الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمّه لخضر– الوادي

كلية الآداب واللغات قسم اللغة و الأدب العربي

بنية الإيقاع و جمالياته في شعر عثمان لوصيف

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي

تخصص:النقد الأدبي الحديث والمعاصر في الجزائر

❖إعداد الطالب:

المكي مباركي

❖إشراف:

أ/د.يوسف العائب

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
01-	البشير مناعي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الوادي	رئيسا
02-	يوسف العائب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الوادي	مشرفا ومقررا
03-	السعيد قرفي	أستاذ محاضر أ	جامعة الوادي	مناقشا
04-	عبد الكريم شبرو	أستاذ محاضر أ	جامعة الوادي	مناقشا
05-	عبد الرزاق بن دحمان	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	مناقشا
06-	رحيم عبد القادر	أستاذ محاضر أ	جامعة بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية : 1442هـ – 1443هـ /2021 م – 2022

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــــــــداء

_إلى روح جدتيّ .... جديّ .... وهم عند بارئهم يرجون رحمته ...

_إلى والديّ الكريمين أمد الله في عمرهما ...

_إلى زوجتي (أميرة) رفيقة دربي و إشراقه صباحاتي المضيئة.....

_إلى أبنائي جميعا (عبد الحليم . عبد العظيم . عبد البديع . نمارق . عبد العليم) فلذات كبدي ومسرة أمنياتي المستقبلية ..

_إلى أخوتي ، أخواتي ، أقاربي ، أصهاري ، زملائي ، أصدقائي الواقعيين

و الافتراضيين ...

إليكم أيها الطيبون جمـيعا ....

المكـــــــي

مقدمة

الإيقاع لغة ثانية، لا تُدركها الأذن بمعزل عن غيرها من الحواس ، وإنما يعيها الوعي الإنساني بالسليقة ،فهو قانون خاص ومُعطى أدبي نقدي، قائم على تبرير الصلة بينه وبين الحياة والكون والحقيقة، فهو على علاقة فنية وصلة حيوية تُعبر بعمق عن الواقع الطبيعي للحياة. وبشكل مجمل فهو على صلة وثيقة بمظاهر الطبيعة المختلفة ، كسقوط رذاذات المطر المتساوية في القَطْرِ، ودقات القلب المتواترة في النبض، ووقع أقدام العسكريين في الخطو،وكلها ترسم دربا جميلا في توالي مقاطعها، وتكرار أصواتها، فتُحدث نغما فاعلا ومؤثرا يجرجر معه النفس الذواقة إلى طربة القصيدة وجنسها وإيقاعها، ويحيل ما سبق على أن الإيقاع لا يزال يبحث عن الجدة والتفرد وعن التشابكات و التشنجات داخل البناء الشعري كونه مشحونا بطاقة تعبيرية متسع الدلالة ومتعدد المحامل، يحقق انعكاسا على عالم النص، وعلى تجربة الشاعر الذي يجسّر لثنائية الإيقاع / الدلالة .حيث لا تبقى القضية لغوية محضة ، بل تصبح قضية معرفية تستوعب الوعي بعلاقات أوسع من علاقة الكلمات والمصطلحات بعضها ببعض، مما يؤدي إلى تعتعة نظام القصيدة وقانونها، ومن ثم اختراق الحجب التي تخفي الحقيقة. وهكذا ينكشف التفاعل و التعالق بين النغم المزوَّق بأنواع البديع المعبر والمؤثر، ليتشكل ويتآلف ويندمج مع عناصر النص ومعاني مفرداته، فالإيقاع حدث ذهني له مهارة لغوية تقوم مقام التحليل النفسي و الإبهار اللفظي، إذ تفصح المفردة عن عذوبتها وشرفها داخل النص، فهي بحق ذلك الشعور العميق الذي يمد القارئ بمحاكّ ورهانات حاسمة مرهونة برؤية لها القدرة على أن تتأوَّل لغة النص وموسيقاه الخارجية والداخلية، فالموسيقى الخارجية منوطة بتفعيلات البحر الخليلي، وتكرار الروي تكرارا مطردا، وجرس القوافي المتتالية الثابتة أو المتنوعة ، والصور والأفكار وبنيات النص التي تبقى كتلا جامدة، غامضة لا حياة فيها حتى تأخذ طريقها في التوصيف و التحليل. أما الإيقاع الداخلي فأقل ما يُقال عنه أنه يُحصي جرس الألفاظ التي تحمل سلطة الإغراء للفكر وللنفس . وبأصوات عبر فصاحتها وعذوبتها وحللها العديدة فهي مثيرة ومستفزة. هكذا نفهم ربما دلائل العلاقات المدبلجة لإنشاء قصيدة شعرية حصينة قابلة للتحول وللتأقلم عبر مسارات الزمن وهو علاقة سجالية تقع بين الباث والمتقبل على حد سواء.

فالإيقاع نغمات متساوية متجددة عبر جسد القصيدة وفق خط عمودي ،يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها.علاوة على ذلك تدفقه في الخطوط الأفقية للنص، فتثوي الحركات والسكونات مع وحدات صوتية متساوية وثابتة، حيث يخضع عنصر الزمن فيها بتقسيمات إلى وحدات وعناصر متآلفة تلتئم في سياق كلي، لتصنع منه نظاما مدركا بصريا وسمعيا،ظاهرا وخفيّا، فكل عنصر من هذه العناصر يجسد شبكة من العلاقات المحكمة للشكل وللدلالة نائية عن العبثية و التكلف الذي تحدوه الأشكال الفارغة وتشوبه الرتابة المقيتة و القاتلة ، ويُقصد منها الزينة الفجة المؤدية إلى الإسفاف في النظم ووأد اللغة.

لا ندّعي الكمال والإجلال ، ولا فضل السبق لتناول ظاهرة الإيقاع ، فيقودنا الأمر إلى الوقوف على أهم ما جادت به الأقلام التي تناولت إبداعات – عثمان لوصيف – بالتحليل الأسلوبي خاصة رسالة للدكتور:السعيد قرفي بعنوان (بناء الأسلوب في شعر عثمان لوصيف) . ورسالة الدكتور : الصالح زكور تحمل عنوان :(الظواهر الأسلوبية في شعر عثمان لوصيف). ومن الطبيعي أن تكون للبحث تعثرات وعقبات شاقة وشائقة، منها الصعوبات الفنية المتمثلة في اتساع الميدان التطبيقي، والذي اقترب من عشرين ديوانا وما تتضمنه من الانفجار المجازي ، والتكثيف الدلالي، الذي ساح عن طاقة استيعابنا، وبقي يحز في دواخلنا شعور بشروخ ونقائص ، و غمط لحق شاعرنا ، بعد أن حاولنا جهدنا في تضييق مسالك المعنى ، وخلق جوٍ من الدفء الحميمي و التفاعل بيننا وبين منجزاته الشعرية ، إلى أن خلصنا لهذه الصفحات .آملين أن يضئ عرضنا هذا بؤرة ولو ضئيلة في آفاق القراءة الشعرية لراهن النص الأدبي ، والتي نتصور أنها تطلعات شاسعة ورحبة على ما قيل فيها وعنها.

ثمة رؤية استشراف تُقرّ أن الإيقاع متصل أساسا بالحالة الشعورية والنفسية، فهو الإجادة في استخدام إبداع جديد، متمازج بالفكر واللغة والرموز والموسيقى و الأخيلة، لأن بنيته تعمل على تنظيم وظائف المخ لدى كل من المتلقي والفنان المبدع، مما يجعلهما في حالة شعورية واحدة، تميط اللثام عن واقع جديد يعتمد الإغراء والإثارة . إن على المستوى الظاهر المتجلي في الجانب الصوتي الصريح، أو على المستوى المستتر، الذي يؤدي وظيفة أغور أثرا مما يجعل النسيج اللغوي مرحا خصبا لحركة دؤوب لا ينقطع إيقاعها في النص.

ولعل السؤال الذي يمكن أن يثار ضمن هذا الإطار مفاده:-

ما جمالية الظاهرة الإيقاعية وما أبعادها التصويرية الفنية في شعر عثمان لوصيف ؟ أو بلغة نقدية معاصرة، كيف أسهم الإيقاع في إيجاد الجو الشعري وفي شعرية مدونات الشاعر الجزائري عثمان لوصيف ؟ أهي ذاتها الأوزان العروضية التي نجدها في مدونات العروض والقوافي أما أن الإيقاع أعمق جمالية في الذوق الفني العام ؟ وهل استطاع الشاعر – عثمان لوصيف– أن يترك أثرا فنيا ذا رؤيا وذائقة خاصة تهز مشاعر المتلقين ؟ وكيف استطاع صهر وهصر عناصر الإيقاع لتشكيل جوهر النص الشعري؟

على تلكم التساؤلات الغائرة و المغرية التي دفعتني للغوص في غيبيات هذا الموضوع وآنس به دون غيره ، وأحسبه مؤشرا حافزيا وكافيا لقراءة ومواكبة واقع الشعر في وطني .

ترتجي هذه الدراسة البحثية إذاً عبر القادم من وريقاتها، كشف مواطن الصنعة والتصنع مع ظاهرة شعرية، تكتنز برؤى و أحكام وتطلعات وموسيقى و صور فنية وارفة البهاء ،تقدمها لغة ذات معرفة عالية تستوجب الوعي بعلاقات أوسع من علاقة الكلمات والمصطلحات بعضها ببعض، كما تحاول الدراسة أن تسدل الستار عن فاعلية الإيقاع وما ترسمه من إشعاعات و إضاءات تحوِّل اللغة من أداة تعبير إلى فعل تفجير شأنها الرفع من ذاتها إلى مصاف الفنون الخالدة.

هذا التناول الواسع والتداول المتواتر لمصطلح الإيقاع بوصفه مناط كل شعرية ،دفعنا إلى خوض هذا المشروع دون تلكأ أو تردد، فلقد استرعى انتباهي هذا الكم الهائل من الدواوين للشاعر الجزائري – عثمان لوصيف- باعتبارها مادة أدبية تتجسد فيها كل معالم الجمالية التي قلّ نظيرها في الشعريات العربية الجزائرية المحايلة والمعاصرة وكونها لا تستلم لسلطة النمط المعرفي ولا تستكين للأساليب التصويرية ، وطرائق تركيبها من جهة، وتأخذ من – جهة ثانية- بعدولها الشكلي و التيمي الذي سنأتي على توصيفه من خلال نماذج من شعره التي تدغدغ وعي القارئ (المتوسط) بلغة " ريفاتير" . وكون الشاعر له مدونات ثرّة بالكتابة الإبداعية و ببُعدها الجمالي، لقد ورطنا هذا – الوصيف – المميز بالتوغل في غياهب انفعالاته و تشظياته التي فززت عصافير اندهاشنا ، لذا حظي باهتمامنا كقراء نتلهف لكل جديده الإبداعي عبر مؤلفاته الورقية وحصصه الصحافية على السواء.

إن التقيد الصارم بأدوات منهج معين غير متيسر مع ظاهرة شعرية تُغير مواقعها وضوابطها وأقنعتها في لعبة غير راكحة تتبادل فيها الأدوار و التمثلات بين نص وآخر.لذلك كان التعدد المنهجي قوام البحث، فحاولنا مقاربة هذا المفهوم المتشعب عبر المنهج الأسلوبي و الوصفي الذي لامناص منه في بعض الإجراءات الأساسية، الذي يُراد منه البحث في فنية النصوص و استكناه جمالياتها، كما استفادت الدراسة ببعض آليات المنهج الإحصائي ،وهذا ما يَسمُ العمل بالسعة والطول ،مع الدقة والموضوعية لتُعبِّر عن صورة واضحة تبرز من خلالها التشكيلات الإيقاعية.

واتساقا مع ما تغيّاه هذه الدراسة فقد ارتضينا لهذا المشروع فصولا ثلاثة تتجاذب أطراف مضامينه و إشكالياته المتعددة فضلا عن المقدمة والمدخل والخاتمة.حيث في المدخل تعرضنا لمفاهيم لغوية واصطلاحية هامة للبنية وللإيقاع .كما حاولنا عبره أن نمخر عباب الذاكرة عربيها وغربيها، قديمها وحديثها، وتساءلنا على موقف النقاد من هذه الظاهرة الشعرية، وعجنا ببورترية عن الشاعر – عثمان لوصيف – و أسقطنا الجوانب المختلفة للإبداع على نصوصه، عبر كامل ضروبها راصدين ملامح المنهج الأسلوبي في نظرة وصفية نلتجئ إليه في قراءتنا لنصوصه التي تملك فيضا من الطاقة الشعرية ، وما تفجّره من تشويق وإثارة ومفاجأة عبر فضاء الإدراك الأرحب بدلالته ومتعته.

وفي أول الفصول حاولنا استجلاء أبرز المظاهر الإيقاعية الخارجية، من خلال بُعدها القار .الذي تجسد في الأوزان الخليلية من البحور(الصافية،المركبة،الممزوجة) والقوافي بوصفها اختيارات الشاعر المبدئية،و ما عرض لتلك النماذج من عوارض التدوير والتداخل التفعيلي ، والتشكيلات الصوتية وهندسة البيت الشعري أو القصيدة وعلاقتها بالدلالة.

و قد مس ثاني هذه الفصول (الإيقاع الداخلي) وأبرز مظاهره الإيقاعية يرتبط بهوس التكرار من خلال تراكم نفس الألفاظ أو السمات كما درسنا التوازي ،وما واشجه من أصوات وتصوير للحركات أو التماثل الصرفي، وما ينبثق عنه من موازنة و ترصيع بما له إثراء للإيقاع في شعرية الأداء.

الشاعر لا يخلق ألفاظا وإنما يخلق علاقات متكاملة ، وهذا فحوى الفصل الثالث، فالقصيدة ليست حشدا لمفردات وأصوات متجاورة ومتحاورة فيما بينها، تسبح في معزل عن بلاغتها وجرس ألفاظها،لذا كان مُرامنا إبراز قيمة الجناس و التصريع و الترصيع و التشبيه و الاستعارة في إشاعة الموسيقى و إحداث النغم الشجي ،و إيهام المتلقي لمعرفة دور البديع والبيان في إسكاب الروعة والمهابة على النص الشعري.

وكل ما تقدم من معطيات مُربكة وحمّالة لحادثة نقدية نادرة، ومن أجل البلوغ إلى مبتغانا، استندنا بما وقع في أيدينا من مراجع عربية انفردت بتناول هذا الموضوع الهام بشكل واف وعميق،مُثرين بحثنا بمصادر أجنبية منها كتاب بنية اللغة الشعرية لـ جون كوهن ، وبعض المجلات الأدبية المصنفة من داخل الوطن و خارجه، وبعض الرسائل الجامعية ، خشية أن يُصاب عرضنا بالكساح المنهجي.فإننا اتكأنا على كتاب أسرار البلاغة للجرجاني ، وكذا مصطفى جمال الدين و كتابه الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، وكتاب التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج للدكتور : ثائر العذاري.و على غرار ما فعله الدكتور : ماهر مهدي هلال في تحليله لجرس الكلمات ، في كتابه الموسوم ب: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي و النقدي عند العرب.وغيرها من المراجع التي اقتبسنا من فوانيس ضوئها ما وسعنا ، كي نلتمس في سراديب هذا العرض الذي تجلت ملامحه وأَضحت قابلة للتناول العلمي الجاد.

ختاما و اعترافا بالجميل و إقرارا بالفضل، أتقدم بأسمى معاني الحب والامتنان لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور : العائب يوسف ، فلا يسعُ شكري وامتناني كلاهما سعة صدره ،وطيبة سريرته. والذي تفضّل بالإشراف على عملي فبآرائه النيّرة ظل يزوِّدني بتوجيهاته السديدة ،و قاسمني مشقة وتعب هذا العرض المتشعب الممتد الضفاف، فله مني وافر الشكر ، و خالص الدعاء، كما أشكر قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة حمّه لخضر بولاية الوادي،التي أكرمني الله بالتعلم بأفنيتها ، فحظيت بشرف العلم وشرف التخرج منها.

المـــــدخل

مهاد مفاهيمي: مفاهيم واصطلاحات

- البنية بين اللغة والاصطلاح.

- الإيقاع المفهوم اللغوي والاصطلاحي.

- الشاعر – عثمان لوصيف- ومدوناته الشعرية .

- إحصاء تعدادي للقصائد.

- تحليل النتائج العامة للقصائد .

البنية بين اللغة والاصطلاح:

إن محاولتنا لتحديد مفهوم البنية يقتضي منا تحري الدقة اللغوية في القراءة و المقارنة والاستنتاج، إذْ سنقف على جملة تعريفات تربطها عدة علائق متفاعلة فيما بينها. وقبل التطرق إلى المفهوم الاصطلاحي للبنية يجب أن ننتبه إلى ما يُرادف المصطلح عند اللغويين مبرزين أهم ما يُخفيه من اختلاف بين النقاد والدارسين حول هذا المفهوم.

1 –1: البنية لغة :

بَدَتْ لفظة البنية في القرآن الكريم بوفرة على صورة الفعل الثلاثي (ب ن ى) أو على صورة أسماء: بنيان، بناء، مبنى، يقول الله تعالى: {إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُم بُنْيَانٌ مَّرْصُوصٌ (4)} [الصف]

﴿أَأَنتُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَمِ السَّمَاءُ بَنَاهَا ﴾النازعات 27.

﴿وَالسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ ﴾الذاريات 47.

أما الأحاديث النبوية فنجد أيضا أن كلمة بنية وردت ،كفعل وكَاسْم ففي الحديث الصحيح: " بُني الإسلام على خمس ..." [1]

" المؤمن للمؤمن كالبنيان " [2]

أما في الشعر القديم فقد أوردها الشاعر الفارسي عن أبي الحسن:

أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنى : وإن عاهدوا أوفوا وإن عقدوا أشدوا"[3] .

وقد لقيت الكلمة — البنية – ذروة الاهتمامات ضمن المصادر العربية القديمة التي وردت في موادها بمعان مختلفة :

[1] - محمد بن إسماعيل أبو عبدالله البخاري الجعفي، الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه = صحيح البخاري، المحقق: محمد زهير بن ناصر الناصر،: دار طوق النجاة،: ط1،1424هـ،د1، ص11.

[2] - المرجع نفسه، ج1، ص103.

[3]– ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب ،دار صادر بيروت،لبنان،،مادة(بنى) ج 18،،ط2000،2،ص101.

1 - أ **لسان العرب** : " البُنية والبِنيةُ " ما بنيته وهو البنى والبنى " كما قيل أن البنية هي : " الهيئة التي تبنى عليها مثل المبنية والركبة " [1] ويقال:" بُنية وبُنيَّ وبِنية بكسر الباء مفهوم مثل جزية وجزي، وفلان صحيح البنية أي الفطرة "[2].

2 - **1-ب القاموس المحيط** : " يُقال بِنية ،وبنيَّ-بكسر الباء – اسم مقصور ،وبُنية بنيَّ – بضم الباء- مقصور كذلك ".[3]

3 - **1-ت محيط المحيط** :

كلمة بنية لها عدة معانٍ منها :

البنية : "ما بنيته ج. بنى وبُني، والبنية الفطرة يقال فلان صحيح البنية أي الفطرة. و البنية عند الحكماء عبارة عن الجسم المركب على وجه يحصل منه مزاج، وهو شرط للحياة عندهم. وعند جمهور المتكلمين عبارة عن مجموعة جواهر يقوم بها تأليف خاص لا يتصور قيام الحياة بأقل منها. وبنية الكلمة : صيغتها والمادة التي تبنى منه"[4] .

4 - **1-ث المعجم الوسيط** :

نجد " بنى " الشيء بنياً وبناء وبُنيانا: أقام جداره ونحوه، يُقال: بنى السفينة و بنى الخباء، وأُستعمل مجازا في معان تدور حول التأسيس والتنمية. فيقال بنى مجده و بنى الرجال وغيره يبنى القرى"[5].

من هنا نستطيع أن نفهم المدلول اللغوي لمصطلح البنية فهو يُحيلنا دوما إلى بناء الشيء على هيئة وصورة معينة ،كما يُشير دائما إلى الشكل والهيكل. لكن أي شكل وأي هيكل؟ وكيف انتقلنا بالدلالة من المفهوم اللغوي للمفهوم الاصطلاحي الذي صارت تحفل به الدراسات النقدية المعاصرة؟

أسئلة صارخة ومثقلة بالسأم نُحاول الإجابة عنها في بحثنا حول المفهوم الاصطلاحي للبنية ، ونقتصر على بعضها والتي تقترب من النقد الأدبي.

---

[1] - المرجع نفسه،ص،ن.
[2] - المرجع نفسه،ص،ن.
[3] - الفيروز آبادي، القاموس المحيط،، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999، ص 81.
[4] - بطرس البستاني،محيط المحيط، مكتبة ناشرون،لبنان،(د.ظ)،1977،ص57.
[5] - إبراهيم مصطفى،أحمد حسن زيات،وآخرون،المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والتوزيع،مصر،1972،ج1،ص72.

1-2 : البنية اصطلاحاً

ا 1-2-أ- البنية في الاصطلاح الغربي :

لقد انصب جهد الغربيين حول هذا المفهوم الفضفاض محاولين القبض على لحظته الدلالية القصوى لهذا فالبنية عند كلود ليفي شتراوس الذي يعرفها على أنها : " تحمل أولاً وقبل كل شيء طابع النسق أو النظام، وتتألف من عناصر من شأنها أنَّ تحوَّل بعرض للواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى ".[1]

ويذكر " جيرالديرنس " صاحب قاموس السرديات أن البنية : " هي شبكة من العلاقات الموجودة بين القصة والخطاب والقصة والسرد، وأيضا الخطاب والسرد، " ثم يسترسل في الشرح، " البنية هي شبكة العلاقات الخاصة بين المكونات العديدة وبين مكون على وحدة الكل " [2]. أما رولان بارت يرى في البنية : " أنها مجموعة من شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكل وبين كل مكون على حدة، فإذا عرفنا الحكي بوصفه يتألف من قصة وخطاب مثلا، كانت البنية هي شبكة العلاقات بين القصة والخطاب، القصة والسرد، الخطاب والسرد ".[3]

وبالنظر إلى لوسيان غولدمان فهو يتصور : " أن البنية هي ذلك الترابط الحاصل بين الرؤية للعالم التي يعبر عنها النص في الواقع وعناصره الداخلية تشكيلية كانت أو فكرية والوصول إليها يتطلب بحثاً جدياً مفصلا ودقيقاً ".[4]

ومن هنا نلمس اتساعا كبيرا لمفهوم البنية فَعَسُر على النقاد ضبطها بدءا من صورتها النسقية المغلقة المتأثرة بتمثل دوسوسير للغة في الدرس اللساني حين رأى ضرورة الدراسة الوصفية للغة بذاتها ولذاتها، إلى انفتاحها على ملابساتها التكوينية حين تأثر بعض دارسيها بالنظرية الماركسية.

---

[1]- عبد المنعم زكريا الفاسي، البنية السردية في الرواية، تقديم أحمد إبراهيم الخوري عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، ط1، 2009، ص 16، 17.

[2] - جير الديرنس، قاموس السرريان تر: السيد إمام، ميرنبت، للنشر والمعلومات، ط1، 2003، ص 191.

[3] - غالب حمزة أبو فرج ،الأدب الهادف، فناديل التأليف والنشر، 2004، ص 262.

[4] - المرجع نفسه، ص263.

كما وصف كل من ريفاتير و رومان جاكوبسن البنية على أنها: " النص أو الخطاب بنية تامة أو جهاز لغوي يستمد الخطاب قيمته الأسلوبية منه، فنحن إذن إزاء هذه النظرية أمام بنية ثم وحدة ثم خطاب، والعملية الشاملة أو المركبة لعلاقة المظاهر اللسانية هي النسيج وخصائصه الخارجية".[1]

ونوّه جان بياجيه بتعريف لمصطلح البنية والذي كاد أن يغطي جميع التساؤلات : " إن البنية هي مجموعة تحولات تحتوي على قوانين لمجموعة تقابل خصائص العناصر تبقي أو تعتني بلعبة التحولات نفسها دون أن تتعدى حدودها أو تستعين بعناصر خاصة ".[2]

فالبنيوي ينظر إلى البنية بوصفها عناصر تربطها علاقات داخلية يضبطها نسق وتتحدد قيمة كل عنصر بعلاقاته التقابلية مع العناصر الأخرى، فالاختلاف والتقابل هو الذي يبني وحدة البنية ويعضدها.

أ – 1-2-ب- البنية في الاصطلاح العربي

إن لمصطلح البنية الغائر الأثر في بواكير المدونات المعرفية العربية مدلولا ،يبتعد به عن المدلول المتداول حديثا ،كاستعمال أبي هلال العسكري مصطلحي التأليف والتركيب اللذيّن يقتربان كثيرا من مصطلح البنية إذْ يقول: " أجناس الكلام والمنظوم ثلاث، الرسائل والخطب والشعر، وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب "[3]. و جمعها عبد القاهر الجرجاني في ثلاث : الترتيب والتعليق والبناء : " وأما نظم الكلام فليس الأمر فيه كذلك لأنك تقتضي نظمها وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس فهو نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض ".[4]

ثم تأخذ البنية مفهوماً آخر فبنية الكلام صياغته ووضع ألفاظه ورصف عباراته و إلى ذلك ذهب قدام ه بن جعفر فقال : " بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له

[1]– سمير الدبلجي، الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية، 1991، ص 106.

[2] – فاضل ثامر، المتطوع بالمسكوت عنه في السرد الغربي، دار الهدى للثقافة والنشر، بيروت، ط 1، 2006، ص 18.

