصف إبداعا.

الفصل الثاني
الإيقاع في ثلاثية شوقي ريغي

الفصل الثاني: الإيقاع في ثلاثية شوقي ريغي

المبحث الأول: تعريف الإيقاع

أ. المفهوم اللغوي للإيقاع

جاء في لسان العرب الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها[1]، كما يتفق الفيروز أبادي في تعريفه للإيقاع مع هذا المفهوم فالإيقاع إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها[2]، ويعرفه صاحب المرام في المعاني والكلام الإيقاع مصدر أوقع النقر على الطبلة بإتقان مع الأصوات والألحان[3].

وبالرجوع إلى مصدر الكلمة أي وقع نجد وقع على الشيء ومنه يقع وقعا ووقوعا أي سقط، ومواقع الغيث ومساقطة ويقال سمعت وقع السطر وهو شدة ضربه الأرض والتوقيع إصابة المطر بعض الأرض[4] فمصدر الكلمة يوحى بمعنى الأثر والتأثير، فالإيقاع إذن هو الأثر الذي يتركه النص في نفس المتلقي.

ب. المفهوم الاصطلاحي للإيقاع:

أما المعنى الاصطلاحي للإيقاع فقد ظل عند العرب مرتبطا بالموسيقى ولم يرد في حديثهم عن الشعر إلا نادراً، إذ نجد عند ابن طباطبا إحساس واضحاً بوجوده دون أن يميزه كعنصر مستقل، يقول في تعريفه للشعر أنه :كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به النظم الذي إن عدل عن جهته الأساع وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود فمن صح طبعه وذوقه لم

[1] - ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، ج5، ط4، دار الطباعة والنشر،2005، ص: 236.
[2] - القاموس المحيط، ط5، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، 1996، ص: 998
[3]- مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام، ط1، دار الراتب، 2000، ص: 150
[4]- ابن منظور، مرجع سبق ذكره، ص: 261.

يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستفق من تصحيحه وتقويمه بمعرفة للعروض والحذق به[1].

هذا التعريف يلمح إلى وجود قوة خفية تتحكم بنظم الشعر حتى وإن يستطيع توصيفها بدقة عبر عنها بقوله صح طبعه وذوقه، فالإيقاع عنده يقع وسطا بين دقة العروض في ميزانها وسلامة الطبع والذوق أو القدرة على الإبداع .

في حين أن الخليل بن أحمد الفراهيدي أول من كتب في الإيقاع من العرب ومن المؤسف أن ضاعت مؤلفاته في النظم والإيقاع، ولأنه أول من رسم علم العروض يتوقع أحمد رجائي أنه ينظر إلى الإيقاع داخل هذا العلم في إطار النظري، إلا أن علم الإيقاع حسب رأيه أوسع وأشمل[2].

ويعتبر تنظير الفارابي أقدم وأدق تنظير عربي للإيقاع وصل إلينا ويعرفه في كتابه موسيقى الكبير. بأنه: عبارة عن سلسلة أزمنة يوضحها النقر على آلة مجوفة كالطبل والدق ويعرفه أيضا أنه نقلة منتظمة على النظم، ذوات فواصل والفاصلة هي توقف يواجه امتداد الصوت، و الوزن الشعري نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة لا يكون ذلك بحرف ساكن[3].

ربط الفرابي بين الإيقاع والموسيقى في تعريفه عندما كان شائعا عند العرب من غناء للقصائد، فقد وصفت تلك القصائد بأنها عيون الشعر العربي فقد ظل الشعر العربي لحقبه طويلة شعرا مسموعا.

وأدرج السلجماسي لفظة الإيقاع في سياق حديثه عن مفهوم الشعر، فالشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة فمعنى كونها

[1] - محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982، ص: 09.
[2]- ينظر، رجائي أحمد، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، ط1، دار الفكر، 1999، ص: 105-106.
[3] - الفارابي، الموسيقى الكبير، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ص: 86-89

موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها موظفا من أقوال إيقاعية، فإن زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة[1].

فالإيقاع عنده يقع وسطا بين الوزن والتخيل وقد ظل هذا المصطلح موسيقيا عند التراثيين العرب، باعتباره تنظيما للشق الزمني من الموسيقى، فهذه الصلة الحميمة بين الشعر والموسيقى، أساسها ومحورها انفعال الذات الباطنة وتأثيرها في التذوق فان كانت الموسيقى تسعى إلى الانسجام و بعض الراحة والمتعة، فإن الحقيقة الموسيقى تعمل على إدخال المتعة إلى النفوس و... وقد أدركت العرب قديما ذلك .

وخير ما يمكن أن نختم به الحديث عن الإيقاع عند التراثيين العرب قول حازم القرطاجني الذي يرى أنه لا تستلذ عبارة ولا تنسج أخرى إلا بتأثير من تراكب جزئيات عناصرها اللسانية، فيكون اخف على النفس وأوقع منها بمحل القبول ويقتدر هذا بمعرفة كيفيات تصريف العبارات وهيآت ترتيبها وترتب ما دلت عليه والبصيرة بضروب تركيباتها وشتى مآخذها... وبسرعة التنبيه للموضوع الذي تطابقه العبارة من الوزن في ترتب الحركات والسكنات فيطبعها في ذلك الوضع ويصلى بها بزيادة أو نقص أو إبدال أو غير ذلك[2].

هذا الفهم الدقيق و الوعي عند القرطاجني جعله يتميز عمن سبقوه فقد استطاع أن يربط بين الإيقاع والوزن والتخيل، مع ضرورة انسجام عناصر اللغة فلا تتحقق الغاية وهي التأثير في المتلقي ومداعبة مشاعره إلا في إطار العلائقية فلا وقع للكلمة إلا إذا كانت على علاقة جيدة مع ما قبلها وما بعدها.

[1] - السلجماسي أبو محمد القاسم، ط3، مكتبة المعارف، الرباط ، المغرب، 1980، ص: 218
[2] - أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دط، دار الغرب الإسلامي، ص: 17.

