الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العقيد أحمد دراية -ادرار-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

بعنـــوان

البنية الإيقاعية في قصيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" لـــ "أمل دنقل".

مذكرة تحرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: تعليمية اللغات

من اعداد الطالبين :

- عبد العزيز الهاشمي
- جبار عبد الحي

تحت إشراف الأستاذ :

➢ أ. رزوقي عبد الله

لجنة المناقشة

لخضر لغزال	أستاذ محاضر " ب"	رئيساً
رزوقي عبدالله	أستاذ محاضر " أ"	مشرفا ومقرراً
مجيدي كمال	أستاذ مساعد " أ"	مناقشاً

السنة الجامعية: 1442/ 1443 هـ - 2021/2020م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République algérienne populaire et démocratique

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

UNIVERSITE AHMED DRAYA - ADRAR

BIBLIOTHÈQUE CENTRALE

Service de recherche bibliographique

N°.....B.C/S.R.B//U.A/2021

جامعة احمد دراية - ادرار

المكتبـــة المركـــزية

مصلحة البحث الببليوغرافي

الرقم.....م .م/م.ب.ب /ج.أ/2021

شهادة الترخيص بالإيداع

انا الأستاذ(ة): رزوقي عبد الله

المشرف مذكرة الماستر.

الموسومة بـــ : البنية والإيقاعية في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة للشاعر- أمل دنقل

من إنجاز الطالب(ة): عبد العزيز العاشمي

و الطالب(ة): عبد الحي جبار

كلية : الآداب واللغات

القسم : اللغة والأدب العربي

التخصص: تعليمية اللغات

تاريخ تقييم / مناقشة: 2021/06/09

أشهد ان الطلبة قد قاموا بالتعديلات والتصحيحات المطلوبة من طرف لجنة التقييم / المناقشة، وان المطابقة بين النسخة الورقية والإلكترونية استوفت جميع شروطها.

وبإمكانهم إيداع النسخ الورقية (02) والاليكترونية (PDF).

- امضاء المشرف:

ادرار في.....

مساعد رئيس القسم:

أ. د. خليفي عبد الحق

ملاحظة :لاتقبل أي شهادة بدون التوقيع والمصادقة.

بسم الله الرحمن الرحيم

الاهداء

إلى من حملتني وهن على وهنا وسعدت لسعادتي وحزنت لحزني "والدتي"

الى من زرع في قلبي حب الحياة وكان مثلي الأعلى "والدي"

إلى إخوتي وأخواتي وإلى كل فرد في عائلتي .

إلى جميع الأصدقاء وإلى الشموع التي تحترق لتضيء غيرها .

إلى كل من ساهم في بلوغي اللحظة التي أخط فيها هذه الكلمات.

إلى كل أساتذة اللغة والأدب العربي بجامعة أدرار.

الهاشمي

الى من زرع في قلبي حب الحياة وكان مثلي الأعلى أبي.

إلى رمز التضحية والفداء " أمي الحنون التي انتظرت طويلا كي ترانا نكبر ونحصد ، فتحملت عناء ترتيباتنا ، وتكويننا ، وناضلت من أجلنا حفظها الله ورعاها

إلى إخوتي وأخواتي وإلى كل فرد في عائلتي .

إلى كل أساتذة اللغة والأدب العربي بجامعة أدرار.

عبدالحي

شكر وعرفان

أشكر الله العلي القدير الذي أنعم علينا بنعم لا قلم يستطيع إحصائها ولا اللسان يمليها ، الحمد لله الذي منحنا القدرة على إنجاز هذا العمل وله الفضل من قبل ومن بعد :

ونتقدم بأسمى عبارات الشكر و التقدير للأستاذ الدكتور المشرف عبد الله رزوقي فعبر نفحات النسيم وأريج الأزاهير العبيقة ، نرسل الشكر من صميم القلب على عطاءه فلولا نصحه وإرشاده وتوجيه السديد لما تسلقنا سلم الصعاب ولكان هذا العمل مجرد خطة على ورق.

كما نتقدم بأرقى كلمات الشكر والإمتنان للأستاذ عبد القادر قصاصي و الاستاذ جبار مسعود على نصحهم وإرشادهم لنا.

ونشكر زملائنا الكرام كل من عدو هاشم وعبادي عبد الحق على مساعدتهم لنا في بحثنا هذا.

ولا ننسى من كانوا لنا شمعة تنير سبيل الحائرين وبأيديهم يقودننا إلى بر الأمان ويبعدوننا على أبحر الفشل والعصيان هم كالنجوم البراقة التي تلوح في سمائنا لتحقيق كل الأحلام وهم أساتذتنا الكرام.

مقدمة

مقـدمـــة:

يحتل الشعر العربي المعاصر مكانة كبيرة لذى الشعراء و النقاد، حيث مر بمراحل عديدة من التطور فقد أصبح بمثابة الوسيلة التي يعبر بها الشاعر عن أحلامه وآلامه، ساعياً فيها للتحديث و التغيير وابتكار الجديد، وقد مس هذا التغيير الشكل والمضمون معاً على حد سواء، حيث تغير من البناء الكلاسيكي القديم ما يعرف بالشعر العمودي إلى الشكل الجديد نظام السطر الشعري وتعدد في القوافي وهو ما يسمى بشعر التفعيلة، ولعل أهم ما ميز الشعر هو تلك اللذة السمعية التي يوفرها الإيقاع الصوتي الذي يعد صفة لازمة يقوم عليها أي فن من الفنون الكتابية، ويعدُّ الشعر من أهم هذه الفنون قديماً و حديثاً، لكون العرب اعتمدوا عليه في تسجيل تراثهم و تجاربهم الحياتية، واعتباره مجالاً واسعاً للتعبير على عواطفهم و أيامهم و أحداثهم.

وعلى هذا الأساس عدت الموسيقى الإيقاعية جوهر الكتابة الشّعرية، ووسيلتها للتأثير والإقناع بما تتميز به من إيقاعات لافته للانتباه لذا اهتم بها الشعراء وأولوها عناية خاصّة على مدى الأزمنة و العصور.

ويعد الشّاعر أمل دنقل من الشّعراء المعاصرين اللّذين اهتموا بهذا الجانب (الإيقاع) في سبك نظمه وانسجام عباراته، وعلى هذا الأساس وقع اختيارنا لشعره أنموذجا متميز ملما بهذه الظاهرة (الإيقاع)، لتحقيق الغاية المنشودة المتمثلة في معرفة مدى التعالق الحاصل بين إيقاع النظم و الدلالة المعبرة عنها، و أيضا الاطلاع على التجربة الخاصّة بالشّاعر و مدى قدرته على التّعبير عن واقعه ونقله للقارئ.

وعليه فإن أي دراسة مبنية أساساً على جملة من الإشكاليات يكون لها الفضل في تحديد المسار البحثي، وفكّ اللبس عن مضامينه، وقد انبنى بحثنا هذا على جملة من التّساؤلات والمتمثلة في:

ـ ما هو الإيقاع ؟ وما هو دوره في شعر أمل دنقل ؟

ـ بما تتميز القصيدة من قيم ايقاعية؟ أهي الإيقاع الداخلي فقط؟ أم أنها تتعدى ذلك إلى الإيقاع الخارجي ؟

ـ كيف يتجلى الإيقاع في "قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" لـ أمل دنقل؟ و ما هي مختلف تمظهرات التلوين الإيقاعي في القصيدة ؟

وكإجابة على هذه التّساؤلات فقد ارتأينا عنونة بحثنا هذا بعنوان موسوم بـ: **"البنية الإيقاعية في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لـ أمل دنقل"**.

لمعالجة هذا الموضوع اعتمدنا خطة مكونة من فصلين يتصدرها مقدمة و مدخل تعرضنا فيه لأهمّ المفاهيم الأولية المجملة للبحث، ثم انتقلنا للفصل الأول المعنون بـ: **"أشكال الإيقاع الخارجي في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لـ أمل دنقل"**، تطرقنا فيه لعنصري الوزن والقافية مع التطبيق.

أما الفصل الثاني فجاء تحت عنوان: **"أشكال الإيقاع الداخلي في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لـ أمل دنقل"**، والذي خصّص لعنصري البلاغة و التكرار مع التطبيق.

وأنهينا المذكرة **بخاتمة** شاملة لأهمّ النتائج المتوصل إليها أثناء عملية البحث.

ولتحليل مضامين هذا الموضوع و انجاز فصوله اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي الذي اقتضته طبيعة الموضوع بوصف الظواهر البارزة في القصيدة، مع الاستعانة بألية التحليل في ضبط المعطيات و النتائج.

و لإنجاز هذه الدراسة اعتمدنا على عدة مصادر ومراجع من خلال تعقب الكتب التي اعتمدنا عليها في بحثنا هذا وأهمها: "الأعمال الشّعرية الكاملة" لـ" أمل دنقل"، و "الأصوات اللغوية" لـ" إبراهيم أنيس"، و "الزحاف و العلة، (رؤية في التجريد و الأصوات والإيقاع" لـ" أحمد كشك"، و "الشافي في العروض والقوافي" لـ"هاشم صالح منّاع" و "البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات" لـ" بن عيسى بن طاهر" و "جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع" "لـ" "أحمد الهاشمي"، كما اعتمدنا على العديد من المراجع الأخرى المختصة في التحليل البلاغي و العروضي والتي كان لها عظيم فائدة علينا، وفهرس موضوعات البحث الموجودة في ثناياه وبين صفحاته.

وإذا كان لكل بحث دوافع و أسباب فمن الطّبيعي أن تكون له صعوبات تعترض طريق البحث، و تكمن صعوبة بحثنا في: تشعّب و تداخل الآراء المنسوبة لهذه الظاهرة و ذلك لكثرة المراجع و اختلاف منظريها.

- صعوبة تأويل المعطيات اللغوية التي استخرجت من النص الشعري.

- ندرة المراجع المختصة في التحليل اللغوي للمستوى البلاغي و العروضي.

وبعد هذا كله نقول أيضاً إن هذه الدراسة قد اعتمدت كل الاعتماد على النص الشعري، وعلى طاقة اللغة الشعرية وإمكانياتها الفنية والجمالية والإبداعية، ولا تزعم هذه الدراسة لنفسها القدرة على استنفاد القضايا أو الظواهر التي تتعلق بلغة الشعر عند الشاعر أمل دنقل ولكنها تأمل أن تكون مدخلا نقديا لدراسة أكثر تفصيلا وأعمق تناولا، وأرحب سعة، من هذه الدراسة.

وفي الختام وصل البحث إلى نهايته المقررة: فنسأل الله أن نكون قد أوفينا البحث حقه بالدّراسة و التّحليل، و نحمد الله ونشكره ونسأله التوفيق والنجاح ولا يسعنا إلا أن نشكر كل من ساهم معنا في هذا البحث المتواضع وساعدنا على إنجازه ولا يفوتنا في هذا المقام إزداء الشكر الجزيل للدّكتور الفاضل **"رزوقي عبد الله"** الذي قبل الإشراف على بحثنا فكان نعم الموجه ولم يتوانى في تقديم النصح و الإرشاد و الرأي الصائب فله الثناء الجزيل، ونعتذر عن كل خطأ أو سهو صدر منا، فإن أصبنا فبتوفيق من الله، وإن أخطئنا فمن أنفسنا ومن الشيطان.

المدخل التمهيدي:

مفاهيم أوليـــة

01ـ مفهـوم البنية:

1-1.المفهوم اللغوي:

جاء في معجم مقاييس اللغة **لابن فارس** (**ت 395هـ**) أن «"بنى" هيئة يبني عليها شيء ما بعد ضم مكوناته بعضها إلى بعض ف(**بنى**) الباء والنون والياء أصل واحد وهو بناء الشيء بضم بعضه إلى بعض تقول: بنيته البناء أبنيته...»[1].

أما عند **الزمخشري** (**ت538هـ**) فقد ورد تعريفها: البنية: « بني: بنى بيتا أحسن بناء وبنيان، وهذا بناء حسن وبنيان حسن قوله تعالى: **"كَأَنهُمْ بُنْيَانٌ مَرْصُوصٌ"[الصف: الآية 4]**.

سمي المبني بالمصدر، وبناؤك من أحسن الأبنية. وَبَنَيْتَ بُنْيَةً وبِنْيَةً عجيبة ورأيت البنى والبنى فما رأيت أعجب منها وحلف بالبنية وهي الكعبة.

ومن المجاز: بنى على أهله: دخل عليها وأصله أن المعرس كان يبنى على أهله خباء وقالوا: بنى بأهله كقولهم: أعرس بها وإستبنى فلان وابتنى إذا أعرس »[2].

كما ورد أيضاً في لسان العرب **لابن منظور**(**ت 711هـ**)مفهوم البنية بأنها: « البنى: نقيض الهدم، بنى البناءُ، البناءَ، بنياً، وبناءً وبنى مقصور، وبنيانا وبناية والبناءُ المبني، والجمع أبنية، وأبنيات. جمع الجمع والبناء: مدبر البنيان وصانعه، والبنية والبُنية: ما بنيته وهو البنى والبُنى، يقال بنية: وهي مثل رشوة ورشا، كأن البنية الهيئة التي بُنى عليها مثل: المشية والرِكبة. وبنى فلان بيتا بناءً وبنىً والبنيان: الحائط والبُنى مثل البنى يقال بُنيته وبنى وبينة وبُنى ثل جزية وجزى، وفلان صحيح البنية أي الفطرة »[3].

أما **المعجم الوسيط** فقد جاء فيه أن « البُنية ما بنى(ج) بنى، وهيئة البناء ومنه بنية الكلمة أي صيغتها وفلان صحيح البنية، والبُنية كل ما يبنى وتطلق على الكعبة، والمبنى ما بنى (ج) المباني »[4].

1- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تج: عبد السلام هارون ، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت، مادة (ب.ن.ى)، ص 302.

2- الزمخشري، أساس البلاغة، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ط، 1426هـ - 2005م، ص 76.

3- ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر، بيروت، ط1، 1990م، مادة (ب.ن.ى) ص106-107.

4- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار الدعوة، مصر، د.ط، د.ت، ج1، ص174.

وبذلك صاحب معجم الوسيط ولسان العرب يتفقان في تحديدهم لمفهوم البنية إذ تدل البنية على هيئة البناء والكيفية التي تكون عليها وبنية الكلمة تعني صيغتها.

ونستخلص من التعريفات السابقة أن المحدثين لم يختلفوا في تحديدهم لمفهوم البنية عن القدامى إذ هي الهيئة التي تنظم وفقها الأشياء والعناصر. والبناء الشيء المبنى الذي تنتظم داخله البنى التي أسلفنا ذكرها وجمعه أبنية وأبنيات.

1-2.المفهوم الاصطلاحي: بعدما تحدثنا عن المفهوم اللغوي للبنية ، والذي استنتجنا من خلاله أن هناك اختلاف في معانيه ومضامينه من عالم لآخر ، بعد هذا سنحاول أن نعرض المفاهيم الاصطلاحية التي أتى بها مجموعة من الباحثين : نجد من بينهم **لوسيان سيف** الذي يشير إلى أن، مفهوم البنية في أوسع معانيه على أنه « نظام من علاقات داخلية ثابتة ، يحدد السمات الجوهرية لأي كيان ، ويشكل كلا متكامل لا يمكن اختزاله إلى مجرد حاصل مجموعة عناصره، وكلمات أخرى تشير إلى نظام يحكم هذه العناصر فيما يتعلق بكيفية وجودها وقوانين تطورها »[1]. أي أن البنية خاصية داخلية تقصي جميع السياقات الخارجية فهي تخضع لقوانين تساهم في تطويرها وتماسك أجزائها إذ لا يمكن إدراك طبيعتها بصورة فردية لأن العنصر لا يمكن أن يكون له وجود إلاّ من خلال العلاقة التي تربطه بين بقية العناصر.