[3] - أبو هلال العسكري،كتاب الصناعتين،تح: علي محمد البجاوي،محمد أبو الفضل إبراهيم،مصر،1952،ص 179.

[4] - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تعليق وشرح محمد عبد المنعم، خفاجي، مكتبة القاهرة، مصر 1980، ص 98.

باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر وقال أيضا : " فبنية هذا الشعر على أن ألفاظه مع قصرها قد أشير بها إلى معان طوال "[1].

وهو هنا يقترب كثيرا من مصطلح التكثيف، والذي هو سمته الخطاب الشعري ويقابله الإطناب، وكلما كانت العبارة ضيقة، محدودة الألفاظ، ومُوحية بعيدة الدلالة، كانت إلى الشعر أقرب.

ويُفرد ابن طباطبا جزءا من كتابه يتحدث فيه عن الشعر وأطلق البناء على نظم الشعر فقال : " فإذا أراد الشاعر بناء القصيدة وأدخل في بنائها اللفظ والمعنى القافية والوزن. وربط بناء الشعر بعمل النقاش الرفيق وناظم الجوهر ".[2]

وقد ذاع صيت هذا المصطلح – البنية – في الخطاب النقدي العربي المعاصر .فتمتد جسور تواصلية بين القديم والحديث حيث يزعم عبد المالك مرتاض أن" للبنية في الخطاب الشعري وظيفة جوهرية حيث اتفق معظم النقاد والمحدثين على أن الشعر ليس معان ولا أفكاراً ولا يراد به إلى التنظير الفكري المعقد وإلا لا تجد لذلك سبيل الفلسفة أو المنطق أو هما جميعاً ".[3]

ويضيف أيضا أن للبنية وظيفتين :

أ – **البنية الإفرادية** : وتبحث في خصائص العناصر التي اتخذت أدوات نسيج الخطاب.

ب – **البنية التركيبية** : ويبحث في خصائص الوحدات التي يتألف منها الخطاب نفسه.

وتُشير دراسة قيمة قدمها الدكتور يوسف وغليسي على أن :" البنية نتاج البنيوية، وهي تتكئ على مذهب علمي بتحليلها وإعادة تركيبها، وشرحها على تقوية التصميم الداخلي الذي تخضع لديه ألا وهو البنية "[4] . ويقدم زكريا إبراهيم تعريفا للبنية جد موجز يقول فيه : " من المؤكد أن أبسط تعريف للبنية هو أن يقال :" إنها – نظام– أو نسق من المعقولية" [5]. أما صلاح فضل فيلمح البنية من وجهته فقال :" وربما كان تعريف البنية عموما بأنها كل مكون من ظواهر متماسكة ، يتوقف كل منها على ما عداه ، ولا يمكنه أن

[1] - قدامة بن جعفر البغدادي،نقد الشعر،تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ، القاهرة، مصر،ط2،1962،ص8.

[2]– أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2001، ص 130.

[3]– عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 23.

[4] –يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من الأنسورية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، 2002، ص 116.

[5] - زكريا إبراهيم ،مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية ،مكتبة مصر القاهرة،د.ت. ص29.

يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه، هو أبسط تعريف للبنية حتى الآن يسمح لنا بالتقدم في تحليل خصائصه الاصطلاحية" [1]. وتتمكن الناقدة يمنى العيد من أن تقدم للقارئ تعريفا مختصرا للبنية فـ :"مفهوم البنية هو مفهوم ينظر إلى الحدث في نسق من العلاقات له نظامه "[2]. وينتبه الدكتور عمر مهيبل لتعريفات من سبقه و يعرفها بـ " البنية هي الكل المؤلَّف من عناصر متضافرة مترابطة ، أي أنها تتكون من العلاقات المجردة التي تقوم بين عناصر وتحولات منظومة مستقلة نسبيا عن المؤثرات المختلفة " [3]. و حري بنا أن نصل إلى نقطة مفادها ، أن البنية تقوم على أساس النظم والربط بين عناصر الجملة ،لتؤدي معنى للقارئ.

2-الإيقاع في اللغة والاصطلاح :

يُشير لفظ الإيقاع في المعاجم اللغوية إلى الطريق ، وإلى معان متباينة لكن أغلبها متعلق بنظم الألحان وبنائها :

2-1- الإيقاع لغة :

تفيدنا المعاجم اللغوية في تراثنا العربي وفي طليعتها لسان العرب لابن منظور : " أن الإيقاع مشتق من مادة (وَقَعَ)، ولهذه المادة دلالات متعددة من أبرزها : وقع الشيء ومنه يقع وقعاً ووقوعاً : بمعنى سقط، ويقال وَقْع المطر، وهو شدة ضرب الأرض إذا وَبَلَ، وهي معاني الكلمة، كذلك : الوقعة، الوقيعةُ، الحرب والقتال، وقيل : واقعوهم، وأوقعوا بهم إيقاعاً ". [4] وورد أيضا : " الإيقاع عن إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها"[5] " والإيقاع لغة الميقع والميقعة : المطرقة ".[6] ومصدره أوقع متعدي وقع من وقْع الكلام: أي تأثيره في النفس وليس في السمع فحسب و لأن له وقعا " [7] .والتوقيع إقبال الصقيل على السين بميقعته أي بمطرقته ".[8]

---

[1] - صلاح فضل،نظرية البنائية في النقد الأدبي ،منشورات دار الآفاق الجديدة،بيروت، ط3،1985، ص176.

[2] - يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ،دار الفارابي بيروت،ط2، 1999، ص185.

[3] -عمر مهيبل،البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط2، 1993، ص18.

[4] – ابن منظور، لسان العرب،مرجع سابق،مادة (وَقَعَ).

[5]– ابن منظور،لسان العرب، مرجع سابق، مادة (وَقَعَ)

[6] –أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ج1،ط1، 1989، ص 227.

[7] –عبد الكريم الناعم : في أقا ريم الشعر، دار الذاكرة، سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية رقم 05، دمشق، ط 1، 1991، ص 28.

[8]–بسام قطوس : البنى الإيقاعية في مجموعة درويش (حصار لمدائح البحر)، مجلة أبحاث اليرموك، الأردن، مجلة 19، عدد 01، 1991، ص 42.

جاء في القاموس المحيط لـ" الفيروز آبادي": الإيقاع إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويُبينها ".[1] وفي كتاب المرام في معاني الكلام " الإيقاع مصدر أوقع النقر على الطبلة بلتفاق الأصوات والألحان ".[2]

فالإيقاع لفظة متعددة الدلالات والاستعمالات، وأرجح ما يعلق في الذهن عنه أنه نوع من ترداد و تكرار الأصوات وترديدها في فواصل زمنية متساوية ما يحدث وقعا متناسقا يُثير فينا استجابة نفسية لهذا الأثر.

وكلمة الإيقاع (RhyThm) مشتقة من اليونانية Ruthmos وهذه مشتقة بدورها من كلمة Rheim بمعنى بمعنى الجريان والتدفق وحسب – بنفيست – فإن معنى " الإيقاع كان قد استعير من الحركات المنتظمة للأمواج هو ذلك ما كان يعلم منذ أكثر من قرن في بدايات النحو المقارن ومازلنا نكرره، و ماهو بالفعل ، الشيء الأكثر بساطة و إرضاء لقد تعلم الإنسان مبادئ الأشياء من الطبيعة وقد ولدت حركة الأمواج في ذهنه فكرة الإيقاع وهذا الاكتشاف الأساسي مثبت في المصطلح ذاته ".[3]

و من هنا يكمن مفهوم الإيقاع بـ : " التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الشدة واللين أو القصر والطول أو في قالب متحرك سواء الأسلوب الأدبي أو الشكل الفني ".[4] فهذا الجريان والتدفق يُحيل إلى حركة متغيرة بانتظام وتناسق تصحبها أصوات على صيغة نغمة تطرب الأذن، وهذا ما يقدمه لوتمان بقوله : " ذلك الانتظام والتناغم الزمني الذي يشكل أي عمل منتظم ".[5] وتبدو هذه الظواهر واضحة في الموسيقى والشعر وبعض الفنون الأخرى.ومما نقله ابن سيدة عن الخليل بن أحمد الفراهيدي في كتاب العين: " أن الإيقاع حركة متساوية الأدوار لها عورات متوالية ".[6] يتقاطع مفهوم البنية مع مفهوم الإيقاع من حيث أن البنية لا تتجسد إلا بعلاقات الاختلاف بين عناصرها المتقابلة، والإيقاع لا يتحقق إلا بتواتر الصمت مع الصوت، الشدة مع الرخاوة، الامتداد مع القصر.

---

[1] –الفيروز آبادي : القاموس ،مرجع سابق، ص 127.

[2]– مؤنس رشاد الدين: المرام في معاني الكلام، القاموس الكامل عربي /عربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، ط 1، لبنان، 2000، ص 150.

[3]. Beneviste.Problemes.de Linguistique general.TL.LOL.Tel.Gallmard.1986.P327

[4] –مجدى وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان، ط2، 1984، ص 70.

[5]– يوري لوتمان، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، تر: أحمد فتوح، دار المعارف، القاهرة، 1997، ص 70.

[6] – ابن سيدة، المخصص، مادة وقع، الكتب العلمية، لبنان (د.ت)، ص 10.

2-2- الإيقاع الاصطلاح :

2-2- أ- الإيقاع عند الغرب :

- قديما التفت أرسطو إلى الإيقاع، لكن في النثر دون الشعر، إذْ عُرِف الشعر بموسيقى الأوزان المتداولة عند اليونانيين، فأشتهر هوميروس عند أرسطو على أنه شاعر فحل لأنه جعل محاكاته في الشعر ذات طابع درامي .

أرسطو، في معرض حديثه عن الإيقاع في النثر، يرى أن :" تركيب الأسلوب يجب أن لا يكون موزونا ولا خاليا من الإيقاع بالمرة، فإذا كان موزونا أعوزته قوة الإقناع بسبب مظهره الاصطناعي صرفا لأذهان الجمهور المستمتع بالموضوع بتركيز انتباهه على تكرار الهبوط الصوتي المتماثل، مشغولا بتوقع عودته، وعلى العكس من ذلك إذا كان الإنشاد خاليا من الإيقاع تماماً، فإنه يعتقد التجديد الذي ينبغي أن يكون له" .[1]

يورد ريتشاردز تعريفين للإيقاع أولهما له علاقة بالنظرة النفسية وهو أن الإيقاع : " اعتماد جزء على جزء داخل كل، يستمد من التوقع والتنبؤ "[2] . وثانيهما أنه :" التشكيل المتكرر، أي مجموعة من المجموعات، بحيث أن المجموعات المتعددة الداخلة في تكوينه تكون تسمية الواحدة بالأخرى، وإن لم يكن هذا التشابه تاماً بالضرورة "[3]. وبهذه التعريفات اتضح لريتشاردز أنها معاني مفتوحة وواسعة فلذا يجب الملاحظة والدقة : " فالإيقاع هو حركة المعنى، وليس بينهما انفصال، ولإدراك أحدهما ينبغي اكتشاف الأخر معه" [4]. يفرق لوتمان بين التكرار والتردد في الطبيعة والتكرار في الشعر، ومن ثم نجد أنفسنا أمام نوعين من الإيقاع : الإيقاع المتعلق بالطبيعة، والإيقاع الشعري، يتمثل الأول في التكرار لأوضاع معينة من خلال فوارق زمنية معينة كتوالي فصول السنة على سبيل المثال "[5].

أما الإيقاع في الشعر فهو ظاهرة مختلفة " فإيقاعية الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضيعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس بمتساوٍ، ويهدف الكشف عن الحد

---

[1] – مقداد محمد شاكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، دار دجلة ،الأردن، 2010،ص 385.

[2]– سيد البحراوي : موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، دار المعارف، ط1، 1986، ص 114.

[3] - يوري لوتمان : تحليل النص الشعري بنية القصيدة .تر : محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1997، ص 70.

[4] - Emile Benveniste problèmes de linguistique générale Ti col Tel Gallimard 1986 p . 327

[5] - يوري لوتمان،تحليل النص الشعري،بنية القصيدة، مرجع سابق، ص 71.

الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة" [1]. أما بنفيست فإنه يربط الإيقاع بالطبيعة فيقول : " إن معنى الإيقاع كان قد استعير من الحركات المنتظمة للأمواج "[2].

ويرى " أوستن " و " رينية ويليك " : أن هناك " إيقاع للطبيعة وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الصوتية ".[3] كما يحذر جون كوهن (j. cohen) من الوقوع في الخطأ الذي يقع فيه من يعتقد بأن قضية النظم حِلية زائدة ويؤكد أن : " النظم ليس لباساً يلصق باللغة دونما ضرورة " [4] و هذهدعوة حقيقية صريحة ومنطقية لأن النظم يقصد به " الإيقاع " أداة فعالة جوهرية في الشعر، و به يتميز عن جنس النثر. وهو أشمل من العروض والوزن.

– ومن فلاسفة القرون الوسطى نجد سانت أوغسطين saint augustini يحذو حذو أرسطو حين يتساءل : " هل هذا جميل لأنه مُرْضٍ، أم مُرْضٍ لأنه جميل؟ ". ثم يجيب " إن هذا يُرضي لأنه جميل وهو جميل لأن أجزاءه تتشابه و ينتظمها انسجام واحد". [5] ولعله أقدم فهم لحقيقة الجمال من خلال النظر لمكوناته وعناصره، وعلاقتها ببعضها. يتجلى لنا من كل هذه التعريفات على أن الإيقاع أساسي في صُنع الجمال، فقد أطلق عليه " أرسطو " " التناسق " وسماه أفلاطون " الوزن والتناسب " أما سانت أوغسطين فوصفه بالانسجام ، ورغم تعدد التسميات والتعريفات فالدلالة واحدة ألا وهي الإيقاع لعلاقته المباشرة بالجمال .

– لقد وسّع الشكلانيون الروس من مفهوم الإيقاع ليشمل كل نسق نصي، ويدلل طوماتشفسكي للرأي قائلا : " إذا كنا نعني بكلمة إيقاع كل نسق صوتي مقطّع وفق أهداف شعرية، نسق قابل للإدراك من قبل المتلقي المعني بالأمر، فمن البيّن أن كل إنتاج للكلام الإنساني سيكون مادة إيقاعية ضمن الحدود التي تُسهم في مؤثر جمالي".[6]

---

[1] - المرجع نفسه، ص،ن.

[2] - Emile Benveniste problèmes de linguistique générale Ti col Tel Gallimard 1986 p . 327

[3] – أوستن وارين و رينية ويليك : نظرية الآداب، ترجمة : محمد الدين صبحي المحلي الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972، ص 212.

[4]– أرسطو، النظرية الشعرية، ترجمة : أحمد دروسين، ط1، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 120.

[5] –Châles Ber mardi esthétique et critique. P 280

[6] –To motchevski. Sur le vers. Théorie de la littérature op – at. P 154

– ويشذ الناقد والأديب (ت . س اليوت) برأيه في مصدر تناسق النغم في الشعر ،وما يميز قصيدة عن قصيدة أخرى فقال :" من الخطأ أن نعتقد أن كل شعر يجب أن يكون متناسق النغم، والقصيدة ذات الطول يجب أن يكون فيها صعود وهبوط في درجتها من الحدّة" [1] . وعرفته خالدة سعيد :بـ " الإيقاع لغة بل هو سابق للغة كمصطلح على تسميتها ،كذلك إنه ما قبل الاصطلاحات، كان الإنسان القديم يحدث أصواتا متسارعة متصاعدة ليعبر عن اقتراب خطر، أو صوت الساحر مثلا يتعالى ويتسارع ليعلن عن ظهور روح عنيفة أو شريرة، ويهدأ ويتموج ليعلن ذهابها أو هدوء غضبها، رقص الحرب إيقاع خاص، لغة معبرة ،والإيقاع لا يقتصر على الصوت، إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جوّ ما (حسي، فكري، سحري، روحي) وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازن، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية". [2] فترتبط أفكار وموضوعات وإيقاع ووقائع النص فوق بياض البث الشعري مشكلة آفاقا جديدة وواسعة.

2–2–ب– الإيقاع في الاصطلاح العربي القديم:

يُعتبر مصطلح الإيقاع إشكالية عصيبة وعصية ، تتملص من أي كماشة نظرية تُحاول تأطيرها ورصد ماهيتها، وبالتالي عسر ضبط هذا المصطلح بمفهوم موحد الدلالة عند اللغويين والنقاد، بل تعدد الاستخدام والدلالة في الآن نفسه، فارتبط الإيقاع بالموسيقى وهذا ما نلمحه عند ابن طباطبا بأنه : «كلام منظوم بائن عن المنثور ،الذي يستعمله في مخاطباتهم مما خص به من النظم ،الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزاته. ومن اضطرب عليه الذوق لم يستفق من تصحيحه، وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به »[3]. فهو يسير بالإيقاع نحو الإدر اك بالدُّربة والملكة الفطرية التي يُجبَل عليها بعض الشعراء. دون حاجة لتعلم العروض والتمرّن على قواعده.

و يرجح أن (الإيقاع) مشتق من التوقع وهو نوع من المشي السريع فيقال : « وقع الرجل أي مشى سريعا مع رفع يديه، فإذا علمنا أن مشية الإنسان مرجع يرجع إليه أصول الإيقاع أدركنا أن فكرة الحركة بوجه

[1] - ت.س.اليوت، في الشعر والشعراء،تر:محمد حديد،دار كنعان للدراسات والنشر،ط1،دمشق،1991،ص42.
[2] – خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العورة، بيروت، ط2، 1984، ص107.
[3]– ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري، ومحمد زعلول، المكتبة التجارية، القاهرة 1956، ص03.

عام هي الأهم » [1].فالفارابي المتوفي(ت 950م) يرى أن الإيقاع :«هو النقلة على النغم في أزمنة محددة في المقادير والنسب» [2]. وعلى حد وصف ابن سينا فهو يفرق بين إيقاع اللحن وإيقاع الشعر: «فالإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا ،وإن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا» [3]. حتى أن الجاحظ (ت 255هـ) قال: «ما أروع صدور صنوف سائر الحيوان من ضروب المعارف، وفطرها عليه من غريب الهدايا وسخر حناجرها له من ضروب النغم الموزونة والأصوات الملحنة، والمخارج الشجية، والأغاني المطربة، فقد يقال إن جميع أصواتها معدلة و موزونة موقعة» [4]. غير أن سيبويهِ(ت 180هـ) وفي معرض حديثه عن الإيقاع فيقول:«أما إذا ترنموا –أي العرب– فإنهم يلحقون الألف والياء والواو بنون؛ لأنهم أرادوا مدّ الصوت. وإنما ألحقوا هذه المدة في الحروف الروي؛ لأن الشعر وضع للغناء والترنم» [5]. فبحسه العلمي المرهف والمبكر تنبه للظاهر التي يمكن تلخيص مفاهيمها في المعاني التالية :

2–2–ب–أ– صيحة يوم القيامة:

كان له مكانا في قاموس غريب القرآن للعلّامة محمد منير أغا الدمشقي، بمعنى العذاب، أما الطبري (ت774هـ) ذكر في تفسيره بمطلع سورة الواقعة قال تعالى : " إذا وقعت الواقعة... " (الواقعة 01) أي:" إذا نزلت صيحة يوم القيامة، وذلك حين يُنفخ في الصور لقيام الساعة."[6].

2–2–ب–ب– الأثر الجميل :

[1]– فؤاد زكريا،مع الموسيقى ذكريات و دراسات، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2017،ص57.

[2]– الفارابي،كتاب الموسيقى الكبير، تح: الغطاس عبد الملك حبشة، دار الكاتب العربي ،القاهرة،(د.ت)ص 436.

[3]– ابن سينا، كتاب الشفاء – جوامع علم الموسيقى – تح: زكريا يوسف، نشر وزارة التربية القاهرة، 1956ص 81.

[4]– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون،دار أحياء التراث العربي، بيروت،(د.ط)1969،ص 35.

[5]– سيوية أبو بشر عمرو بن عثمان، الكتاب، تح: عبد السلام هارون ،دار الخانجي القاهرة،ط3، 1988، 4/ 204–206

[6] –أبو جعفر الطبري– جامع البيان في تأويل القرآن محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الآملي، تح: أحمد محمد شاكر مؤسسة الرسالة ط:1: الأولى، 1420 هـ – 2000 م ج 23 ص 90.

وهذا ما تفضل به كل من ابن طباطبا وابن جني، فأورد ابن طباطبا في كتابه " عيار الشعر، حين تحدث عن الشعر الموزون: " وللشعر الموزون إيقاع يُطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فالإيقاع هنا بمعنى الوقع أو الأثر الطيب الذي يتركه الشعر الموزون ،الذي يشمل في اعتقاده على علاقة مظاهر هي: اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ"[1] .أما ابن جني تحدث في كتابه الخصائص : " السمات التي تتميز بها اللغة العربية، وكيف أنها إذا استغلت ألفاظها، وتراكيبها، وهذبت وأصلحت، كان لها الأثر القوي في نفس متلقيها ".[2]

هنا لا يُفهم بسهولة لأنه لا يَنظر إلى الإيقاع من جهة البناء والتشكيل ولا من جهة التأليف، بل من جهة التلقي أيضا، أو الكيفية التي يُستقبل بها الأثر الجمالي في نفس المستمع.

2-2-ب-ت- الوقوع :

لعل حازم القرطاجني ت 684 قد أدرج في كتابه " منهاج البلغاء وسراج الأدباء " المصطلح حيث تطرق في سياق حديثه عن السواكن والمتحركات في علاقاتها بتشكيل الوزن الشعري، وكيف تساهم مع بعضها في موضعها تحدث وقعا عند السامع.

2-2-ب-ث- اللحن والغناء :

نُفاجأ أن ابن فارس ت 395 هـ، يطرح مفهوما يسامت ما يطرحه المعاصرون في كتابه الموسوم بـ " الصاحبي " .أن أهل العروض مجتمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسيم الزمان بالحروف المسموعة، فلما كان الشعر ذا ميزان يناسب الإيقاع، صار الإيقاع ضرباً من الملاهي " [3]. ومن هنا : " فالإيقاع إذن ينظم كل شيء ،اللغة، الصوت، الحركة، الزمن". [4] ولذلك فإن المعاصرين في معرض حديثهم عن الإيقاع باعتباره أشمل وأوسع من الوزن/العروض لأننا نجد اختلافا كبيرا في الإيقاع بين قصيدتين أو ثلاث قصائد أو أكثر وكلها من البحر

---

[1] - ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر ،تح: د.عبد العزيز ناصر المانع،مشورات اتحاد الكتاب العرب،بيروت ، لبنان ، ص127.

[2] – ابن جني، الخصائص، تح: علي النجار،المكتبة العلمية، القاهرة،ط1(دت).ص 32، 33 .

[3] – ابن فارس ،الصاحبي في فقه اللغة وسنن العربية في كلامنا،تعليق: أحمد حسن نسج،دار الكتب العلمية،بيروت،لنان، ط1، 199،ص52.

[4] – عبد الرحمن تيومسين: حركة الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة كلية الآداب وعلوم اللغة، المجلد 60، العدد 3 يوليو 2000، ص 182.

الشعري نفسه. مما حري بنا الحديث عن شعرية متجددة للإيقاع تستوعب العروض كما تستوعب كل الأنساق الصوتية والبصرية المختلفة.

2-2-ب-ج- التواصل والتأليف :

وبنفس الطريقة والطرح للفكرة لصاحبها حازم القرطاجني حين حكى عن أساليب الشعراء فقال : " وللشعراء مذاهب فيما يعتمدون إيقاعه في الجهات التي يعتمدون فيها القول من الأنحاء، المستحسنة في الكلام كالأوصاف، والتشبيهات، والحكم والتواريخ... " [1]. وكما أُثِر عن قدام هـ بن جعفر في حديثه عن ائتلاف الوزن مع اللفظ والمعنى: " وجدت اللفظ والمعنى والوزن تأتلف فيحدث من ائتلافها بعضها إلى بعض معان يتكلم فيها" [2]. وهو ما يجعلنا نستشف دلالات في المبنى والمعنى والتشكيل، كما يمكن أن نجد شعرية وإيقاعا في كل منهم.

2-2-ب-ح-الأصوات المتتالية والمتساوية في الزمن :

وهذا المفهوم أدرجه أبو حيان التوحيدي ت 414 هـ حين يُعرف الإيقاع : " فعل يَكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة ، متشابهة...".[3]

ويعرف الكندي ولد 185 هـ . بـ " قول عددي متناسب، نقي من الأغراض المفسدة للقول العددي، وبأزمان متساوية الأركان متشابهة النسب ". [4] ويعرفه الخوارزمي (ت 232 هـ):" هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب ".[5] وفي نفس السياق يعرفه نصر الدين الطوسي ت (672 هـ) في رسالته في علم الموسيقى : " هو النظام الواقع بين أزمنة السكونات المتخللة بين النقرات والنغمات ".[6]

[1] - حازم القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تقديم وتحقيق،محمد الحبيب بن الخوجة،دار الكتب الشرقية،تونس (د.ت).ص 263.

[2] - قدامة بن جعفر البغدادي: نقد الشعر، عني بتصحيحه، س. أ. نونبياكر، مطبعة ليدن، 1996، ص 08.

[3]-أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة،اعتن به وراجعه:هيثم خليفة الطعيمي،المكتبة العصرية،بيروت،ج2،ص201.

[4]- يوسف شوقي، رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، مطبوعات دار الكتب، القاهرة، 1969 م، ص 111.