وقد كان للباحثين في دراسة الإيقاع اتجاهات مختلفة في تحديد مفهومه، فيرى كمال أبو ديب أنه الفاعلية التي تنقل إلى المتنقل ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتبع الحركي وحده نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعا لعوامل معقدة، الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزني... الإيقاع باللغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية، واستخدام لغة الموسيقى هنا ذو فائدة كبيرة ويمكن في الواقع أن تعين الموسيقى النظرية على تفهم طبيعة الإيقاع الشعري عونا كبيرا وإذا استخدمت معطياتها بحذر و دون تعسف أو قصر للشعر نفسه[1].

إن الإيقاع ليس شيئا يمكن أن نلاحظ مجسدا في النص إنه شيء غير ملموس نص نستشعر وجوده برهافة إحساسنا هو حركه الداخلية تتنامى فاعليتها بفضل الأوزان، إنه الرابط الذي يصل المتلقي بالنص ويشترك في فاعليته مع الإيقاع الموسيقي فقد كان لهذا الأخير دورا فعالا في فهمنا للإيقاع الشعري لكن دون ضوابط فلكل مجاله وعناصره.

ويقوم الإيقاع الشعري عند إبراهيم أنيس على ركن على ركيزتين أساسيتين هما:

- انسجام المقاطع وتواليها
- مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة عند الإنشاد التنغيم

فإذا توفرت هاتان الركيزتان استطاع النص الشعري السيطرة على المتلقي، فتتملكه مشاعر الحزن حينا والبهجة حينا آخر والحماس أحيانا ويصبح أسيرا لمعاني

[1] - كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1974، ص: 230-231

النص[1] فالكمال الموسيقى في نظر إبراهيم أنيس هو في توالي المقاطع والنغمات بالإضافة إلى إبداع المخيلة الشعرية وذهب عز الدين إسماعيل إلى أن: الإيقاع غير الوزن، وكثيرا ما يتعارض الإيقاع والوزن بحيث يضطر الوزن إلى كثير من التغيرات وقليل من الشعر هو الذي يخرج على صوره الوزن والأمثلة كثيرة، على أن أكثر الأدبيات الشعرية امتلاء بالمعنى وأكثرها حيوية هي تلك التي تتوازى التوازن فيها حركات الإيقاع الموحية والحركات العلمية.... وليس كل ارتباط بين الألفاظ يصنع شعرا يحقق كل الإمكانيات الشعرية للغة ما لم يكن إيقاعيا[2].

و ما يلاحظ من نظرة الحداثين إلى الإيقاع أنها تختلف نوعا ما عن نظرة التراثين، فهؤلاء ربطوا الإيقاع في أغلبه باللحن الغناء والموسيقى، وأحيانا بالوزن والتخييل، إلا أن الحداثين تبلورت دلالته عندهم لتتجاوز ذلك وصولا إلى الصوت والمعاني وربطه حتى بأحاسيس ومشاعر المتلقي.

المبحث الثاني: أقسام الإيقاع

اتفق القدماء والمحدثون من علماء العربية على أن أهم ما يميز الشعر إيقاعه، إلا أن نظره القدماء منهم لمفهوم الشعر جعلته مقصوراً على الوزن والقافية، فالشعر هو الكلام الموزون المقفى وهذا ما يميزه في نظرهم عن النثر، واختلفت نظرة النقاد في العصور المتأخرة بعض الشيء فلاحظوا في الشعر أمورا أخرى عبرو عنها بالصور والأخيلة. هذا التباين في تحديد مفهوم واضح للشعر أدى إلى نشوء جدل حول كون الوزن و القافية هي أساس لإيقاع الشعر أم أن الصور والأخيلة جرس الألفاظ هي مكونه الرئيسي، وكان لابد من وجود اتفاقية سلام لفك النزاع، أهم فيها

[1] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1996، ص: 211
[2] - عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص: 305-306

أن الإيقاع الشعري قسمان إيقاع خارجي ركيزته الأوزان والقوافي وإيقاع داخلي تمثله همسات الألفاظ وأنغام البديع.

1. الإيقاع الخارجي

الإيقاع الخارجي يعد كل من الوزن والقافية من العناصر الهامة في صنع الهيكل الإيقاعي الخارجي، فالوزن عند ريتشاد هو الشكل المعقد الخاص كتاب الإيقاع الزمني، و هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن ويتابع قائلا فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التي يتألف منها الإيقاع نسقا أو نمطا زمنيا معينا.[1]

إن هذا المفهوم ينصف الأوزان التي ظلت مجرد هياكل عروضية جامدة، ويبعث فيها الحياة، كما نجد الشاعر الإنجليزي كودلدريج في تحديده للوزن، يركز على فاعليته وتأثيره في مشاعر المتلقي فالوزن ينزع إلى زيادة الحيوية و الحماسة في المشاعر العامة وفي الانتباه ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت إلى آخر عن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى[2]، هذا التحديد السوسيولوجي للوزن نجده كذلك عند إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر فيرى أنه إذا كانت للشعر نواح عدة للجمال فإنها أسرعها إلى نفوسنا ما فيها من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعض بقدر معين منها وهو ما نسميه بموسيقى الشعر، ويستمتع الصغار والكبار بما في الشعر موسيقى، ويدرك الطفل ما فيه من جمال الجرس قبل أن يدرك ما فيه من جمال الأخيلة والصور.[3]

[1]- نبيل راغب، موسوعة الأدبي،ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر،1996، ص: 66
[2]- نبيل راغب، مرجع سبق ذكره، ص: 67
[3] - ينظر إبراهيم أنيس، مرجع سبق ذكره، ص: 76

ويستشهد إبراهيم أنيس بعلماء النفس الذين يعزون مثل هذه الظاهرة إلى أن الطفل جزء من نظام الكون العام، الذي تبدو كل مظاهره الطبيعية منتظمة منسجمة، فلا غرابة أن يميل للطفل إلى كل ماهو منتظم.