لقد وصفت البنية عند بسام قطوس بأنها : « نظام من المعقولية وقيل إنها وضع لنظام رمزي مستقل عن نظام الواقع ونظام الخيال وأعمق منهما في آن واحد، وهو النظام الرمزي، وتاريخياً نجد أن كلمة البنية انبثقت عن كلمة مماثلة لها وهي كلمة الشكل »[2].

ومن المفاهيم الأساسية التي انبثقت منها البنية مفهوم المجموعة ، وهي نظرية تعنى أساساً بالتأليف بين الأعداد، وهي تنطلق من ثلاثة حدود أولية للمعرفة وهي: المجموعة ،العنصر ، علاقة الانتماء. وبهذا الاعتبار فإن المجموعة هي: جملة من العناصر تربطها رابطة ما. رابطة هي عبارة عن خاصية مشتركة بين العناصر.

1- عز الدين المناصرة ، علم الشعريات ، (قرأة مونتاجية في أدبية الأدب)، مجد لاوي ، عمان، ط1، 2006م ، ص 542.
2- بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الاسكندرية، ط1، 2006، ص124.

وقد جاء في كتاب مشكلة البنية « بأن كلمة structure مشتقة من الفعل اللاتيني Struerبمعنى يبني أو يشيد وحين يكون للشيء بنية (في اللغات الأوروبية) فإن هذا أولا وقبل كل شيء، أنه شيء غير منتظم وعديم الكل Amorphe،بل هو موضوع منتظم له صورته الخاصة ووحدته الذاتية »[1].

وكان **ليوسف وغليسي** في كتابه "البنية والبنيوية" أن « الدلالة المعجمية من المعجم التأثيري الفرنسي لكلمة structureبالرسم الفرنسي الإنجليزي أو structure اللاتينية والبناء construction بالرسم الموحد أيضا أو construction اللاتينية وأقر بأن كلتيهما تمتدان الى الفعل الثلاثي Détruire والذي يعيني الهدم والتقويض والتخريب الذي يمتد تأصيله الى الفعل اللاتيني Strucere بمعنى تنضيد المواد Empile de matériaux أو التأسيس والبناء والتشييد Batir. كما ان هذا الفعل اللاتيني المتكئ على القاعدة Stru ينحدر من الصيغة الهندو أوروبية Ster بمعنى المد والنشر والبسط والتوسع Etendre »[2].

ويؤكد يوسف وغليسي « أن كلمة بنية مع سائر اشتقاقاتها لم يكن لها حضور كبير في التراث العربي القديم فقد ورد الفعل بنى وسائر اشتقاقاته (بناء، بنيان، مبنية، ...) في نحو (22) موضعا من القرآن الكريم خاليا من كلمة بنية »[3].

كما نجد أن البنية تتخد مناحي وتمضهرات كما أقرّ **"جان بياجيه"**حين قال: إن إعطاء تعريف محدود للبنية رهين بالتمييز بين الفكرة المثالية الإيجابية التي تغطي مفهوم البنية في الصراعات، أو في آفاق مختلفة لأنواع البنيات والنوايا النقدية التي رافقت بنشوء وتطور كل واحد منها مقابل التيارات القائمة في مختلف التعاليم .

ويقدم لنا "جان بياجيه" تعريفاً للبنية « باعتبارها نسقاً من التحولات تحكمه قوانين خاصة.علماً بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائماً ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به هذه التحولات نفسها دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق أو أن تستعين بعناصر خارجية »[4].

وخلاصة القول "**البنية**" مصطلح يحضى بأهمية كبيرة في البنيوية وهو محور اهتمامها ومدار بحثها ورغم ذلك لم يضبط مفهومه لدى النقاد الغربيين وحتى العرب إذ يختلف مفهومه من دارس لآخر وحتى عند دارس واحد.

1- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية ،دار مصر للطباعة، د.ط، د.ت، ص29

2- يوسف وغليسي، البنية والبنيوية، بحث في النسبة اللغوية والاصطلاح النقدي، جامعة قسنطينة، الجزائر، د.ط، د.ت، ص10.

3- المرجع نفسه ، ص19-20.

4- جان بياجيه ، البنيوية، تر: عارف منيمنة ، بشير أويري، منشورات عويدات ،بيروت ، باريس، ط4، 1985، ص07.

02- مفهوم الإيقاع:

الإيقاع صفة مشتركة في جميع الفنون، كما يظهر في صوره وضوحا في الموسيقى و الشّعر و النثر الفني و عامة الفنون، و لقد تباينت أراء الباحثين و الدّارسين في تحديد مفهوم الإيقاع و اختلفت وجهات نظرهم في نشأته باختلاف اتجاهاتهم ونزاعاتهم وثقافاتهم، مما يجعلنا نسعى إلى البحث عن ضبط محدد لمفهوم الإيقاع سواء من الناحية اللّغوية أو الاصطلاحية.

2-1.المفهوم اللغوي:

جاء في لسان العرب **لابن منظور(ت 711هـ)**: «الميقع و الميقعة كلاهما المطرقة »[1].

و الإيقاع أيضاً: « من إيقاع ألحان الغناء و هو يوقع الألحان و يبينها »[2].

ويقال أيضاً، « اتفاق الأصوات و توقيعها في الغناء »[3].

و لفظة الإيقاع من:« مصدر أوقع و هو اتفاق الأصوات و توقيعها في الغناء »[4].

أما في المنجد للغة العربية فيعني:[5]

إيقاع: تتابع أصوات أو حركات بانتظام و توازن "إيقاع خطي".

إيقاع: اتفاق الأصوات و توقيعها في الغناء "رقص على الإيقاع".

إيقاع: توازن و إتزان "إيقاع عبارات".

إيقاع: إيقاع حر "درجة الحركة و النشاط في حبلة قصة أو فيلم أو مسرحية".

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، (مادة و.ق.ع)، ص 260.

[2]- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2008، ص 192.

[3]- أحمد حسن الزيات و آخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة و النشر و التوزيع، إسطنبول، د.ط، د.ت، ج1، ص 1050.

[4]- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1987، ص 981.

[5]- أنطون نعمة، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 155.

من الملاحظ أن التعريفات اللغوي التي تطرقنا إليها تتفق في فكرة أن الإيقاع خاص باللحن والغناء و هو موسيقى خبيء في القصيدة كلها يتألف من انسجام الأصوات و اتفاقها و من دلالة هذه الأصوات ما تحمل من نفعالات و من اتساقها ما تحمل من معان و ألحان تطرب لها الأذن و تأنس لها النفس و لكن هذا التعريف اللغوي وحده للإيقاع لا يحيلنا إلى فهمه و استيعابه لذا علينا التطرق إلى معناه الاصطلاحي.

2-2.المفهوم الاصطلاحي: الإيقاع في معناه الاصطلاحي لا يوصل الباحثين للدراسة التي تصبوا إلى تحديده وتعريفه، و السبب في ذلك أن الدراسات التي تناولته لم تصطلح على مفهوم بعينه بل انطلقت من تعريفات متعددة و متغيرة و ذلك لاختلاف وجهات النظر بين الدارسين، و من أهم التعريفات الاصطلاحية الواردة في الإيقاع نجد:

أول من استعمل الإيقاع من العرب ابن طباطبة في كتابه (عيار الشّعر) حيث يقول: « و الشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه و ما يرد عليه من حسن تركيبه و اعتدال أجزائه »[1].

ويعرفه آخرون بأنه: « مظهر عام للانسجام و التوافق يتجسد في كافة مظاهر الحياة والفنون في الطبيعة و الأدب والرسم و العمارة »[2].

كما جنحت أراء أخرى إلى عرض مفاهيم أكثر تحديد له منها أن الإيقاع: « هو حركة منتظمة: وإلتآم أجزاء الحركة في مجموعات متساوية و متشابهة شرط لهذا النظام و تميز بعض الأجزاء عن بعض، في كل مجموعة، شرط آخر، إذن سلسلة الحركات أو الأصوات إذا انعدمت منها هذه القمم المتميزة استحالة إلى مجرد تردد أو ذبذبة »[3].

و من المحدثين الذين تناولوا مسألة الإيقاع لكن بصيغة مغايرة تماما نذكر على سبيل المثال لا الحصر **الدكتور بسام الساعي** الذي يستعمل مصطلح « **الموسيقى العروضية** حيث يعتمد كثيرا على تعريف **ريتشارد** للإيقاع الذي نصه هذا النسيج من التوقعات والاشاعات و الاختلافات و المفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع هو الإيقاع »[4].

إذن الإيقاع هو تكرار أو تناوب للظواهر الصوتية أو أجزاء منها على مسافات زمنية و تكون هذه المسافات متساوية و متناسبة لخلق الانسجام، وله أثر جمالي و أثر نفسي كما أنه وسيلة إضافية للّغة.

1- فخر الدين عامر ابن طباطبة، أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، عالم الكتب أميرة للطباعة، القاهرة، ط1، 2000، ص 51.

2 - مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، ط1، 2010، ص18.

3 - المرجع نفسه، ص20.

4 - عبد الرحمان تبر ماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003، ص 8.

03- الإيقاع عند الغرب والعرب:

1-3.الإيقاع عند الغرب:

إن مختلف الدراسات التي تناولت مفهوم الإيقاع (Rythme)، « تشير إلى أنه نشأ في بيئة غربية محضة انطلاقاً من مصطلحه الذي يدل على كلمة (Rhuthmes) بمعن التدفق والجريان، وبرغم تعدد معانيها إلا أنها تتضمن دائما فكرة الحركة، وتتطور فيما بعد ليصبح مرادفا للكلمة الفرنسية (Mesure) الزمن المعبر عن المسافة الموسيقية »[1].

وفي الموسوعات العالمية ورد تعريف الإيقاع على أنه: « ظاهرة تقوم على عنصرين من العناصر الثلاثة الآتية: البنية (structure)، الزمنيّة (périodicité)، والحركة (Mouvement)، والمعمول به البنية والزمنيّة، أن الثلاثية المذكورة لا يمكن الاستغناء عن بعضها، وهي لا تغفل عنصر الشّكل (Forme)، والرجوع (Retour)، لاستجابة الو«زن والنّظم الشّعري. ولأن الإيقاع يتموضع على مبدأ الرجوع (Retour)، إلى الأصل »[2].

كما نجد كولردج (Clauridge) يرجع الإيقاع إلى عاملين في القرن التاسع عشر « أولهما التوقع النّاشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة فيعمل على تشويق المتلقي، ثانيهما المفاجأة، وخيبة الظّن التي تنشئ عن النّغمة غير المتوقعة والتي تولد الدهشة لدى المتلقي»[3].

و منه نخلص إلى أن كولردج (Clauridge) يرجع الإيقاع إلى الحالة النفسية الداخلية لدى القارئ عند تلقيه للنص.

---

[1]- مسعود وقاد، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، 2015، ص 10.

[2]- نجمة سيقا، البنية الإيقاعية في شعر محمود الشبوكي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2013، ص 38.

[3]- نعيمة بقريش، قروفي أم الخير، جمالية التشكيل الإيقاعي في شعر نازك الملائكة (قصيدة مر القطار)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد بوضياف باتنة، 2018، ص 15.

وأيضاً نجد سوريو (Sourio) في تعريفه للإيقاع يقول: « هو تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد بصرف النظر عن اختلافها الصوتي »[1].أي أن الإيقاع هنا غير مرتبط بالشعر والموسيقى فقط، بل يرتبط بسائر الفنون لاشتراكها في صفة المتعة الجمالية.

3-2.الإيقاع عند العرب:

لا يكاد يخلو الدرس العربي القديم من تعريفه للإيقاع، فقد تنبه الحس العلمي مبكرا لظاهرة الإيقاع في اللغة بعامة، فنجد سيبويه رائد البحث اللّغوي العربي يرصد الظّاهرة فيقول: « أما إذا ترنّموا؛ أي العرب فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون ومالا يتّون، لأنهم أرادوا مدّ الصوت. وإنما الحقوا هذا المدّ في حروف الروي، لان الشعر وضع للغناء والترنّيم »[2].

ومع بداية القرن الثالث هجري « نال كتاب (الخطابة) لأرسطو (Aristo) قسطا وافرا من العناية ومن تم انتشر مصطلح الإيقاع بين شراح الفلسفة اليونانية المسلمين من الكندي ت257 إلى ابن رشد ت 595 ثم أحد طريقه إلى كل من الفرابي 339، أبي هلال العسكري 395، وأبي حيان التوحيدي نحو 400هـ. وحازم القرطاجني ت 684 وصار مصطلحا متداول متشعب المعاني »[3]. نجد أبو هلال العسكري يرى أن: « من فضل الشعر على النثر أن الألحان التي هي أجمل اللذات.إذ سمعها ذو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة لا يتهيأ صنعتها إلا من كل مظلوم من الشّعر »[4].فهنا جمع العسكري بين الشعر والموسيقى وبين العلاقة الموجودة بينهما وكما جعل الإيقاع أساس الغناء.

أما عن المرزوقي فقد دهب إلى نفس المنحى الذي نحاه أبو هلال العسكري عندما شرع في شرح ديوان الحماسة لأبي تمام حين قال: « وإنما قلنا تخير من لدينا الوزن لأن لذيذه يطرب الطّبع لإيقاعه ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال منظومه »[5].

---

[1]- أمينة حوحو، الإيقاع في ديوان نبطات الهوى، لأحمد بيزو، دراسة في بنية الإيقاع والدلالة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2016، ص 07.

[2]- محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر، القاهرة، ط1، 2008، ص 16.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه، ص 19.

[5]- المرجع نفسه، ص 21.

من خلال التعريفات السابقة التي قدمها النقاد نجدهم اجمعوا على رأي واحد في نظرتهم للإيقاع، حيث ربطوا ظاهرة الإيقاع بتلك الألحان والنّغمات سواء الساكنة أو الحركية الموجودة في النفس.

كما نجد القرطاجني يستعمل مصطلح "المسموعات" بدل الإيقاع « فالمسموع هو الشّعر المنشد والمسموع هو الإيقاع اللّذيذ وهو الغناء الشّجي وتناسب المسموعات وتناسب انتظامياتها وترتيباتها جزء يدخل تركيب الجملة، ولان العروض والموسيقى يتعاملان بأوزان متقاربة، بقدر جمال وقع الموسيقى في النفس يكون جمال وقع الإيقاع فيها والمعمول فيهما الأذواق الصحيحة » [1].

يرى القرطاجني من خلال ما تقدم بأن الإيقاع هو تلك الأصوات الموجودة بالكلمات والتي تكون منظمة ومرتبة في صياغتها، حيث ربط الإيقاع بالوزن وأيضا حدد أثره من خلال وجوده في النّفس.

[1]- محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص 21.

الفصل الأول:

أشكال الإيقاع الخارجي في "قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" لـ أمل دنقل.