[5]- أبو عبد الله بن أحمد الخوارزمي، مفاتيح العلوم، قام بطبعة وتصحيحه وترقيمه، عثمان خليل، ط 1، 1930، ص 140.

[6] - نصر الدين الطوسي،رسالة في علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، دار القلم، القاهرة، 1964 م، ص 12.

2-2-ب-خ- تناسب طبقات الصوت:

وهذا ما عبر عنه ألفت كمال الروبي في ك تابه نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين عن الإيقاع: يعني:«تناسب طبقات صوت الخطيب مع المعنى والموقف الذي يتحدث فيه وهو ما يعرف في مفهوم «النبر» في علم اللغة وتجاوب النبر مع المعنى ومع الحالة النفسية للمخاطبين بحسب طبيعة الموضوع»[1].

أما ابن سينا(ت 428هـ) فيعرّف الشعر بأنه :«كلام مخيل من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، بمعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية فإن عدد زمنه متساوٍ لعدد زمن الآخر»[2]. ويؤيد ابن رشد (ت 595 م) ابن سينا في مفهومه للأقاويل الموزونة : «على أنها تجمع فيها الإيقاع والعدد»[3].

وهذا ما يقوله (إخوان الصفا) إذ يذهبون إلى :" مماثلة أصول العروض بقوانين الموسيقى ذلك أن الأصول التي تتشكل على أساسها تفاعيل أو مقاطع الأشعار العربية ،وهي السبب والوتد والفاصلة في ذاتها التي تشكل جميع ما يتركب من النغمات والألحان في جميع اللغات. وهذه الأصول في كل من الشعر والموسيقى قوامها الحركة والسكون»[4].

ويلاحظ حاتم الصكر غياب مصطلح : «الإيقاع عن المعاجم العربية الأولى، ومنها معجم العين لواضع علم العروض ،الخليل بن أحمد، ويعزو الصكر هذا الغياب إلى أن العروض قد وضعت قواعده وقوانينه اعتمادا على معطيات صوتية مأخوذة من رواية الشعر و إنشاده . ومن ثم فقد روعي فيه المدد الزمنية والتساوي في الحركات والسكنات، أي ما يعبّر عنه تعبيرا دقيقا بلفظ ة الوزن»[5]. وقد أورد ابن مالك حديثا عن الإيقاع فقال: «إن الإيقاع بوصفه مصدرا للفعل المعنوي (أوقع) وهو بمعنى (أسقط) ووقع الشيء

---

[1]- ألفت كمال الروبي،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ،دار التنوير للطباعة والنشر،بيروت،ط 1،1983ص 267.

[2]- ابن سينا: فن الشعر، من كتاب الشفاء ضمن كتاب الشعر لأرسطو، ص 274

[3]- ابن رشد، تلخيص الخطابة ، تح: محمد سليم سالم،القاهرة ، 1967، ص 59

[4]- إخوان الصفا،رسائل إخوان الصفا والوفاء،، الرياضيات والفلسفيات المقدمة. دار صادر بيروت،1957،ص141.

[5]- حاتم الصكر، حلم الفراشة الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر،أزمنة للنشر والتوزيع،الأردن ط1، 2010،ص 24.

على الأرض وقوعا وأوقعته (إيقاعا) وأوقعت به ما يسوء أنزلته به» [1] . فالفعل أوقع صار معنويا بواسطة همزة التعدية، ليدلّ على أن الفاعل قد صار صاحب ما اشتق منه الفعل» [2]. إن النظر في المعنى الذي يدل عليه الجذر اللغوي للإيقاع –أسقط– يجعلنا نعتقد بوجود علاقة بينه وبين مفهومه العام للمعنى الاصطلاحي . فمفهوم الإيقاع في اللغة يلتقي بمفهومه الاصطلاحي من حيث الدلالة : « على إحداث الصوت جراء حركة على وفق نظام معين واتزان مطرد» [3] . ولا ينبغي أن نغفل إمكانية أن نشتق من دلالة الإيقاع والوقيعة والإسقاط مدلولا آخر قريبا من ذلك وهو الإغواء. وفي الشعرية قصدية واضحة من قبل المبدع في إيقاع متلقيه في أتون جمال شعره، بإضافة عدة موتيفات صوتية توقع المتلقي في شباكها.

2-2-ت- مفهوم الإيقاع في المصطلح العربي الحديث:

– لقد كان للباحثين اتجاهات مختلفة في تحديد الإيقاع وذلك لتطورها عبر الزمن، ولنقف على التعريفات العربية منها. ولنبدأ بشكري محمد عياد إذ يقول : " بأنه حركة منتظمة متساوية ومتشابهة، ويرى أن الإيقاع يقوم على دعامتين من الكم والنبر مهما اختلفت وظيفة كل منهما " [4] . أما محمد مندور فهو يبني نظريته على التفريق بين الوزن والإيقاع :" فالإيقاع هو تردد ظاهرة صوتية على مسافات زمنية محددة النسب ".[5]

وقد وضع تفرقة بين الوزن والإيقاع فقال : " أما الكم (الوزن) فقصد به هنا كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمناً ما، وكل أنواع الشعر لابد أن يكون فيها البيت مقسماً إلى تلك الوحدات". [6]وعلى هذا نظر محمد مندور إلى الوزن الشعري على أنه قالب يحدده وتضبطه كمية التفاعيل. أما شكري عياد ذكر أن الوزن يتضمن الإيقاع إذْ يقول : " الوزن والإيقاع لا يُفهم أحدهما بدون الآخر" [7] . مما يؤكد أن الإيقاع ليس مجرد تلون صوتي ، إنما هو مؤثر في فكر وبناء القصيدة. ثم يطرح أمامنا قضية النبر : " فالنبر في الإيقاع

---

[1]– الزمخشري، أساس البلاغة ، مرجع سابق، مادة وقع.

[2]– ابن مالك، شرح التسهيل ، تح: محمد بركات، دار الكتب العربي،ص 161-164.

[3]– علي عبد رمضان، الإيقاع في قصيدة العمود بن حلال الخطاب النقدي العربي، أطروحة دكتوراه ، كلية التركية، جامعة البصرة ص 04.

[4] – شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، ط1، 968 القاهرة، ص 57.

[5]– محمد مندور ، في الميزان الجديد،مؤسسة هنداوي،المملكة المتحدة،2017، ص 232.

[6] – شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق ،ص 62.

[7]– المرجع نفسه ، ص 62.

الموسيقى يلعب الدور الرئيسي، أما الإيقاع الشعري فإنه يتبع خصائص اللغة التي يُقال فيها الشعر". [1] أما السعدي فيخلص إلى أن الإيقاع في السجع قائم على أركان منها : الازدواج، وهو أنه لا يمكن تركيب وحدة إيقاعية في السجع إلا حين تتـتبع بعدة فقرات متجاورة ، وتشترك في قافية موحدة التي هي جوهر لماهية السجع فالمقطوعة النثرية ، إذا تجردت من القافية الموجودة صارت خالية من روح السجع وفقدت الإيقاع.

وقد تعرض محمد العياشي لقضية الإيقاع ضمن دراستين واتهم سابقيه بالضلال المبين ، فتحدث عن الأوزان الخليلية ووجه نقدا عن الزحافات ،أما الزحافات فإن المشاكل التي خلفها الخليل في رأي العياشي، أكثر من أن يُلم بها فكر بشر نتيجة لتشعبها وتنوعها وصعوبة الإلمام بها ، والدوائر بدورها مرفوضة، لأنها تعطينا صورا إيقاعية بصرية ملفقة مزورة على حساب الصور الصوتية :" والإيقاع إنما جُعل ليُسمع فضيّع علينا الخليل ما يلزم لفائدة مالا يلزم "[2]. ولعل تعدد التعريفات عند محمد العياشي جعلته محل غموض وإبهام ، وهذه أهم التعريفات الجديدة فيقول:" الإيقاع قوة يخضع لناموسها الكون بأسره ولولاه لاختلفت حركته ولتبعثرت الكواكب والكائنات والأفلاك، وهو المبدأ الأزلي الذي أقرته الحكمة الإلهية ". [3] أو قوله : " ليس الإيقاع بعملية اختيار للثقل والخفة، ولكنه تلك الظاهرة العفوية التي تضج بالجمال والحياة، وتركب الأصوات والألفاظ فيها بكيفية تكون حركتها معها مطابقة لحركتها". [4] فيطرح فكرة اللامعيارية في الإيقاع، فالشعرية لا سقف لها ولا معايير ناجزة تتعالى عليها. لتظل دائما قائمة على خصوصية التجربة.

وهذا التعارض بين الإيقاع والوزن عند عز الدين إسماعيل فقال : " فالإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه فتقول : " عَيْنُ " وتقول مكانها: " بِئْرُ " وأنت في مأمن من عثرة الوزن، أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها فهو أيضا يصدر عن الموضوع في حين يفرض الوزن على الموضوع هذا من الداخل، وهذا من الخارج ". [5] ويكتب إبراهيم أنيس في الإيقاع فهو: " نغمة صاعدة في مقطع منبور من

---

[1] – المرجع نفسه ،ص 62.

[2] – جون كوين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر+اللغة العليا)،تر:أحمد درويش ،دار غريب القاهرة،2000 ص 26.

[3] – المرجع نفسه ،ص 96.

[4]– المرجع نفسه، ص 45.

[5] عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفلك العربي، ط1، 1995، ص 376.

المقاطع التي تتوسط الشعر وهذه النغمة عند أنيس بمثابة الركيزة للسطر، تنقله من مجال النثر إلى مجال الشعر".[1] وقد جَزأَ يوسف حامد الإيقاع إلى جزئيين :

أ -**التناغم الشكلي** :

يتجسد هذا التناغم في إيقاع الكلمة المفردة بالنظر إلى المقاطع المكونة لها، كما يظهر اختلاف التناغم الذي يحدثه الصوت في بعض الكلمات، وهو يمثل أيضا إيقاع الجملة التي تتركب من بنية قابلة للتصدع فتقوم الحركات بتقديم تشكيلات مقطعية .

ب -**التناغم الدلالي** :

الذي يتضمن انسجام حركة الدلالات فيما بينها، ويُشكل هذا التركيب إيقاعاً مشحونا بخصائص متقاربة ومتشابهة، وهذا ما يؤكده عبد القاهر الجرجاني أن شعرية النثر لا تجيء من الوزن والقافية فقط : " وإنما تجيء مما سماه طريقة النظم، ويعني النسق الذي تأخذه الكلمات، وهذا ما نسميه طريقة الأداء أو التغيير أو بنية الكلام ".[2] ويذهب الجرجاني إلى أن نستكره لفظة في نسق ونستملحها في نسق آخر، فالعبرة بالنظم والتأليف وليس بالمفردات والعناصر.

[1] – علي يونس، النقد الأدبي وقضايا التشكيل الموسيقى في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص 232.

[2] -أدونيس (علي أحمد سعيد) ، الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب)، دار الساعي، ط 7، 1994، ج4، ص 244.

الشاعر عثمان لوصيف: في بورترية

- عثمان لوصيف (الجزائر)
- ولد في شتاء -5فيفري- 1951م.بطولقة ولاية بسكرة –الجزائر-
- أنهى دراسته الأدبية بمدرسة طولقة ، وكان المسجد الحضن الدافئ له ،حيث أتم فيه حفظ القرآن الكريم.مما أهله للالتحاق بالمعهد الإسلامي ببسكرة، وقضى فيه أربع سنوات؛حتى نال شهادة الأهلية 1970.
- عمل بالتدريس بالتعليم الابتدائي لمدة خمس سنوات ؛ثم يرتقي للتعليم المتوسط .
- تحصل على شهادة البكالوريا سنة 1974.شعبة علوم الشريعة واللغة العربية،وتأخر دخوله إلى الجامعة حتى سنة 1980.عن طريق الانتداب .
- درس بمعهد الأدب العربي بجامعة باتنة – 1980،1984- تحصل على شهادة ليسانس في الآداب .
- عُين أستاذ تعليم ثانوي بطولقة إلى غاية 2001.
- نجح في شهادة ماجستير تخصص أدب عالمي بجامعة لمسيلة، وناقش مذكرته موسم 2009.
- واصل في بحثه وناقش أطروحة الدكتوراة بجامعة وهران، وناقشها موسم 2016.تخصص آدب أجنبية بعنوان : التجربة الشعرية عند رامبو.
- توفي الشاعر عثمان لوصيف يوم الأربعاء :2018/11/27.عن عمر يناهز 67 سنة.بعد نوبة دماغية ألزمته السرير وغيّبته عن وعيه ، انتهت به بأن يلتحق ببارئه .
- دواوينه الشعرية: له العديد من الأعمال الشعرية الكبيرة والمتنوعة من القصيدة العمودية إلى قصائد التفعيلة إلى قصيدة النثر و هي كالآتي:

- الكتابة بالنار 1982.
- قصائد ظمأى 1999.
- شبق الياسمين 1986.
- ولعينيك هذا الفيض 1999.
- أعراس الملح 1988
- زنجبيل 1999.
- الإرهاصات 1997.
- كتاب الإشارات 1999.
- اللؤلؤة 1997.
- قراءة في ديوان الطبيعة 1999.

- نمش وهديل 1997
- براءة 1997.
- غرداية 1997.
- أبجديات 1997.
- المتغابي 1999.
- قالت الوردة 2000.
- جرس لسماوات تحت الماء 2008.
- يا هذه الأنثى 2008.
- أول الجنون 2021.
- مكاشفات في مشهد الموت 2021.

	المجموعات حسب التسلسل الزمني	عدد القصائد	عدد الأبحر	المديد	الطويل	المنسرح	الخفيف	المقتضب	المجتث	البسيط	المتقارب	الرمل	المتدارك	الوافر	الكامل	الرجز	المتقارب	الرمل	المتدارك	مرج دون جدوى	دون ورد خليلي
1	الكتابة بالدار 1982	13	5				3				3		1	1		5	3		1		
2	شبق الياسمين 1986	54	7				3			3	1	10	18		4	9	1	10	18	2	4
3	أعراس الملح 1988	38	7		1		1	1			2	7	5			16	2	7	5	1	3
4	الإرهاصات 1997	36	7				3				3	9	7	1	11	2	3	9	7	2	1
5	اللؤلؤة 1997	37	6			3	1				1	7	22			3	1	7	22		2
6	نمش وهديل 1997	27	3			1						2	19			4		2	19	1	
7	براءة 1997	19	4		1						1	12	4		1		1	12	4	1	3
8	غرداية 1997	1	1										1						1		
9	أبجديات 1997	11	6	1		2					1	1	5				1	1	5	1	
##	المتغابي 1999	26	4	1		1					1	4	16			1	1	4	16	1	
##	قصائد ضمأى 1999	24																			24
##	ولعينك هذا النبض 1999	30																			30
##	زنجبيل 1999	15	3									3	9			2		3	9	1	
##	كتاب الاشارات 1999	12																			12
##	قراءة ديوان الضيعة 999	29																			29
##	قالت الوردة 2000	1	1									1						1			
##	جرس السماوات 2008	1	1												1						1
##	هذه الأنثى 2008	35																			35
##	أول الجنون 2021	42	9		4	1				3	6	4	4	4	6	10	6	4	4		
##	مكاشفات ..الموت 2021	1																			1
المجموع		452	64	2	6	8	11	1		6	19	60	111	6	23	52	19	60	111	10	145

قراءة في الجدول:

لقد أحسن – عثمان لوصيف – صُنعا بما يكتنزه شعره من تجربة شعرية عميقة عالية الإحالة لأكثر من مرجعية ثقافية ودينية وكونية ، فهو ينهل من ثقافة عربية عريقة وأصيلة بانفتاح على آداب الآخرين. وقصائده تتدفق بحركية متفردة في كمها ونوعها، هذه المنجزات على تنوعها أتاحت فرصة الكتابة على كل أنواع البحور الخليلية ،بل وأنواع القصائد – عمودية ، تفعيلة، نثرية – فهو يكتب إلى مستقبل طموح يريد من إبداعه البقاء والخلود من خلال دفقته الشعورية بحسب الهندسة التي ارتضاها الشاعر لشعره ، والذي جاء كل ديوان من دواوينه يرشح بنكهة إيقاعية مميزة نظرا للتنوعات البيتية والأغراض الشعرية ، فضمت دواوينه العشرون أربعمائة واثنين وخمسين (452) قصيدة توزعت على أشكال مختلفة :-

الشاعر – عثمان لوصيف- من أجرأ وأشهر وأنبغ و أفحل شعراء العصر ، ففي مجموعاته أربع وثلاثين (34) قصيدة استعمل فيها البحور المركبة من تفعيلتين أي نسبة 7.52%.وعلى الرغم من كثرة قصائده إلا أنه لم يتجاوز العشرة من القصائد في هذا النوع من البحور .عدا الخفيف الذي نسج منه إحدى عشرة قصيدة أما البقية فكانت أعدادا قليلة .حيث أنشد بقصيدة واحدة على المقتضب بديوانه أعراس الملح، وبقصيدتين عن البحر المديد الأولى بديوان أبجديات ، والثانية بديوان المتغابي.لذا ميّز الخفيف عنهم لاعتباره يزيد طربا على طرب ، فله مساحة إيقاع جيدة يصلح للتطريب حزنا وفرحا ، وهو يصلح لبسط الأفكار التي تصل إلى القلب، فعلى موسيقاه تستطيع معرفة معاني النص المتوافقة أو المتعارضة فأوصلها لنا بعذوبة قلّ نظيرها.

لقد شيء لقصيدة التفعيلة أن تُهيمن في كثير من دواوينه على حساب غيرها ، لذا كان لزاما علينا أن نمعن النظر فيها والتمثيل بها أكثر من غيرها ،وقد بلغ تعداد قصائد الشعر الحر مائتين وواحد وسبعين (271) قصيدة أي بنسبة 59.15 %. ونلمح أن الشاعر هنا قد اصطفى البحر المتدارك ذا التفعيلة الواحدة المكررة تامة أو ناقصة بشكل رهيب، فقد استعمله بـ مائة وإحدى عشرة قصيدة (111) قصيدة .أي بنسبة 24.55 % لمجموع قصائده ، وبنسبة 40.95% مع قصيدة التفعيلة .فللمتدارك لا يتنافى وانسياب الموسيقى، وكلما كان الإيقاع بسيطا يستميل آذان السامعين ، فهو يمتاز بخفته وسرعة تدفقه، له مسافات صوتية متساوية ،وهو من أشهر و أكثر البحور الشعرية التي ينظم عليها كبار شعرائنا المعاصرين. ويأتي في الترتيب الثاني من شعر التفعيلة عند عثمان لوصيف بحر الرمل ، فنظَمَه على ستين قصيدة .بنسبة 13.27

% من المجموع الكلي للقصائد.وبحر الرمل يفسح المجال أمام العواطف لتظهر وتجسد المعنى وهو يجود بعدة أغراض فنية كالزهد والحزن والفرح..الخ .ثم يتوالى في الترتيب الرجز بـ اثنين وخمسين (52) قصيدة ، والكامل بـ ثلاث وعشرين (23) قصيدة ...الخ.

لقد ركب الشاعر – عثمان لوصيف – موجة الحداثة العاتية وما أحدثته من تعديلات على مساحة البحور ، ونوع القصيدة فنجده قد استعان بظاهرة المزج الشكلي والعروضي، فجمع بقصيدة واحدة بين العمودية ، والتفعيلة، وبتسع قصائد جمع بين بحرين شعريين ، أغلبها ينتمي إلى نفس الدائرة العروضية، فعلى سبيل المثال قد جمع بين المتقارب والمتدارك اللذين ينتميان إلى الدائرة الخامسة وهي المتفق.

والهزة الفائقة التي أحدثها الشاعر في مشروعه الفني، تظهر حين نتفحص أسفاره المتاحة بين أيدينا ،والتي انفلت فيها من قيود الوزن والقافية وصنم البحور الخليلية المحنطة ، وراح يمتح من معين الرومانسية المعاصرة ، فيستعمل هذا النمط التجديدي و بنسبة عالية أي قدّم قصيدة النثر بتعداد وصل إلى مائة وخمس وأربعين (145) قصيدة .أي بنسبة 32.07% من مجموع قصائده. في حين يخص بعض الدواوين بقصيدة واحدة فقط كديوانه : جرس السماوات تحت الماء.وديوانه الأخير: مكاشفات في مشهد الموت.

الفصل الأول : الإيقاع الخارجي في شعر عثمان لوصيف.

- إيقاع الوزن وتشكيلاته .

- أنواع البحور الشعرية والمستعملة عند عثمان لوصيف

- هندسة الإيقاع. .

- إيقاع القافية .

- إيقاع الروي .

- إيقاع التدوير.

الإيقاع الخارجي:

يقودنا الإيقاع الخارجي إلى الذوبان بين موسيقى النص وموضوعه والطواف في ملكوت الشعر العربي قديم ه وحديثه فهو يسلك نسقا خاصا تحدده انفعالات الشاعر فتنتظم الألفاظ والعبارات على نحو مشحون بأنفاس المبدع وهو :« عصب الشكل الشعري أو الصفة الخاصة التي لابد من توافرها حتى يكون الكلام أمامنا شعرا، و ليس مجرد كلام»[1]. فالإيقاع الخارجي يعتبر ميزة جوهرية في الشعر تُشخِّصه وتُبلور ماهيته لغة متعتعة لدلالة النص ، وهو الذي يُحدث التلاؤم والتناسق بين الكلمات المتجاورة في السطر الشعري و يتجلى الإيقاع الخارجي في سمتين هما الوزن والقافية.

1 إيقاع الوزن وتشكيلاته:

1 1 –الوزن بين اللغة والاصطلاح:

أ –الوزن لغة:

أورده صاحب لسان العرب ضمن مادة "وزن" فقال: الوزن: وزن الثقل والخفة، الوزن: " ثقل الشيء بشيء مثله، كأوزان الدراهم. ومثله الوزن، وزن الشيء وزنا وزنه، أوزان العرب ما بنت عليه أشعارها، واحدها وزن، وقد وزن الشعر وزنا فاتزن" [2]. أما في مقاييس اللغة يقول صاحبه:الواو والزاء والنون: "بناء يدل على تعديل واستقامة ووزنت الشيء وزناً . والزّنة قدر وزن الشيء والأصل وزنه ويقال: "قام ميزان النهار، إذا انتصف النهار، وهذا يُوازن ذلك، أي هو محاذيه ووزين الرأي معتدله ".[3]

ويقترب الزمخشري من نفس المعنى السابق: "وزن يزن وزنا وزنة، وزنت له الدراهم فاتزنها، كقولك نقدتها له فانتقدها، واتزن العدل اعتدل بالآخر، ووازن الشيء الشيء ساواه في الوزن، وتوازنا واتزانا، ومن المجاز " استقام ميزان النهار" اتصف، وكلام موزون، وتقول: زن كلامك ولا تزنه "[4]

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، 1978، ص 65.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق،مادة وزن.

[3]–ابن فارس: مقاييس اللغة، مرجع سابق، ص 245.

[4]– الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السور، منشورات محمد بيضوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997 ، ص332 .

ب – الوزن اصطلاحا:

إذا كان بعض النقاد قد وصف الأسلوب بأنه الرجل، فيمكننا أن نقول عن الإيقاع أيضا أنه الرجل، و حسب الرومانتيكيين أن: « الوزن قد يعبر عن شخصية المتكلم أحيانا» [1]. فالوزن يمنح القصيدة حين يحل بها طابعا يميزها عن النثر، فهو: « ميزان الشعر به يعرف مكسوره من موزونه، كما أن النحو معيار الكلام به يُعرف مُعربه من ملحونه» [2] .ويشير المرزوقي للوزن بقوله في عمود الشعر :«هو شرف المعنى وصحته. وجزالة اللفظ والتحام أجزاء النظم ،والتئامهما على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، و مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما»[3]

ويُعرِّف حازم القرطاجني الشعر: «إن الشعر هو كلام مُخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة؛ ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي؛ ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الأخرى»[4].

وحديثا نجد ميخائيل نعيمة الذي ركز على ضرورة الوزن فقال:« إن الوزن يعد ركنا أساسيا من أركان الصورة الشعرية، وهو عنصر داخلي يُولد ملتحما مع التجربة الشعرية، وليس عنصرا خارجيا كما يذهب البعض، ولعل الشرط الوحيد الذي يلزم توفره في التجربة الشعرية هو الوزن، ولا يمكننا الحديث عن وجود تجربة شعرية، ما لم يتوافر هذا العنصر –الوزن– » [5] . ولعل – نُعيمة – يجمع هنا بين الإيقاعين الداخلي والخارجي في تعريف واحد، فالداخلي يلتحم عضويا ببنية النص الشعري و يتشاكل إدراكُ حدوده من حدود هذا الخطاب، ولا تنتهي استنتاجات الباحث عن تجلياته. بعكس الوزن، فهو واضح القوانين، بادٍ لِعَين الدارس من خلال ما عرف عنه من خصائص ومميزات.

---

[1]– عبد الحكيم حسان،النظرية الرومانتيكية في الشعر، دار المعارف بمصر،1971،ص 98.

[2]– أبو القاسم إسماعيل بن عباد، الإيقاع في العروض وتخريج القوافي، تحقيق، محمد حسن آل ياسين، المكتبة العلمية، بغداد، ط1960،1، ص 03.

[3]– أبو علي أحمد بن محمد بن الحسين المرزوقي، شرح ديوان الحماسة،نشره:أحمد أمين وعبد السلام هارون،مطبعة التأليف والنشر،مصر،ط1951،1، ص 09.

[4]– حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق ،ص 263.

[5]– أحمد الطريسي، الرؤيا والفن في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة الحديثة للنشر،1987،ص 71.