لكن رغم الأهمية التي يوليها الوزن في تشكيل الإيقاع الخارجي يظل قاصراً إن لم يتحد مع شريكه المكمل له، فإن كان هو العنصر الأول، فالقافية هي العنصر الثاني المكمل للموسيقى الخارجية، فهي ترنيمة إيقاعية خارجية تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة وتعطيه نبرا وقوة جرس فهي بحروفها وحركاتها وتكرار هذا الحرف والحركات تشكل مركز التكثيف الموسيقي في القصيدة بحيث يترقب المستمع نهاية الأبيات بإيقاع رتيب تظهر حسيا على حدود الأبيات.[1]

والقافية بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة[2]، هذا الاحتفاء بالقافية ليس جديدا على تاريخ الشعر العربي فقد كانت العرب تحتفل بالقافية أكثر من الأوزان، لأنها العنصر الذي تستطيع تميزه الأذان العادية التي ليس لها خبرة بقواعد العروض وقوانينه، فكانت إيقاعات القوافي وجمالياتها محل تنافس الشعراء العرب، فيرى صلاح يوسف عبد القادر أن هذا الاحتفاء بالقافية يدفع إلى القول بأنها لم تكن عبثا أو من ترف الكلام بل لها وضع موسيقي خاص ناجم عن رتابتها التي تضفي على القصيدة ما يشبه الاستهواء في التنويم المغناطيسي[3]، فإن لم تكن القافية من باب الترف في الكلام أو العبثية فإنها على علاقة وطيدة بالمعنى وعلى أساس ترشيح المعنى لها تختار وقد تنبه إلى هذا الأمر نقاد العصر العباسي، و يبدو أنهم أول من استعمل عبارة ترشيح المعنى للقافية، وفي هذا يقول ابن طباطبا:

[1] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سبق ذكره،ص: 15
[2] - إبراهيم أنيس، مرجع سبق ذكره، ص:244
[3] - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ط1، شركة الأيام للطباعة والنشر، 1996-1997، ص:133

وإن اتفقت له قافية فيشغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر منها للمعنى الأول وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذي أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقص بعضه لمعناه قافية تشاكله.[1]

ويرى صلاح يوسف أنه وجد لعند التحفظ لأن القافية في البيت الأول من القصيدة تأتي في صدر البيت، وعلى وجه التحديد تتداخل مع تفعيلة العروض، ومن هنا تتبدى أهمية هذه التفعيلة وتميزها عن تفعيلة الضرب، فتفعيلة العروض، هي مفتاح القصيدة، فالشعر الذي يوفر التصريح ينبغي أن يكون في تفعيلة الضرب لا في تفعيلة العروض كما ذهب إلى ذلك الكثير من الباحثين وإذا كان التصريح هو تلاؤم بين التفعلتين وزنا ورويا وكانت العروض سابقة الضرب وهذا يبين أثر العروض في مطلع القصيدة كما جرت العادة فإن الضرب هو الذي ينبغي أن يتبع العروض[2].

وكما اختلف الباحثون في أصل تسمية القافية،اختلف أيضا حول حدها فنجد عند الخليل آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركه الحرف الذي قبل ساكن، أما حدها عند الأخفش آخر كلمة من البيت وقال الزجاجي بعض الناس يرى أن القافية حرفان من آخر بيت[3]، ويعد تعريف الخليل أدق لأنه لا خلاف على ضرورة لزوم ما يتفق على أنه القافية في نهاية كل بيت دون إخلال أو تغير.

❖ حروف القافية وحركاتها:

يمكن إجمال حروف القافية فيما يلي[4]:

[1] - محمد أحمد بن طباطبا العلوي ،مرجع سبق ذكره، ص8.
[2]- صلاح يوسف عبد القادر، ص: 131
[3] - ابن رشيق، مرجع سبق ذكره، ص:151-153
[4] - سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ط1، الهيئة المصرية العاملة للكتاب، 1993، ص89.

- **حرف الروي:** وهو الحرف المركزي الأثبت بين حروف القافية، وبع تسمى القصيدة وقد كان لابد أن يكون حرف لا يقبل التغير أي حرفا صحيحا غير معتل و أصلا في الكلمة حتى لا يحذف، والروي إما أن يكون مقيدا أي ساكنا أو مطلقا أي متحركا وحركته تسمى المجرى وهي لابد أن تلزم أيضا.
- **حرف الوصل:** هو حرف اللين ناشئ من إشباع حركة الروي أو الهاء التي تلي الروي، فهو إما أن يكون حرف مد أولين أو هاء، سواء كانت الهاء ساكنة وحركتها تسمى النفاذ.
- **حرف الخروج:** هو حرف المد الناشئ عن إشباع حركة هاء الوصل
- **حرف الردف:** وهو حرف مد قبل الروي، فإذا كان الفاء التزم بالألف، وإن كان واو أو ياء جاز التبادل بينهما.
- **حرف التأسيس:** ألف بينه وبين الروي حرف.
- **حرف الدخيل:** حرف صحيح بين التأسيس والروي وتسمى حركته الإشباع، وتضاف إلى الحركات الحذو وهي حركة ما قبل الردف الرس وهي حركة ما قبل التأسيس.

وحدد العروضيون للقافية خمس صور حسب عدد حروفها، أطلقوا عليها التسميات الآتية:

المترادف وتتكون من 00

المتواتر وهي 00

المتدارك وهي 00

المتراكب وهي 00

المتكاوس وهي 00

وتعد القافية مركز التنغيم بفضل موقعها في نهاية البيت فيستغلها الشاعر للترثم كما يشاء، وهذا ما أشار إليه الأخفش حينما قال والشعر وضع للغناء والحداد والترنم وأكثر ما يقع ترنمهم في آخر البيت[1]، ولأهميتها البالغة حدد العرضيون ضوابط وعدوا الخروج عنها عيبا من عيوب القافية وهي:

الاكتفاء: وهو الجمع بين رويين متجانسين في المخرج

الإجازة: وهي الجمع بين رويين مختلفين في المخرج

الإقواء: وهو الجمع بين حركتين مختلفتين للروي غير متباعدتين مثل الكسرة والضمة .**الإصراف:** وهو الجمع بين حركتين مختلفتين للروي متباعدتين الكسرة والفتحة.