توطئة: يرتبط الإيقاع الخارجي ارتباطا وثيقا بعلم العروض، لذا علينا الحديث عن هذا العلم و الذي عرّفه هارون مجيد في كتابه بأنه: « الوزن والقافية في القصيدة الشعرية، وبه تشكل البنية الخارجية أو ما يصطلح عليه بعلم العروض، كما أنه الحافز لمعرفة صحيح الشعر من فاسده، وما يطرأ عليه من تغييرات ككسر المعتاد عليه أثناء المزاحفة مثلا، ويتكون هذا الأخير (الإيقاع الخارجي) من وزن وقافية »[1]، فالبنية الخارجية للقصيدة تتشكل من عنصرين: الوزن والقافية ومنه نقول أن العروض هو علم يعرف به صحيح أوزان الشعر العربي من فاسده، فالقصيدة التي بين أيدينا الموسومة ب: **البكاء بين يدي زرقاء اليمامة** تنتمي إلى الشعر الحر الذي لا يلتزم بالشروط التي سار عليها الشعر العربي القديم، سواء كانت وحدة الوزن أو القافية ولا يشكل الأبيات المتساوية في كل القصيدة و إنما يأتي على شكل سطور تطول أو تقصر بحسب طول المعنى، الذي يريد الشاعر أن يؤكده في كل سطر، فتتّبع دراسة الإيقاع الخارجي للقصيدة، من وزن وقافيّة و روّي، يتضح من التقطيع العروضي للقصيدة، ففي هذا الفصل سنتعرض لدراسة الإيقاع الخارجي للقصيدة (القافيّة و الوزن و الروّي) ، الذي يحدث نغما في الأذن و أثراً في النفس.

❖ المبحث الأول: إيقاع الوزن في القصيدة:

يعد الوزن الإطار العام للموسيقى الخارجية للقصيدة، و مما لا شك فيه أن الوزن في القصيدة يقع على جميع اللفظ الدال على معنى، فاللفظ والمعنى والوزن عناصر تمتزج مع بعضها، « فيحدث عن ائتلافها بعضها إلى بعض معاني يتكلم فيها »[2].

وقد جاءت القصيدة التي نحن بصدد دراستها على بحرا واحدا لتفعيلة مستفعلن التي تنتمي إلى بحر الرجز « الرجز عند العرب كل ما كان على ثلاثة أجزاء، وهو الذي يترنمون به في علمهم و سوقهم و يحدون به »[3].

وما أفاده قدامة بن جعفر: « إن الراجز هو ساقي في الماء، ويبدو أن الأصل في الاراجيز أن يرتجز بها السّاقي على دلوه إذا امدّها»[4].

---

[1]– هارون مجيد، الجمال الصوتي الإيقاعي الشعري، نائية الشنفرى أنموذجا، ألف للوثائق، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2014، ص29.

[2] – نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، مجلة اللغة والأدب العربي جامعة الجزائر، ع 14، 1999،ص 30.

[3] – محمد العلمي، العروض والقافية، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1983، ص 98.

[4]– عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشعر العربي، دار صفاء، عمان،ط1، 1998، ص 228.

وسمي أيضاً هذا البحر بحمار الشعر و وزنه: **مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ.**

و مفتاحه: في أبحر الأرجاز بحر يسهل: **مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ .**

فبحر الرّجز يعد من البحور السّتة الصافية (الكامل، الهزج، الرّجز، الرّمل، المتقارب، المتدارك)، و يقع الرّجز في الرّتبة السابعة وفق ترتيب البحور التي وضعها الخليل بن احمد الفراهيدي، واعتمد غيره من الشّعراء على هذا البحر نذكر منهم بدر شاكر السّياب في قصيدته: أنشودة المطر.

وقد طرأ على تفعيلات هذا البحر بعض الزّحافات و العلل، كما هو مبيّن في الجداول الاتية:

جدول رقم 01: يبرز التغيّيرات التي طرأت على تفعلية هذا البحر: "بحر الرّجز" في المقطع الأول من القصيدة:

المقطع	الأسطر	التفعيلة وتغيراتها	الزحافات والعلل
"01"	.14.12.8.7.6.5.4.3.2.1 27.26.19.18.17.16.15.32. .30	مُسْتَفْعِلُنْ← مُسْتَعِلُنْ	زحافّ الطي: حذف الحرف الرابع الساكن من تفعيلة مستفعلن
"01"	18.17.11.10.9.7.6.4.3.2.1 .27.26.25.24.22.21.19 .33.32.30.29.28	مُسْتَفْعِلُنْ← مُتَفْعِلُنْ	زحاف الخبن: حذف الحرف الثاني الساكن من تفعيلة مستفعلن
"01"	.34.25.22.2	مُسْتَفْعِلُنْ← مُتَفْعِلانْ	علة التذييل: زيادة حرف ساكن على ما أخره وتد مجموع
"01"	.28.27.23.4	مُسْتَفْعِلُنْ← فَعُولُنْ	علة الخلع: اجتماع زحاف الخبن وعلة القطع
"01"	.29.10	مُسْتَفْعِلُنْ← مُتَّعِلُنْ	زحاف الخبل: اجتماع الخبن والطي
"01"	.19.16.15.12.9.6.5 .31.20	مُسْتَفْعِلُنْ← فَعِلَانْ	علة الحذاء المسبغة: اجتماع علة الحذذ وعلة التسبيغ

"01"	.32.13.11	مُسْتَفْعِلُنْ← فَعُوْلْ	علة الخلع مع القصر وهما: حذف ساكن السبب الخفيف مع تسكين ما قبله
"01"	.31.21.14.10.9.7	مُسْتَفْعِلُنْ← مُتَفْعِلْ	زحاف الشكل: اجتماع الخبن والكف
"01"	.29.7	مُسْتَفْعِلُنْ← مُسْتَفْعِلْ	زحاف الكف: حذف الحرف السابع الساكن من تفعيلة مستفعلن
"01"	.33.26	مُسْتَفْعِلُنْ← فَعُوْ	علة الخلع و الحذف وهما حذف السبب الخفيف الأخير من التفعيلة
"01"	.17.16.14.13.11.9.8.7.6.3 1. 34.33.32.30.29.28.26.25. 24.23.20	مُسْتَفْعِلُنْ← مُسْتَفْعِلُنْ	صحيحة

نلاحظ من خلال الجدول أن تفعيلة " مُسْتَفْعِلُنْ " في أسطر المقطع الأوّل قد طرأ عليها تغيير فأصبحت "مستعلن" ، و هذا التغيير سمي زحافا، و في دلالته اللّغوية يقول بعض العروضيين:« و سمّي هذا التغيير زحافا، و زحفا لما يحدث في الكلمة من الإسراع بالنّطق بحروفها كما نقص منها مأخوذ من قولهم زحف إلى الحرب إذا أسرع النّهوض إليها قال امرؤ القيس:

فأقبلتُ زَحْفاً على الرّكبتين فثوباً نسيتُ و ثوبا أجرُ »[1].

فقد وظّف الشاعر " مستفعلن " تفعيلة سليمة بشكل عامّ و هذا دليل على نضج تجربته، و في المقام الثاني استخدم مستفعلن مخبونة فقد أصابها زحاف الخبن، فأصبحت متفعلن « **فالخبن في اللغّة:** أن يجمع الرجل

[1]- أحمد كشك، الزحاف و العلة، (رؤية في التجريد و الأصوات والإيقاع)، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2005، ص 17.

ذيل ثوبه من أمامه فيعرفه إلى صدره فيشده هناك على شيء يجعله فيه، و يقال خبن الخياط الثّوب إذا ضمّ ذيله إليه »[1].

فالخبن: هو حذف الحرف الثّاني السّاكن من التفعيلة.

و في المقام الثّالث استخدم مستفعلن مطوّية، فقد أصابها زحاف الطيّ فأصبحت مستعلن « لأن الحرف الرابع من الجزء السّباعي واقع وسطه فإذا حذف التقطت الحروف التي قبله بالحروف التي بعده فأشبه الثّوب الذي يطوى من وسطه و مقابلة طيّ الثّوب من وسطه بطيّ التفعيلة »[2].

فالطيّ: هو حذف الحرف الرّابع السّاكن، و هذا الزّحاف يصيب تفعيلة واحدة و هي مستفعلن.

وفي المقام الرّابع استخدم مستفعلن التي أصابتها علّة الحذاء المسبغة و هي اجتماع علة الحذذ و علة التّسبيغ، فأصبحت فعلان.

و في المقام الخامس وظّف مستفعلن التي أصابها زحاف الشّكل، فأصبحت التفعيلة متفعل، و يقول صاحب العيون الغامزة « لأن الجزء يمتنع بذلك من انطلاق الصوت به و امتداده كما تمتنع الدّابّة بالشّكل من امتداد قوائمها في عددها »[3].

إذن فالشكل هو ما ذهب ثانيه و سابعه الساكنان، بمعنى أن يجتمع في التفعيلة الواحدة الخبن و الكف معا، بحذف الثاني و السابع الساكنين لذا شبه ذلك صاحب العيون الغامزة بالدابة التي شكلت يدها و رجلها كما يقول.

و في المقام السادس استخدم مستفعلن مذيلة التي أصابتها علة التذييل فأصبحت متفعلان، إذ يرى العروضيّون أنه هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع.

و في المقام السّابع استخدم مستفعلن التي أصابتها علّة الخلع وهي: اجتماع زحاف الخبن (حذف الحرف الثاني السّاكن) وعلّة القطع (حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله)، فأصبحت فعولن.

و في المقام الثامن استخدم مستفعلن التي أصابتها علّة الخلع مع القصر و هي حذف ساكن السبب الخفيف مع تسكين ما قبله فأصبحت فَعُوْلْ.

---

[1] – أحمد كشك، الزحاف والعلة، مرجع سابق ص 22.

[2] – المرجع نفسه، ص 26.

[3] – المرجع نفسه، ص 32.

و في المقام التّاسع استخدم مستفعلن التي أصابها زحاف الخبل « مأخودة من الخبال و هو الفساد و الاختلال يقال يد مخبلة، إذا كانت مختلة معتلة فكأن التفعيلة حين حذف ثانيها و رابعها شبهت بالذي اعتلت يداه »[1].

فالمخبول هو ما حذف ثانيه و رابعه السّاكنان، كما هو الحال في تفعيلة مستفعلن حذفنا الثاني السّاكن (الخبن) و الرابع السّاكن (الطيّ) فصارت التفعيلة مُتَّعِلُنْ .

و في المقام العاشر استخدم مستفعلن التي أصابتها علّة الخلع و الحذف، و هي حذف السّبب الخفيف الأخير من التّفعيلة فأصبحت فَعُوْ.

و في المقام الحادي عشر استخدم مستفعلن التي أصابتها زحاف الكفّ و هو حذف الحرف السّابع السّاكن فأصبحت مُسْتَفْعِلُ.

فقد استخدم الشّاعر تفعيلة مستفعلن و ما طرأ عليها من تغيرات و اضطرابات فهي تناسب حالة الشاعر النفسية معبّرا عنها في هذا المقاطع التي تفيض بالموسيقى الكلامية التي توضح الألم و الحزن و المعاناة اثر النكسة، و حالة شبه المظلوم الصّامد الذّي لا يملك إلا البكاء، فالشاعر يقوم بتصوير التّجربة و اشباعها بالبعد الصّوتي للّغة لتكون قادرة على التأثير و إثارة الانفعالات و العواطف.

الجدول رقم 02: يبرز تغيرات التّفعيلة و تكرارها على مستوى المقاطع في القصيدة:

التفعيلة و تغيراتها	تكرارها على مستوى السطر في المقطع "01"	تكرارها على مستوى السطر في المقطع "02"	تكرارها على مستوى السطر في المقطع "03"
مستفعلن ← مستفعلن	32 مرة	14 مرة	20 مرة
مستفعلن ← مُتَفْعِلُنْ	37 مرة	39 مرة	26 مرة
مستفعلن ← مُسْتَعِلُنْ	26 مرة	09 مرات	08 مرات
مستفعلن ← مُتَفْعِلَانْ	05 مرات	مرتين (02)	مرة واحدة (01)
مستفعلن ← مُتَفْعِلْ	08 مرات	مرتين(02)	مرة واحدة (01)
مستفعلن ← فعُولُنْ	04 مرات	07 مرات	مرتين(02)
مستفعلن ← مُتَّعِلُنْ	مرتين(02)	04 مرات	/
مستفعلن ← مُسْتَفْعِلْ	مرتين(02)	مرة واحدة	مرتين(02)

[1]- أحمد كشك، الزحاف والعلة، مرجع سابق، ص 30.

مستفعلن ← فَعِلَانْ	09 مرات	07 مرات	12 مرة
مستفعلن← فَعُولْ	03 مرات	مرتين(02)	04 مرات
مستفعلن ← فَعُوْ	مرتين(02)	03 مرات	مرة واحدة(01)

من خلال تتبعنا للجدول نلاحظ تغيرات تفعيلة مستفعلن في المقاطع الثّلاث من القصيدة، فوردت تفعيلة مستفعلن سليمة في المقطع الأوّل بنسبة أكثر مقارنة مع المقاطع الأخرى، ثم تفعيلة مستفعلن المخبونة وردت بنسبة أكثر في المقطع الثاني على المقاطع الأخرى من القصيدة ،ثم تفعيلة مستفعلن المطويّة، فوردت في المقطع الأول بنسبة أكثر من المقاطع الأخرى فتفعيلة مستفعلن طرأت عليها تغيّرات فأصبحت متفعلان، فعولن، متفعل، متّعلن، مستعل، فعلان، فعول، فعو، و كل هذه التفعيلات اختلفت من مقطع إلى أخر، و وردت خاصة في أواخر الأسطر الشعرية من المقاطع الثّلاث للقصيدة، فاضطرابات هذه التفاعيل جاءت مناسبة لحالة الشّاعر النّفسيّة و ما يعانيه اتجاه أمّته المظلومة فقد يلاحظ أنه يوجد تفاوت في عدد التفاعيل من سطر لأخر وتفاوت أضرب الأسطر « فعو //0، فعلان /00/0، فعولن //0/0، فعول //00 »[1].

وعليه فأساس الوزن الشعري العربي ليس تتابع مقاطع صوتيّة على نسب معيّنة بل هو تتابع إيقاع خاص في مواضع معيّنة من كل بحر، فالوزن في الشعر العربي يعتمد الكمية الصّوتية من جهة، ويعتمد وقعاً عروضيا مضبوطا من جهة أخرى.

❖ المبحث الثاني: إيقاع القافية في القصيدة:

01/ تعريفها:

تعد القافية شريكة الوزن في الشعر العربي لما تقوم به من وظيفة جمالية موسيقية عن طريق إيجاد أجواء إيقاعية متناغمة، ولقد كانت القافية سمة مميزة للقصيدة العربية ولم تتخلى عنها في أية مرحلة تاريخية. فابن رشيق يرى: « القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر »[2].

[1]– زين كامل الخويسي، العروض العربي، دار الوفاء الإسكندرية، د.ط، ج2، ص 165.

[2] – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، تح: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 2001ج1 ص 132.

وقد توقف العلماء طويلا عند القافية و تعريفها و تحديد حروفها، « فمنهم من جعلها تشمل أخر كلمة في البيت على حين جعلها آخرون مساوية للروي...، لكن الذي عليه أكثر العلماء هو أنها تشمل أخر ساكنين وما بينهما و المتحرك الذي يسبق الساكن الأول »[1].

والقافية في رأي جمهور العروضيين هو قول الخليل: « القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، وقد ترد القافية مرة بعض كلمة ومرة كلمة و مرة كلمتين »[2].

02- القيمة الموسيقية للقافية:

لقد أدرك العرب القيمة الموسيقية للقافية، فأوصى بعضهم بنيه قائلا: « أطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، و أجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر، أي عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه، فإن صحت استقامت جريته، وحسنت مواقفه ونهايته »[3].

ولم يحد المحدثون عن تعريف الخليل للقافية، غير أنهم ركزوا، على قيمتها الموسيقية فإبراهيم أنيس يعرفها بأنها:

« عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو البيت من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها و يستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن »[4].