وفي نفس السياق تعرفه نازك الملائكة هو:« الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل » [1]. ولم يُصنع الوزن ليفرق الشعر عن النثر فقط، بل يقدم له أيضا قوالب إيقاعية جاهزة نحوي ا و موسيقيا ومعنويا فهو:« النظام الموسيقي القائم على اختيار مقاطع موسيقية معينة، ذلك أن الوزن عبارة عن كمية من التفاعل العروضية المتجاورة، والممتدة أفقيا، من مطلع البيت أو السطر الشعري وآخره المتلقي »[2]. ويرى شوقي ضيف في كتاب الفن ومذاهبه في الشعر أن : « الوزن ضرورة بل ركيزة نشأ الشعر العربي كله معتمدا عليه، فالشعر العربي كله نشأ في ظروف غنائية وهو في أكثره يصور شخصية الشاعر وأهوائه وميوله» [3]. وقد بين الدكتور خفاجي طبيعة الأوزان الخليليّ على : « أنها تتكون من وحدات زمنية متساوية أو متجاوبة أي تتجاوب في الواقع عند النطق بها » [4]. وهذا ما وصل إليه إبراهيم أنيس بقوله : "وللشعر نواحٍ عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها"[5].

أما العقاد فيعتز بالأوزان الشعرية وعدّها من مقومات العربية التي تميزها عن باقي اللغات الإنسانية: "أما الشعر الذي تلاحظ القافية والوزن وأقسام التفاعيل، في جميع بحوره وأبياته فهو خاصة من خواص اللغة العربية دون غيرها من لغات العالم أجمع" [6]. ولعلنا نستطيع أن نناقش العقاد في الرأي فلا نجزم معه بأن العروض لا يختص به إلا الشعر العربي، لأن لكل شعر كوني أوزانه وقواعده مع اختلاف المصطلحات والتسميات في كل لغة وثقافة.

– إن النغم والموسيقى ووحدة الإيقاع تساعد على بداهة الحفظ للشعر ويُسره واستذكاره وقت الحاجة بل ويقيه من التلاشي وعده إبراهيم أنيس شرطا من شروط ذيوع صيت الشعر ووصوله للأجيال: " وشروط ذيوع الشعر وشهرته أن تستمتع آذان الناس بموسيقاه قبل استمتاعهم بمعانيه ومراميه ، وهي يسمعها في شعر هذا وشعر ذاك".[7]ولا يدل وزن حتى يحقق نغميته، فيتحد مع الألفاظ والمعاني والحالة النفسية للمبدع، وإلا تعتبره وزنا مجردا:

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، بيروت، دار العام للمكتبين، ط1974،4، ص 224.

[2]– علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 24.

[3]– شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف ، مصر، ط11، 1987،ص 39–40.

[4]– عبد المنعم خفاجي، القصيدة العربية وعروضها في القديم والحديث، المكتبة الأزهرية، القاهرة، ط1، 1994، ص 13.

[5]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار الفكر، بيروت لبنان، ط4، 1962، ص 36.

[6]– محمد عبد المنعم خفاجي، القصيدة العربية وعروضها في القديم والحديث، المكتبة الأزهرية، القاهرة، ط1، 1994، ص 13.

[7]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق،ص 39.

مجردا: "لا يعطي لونا بعينه من الموسيقى، فهو نغمات صوتية فارغة من المعنى" [1]. فمن خلال الوزن يستطيع الشاعر أن :"يصيب انفعالاته وطبيعته الشعورية وتدفقات عاطفته فيلجأ إلى الآذان التي تجذب لها القارئ: " ما القصيدة كلها إلا صرخة منغومة "[2].

وهذا – كولردج- فقد جعل الوزن له خاصية التحكم في الشعور والعاطفة والضابط لهما حين انطلاقها فالوزن: " ينبع من حالة من التوازي في النفس لنتيجة الصراع بين نزعتين متضاربتين إحداهما: إطلاق العاطفة المشوبة بدون قيد أو شرط، والثانية هي السيطرة على هذه العاطفة الثائرة وذلك عن طريق فرض النظام عليها فأوجدت موسيقي تتكرر بشيء من النظام "[3].

لقد أدرج الجزائري الدكتور مصطفى حركات ،الوزن ضمن انشغالاته البحثية المتميزة التي أثرى بها المكتبة الجزائرية، وعلى الرغم من أنه أستاذ رياضيات، فإنه يريد أن يقول لنا أن جدَّه الخليل بن أحمد الفراهيدي رياضي أيضا، وفي الوزن قياس ومسافات وأبعاد متوازية وحسابات دقيقة أيضا. وقد عرّف الوزن بقوله: " وزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب والأوتاد".[4] وقد أضاء جانبا هاما من جوانب وظيفة الوزن أوجزها في الآتي: " الوظيفة الموسيقية، فالشعر بخلاف بخلاف النثر يُغنّى، والذي يتيح الغناء هو رتابة الوزن ودوريته، وخضوعه لقواعد مضبوطة، والوظيفة التعليمية. فما هو موزون يُحفظ أكثر من غيره، ولا غرابة إذن أن نأخذ العديد من المؤلفات التعليمية بشكل منظومات، إضافة إلى وظيفة الحفظ، فالشعر لا يقبل التحريف لأن الوزن يمنع ذلك، فلا غرابة أن يستدل النحاة بالشعر، والوظيفة الجمالية، فالوزن تركيز على شكل الرسالة. وبهذا فهو جزء هام من الوظيفة الشعرية " [5]. وحتى أدباء الغرب لا يبتعدون عن المنحى العربي. فيرى ريتشاردز (Richards) أن الوزن: "صورة الإيقاع الخاصة، ويقول في الوزن إنه الوسيلة التي تمكّن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن؛ فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التي يتألف منها الإيقاع نسقا أو نمطا معينا"[6].

[1]– عبد الفتاح صالح نافع ،عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المدار، الأردن 1985م، ص 86.
[2]– ب. هـ.شارلين، فنون الأدب، تر: زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، ط1، 1959، ص 60.
[3]– مصطفى بدوي كولردج، التشكيلات الإيقاعية، دار المعارف، مصر، د،ط، د، ن، ص 94. م، ص 54.
[4]– مصطفى حركات: قواعد الشعر، دار الأفاق، الجزائر، د ط، د ت، ص 11.
[5]– مصطفى حركات: نظرية، الشعر العربي بين النقر والموسيقى، دار الأفاق، دط، د ت، ص 98.
[6]– أدونيس علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص 244، 245.

1-2- الوزن والإيقاع:

- قد شاع في النقد العربي قديما أن الوزن أشمل من الإيقاع رغم تعريفات الوزن المتداولة بينهم وهو : "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية." [1] . وكما أشار السيوطي قديما في كتابه المزهر مُفرِّقا بين علم العروض والإيقاع: " أن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان والنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة". [2] ومن هنا قلنا أن الإيقاع أشمل من الوزن بل يستوعبه ويتعداه كما قال شكري عياد: " الإيقاع جنس، والوزن فرع عنه"[3].

وقد تحدث العروضيون عن الوزن ومكوناته فهو: "المتحركات والسواكن عناصر للوزن. ثم اقتر حوا وحدات أكبر هي الأسباب الخفيفة والثقيلة والأوتاد المجموعة والأوتاد المفروقة والفواصل الصغرى والكبرى تليها التفاعيل ثم الأشطر و الأبيات" [4] .وهذه الحركات والسواكن وما تحدثه من أصوات نغمية فهذه : "الأبعاد الوزنية في العروض مقاييس تستنبط بها القيم الإيقاعية في الشعر العربي" [5]. وإن الخصائص الوزنية للبحور الخليلية تنبع من التجربة الشعرية، وهذا هو واقع الشاعر حين يتعامل مع الانفعال النفسي، فينتج عنه قصيدة مليئة بالأحاسيس والمشاعر.

ويرى بعض المحدثين أن "الوزن الشعري هو جزء من الإيقاع" [6] .وهذا على غرار أن : "الإيقاع هو العنصر المتغير والوزن هو العنصر الثابت في لغة الشعر" [7]. وقد أشارت تصورات الكثير من الدارسين المحدثين على أن للإيقاع قانون عام للحياة و للكون ، وهذه الظاهرة لا تقتصر على حقل الموسيقى والشعر فقط بل: "هي ظاهرة

---

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، القاهرة، د ط، د ت، ص 430.

[2]- جلال السيوطي ،المزهر، شرحه وضبطه و صححه ، وعلق حواشيه، محمد أحمد جاد الولي، علي محمد البيجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د ط، د ت، ص 47.

[3] - شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، 1968،ص 213.

[4]- علي يونس،نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993،ص 24.

[5]- عبد الرحمان الوجي، نظرية الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989، ص 66.

[6]- مصطفى سويف ،الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف ،مصر، 1951،ص 237.

[7]- علي يونس ،نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق،،ص 4.

عامة يمكن أن تلحظ في حقول مختلفة" [1]. فعناصر الإيقاع متنوعة وليست حبيسة الشعر و الأدب: "إنها ليست مقصورة على الأدب بشكل نوعي وحتى هي اللغة، فهناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل وإيقاع للإشارات الضوئية وإيقاع للموسيقى وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية" [2].

وفي نفس السياق تحدث ريتشاردز حيث أوسع من مفهوم الإيقاع: "يمكننا أن نجعل هذا التعريف للإيقاع يشمل الفنون التشكيلية وفن العمارة ، فليس السياق الزمني لازما تاما للإيقاع وإن يكن مرتبطا به في الغالبية العظمى في الحالات إذ ينقل انتباهنا عادة من مجموعة إلى أخرى من التراكيب على التوالي" [3]. ومن هنا : "فالإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن الحواس والوعي الحاضر والغائب، وليس عددا من المقاطع، وليس قوافي تتكرر بعدد مسافات صوتية معينة فهذه كلها عناصر إيقاعية ولكنها جزء من كل أوسع مُلون ومتنوع" [4]. ولأن الإيقاع يشتمل الوزن : "فالإيقاع نبع والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع"[5]. و ينحو ريتشاردز نفس هذا التعريف ويقدم تعريفا دقيقا يميز به بين الإيقاع والوزن: " ويعتمد الإيقاع كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقيع فآثار الإيقاع والوزن؛ تنبع من توقعنا سواء أكان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث" [6]. فالعلاقة حميمية بين الإيقاع والوزن، نخلص فيها إلى نقطة مفادها كما يقول ريتشاردز : "صدى الوزن صدى للإيقاع والإيقاع هو الأصل والمركز" [7] .هذا ما أكده عباس علوان قائلا: "وما الوزن إلا صورة جزئية من صوره الكلية هي الإيقاع العام"[8].

– لقد اقترن الإيقاع الشعري بالأوزان الخليلية اقتران وجوب. ولا غرابة على أنه يبدو اختلاف كثير على أي مدى يتم اختيار بحر من دونه أو علاقة البحر بمعنى القصيدة فـ: "يبدو أن من كتبوا عن خصائص البحور والأغراض التي تناسبها قد اختلفوا كثيرا حتى بلغ الخلاف أحيانا حد التناقض بين كاتب وآخر، بل كان الكاتب

[1]– زيد قاسم الشطيري، الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم، رسالة دكتوراه، كلية الآداب جامعة المستنصرية، 2002، ص 11.

[2]– رينيه ويليك واوستين راين، نظرية الأدب، ترجمة، محي الدين صبحي، مراجعة، حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، ط1، 1972، ص 112.

[3]– إ. أ. ريتشاردز: ميادين النقد الأدبي،مرجع سابق، ص 92.

[4]– خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص 111.

[5]– حازم القرطاجني، منهج البلغاء، مرجع سابق، ص 263.

[6]– إ. أ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، مرجع سابق،ص 185.

[7]– المرجع نفسه، ص 118.

[8]– علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، وزارة الإعلام، بغداد، ط1، 1975، ص 226.

الواحد يناقض نفسه أحيانا" [1] .ويرى إبراهيم أنيس على أن كل ناقد وجب عليه أن يبحث في كل قصيدة: " ليرى من معانيها وموضوعها ما إذا أن الشاعر قد وفّق في تخيّر الوزن أو لم يحسن الاختيار" [2]. ولذا فإن «اختيار البحر لغرض ما عند الشاعر تدخل فيه عوامل متلاحمة لا يُدرك كنهها بهذا الجزم، بل هي عوامل يشترك فيها الشاعر ذاتاً وبيئة وسلوكا وثقافة مع الغرض بأبعاده منصهرة في اللحظة الشعرية التي تلد الصورة» [3] . وكما ذكرنا فإن الوزن يساهم في بناء الدلالة وخلق الحالة الشعورية لدى المتلقي. لكننا حتما لن نرسو عند مدلول واحد لها، ويختلف التلقي واستقبال دلالة الوزن بالغرض أو بالفكرة العامة للنص من شخص لآخر، بل ومن زمن لزمن. إن البحور المتواضع عليها عربيا و اعتمدها الشعراء كان من إبداع: " الخليل بن أحمد عن طريق الاستقراء " [4] وعددها ستة عشر بحراً وهي: " الطويل، المديد،البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، السريع، المقتضب، المنسرح، الخفيف، المضارع، المجتث، المتقارب، المتدارك. وكلها من وضع الخليل بن أحمد إلا المتدارك فقد اعتبره مهملا ووجد له فيها بعض الشواهد فسمى الخبب أو المتدارك"[5] .ولعل في لجوئه الدائم إلى ترك فضاء للمهمل في في بحوثه اللغوية والشعرية أمرا يحتاج إلى بحث ودراسة في مجال اللغة (معجم العين) وفي مجال الشعر (علم العروض) مع المتدارك خاصة.

وتنوعت استعمالات هذه البحور واختلفت من شاعر لآخر، فربما نجد المتنبي يميل للبحر الطويل أكثر من بقية البحور، وحتى من قبله في العصر الجاهلي ، فلكل شاعر ميزة تخصه في اختيار الأنسب حسب غرضه من القصيدة ، وهنا سنقف عند :

– عثمان لوصيف شاعر على طينته البكر، وخياله الواسع، خطت يداه أزيد من أربع مائة وعشرين قصيدة نوّع فيها بكل أطياف البحور الخليلية وهذا ما تبين من خلال التصنيفات الآتية:–

1–3– أنوع البحور الشعرية والمستعملة عند عثمان لوصيف:

[1]– علي يونس، نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق،ص 411.

[2]– المرجع نفسه ، ص 165.

[3]–عبد النور داود، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، مذكرة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها بإشراف: أ. د. حاكم حبيب الكريظي، 2008، ص 40.

[4]– رشيد عبد الرحمن لعبيدي ،معجم مصطلحات العروض والقافية،جامعة بغداد، كلية التربية،ط1، 1989، ص 39.

[5]– مصطفى حركات، نظرية الوزن في الشعر العربي وعروضه، دار الأفاق الجزائر،2005،(د.ط) ، ص 43.

1-3-أ- البحور الصافية :

وهي بحور تعتمد على تكرار تفعيلة واحدة في البيت الشعري بشطريه ، وعليه فهو يمس مجموعة من البحور الخليلية هي : (الكامل، الوافر، المتقارب، الهزج، المتدارك، الرمل،...) . ولعل توحيد النغمة هنا : " هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعرية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق، محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتقة ". [1] فوحدة التفعيلة تُفجر طاقة خبيئة من خلال : " الضرورة في أن يتكافأ الحس الموسيقي واللغة والمعاني في وحدة واحدة. فبقدر ما تكون الحالة النفسية للشاعر متغيرة أو غير مخططة ينبغي أن تكون الوحدات الإيقاعية – التفعيلات – قادرة على امتصاص الشحنات الوجدانية للشاعر، بحيث يكون هذا الامتصاص إيجابياً خصبا يُعبر أولاً وبكل جلاء وحرية ويعطي ثانيا إضاءة أكثر " .[2]

– لقد سجلنا نسبة شيوع عالية لهذه البحور عند عثمان لوصيف منها ما استعملها بالقصيدة العمودية، وكان النصيب الأكبر في قصيدة التفعيلة كما يرسمه الجدول الآتي :

البحور الصافية وقصيدة التفعيلة :

البحر	عدد القصائد	النسبة
1- المتدارك	127	% 48.10
2 -الرمل	43	% 28.16,
3 -الرجز	48	%18.18
4 –الكامل	20	%7.57
5 -المتقارب	19	%7.19
6- الوافر	07	%2.65
المجموع	264	%100

[1] – عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ط1، 1978، ص 63.

[2] – عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول الشعر المعاصر ،مؤسسة المعارف ، بيروت،لبنان،1985، ص 37.

– يمكن ملاحظة سيطرة البحر المتدارك على التعداد بالجدول لأنها جاءت مائة وسبع وعشرون (127) قصيدة، أي نسبة 48.10% أي قارب نصف قصائد التفعيلة، ثم يعقبه في الترتيب بحر الرمل أي ثلاث وأربعون(43) قصيدة أي بنسبة 28.16%... الخ.

– اعتمد عثمان لوصيف السطر الشعري الذي يعتمد على التفعيلة كوحدة موسيقية، مع الحرية في عدد التفعيلات، والذي يتحكم بطول السطر أو قصره ، وهو الحالة النفسية والشعورية للمبدع، وتُصبح : " التفعيلة الأخيرة ضابطة لتفعيلات السطر الشعري، كما العروض والضرب في الشعر العمودي". [1] وسنستهل الدراسة لقصيدة في البحر المتدارك .

البحر المتدارك :

– لم يدرج الخليل بن أحمد الفراهيدي بحر المتدارك ضمن مصنفه، مع علمه بهذا البحر لكنه رفضه وأهمله لأنه بحر لا يركبه إلا السوقيون والعامة، ولقد كتب الخليل أو نظم على منوال هذا البحر، إلى أن جاء الأخفش الأوسط ت (215هـ) فاستدرك عليه بحرا جديدا سماه المتدارك، وصار عدد بحور الشعر ستة عشر بحرا .

– وهناك عدة مؤشرات دالة على استدراكه أهمها تعدد ألقابه على خلاف البحور الأخرى: " الخبب " ركض الخيل " الشفيق " ضرب الناقوس " " الغريب، وقطر الميزاب والمحدثة والمخترع والمنسق والمتسق " . [2] وأشار بعض العروضيين إلى أن الخليل لم يدرج هذا البحر لأنه : " لم يقع عليه، وبعبارة بعضهم لم يبلغه أو لم يعقد إليه " . [3]

– أجزاء المتدارك ثمانية

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن ∴ فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ويستعمل تاماً ومجزوءاً " . [4]

[1]– شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، 1968،ص 213.

[2] – الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحي بن علي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني عبد الله، دار الجبل، للطباعة الناشر مكتبة الخارجي، بالقاهرة، (د. ت)، ص 138، 139.

[3] – أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي،الجامع في العروض والقوافي، تح: الدكتور: زهير غازي زاهر و الأستاذ: هلال ناجي، دار الجيل، بيروت،ط1، 1996،ج4، ص 259.

[4] – أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، مكتبة النقاء بغداد، العراق ،1979، ص 97.

– إن البحر المتدارك كأي بحر من البحور الأخرى له قسماته الموسيقية فيتميز بـ :" موسيقى واثبة تُناسب سرعة الإيقاع في هذا العصر، وهي أيضا انعكاس لشدة الانفعال وتأجج العاطفة وتوقدها " [1] . مع أن عبد الله الطيب يقف ناقدا ومتهجما على هذا البحر فيقول : "بحر دنيء للغاية وكله جلبة وصراخ. ولا يخفى أن هذا الوزن رتيب جدا " . [2] ويؤكد عبد الله راجع على إيقاعية بحر المتدارك لأنه : " ينطوي على إمكانات إيقاعية هائلة يساعد على بروزها عديد التحولات التي تصيب التفعيلة الأساسية (فاعلن) .هذا علاوة على إمكان تتابع تفاعيله المختلفة في سياق إيقاعي واحد دون أن يؤدي ذلك التتابع إلى النشاز"[3].ولا يغفل أي قارئ للشعر العربي المعاصر مدى اضطراب استعمال الشعراء لهذا البحر لخفته ولين إيقاعه ومطاوعته للنسق السردي وللغة العامية التي تحاول أن تواكب لهاث الحياة اليومية المعاصرة للشاعر.

– نستطيع أن نجزم من خلال المدونات التي بين أيدينا للشاعر عثمان لوصيف ،على أنه لم يستعمل هذا البحر في قصائده العمودية مع أنه نظم مائة وثلاث (103) قصائد في قصيدة التفعيلة، أي بنسبة 53,47 % وهو يأتي في المرتبة الأولى من حيث نظم قصائده في أعماله الكاملة وقصائد شعر التفعيلة، وجاءت الأسطر الشعرية من التفعيلة السالمة (فاعلن) والمتغيرة معها (فعلن، فاعل، فعلان، فاعلتن، فعلات) " . لقد أدرج هذا البحر ضمن أحد عشر ديوانا من بين ثلاثة عشر التي جاءت موزونة. كان لديوان اللؤلؤة الحظ الأوفر حيث بلغت اثنتان وعشرون قصيدة منها اللؤلؤة، شاعرة، الشبابة، آيات صوفية، العرى، طفلة، عرس البيضاء... الخ

– ولنأخذ مثالا قصيدة الشاعر عثمان لوصيف في ديوان أبجديات بعنوان :

– نورُ.

– لَمْ يَرَ النَورَ نورُ!
0/0//0/ 0//0/
فاعلن فاعلن فا
– مَهْدُهُ حُفْرَةٌ
0//0/ 0 //0/

[1] – صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي، بين الثبات والتطور، مرجع سابق،ص 101.
[2] – عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، الكويت،ط2، 1989، ص 103.
[3] –عبد الله راجع ، بنية الشهادة والاستشهاد، منشورات عيون الدار البيضاء، المغرب، ج1، ط1، 1987، ص 155.

فاعلنْ فاعلن

- وَالْوِسَادَةُ مِنْ تُربةٍ

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

فاعلن فعلن فاعلن

-وَ الْقِمَاطُ لَفَائِفُ بِيْـ ...

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

فاعلن فعلن فعلن فا

- ـــــضٍ وَأَجْنِحَةٌ .. وَعَبِيرُ

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

علن فعلن فعلن فا

- لَمْ يَرَ النُور نورُ

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

فاعلُن فاعلن فا

- جَبْهَةٌ طَرّزَتْهَا الْبُدُورُ

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

فاعلن فاعلن فاعلن فا

- مُقْلَتَانِ بَنَفْسَجَتَانِ

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

فاعلن فعلن فعلن فـ

- فَمٌ بُرْعُمٌ

0//0/ 0//

علن فاعلن

- وَيَدَانِ حَرِيرٌ وَهَفْهَفَةٌ وَأَثِيرُ

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

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

- لَمْ يَرَ النُّورَ نورُ !

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

فاعلن فاعلن فا

- مَا الَّذِي أَوْقَفَ النَّبْضَ.... !

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

فاعلن فاعلن فاع

- ـــفِي قَلْبِهِ القرْمُزِيّ

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

لن فاعلن فاعلن فا

- وَكمَّمَ أَنْفَاسَهُ الْعَطِرَاتِ

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

علن فعلن فاعلن فعلن فا

- الْقَضَاءُ الَّذِي لَا مَرَدّ لَهُ

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

فاعلن فاعلن فاعلن فعلن

- وَالمِخَاضُ الْعَسِيرُ

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

فاعلن فاعلن فا

- لَمْ يَر النُّورَ نُوْرُ !

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

فاعلن فاعلن ف

- ـَاثِيًا .. رُحْتُ أَسْتَغْفِرُ الله

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

فاعلن فاعلن فاعلن فاع

- وَالرِّيحُ تَعْصِفُ

// 0// 0/ 0/

لن فاعلن فعـ

- وَ الْبَرْقُ

/0/ 0/

لن فاعـ

- وَالرّعْدُ وَالزَّمْهَرِيرُ

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

لن فاعلن فاعلن ف لم ير النور نورُ !

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

فاعلن فاعلن فا

كَانَتِ الشَّمْسُ تَجْنَحُ نَحْوَ الدُّجَى

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

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن

وَالشُّعَاعَاتُ تَرْقُصُ سَوْدَاء

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

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فعلن فاعـ

فَوْقَ مَحَاجِرَه

0/// 0/// 0/

لن فعلن فعلن

وَالْغُرَابُ .. الغُرابُ يُحوِّم مِنْ فَوْقَنَا

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

فاعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن

وَتَنُوحُ الطُّيُورُ

0/0//0/ 0///

فعلن فاعلن فا

لَمْ يَرَ النُّورَ نُوْرُ

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

فاعلن فاعلن فا [1] .