الإبطاء: وهو إعادة لفظ –القافية –بذات المعنى قبل سبعة أبيات

التضمين: وهو تعلق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه

السناد: وهو اختلاف ما يراعي قبل الروي من الحروف والحركات وهو أنواع: **سناد التأسيس** وهو تأسيس قافية وإهمال أخرى، **سناد الردف** وهو إرداف قافية وإهمال أخرى، **سناد الحذو** وهو اختلاف الحذو بفتح مع كسر أو ضم، **سناد الإشباع** وهو إختلاف الإشباع، **سناد التوجيه** وهو اختلاف التوجيه.

و قد أجمعت الدراسات على أن كثير من هذه العيوب وغيرها من مصطلحات القافية خبرة عربيه قائمة قبل الخليل فقد اعتبر مصطلح القافية مرادفا للشعر تارة وأواخر الأبيات تارة أخرى، فقد ورد أن مؤسس علم القوافي هو أقدم شعراء العربية

[1] - سيد البحراوي، مرجع سبق ذكره، ص89.

وهو المهلهل بن ربيعة، يقول الدمنصوري وعلم القوافي هو علم بأصول يعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حيث ما يعرض لها، وواضعه المهلهل بن ربيعة خال امرؤ القيس[1].

2. الإيقاع الداخلي

أعطى علماء العربية أهمية بالغة للوزن والقافية باعتبارها النقطة الفاصلة بين الشعر والنثر وظل هذان العنصران مواكبين لمسيرة الشعر العربي منذ بدايته إلى يومنا هذا، إلا أنهما لا يصنعان الإيقاع الشعري التام وهذا ما تنبه إليه الناقد ابن طباطبا حين رسم حدوداً للعملية الإبداعية، فلم يقصرها على الشكل الخارجي فيقول واجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه، والمتفرس في بدائعه، فيحسه حبما ويحققه روحا أي يتقنه لفظا ويبدعه معنى ويجتنب إخراجه على ضد هذه الصفة.

فيكسوه قبحا ويبرزه مسخا، يسوي أعضاءه وزنا، ويعدل أجزاءه تأليفا ويحسن صورته إصابة ويكثر رونقه اختصارا ويكرم عنصره صدقا... ويعلم أنه نتيجة عقله وثمرة لبه وصورة علمه والحاكم عليه أوله[2].

فالشعر عند ابن طباطبا لن يتحقق إبداعا جميلا إلا إذ تحقق روحا وجسدا فالهمسات الداخلية للنص الشعري لا تقل أهمية عن المعزوفة التي توقعها الأوزان والقوافي في تشكيل موسيقى الشعر، و نجد الحديث عن دور الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع عن التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينا أو بين الكلمات بعضها وبعض حينا آخر جليا وواضحا عند محمد علي الخفاجي حين يقول ونحن

[1]- سيد البحراوي، مرجع سبق ذكره، ص 90.
[2]- محمد أحمد بن طباطبا العلوي ، مرجع سبق ذكره، ص: 126

نجد في الشعر الجيد موسيقا لم تتولد عن الوزن فقط، بل نتجت عن علاقات الألفاظ من الناحية الصوتية، و هذا النوع من الموسيقى اللغوية لا يمكن فصله عن ألوان الموسيقى الأخرى للعمل الشعري في اكتمال الإيقاع الذي يسيطر على الشاعر في تشكيل العمل الشعري فيسيطر الشاعر بدوره على الكلمات ليشكل بها العمل[1] فقد أشار محمد الخفاجي إلى موسيقى داخلية أو إيقاع هامس يساند الإيقاع الظاهر للأوزان والقوافي، مصدره ما تحمله الكلمة في تأليفها من صدى وواع حسن، فقد كان البحث في الظواهر البديعية .على مر العصور يقوم على أساس الاعتقاد الراسخ أنها مجرد زينه طارئة وزخرف يهدف التحسين والتنسيق،إلا أن الفعالية الإيقاعية لهذه الظواهر ليست بسيطة أو عرضية، بل هي ركن هام في بناء العمل الفني بوصفه كلا متكاملا، فلا ريب أن دورها الإيقاعي له شأن كبير، فهو أبرز خصائصها الفنية لأن نظرة سريعة في تكوينها اللفظي أو المعنوي.

فالجناس مثلا يقوم على التكرار أو المماثلة أو المشابهة فهو على تنوع عبارة عن اتفاق اللفظين في وجه من الوجوه مع اختلاف معانيها، أما الترويد، أو التصدير أو رد العجز على الصدر فيقومان على نوع من التناظر أو المحاذاة حيث يتركب القول من جزأين، كل واحد منهما موافق للآخر، إلا أن التصدير هو أن يتكرر لفظ بعينه رسما ومعنى في مستهل الشطر الأول أو نهايته وفي نهاية الشطر الثاني من البيت كقول زهير بن أبي سلمى[2]:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش

ثمانين حولا –لا ابالك– يسأم

[1]- محمد علي رزق الخفاجي، علم الفصاحة العربية، دط، منشورات دار المعارف، القاهرة، 1979، ص:252

[2] - ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،ط1، دار القلم العربي،1997، ص:289.

أما التردد فهو أن يعلق الشاعر لفظة من الكلام بمعنى ثم يرددها بعينها وبعقلها بمعنى آخر، مع أنه يمكنه يرددها دون شروط، لأن التردد فن، وقيم صوتية أكثر من ذا قيم معنوية، ومنه قول ذي الأصبع العدواني[1]:

إني أبيٌّ أبيٌّ ذو محافظة

وابن أبيّ أبيّ من أبيين

أما الموازنة تقوم على التعادل والتوازن وهي إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعدا أو هو أن يكون البيت متعادل الأوزان والألفاظ وأن تكون جميع وحداته العروضية على قافية واحدة أو روي واحد مخالف لروي البيت شريطة أن لا يكون هناك حشو يفرق بين الوحدات ومنه قول الحلي:

سنقتل قاتل، مسترسل عجل مستأصل مائلٍ، متفعل خصم

أما الترصيع فهو عبارة عن تقسيمات داخلية تعقد على السجع في حشو البيت، وقد تنبأ إليه الشعراء منذ العصر الجاهلي وأكثرت منه الخنساء ومنه قولها[2]:

حّمال ألوية هباط أوديه شعما أندية للجي جرار

فعال سامية وراد ظامية للمجد بانية تفيه أسفار

إن هذه العناصر تعد أساسا يقوم عليه الإيقاع الداخلي للقصيدة فقدره الشاعر على توزيع هذه الإيقاعات دون أن يقع في مطب التكلف والصنعة هي التي تتحكم في ملامسة النص الشعري لمشاعر المتلقي ودغدغتها أو العكس، وإذا كنا قد سلمنا بدور الأوزان والقوافي في إبداع النص الشعري وأنها أول ما يلامس أذن المتلقي،

[1]- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري،ط1، شركة الأيام للطباعة والنشر،1996، ص: 172.
[2]- الخنساء، مع السيرة والأقوال والنوادر، الديوان ، ط1، دار الراتب الجامعية، لبنان، 2008، ص:62.