وهي تحفظ للقصيدة وحدتها ونغمتها الأخيرة، ولهذا كانت القافية بنية مهمة في القصيدة العربية القديمة.

ونستخلص أن القافية هي المقطع الصّوتي الأخير الذي ينتهي به البيت.

---

[1]- رمضان صادق، شعر بن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1998، ص 43.

[2] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، مرجع سابق، ص 159.

[3] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، تونس، د.ط، 1996، ص 271.

[4] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلوا مصرية، القاهرة، ط7، 1997، ص 246.

03– قافية القصيدة:

لقد نوّع الشاعر في القافيّة من مقطع إلى آخر في القصيدة كما هو مبين في الجداول الآتية:

ـ فقافيّة المقطع الأول كما هو مبيّن في الجدول 03 التالي:

أسماء القافية	الأسطر الشعرية	المقطع
متكاوسة (/0////0)	/	"01"
متراكبة (/0///0)	.17	"01"
متداركة (/0//0)	33.30.29.26.24.21.18.10.7.3.1	"01"
متواترة(/0/0)	28.27	"01"
مترادفة(/00)	15.14.13.12.11.9.8.6.5.42 34.32.31.25.23.22.20.19.16	"01"

من خلال الجدول السالف نلاحظ أنّ الشّاعر قد استعمل القافيّة المترادفة بكثرة في الأسطر الشّعرية للمقطع الأول

فالتّرادف هو: «كل قافيّة يجتمع فيها ساكنان، ويسمى بذلك لأن أحد السّاكنين يردف الآخر »[1].

كما هو ممثّل في الأسطر الشّعرية: (ماء /00، ظاء /00، قاء /00، راء /00، ماء /00، دار /00، عار /00، هار /00، ظان /00، ذان /00، ران /00، خان/00، نان/00، دان، تان /00)، كما وظف أيضاً القافية المتداركة بنسبة أقل من المترادفة ، **فالمتدارك**: « هو كلّ قافية فيها حرفان متحرّكان بين ساكنيين، و تسمى متداركا لتوالي حرفين متحركين بين ساكنيين »[2].

كما هو واضح في الأسطر التالية: (قددسة، كددسة، لامسة، رددها، شددها، شاكسة، مشمسة، يابسة)، وكذلك وظف الشاعر في المقطع الأول القافية المتواترة في السّطرين 27.28 (نادق)، إضافة إلى القافية المتراكبة فوردت في السّطر 17 (مدنّسة /0///0).

[1] – سامي يوسف أبو زيد، مهارة علم العروض و القافية، دار عالم للثقافة، الأردن، ط1، 2007، ص 165.

[2] – هاشم صالح منّاع، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط4، 2003، ص 274.

ـ قافيّة المقطع الثّاني من القصيدة موضّحة في الجدول رقم 04 الآتي:

أسماء القافية	الأسطر الشعرية	المقطع
متكاوسة (/0////0)	2	"02"
متراكبة (/0///0)	22	"02"
متداركة (/0//0)	20.19.18.17.10.8.7.1	"02"
متواترة(/0/0)	29.28.27.26.25.24.23.21.4	"02"
مترادفة(/00)	16.15.14.13.12.11.6.5.3	"02"

ما يمكن ملاحظته من خلال الجدول أنّ الشاعر استعمل تساوٍ بين القافيتين المتواترة و المترادفة من خلال الأسطر الشّعرية فقد تكررت كلتاهما تسع مرات **فالمتواتر:**« هو كل قافية فيها حرف متحرّك بين ساكنين، و سمّي متواترا، لأن المتحرك يليه السّاكن، وليس هناك من تتابع الحركات ما في المتدارك وما فوقه »[1].

كما وظف القافية المتداركة بنسبة أقلّ من القافيتين السّابقتين (متواترة ومترادفة) كما هو مبيّن (قددسة، صوفها، نوقها، يابسة، جالسة، كللمى، لن دمي).

و وردت القافية المتراكبة في السّطر 22 (يخنقني)، و المتكاوسة في السّطر 2 (تن فسنتن)، فالمتكاوس « هو كل قافية فيها أربعة أحرف متحركة بين ساكنين في آخر البيت، وسمّي متكاوسا للاضطراب و مخالفة المعتاد، ومنه كاست الناقة إذا مشت على ثلاث قوائم و ذلك غاية الاضطراب و البعد عن الاعتدال »[2].

فوردت في الكلمة الأحرف المتحرّكة هي: فاء، سين، النون، التاء، وقد وقعت بين ساكنين و هما النون للكلمة الأولى سنتن و النون الثانية للكلمة "سنتن".

[1] – هاشم صالح منّاع، الشافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص 275.

[2] – المرجع نفسه، ص 275.

ـ قافية المقطع الثالث من القصيدة كما هو ممثل في الجدول رقم 05 التالي:

أسماء القافية	الأسطر الشعرية	المقطع
متداركة (/0//0)	22.23.17.15.2.1	"03"
متواترة (/0/0)	10.8	"03"
مترادفة (/00)	14.13.12.11.9.7.6.5.4.3 27.26.25.24.21.20.19.18.16	"03"

يتبين لنا من خلال الجدول أن الشاعر استعمل القافية المترادفة بكثرة كما هو وارد في الأسطر الشّعرية (بار، وار، جار، ثار، ضوا، قلب، موت، هار، عار، قاء، ياء، واء، ساء)، ثم وظّف المتداركة في الأسطر الشّعرية (قددسة، بائسة، للاسر، تاعسة، مموها)، كذلك المتواترة في الأسطر (رارا، ولفم).

فالقصيدة عند أمل ترتكز على تفعيلة واحدة، وهي تفعيلة الرّجز " مستفعلن " و هذا النص يعكس الحرّية التي تضحيها قصيدة التفعيلة، والتي يسمح بها النّظام الموسيقي للشّعر الحرّ في أن يستعمل الشّاعر من التفاعيل العدد الذي يتواءم مع دفقته الشعورية في كل سطر، و هذا ما نجده عند أمل دنقل سطرا مكوّنا من ثلاث تفاعيل أو أكثر و الذي يليه مشتملاً على خمسة أو ستة تفاعيل، و ذلك مرتبط بطبيعة التّشكيل الطباعي للشّعر الحر وعلاقته بالإيقاع من حيث القدرة على الكشف عن الوزن و توفير الإحساس به من ناحية.

وتتميز القافيّة في الشّعر الحر بمجموعة من الظواهر من بينها: «عدم الانتظام في موقعية القافيّة من حيث وجودها بعد عدد غير محدّد من التفاعيل، عدم الانتظام في حروفها ونوعها و شكلها »[1].

إذن فالقافية في هذه القصيدة قد تنوّعت من مقطع لآخر في أسطره الشعرية و ذلك يعود إلى الشّاعر و تجربته الشّعرية.

إذ لا يمكن أن نصوغ نظاما لورود القافيّة لأنه مرتبط بإحساس الشّاعر الخاص بالموسيقى« فالموسيقى ترتبط بالحالة النفسيّة للشاعر و تجربته الواقعية المعيشية، و تلعب دورا كبيرا في الإيحاء بهذه التّجربة، و تؤثر في نفسية المتلقّين شبيهة بتلك التّي يعانيها الشاعر»[2].

و لقد بنى الشاعر أمل دنقل نظام القوافي في قصيدته (**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**) على النّحو التالي:

1- ينظر: زين كامل الخويسكي، العروض العربي، مرجع سابق، ص 163.

2 - فتحي يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل، عالم الكتب الحديث، الأردن، د.ط، 2003، ص 163.

فالمقاطع الثلاثة من القصيدة تفيض بالموسيقى الكلامية التي توضح مظاهر الألم و الحزن و المعاناة و ينبعث منها لحن الموت و الاستشهاد إثر النكسة و يتعمق هذا الإحساس من خلال الأبعاد الصّوتية الموظفة في النص الشعري، ويتمثل هذا البعد الصّوتي في القوافي المستخدمة من خلال المقاطع، فاستعمل الشّاعر المدّ الحزين الواقع في كلمات المقطع الأول في أسطره الشعرية: (الدماء، الأعضاء، العذارء، الصحراء،).

كذلك تمثل في بعض القوافي في المقطع الثاني و يتجلى في: (تكلمين دمي، يخنقني، يصدقني....) فهذا المد يخرج من أعماق نفس مجروحة مشتتة تفيض بالبكاء الصّامت، لكن لغتها و أصواتها تعيد تشكيلها على صورة موسيقية منظمة تثير فينا إحساسها العميق بالموت و الأسى، لكنها لا تقرر أو تصرح بكنّة هذه الحالة.

و من هنا فموسيقى أمل دنقل كانت خاضعة لحركته النفسية و ما تموج به نفسه من حالات ثورة و انفجار، سكون و انكسار، فكانت موسيقاه مطوعة للإنحاء بهذه الحالات النفسية فقد نحس أحيانا موسيقى ذات رنين عال و إيقاع قوي يميل إلى العنف والتفجّر في قصيدته هذه، فاستخدم الشّاعر الأصوات المجهورة و القوافي الحادة، وقد نحس أحيانا أخرى موسيقى هامسة ذات إيقاع حزين ونغم كسير عندم يستخذام الشّاعر الأصوات المهموسة و القوافي السّاكنة الهادئة كقوافي الأحرف اللّينة و أصوات المدّ التي تمدّ بألحان الألم و الأسى. فقد ارتبطت موسيقى أمل دنقل ببناءه الفني، فقد ظلت ترتبط بتجربته الشّعورية إرتباطا وثيقا، وتؤدي دورا وظيفيا واضحا يتمثل بالايحاء بأبعاد هذه التجربة، فكانت موسيقاه تعلو فيرتفع صوتها أوتهبط فيلين لحنها، وقد تطول فيتمدد دفقها الشّعري أسطرا عديدة.

فوظّف الشّاعر أمل دنقل القافيّة الساكنة في قصيدته فهي تشكّل ملمحا أسلوبيا واضحا في شعره « وقد أطلق عليها البلاغيّون العرب اسم القافية المقيّدة وهي تسكين حرف الرّوي »[1].

و تظهر في شعره من خلال لجوءه القصيدي إلى تسكين أواخر الأبيات بغض النّظر عن الحركة الإعرابية كما في قوله في المقطع الأوّل من أسطره الشعرية:

أسأل يا زرقاء.

عن وقفتي العزلاء بين السيف و الجدار!

عن صرخة المرأة بين السبيّ و الفرار؟

[1] – يوسف بكار، في العروض و القافية، دار المناهل، بيروت، ط2، 1990، ص 31.

كيف حملت العار.

ثم مشيت؟ دون أن أقتل نفسي؟ دون أن أنهار؟[1].

فالحرف الأخير ساكن عروضياً في كل هذه القوافي، ويساهم الإيقاع الصّوتي للقافية السّاكنة و تكرارها المتلاحق هنا في الكلمات (زرقاء، الجدار، الفرار، العار، انهار...) في إثارة حالة عند المتلقّي تشبه تلك التي يعانيها الشاعر بين حالتي السكون و الحركة أو الموت و الحياة، فإنها حالة غامضة تلتبس الشّاعر، فلا يستطيع تحديدها، فلجأ الشّاعر إلى تغييب الحركات الإعرابية لإغراق حالته بالغموض و إبهام الدّلالة، و جعل الإيحاء هو اللغة الوحيدة التي تفصح عن حالته، فقد حملت القافية الساكنة وقفات إيقاعية ونفسية تمر بها أغوار الشاعر، فلجأ الشّاعر إلى القافية السّاكنة، لأن الشاعر يقوم في خطابه الشعري بتصوير قضية معاصرة و عدها الشاعر حقيقة تاريخية ثابتة غير قابلة للتغيير أو التّعديل لذا يعتمد إلى تغييب الحركات الاعرابية و تثبيث هذه الحقائق بالتّسكين.

ومما سبق نخلص إلى أن القافية هي وقفة موسيقية، و فاصلة واضحة بين السطر و تاليه، فوظّفها الشاعر أمل دنقل توظيفا خاصا لإنتاج شعرية النص و طاقته الايحائية سواءا على مستوى الإيقاع، أم على مستوى المبنى والمعنى.

ولا شك أن الحديث عن القافية يقودنا للتحدث عن الروي الذي يعد آخر صوت في البيت.

04- الرَّوِيّ: هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، فيرد في كل بيت منها و يشغل موضعاً معيناً لا يتزحزح عنه في أواخر الأبيات و لذلك تنسب إليه القصيدة فيقال: الهمزية للقصيدة التي رويها الهمزة، و البائية للتي رويها الباء.و قد اشتهرت عدة قصائد في دنيا الأدب بهذه النسبة، مثل همزية البوصيري و أحمد شوقي، و تائية عمر بن الفارض، و سينية البحتري، و لامية العرب للشَّنْفَرى، ولامية العجم الطغرائي، و لامية عمر بن الوردي، و يائية ابن الفارض. و أن عرب الجاهلية استخدموا هذا المصطلح، كذلك علماء القوافي ، وعلى الرغم من ذلك اختلف هؤلاء العلماء في أصل اشتقاقه: فقال كثيرون: « أنّه مأخوذ من الرِّواء بمعنى الحبل: أرادوا أنه يضم أجزاء البيت و يصل بعضها ببعض و يمنعه من الاختلاط بغيره كالحبل الذي تشد به الأمتعة فوق الجمل: فاللّفظ على وزن فَعِيل غير أن معناه معنى اسم الفاعل »[2].

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1987، ص 121.

[2] – حسين نصّار، القافية في العروض و الأدب، مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد، ط1، 2001، ص 41.

و قال كثيرون إنه مأخوذ من الرواية بمعنى الجمع و الحفظ، فالرّوي بمعنى المروى و قال ابن السّراج: (أنه مأخوذ من الارتواء لأنه تمام البيت الذي يقع به الارتواء و الاكتفاء).

إذن فالرّوي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة و تنسب إليه.

فقد نوع الشاعر في مقاطع القصيدة في أحرف الرّوي، و ذلك لأننا بصدد دراسة قصيدة الشعر الحر- أي شعر التفعيلة، الذي يتميز بتنوع القوافي و أحرف الرّوي، على عكس القصيدة التقليدية التي تلتزم بقافية واحدة و روي واحد وذلك من بداية البيت حتى نهاية القصيدة.

و الرّوي في هذا القصيدة قد تنوّع من سطر إلى آخر في المقاطع الثلاث لها، فالمقطع الأول شمل الأحرف الآتية (السّين، الهمزة، النون، الرّاء، القاف) على التّرتيب في الكلمات الآتية (المقدسة، المكدسة، المنكسة، الملامسة، المدنسة، المشاكسة)، (الدماء، الأعضاء، زرقاء، عذراء...)، (الشيطان، الجرذان، الذخان...)، (الجدار، الفرار، انهار)، القاف (الخنادق، البنادق).

أما المقطع الثّاني شمل على الحروف (السين، النون، الدال، الميم) كالآتي(المقدسة، اليابسة، المجالسة)، (الأمان، الخصيان، القطعان،)، (المزيد، وئيدا، حديدا...)، (تكلمي، دمي).

أما المقطع الثالث فقد تتضمن الحروف الآتية (السين، الراء، الميم، الهمزة، التاء، الباء)كالآتي(المقدسة، البائسة، الناعسة)، (الغبار، البوار، الأشجار، الثرثار)، (الفم، الحطام)، الهمزة (زرقاء، عمياء، الأزياء، النساء)، (الموت)، الباء (القلب).

الفصل الثاني :

أشكال الإيقاع الداخلي في "قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"لـ أمل دنقل.