جاءت تفعيلة المتدارك تامة (فاعلن) مسيطرة بتعداد واحد وخمسين مرة أي بنسبة 62,33 % مع تحويرها إلى " فَعِلُنْ " في قصيدة " نور " تسع عشرة مرة أي بنسبة 24,67 %، وقد اعتمد الإيقاع في القصيدة على خاصية التدوير في الأسطر (4، 8، 12، 13، 17، 18، 19، 20). مما صنع تداخلا موسيقيا بين الأسطر الشعرية . إن إيقاع – فاعلن – لها صفة إسماع عليا المجسدة في فونيم الألف : " إذ تقوم سمة الأمامية فيه بترسيخ دلالة التقدم، لأن اللسان في الألف يتقدم نحو الأمام " . [2] هذا الصراخ يجسد ضعف الشاعر أمام قدر الله، فيحس بعجز و قصور كبير ،وهو حزن قاهر لذاته ، فلم يستطع القيام بأي ردة فعل، واكتفى بالعويل والنواح بصوت عالٍ تعبيرا عما فقده من سعادة وفرح وسرور. بكلمات قصيدته التي تشف عن ذات خليعة وقلقة ، لقد توفي ابنه " نور " الذي هصر غصنه القدر و رحل إلى ضفة أخرى إلى مهاد و حفرة مظلمة. وعبر هذه الأسطر الشعرية وما سبقها من قصائد نلمس أن للشاعر : " الحس الطفولي، والحس الجمالي والحس الوطني". [3] والمقصود بالحس الطفولي : " تلك البراءة والبساطة في التعامل مع المحيط "[4] . والطفولة عنده أن : " يكتشف الطبيعة بإحساس الشاعر، فهو يعيش في حالة من النشوة الدائمة، ينتشي بكل ما يراه؛ زهرة، شجرة، لعبة... "[5] .وهو إحساس يشترك فيه كل الشعراء الرّائين على شاكلته الذين يرون الأشياء بعين الطفل الذي ينبهر بكل شيء تقع عليه عينه. أما المقصود بالحس الجمالي : " ذلك الانتشاء والانشراح النفسي الذي يبدو على عثمان لوصيف عند رؤيته لشيء ما يثير إعجابه " . [6] وقد فُتن الشاعر عبر دواوينه بجمال المرأة والتي تُمثل عنده الحياة، والعطاء والتجدد، والينبوع الأمومي الذي نحنُّ إليه دائما، حنين المتصوف للوصل الإلهي قرب حياض الجنان، فالمرأة: " تختصر

[1] - عثمان لوصيف، أبجديات، دار هومة للنشر،الجزائر،1997،ص 14-15.

[2] – عبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات،دار الجنوب ، تونس، ص 111.

[3] – مقابلة مع صلاح طيّة، صديق الشاعر عثمان لوصيف، بئر العاتر تبسة، 17 / 08 / 2001 .

[4] – مقابلة مع صلاح طيّة، صديق الشاعر عثمان لوصيف، بئر العاتر تبسة، 17 / 08 / 2001 .

[5] - مجلة الجزائرية : الشاعر هو نموذج الإنسان الأرقى في الحياة، لقاء مع الشاعر لوصيف الجزائرية، عدد 196، أوت 1990، الجزائر، ص 24 .

[6]– الأمجد قارة الصوفية ليست هروبا، إنما ثورة باطنية (لقاء مع الشاعر عثمان لوصيف) العدد 1 بتاريخ 17 / 07 / 2000، ص 17.

الطبيعة كلها، تختصر الكون بكل عناصره وأبعاده" [1] ". وإن الخالق اقتصر كل جمالات الكون في المرأة " [2] وهي عنده " عروس الشعر وَربَّته الخالدة " .[3]

– أما الحس الوطني هو حبه الجمُّ بانتمائه لهذا الوطن الجزائر وقد ألَّف العديد من القصائد تحمل أسماء ولايات مختلفة : وهران، سطيف، ورقلة، الأغواط، الجلفة، وخصّ ديوانا كاملا بعنوان غرداية، وقد اختصر لجريدة المساء الجزائرية فقال : " كلمتي هي أن الجزائر لن تموت وستبرهن للعالم أجمع بأنها جزائر الرجال، جزائر الأبطال .. جزائر التحدي، جزائر المعجزات، جزائر السفر والأدب ، والقيم الإنسانية السامية ".[4]

– ورد في موسوعة المصطلحات الفلسفية : "الموت والحياة نوعان : جسداني ونفساني، والحياة الجسدانية ليست شيئا سوى استعمال النفس الجسد، والموت الجسداني، ليس شيئا سوى تركها استعماله . كما أن اليقظة ليست شيئا باستعمال نفس الحواس، وليس النوم شيئا، سوى تركها استعمالها " [5]. فالموت هو آخر مصير لحقيقة لحقيقة الإنسان على كوكب الأرض، هذه الحقيقة التي يرفضها الإنسان ويحاول تجاهلها بكل ما أوتي من جهد، لكي يحقق لِذاته نوعا من الاستقرار النفسي.

– يُعتبر الشعر أهم وسيلة يلجأ إليها المبدع منذ أزل الإبداع لدرء هذا المصاب الجلل، فالقصيدة الشعرية بنغميتها وفنياتها تشكل المتنفس الأساسي الذي يبث من خلاله الشاعر همومه وأحزانه فيضع خلودا ينسجه من خياله الذي يتجاوز فيه الزمن الغالي . الشاعر عثمان لوصيف حين ذكر الموت برثاء ابنه في نصه استعمل مرادفات تَرْشح بمعاني الفناء والنهاية : مهده حفرة، قماط أبيض، ال قضاء الذي لا مرد له، الغلام اختفى، لم ير النور نور.

[1] – المرجع نفسه،ص، ن.

[2] جوال عطا الله : الموت دافع قوي للإبداع (لقاء حميمي جدا مع الشاعر الصوفي عثمان لوصيف) الأصيل 30 / 08 / 2000 ص 15 .

[3] الأمجد قارة الصوفية ليست هروبا، إنما ثورة باطنية (لقاء مع الشاعر عثمان لوصيف) العدد 1 بتاريخ 17 / 07 / 2000، ص17.

[4] – الطاهر يحياوي ، نفتقد الناقد المنظر أو الكتابة الجيدة قليلة، (حوار مع الشاعر عثمان لوصيف) المساء، 31 / 03 / 1997، ص 11 .

[5] – جيرار جهامي، موسوعة المصطلحات الفلسفية عند العرب، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1988، ص 862 .

– إن ظاهرة رثاء الأبناء في الشعر العربي تستدعي البحث في علاقتها بالإنسان وتفرض على المتلقي تحرير الدوال من أسرها. فهذا العباس بن أحنف (ت 808 م) في رثاء ابنته.

– إِذَا مَا دَعَوْتَ الصَّبْرَ بَعْدَكَ وَالْوَفَاء .
– أَجَابَ الْبُكَاءُ طَوْعاً ولَمَ يُجبِ الصّبَر .
– فَإِن تَقْطَعِي مِنْك الرَّجَاء فَإِنَّه .
– سيَبقَى عَلَيّك الحُزْنُ مَا بَقَى الدَّهْر .[1]

أما محمود مرعي في رثاء ابنته عائشة فيقول :

– كَانَتْ عَرُوسُ الدارِ أَجْمَلَ وَرْدَة .
– تُهْدِي الشّذَا لِلْبَيتِ وَالسُّكَانِ .
– وتُوَزِّعُ البَسَمَاتُ في جَلَسَاتِها .
– وَيَفِيضُ مِنْهَا البِشْرُ لِلجِيرَانِ .[2]

يحتفظ الشاعر عثمان لوصيف بوحَده عبر كامل الأسطر بمقطع محزن حقا – لم ير النور نور – في جناس تام . ونورُ تعبير عن الضياء والبهاء وصيّر الألم إلى قضاء الله وقدره، القضاء الذي لا مفر منه، فأبرز الشاعر هذا الفراق بصوت مسكون تارة بوصف لابنه (قلبه القرمزي، أنفاسه العطرات، مقلتان بنفسجيتان) .وتارة أخرى يصور تضافر الطبيعة له في مصابه الجلل، فتنوح الطيور ويحضر الغراب ،وترقص الشعاعات السوداء، ثم ينتفض شاديا يحدوه أمل في الخروج من ذلك النفق المظلم، فيرسل ريح الأمان عبر جسد القصيدة في آخر أبياتها إذْ روح – نور – بين يدي بارئها تحف بها لؤلؤات وحورُ، ونوافير، وزهور لقد لجأ الشاعر لهذا البحر لخفة حركاته وقد أسعفته هذه الخفة في تجسيد سرعة القدر الذي ابتدر روح (نور) الذي خُطف منه قبل أن يرى النّور.

1–3–ب– أوزان البحور المركبة متنوعة التفعيلة:

[1] – أبو عمرو بن عبد ربه الأندلسي،العقد الفريد ، شرحه أحمد أمين و احمد الزين ، ج3، ص 258 .
[2] – https://www.bukja.net/archives/56314

البحر	عدد القصائد	النسبة
السريع	08	%23.52
الخفيف	11	%32.35
المديد	02	%5.88
البسيط	06	%17.64
الطويل	06	%17.64
المقتضب	01	%2.94
المجموع	34	%100

–تشكل الإطار الإيقاعي في البحور المركبة في شعر لوصيف من تسع وثلاثين قصيدة. ويأتي ترتيبها على البحور وفق نسبة استعمالها كما هي: (السريع، الخفيف، المديد، البسيط، الطويل، المقتضب)

هذه البحور" المقتضب، المضارع، المجتث " . تُعد من البحور النادرة الاستعمال في الشعر العربي عموما. فالمضارع يرى فيه حازم القرطاجني: " أنه لا ينبغي أن يُعد من أوزان العرب، فقد وضع قياساً ،وهو قياس فاسد؛ لأنه من الوضع المتنافر".[1] . " أما المقتضب فإنه من البحور القليلة الأثر في الشعر العربي قديمه وحديثه " [2] . لذا فهو قليل الاستعمال عند الشعراء قديما وحديثا.

1–3–ت– أوزان القصائد العمودية:

الديوان	العدد	نسبتها للديوان	نسبتها للعمودية
الكتابة بالنار	05	%38.46	%07.57
شيق الياسمين	10	%21.27	%15.15
أعراس الملح	02	%04.76	%03.03
الإرهاصات	19	%52.77	%28.78
أول الجنون	30	%71.42	%45.45
المجموع	66	%100	%100

[1]– حازم القرطاجني: سراج منهاج البلغاء والأدباء، دار الكتب الشرقية ، تونس، 1966، ص 268.

[2]– محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في السمفونيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 32.

– تأتي نسبة القصيدة العمودية عند الشاعر لوصيف وهي مجتمع ة 9.62%. وفي هذا دلالة على مدى عمق رؤية الشاعر و إتباع منهج الحداثة في إتباعه شعر التفعيلة ، وربما مجانبته للشعر العمودي لأن القصيدة العمودية في حاجة إلى التروي والصنعة كالمعلقات مثلا، استخدم الشاعر في قصائده العمودية البحور: الرمل، الخفيف، الكامل بنسبة 68.57% أي قاربت 2/3 من عدد القصائد. ويبلغ تعداد قصائد البسيط (6) ستة، وبقصيدتين اثنتين لكل من الوافر والمتقارب والمديد، وتجدر الإشارة إلى أن بحر الطويل اقتصر على ستة قصائد ،أما بحر الرجز نظم منه(4) قصائد عمودية فقط.

– إن هذه الإحصائيات العددية تقودنا للبحث عن الطبيعة الخفية بين الفكرة العامة للقصيدة وموضوعها القولي ووزن البحر الذي نسجت عليه القصيدة.

– القصائد العمودية والبحور الصافية:

البحر	عدد القصائد	نسبته
الكامل	17	%43.58
الوافر	03	%7.69
المتقارب	07	%17.94
الرجز	04	%10.25
الرمل	08	%20.51
المتدارك	02	%5.12
المجموع	39	%100.0

مجزوء الرمل 2 قصائد والباقي تامة –مجزوء الكامل 1 قصيدة

– مجزوء الوافر1 قصيدة – مجزوء الرجز 1قصيدة

كلها بديوان إرهاصات وهي كالآتي:

– الجنة الساحرة (مجزوء الرجز) – وقف الطير يغني (مجزوء الرمل)

– صبيه (مجزوء الرمل) – عين (مجزوء الكامل)

– المبخرة (مجزوء الوافر).

فأسلوب الشاعر هو لغة الشعر ، وكل كلمة في هذا الأسلوب وكل ما يتصل بها من إيقاع وصور ودلالات وموسيقى ومضمون، وأطر تركيبية بكل أبعادها ومكوناتها هي وجه من التجربة الشعرية وتحمل طعما ومذاقا خاصاً متباينا، إلا أن قيمتها في ذاتها معدومة فالقيمة هنا كلية العمل الشعري، أو النسيج الشعري.

-لغة الشعر تكشف عن خبايا النفس لما تحمله من ألفاظ وتراكيب وصور فنية واتساع الرؤيا والخيال وعاطفة وموسيقى، فالغرض الذي يبتغي إيصاله يدعو الشاعر إلى أن يطلب لها: " وزناً يَتَأتى فيه إيرادها، وقافية يتحملها، فمن المعاني ما نتمكن من نظمه في قافية ولا نتمكن منه في أخرى، أو تكون هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك"[1] ومن هنا فالصوت والنغمية الموحدة عبر كامل القصيدة لوحدة البحر المستغل عليه دور هام: " وتركيز النقاد على المستوى الصوتي من الشعر عند العرب واضح جلي في كل ما خلفوه من كتابات وهو تركيز وصل بهم إلى حد اعتبار الخاصية النوعية الوحيدة التي تميز الشعر".[2]

فالشعر يقول صاحب كتاب "في البنية الإيقاعية للشعر العربي" : " فالشعر عندنا جَسَد صوتي للكلمات منسق الأعضاء. بل هو هيكل نغمي يتأرجح بين الحركة والسكون، والكلمة فيه جسد صوتي يستغل الشعر كل حركة فيها ولا يطيل السكون إلا إذا كان السكون قراراً لهدوء الحركة لحظات خاطفة ثم التواصل"[3].

- يتحدث حازم القرطاجني و كأنه على يقين من أمر العلاقة بين أغراض الشعر و أوزانه وما يمكن قراءته من ظلال المعنى: " لما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، وما يُحيّلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان المفخمة الباهية الرصينة. وإذا قصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان"[4] . ثم يُعدد البستاني بعض البحور وما يتناسق معها من أغراض القول والموضوعات التي تعالجها القصيدة: " فالطويل يتسع للفخر والحماسة؛ والكامل يصلح لكل نوع من أنواع الشعر؛ والوافر أكثر ما يجود به النظم في الفخر، وفيه تجود المراثي؛ والرمل بحر الرقة فيجود نظمه في الأحزان والأفراح" [5] .وحين يصف ابن رشيق البحر

[1]- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبي الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت 1986، ص 139.

[2]- محمد عبد العظيم ، في ماهية النص الشعري، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت،1994،ص 54.

[3]- كمال أبو ديب،في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط3، 1987،ص 52.

[4] - حازم القرطانجي، منهاج البلغاء، مرجع سابق ،ص 266.

[5] - إلياذة هوميروس، تعريب سليمان البستاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د ن، 91/1.

الطويل وغرضه فيقول: "أفضل ما يمدح به القائد الجواد والشجاعة وما يتفرع منهما" [1]. فالشاعر بين أمرين متكاملين: الإيقاع وأحاسيس ومشاعر. فعند الحزن يميل إلى البحر ذي الأوزان والتفعيلات الممزوجة فـ: "يتخير عادة وزناً طويلا كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ينفس عنه حزنه وجزعه"[2].

ونحن لا نوافق حازما في الجزم بأن هذا الغرض لا يليق إلا بهذا الإحساس، لأن الشاعر يستطيع أن يُطوِّع أبحر شعره لأي غرض يريده، وقوة عبقريته الشعرية هي التي تجعلنا نقتنع بأن الشاعر لو اختار بحرا آخر لما وُفّق في التعبير عن مشاعره. أما إبراهيم عبد الرحمان محمد فَيَرى أن الوزن الواحد قد يُعبِّر عن أحاسيسه ومشاعره المتباينة والمتضادة أحيانا أخرى لأن: " الأوزان الشعرية أدوات موسيقية تتسع للتعبير عن العواطف المتناقضة والمختلفة في وزن واحد"[3]. ومما سبق ورجوعاً إلى الجدول (2). المتعلق بالقصيدة العمودية فإن ديوان أول الجنون هو الأوفر حظا في التعداد حيث بلغت فيه ثلاثون قصيدة اعتمدت البحور الصافية والمركبة.

وعليه تم اختيارنا لديوان الكتابة بالنار وتطبيق البحر الخفيف بحرا مركبا وعلى القصيدة العمودية المعنونة بـ: العناق الطويل رحلة جهنمية في جسد الحبيبة الثورة" وسنقوم بالتطبيق على المقطع الأول المكون من ستة أبيات[4].

أ – بحر الخفيف:

كَاشْتِعَالِ الْبُحُورِ فِي الأَجْفَانِ ∴ الْتَقَينَا عَلَى نَزِيفِ الْأَغَانِـي
وَتَعَانَقْنَا بَـعْدَ دَهْـــر فِرَاق كَعِنَاقِ الْبُرَكَـانِ لِلْبُـــرْكَانِ
وَاعْتَصَرْنَا الْغَرَامُ شَهْقَة مِلْـح ∴ وَانْغَمَسْنَا فِي لجُّةِ النِّيــرَانِ
آه لَـــذَّةَ الحَـــرَائِقِ مَـــاذَا ∴ أَيُّ عُمْر فِي عَالَمِ الذَّوَبَانِ
لَا تُدَارِي جِرَاحَنَا فَهي أَضْحَتْ ∴ رَاهِصَات لِكُلِّ كلّ المِعَانِي
قَرِّبِي قَرِّبِي الصَّـــواعِق مِـــنَّا ∴ وَانْقِضِينَا عَلَى حُدُودِ الزَّمَانِ

التقطيع العروضي:

البيت الأول:

[1] – أبو رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تح: محمد محي الدين،المكتبة التجارية ،مصر، ط3، 1964ج1، ص 199.

[2] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص 177.

[3] – إبراهيم عبد الرحمان محمد، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية و الموضوعية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجان 2000م، ص 227.

[4]– عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1،ص 48.

– 0/0//0/ | 0//0// | 0/0//0/ 0/0//0/ | 0//0// | 0/0//0/

فاعلاتـن متفعلن فعلاتـن فعلاتن متفعلـن فاعلاتـــن

ترتب بحر الخفيف في دواوين عثمان لوصيف في المرتبة ال سادسة بنسبة 3.22% أي 08 قصائد وقد كتب بهذا البحر ستة قصائد عمودية، وقصيدتين في الشعر الحر.

يُنسج بحر الخفيف على تكرار تفعيلتين: " بحيث تكون الثانية مرة واحدة وسط مرتين للتفعيلة الأولى، وذلك في كل شطر"[1] أما تفعيلاته الإيقاعية فهي: " فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مرتين "[2]

–قصيدة « العناق الطويل» تضم ستة وستين(66) بيتا عموديا. سنقوم بتسليط الضوء على ستة أبيات منها والذي نُسج بـ (36) تفعيلة موزعة كالآتي:

التفعيلة	نسبتها
فاعلاتن	%36.11
فعلاتن	%22.11
متفعلن	%22.11
مستفعلن	%11.11
فالاتن	%8.33

فتصميم القصيدة الشعرية لا يكاد يصمد أمام عُتي الزحافات ، حيث لا يخلو بيت شعري من زحافات تمحورت في ما "يصيب التفعيلتين الإيقاعيتين: فاعلاتن، مستفعلن" [3]، وحدث التغيير في العروض بصفة أدق « فاعلاتن» فهي: " حذف أول أو ثاني الوتد المجموع في فاعلاتن فتصير (فالاتن) أو (فاعاتن) وتنتقل إلى مفعولن".[4] وقد أطلق العروضيون: « لتغير الحادث للوحدة الإيقاعية " فاعلاتن" في الضرب علة التشعيث »[5].

[1]– سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية) الهيئة العامة للكتاب 1993، ص 36.

[2]– الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، 1994م، ص 109.

[3]– عدنان حقي، المفضل في العروض والقافية وفنون الشعر، مؤسسة الإيمان، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 89.

[4]– عبد الرضا علي،موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه،عمان ،الأردن،ط1997،1، ص 104.

[5]– المرجع نفسه، ص 104.

-وردت التفعيلة الأولى (فاعلاتن) كاملة من غير زحاف عدا البيت الثاني حيث حذف الساكن الأول (فعلاتن) . وهي تتناسب مع وحشة الالتقاء بعد طول فراق فكأنه يختزل المسافة الصوتية . وهنا تظهر موسيقى خفيفة في عمق القصيدة في ألفاظها ومعانيها مشكلة فهمًا نحسه ولا نراه. ندركه و يستعصي علينا القبض به لأن القصيدة : " تعالج أفكارا تتقابل عن طريق التضاد أحيانا والتشابه أحيانا أخرى أو غير ذلك من حالات الازدواجية، وهذا ما يسمى بالموسيقى الفكرية، أو الرجع" [1]. فالموسيقى الداخلية : " تنبع من انتقاء الألفاظ ومدى ملاءمتها، ومدى ما تضيفه من دلالات موحية بالتغلغل، وتتناغم مع أعمق أعماق النفس الإنسانية، فهي تضفي حسن الأداء، وترابط الأفكار، وجمال التصوير على العمل الأدبي بما يجعله يصل إلى حبان القلوب"[2].

- يفتتح عثمان لوصيف القصيدة بروح عاشقة يرسم الثورة في قالب أنثى، فيصور الحب للثورة والتغني في أمر عجيب يفوق كل التصورات فهو – كاشتعال البحور- (الماء والنار) فهذا التصور ليس أمرا اعتباطيا، بل هو أمر يتعدى تصورات البشر فهو يعزف ويتغنى بالحب، لكن هذه المرة بقضية استعمار طوى التاريخ صفحته. لكن بقي كالوشم خالدا في الذاكرة الجزائرية والعربية الإسلامية عامة، فمازالت الثورة حيّة نابضة في النصوص الشعرية الجزائرية والعربية.

فهذا مفدي زكرياء يقول:

بِلَادِي التِّي أَعْنُو– احْتِسَابَا- لِوَجْهِهَا ∴ وَأَحْمِلُ فِي الأَرْزَاءِ مِنْ أَجْلِهَا إِصْرا
بِلَادِي التِّي مِنْ ذَوبِ قَلْبِي نَظَمَتُـهَا ∴ نَشِيدا فَغَنَّى الْكَوْنُ ثَوْرَتَهَا شِعْـــرا
فَمستْ بِمَطْوِلِ الجِرَاحَات رِيشَتِـــي ∴ فَجَاءتْ رُسُومِي تُلْهِمُ الْعَقَل وَالْفِكـرَ
وَوَاكَبْتُ فِي الْأَعْمَاقِ ثَوْرَةَ أُمَّتِـــي ∴ وَلَازَالَتْ حَتَّى أَرْسُمُ الْبَعْثَ وَالنَّشَرَا[3]

ويذكرها الشاعر سليمان العيسى آنفا:

لُغَةُ الثَّورَةِ .. صِيْتُكَ نَشِيدا عَرَبِيّاً

تَشُعُّ فِي الْعَيْنَيْنِ تَعْمِيمَا وَوَقْد فِي المحَيّا

[1]– يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، دراسات فنية تحليلية ، دار البعث للطباعة و النشر، قسنطينة ، الجزائر ،ط1، 1987.ص 292، 295.

[2]– أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، الإسكندرية 2002، 103.

[3]– مفدي زكريا، اللهب المقدس، موفم للنشر والتوزيع،ط2000،3 ، ص 318.

لُغَةُ الثَّورَةِ .. فَاملا مَسْمَعَ الزُّهُورِ دَوِيّا

أَنْتَ حَيٌ .. مَا تمطّى الفَجْرُ فِي الْأَوْرَاسِ حيّاً. [1]

– فكل العبارات تشير إلى الرفعة والسمو، بكلمات مدويّة وهم يريدون أن تظل قيمة ثورية وهي مركز إشعاع ثوري يُلقي بأنواره.

– تبرز كلمة الغرام بالبيت الثالث إلى جانب كلمات أخرى تشاطرها الدلالة النضالية ككلمة لجة النيران، لذة الحرائق لا تداري جراحنا، البركان للبركان، فكل كلمات القصيدة تشترك في الروح الحماسية الصارخة و الإطار العمودي الرّنان، مع تفعيلات بحر الخفيف وما طرأ عليها من حذف للسواكن، صنعت إيقاعا خارجيا مدويا في انتظام موسيقي. ويذكر يوسف وغليسي أن الثورة الجزائرية حين غنى بها العراقيون " قاربت قصائدهم 257 قصيدة منها 16 قصيدة جاءت على وزن البحر الخفيف"[2].

1–3–ث– المزج بين البحور.

–يُضمِّن الشاعر في قصيدته أكثر من بحر فهو : " الجمع بين عدة بحور في القصيدة الواحدة بحيث لا تقتصر القصيدة على بحر واحد " . [3] وهذا ما جعل : " الإيقاع الرتيب غير مقبول للنفس الذواقة، والخروج كل الخروج، إنما هو عجز عن إدراك الشكل الصحيح، ولكن الأجمل هو الخروج بنسب وزوايا تزيد الجمال الموسيقي "[4]. وكلما أمعنت النظر إلى هذه الظاهرة الجمالية المثيرة ، نعني حين تتنوع القصيدة في بحورها وتتداخل إيقاعاتها فهو : " تنوع وتوسع أفق القصيدة وتساعدها إلى الانعتاق من رتابة البحر الواحد وركودها و سكونيتها إلى التعبير عن درب أشمل من خلال تناغم موسيقى هذه البحور المتداخلة " . [5] وقد " أجاز عز الدين إسماعيل الانتقال من بحر لبحر آخر في القصيدة الواحدة خلاف ما أقرته نازك الملائكة " . [6] لكن ضمن ذلك جملة من المعايير تتلخص في : " الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر آخر غير مؤسس على تفعيلة أخرى، ولا يمكن تحقيقه

[1]– سليمان العبسي، ديوان الجزائر 1954، 1984م، دار أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، ص 22.
[2]– يوسف وغليسي، الملتقى الدولي الخامس " السيمياء والنص الأدبي"، جامعة خيضر بسكرة،ص 96.
[3] – نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر،دار الملايين،بيروت،ط14،2007، ص 143 .
[4] – كمال محمود جمعة،موسيقى الشعر عن جماعة المهجر،مكتبة الآداب، القاهرة، ص 96 .
[5] – عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 112 .
[6] – نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر،مرجع سابق ، ص 143 .