فإننا نسلم أيضا بالدور الذي تلعبه الموسيقى الخفية –كما اصطلح على ذلك كمال أبو ديب– في تغير الحركة الإيقاعية و تأثيرها في نفس المتلقي ويرى كمال أبو ديب أنها أشد تغلغلا في النفس الإنسانية فهي تضفي حسن الأداء وترابط الأفكار وجمال التصوير على العمل الأدبي بما يجعله يصل إلى سويداء القلب.[1]

المبحث الثالث: الإيقاع الداخلي والخارجي في كتاب الدوران نماذج شعرية من ديوان الدوران والشمس والشمعدان للشاعر شوقي ريغي

أولا: التعريف بالشاعر شوقي ريغي

شاعر وروائي جزائري من مواليد 7 جانفي 1976 بآراس قرية صغيرة بالشرق الجزائري تلقى تعليمه الابتدائي والمتوسط والثانوي والجامعي في قسنطينة، بدأ حياته الأدبية شاعرا ونشر أول قصائده في أسبوعية (صفحات الأطلس) ابتداء من سنة 2000 ثم جرائد اليوم وصوت الأحرار وجزائر أخرى، وفي سنة 2007 أصدر أول دواوينه عن المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وترأس لجنة تنظيم ملتقى مالك حداد بعد إعادة بعثته، وفي سنة 2008 أسس رفقة مجموعة من الأدباء مدينة قسنطينة الجمعية الثقافية في قسنطينة المدينة وفي الجزائر ككل.

أسس دار النشر فاصلة في عام 2012، توجه إلى الكتابة النقدية، فأسس مع مجموعة من الأدباء ملحقا ثقافيا شهريا في جريدة(أصداء الشرق) الجزائرية، وفي عام 2015 أصدر أول رواياته(لم أكن ميتة قبل لقائك)، أسس رفقة مجموعة من الأدباء فرع اتحاد الكتاب الجزائريين في قسنطينة، وهو يترأسه إلى غاية هذه اللحظة، لقد عمل الأستاذ الشاعر على إنتاج كتب عديدة بين الكتب الشعرية والكتب الأدبية منها: حبية الشاعر (مجموعة شعرية)2007، معبر إلى الغرائز(مجموعة

[1]- ينظر، كمال أبو ديب في البنية الإيقاعية، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1974، ص: 161.

شعرية)2009، الشمس والشمعدان(مجموعة شعرية)2013، رواية جراح الفار، رواية الطاعون الآخر.

كما نجد كتاب الدوران، وهو موضوع دراستنا، حيث هذه المجموعة الشعرية الجميلة الصادرة في 2015 عن المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وتطويرها يعيد الشاعر شوقي ريغي للقصيدة بهائها ورونقها، وهو الكاتب الناقد الذي عرفناه في العديد من الدراسات الأكاديمية المتخصصة في دراسة الشعر نفسه والشعرية عند شوقي ريغي ليست من الشعر الأكاديمي كما نجدها عند العديد من النقاد الذين يدمجون بين التنظير و الإبداع، إنما القصيدة عنده مكابدة حقيقية إذ يختصر فلسفتها في الكلمة التي وضعها عنوان للكتاب (الدوران).

والمجموعة هذه شعر جميل دعوة للقارئ لتذوقه لأن الرحلة نحو الشعر عمده تمهيد للشعر، ذلك أن الإبداع لم يقدمه نفسه بنفسه ويوضح بعضه بعضا.

بهذا الطرح العميق يدعوك الشاعر لولوج ديوانه بأسلوب غير مباشر إذا أردت أن تعرف ما يحمله ديوان الدوران.

ثانيا: الإيقاع الداخلي في ديوان الدوران (كتاب الدوران)

أ. إيقاع الوزن

ضبط الشعر العربي القديم وفق نظام الأوزان الشعرية الخليلية غير أن تمرد الشعر العربي الحداثي تجاوز تحطيم البيت الشعري إلى لعب بالتفعيلات وفق الشكل الذي يخدم ويتماشى مع جماليات القصيدة الحداثية.[1]

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص:193

وقد عرفه ابن رشيق بقوله الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاهما به خصوصية وهو محتمل على القافية وجالب لها ضرورة، وهو العيار الذي يقاس به الشعر، فبدونه لا يكون الكلام شعرا، لأنه الإيقاع الذي يضفي على الكلام رونقا وجمالا، ويحرك النفس ويثير فيها النشوة والطرب، فالوزن إذا سمة جمالية قابلة لتوظيف شعريا.[1]

وإذا جئنا إلى بحور الشعر العربي نجد المتعارف عليه والمعمول به عند الشعراء جميعا نوعان من البحور(بحور صافية، بحور مركبة) فعلى أي نوع نسج الشاعر دواوينه في كتاب الدوران.