توطئة: الإيقاع الداخلي هو كل ما من شأنه أن يحدث جرسا قوياً، ونغما مؤثرا في ثنايا القصيدة، سواء كان مصدره حرفا أم كلمة أم عبارة. فالإيقاع الداخلي يشمل الأصوات ترددها وهندستها، فعلى صعيد هذا الفصل سنقوم برصد المستويات البلاغية والصوتية لنص القصيدة.

❖ **المبحث الأول: علم البيان:**

من نِعَمِ اللهِ–تعالى–المباركة أن امتنَّ علينا بتعلُّم وتعليمِ علوم اللغة والبيان؛ فما نكونُ في شأنٍ، ولا نخوض في أمرٍ، ولا نحامي عن فكرة، أو ننتصر لها، ونحملُ الناس على أن يروا رأينا، ويُسَلِّمُوا بوجهة نظرنا، وَوَجَاهةِ أسبابنا، إلّا كان علم البيان هو أداتنا والسَّبيل إلى التَّفاهم عمَّا يجولُ في خواطرنا، وهو الوسيلة الحافظة لمدار الحق وفهمه، وقبل الخوض في بيان بعض مفردات علم البيان (الاستعارة و الكناية و التشبيه) نُنَوِّهُ إلى أنَّ البيانَ في معناه اللغوي لا يخرج عن معنى الكشف والإيضاح وهذا ما ذكره أحمد الهاشمي في كتابه جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع حيث يقول:

01–تعريـف البيــان:

– البيان في اللغة هو: « الكشف أي هو اسم لكل شيء كشف لك بيان المعنى. الإيضاح و الظهور »[1].

– أمَّا في المنظور الاصطلاحي: فقد بقيت كلمةُ (البيان) يُراد بها هذه المعاني العامة عند كثير من العلماء؛ ولعلَّ الجاحظ من اقدم من تنبَّه إليه في كتابه (البيانُ والتَّبيينُ)، فمن أجمل ما قال:« البيانُ اسمٌ جامعٌ لكلِّ شيءٍ كشفَ لكَ قِناعَ المعنى وهتكَ الحِجَابَ دون الضَّمير، حتّى يُفْضِي السَامعُ على حقيقته ويَهجُمُ على محصولِهِ كائناً ما كان ذلك البيانُ، ومن أيِّ جنسٍ كان الدليلُ؛ لأنَّ مَدارَ الأمرِ والغايةَ التي إليها يجري القائلُ والسَّامعُ، إنَّما هو الفهمُ والإفهام؛ فبأيِّ شيءٍ بلغتَ الإفهامَ وأوضحتَ عن المعنى، فذلك هو البيانُ في ذلك الموضع »[2].

ولا يزال مفهوم البيان في اصطلاحه محصوراً بالعلم الذي يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه ليشمل من الموضوعات كان في طليعتها: **الاستعارة و الكناية و التشبيه** .

[1]– أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ط)، 2003، ص 244.

[2]– ابن عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبين، تج: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، (د.ت)،ج1، ص 75–76.

وسنقف –إن شاء الله تعالى– في هذا المبحث على الصّور الشعرية التي وظّفها الشاعر في قصيدته **"البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"**.

من بين الصّور الشعرية التي وظّفها الشاعر في قصيدته نجد:

1–1.الاستعارة:

الاستعارة نوعٌ من أنواع المجاز اللغوي، تبدأ حيث ينتهي التشبيه؛ إذ مبناها عليه وتقوم على تناسيه بادعاء أنَّ المشبَّه هو المُشبَّه به نفسُه، **فهي في اللغة**: « الاستعارة في اللغة من العارية، وهي ما يتداوله الناس بينهم، أو هي نقل الشيء من شخص إلى آخر واستعار الشيء، طلب منه أن يعيره إياه »[1].

أمَّا اصطلاحاً:« هي نقل اللفظ معناه الذي عرف به ووضع له معنى آخر لم يعرف به من قبل الوجود علاقة تشبيه بين المعنى الحقيقي وتوجب إيراد المعنى المجازي .

ومن التعريفات المتداولة للاستعارة ما يأتي:

أ. الاستعارة: مجاز لغوي علاقته المشابهة.

ب. الاستعارة: تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه مع وجود قرينة تدل على المحذوف ».[2]

فالاستعارة ضرب من التشبيه، فيعتمد الشّاعر في صياغتها على حذف أحد الركنيين المشبه أو المشبه به، فتصبح مجازا قائما على التشبيه استعملت فيه الألفاظ في غير ما وضعت له في اللّغة، فالاستعارة بدورها تنقسم إلى قسمين: تصريحية ومكنية.

فقد استخدم الشّاعر الاستعارة المكنية في قصيدته فقد عرفها بكري شيخ أمين بقوله: « ففيها يحذف المشبه به ويرمز إليه بشيء من لوازمه »[3].

ـ ومن أمثلة الاستعارة المكنية قول الشاعر:

-كيف حملت العار (المقطع 1 السطر 15).

[1]– بن عيسى بن طاهر، البلاغة العربية، مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 253.

[2]– المرجع نفسه، ص 254.

[3]– بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم البيان،دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ج2، ص 110.

فالاستعارة في قوله: **"حملت العار"** (حيث شبه العار بشيء محسوس أو بثقل يحمل فحذف المشبّه به "الحمل" و أبقى على صفة من صفاته وهي "حملت" على سبيل الاستعارة المكنية، فالاستعارة أمعن في الخيال فقد دمج الشاعر المشبه و المشبه به حتى يجعلهما شيئا واحدا، وذلك لغرض التوضيح والتبيين.

كذلك و ظّف الشّاعر الاستعارة في المقطع الثاني في السّطر التاسع في قوله:

ـ أنام في حظائر النسيان (المقطع 2 السطر 9).

فالاستعارة في قوله: **"حظائر النسيان"** حيث شبّه الشّاعر النسيان بحيوانات لها حظائر، فذكر المشبه و حذف المشبه به (الحيوانات) و أبقى على صفة من لوازمه و هي حظائر على سبيل الاستعارة المكنية.

كما وظّف أيضاً الاستعارة في المقطع الثّالث في السطر الرابع في قول الشاعر:

ـ فاتهموا عينيك يا زرقاء بالبوار (المقطع 3 السطر 4).

فالاستعارة في قوله: **"اتّهموا عينيك"** فقد شبّه الشاعر العينين بإنسان يتهم، فذكر المشبه و حذف المشبه به (الانسان) وأبقى على صفة من لوازمه (اتهموا) على سبيل الاستعارة المكنية.

و الملاحظ أن أمل دنقل قد أسهب في ذكر الاستعارة المكنية دون الاستعارة التصريحية كونها هي الأبلغ، وهذه المبالغة هي التي تعكس حالة الشاعر، والتي بين الحزن و التحدي والصمود و المعانات، و بدورها تترجم حالة المضطهدين أثناء الحرب، و إذا كانت الاستعارة التصريحية تقوم على ذكر المشبه به و حذف المشبه فان الاستعارة المكنية تقوم على عكس هذا المبدأ حيث يحذف المشبّه به و يحتفظ بالمشبه ولهذا عدها البلاغيون أبلغ من الاستعارة التصريحية و أرقى أنواع الاستعارات.

فالاستعارة أسلوب فني يستخدمه الشاعر لتشكيل أفكاره و مشاعره و رؤاه وتجسيدها بشكل جمالي مؤثر.

ـ بلاغة الاستعارة:[1]

إن الاستعارة من أدق أساليب البيان تعبيرا وأكثرها تأثيرا، وأجملها تصويرا وأكملها تأدية للمعنى. وقد أجمع البلغاء على بلاغتها. وذهبوا إلى أنها أرقى منزلة من التشبيه. وسر البلاغة في الاستعارة كامن في عدة أمور منها:

الأول: تأليف الكلام ونظمه فبواسطتها يلجأ البليغ إلى اختيار الكلمات المناسبة للمعنى. وذلك باستعارة الكلمة المناسبة للمقام، ثم يضعها في سياقها الذي يحقق للمعنى الدقة والوضوح، وللتعبير البراعة والجمال .

[1]– بن عيس بن طاهر، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، مرجع سابق، ص 262.

الثاني: الاستعارة قائمة على التشبيه. ولكن التشبيه فيها منسي مجحود لأنها مبنية على ادعاء أن المشبه هو عين المشبه به. وفي ذلك من المبالغة المحمودة التي يتطلبها الكلام الأدبي الجميل.

الثالث: تقوم الاستعارة على الابداع وروعة الخيال. وبواسطتها يستطيع البليغ التصرف في فنون القول. ورسم صورة وتعبيرات رائعة تثير المشاعر والنفوس. وتحرك الأذهان والعقول وترتقي بالكلام من المستوى اللغوي (**المعجمي**) إلى المستوى الأدبي (**الفني**).

1ـ2.الكناية:

يعرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله: « أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللّغة ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه و ردفه في الوجود، فيومئ به إليه و يجعله دليلا عليه »[1].

فالكناية لفظ أطلق و أريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى و تنقسم الكناية باعتبار المكنى عنه إلى ثلاثة أقسام: فان المكنى عنه قد يكون صفة، و قد يكون موصوفا، وقد يكون نسبة.

فقد وظّف الشّاعر الكناية في قصيدته خاصة في المقطع الأول في السطر السادس عشر في قوله:

ـ ثم مشيت؟ دون أن أقتل نفسي؟ دون أنهار (المقطع 1 السطر 16).

فالكناية في قوله: **"دون أن أقتل نفسي"** فهنا كناية عن الصّمود و التّحدي، فالشّاعر يتحمّل مسؤولية ما حصل من خلال ادانة ذاته المسلوبة من الآخر، ويتجلى في كلمة (دون) على طول أسطره الشعرية 16 و 17.

كذلك في المقطع الأول في السطر 31 في قوله:

ـ وارتخت العينان! (المقطع 1 السطر 31).

وفي هذا السّطر كناية عن الموت و الاستشهاد.

فاستعمل الشّاعر الكناية لتزيد المعنى اثباتا فتجعله أبلغ و أكد لأنّ في التعبير بها من القوة و المبالغة و الحسن ما ليس في اللّفظ الموضوع لذلك المعنى، ولها من الأثر في الكلام ما للتشبيه و الاستعارة من حيث قدرتها على تجسيم المعاني الدهنية و إخراجها صورا محسوسة تزخر بالحياة و الحركة و بذلك تكشف عن حقيقتها و توضيحها وتبينها.

فاستخدم الشاعر الكناية« كلون من ألوان الخيال، و وسيلة من وسائل التعبير و أسلوب من أساليب التصوير »[2].

كما وظفها الشّاعر في المقطع الثاني في السطر العاشر في قوله:

ـ طعامي الكسرة... والماء... وبعض التمرات اليابسة (المقطع 2 السطر 10).

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تح: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989، ص 66.

[2]– عبد الرزاق أبو زيد، علم البيان، مكتبة الانجلو المصرية، ط1، 1978، ص 139.

و في هذا السطر الشّعري كناية عن سوء حال الشاعر وفقره، فالشاعر يصوّر حالته الاجتماعية فقد كان فقيرا يأكل الكسرة والماء و بعض التمرات اليابسة كما ذكرها في السطر الشعري السالف الذكر، و هو بهذه المعاني يوجهها إلى زرقاء اليمامة بالشّكر اليها.

كذلك في قوله في المقطع الثاني في السطر الخامس عشر في قول الشاعر:

ـ أنا الذي لا حول لي أو شأن... (المقطع 2 السطر 15).

وهي كناية عن المهانة و المذلة.

وتكمن **بلاغة هذه الكنايات** في توضيح المعنى و زيادته قوةً مع ما يبدله القارئ من جهد في اكتشاف المقصود من اللفظ.

فقد عبّر الشاعر بهذا اللون من الصور الشعرية ، وذلك ليصور حالته و شعبه من معاناة و ألم و حزن و فقر و يأس و صمود إثر هذه النكسة فهو لا يمتلك إلا الصّمود.

1-3.التشبيه:

تعريفه:

التشبيه لغة: « هو التمثيل والمحاكات، فهو من المشابهة والمماثلة بين شيئين أو أكثر وتكون المشابهة في صفة مشتركة بين المشبه والمشبه به وتكون في المشبه به أكثر وضوحا »[1].

اصطلاحا: لقد نال التشبيه عناية كبيرة من البلاغيين الذين ذكروا له عدة تعريفات اختلفت في لفظها واتفقت في مضمونها. في كثير من الأحيان ومن أبرز هؤلاء البلاغيين نذكر:

الرماني: وعرف التشبيه بقوله: «"التشبيه هو العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حسن أو عقل ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول أو في النفس".

أبو هلال العسكري: والتشبيه عنده هو: "الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه".

ابن رشيق: "التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه" »[2].

و من أمثلة التشبيه الموجودة في القصيدة نذكر:

قوله في المقطع الأول في السطر الخامس و العشرين:

ـ ولا احتمائي في سحائب الدخان (المقطع1 السطر25).

[1] – حمدي الشيخ، الوافي في تيسير البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة، الإسكندرية، (د.ط)، 2003م، ص 11.

[2]– أحمد محمود المصري، روي في البلاغة العربية دراسة تطبيقية لمباحث علم البيان، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2014م، ص11.

ففي هذا السطر يشبه الشاعر حالته بحالة زرقاء التي نبهت و حذرت قومها من الأعداء، و لكنهم لم يسمعوا و كذلك شعوره باليأس و الحزن و الذل الشديد بعد انهزامهم في الحرب و الذي كان لا يفيده الاختباء.

كما ورد التشبيه في القصيدة عند قوله في المقطع الثالث في السطر الخامس:

ـ قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار (المقطع3 السطر5).

ففي هذا السطر شبه الأشجار بإنسان يسير في مسيرة، فقد صور لنا حالة هجوم العدو على الشعب الفلسطيني في صورة مسيرة.

– بلاغة التشبيه:[1]

أسلوب التشبيه هو لون من ألوان التعبير البياني يهدف إلى توضيح فكرة، أو تصوير شعور وتصوير هذا الشعور إنما يتحقق بالتشبيه، وإذا تجاوزت وظيفة التشبيه نقل الحقائق وتقريبها إلى الأذهان إلى إثارة الخيال وتحريك الوجدان فإن ذلك يتوقف على عدة اعتبارات منها حظ التشبيه من الأصالة والتقليد، ومنها موقعه من السياق، ومنها أيضا بناء العبارة. وهذه الاعتبارات يؤثر بعضها في بعض، وكلما كان التشبيه جديا مبتكر كان أشد تأثيرا في النفس، وإثارة للوجدان، وأدل على أصالة الأديب الذي يسوقه، وأنه يعبر عن إحساسه الخاص، ويصور رؤيته المنفردة، ولا يجب أن يتمسك الأديب أو الشاعر بالتشبيهات المطروقة المتوارثة عن العرب، ويعرضها على كل إبداع أدبي إلا إذا كان لها أساس من مشاعره الخاصة، وتجاربه الذاتية. وكثيرا ما يستقر الأدبي تشبيهات شائعة ومطروقة ثم يقدمها في شكل جديد ويلبسها ثوبا جديدا حتى تبدو وكأنها تشبيهات جديدة كل الجدة وبذلك يكون قد راعى الجانب التجديدي الذي تقتضيه طبيعة التطور الحضاري فيكون الأديب محافظا على الأصول القديمة ومجددا في تشبيهاته التي تجمع بين الأصالة والتجديد.

[1]– أحمد أبو المجد، الواضح في البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار جرير، ط1، 1434هـ-2010م، ص 52.