وقبوله إلا في الحالات الآتية : أن يكون السطر الجديد بداية لمقطع جديد من القصيدة، أو أن يعبر هذا السطر عن انتقال في الموقف الشعوري، فإن لم يكن هذا ولا ذاك ، فيتحتم عندئذ أن تكون هناك علاقة تداخل بين التفعيلة المستخدمة في السطر الأول والتفعيلة المستخدمة في السطر الذي يليه، على أن يدخل في اعتبار الشاعر استغلال هذه العلاقة فنيا " .[1] إن هذا التنوع في الإيقاع يفسح المجال أمام المبدعين أي أنه : " بإمكان الشعراء أن يتصرفوا داخل البحر الواحد، فيُخرجوا منه عددا كبيرا من الأوزان المختلفة في النسق والنغم " .[2]

– إن التتبع التاريخي لهذه الظاهرة والتي تحرك خيوط هذا الحدث، نجده قديما قدم الشعر، فهي ليست سمة مزرية مقصورة عن ولع مقلِّد لمقلَّد ، بل هي نظريا وشعريا أساس الحداثة في الشعر، وقد ظهر: " الكسر في الأنساق الوزنية في الشعر القديم لاسيما في العصر الجاهلي " [3]. ومن ذلك ما كان يحدث من اضطراب في الوزن ونستشهد بقول امرئ القيس :[4]

تُطْعِمُ فَرْخًا لهَا سَاغِباً ∴ أَزْرَى بِهِ الْجُوعُ وَ الْأَحْثَالُ

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

مستعلن فاعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعل

وعليه فإننا نجد الأديب شوقي ضيف قد تحدث عن هذا الاضطراب وأستند على بيت للشاعر عبيد بن الأبرص :

أَتَفِرُّ مِنْ أَهْلِهِ الْحَرَبُ ∴ فَالقُطْبِياتُ بِالذُّنُوبِ

فهي تسمى إلى خلع البسيط" [5]وفي نفس السياق قصيدة تنسب لامرئ القيس أيضا :

عَيْنَاكِ دَمْعاً سِجال ∴ كَأَنَّ شَأنيّهَا أَوْ شَالَ[6]

وقد أُعتبر هذا المزج قد كان نادراً وفي مرحلة إذْ " مثل هذا النوع من الخروج عن الأنساق الوزنية ضعف وانتهى " [1] ولا سيما أن بعض الرواة قد عمدوا إلى إهمال : " الكثير من الأبيات المكسورة، ومن الواضح أن

[1] – عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة ودار الثقافة، ط 3، 1973، ص 101، 102 .

[2] – عبد القادر الرباعي ،الصورة الفنية في شعر أبي تمام،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن،1999، ص 280 .

[3] – علي السيد يونس ، جماليات الصوت اللغوي، دراسات لغوية نقدية، دار غريب – الفجالة– القاهرة،2002،ص 21 .

[4] –نهاد رزوق، ديوان امرئ القيس، شرح محمد الأسكندري،دار الكتاب العربي،بيروت ،2011،ص 201 .

[5] – علاء حسين عليوي البدراني ، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري،الأردن ، ص 139 .

[6] – نهاد رزوق،ديوان امرئ القيس، مرجع سابق، ص 184 .

الشعر التقليدي قد تخلَّص من اختلال الوزن، وصار أشد حرصاً على الوزن في مرحلة تالية، حيث صار الشعراء أبعد عن التلقائية، وأكثر وعياً بقواعد اللغة وخصائص الشعر، ولاسيما بعد ظهور العروض، فلا نكاد نجد شيئاً من اختلالات الوزن في الشعر التقليدي إلا في الموشحات ثم في الشعر الجديد ". [2] وغالبا ما تكون ظاهرة التداخل والتنوع في القصيدة الواحدة من خلال التشابه بين تفعيلات البحور في مقاطعها كالكامل والرجز (متفاعلن) مقابل متفعلن التي تصيب البحرين في الزحافات، وحين تضمر تفعيلة البحر الكامل تصبح مستفعلن وهي نفسها تفعيلة بحر الرجز، " غير أن هذه الأمور لم يهتم بها كثير من الشعراء والدليل على ذلك أن (التنوع) و (التداخل) في قصائدهم لا يُراعي تقارب تفعيلات البحور وتآلف تفعيلاتها " .[3]

–وقد ورد في شعر المتنبي قوله :

لَا يُحزِنُ اللهُ الأَمِيرُ فَإِننِّـــــــي ∴ سَآخُذُ مِنْ حَالَاتِهِ بِنَصِيب

وَمِنْ سِرَّ أَهْلِ الْأَرْضِ ثُمَّ بَكَى أَسَىً ∴ بَكَى بِعيونِ سَرَّها وَقُلوبِ[4].

« فالبيت الأول بهذه القصيدة يخرج الشطر الأول منه عن النسق الوزني الذي جاءت عليه القصيدة وهو الطويل، وتحول إلى نسق آخر وهو الكامل، فهذا البيت يستقيم الوزن فيه بإضافة الواو (ولا يحزن الله الأمير.... الخ) . ولكن هذا ذوق المتنبي استبانه فجاء عفويا كما كان يحدث في الأشعار الجاهلية »[5].

– وقد كان شعراء التفعيلة أكثر صناعة لهذا التنوع وكسر الرتابة في الأنساق الوزنية : " فمنها ما تحدث تداخلا للبحور، ومنها ما يحدث خروجا إلى أنساق وزنية جديدة " . [6] وإذا ما بحثنا في النماذج المبكرة لهذا المزج البحري فقد كان في سنة 1965 للشاعر العراقي شاذل طاقة (1929 – 1974) .

–

[1] علاء البدراني ، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري،مرجع سابق، ص 139 .

[2] – علي السيد يونس،نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق،ص 175 .

[3] هشام فاضل محمود ، التداخل والتنوع في إيقاع القصيدة الحديثة بحث، منشور في مجلة مداد الآداب، العدد 3، ص 100 .

[4] – ديوان أبي الطيب المتنبي ،شرح البرقوقي، دار الأرقم بن أبي الأرقم بيروت، 1 / 146

[5] – عبد الله الطيب،المرشد إلى فهم أشعار العرب،دار الفكر ، بيروت،ط1980،2، 1 / 259 .

[6]– محسن أطيمش ، تحولات الشجرة ، دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006، ص 140 .

– في قصيدته (انتصار أيوب)، فجمع بين ثلاثة بحور هي الوافر والمتقارب والرمل فيقول :

ظَلّ أيوب المدمىَّ يمنيٌّ

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

فاعلاتن فاعلاتن فعولن

نَفْسُه والموْت يَسْتلُ نَبْضَه

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

فاعلاتن فاعلاتن فعولن

وَالسَّمَاءُ الْحَزِينَةُ تَزْرَعُ أَرْضَهُ

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

فاعلاتن مفاعلتن فعلاتن

مطرٌ يَغْسِلُ النَّهْر يَبْكِي .. يُغَنِّي

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

فاعلاتن فعولن فعولن فعولن

وَالْعَذَارَى الهُلُوعَاتُ يَنْدُبْن تَمُوزَ

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

فاعلاتن فعولن فعولن فعولن.[1]

ويمكن الوقوف على العديد من الشعراء الذين استعملوا هذا النوع في التنوع ، خاصة في فترة الستينيات منهم سعدي يوسف في قصيدته " الشارة " والشاعر عبد الرزاق عبد الواحد وحميد سعيد، والشاعر الشيخ جعفر في قصيدته (هي المتسولة الذهبية) جمعت بين المتدارك والرجز : " ولقد عد شعراء الستينيات هاتين الظاهرتين (التداخل و التنوع) .

– وسيلة لكسر رتابة الإيقاع .

– إضافة طاقة تعبيرية .

[1]– شاذل طاقة ، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، 2019،ص 373 .

–منح الشاعر حرية في التصرف والاختيار[1].

–وحين نطالع بعض نصوص الشاعر الجزائري عثمان لوصيف والتي شاع فيها التداخل والتنوع فإننا سنقف على قصيدته الموسومة بـ " آسيا " في ديوانه المتغابي والتي جمع فيها بين البحرين : الكامل والمتدارك .

آسيا [2]

آسِيَا

0//0/

فاعلن

نَغَمٌ فِرْدَوسِيّ النَّبرَة

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

فعلن فعلن فعلن فعلن

وَشُعَاعٌ مِنْ كَامِيلِيَا وَأَكَاشِينَا

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

فعِلن فعْلن فعْلنْ فِعْلُ فعِلنْ فا

آسِياْ

0/0/ فاعلْ

جَمْر وَ حُمْياً يمْتَزِجَانِ

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

فعْلن فعِلن فعْلن فعِلن فـــــ

نَوَافِير تَهْتِفُ

0/ 0//0/ 0//

ـعلن فاعلن فـ

وَجْدٌ يَعْصِفُ

[1] – هشام فاضل محمود ، التداخل والتنوع في إيقاع القصيدة الحديثة بحث منشور في مجلة مداد الآداب، العدد 3، ص 99.

[2] – عثمان لوصيف ، المتغابي، دار هومة، الجزائر، 1999، ص 105 .

0/0/ 0/0/

فعلن فعلن

وَمَوَاوِيلٌ مِنْ أَرْضِ بِلاَدِي

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

فعِلن فاعلن فاعل فعْلن

مِنْ عِنابَة

0//0/ 0/0/

فعْلن فعْلن

لَا أَمْرِيكَا أَوْ رُوسِيَا

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

فعلن فعلن متفاعل

مِنْ عِنَّابضِة

0/0/ 0/0/

فعْلن فعْلن

لَا أَمْرِيكَا أَوْ رُوسِيَا

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

فعلن فعلن متفاعلن

يَتُهَا الْفَرَاشَة

// 0//0///

متفاعلن متـ

يَا نَدَى الْبلّورِ إِذْ يَنْسَابُ مُغْتَرِبا

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

فاعلن متفاعلن متفاعلن متفا

فَتَلْتَهِبُ الْغِوَايَةُ في الْقُلُوبْ

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

علن متفاعلن متفاعلان

يَا بَوْحَ خَابِية النَّبِيذ

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

متفاعلن متفاعلن مُـ

يَهُزُّهَا الهَوْسُ الشُّعُوب

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

متفاعلن متفاعلان

يَا زَخَّة ضَوْئِية سَحَت عَلَى شَجَنِي

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

مْتفاعلن مْتفاعلن متفاعلن متفا

وَتَاهَت فِي الدُّرُوبِ

00//0/0/ 0//

علن متفاعلاتْ

مَنْ أَنْتَ مَنْ ؟

0// 0/0/

مْتفاعلن

مُرْجَانَة البَحْرِ السَّخِي تَلَأْلَأتْ وَرْدِيَّة

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

مْتفاعلن مْتفاعلن متفاعلن مْتفاعلن

تَكْسُو حَوافِيهَا

0/ 0/ 0// 0/0/

مْتفاعلن مُتْـفا

الْفَقَاقِيعُ البَهِيّة وَ الطُّيُوبْ

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

علن متْفاعلن متفاعلاتْ .

تظهر انزياحاته الفنية في بناه وإيقاع هـ، وخرج من نمطية النموذج الأوحد بقصيدة " آسيا " بديوان " المتغابي " فجمع فيها بين البحر الكامل والبحر الرجز، فالكامل بتفعيلاته (متفاعل) والرجز بتفعيلاته " مستفعلن " إلا أنه طرأت عليهما الكثير من الزحافات والعلل وانحصرت هذه الزحافات كالآتي :

- فاعل 02. - متفاعلن 18. - متفاعل. 02.
- فعلن 12. - متفاعلات 02. – متفاعلان 02.

تتكون القصيدة من ثلاثة وستين سطرا شعريا، وقد جاءت نسب التفعيلة السالمة نادرة جداً، أما تفعيلة الرجز وردت تامة والباقي أصابها الزحافات، وعليه فالقصيدة عموماً سيطرت عليها التفعيلات المتغيرة، هذا دليل على أن الزحافات أسهمت بشكل كبير على إضفاء إيقاعاً جماليا فجاءت خفيفة الوقع على أذن السامع ، جمع فيها بين إيقاع الروح و ارتجافات وعي المتلقي دون أي سبب مما يسهل الإنجاز في ثنايا ومعاني القصيدة ومكنوناتها و مرموزاتها .

– سعى الشاعر – عثمان لوصيف – هنا إلى أن يتراسل مع حواسنا فزادها زخماً شعوريا مميزا ومتناسقا، ففي صورة غير مرئية يسرد – آسيا – واصفا إياها بألفاظ ناعمة (نغم فردوسيّ، شعاع من كاميليا و أكاسيا...) . فهو يحاول مسايرة القصيدة الغربية الحديثة والاستفادة من تصويرها الفني والتجديدي، وقد ساعده في ذلك مرونة اللغة العربية وألفاظها الح افلة ببلاغة راقية إذ أنه :" يتعمق بناء اللغة وضمائرها وأفعالها وصفاتها التي ترد علينا وروداً طبيعيا لا تشبيه فيه من صنعة أو أناقة"[1].

– فبعد أن نعت قارة – آسيا – بجنة الفردوس يتنحى عنها إلى مدينة جزائرية هي عنابة، التي يتصدرها صوت العين ، وهذا الأخير يعطيها إحساساً عميقا يعمل على تجسير العلاقة مع المتلقي ، من خلال تحريضه على التماهي باستفزاز مداركه بثيمات النصوص وما تمنحه من منافذ رؤيوية تؤكد بجدية مفاتن مكتنزة لمدينة عنابة، فقد قال الخليل عن صوت العين : " أنه أنصع الحروف جرسا " [2]. ليسافر بنا الخيال على أن هذه المدينة أنصع جمالاً حتى عن أمريكا وآسيا .

[1] – مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية، دار الأندلس، لبنان،ط1983،3،ص 135 .

[2] - الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين،مرجع سابق، ص245.

– أَثِق أن " لوصيف " على وعي فني وجمالي عبر هذا المنجز الأدبي ، أسهم في رسم مشهد شعري يوجو من خلاله التدليل على مناظر عنابة الخلابة، ومن هنا يتكامل الإيقاع والمحتوى موسيقى الوزن مع جمالية المناظر ويُقدَّما في لوحات شعرية ولونية بارعة وعلى إيلائه الإيقاع مكانة هامة في إنتاجه الفني و : " شعريًّا لا جدوى في الكلمات إلا إذا – غنّت – أو عزفت، دون ذلك لا تكون إلا حصى أو كتلا صماء " .[1]

– عنابة نبض الحياة فهي كالفراشة في زهور ألوانها وحركتها المرحة لتبعث في النفس أمواج الغرام والمحبة وذلك هو الانفعال النفسي مع إيقاع المفردات والأوزان فهو يقف مبهوتاً أمام أرض بلاده ويستحضر جو انكسار أمام إعجاز الصانع المبدع سبحانه حين قال: (سبحان بارئك الذي سواك) وهي حاسة البصر نفسها التي وردت بالقرآن الكريم في سورة الملك في بدايات السورة قال تعالى : " ٱلَّذِى خَلَقَ سَبْعَ سَمَٰوَٰتٍ طِبَاقًا مَّا تَرَىٰ فِى خَلْقِ ٱلرَّحْمَٰنِ مِن تَفَٰوُتٍ فَٱرْجِعِ ٱلْبَصَرَ هَلْ تَرَىٰ مِن فُطُورٍ" (3و4) الملك.

– تسافر بنا دواوين الشاعر محلقة في سماء الجزائر على مدن كثيرة مترامية الأطراف، منها سطيف (عروسة بثوب الزفاف) [2]. أما غرداية فخصها بديوان كامل غرداية (امرأة تستحم سحر الجنوب) .[3] وتزي وزو" ابنة جرجرة عروسة النجوم "، [4] والجلفة " امرأة وتفاحة وأحلى عروس من أميرات العرب "[5] أما باتنة فهي " عيناها على صفحة الشعر مرايا وصور"[6] ." ووهران أتوسد ركبتك الأنثوية "[7] .ورقلة:"عروس مضخمة "[8] وبسكرة "المرأة المرأة المشتاقة "[9] و الأغواط فهي "حورية وطنية" [10]. إن هذه العناوين المتوهجة استطاعت أن تترجم العاطفة الجياشة وتربطه بجمال وطنه وبجمال الأنوثة .

1–3–جـ– الأوزان المركبة في شعر التفعيلة:

[1] – أدونيس ، النظام والكلام، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص 162 .
[2] – عثمان لوصيف، اللؤلؤة، ردمك 166، الجزائر،(د.ط)، (د.ت)، ص 11 .
[3] – عثمان لوصيف، غرداية، مرجع سابق،ص 13 .
[4]– عثمان لوصيف ،أبجديات، مرجع سابق،ص 61 .
[5] – المرجع نفسه،، ص 19 .
[6] – عثمان لوصيف ، إرهاصات، مرجع سابق،ص 32 .
[7]– عثمان لوصيف ، براءة، مرجع سابق،ص 43 .
[8] – عثمان لوصيف ،اللؤلؤة، مرجع سابق،ص 43 .
[9] –المرجع نفسه، ص 52 .
[10] عثمان لوصيف ،اللؤلؤة، مرجع سابق، ص 63 .

– قصيدة التفعيلة ليست مجرد تعديلاً إيقاعيا ،أو إزاحة جمالية عن النمط القديم للقصيدة ،إنها كذلك وأكثر من كل ذلك، لذا بدت بتفعيلة واحدة تسري عبر كامل أسطر القصيدة و تتكرر التفعيلة بعدد غير محصور: "بتكرار أي تفعيلة مكررة في الشعر العربي المعروف سواءً أكان هذا البحر صافيا أو ممزوجا."[1]. لذا اقتصر التشكيل الموسيقي للقصيدة الحرة: "في معظم الكتابات الشعرية على البحور المفردة أو ما اصطلح عليه البحور الصافية"[2] .كما أنه من المؤكد أن قصيدة التفعيلة :"لا يلتزم بما كان في الشعر التقليدي من تفعيلتي العروضة و الضرب الثابتتين ،أما تفعيلة العروضة فلأنه شطر واحد و أما الضرب الموحد فلأنه يلزم السطر الثابت لا المتغير الطول".[3]

ولا أدل على هيمنة وصمود البحور الصافية في تاريخ قصيدة التفعيلة منذ القرن الفارط وتحديدا (1974). إلى جرأة الشاعر شاذل طاقة فكان أبلغ مغامرة من السياب و نازك الملائكة :"فهو أول شاعر استخدم في قصيدته الحرة بحراً مركباً، في حين جرب الشعراء بعده عدة سنوات إخضاع القصيدة الحرة لبحر مركب." [4] فكان شاذل طاقة الذي عدَّه بعضهم رائدا منسيا لهذا التفرد والتجديد، فقد امتطى موجة الكتابة على البحور الممزوجة التي مضى عليها حين من الدهر تحمل هاجساً وحرمة ، لا يجوز المساس بقداستها ،ولأن النظام الإيقاعي الذي أقترحه الروّاد واستبشروا بما أتاح لهم من حرية سرعان ما بدا ضيقا رتيبا، فهو ضيق لأنه لم يخرج على عدد البحور الموزونة، بل لقد ضاق لأنه اقتصر على عدد منها و على قول سامي مهدي "ظل النظام الإيقاعي ضيقا"[5] .

هكذا يموقع شاذل طاقة نفسه في المرتبة الأولى في صناعة القصيدة الحرة على بحور مركبة" " لم يكن شاذل طاقة السباق في هذا فحسب بل كان السباق في مزج الأبحر أيضا، ففي قصيدة "غضب" مزج بين المتدارك والخفيف مزجا مقبولا. فكانت تلك مغامرة أخرى لم يقدم عليها مثلها إلا السياب ، بعد أكثر من عقد من الزمان"[6] وعلى ضوء هذا لم تبق قصيدة التفعيلة حبيسة البحور الصافية فـ: "الشاعر الذي ينظم قصيدته في

[1]– عبد الحميد صيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، ط1، بيروت 1985، ص81.

[2]– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، بيروت 1995، ص 180.

[3]– إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1970، ص 20.

[4]– صفاء الدين خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط1987،6،ص 465.

[5]– شروق خليل إسماعيل ذو النون الإمام، الإيقاع في شعر شاذل طاقة، رسالة ماجستير لكلية التربية، جامعة الموصل، 2002، ص 35.

[6]– سامي مهدي، وعي التجديد والريادة الشعرية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، الموسوعة الصغيرة 38/ بغداد 1993، ص 67.

المتقارب تكون فرصته الوحيدة لكسر رتابة هذا الوزن زحاف القبض الذي يحول فعولن إلى فعول أما الذي ينظم قصيدة على البسيط فيستطيع التنقل من صور مستفعلن و فاعلن المختلفة". [1] وهذا طرح يؤكده آخرون بقولهم: "حقا إن توجه الشاعر إلى مثل تلك الأبحر ، إنما هو غناء لموسيقي الشعر الحر. ومحاولة للإفادة من طاقات العروض العربي" [2] و من وجه آخر فإن: "كتابة مقطع بحري على بحر طويل في قصيدة حرة سيكون أقرب إلى القول لو كانت القصيدة على المتقارب مثلاً. وكتابة مقطع من البسيط لن يبدو نائبا جدا لو كانت القصيدة عموما تجري على الرجز أو السريع" [3] .و لعل أي دارس مطلع على الإيقاع سيصل إلى ربط العلاقة بين الوزن و الكلمات لـ: "يتمكن الشاعر في حالة النظم على بحر مركب من تكوين عدد من العلاقات بين كلمات البيت و مركباته الوزنية —التفعيلات– فهو يستطيع مطابقتها أو مخالفتها في أماكن مختارة من البيت ومع أن هذا ممكن أيضا في البحور البسيطة فإن الإمكانية تتضاعف في البحور المركبة"[4].

– نُؤكد ابتداءً أن البحور الممزوجة من تفعيلتين تعسر استغلالها على شعراء حركة شعر التفعيلة خاصة الإطار الإيقاعي لذا تذكر نازك الملائكة: "أما البحور الأخرى التي لم نتعرض لها كالطويل والمديد والبسيط و المنسرح فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق، لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار لها"[5]. وليس أدل من ذلك ذلك "حين أوردت بما وصفته بالخطأ العروضي لقصيدة الشاعر سعدي يوسف على البحر السريع والرجز"[6] :

يـا طَائِرا أَضْنَتَاهُ طُوْلَ السَّفرْ

0//0/ |0//0/0/ |0//0/0/

مستفعلن مستفعلن فاعلن

قَلْبِـــي هُنَا فِي المطَـرْ

0//0/ |0//0/0/

[1]– ثائر عبد المجيد العذاري، الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بغداد 1989، ص 75.

[2]– شاذل طاقة ،تحولات الشجرة،مرجع سابق، ص 87

[3]– المرجع نفسه، ص 94.

[4]– ثائر عبد المجيد العذاري، الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق، مرجع سابق، ص 7.

[5]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،مرجع سابق، ص72.

[6]– أحمد جاسم البحري، الأوزان المركبة في الشعر الحر، مجلة آفاق عربية، أيلول ت 1، 1999، العدد 9، ص 10.

مستفعلن فاعلن

يَقْـــــبُ مَا تَأْتِي بِهِ الْأَسْفَارُ

0/0/0/ | 0//0/0/ | 0////0/

مستعلن مستفعلن مستفعْل

ويومئ الدكتور إياد الحمداني من جهة أخرى إلى الانزياح العروضي في أبيات السياب على البحر السريع:

- أَسْمَعُهُ يَبْكِي يُنَادِينِي
- فِي لَيْلِي الْمُسْتَوحِد الفَارِس
- يَدْعَوهُ أَبِي كَيْفَ تَخَلِّينِي
- وَحْدِي بِلَا حَارِس؟
- غَيَلَان لَمْ أَهْجُرْكَ عَنْ قَصْد
- الدَّاءُ يَا غِيلَان أَفْضَانِي
- إِنِي لَأَبْكِي- مِثْلَمَا أَنْتَ تَبْكِي- فِي الرَّجَى وَحْدِي

مستفعلن/ مستفعل – مفعلا/ مستفعلن/ مفعو[1]

إذ قال: "وقد عبر الانزياح العروضي في السطر السابع عن حالة الاضطراب المشار إليها، فقد انزاح بأوزان القصيدة، وعند السطر السابع تظهر طاقة التصوير الاستعاري"[2]

وحين نطابق ما ذكرناه آنفا عن ظاهرة البحر المركب لقصيدة التفعيلة وشيوعها على مدونات الشاعر- لوصيف- فإننا سنقف إزاء ثلاث عشر ة قصيدة تتوزع كالآتي:الخفيف: تسع قصائد، السريع: ثلاث قصائد، الطويل: قصيدة واحدة. فعلى تفعيلة البحر الطويل اشتغل على قضية فلسطين وفيها يدعو للانعتاق والتحرر من ربقة الظلم ومعايشة جحافل القمع الاجتماعي والسياسي، والديني والهمجي التعسفي في آن واحد.

[1]- أياد عبد الودود الحمداني، شعرية المغامرة،دراسة لنمطي الاستبدال الاستعاري في شعر السياب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2003، ص 138،139.

[2]- المرجع نفسه، ص 162.