- إحصاء البحور الواردة في ديوان الدوران

بحر البسيط

القصيدة: مقاومة

الكتابة العروضية

وعدت تنبش في روعي وأسراراي[2]

وعدت تـنبش في روعي وأسـراراي

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

متفعلن فعلن مستفعلن فاعل

وفي جزائر إقراري وإنكـاري

وفي جزائرر إقراري وإنكـاري

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

متفعلن فعلن مستفلعن فاعل

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981

[2]- شوقي ريغي، ديوان الدوران، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط2015، ص: 149-151

بحر: المزج

قصيدة: تينهينان

الكتابة العروضية

بلادي تلك ذاك الأصفر الغث بها زرعي

بلادي تلك ذاك لأصفر لغثث بها زرعي

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

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل مفاعيلن

أعافت ما على جنبي من ريس؟ ومن شمع

أعافت ما على جنبي من ريشن ومن شمعن

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

مفاعلــين مفاعيلن مفاعيــلن مفاعيلن

بحر الرمل

قصيدة: زهور الخلود

الكتابة العروضية

عطري قريتنا يا نهر طيب

عططري قريــــتنا يــــا نهر طيب

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

فاعلاتن فاعلاتــــن فاعلات

وأدرائي الصحراء عنها والمشيب

وأدرائي صصحراء عنها ولمشيب

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

فاعلاتن فاعلاتن فــاعلات[1]

بحر: المتقارب

قصيدة الأني

الكتابة العروضية

لأني اقترفت لثالث مره

لأنني قترفت لثالث مرره

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

فعولن فعول فعول فعولن

جريمة تقبيل زهره

جريمة تقبـــيل زهــره

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

فعول فعولن فعلن

[1]- شوقي ريغي، ديوان الدوران، ص: 173

ب. إيقاع القافية

تعتبر القافية ركن أساسي في الشعر العربي القديم والحديث فهي إذا قيمة مجردة مثل الوزن الشعري وقد دار حولها جدل كبير في النقد العربي الحديث.[1]

- **أنواع القوافي في ديوان الشمس والشمعدان من كتاب الدوران**

إن أبرز ما يميز القصائد في الشعر المعاصر عند الشاعر شوقي ريغي هو التنوع الذي شهدته داخل القصيدة الواحدة رغم أنه احتفظ برواسب القافية التقليدية في بعض قصائده وعليه سأورد فيما يلي أنواع القوافي التي شكلت ظاهره إيقاعية في قصائده.

2. **القافية باعتبار الحرف:**

– **القوافي المردوفة:** وردت القوافي في المردوفة في قصائد الشاعر شوقي ريغي بشكل واضح وجلي الردف حرف مد يسبق حرف الروي، واتخذ هذا النوع عند الشاعر ثلاث أنواع.[2]

إلا أن ما يعد ظاهرو إيقاعية في الديوان هي القافية المردوفة بالألف ومثال هذا من كتاب الشاعر ديوان الشمس وشمعدان يقول في قصيدته (أخيرا)

ولم نلمس قضاياه

ولم نحفظ وصاياه

ولم نشعر بهيبته

لنجد حين نلقاه

[1]- شكري، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط3، 1988، ص: 99.
[2]- محمد لطفي أبو شوارب، إيقاع الشعر العربي تطوره وتحديده، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص:23

ويقول أيضا في قصيدة (هل هناك من يسمعني) من المقطع الثاني

من على صرح قديم التيه، في الغياب

لعجوز لا نراها... تتسلى بالخراب

كلمات مات نهارٌ، كفرت عرف الشباب

لقد أسهم صوت الردف في هذه الأبيات في تحقيق البعد الجمالي من خلال التماثل الصوتي الذي ينشأ بفعل تكرار هذه الوحدات الصوتية، ساهمت في تعزيز البعد الدلالي، الذي يبدو فيه الشاعر إذا صرخات عالية ترتفع في أوقات منظمة ترفع من خلالها حالة الغضب والثوران على الثورة المصرية لأن صوت المد يتمتع بمساحة صوتية رحبة تعطي زمننا أطول للنطق فمثال ذلك (قضاياه، وصاياه، نلقاه) جاءت هنا القوافي بردف الألف على مدلولات تختلف طبيعتها إلا أنها تتوحد في الحالة التي يعيشها الشاعر.[1]

في هذه الأسطر الشعرية المختلفة نلحظ تحولات صوتية تلاءمت مع حالة الشاعر النفسية المتقلبة التي تبحث عن الاستقرار في عالم غير عالمه المحسوس بهذا المزج أراد الشاعر الإفصاح عن شيء داخلي لذلك جاءت قوافيه مشحونة بالردف وما يمزج بين البوح بالكتمان والحقيقة بالحلم.

2.القوافي المؤسسة

نجد القوافي المؤسسة في كتاب الدوران من ديوان الشمس والشمعدان، يكاد يختفي أو بالأحرى ظاهرو محتشمة التأسيس، هو ألف يفصل بينها وبين الروي حرف واحد متحرك يسمى (الدخيل) وهذا الصوت يفرز إيقاعا متماثلا وهو لفتة

[1]- كتاب الدوران، ديوان الشمس والشمعدان، ص:277

جمالية وحالة نفسية يعيشها الشاعر، ومن أمثلة ما جاء على لسان الشاعر في قصيدة (مغارة الدم) إلى (زهير عبيد الشريف) الذي بدأ حياته وأنهاها عند الجسر عاهة في ضمير مدينة

بين الصخرين إلى الوادي

حلقت لأبعد أبعادي[1]

تعد القوافي ظاهرة قليلة الورود في الشعر الجزائري المعاصر إلى أن شاعرنا شوقي ريغي استطاع أن يجسد هذه الظاهرة ويصوغ قالبه الشعري بما يوافق الحالة الحداثية للشعر، ومن أمثلة ذلك يقول الشاعر أيضا في قصيدة لن أموت قريبا إلى ولدي قاسم

عندما تجعلهم يصحون ليلا بغنائك

متعب سيزيف أن يبلغ أفلاك سمائك

متعب لايفقه الوجه المؤدي لاكتفائك

وبهذا نجد أن الشاعر شوقي ريغي قد وفق في توظيف القوافي المؤسس بالرغم من أنها ظاهرة قليله الورود في الجزائري المعاصر، كما ساهم صوت الألف في هذه الأسطر الشعرية في تعميق مشاعر الشاعر، كما خلق هذا الصوت جمالية صوتية تهدف إلى إنشاء إيقاع موسيقي، إذ يمكن إدراك الوظيفو الجمالية للموسيقى الشعرية من خلال تتبع العلاقات بين الوحدات المكونة للقصيدة.