❖ المبحث الثاني: علم البديع:

01ـ تعريفه:[1]

أ– لغة: المخترع الموجود على غير مثال سابق وهو مأخوذ من قولهم بدع الشيء، وأبدعه اخترعه لا على مثال.

ب/– اصطلاحاً: هو علم يعرف به الوجوه والمزايا التي تزيد الكلام حسنا وطلاوة وتكسوه بهاءً ورونقاً بعد مطابقته لمقتضى الحال ووضوح دلالته على المراد.

02– أقسام علم البديع التي وظفها الشاعر في قصيدته نجد:

2–1.المحسنات الجمالية المعنوية:

« وهي ما يشتمل عليه الكلام من زينات جمالية معنوية قد يكون بها أحياناً تحسين وتزيين في اللفظ أيضاً تبعا لا أصالة »[2].

و من المحسنات الجمالية المعنوية التي استعملها الشاعر أمل دنقل في قصيدته نذكر:

– الطباق: « ويسمى المطابقة والتطبيق والتضاد والتكافؤ وهو: أن يجمع بين متضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة »[3].

– أقسام الطباق من حيث الإيجاب والسلب:

« نعرف أن الشيء الموجب هو الثابت غير المنفي و أن السلب هو النفي. وعلى هذا قسم علماء البلاغة الطباق من حيث الثبوت والنفي أو الإيجاب والسلب إلى قسمين »[4].

– طباق الإيجاب: وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا.

– طباق السلب: و هو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا[5].

فالطباق هو كل كلمتين متضادتين سواء أكان إيجابا أو سلبا، وهو ظاهرة لغوية تجمع أطرفها علاقة تقوم على التّضاد في نطاق صلة اللفظ بمعناه، و تعد هذه العلاقة من أكثر العلاقات اللغوية إيضاحا للمعنى و إفصاحا عنه،

---

[1]– أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مرجع سابق، ص 206.

[2]– عبد الرحمان الدمشقي، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، ط1، 1996، ص 369.

[3]– عبد القادر حسين، فن البديع، دار غريب، القاهرة، (د.ط)، 2009م، ص 45.

[4]– عبد الواحد حسن الشيخ، دراسات في علم البديع، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، بحري، (د.ط)، 1999–2000، ص29.

[5]– علي جازم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، المعاني والبديع، الدار السعودية المصرية للنشر و الطباعة و التوزيع، القاهرة، د.ط، 2004، ص 50.

حتى إن معاجم اللغة عمدت إلى شرح معاني الكلمات بإيراد أضدادها، و من أمثلتنا على الطباق الموجود في القصيدة نذكر :

الطباق	نوعه
الرجال # النساء، الركع# السجودا، أجتزُّ# أرُدُّ	**طباق الإيجاب**
قلت # ما قلت، أدعى # لم أدع	**طباق السلب**

و هذه الطباقات التي استعملها الشاعر كانت بهدف تحسين المعنى وتوضيحه وتدعيمه، فالطباق لون أدبي يراد منه إضفاء نغمة موسيقية على القصيدة.

2-2.المحسنات الجمالية اللفظية:

« هي ما يشتمل عليه الكلام من زينات جمالية لفظية، وقد يكون لها تحسين وتزيين في المعنى أيضاً ولكن تبعا لا أصالة »[1].

ومن المحسنات الجمالية الموجودة في القصيدة نذكر:

- الجناس:

هو محسن بديعي يسهم في تشكيل الهندسة الصوتية للقصيدة، لذلك ف: « للتجنيس ضروب كبيرة منها المماثلة وهي: أن تكون اللفظة الواحدة باختلاف المعنى »[2]. ويعنى هذا اتفاق الكلمتين كتابة ونطقا، والجناس نوعان:

-جناس تام: هو ما اتفق فيه اللفظان في أمور أربعة نوع الحرف، عددها، وترتيبها وشكلها.

جناس غير تام: هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة. وعلى هذا فالجناس هو: « تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى »[3].

والجناس يسمى التجنيس والتجانس و المجانسة و معناه: « أن يحدث تجانس أي تشابه بين كلمتين في النطق و يكون معناها مختلفا »[4].

[1]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مرجع سابق، ص 330.

[2]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد عبدالقادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت،ج1، ص 321.

[3]- عبدالعزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1974، ص 187.

[4]- محمود أحمد حسن المراغي، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1999، ص 109.

من خلال القصيدة نجد أن الشّاعر قد وظّف هذا اللون البديعي في قصيدته لتشكيل جانب من جوانب الإيقاع ، و الجدول الآتي يوضح ذلك:

الجناس	نوعه
ساعة# ساعة، جرحى# جرحى.	**جناس تام**
صُوفهَا# نُوقهَا، الكُماةَ# الرُّماةَ، الخَنَادقِ# البَنادِقَ المشوَّها# المموَّهَا	**جناس غير تام**

و مما سبق نستنتج أن الجناس قد أضاف في القصيدة نغما موسيقيا جميلا لجذب القارئ و السامع وللتعبير عن صورة نفسية و معاناة حقيقية.

لذا فالبديع بصورة عامة في هذه القصيدة قد أضفى على النص نغما عذبا و موسيقى داخلية يحس بها كل من يقرأ هذه القصيدة دون الإحساس بالملل بل على العكس تماما.

❖ المبحث الثالث: إيقاع التكرار في القصيدة:

01- تعريفه:

أ. لغة: « التكرار في اللغة أصله من الكرّ بمعنى الرجوع و يأتي بمعنى الإعادة و العطف، فـ "كرر الشيء" و كرّره أي أعاده مرة بعد أخرى و يقال كررت عليه الحديث و كررته إذا رددته عليه و الكر الرجوع إلى الشيء مرة أخرى أو الإتيان به مرة بعد مرة »[1].

ب.اصطلاحا:

« تكرار كلمة أو لفظ أكثر من مرة في سياق واحد لنكتة ما كالتوكيد أو الانتباه أو التهويل أو التعظيم »[2].

ويعرفه القاضي الجرجاني (ت 392 هـ) التكرار في كتابه "التعريفات"« عبارة عن الإثبات بشيء مرة بعد أخرى »[3].

و سنعرض- الآن – كل من تكرار الحرف (الفونيم) و تكرار الكلمة والجملة مبرزين أهم الدلالات التي قد يجلبها التكرار.

---

[1]- الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مفتاح الصحاح، مكتبة لبنان، د.ط، 1986، ص 256.

[2] - ابن سيدة علي بن إسماعيل الأندلسي، المخصص، تح: مكتب التحقيق بدار إحياء الثراث العربي، دار إحياء الثراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 256.

[3]- الجرجاني القاضي، التعريفات، تح: نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، القاهرة، ط1، 2007، ص 113.

2- تكرار الحرف (الفونيم):

لاشك أن للحرف أهمية كبيرة في إنتاج الدلالة، فهو اللبنة الأولى للمادة اللغوية، وله أيضاً أهمية في إنتاج الإيقاع، فتكرار الحرف (الفونيم) يطلق على:« الوحدات الصوتية التي تشكل أساس النظام الصوتي للغة »[1].

ومنه يمكن للحرف الواحد أن يأخذ عدة أصوات بحسب ترتيب هذا الحرف، كذلك الحركة تغير نطق الحرف، و للحرف أهمية في الإيقاع الموسيقي و مثال ذلك تكرار صوت "**السين**" في قول الشاعر في المقطع الثاني:

ـ أيتها النبية المقدسة (المقطع2، السطر1).

ـ لا تسكتي... فقد سكت سنة فسنة (المقطع2، السطر2).

ـ لكي أنا فضلة الأمان (المقطع2، السطر 3).

ـ قيل لي « اخرس» (المقطع2، السطر 4).

ـ فخرست.. وعميت وائتممت بالخصيان (المقطع2، السطر 5).

ـ ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان (المقطع2، السطر 6).

فقد استعمل الشّاعر صوت "**السّين**" بكثرة فقد تكرر 23 مرة على طول الأسطر في المقطع الثاني، ليضفي ايحاءا جماليا للنّص الشعري، فصوت "**السين**" احتكاكي لثوي وهو: « صوت رخو مهموس» [2]. فهو من الأصوات الصفيرية فقد استخدم الشاعر سلالة صوت السين و وسوسته تعبيرا بما يجول من خلجات نفسه من معاني و ايحاءات من خفاء وكتمان.

كذلك استعمل الشاعر صوت "**الشين**" في القصيدة خاصة في المقطع الأول في قوله:

ـ ثم مشيت؟ دون أن أقتل نفسي؟ دون أن أنهار؟ (المقطع1، السطر 16).

ـ تكلمي... بالله...باللعنة...بالشيطان (المقطع1، السطر 19)

ـ تكلمي...لشد ما أنا مهان (المقطع1، السطر 22).

ـ لا اختبائي في الصحيفة التي أشدها (المقطع1، السطر 24).

ـ تفقر حولي طفلة واسعة العينين... عذبة المشاكسة (المقطع 1، السطر26).

فقد استعمل الشاعر تكرار صوت "**الشين**" 10 مرات في المقطع الأول و يوحي بالتفشي والإجهار، فصوت الشين يوصف بأنه صوت صامت غاري، وهو أحد الأصوات الغارية الثلاثة و القدماء و صفوها: « بأنها أصوات وسط الحنك، و بعضهم يسميها بالأصوات الشجرية »[3].

---

[1]- نور الهدى لوشن، علم الدلالة، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، د.ط، 2004، ص 75.

[2]-إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ملتزم النشر مكتبة نهضة، مصر ومطبعتها بمصر، (د.ت)، ص 69.

[3]- رمضان عبدالله، أصوات اللغة العربية بين الفصحى و اللهجات، مكتبة بستان للمعرفة، ط1، 2006، ص 68.

كما وظف تكرار صوت **"القاف"** و مثاله في المقطع الثالث في قوله:

ـ قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار (المقطع3 ، السطر3).

ـ قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار (المقطع3، السطر5).

ـ وحين فوجئوا بالسيف قايضوا (المقطع3، السطر7).

ـ ونحن جرحى القلب (المقطع3، السطر 10).

لقد تكرر صوت **"القاف"** في القصيدة خاصة في المقطع الثالث، 13 مرة على طول الأسطر، وصوت "القاف" شديد يلفظه بعضهم مجهورا و هو من حروف القلقلة، وهي خمسة جمعها ابن الجزري في قوله: « قلقلة قطب جد: القاف، الطاء، الباء، الجيم، الدال »[1].

فاستعمل الشاعر صوت **"القاف"** دلالة على المقاومة و القوة والصلابة.

3- تكرار الكلمة:

إن للكلمة المكررة دور مهم في إبراز قيمة القصيدة كما يزيد من قيمة الأداء بالمضمون الشعري، فّإذا تتبعنا قصيدة ــ أمل دنقل ــ نجدها حافلة بهذا النوع من التكرار، أي تكرار الكلمة مما يحقق إيقاعا داخليا و دلاليا، و هذا يوضحه الجدول الآتي:

الكلمة	نوعها	عدد تكرارها (ترددها)
زرقاء	اسم	05 مرات
تكلمي	فعل	05 مرات
قلت	فعل	03 مرات
العرافة	اسم	02 مرتين
النبية	اسم	03 مرات
أنا	ضمير منفصل	04 مرات
أنتِ	ضمير منفصل	02 مرتين

من خلال الجدول نقول أن الشاعر قد كرر كلمة (**زرقاء**) **05 مرات**، و الزرقة ترمز إلى الأمل و النور، إلا أنها في هذا الصدد تخرج إلى دلالات أخرى: (**الموت، الدمار، الحطام**...) وقد كانت نور لهم لأنها

[1]- مجدي إبراهيم، في أصوات العربية، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2001، ص 71.

حاولت أن توقظهم من الدّمار الذي سيحل بهم، كما كرر لنا فعل الأمر (**تكلمي**) **05 مرات** كذلك محاولا استنطاق اليمامة الزرقاء.

و الفعل الماضي (**قلت**) **كرره 03 مرّات** كونه يتحسر على ما تنبأت به اليمامة الزرقاء، كما كرر لفظتي **العرّافة و النبية** لأنها ترى ما لا يرى الآخرون ويرهص بالكارثة قبل وقوعها.

ووظّف الضمير (**أنا**) **04 مرات** للتعبير عن الذات، أما الضمير (**أنت**) **فوظفه مرتين** و أراد به أن يؤكد باعتبار التوكيد هو الذي يضيف على القصيدة نغما إيقاعيا، و كل هذا التكرار ساهم في كسب قصيدته قيمة جمالية، وزاد من وضوحها كما ساهم في اتساق و انسجام الخطاب الشعري.

4- تكرار العبارة (الجملة):

تقول نازك الملائكة:« يلي تكرار الكلمة تكرار العبارة وهو أقل في شعرنا المعاصر »[1].

و من أمثلة تكرار العبارة في القصيدة نذكر:

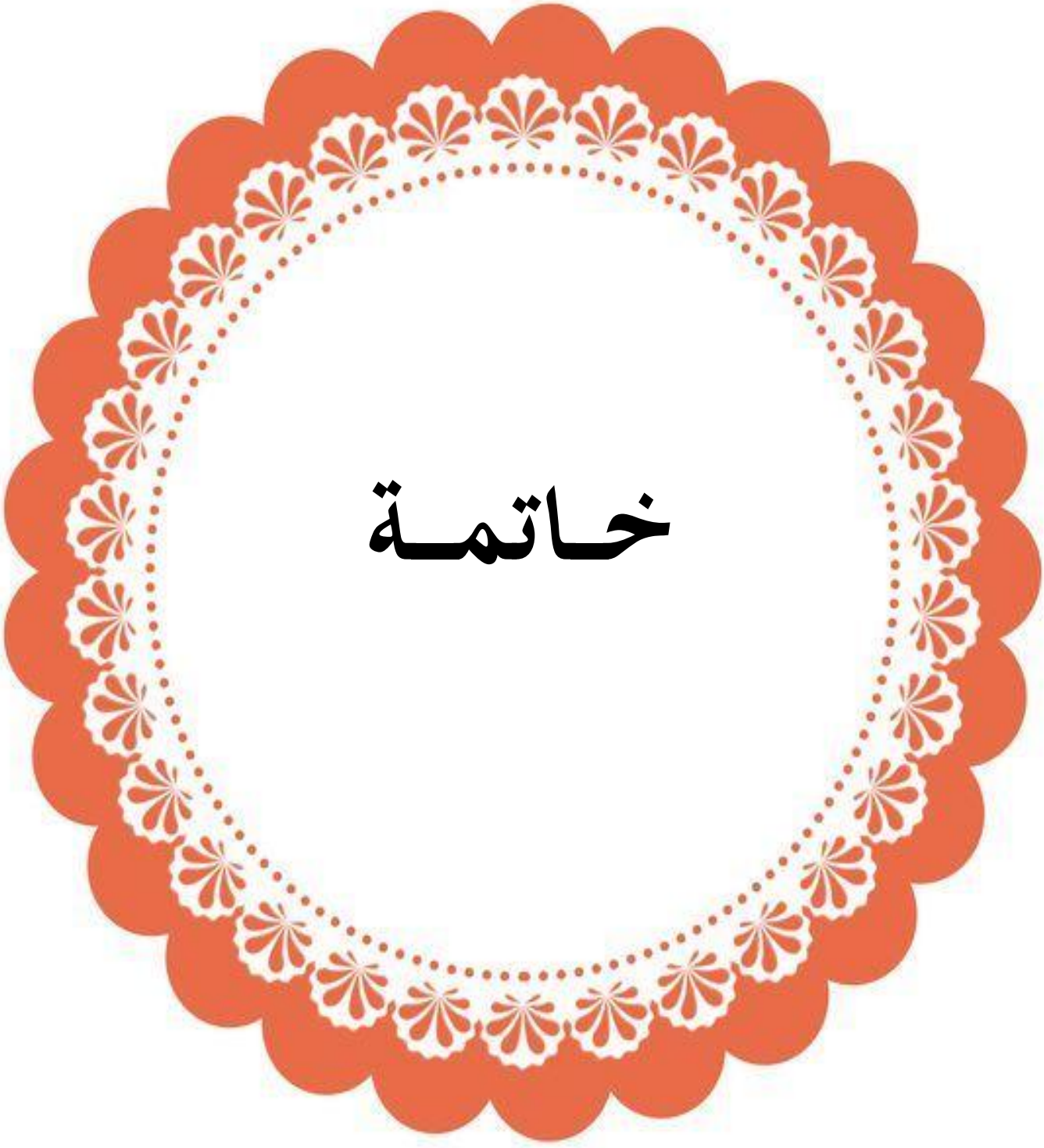
... أسأل يا زرقاء (مرتين)

... و أنتِ يا زرقاء

... ها أنت يا زرقاء

فقد كرر(**يا زرقاء**)، وهي عبارة عن رمز يختفي الشاعر من ورائه، و كذلك "**العرّافة المقدسة**" و "**النبية المقدسة**"، فالعرّافة المقدسة كررها دنقل (**مرتين**)، أما النبية المقدسة، فقد تكررت (**03 مرات**)، وهي عبارة عن رمز أراد (أمل دنقل)أن يعبر به عن الواقع العربي، و قد اعتمد دنقل تكرار الجمل (**يا زرقاء، العرّافة المقدسة، النبية المقدسة**)، و هي عبارة عن رمز أسطوري متمثل في أنها امرأة من أهل اليمامة يقال أنها كانت ترى الشخص على مسيرة ثلاثة أيام، وقد سميت بزرقاء اليمامة لزرقة عينها وحدة بصرها حيث لا يملك "أمل دنقل" إلا البكاء بين يدي "زرقاء اليمامة"، و قد اعتمد تكرار الجمل ليتسع جمال النص الشعري، و ليتحقق بعد إيقاعي و جمالي و دلالي.