فيقول بهذا الصدد[1]:

فلسطين:

فِلِسْطِينُ قَلْبِي
0/0// 0/0//
فعولن مفاعي
جُوْعُهَا فِي مَفَاصِلِي
0/0/0// 0/0// 0/
لن فعولن مفاعلن
يُنَادِي
0/0//
فعولن
وَعَيْنَاهَا
0/0/0//
مفاعيلن.
تُثِيرَانِ لَهْفَتِي
0//0//0/0//
فعولن مفاعلن
هِيَ الزَّهْرَةُ الْبَيْضَاءُ
/0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعلن ف
تَنْزِفُ بَيْنَهُم
/0/ 0//0//
عول مفاعلن
وهم يعجنون النفط
/0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن ف
فِي شَكْلِ زَهْرَةٍ.

[1]- عثمان لوصيف،شبق الياسمين،مرجع سابق ، ص 121.

0//0// 0/0/

عولن مفاعلن.

– اعتمد إيقاع القصيدة على تفعيلات سيطرت عليها السلامة فقد جاءت (فعولن تسع مرات)، و(مفاعيلن أربع مرات) بينما التفعيلة المقبوضة (مفاعلن أربع مرات)، قصيدة في عشرين كلمة،فكان البياض هو الغالب على صفحتها ليريحنا من وطأة الكلمات المأساوية عدا كلمتي (جوع، تنزف)، ويهدينا إلى أن نتغنى بالحرية وبعث فيض من الأمل.

– هذه القصيدة الرائدة والمميزة في وزنها على البحر الطويل ، وعلى قصيدة التفعيلة منسابة في موسيقاها لما تحمله من إحساس عالٍ، وهو تحيّز "مستساغ" لصالح القضية الإسلامية عامة، حيث تكبر فيها الكلمات حين تعبر عن معانٍ شريفة لأن فلسطين أولى القبلتين، مهبط الرسالات الربانية، مسرى رسولنا محمد صلى الله عليه وسلم، هي ملهمة الأدباء والشعراء، شُرِّد شعبها، وهُجِّر من وطنه و تشظى كيانه إلى أراض متباعدة. يُتِّم الأبناء. ورُملت النساء وزُج بأشرافهم أسارى. لكن حبر أقلامهم السائل من شعرائهم لم تحجبه ولم تثنيه قضبان الكبت الصهيوني وهذا بريادة (توفيق زياد) سالم حيران، محمود درويش، سميح قاسم، معين بسيس...الخ).

لقد انتبه الشاعر– لوصيف– للتنوع الإيقاعي الجديد الذي يترك النص الشعري عارم الشعرية، وتتفتح عين القاري على مسارات إيقاعية حديثة بعيدا عن دلالات النص التركيبة والإنشادية والصوتية المألوفة. فالبحر الطويل يعتمد على تفعيلتين هما: "التفعيلة الخماسية (فعولن) والتفعيلة السباعية (مفاعيلن)، والتفعيلتان معاً تكونان وحدة ثنائية واحدة، بحيث يشكل البيت في البحر الطويل من تكرارها أربع مرات، في كل شطر وحدتان"[1] .

ولما كان شعر التفعيلة يعتمد نظام الأسطر لا الأشطر فهو لا يلتزم بما كان في الشعر التقليدي من تفعيلتي العروضة والضرب الثابتتين، أما تفعيلة العروضة فلأنه من شطر واحد. وأما الضرب الموحد فلأنه يلزم السطر الثابت لا المتغير الطويل." [2] ولعل البحر الطويل " هو بحر شاسع الاستعمال للشعر العربي، نظم عليه ما يقارب من ثلثه"[3] ووصف بالطويل لعلتين أولها: لأنه أطول بحور الشعر. وكونه سخي النغم يقع في ثمانية وأربعين صوتا. فقراءته تستدعي نفساً طويلا ،فأكسبه حرية في التصرف،واتساع رؤيا الشاعر، وتعدد التفعيلات تشحنه

[1]– صلاح شعبان، موسيقى الشعر بين الإتباع والابتداع،دار غريب للنشر، القاهرة، ط3، 2007،ص 145.

[2]– إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط2، بيروت 1970، ص 83.

[3]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق،ص 59.

بإحساس موسيقي متكامل من حيث الشكل والتركيب وأفكار القصيدة، ثانيها: أن الأوتاد (// 0) بتفعيلة فعولن تتصدر أبيات القصيدة، والقياس الصوتي للوتد دوماً يكون الأطول عن السبب: "ومعروف أن الوتد أطول من السبب، فسمي لذلك طويلا، لأنه طال لتمام أجزائه"[1]

–وفي معرض حديثنا عن البحر الطويل قدم(س. جولستن وتوماس رياض) دراسة بعنوان "فونولوجيا الأوزان الشعرية" [2] استخلصوا منها أن البحر الطويل أفضل بحور الشعر فهو يتيح للشاعر توظيفه في شتى الموضوعات، وهو أكثر غنائية وتنغيما من غيره فهما يثبتان اكتشاف الخليل من خلال: "ظاهرة التنغيم هذه ،أن أساس الوزن هو التنغيم في الشعر المتأني من تتابع الأصوات الصوتية الطويلة والقصيرة ، باحتساب الكم الصوتي لها، والتوقيع الخاص – أي التوقيع العروضي – الذي يحل على الأوتاد المجموعة من الأجزاء ، فيُكيّف نغم سير البيت، بحسب موضوع الوتد الموقع من الجزء في أوله ، أو وسطه أو آخره فيضفي عليه ترنيمة خاصة." [3] ومن المفارقات العرضية للبحر الطويل تعرض البستاني ل .: "بحر خضم ، يستوعب، مالا يستوعب غيره من المعاني، ويشيع للفخر والحماسة والتشابه والاستعارات وسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال، وَرَبا في شعر المتقدمين لأن قصائدهم كانت أقرب إلى الشعر القصصي من المولدين." [4] أما عمر توفيق – سفر أغا– يتحدث عن البحر الطويل "من الأبحر التي كثر استعمالها، ويتسع لكثير من المعاني وخصوصا الرثاء والوصف والتاريخ"[5]

أما عبد الحميد الراضي فيقول عنه: "يمتاز بالرصانة والجلال في نغماته وذبذباته المنسابة الهادئة، أصلح البحور للموضوعات الجدية التي تحتاج إلى طول النفس والروية، كالمدح والرثاء والعتاب والفخر والاعتزاز، وكانت العرب تسميه الركوب. لكثرة ما كانوا يركبونه"[6]

[1]– محمد النويهي، الشعر الجاهلي، الدار القومية للطباعة والنشر،2010،ج1، ص 60.

[2]– Golston, chris and Tomas Riad; the phonology: of Classical Arbic meter; Linguistics, 1997, 35-111-132.

[3]– محمد اليعلاوي، مشكلة الدوائر الخليلية وصلتها بحقيقة الوزن في الشعر العربي، حوليات الجامعة التونسية، العدد 4،1967،ص 109.

[4]– سليمان البستاني، إلياذة هوميروس (معربة نظما، وعليها شرح تاريخي أدبي)، دار إحياء التراث العربي و دار المعرفة، بيروت ، بدون تاريخ ، مجلد1، ص 91.

[5]– عمر توفيق سفر آغا، علم العروض، دار الرشاد، بلد غير مذكور، 1969، ص 23.

[6]– عبد الحميد الراضي، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مطبعة بغداد 1968، ص 104.

وتحدث الدكتور بدوي عن بحرين شعريين فقال: "هو والبسيط من أقوال البحور و أحفلها بالجلال والرصانة والعمق، وهو يُعطي إمكانات للسرد والبسط القصصي والعرض الدرامي، وفيه بهاء وقوة" [1] .فيبدو أن البحر الطويل هو أكبر الإيقاعات تلاؤما مع أغراض الحماسة والفخر والمدح والحكمة والقصص... إلخ.

– لم يكن كافيا الوقوف عند البحر الطويل، بل نذكر مثالا آخر عن استعماله للبحور المركبة في قصيدة التفعيلة ألا وهو: البحر السريع. سماه الخليل بالبحر السريع لسرعته في النص، أو لأنه أسرع إلى الذوق والتقطيع ويعتمد نمط السريع على تكرار السالمة « مستفعلن » والمتغيرة عنها « متفعلن » أو « مستعلن » في أحشاء القصيدة، والتفعيلة الأخيرة « فاعلن » والمتغيرة منها في نهاية السطور ضابطة للإيقاع المندفع في أحشائها الإيقاعية، فالسريع من حيث إيقاعه واضح بفضل إطراد « مستفعلن » في الحشو. كما أنه متنوع بفضل فاعلن التي تتنوع كثيرا بفعل التغيرات، وهي ضابط الإيقاع الذي يبدو سريعاً في الحشو" [2] ويُعد هذا البحر من البحور قليلة الشيوع قديماً ومنه قول الخنساء:

وَصَاحِبٌ قُلْتُ لَهُ صَالِحٌ ∴ إِنَّكَ لِلْخَيْلِ بِمُسْتَنظِرٍ[3]

يصفه حازم القرطاجني بقوله: "إن في السريع كزازة" [4] ويرى البستاني خلاف ذلك: "والسريع بحر يتدفق سلاسة وعذوبة، يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف، ومع هذا فهو قليل جدا في الشعر الجاهلي." [5] وفي اتجاه مخالف تماما حين يُلبسه محمد الطيب بالثقيل: "هذا الوزن من الأبحر المتحاماة، لأن آخر أجزائه ثقيل جدا، ودندنته أشبه شيء بدندنة القدح من القرع تضربه مكفأ عن الماء. ولذلك فالناظم فيه يحتاج إلى البطء والتأني، وقد يوقعه هذا التكلف والتقعر إن لم يلائم بين أغراضه ونغماته، ولعل هذا الوزن في أولياته عدل به عن الرجز ليناسب الحداء بالإبل المحملة وهي تهبع بأعناقها في الصحاري" [6] .ولعل تغير التفعيلة الأخيرة بالبيت يراها البعض

[1]– عبده بدويدراسات في النص الشعري –العصر العباسي– دار الرفاعي، الرياض 1948، ص 116.

[2]– سيد البحرواي،العروض وإيقاع الشعر العربي(محاولة لإنتاع معرفة علمية)،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1993، ص 53.

[3]– البستاني، مقدمة الإلياذة، ج1، مرجع سابق،ص 93.

[4]– حازم القرطاجني،منهاج البلغاء، مرجع سابق،ص 269.

[5]– البستاني: مقدمة الإلياذة، مرجع سابق، ج1، ص 33.

[6]– عبد الله الطيب،المرشد إلى فهم أشعار العرب،مرجع سابق، ج1، ص 156.

على أن الشاعر البارع بفطرته المرهفة: "يعرف أنها تؤلف وحدات نغمية تشكل إيقاعاً يرتاح إليه ويرضيه انسجامه ، لأنها تحقق شرطا أساسيا من شروط الانسجام الإيقاعي"[1] .

ويخرج إبراهيم أنيس بموقف آخر يوضح فيه: "والحق أننا حين ننشد شعرا من هذا البحر نشعر باضطراب في الموسيقى لا تستريح إليه الآذان إلا بعد مران طويل، وذلك لعلة ما نظم منه، والآذان تعتاد النغمات الكثيرة التردد، وتميل إلى ما ألفته، أغلب الظن أن هذا البحر سينقرض مع الزمن، أما ما نظمه بعض الشعراء المحدثين من شعر قليل جدا على هذا الوزن، فإن كان تقليدا لقصائد قديمة أعجبوا بها فنسجوا على منوالها رغبة في التنويع لا حبا للوزن نفسه، ولعلهم قد وجدوا في هذا جهدا وعنتا"[2] .ثم يؤكد على انقراض هذا البحر: "في حين أن السريع قد قلت نسبة شيوعه في شعرنا العصري، وأصبح شعراؤنا ينفرون منه ومن موسيقاه"[3].

غير أن البحر السريع يأتي في المرتبة السابعة عند الشاعر عثمان لوصيف، وبست قصائد شعرية فقط، منها: صلاة، فراشة أهواك، شتاء،... الخ.ونقدم قصيدة:

أهواك

أَهْوَاكِ مَا غَرِيضُ

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

مستفعلن / مستفع

أَوْ نُحْــتِ

0/0//0/

لن / فعْلن

أَوْ هَمْهَمَتْ عَيْناكِ فِي صَمْتٍ

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

مستفعلن/ مستفعلن/ فعلن

أَهْـوَاكِ

[1]– عبد النور داود، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مرجع سابق، ص 75.

[2]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق،ص 88.

[3]– المرجع نفسه، 88.

/0/0/

مستفع

يَا أُسْطُورَتِي

0//0/0/ /0/

لن/ مستفعلن

نَغَـاً

0///

فعلن

يَمتـّـدُ فِي دَوّامَــةِ المـوْتِ

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

مستفعلن/ مستفعلن/ فعلن.[1]

-جاء السطر الأول بتفعيلة تامة ثم بتفعيلة مدورة ، فهو يحتاج إلى استكمال الموسيقى لإيقاع سطر سريع، من تداخله في السطر الثاني الذي يتكون من: لن / فعلن، فجاءت - لن -كحشو وتتممة للتفعيلة التامة. و- فعلن- كضابط إيقاعي ونهاية سطر البحر السريع. فلو كتبنا هذه الأسطر على الشكل العمودي لكان البيت:

أهواك ما غنيــت أو نُحت ∴ أو همهمت عيناك في صمت

مستفعلن / مستفعلن / فعلن ∴ مستفعلن / مستفعلن / فعلن

ونجده يُحيّد كلمة –أهواك- في السطر الرابع وهنا يعتمد تقسيم السطر الموسيقي، ويدور الكلمة أيضا ليبرز القيمة الإيقاعية والدلالية للكلمة. عن باقي سطور القصيدة الشعرية. وتتداخل بقية الأسطر أيضا لِيُشكّل من ست تفعيلات. فأنهى السطر الرابع أيضا بـ "مستفع" وهي جزء من التفعيلة الإيقاعية "مستفعلن" والتي هي دوماً في أحشاء البحر السريع: وجاءت باقي التفعيلات مكملات إياها "لن". وانتهى السطر الموسيقي بالتفعيلة الأخيرة "فعلن" والضابطة لإيقاع السطر، وهذا ما يؤكده أيضا تداخل المعنى في التركيب النحوي والصرفي والدلالي للجملة والتداخل الموسيقي في آن. ومن هنا يمكننا تحويل القصيدة ببيتين عموديين كالآتي:

أَهْواكِ مَا غَنّيت أَو نحْت ∴ أَوْ هَمْهَمَتْ عَينَاكِ فِي صَمْتٍ

[1] - عثمان لوصيف، شيق الياسمين،مرجع سابق، ص 105.

أهواك يا أسطورتي نغماً ∴ يمتد في دوامـــة المـــوت

ويستعمل التصريع الذي يُعتبر وسيلة إيقاعية تكثر في مطالع القصائد القديمة وهي غالبا ما تكشف عن الحالة النفسية للشاعر من خلال الهدوء الذي يميز البيت المصراع عن غيره، وقد ورد التصريع هنا بما يتساوق وشعور الشاعر وتعداده للصفات وصاحبته (عينين أو نحن أو همم ت..).

في جو درامي مثير من استحضار لملامح الصاحبة وذلك بتذكية إحالات لثنائيات متضادة (غناء – نواح)، (همهمة، صمت)، (غناء، موت)، فهو يحدث إيقاعا عبر كلمات جادة وصائبة وفق منظوره الخاص.

هذه القصيدة مفتوحة القراءات، فهي موجهة لأنثى وكل أنثى أو امرأة: أم، صديقة، قريبة، حبيبة... الخ. وخاصة أنه لم يضف عليها صفة حسنة، ولم يتغن بصفاتها الجسدية ، فقط قال وكرر كلمة – أهواكِ – فعل مضارع مع ضمير المتكلم للمخاطبة فهو مستمر ومتفان في حبها و يهواها حتى الموت، في عينيها يختبئ صمت. فالحب عنده متطرف يعشقها بفرحها وترحها بغنائها وموتها...الخ، فمعجم مفردات القصيدة رغم قصرها يكشف عن دلالات مدهشة فالهمهمة تسكن القلب ،وتتركه يغلي مثل المرجل لكن يستعيرها لعينيها في سكينة، كلمات القصيدة تبدو بسيطة واضحة وتُعبّر عن حب سِرّي، حب لا يبوح به، حب عفيف طاهر يترك التأويل مفتوح للقارئ ليقول من المقصودة هنا؟ !.

1-3-حـ- إيقاع الزحافات والعلل:

– لكل بحر شعري إيقاعه الخاص، وحين تكتنفه الزحافات والعلل يرتبك الإيقاع برمته. وهنا يحاول الشاعر تمثيل مشاعره وأحاسيسه مراهنا على شعرية قصائده.

قبل أن نتحدث عن فاعلية الزحافات والعلل ينبغي أن نشرح المصطلحين: يُعرف العروضيون الزحاف أنه: « تغيير غير لازم، وهو تغيير يلحق بثواني أسباب الأجزاء للبيت الشعري في الحشو وغيره، بحيث أنه إذا دخل الزّحافُ في بيت من أبيات القصيدة فلا يجب التزامه من بعده من الأبيات » [1]. ويقول عنه ابن رشيق: "ويُسمى زحافاً كل ما يلحق أجزاء الشعر من نقص أو زيادة أو تقديم حرف أو تأخيره أو تسكينه، ولا يكاد يسلم منه شعر"[2]. ثم يواصل في حديثه : « الزحاف لا يتعدى كونه مسامحة أو رخصة لا ينصح بها إلا في حالات معينه:

[1]– السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، حققه وضبطه الدكتور: حسنى عبد الجليل، ط1، 1997، مكتبة الأوزان القاهرة، ص 14.

[2]– ابن رشيق العمدة، مرجع سابق، ص138.

فمن الزحاف ما هو أخف التمام وأحسن، منه ما يستحسن قليله و كثيره، ومنه قبيح مردود لا تقبل النفس عليه »[1] .فالخليل كان يستحسن الزحاف في القصيدة إذا ورد بنسبة قليلة واستعمل بالبيت أو البيتين. فإذا كثر في القصيدة الواحدة فقد استقبحه فيقول: " كيف يستحسن منه شيء وقد قيل هو عيب، قال يكون هذا مثل القبلِ والحَولِ و اللثغ في الجارية. قد يشتهي القليل منه الخفيف وهو إن كثر عند رجل أو اشتد في جارية هجن وسمج"[2]

ويقول الآمدي في تعليق له على أمثلة من شعر أبي تمام: " وهذه الزحافات جائزة في الشعر غير منكرة إذا قلّت. إذا جاءت في بيت واحد في أكثر أجزائه، فإن هذا في نهاية القبح، ويكون بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر الموزون."[3] .يصف محمد العلمي ظاهرة الزحافات والعلل بقوله: " إن هذه الزحافات والعلل كانت بمثابة تحولات أو انزياحات في الوزن الشعري فوجد الخليل أنها تحدد العلاقة بين الصور المتعددة للوحدات و الأنساق الوزنية مما يجعلها مظهرا لعلم وصفي لا لعلم معياري ذلك أن التحولات عنده نتيجة وصف ظواهر في الشعر، لا فرض قوانين من خارجه عليه." [4] فعبر هذا المنظور فإننا نلمس في عمل الخليل على أنه: " وصفي كلي متكامل في حدود الشعر الذي وصلت إليه يده، يحاول أن يحيط بالطاقة الشعرية العربية المتفجرة في الإيقاع، وتحليل مكونات هذا الإيقاع بأسلوب تطبيقي."[5] صحيح أن كثرة الزحافات و العلل تحيد بالبحور الشعرية عن ضوابطها و قوالبها: "وكأن هذه الزحافات خروق في الرتَم الموسيقية. و ضعها الخليل لينفذ منها الشعراء إلى التعديل في الأوزان الذي كان يتطلبها الغناء" [6]. و من هنا يمكن أن نعد الزحاف تنويعاً في موسيقى القصيدة يخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها"[7].

[1]– المرجع نفسه،ص ن .

[2]– ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء ، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر المديني، القاهرة، 70/2.

[3] – الآمدي، الموازنة: تح: محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة،ط3، 1959، ص 269،270.

[4]– محمد العلمي، العروض و القافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، دار الثقافة الدار البيضاء،ط1، 1983، ص 135.

[5]– عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد دمشق، ط1، 1983، ص 48– 49 .

[6] –شوقي ضيف، الفن و مذاهبه، دار المعارف، مصر، ط3، ص 19، ص 74 .

[7] – يوسف حسن بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم،دار الأندلس، بيروت،2009، ص 172.

لقد أبدى القرطاجني مفهوما م تطورا للزحاف و ذلك بـ "إعطائه ميزة إحداث التنوع في الإيقاع، و كسر الرتابة التي تكمن في الالتزام بالتفعيلات، لأن النفس التي جُبلت على حب النقلة جديرة أن تسأم التمادي على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه"[1].

ذكر الآمدي ت (370هـ) في حديثه عن بيت لأبي تمام جاء على البحر الطويل:[2]

يَقُـوْلُ فَيُسْمِعُ وَيَمْشِي فَيُسْرِعُ ∴ وَيَضْرِبُ فِي ذَاتِ الإِلَه فَيُوجِـعُ

/0//	//0//	0/0//	//0//	/0//	0/0/0//	/0//	0//0//
فعول	مفاعل	فعولن	مفاعل	فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعلن

ويُفسر ما حدث من زحافات: "وحذف النون من فعولن و الياء من مفاعيلن الثانية التي تليها و من فعولن التي هي في أول المصراع الثاني، وذلك كله يُسمى مقبوضا وهو من الزحاف الحسن، إلا أنه جاء على التوالي والكثرة في البيت الواحد فقبُح جدًا"[3].

–على نفس البحر – الطويل– يقول امرؤ القيس:[4]

ألا أيّها الليـل الطويل ألا انجل ∴ بصبح وما الإصباح منك بأمثل

0/0//	0/0/0//	/0//	0/0//	0/0//	0/0/0//	/0//	0//0//
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن.

– فقد حذف نون فعولن في التفعيلة الثالثة و الياء من التفعيلة التي تليها أي ياء العروضة، و من فعولن التفعيلة الثالثة من المصراع الثاني، و قد نقل ابن رشيق القيرواني ت (456هـ) عن الأصمعي ت (216هـ) قوله: "الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يُقدم عليها إلا فقيه" [5] .وعليه فالزحافات و العلل رخص استعان بها الشعراء في صناعة القصيدة و أصبح يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره من عدول وخرق لبحور الخليل. قال التبريزي ت

[1] –حازم القرطاجني، مناهج البلغاء و سراج الأدباء، مرجع سابق، ص 244.

[2] –شرح الصولي لأبي تمام 1212: دراسة و تح: خلف رشيد نعمان، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت 1978.

[3] – الآمدي ،الموازنة بين أبي تمام و البحتري، تح: محمد محمدي عبد الحميد،دار المعارف، مكتبة الخانجي، ص370.

[4] – مصطفى حركات، قواعد الشعر، دار الأفاق، الجزائر، ص 25.

[5] – ابن رشيق، العمدة، 1مرجع سابق،/120.

502 :« الزحاف جائز كالأصل، والكسر ممتع وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل.» [1] .فالزحاف خرق وانتهاك يلجأ إليه الشاعر للمحافظة على إيقاعية القصيدة. ولعلي يونس رأي يعارض به غيره بقبوله كثرة الزحافات والعلل: " تزيد الزحافات أحيانا في شطر ما حتى تصير تفاعيله، كلها أو معظمها، مزاحفة، فيختلف الشطر بذلك عن الأشطر المناظرة، حين تغلب عليها التفاعيل السالمة، كلها أو معظمها أو ما جاور منها ذلك الشطر، فيؤدي ذلك إلى زيادة الإحساس بخروج السطر عن النسق".[2]

– أما العلة فهي: " تغيير مختص بثواني الأسباب، واقع في العروض والضرب لازم لها، أي أنه إذا لحق بعروض أو ضرب في أول بيت من قصيدة وجب استعماله في سائر أبياتها؛ [3]. " والعلل نوعان: إحداهما تسمى بالزيادة، والأخرى بالنقصان" [4] .ويقول صفاء الدين خلوصي عن العلة فهي: " تعبير لا يكون إلا في الأوتاد الواقعة في التفعيلة، وتلحق في الأغلب الأعارض والأضرب. فإذا عرضت العلة في البيت الأول لزم تواليها في جميع أبيات القصيدة " [5] .ولعل السيد بحراوي يعي أهمية الزحافات والعلل فيقول: " وهناك بعض الأوزان الخليلة لا يستعمل إلا مجزوءاً. وهذا ما يسميه العروضيون بوجوب الجزء، فهو تارة يكون واجبا، وتارة يكون جائزا، فالواجب في خمسة أبحر: الهزج والمقتضب و المجتث والمديد والمضارع، والممتنع في ثلاثة: الطويل والسريع و المنسرح، والجائز في ثمانية: المتقارب والمتدارك، والخفيف والوافر والرمل والبسيط والكامل والرجز، ويدخل الشطر جواز ا في بحرين فقط وهما الرجز والسريع يدخل النهك جوازا في بحرين فقط الرجز و المنسرح، ومعنى كون الجزء والشطر و النهك على سبيل الجواز عدم تحتم ذلك " [6] .فسلامة البحر من الزحافات والعلل بات أمراً مستعصيا داخل القصيدة الواحدة مهما بلغت فصاحة الشاعر لأن بها ارتباط وثيق بالمعنى والدلالة، وهو ما يذكرنا بقول الدكتور البدراني حين نَقل عن حسن محمد نور المبارك:[7]

أ – صحة المعنى والدلالة الشعرية.

ب –صحة الألفاظ والتراكيب من الناحية النحوية الصرفية.