وبناء على ما سلف ذكره يمكن القول أن الشاعر شوقي ريغي اعتمد على استثمار طاقات الردف بشكل واضح والتأسيس بشكل مقبول، فاستثمر هذين

[1]- كتاب الدوران، ديوان الشمس والشمعدان، ص331.

الصوتين بصفتهما أصوات تتمتع بفعالية قصوى إلى جانب جمال التعبير وقوة التأثير.

ثالثا: الإيقاع الخارجي في ديوان الدوران (كتاب الدوران)

1. **التكرار**: التكرار لون شائع في شعرنا، ولكن لا يعطيه الأصالة ولا يضفي عليه الجمال إلا شاعر موهوب يدرك ما وراء المكرر من أبعاد جمالية ودلالية في نفس الوقت.

أما تكرار عند شوقي ريغي هو لوحة ملفتة للنظر تشكلت في ديوانه ضمن محاور متنوعة جاءت في تكرار الحرف أو الصيغة أو تكرار الكلمة وقد برزت في شعره بشكل واضح وشكل منها إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل القارئ يعيش الحدث الشعري المكرر وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية.

- **تكرار الحرف:** ومن التكرار الحرفي –حروف المعاني– كالجر والعطف وبعض الصيغ الاستفهامية ومن نماذج ذلك تكرار حرف العطف (الواو) في قصيدة شظآن تقريبا في رأس الأبيات الأولى من القطعة التي استطاع من خلالها أن يستعرض كافة أحاسيسه ومدى ألمه على فراق أليم، يقول الشاعر:

تفارقنا

وقفت قتيلة

ومشيت في ظلي[1]

وقافلة...توشح بعدها ببراقع الليل

[1]- شوقي ريغي، ديوان الدوران ، ص:141

وتفرق في احتمال مترف يفنى على مهل

وأنت كموجة تلقي بقاياها إلى الرمل

فاستهل الشاعر أبياته (الستة والعشرين) بحرف الواو التي تمثل معنى المشاركة في العمل، وتعزز الترابط بين أجزاء القصيدة، وهذا النوع من التكرار يطلق عليه التكرار الاستهلالي، فأضفت الواو مزيدا من الترابط الفني والموضوعي على القصيدة، وعملت على الاستمرارية بين الأبيات وتوضيح معانيها حيث وظف الشاعر هذه الأداة دلالة على العطف والربط وهنا تناولت الواو من زاويه الإيقاع الداخلي (إيقاع الحرف) وليس من مبعث العطف وفي هاته القصيده تكرر حرف الواو بدرجه عالية، حيث يكاد يسبق كل الأسطر إلا أن هذا التكرار لم يخل بالنظام الإيقاعي للقصيدة وإنما أضفى عليه لمسة إيقاعية تتناسب وتابع الحزن الذي غلب على القصيدة.[1]

فتكرار حرف الواو هنا جاء كأداة تمتد لإقامة جسر صوتي بينها، لذلك نجد نقلة دلالية ترافق هذا الامتداد الإيقاعي في الأبيات، إذ اتجه الشاعر فيها نحو إتيان معاني لوصف الألم داخل القصيدة مثل (البرارح، ينذف، دمعي) ونماذج تكرار الواو هي كثيرة في الديوان.

-تكرار الكلمة

لتكرار الاسم دور فاعل في الشاعر وقد وظفه تعبيرا عن مشاعره وانفعالاته حيث أثرى المستوى الشعوري لقصائده ومن تكرار الكلمة ما جاء في قصيدته (أنت) تكرار كلمة بكل (خمسة مرات) يقول الشاعر:

[1]- شوقي ريغي، ديوان الدوران ، ص:141

بكل نجوم الربيع، وكل

ورود الربيع، وكل الربيع

بها في عيون مدى غارب

ومرفئه من أماني رجوع

وتحت السنابك من خضرة

تجوع على وعد ألا نجوع

بكل ابتسام، وكل سلام

بلا مذهب في مآفي سيوع

بكل الزهور التي لم تر

و لم تلتقط عطرها الكائنات...

وتكرار هذه الكلمة كان أولا بغرض التأكيد محدثه بعد ذلك بعكس إيقاع الحب الذي أحس به الشاعر كما نجد أن الشاعر استعمل هذه اللفظة بنفس الدلالة في قصائد أخرى.

ومن تكرار أيضا كلمة الربيع إذ نجدها تكررت في مطلع القصيدة ثلاث مرات بقول الشاعر بكل نجوم الربيع، وكل ورود الربيع وكل الربيع[1]

جاءت كلمه الربيع في هذه الأبيات وكأنها أصداء أو عربون حب بذلك يوضح مدى تأثيرها على نفس المتلقي، لقد رسم لنا الشاعر عبر هذا التكرار الاسمي

[1]- ديوان الدوران،مرجع سبق ذكره، ص: 135

الذي يعد ظاهرة إيقاعية حدثية، فقد حقق بها قيمة إيقاعية واضحة من خلال ضرباتها المتكررة التي تثير التأمل لدي السامع والقارئ.

ومن أوجه التكرار أيضا تكرار الضمائر سواء منفصلة كانت أو متصلة ومثال ذلك ما جاء به الشاعر في قصيدة اليتم من ديوان معبر تكرار ضمير المخاطب (أنت) بتنويعاته ستة وعشرون وبتاء المخاطب يقول الشاعر

لا،، لن تغلق أفقي ...

لن تعبر شبرا إلا من فوقي

فاغرس أنيابك في لحمي الحي

وسكينك في عنقي

علقني فوق خوازيقك

واسحلني في كل الطرق

واستبدل جلدة ناصيتي

حتى تتفنن في حرقي

مدى تتنفس من حلقي

لكنك لن تغلق أفقي

لن تعبر إلا من فوقي[1]

[1]- ديوان معبر إلى البدائية، ص: 13-14

إذ يضفي هذا الضمير نوع من التتبع الشكلي والعناية المتسارعة إلى رفع النغم في انسجام واضح مع انفعال الشاعر في لحظة غضب فشاعرنا شوقي ريغي وإن أكثر استعمال هذا الضمير لكن لا يمنع هذا بالمكرر محدثا به إيقاع داخل القصيدة كما أنه نجح في هذا لأنه يربط اللفظ المكرر بالسياق.