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان، ط2، 2004، ص 266.



خـاتمــة

خاتمـــة:

وبعد هذه الجولة ها نحن نصل بحمد الله وعونه إلى خاتمة بحثنا المتواضع كما هو مألوف لكل بدية نهاية وهذه المقولة تنطبق على موضوع بحثنا الموسم بـ: **"البنية الإيقاعية في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لـ أمل دنقل"**، ومن خلال هذه التجربة البحثية استوقفتنا مجموعة من النتائج ندكر أهمها على النحو التالي:

- الإيقاع ظاهرة صوتية يشمل كل شيء غني بألوانه الموسيقية المتعددة والتي جاءت بصورة تؤثر في العقول بحسن جمال وقعها الفني وروعة تصويرها و براعة تأثيرها.

- الإيقاع هو توالي الحركات و السكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام.

- استعمل الشاعر الموسيقى الخارجية وفقا لحركته النفسية و ما تموج به من حالات ثورة وانفجار، إيقاع حزين و نغم كسير، موظفا القوافي الساكنة الهادئة.

- يعد الوزن أساسا متينا في القصيدة من خلال تكرار تفعيلات محددة لتكون وزنا نغميا يشد بأصواته الأسماع ويستدعي الأذهان.

- نظم الشاعر قصيدته على بحر الرجز باعتباره الأكثر تداولا في الشعر المعاصر، كما أنه عبر عن نفسية الشاعر المليئة بالحزن والا لم.

- نوع أمل دنقل في استخدام تفعيلات بحر الرجز في قصيدته، تبعا لمضمون القصيدة والواقع المعبر عنه وتبعا لحالته الشعورية.

- للقافية دور أساسي في بناء النص لأنها عنصر أساسي في الشعر المعاصر فلم يتم الحفاظ عليها تماما كما في الشعر العمودي ولم تهمل الأشكال كما في التيارات الأخرى وإنما جاءت متنوعة الأشكال حيث تعطي نغمة موسيقية تطرب لها الآذان

- أما بالنسبة للموسيقى الخارجية فقد ركز الشاعر على التصوير الفني الذي يعد عنصراً أساسياً وأصيلاً من عناصر الشعر إذ أن الصورة وحدها تكسب العمل جمالا وقد كانت الصورة في شعر أمل دنقل بمثابة مجالا لتأدية المعنى وليس عنصر زخرف وتزيين.

– اعتمد الشاعر على المحسنات البديعية من طباق وجناس لأنها تساعد على إظهار الصورة النفسية وتوضيح المعنى

– أولى الشّاعر ظاهرة التكرار اهتماما كبيرا لكونه عنصرا هاما من عناصر بناء النص الشعري، و أسهم بروزه في تشكيل آلية الإيحاء بالانفعالات الباطنية وخلجات النفس، ليضفي على النّص صدى موسيقياً مؤثرا.

– أدى توظيف الشّاعر لأسلوب التكرار في القصيدة إلى إبراز ذلك التجانس الموسيقي الجميل و إلى إبداء قدرته الإبداعية في تشكيله للغة فنيّة جدية متميّزة.

– أسهم حضور التكرار بكل أشكاله على إحداث نوع من الكثافة البلاغية والدلالية للقصيدة بطريقة مميزة لجذب انتباه القارئ إليه.

– تنوعت أشكال التكرار في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، من تكرار صوتي، إلى تكرار الكلمة و تكرار العبارة وبذلك يعكس تجربته الحياتية وحالته الشّعورية.

– في القصيدة التي بين أيدينا الشّاعر يذكر بزرقاء اليمامة رمز النبوءة و الإخلاص، ويوحي بواقع العالم العربي، بعد النكسة 1967م، و ما خلفته من أثار وضحايا (قتلى، جرحى، موتى...)، من خلال هذه الحرب فهو يصور لنا الواقع الذي عاشه مع شعبه، واقع مليء بالأوجاع و الآلام و الحزن.

– نلمس أن كل المؤشرات السابقة ما كانت إلا دليلا على أسلوب أدبي رفيع يهدف لإثارة عاطفة المتلقي وإمتاعه بألفاظ موحية وصور خيالية وذاتية شفافة.

وختاما نتمنى أن تكون هذه الدراسة قد حققت أهدافها وأجابت على إشكالها المطروح ونرجو أن تكون بداية العمل موسع يدرس الموضوع فيصل إلى نتائج أدق تستحق التقدير والتتويج، والتي تبقى غير ملمة بكل شاردة وواردة وقد تتفق وتختلف مع دراسات أخرى، حيث أن لكل عمل إنساني نقائص فالكمال لله وحده وهو ولي التوفيق، وصلى الله على سيدنا محمد الأمين رسول البيان وآله الطيبين المباركين وصحبه أجمعين ومن اهتدى بهديه واستنى بسنته إلى يوم الدين.

ملحقـــات

01- التعريف بالشّاعر "أمل دنقل":

«هو محمد أمل فهيم دنقل شاعر عربي قومي مصري معاصر من مواليد 1940 في القلعة بمصر، تُوفِّيَ في مايو عام 1983م في القاهرة »[1].

وبذلك فهو من الشّعراء ذوي العمر القصير.

ـ ثقافته:[2]

تلقى علومه في مدرسة قنا الابتدائية ب (قنا) في **1947-1951**؛ فمدرسة التحرير الإعدادية، فمدرسة قنا **1951-1954**، قنا الثانوية **1954-1957**.

ـ حياته في سطور:[3]

ـ موظف في مصلحة الجمارك 1960-1966، صحفي في مجلة الإذاعة 1967-1973، موظف في منظمة تضامن الشعوب الإفريقية الآسيوية 1980-1983، عضو جمعية الأدباء في مصر، عضو أتلييه القاهرة، اتحاد الفنانين التشكيليين والكتاب، عضو اتحاد الكتاب المصريين، عضو المجلس الأعلى للثقافة، سافر الشاعر خارج مصر سفرة واحدة فقط وهي إلى لبنان سنة 1980، متزوج.

ـ السيرة:[4]

ولد عام **1940** في قرية في الصعيد (**مصر**) قرية في مدينة الأقصر، كان أبوه يعمل مدرسا للغة العربية، و كان من علماء الأزهر و كان ينظم الشعر في المناسبات الدينية و في الإخوانيات، لكنه مات في عام **1950** تاركاً له مكتبته اللغوية و الشعرية الذي أوصاه فيها بحفظ الشعر القديم و دراسة علم العروض، و بالفعل نفذ هذه النصيحة و استطاع في العام التالي أن ينظم قصيدة نال عنها جائزة من دائرة التعليم في المنطقة، و كانت الجائزة عبارة عن رحلة للمتفوقين إلى قناة السويس.

---

[1]- رُوبرت كامْبل اليسوعي، أعلام الأدب العربي المعاصر، سير و سير ذاتية، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، جامعة القديس يوسف، بيروت، 1996، مج:1، ص 605.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسة، الصفحة نفسها.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 606.

ـ اتجه إلى كتابة الشعر الحديث في الأعوام التالية و في عام **1958** نشر أولى قصائده في مجلة اسمها صوت الشرق، و كان قد أكمل دراسته الثانوية، و دخل كلية الآداب، لكنه بعد سنتين اضطرته ظروف عائلية لقطع دراسته والتحق بوظيفة صغيرة في مصلحة الجمارك بالإسكندرية عام **1960** و في عام **1964** نشر عدة قصائد في جريدة الأهرام (**ملحق يوم الجمعة الأدبي**) و في مجلة المجلة التي كان يرأس تحريرها الدكتور علي الراعي في ذلك الوقت، وفي العام التالي(**1962**) حصل على جائزة المجلس الأعلى للفنون و الآداب للشعراء الشباب، بقصيدة من الشعر العمودي، ثم انقطع عن كتابة الشعر من **1963** إلى **1966**، حيث انتقل إلى القاهرة و قدم استقالته من الجمارك لكي يعمل صحافي بمجلة الإذاعة و التلفزيون و بدأ نشر قصائده الجديدة في جرائد الأهرام، الجمهورية و المجلات الأسبوعية: **صباح الخير، زور اليوسف،** و المجلات الشهرية المجلة، **بناء الوطن في مصر**، وفي العالم العربي كان ينشر قصائد شبه منتظمة في مجلة الآداب التي يرأس تحريرها الدكتور سهيل ادريس، و دار الآداب هي التي أصدرت ديوانه الأول، و كان في ذلك الوقت قد حصل على منحة تفرغ من وزارة الثقافة المصرية لكتابة عمل شعري حول قناة السويس، و في عام **1971**، أصدر **ديوانه الثاني** ثم عمل في عدة وظائف مختلفة، و حتى الآن لم يستقر في عمل معيّن.

ـ اختير عضواً في لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة عام **1980**، و أصيب بمرض السرطان و أجرى عمليتين جراحيتين عام **1979–1980**. تزوج عام **1987** من صحفية بجريدة الأخبار القاهرية، و لم يرزق أطفالاً.

– أعمال أمل دنقل:

من أهمّ أعمال الشاعر أمل دنقل الشّعرية نذكر:[1]

ـ البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، بيروت دار الآداب، 1969م.

ـ تعليق على ما حدث ،بيروت، دار العودة، 1971م.

ـ وداعاً... عبد الناصر، مجموعة شعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971. اعداد أمل دنقل و آخرين.

ـ مقتل القمر، بيروت، دار العودة، 1974م.

ـ العهد الآتي، بيروت، دار العودة، 1975م.

[1]– روبرت كامل اليسوعي، أعلام الأدب العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 606.

ـ أحاديث في غرفة مغلقة، طرابلس، (ليبيا)، المنشأة العربية للتوزيع و النشر، 1979. مختارات.

ـ ديوان أمل دنقل، القاهرة، مؤسسة روز اليوسف، 1983.شعر.

ـ أقوال جديدة عند حرب البسوس، 1983. شعر.

ـ أوراق الغرفة رقم "8"، القاهرة، الهيئة المصرية... 1983م. آخر القصائد للشاعر.

02ـ القصيدة وخلفياتها:

قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" أمل دنقل:

1- أَيَّتُهَا العَرَّافَةُ المُقَدَّسَةْ.

2- جِئْتُ.. إلَيْكِ مُثْخَناً بِالطَّعَنَاتِ وَ الدِّمَاءْ.

3- أَزْحَفُ فِي مَعَاطِفَ القَتْلَى، وَ فَوْقَ الجُثَثِ المُكَدَّسَةْ.

4- مُنْكَسِرَ السَّيْفِ، مُغَبَّرَ الجَبِينْ و الأَعضَاءْ.

5- أَسْأَلُ يَا زَرْقَاءْ..

6- عَنْ فَمِكِ اليَاقُوتِ عَنْ، نُبُوءَةِ العَذْرَاءْ.

7- عَنْ سَاعِدِي المَقْطوعُ وَ هُوَ يَزَالُ مُمَسَّكَاً بالرَّايَةِ المُنَكَّسَةْ.

8- عَنْ صُوَرِ الأَطْفَالِ فِي الخُوذَاتِ... مُلْقَاةً عَلَى الصَّحْرَاءْ.

9- عَنْ جَارِي الذِّي يَهُمُّ بِارْتِشَافِ المَاءْ.

10- فَيَثْقبُ الرَّصاصُ رَأْسَهُ... في لَحْظَةِ المُلاَمَسَةْ.

11- عَنْ الفَمِ المَحْشُوِّ بِالرِّمَالِ وَ الدِّمَاءْ !!

12- أَسْأَلُ يَا زَرْقَاءْ.

13- عَنْ وَقْفَتِي العَزْلَاءْ بَيْنَ السَّيْفِ... وَ الجِدَارْ!

14- عَنْ صَرْخَةِ المَرأَة بَيْنَ السَبِّيِ وَ الفِرَارْ.

15-كَيْفَ حَمَلْتُ العَارْ.. ؟.

16- ثُمَّ مَشَيْتُ ؟ دُونَ أَنْ أَقْتُلَ نَفْسِي ؟ ! دَونَ أَنْ أَنْهَارْ ؟.

17- وَ دُونَ أَنْ يَسْقُطَ لَحْمِي.. مِنْ غُبَارِ التّرْبَةِ الـمُدَنَّسَةْ ؟ !.

18- تَكَلَّمِي أيَتُهَا النَّبِيَّةُ الـمُقَدَّسَةْ.

19- تَكَلَّمِي... بِاللهِ...بِاللَّعْنَةِ...بِالشَّيْطَانْ.

20- لاَتُغْمِضِي عَيْنَيْكِ، فَالجُـرْدَانْ.

21- تَلَّعَقَ مِنْ دَمِي حسَاءُهَا.. وَ لاَ أرُدُّهَا !

22- تَكَلَّمِي...لِشدِّ مَا أَنَا مُهَانْ.

23- لاَ اللَّيْلُ يُخْفِي عَوْرِتِي...وَ لاَ الجُدْرَانْ!

24 لاَ اخْتِبَائِي فِي الصَّحِيفَةِ التِّي أَشُدُّهَا.

25- وَ لاَ احْتِمَائِي فِي سَحَائِبِ الدُّخَانْ.

26- تَقْفِزُ حَوْلِي طِفْلَةٌ وَاسِعَةُ الْعَيْنَيْنِ... عَذْبةُ الْـمُشَاكَسَةْ.

27-كَانَ يَقُصُّ عَنْكِ يَا صَغِيرَتِي...وَ نَحْنُ فِي الخَنَادِقِ.

28- فَنَفْتَحُ الأَزْرارَ فِي سُتَرَتِنَا... وَ نَسْنُدُ البَنَادِقَ.