خاتمة

بعد هذا الترحال والملازمة الطويلة في عالم الإيقاع في الشعر ديوان الدوران لشاعر شوقي ريغي أكون قد توصلت إلى بعض النتائج المتعلقة بالإيقاع عموما وإيقاع القصيدة الحرة خاصة وتتمثل هذه النتائج في النقاط التالية:

1. أن الإيقاع مصطلح واسع، وشديد التعقيد لشيوعه في مختلف المجالات، وهو يعد عنصر هام في الخطاب الشعري لما يضفيه من نغمات موسيقية تطرب آذان السامع.
2. صعوبة حصر مفهوم الإيقاع نظرا لاتساع مجالاته واختلاف وجهات النظر إليه.
3. الشعر لا يسمى شعرا إلا بارتباطه بالوزن الذي يعتبر شيء مهم فيه، وأيضا للإيقاع دور في بروز تلك النغمة الموسيقية المؤثرة.
4. الحركة الشعرية في ديوان الدوران سواء أكانت خارجية أو داخلية جاءت متناسقة ومنسجمة لا تفاوت بينها، فالحركة الإيقاعية هي في الغالب ترجمة للأحاسيس الداخلية للشاعر التي توقظ الانفعالات وتهتز لها الوجدان وتتبسط لها النفس.
5. وجود توزيع إيقاعي أحيانا ناجم عن استخدام الزحافات والعلل بشكل يسمح بالخروج على رتابة تحرير التفعيلة نفسها ويأخذ هذا التنويع الإيقاعي شكله الأكثر بروزا حين تتم المزاوجة بين تشكلتين وزنيتن مختلفتين.
6. استخدم شوقي ريغي القافية بشكل كبير بالأخص القوافي المتبوعة التي تلعب دورا كبيرا في إحداث إيقاع صوتي للنص الأدبي يؤثر بشكل أو بآخر على المتلقي.
7. أما فيما يخص الإيقاع الداخلي فقد مزج الشاعر بين عناصر إيقاعية متلونة أبرزها التكرار ومنه تكرار الحرف وتكرار الكلمة.
8. الاعتماد على التكرار بأنواعه المختلفة بنية أساسية يساهم في إحداث جرس موسيقي للزمن من شأنه جذب المتلقي واستمتاعه بالخطاب الشعري.
9. ساهم إيقاع الصوت (الحرف) في الرفع من غنائية القصيدة ومستواها الموسيقي العذب.

هذه هي أهم النتائج المتوصل إليها من خلال دراسة الإيقاع بحيث إن شوقي ريغي في ديوانه الدوران استطاع أن يقدم لشعر القيمة الجمالية والقيمة التعبيرية من خلال الإيقاع

لا أدعي لهذا الجهد كماله على الصورة التي تستوعب موضوعه وإنما هي ثمرة إطلاع محدودة ، والكمال لا يكون إلا لله سبحانه وتعالى، وأرجو أن يكون هذا البحث لبنة أو بعض لبنة تضاف إلى الإيقاع

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع.

أولا: المصادر

المعاجم

- القاموس المحيط، ط5، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، 1996.

ثانيا: المراجع

الكتب

- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،ط1، دار القلم العربي،1997.
- ابن سينا، فن الشعر(كتاب الشفاء)،دط، بيروت، لبنان، دت.
- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000.
- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1985.
- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، ج5، ط4، دار الطباعة والنشر،2005.
- ابن منظور، لسان العرب، ج8، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.
- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1996.
- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دط، دار الغرب الإسلامي.
- ابن سلام الجمحى، طبقات فصول الشعراء، مطبعة المدني، مصر، دط، دت،ج1.
- السلجماسي أبو محمد القاسم، ط3، مكتبة المعارف، الرباط ، المغرب، 1980.
- الخنساء، مع السيرة والأقوال والنوادر، الديوان ، ط1، دار الراتب الجامعية، لبنان، 2008.
- الفارابي، كتاب الحروف، ط2، دار المشرق، بيروت، لبنان، 1999.
- الفارابي، الموسيقى الكبير، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.
- بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دار عالم الكتاب الحديث، ط1، 2010.
- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، دار المفاهيم، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، ط1، 1994.

- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، الجزائر.
- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1974.
- مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام، ط1، دار الراتب، 2000.
- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982.
- مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبداعاتها النصية،صدر عن وزارة الثقافة، دط، 2007.
- محمد علي رزق الخفاجي، علم الفصاحة العربية، دط، منشورات دار المعارف، القاهرة، 1979.
- محمد لطفي أبو شوارب، إيقاع الشعر العربي تطوره وتحديده، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر
- نبيل راغب، موسوعة الأدبي،ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر،1996.
- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ط1، الهيئة المصرية العاملة للكتاب، 1993.
- عثمان موافي، في نظرية الأدب، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط3، 2000.
- عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1972.
- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.
- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ط1، شركة الأيام للطباعة والنشر، 1996-1997.
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، دار الكتب العلمية، لبنان، دط، دت.
- رجائي أحمد، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، ط1، دار الفكر، 1999.
- شوقي ضيف، النقد، دار المصارف، القاهرة، ط5، 1985.
- شوقي ريغي، ديوان الدوران، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط1، 2015.

- شكري، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط3، 1988.
- ديوان معبر إلى البدائية.

الرسائل الجامعية

- زيد قاسم ثابت، الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري، رسالة دكتوراه منشورة،2002.
- نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1994.
- خولة بن صادق، شعرية الإيقاع عند شعراء السيفيات، نماذج تطبيقية، مذكرة ماجستير منشورة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2014-2015.

المقالات

أ. من المجلات

عبد المالك مرتاض، مفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي، مجلة بونه للبحوث والدراسات، ع7-8، 2008.

ب. من الأنترنت

مقال "في مفهوم الشعرية" موقع الأنترنت، hhtp:// melmahdi.free.fr/merjor.، تم الإطلاع عليه 2019/04/18 بتوقيت 20.05.