29- وَ حينَ مَاتَ عَطَشاً فِي الصَّحراءِ الـمُشْمِسَةْ.

30- رَطَّبَ بِاسْمِكِ الشَّفَاهَ اليَابِسَةْ.

31 - وارْتَخَتْ العَيْنَانْ!.

32- فَأَيْنَ أُخْفِي وَجْهِي الـمُتَّهَمَ الـمُدَانْ!؟.

33- و الضّحْكَةُ الطَرُوب ضَحْكَتُهْ.

34- وَ الوَجْهُ... والغَمَّازَتَانْ.

.....2.....

1- أَيَّتُهَا العَرَّافَةُ الـمُقَدَّسَةْ.

2- لاَ تَسْكُتِي ... فَقَدْ سَكَتُّ سَنَةً فَسَنَةً.

3- لِكيْ أَنَالَ فُضْلَةَ الْأَمَانْ.

4- قِيلَ لِي «اِخْرَسْ».

5- فَخَرَسْتُ... وَعَمِيتُ وَ ائْتَمَمْتُ بِالْخِصْيَانِ!.

6- ظَلَلْتُ فِي عَبِيدِ (عَبْسٍ) أَخْرُسُ الْقُطْعَانْ.

7- أَجْتَزُّ صُوفَهَا.

8- أَرُدُّ نُوقَهَا.

9- أَنَامُ فِي حَظَائِرِ النِّسْيَانْ.

10- طَعَامِيَ الكسْرةُ... وَ الـمَاءُ... وَ بَعْضُ التَّمَرَاتِ اليَابِسَةْ.

11- وَ هَا أَنَا فِي سَاعَةِ الطَّعَانْ.

12- سَاعَةَ أَنْ تُخَاذِلَ الكُمَاةَ... وَ الرُّمَاةَ... وَ الفُرْسَانْ.

13- دُعِيتُ لِلْمَيْدَانْ!.

14- أَنَا الّذِي ماَ ذُقْتُ لَحْمَ الضَّأْنْ.

15- أَنَا الّذِي لَا حَوْلَ لِي أوْ شَأن.

16- أَنَا الّذِي أُقْصيتُ عَنْ مَجَالِسِ الفَتْيَانْ.

17- أُدْعَى إلى الْـمَوْتِ... وَ لَمْ أُدْعَ إلى الْـمُجَالَسَةْ!!.

18- تَكَلَّمِي أيَتُهَا النَّبِيَّةُ الـمُقَدَّسَةْ.

19- تَكَلَّمِي ... تَكَلَّمِي.

20- فَهَا أَنَا عَلَى التُّرَابِ سَائِلٌ دَمِي.

21- وَهَوَ ظَمْئَ يَطْلُبُ الْمَزِيدَا.

22- أُسَائِلُ الصَّمْتِ الذِّي يَخْنُقُنِي.

23- « مَا لِلْجَمَالِ مُشْيُهَا وَئِيداً» ؟!.

24-أَجُنْدُلاً يَحْمِلْنَ أَوْ حَدِيداً ؟!.

25- فَمَنْ تُرى يَصْدُقُنِي ؟.

26- أُسائِلُ الرَّكَعَ وَ السُّجُودَا

27- أُسَائِلُ الْيُودَا

28- « مَا لِلْجَمَالِ مَشْبُهَا وَئِيداً »؟!.

29- « مَا لِلْجَمَالِ مَشْبُهَا وَئِيداً »؟!.

.....3.....

1- أَيَّتُهَا العَرَّافَةُ المُقَدَّسَةْ.

2- مَاذَا تُفيدُ الْكَلِمَاتُ البَائِسَةْ ؟

3- قُلْتِ لَهُمْ مَا قُلْتِ عَنْ قَوَافِلِ الْعُبَارْ.

4- فَاتَّهَمُوا عَيْنَيْكِ، يَا زَرْقَاءُ، بِالْبُوارْ!

5- قُلْتِ لَهُمْ مَا قُلْتِ عَنْ مَسِيرَةِ الْأَشْجَارْ.

6- فَاسْتَضْحَكُوا مِنْ وَهْمِكِ الثَّرْثَارْ

7- وَ حِينَ فُوجِئُوا بِحَدِّ السَّيْفِ: قَايَضُوا بنا..

8- وَ الْتَمَسُوا النَّجَاةَ وَ الفِرارْا.

9- وَ نَحْنُ جَرْحَى الْقَلْبِ.

10- جَرْحَى الرُّوحِ وَ الْفمِ.

11- لَمْ يَبْقَ إِلاَّ الْـمَوْتُ.

12- وَ الْحُطَامْ.

13- وَ الدَّمَارْ.

14- وَ صِبْيَةٌ مُشَرَّدُون يَعْبُرُونَ آخِرَ الْأَنْهَارْ.

15- وَ نِسْوَةٌ يُسَقْنَ فِي سَلاَسِلِ الأَسْرِ.

16- وَ فِي ثِيَابِ الْعَارْ.

17- مُطَأْطِئَاتُ الرَّأْس... لَا يَمْلُكْنَ إِلاَّ الصَّرَخَاتِ التَّاعِسَةْ.

18- هَا أَنْتِ يَا زَرْقَاءْ.

19- وَحِيدَةٌ... عَمْيَاءْ !.

20- وَ مَا تَزَالُ أُغْنِيَاتُ الْـحُبَّ... وَ الْأَضْوَاءْ.

21- وَالعَرَبَاتُ الفارِهَاتُ... وَ الأَزْيَاءْ !

22- فَأَيْنَ أُخْفِي وَجْهِيَ الْـمُشَوَّهَا.

23- كَيْ لَا أُعَكِّرَ الصَّفَاءَ... الْأَبْلَهَ... الْـمُمَوَّهَا.

24- فِي أَعْيُنِ الرِّجَال وَ النِّسَاءْ !؟.

25- وَ أَنْتِ يَا زَرْقَاءْ.

26- وَحِيدةٌ... عَمْيَاءْ !.

27- وَحِيدةٌ... عَمْيَاءْ ![1].

1- أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، مكتبة مربولي، القاهرة، ط3، 1987، ص 121-126.

شرح بعض مفردات القصيدة:

الكلمة	معناها
السبي	الأسر
دون أن أنهار	اسقط بقوة
المدنسة	الـمتسخة
مهان	ذليل
عذبة المشاكسة	براءة الطفلة و سذاجتها
رطب	بلل
الـــمدان	الـمنفي
القطعان	م: قطيع: طائفة الإبل و غيرها
أجتر	أقطع
ساعة الطعان	ساعة القتال
الكماة	م. كام (الكامة) و هو ستر نفسه بالدرع
الضأن	ذو الصوف من الغنم
البوار	الفساد
التمسوا النجاة	طلبوها
الأبله	ضعيفة العقل و المغفل
الـمموّها	الـمزخرف الـمخلوط من حق و باطل

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ملتزم النشر مكتبة نهضة، مصر ومطبعتها بمصر، د.ت.
- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلوا مصرية، القاهرة، ط7، 1997م.
- أحمد أبو المجد، الواضح في البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار جرير، ط1، 1434هـ-2010م.
- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ط)، 2003م.
- أحمد حسن الزيات و آخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة و النشر و التوزيع، إسطنبول، د.ط، د.ت، ج1.
- أحمد كشك، الزحاف و العلة، (رؤية في التجريد و الأصوات والإيقاع)، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2005م.
- أحمد محمود المصري، روي في البلاغة العربية دراسة تطبيقية لمباحث علم البيان، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2014م.
- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1987م.
- أنطون نعمة، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.
- بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الاسكندرية، ط1، 2006م.
- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1987م.
- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم البيان،دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ج2.
- بن عيسى بن طاهر، البلاغة العربية، مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.
- جان بياجيه ، البنيوية، تر: عارف منيمنة ، بشير أويري، منشورات عويدات ،بيروت ، باريس، ط4، 1985م.
- جرجاني القاضي، التعريفات، تح: نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، القاهرة، ط1، 2007م.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، تونس، د.ط، 1996م.
- حسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تج: عبدالسلام هارون ، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت.
- حسين نصّار، القافية في العروض و الأدب، مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد، ط1، 2000م .
- حمدي الشيخ، الوافي في تيسير البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة، الإسكندرية، (د.ط)، 2003م.
- رازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مفتاح الصحاح، مكتبة لبنان، د.ط، 1986م.
- رشيق، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، تح: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 2001م، ج1.
- رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد عبدالقادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ج1.

- رمضان صادق، شعر بن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1998م.
- رمضان عبدالله، أصوات اللغة العربية بين الفصحى و اللهجات، مكتبة بستان للمعرفة، ط1، 2006م.
- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية ،دار مصر للطباعة، د.ط، د.ت.
- زمخشري، أساس البلاغة، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ط، 2005م.
- زين كامل الخويسي، العروض العربي، دار الوفاء الإسكندرية، د.ط، د.ت، ج2.
- سامي يوسف أبو زيد، مهارة علم العروض و القافية، دار عالم للثقافة، الأردن، ط1، 2007م.
- سيدة علي بن إسماعيل الأندلسي، المخصص، تح: مكتب التحقيق بدار إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.
- عبد الرحمان الدمشقي، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، ط1، 1996م.
- عبد الرحمان تبر ماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003م.
- عبد الرزاق أبو زيد، علم البيان، مكتبة الانجلو المصرية، ط1، 1978م.
- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1974م.
- عبد القادر حسين، فن البديع، دار غريب، القاهرة، (د.ط)، 2009م.
- عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشعر العربي، دار صفاء، عمان،ط1، 1998م.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تح: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989م.
- عبد الواحد حسن الشيخ، دراسات في علم البديع، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، بحري، (د.ط)، 2000م.
- عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبين، تج: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج1.
- عز الدين المناصرة ، علم الشعريات ، (قرأة مونتاجية في أدبية الأدب)، مجد لاوي ، عمان، ط1، 2006م.
- علي جازم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، المعاني والبديع، الدار السعودية المصرية للنشر و الطباعة و التوزيع، القاهرة، د.ط، 2004م.
- فتحي يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل، عالم الكتب الحديث، الأردن، د.ط، 2003م.
- فخر الدين عامر ابن طباطبة، أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، عالم الكتب أميرة للطباعة، القاهرة ط1، 2000م.
- مجدي إبراهيم، في أصوات العربية، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2001م.
- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار الدعوة، مصر، د.ط، د.ت، ج1.
- محمد العلمي، العروض والقافية، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1983م.
- محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر، القاهرة، ط1، 2008.
- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2008م.

- ❖ محمود أحمد حسن المراغي، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1999م.
- ❖ مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، ط1، 2010م.
- ❖ منظور، لسان العرب ، دار صادر، بيروت، ط1، 1990م.
- ❖ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان، ط2، 2004م.
- ❖ نور الهدى لوشن، علم الدلالة، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، د.ط، 2004م.
- ❖ هارون مجيد، الجمال الصوتي الإيقاعي الشعري، نائية الشنفرى أنموذجا، ألف للوثائق، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2014م.
- ❖ هاشم صالح منّاع، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط4، 2003م.
- ❖ يوسف بكار، في العروض و القافية، دار المناهل، بيروت، ط2، 1990م.
- ❖ يوسف وغليسي، البنية والبنيوية، بحث في النسبة اللغوية والاصطلاح النقدي، جامعة قسنطينة، الجزائر، د.ط، د.ت.

❖ **المجلات والدوريات:**

- ❖ نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، مجلة اللغة والأدب العربي جامعة الجزائر، ع 14، 1999م.

❖ **الرسائل العلمية:**

- ❖ أمينة حوحو، الإيقاع في ديوان نبطات الهوى، لأحمد بيزو، دراسة في بنية الإيقاع والدلالة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2016.
- ❖ مسعود وقاد، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، 2015.
- ❖ نجمة سيقا، البنية الإيقاعية في شعر محمود الشبوكي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2013.
- ❖ نعيمة بقريش، قروفي أم الخير، جمالية التشكيل الإيقاعي في شعر نازك الملائكة (قصيدة مر القطار)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد بوضياف باتنة، 2018.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

العنـــــوان	الصفحة
الشكر والعرفان	
الإهداء	
مقدمة	ب-ج
المدخل التمهيدي: مفاهيم أوليـــــة	12-04
01- مفهوم البنية	05
1-1 المفهوم اللغوي	05
1-2 المفهوم الاصطلاحي	07-06
02 - مفهوم الإيقاع	08
2-1 المفهوم اللغوي	08
2-2 المفهوم الاصطلاحي	09
03- الإيقاع عند الغرب وعند العرب	10
3-1 عند الغرب	10
3-2 عند العرب	12-11
الفصل الأول: أشكال الإيقاع الخارجي في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لـ أمل دنقل	25-13
ـ توطئة	14
المبحث الأول: إيقاع الوزن في القصيدة	19-14
المبحث الثاني:إيقاع القافية في القصيدة	26-19
1- تعريف القافية	19
2- القيمة الموسيقية للقصيدة	20
3- قافية القصيدة	24-20
4- الروي	26-24
الفصل الثاني: أشكال الإيقاع الداخلي في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لـ أمل دنقل	39-27
ـ توطئة	28
المبحث الأول: علم البيان	33-28
1- تعريف البيان	28

أ- البيان في اللغة	28
ب- البيان في الاصطلاح	28
1-1 الاستعارة	30-29
1-2 الكناية	31
1-3 التشبيه	33-32
المبحث الثاني: علم البديع	36-34
1- تعريف علم البديع	34
2- أقسام علم البديع	34
2-1 المحسنات الجمالية المعنوية	34
2-2 المحسنات الجمالية اللفظية	36-35
المبحث الثالث: إيقاع التكرار في القصيدة	39-36
1- تعريف التكرار لغة واصطلاحا	36
2- تكرار الحرف	38-37
3- تكرار الكلمة	39-38
4- تكرار العبارة	39
خاتمة	42-40
ملحقات: الشاعر والقصيدة	51-43
قائمة المصادر والمراجع	55-52

الملخص :

يهدف هذا البحث إلى بنية الإيقاع في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة للشّاعر أمل دنقل أنموذجا حيث يعدّ الإيقاع مكون جوهري في بنية النّص الشّعري .

بدأت الدّراسة بالتّعريف الشّامل للبنيّة والإيقاع من النّاحية اللغوية و الاصطلاحية ونظرة العرب والغرب لظاهرة الإيقاع ، فبعد أن كان مفهوم الإيقاع عند القدماء يقتصر على الوزن والقافية ، فقد تجاوزه المحدثين مع اشتمالهم الحركة الدّاخلية التي تطرأ على البيت الشّعري من زحافات وعلل وتناولت أيضا الشكل الموسيقي المتمثل في الموسيقى الدّاخلية والخارجية لإبراز عمليات الإيقاع القصيرة ، ثمّ اختتمنا ذلك بخاتمة أجملنا فيها النّتائج التي توصّلنا إليها.

الكلمات المفتاحية: البنية _الإيقاع _القصيدة _الوزن _ الشعر.

Abstract :

This research aims at the structure of rhythm in the poem “Crying in the Hands of Zarqa Al-Yamama” by the poet Amal Dunqul , where rhythm is an essential component in the structure of the poetic text.

- Our study began with a comprehensive definition of the structure and rhythm from a linguistic and idiomatic point of view, and the Arabs and Western view of the phenomenon of rhythm. In the internal and external music to highlight the aesthetic rhythm in the poem.

Then we concluded with a conclusion in which we summarized our findings.

Keywords: structure _ rhythm _ poem _ weight _ poetry**.**