[1]– الخطيب التبريزي الكافي في العروض والقوافي، تح: حميد حسن الخالصي، مطبعة شفيق، بغداد 1982، ص ؟

[2]– علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1999، ص 197.

[3]– السيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب، مرجع سابق، ص 19.

[4]– المرجع نفسه، ص. ن.

[5]– صفاء خلوصي: فن التقطيع العروضي، مطبعة الزعيم ، بغداد، ط5، 2019،ص 13.

[6]– سيد البحراوي: موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1999، ص 56.

[7]– حسن محمد نور المبارك: موسيقى البحر الشعري، مكتبة الآداب، القاهرة 2008، ص 25.

ت –صحة الوزن والإيقاع.

فالزحافات والعلل لها قدرة فائقة على تنوع النغم داخل أسطر القصيدة، وهي تصنع هندسة وزنية جديدة مشتقة من البحر نفسه. هدفها إثراء الصورة الشعرية، لكن لم يترك العروضيون عنان التغيير مفتوحا ،فقد حاولوا تقنينها والتقيد لها: "بل وضعوا لها القواعد وعينوا الحالات والمواضع التي يمكن أن تقع فيها، ذلك أن الزحاف لغة هو الإسراع وتسمى بذلك في العروض لأنه إذا دخل التفعيلة أسرع النطق بها، ذلك لنقص حروفها بالحذف أو نقص حركاتها بالتسكين، واصطلاحا هو تغيير يحدث في حشو البيت غالبا وهو خاص بثواني الأسباب"[1].

فعبر هذه الروئ المختلفة، ومن خلال تأثيرات الزحافات والعلل على موسيقى الشعر فهي: " تموسق بيت الشعر العربي وتربط وزنه الخارجي بفضاء الدلالة والمعنى، وبذلك يتميز البيت عن أخيه موسيقيا حتى لو كان من الوزن نفسه"[2].

– تأتي قصائد الشاعر – لوصيف– مشحونة بظواهر الزحافات والعلل ،أسفرت عنها دواوينه الشعرية ففي قصائده المنسوجة على البحر الرمل (فاعلاتن) ، والذي يأتي على ست تفعيلات نحو اثني عشر سببا خفيفا (/0) وستة أوتاد مجموع (//0) ولذلك : " إن التفاعيل هي وحدات إيقاعية،وليست صيغ صرفية، وهذا جزء من فاعليتها"[3] وعليه فإن التفعيلة تمثل الإيقاع حسب رأي الخليل: " ذلك أن التفعيلة تأتي تامة وتأتي مزحفة، وأساس وأساس الإيقاع عنده أبعاد زمانية متساوية يحاكيها الشاعر بمقاطع اللغة وأصواتها. وحين نتحدث عن بحر الرمل وعن غزارة تعريفاته وأسباب تسميته فلأنه: " الإسراع في المشي فقيل سمي رملا لسرعة نطقنا به والرمل في اللغة الهرولة "[4] وهو: " تشبيه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض، "[5] بمعنى "دخول الأوتاد بين الأسباب وانتظامه كرمل كرمل الحصير الذي نسج، يقال رمل الحصير إذا أنسجه"[6] " ، وسمي رملا لأنه نوع من الغناء"[7] وتفعيلته

[1]– ابن عبد ربه، العقد الفريد ج5، دار الكتاب العربي، بيروت1982، ص 426.

[2]– علوي الهاشمي على البحث في موسيقى الشعر العربي الحديث: تعليق الدكتور: مصطفى عراقي، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان العرب الثقافي الثاني عشر 183/1، الملتقى الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2005م.

[3]– علاء البدراني، فاعلية الإيقاع، مرجع سابق،ص 153.

[4]– محمد بن حسن بن عثمان،المرشد الوافي في العروض والقوافي،دار الكتب العلمية،2004، ص 84.

[5]– التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق،ص 83.

[6]– المرجع نفسه، ص ن.

[7]– المرجع نفسه ، ص ن.

(فاعلاتن) ساعدته على " أن يكون من بحور الطرب الغنائية المثيرة للنشوة لانسيابها على اللسان" [1] .إذْ يصلح " في الفرح والحزن والزهد "[2] .

الشاعر – لوصيف – عموما لم يبتكر الجديد في إيقاع الرمل، بل أوغل فيما أتى به السابقون ونسج على منوالهم. ففي ديوانه شبق الياسمين حيث دخلت علة الحذف على قصيدتين " السماوات الأخرى "[3] فشملت علة الحذف أواخر كل بيت منها دون استثناء،ونفس الأمر مع قصيدة "صورة المشنوق" [4] الذي مس عشرة أبيات والتي كان مطلعها:

كَانَ مَشْنُوقا عَلَى حِينِ الْغِلْسِ ∴ يتَلَاشَى فِـي الدُّجَى إِلاّ نَفْسُ

وحين نمر على قصيدة " الجلفة "[5] نجد:

يَا فَرَاشَاتِ اللَّـهَـبْ.

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

فاعلاتن / فاعلن

رَفْرِفِي فَوْقَ جُفُونِي.

فاعلاتن / فعلاتن

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

وَاغْسِلِينِي بِالذَّهَبْ.

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

فاعلاتن / فاعلن

ثُمَّ غَنِّي لِعَـرُوس.

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

[1]– عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، مرجع سابق،ص 91.

[2]– المرجع نفسه،ص ن.

[3]– عثمان لوصيف، شيق الياسمين،مرجع سابق، ص 39.

[4]– المرجع نفسه، ص 103– 104.

[5]– عثمان لوصيف، أبجديات، مرجع سابق، ص 19– 20.

فاعلاتن / فعلاتن

مِنْ أَمِيرَاتِ العَرَبْ.

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

فاعلاتن / فاعلن

وَاسْتَفِزِّي نَزَوَاتِـي.

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

فاعلاتن / فعلاتن

وَتَغَاوَىْ فِي شَغَبْ.

0//0/ 0/0///

فعلاتن / فاعلن

يَـا فَرَشَاتِ الَّلهَبْ.!

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

فاعلاتن / فاعلن

ا ... ل ... ج.

تظهر علة القطف على القصيدة وهو حذف سبب خفيف (فاعلن) .فأسبغ على البحر تسريعا إيقاعيا مألوفا ،تتوافق مع حركة الفراشات وخفتها ، منها نوّع في طاقة النغمة الموسيقية في تشكيلات النسق العام. فالشاعر يرسم وهجاً إبداعيا حين يربط بين الفراشات واللهب فيتسم الموقف بشاعرية وبساطة وإيقاع عميق. كما استعمل التفعيلة المخبونة أربع مرات (فعلاتن). ومن المعروف أن " الحركات القصيرة تجعل البحر سريعا، بخلاف الطويلة فتجعله بطيئا." [1] وكأنه يُرغم بنية القصيدة برمتها إلى سرعة غير مألوفة تناسب إيقاعا مع حركة اللهب وسرعته.

– وحين نطالع دواوين الشاعر – لوصيف – وتجربته الشعرية مع البحر المتقارب، هذا البحر الذي وُظف في العصر الجاهلي والعصر الأموي بكثرة ثم تراجع بداية من العصر العباسي وأُرجع مجددا لتتغنى به التجربة

[1]– شوقي ضيف، الفن و مذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط11، 1987، ص 72.

الراهنة: " وعاد المتقارب ليأخذ مكانته اللائقة في الشعر الحديث لإيقاعه وصلاحيته لفن الأناشيد. "[1] ويقول عنه حازم القرطاجني: " فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء"[2] أما البستاني: "و المتقارب فيه رنة و نغمة مطربة على شدة مأنوسة وهو أصلح للعنف عنه للرفق"[3]

و كما يرى عبد الله الطيب أن هذا البحر: "ينطوي على نغمات هي من أيسر النغمات، ويتسم بالسهولة بسبب نغمته الواحدة المتكررة. و أظهر شيء فيه المقاطع الطوال، وهو بسيط النغم، ذو تفاعيل مطردة، ويتميز بالانسيابية، وهو طبلي موسيقي" [4]. ويرى إبراهيم أنيس أن استخدام البحر مرتبط بالصورة و المعنى الذي يوجهه الشاعر نحو القارئ: "وعلى أننا نستطيع ونحن مطمئنون ، أن الشاعر في حالة اليأس يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه و حيرته. وفي حال طربه يتخير بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة النفس وازدياد النبضات القلبية"[5]. يعتمد نسق إيقاع المتقارب على تتابع تفعيلة فعولن ثماني مرات وهي تفعيلة على: " نغمة متدفقة متلاحقة تتدافع مسرعة بعضها في إثر بعض وتتحرر انحدارا منتظما دفعة تلو الأخرى".[6] وهذه التفعيلة فعولن يجوز فيها: " القبض فتصبح (فعولُ) وكذلك يجوز في أول البيت فعلن أو فعلُ "[7]. قد نوع الشاعر لوصيف في زحافات وعلل قصائده والجدول الآتي يُحصي البحر المتقارب عبر كامل مدوناته:

توزيع البحر المتقارب على الدواوين الشعرية

الديوان	القصيدة	مجموع التفاعيل	تامة فعولن	المزاحفة
الكتابة بالنار	إعلان هوية	71	54	17
	أناديك يا زهرة العاشقين	179	110	69

[1]– صلاح يوسف عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، شركة الأيام، الجزائر، ط1، 1997/1996 ، ص 118.

[2] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء، مرجع سابق،ص 268.

[3]– المرجع نفسه، ص 269.

[4]– عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2، الكويت 1989، ص 379.

[5]–.إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص 177.

[6]– ابن جني، كتاب العروض، ، تح وتقديم: أحمد فوزي الهيب، دار القلم لنشر والتوزيع ، ط3، 1989، ص 155.

[7]– المرجع نفسه ، ص ن.

	تجيئين يستيقظ البحر والريح والميتون	235	153	82
شيق الياسمين	وهمٌ	36	17	19
أعراس الملح	النوافيس	36	21	15
	عمري ليس خرافة	41	13	28
الإرهاصات	عروسين كنا	160	92	68
	جنة	45	23	22
	خيانة	56	35	21
اللؤلؤة	سطيف	123	52	71
أبجديات	وهيبة	49	36	13
قصائد المتغابي	قفا نبك	123	108	15
	مررت	40	25	15
	المجموع	1194	739 61.89	455 38.10

وبالنظر إلى الجدول نجد مجموع التفاعيل التامة 739 أي نسبته 61.89% أما بتعداد المزاحفة فهو 455 أي نسبته 38.11% فنجد قصيدة: « تجيئين سيستيقظ البحر والريح والميتون » حصلت على أكبر عدد في التفعيلات عموما والتامة خصوصا ،ربما لارتفاع نسبة الانتظار بوتيرة بطيئة وبكلمات كلها أمل ، تكمن في تجربته النفسية وموضوع القصيدة يحتاج إلى هذا الرقم الذي يحافظ على موسيقى التفعيلة (فعولن). إلاّ أن المفاجئ هو النسبة المئوية العالية للزحافات في قصيدة "عمري ليس خرافة" وهي الأكثر على مستوى البحر المتقارب إذ بلغت 68.29% وبالرجوع إلى موضوع القصيدة نلمس فيها صرخة (وأصرخ .. أصرخ في دركات المتون)[1].

- نظم – لوصيف – تسع عشرة قصيدة على النسق الإيقاعي للمتقارب موزعة على تسعة دواوين شعرية منها قصيدتان عموديتان "عروسين كنا" و "خيانة" من ديوان الإرهاصات .

وقد مزج في قصيدة بين المتدارك والمتقارب وهي:

[1]– عثمان لوصيف، أعراس الملح، مرجع سابق،ص 66.

إِلَى حَبِيبَتِي:[1]

حَصَاهْ

00//

فعولْ

جَرَسْ

0//

فعو

وَمَا بَيْنَنَا جَدْولُ يَنْبَـجِس

0/0// | 0/0// / | 0/0/ | 0/0/

فعولن / فعولن / فعولن / فعلن

أَنْتِ سَمَاوِيهِ

0/ | 0/0/ | //0/

فاعل / فعْلن/ فع .

وأَنْتِ مَائِيه

0//0/ | /0//

فعول / فاعلن.

أَنْتِ تَلْويحَـةٌ

0/0/ | 0//0/

فاعلن / فاعلن

وقبسْ

0///

فعلنْ

وَأُنَاجِــيكِ آهٍ

0/0//0/ | 0///

[1]– عثمان لوصيف، شيق الياسمين، مرجع سابق،، ص 67.

فعلن / فاعلاتن

أَحِنّ إِليكِ إِذَا اهْتَاجَ ضَوْعُ الْغِلْس

0//0/|0//0/0/|0///|0///|0//

علن/ فعلن/ فعلن/ فاعلن/ فاعلن

وَتَبْقَينَ لِـي أُقْحُوانـًا

0/0//|0/0//|0/0//

فعولن/ فعولن/ فعولن

وَتَبْقِينَ لِي أُرْجُوَانـًـا

0//0//|0/0//|0/0//

فعولن/ فعولن/ فعولن

وَتَبْقَـيْـنَ لِي دَهْشَـهْ

0/|0/0//|0/0//

فعولن/ فعولن/ فعْ

وَهـَـوَسْ

0///

فعلن

أُحِبُّكِ ضَاحِكَة

0/|/0//|/0//

فعول/ فعول/ فع

وَأُحِبُّكِ بَاكِيَـة

0//|0///|0///

فعلن/ فعلن/ فعو

وَأُحِبُّـكِ رَيِّحَـاتـه

0/0/|0///|0///

فعلن/ فعلن/ فعْلنْ

وَنَفَسْ

0///

فعلن

-ينتمي كل من المتدارك والمتقارب إلى الدائرة العروضية الخامسة دائرة المتفق لتقارب التفاعيل بينهما "ذلك أن التفعيلة تأتي تامة وتأتي مزحفة، وأساس الإيقاع عنده أبعاد زمانية متساوية يحاكيها الشاعر بمقاطع اللغة وأصواتها"[1]. هذا الانزياح الحاد في طريقة المزج بين بحرين عروضيين وبين تفعيلات تامة وأخريات مزاحفة ،وفي طريقة بثها داخل النص، فهو لا يبقى أسيرا لما يفرضه البحر الواحد أو تفرضه التفعيلة الواحدة : "ذلك لأن تعدد صور التفعيلة الواحدة إحاطة بتلونات الإيقاع، وليست التامة بمغنية عن المزحفة، ولا المزحفة بمغنية عن التامة، رغم أن العلاقة بينهما أساسية وطيدة"[2].

جاءت قصيدة «إلى حبيبتي» مؤلفة من سبعة عشر سطراً منها سبعة على المتقارب و باقيها على المتدارك، وقد استفاد الشاعر من الطاقة الإيقاعية والموسيقية للتغييرات في التفعيلة، حيث وردت التفعيلة التامة (فعولن) عشر مرات.

واستخدم السالمة من المتدارك (فاعلن) خمس مرات، وهنا نراه استعمل زحاف القطع (فعو) ثلاث مرات وزحاف القصر (فعولْ) نسبة تكاد تكون متعمدة مرة واحدة عبر كامل أسطر القصيدة وزحافات أخرى بنسب قليلة أيضا ك القبض (فعولُ) والخبن (فعلنْ) والقطع (فعلنْ) والبتر (فعْ) والترفيل (فاعلاتن) ...الخ.

ف – لوصيف– أوضح ذلك المزج ليس على مستوى الشكل، وإنما على مستوى الإنتاج الإيقاعي والشعري فإذا: " أراد الشاعر بناء قصيدة خصص المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثر، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه"[3].

فالشاعر يلوذ بأغوار حبيبته و يستعيد جمالياتها المبثوثة ،فثمة ما يشبه ترانيم الحب في حضورها وقت ضوع الغلس، فالشاعر مع مشهد القبس يرسل قافيته مع صدى نغمها ،واتخذ في صوت السين الهمسي الصفيري (قبس، غلس، جرس، ينبجس) أداة لتأثير وشفرة لرسالة التبليغ؛ كون المحبوبة أضاءت حنادس الظلماء.

[1]– محمد العلمي،العروض والقافية: دراسة التأسيس والاستدراك، وزارة الثقافة بالمغرب، 2006، ص 87.

2– نفس المرجع السابق، ص 81.

[2] - المرجع نفسه، ص ن.

[3]– ابن طباطا العلوي، عيار الشعر ،مرجع سابق، ص 11.

وما يهمنا في هذا الصدد ما الذي يدعو إليه شاعرنا من خلال أسطر قصيدة (إلى حبيبتي) .وهو يقضي وحشة العشق الليلي بمنأى عن فلذة كبده وقرة عينه التي تشبه لون الأقحوان ،ذات الألوان الأرجوانية والمعطرة بالرياحين، يصفها بالملكة إشراقا وضوءًا وبهاءً وسلطة؛ ويصبغها بطابع الطبيعة الحدائقي.

نرجّح أن الشاعر كتب نصا خفيفا شفيفا شاعريا ،يتلاءم مع عنوان القصيدة فهو يعمل على إنعاش الجانب العاطفي الممتد عبر دلالة المعاني. لذا يجمع من أنواع الورود والألوان (الأقحوان، الأرجوان، الرياحين) وهي علامات الأمل، آنسا من حضور حبيبته حيث كافأها بكلمة (أحبك) المكررة عبر الأسطر الثلاث الأخيرة في صدر كل سطر شعري، فهو لم يكتف بنقل مشهد الطبيعة من أزهار، وماء، وسماء، هذا المشهد الصامت إنما لوَّنه بألوان الطبيعة فاكسبها حسناً وجمالاً وأفاض عليها من خياله الواسع.

في ظل هذا الوضع المتقد المفتوح لاحتمالات و مآلات متعددة وعلى اللفظ المجلجل الذي أحدثه انتهاك أنثى جزائرية والتي ستسفر عن تجارب أكثر جرأة وأقوى تحديا مع البحر المتقارب من ديوان أبجديات بعنوان:

-وَهِيبـــَـــهْ -[1]

وَهِيبَـهْ

0/0//

فعولن

سَحَابَـةُ عَنْبَرْ

0/0//|/0//

فعول/ فعولن

وَحُلْـمٌ يُرَفْرِفُ أَخْضَر..أخضرْ

0/0//|0/0//|/0//|0/0//

فعولن/ فعول/ فعول/ فعولن

وَخَمْـرٌ عَجِيبَه

0/0//|0/0//

فعولن/ فعولن

[1]- عثمان لوصيف، أبجديات، مرجع سابق، ص 59.

وَهِـــيبَه

0/0//

فعولن

صَلَاةٌ.. وَتَقْوَى

0/0// | 0/0//

فعولن/ فعولن

دُمُوعٌ.. وَنجَوَى

0/0// | 0/0//

فعولن/ فعولن

وَنـــارٌ غَرِيبَهْ

0/0// | 0/0//

فعولن/ فعولن

وَهِيبَـــهْ

0/0//

فعولن

فَرَاشَةٌ أَيّكِ

0/0// | /0//

فعول/ فعولن

وَنَفْحَـةُ مِسْكِ

0/0// | /0// !

فعول / فعولن

وَغَنْوةُ حَـــبّ رَطِيبَة

0/0// | 0/0// | /0//

فعول / فعولن / فعولن

وَهِيبَـــهْ

0/0//

فعولن

قُرُنْفُلَـــة تَتَرَعّرَعً

0/0//|/0//|/0//

فعول/ فعول/ فعولن

وَمِن عِيْن وَسَّارَة نَتَضَرّعُ

0/0//|/0//|0/0//|0/0//

فعولن / فعولن/فعول/فعولن

فَتَغْمُرُنِي النَّشَـــوَاتُ الحَبِيبَـة

0/0//|/0//|/0//|0/0//

فعول/ فعول / فعولن /فعولن

وَهِيبَـــهْ

0/0//

فعولن

وَهِيبَـــهْ

0/0//

فعولن

أُنَـــادِيـــكَ أَنْ تَسْتَجِيبِي

0/0//|0/0//|0/0//

فعولن/ فعولن / فعولن

أَنْ تُطْفِـــئ جَمَرَاتِ القُلُوبْ

0/0//|/0//|/0//|0/0//

فعولن/ فعول/فعولن/فعولن

فَإِنِّي مَرِيضٌ وَأَنْتِ الطَّبِيبَة

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//

فعولن/ فعولن/ فعولن/فعولن

موسيقى المتقارب متهادية متواترة ،وردت تامة بصفة رتيبة لا تملك سوى القبض – حذف الحرف الخامس الساكن- ليكسر الرتابة ويرفع من الانفعال النفسي الوجداني بالإيقاع، الذي يحمل شحنة نفسية لا مجال لإطالتها يراد منها تسليم المعنى وافيا إلى أذن المتلقي أو السامع. نجد الشاعر يُنوِّع في موسيقى كل سطر معتمدا على القبض في تفعيله وتركه في أخرى ففي السطر الأول (فعول – فعولن) أما السطر الثاني (فعولن/ فعول/ فعول/ فعولن).

– إن التدوير لا يجد سبيلا إلى هذه القصيدة لأنها تعتمد المدح ،والتدوير استرخاء لا يتفق مع المعاني التي يريدها. فهو يمنح الأبيات التريث والتروي ويُعطي كل سطر معناه التام. والاستقلالية في الإيقاع، فالتفعيلة إذن هي: "مقطع صوتي يشبه المقطع الموسيقي قبل أن تنتهي الكلمة، ففُصلت حروف الكلمة عند انتهاء المقطع الصوتي، فإذا تطابقت نهاية المقاطع الموسيقية مع نهاية الكلمة فلا حاجة إلى تفتيت حروف الكلمة،" [1]. القصيدة التي بين أيدينا "وهيبه" تنفرد بطاقة نغمية وموسيقية ،إذ تقف التفعيلات على كثير من الكلمات (وهيبه- فعولن، وخمر- فعولن، عجيبةً -. فعولن، صلاةً – فعولن، وتقوى – فعولن).

– وهيبه ـــ فعولن. – وخمر ـــ فعولن. – ونارً ـــ فعولن- غريبة ـــ فعولن.

– ونجوى ـــ فعولن. – طبيبةْ ـــ فعولن. – مريض ـــ فعولن.

فهذا التوافق التام بين بنية تفعيلة المتقارب ،وبين نهاية الكلمات وهذا لم يحدث طبعاً في جميع أسطر القصيدة ، وهذا "جزء من فاعلية التفعيلة في الوزن الشعري، وقدرتها على الإيحاء. فهي لا معنى لها في ذاتها، وإنما تكسب معناها حين تُركب منها البحور فيتبين بذلك مواقع الأوتاد ، فهو يهتم بمواقع الأوتاد اهتماما كبيرا ،والواقع أن صورة البحر الصوتية سواء قوبلت بالتفاعيل، أو بالحركات والسكنات وترتيب هذه مع تلك، أو بالمقاطع الصوتية صورة مجردة تكتسي لحماً ودماً عندما يصاغ الشعر على أوزانها فيأخذ النغم من الكلمات والجمل معنى آخر يضاف إلى هذه الصورة الصوتية المجردة" [2].أورد الشاعر التفعيلة المزاحفة ثلاث عشرة مرة (13)، أي بنسبة 26.53% والزحاف: "يعمل على تقليص الزمن داخل بنية البحر الكلية، وعروضيا يعمل على اختصار الزمن،

[1]– الخليل بن أحمد الفراهيدي ، كتاب العين ،مرجع سابق، ص 25.

[2]– محمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي، دار غريب للطباعة والنشر ، مصر،ط1 ،2001،ص 197.

لأن الزحاف له علاقة بانفعالات الشاعر" [1]. والزحاف الذي استعمله الشاعر هنا (فعول) هو القبض. حيث قلّلت من السواكن فكان الإيقاع المتولّد عن توالي الحركات مناسبا ومنسجما بعيداً عن التقطّع الصوتي والنغمي: « فكلما قلّت السواكن في التقطيع، وظهر التدفق والاسترسال، وتوالت المتحركات في حركة بسيطة لدنة يبرزها التوزيع الحاذق للسواكن القليلة المتباعدة» [2]. والملاحظ ورود "فعول" في بداية كل من الأسطر 2، 10، 11، 12،14، 16. حتى يكون أكثر إثارة للجدل ، وتعمده المروق عن الأنماط السائدة شديدة الوقع في أذن المتلقي ، وهذا الانكسار العروضي تعبير جازم على الحالة النفسية التي يريد أن يبوح بها الشاعر: "فكلما اشتد انفعال الشاعر بدأ أبياته بتفعيلة زاحفة يؤكده هذا المحور، وأعني أنه كلما هدأت ثورة الشاعر قلت حدة انفعاله كما لجأ إلى التفعيلة التامة في بدايات سطوره" [3]. المرأة أنثى يافعة غضة الإيهاب يتجلى فيها وبشكل فادح جانبها العاطفي والوجداني، فهي تستحق وسام الإشادة والاحتفاء، تحنُّ إلى عبارات الإطراء والشكر وتعشق كل جميل، تتحمل عيوب زوجها حيث يبادلها الرقة والعطف ويُفضي لها بمغازلاته، فهي ملاذه الوحيد حين تضيق به الدنيا ذرعاً والناصح الأمين حين يعجز. لم يتغزل الشعراء القدامى بالمرأة كزوجة ويعدونه من المنازل ا لموءودة في نخاع ذكرياتهم ،وكانوا ينزلون بها منازل الصون والعفاف.تتبين لنا درجة انحراف عثمان لوصيف عن النسق القديم مع نصه – وهيبه – فهي عدول عن المعتاد وعن الذائقة الأصيلة ، ومكمنْ الغرابة حين يذكر زوجته باسمها فهو يُحطِّم صنم العرف الاجتماعي، وأكبر انفلات من قيد النص الشعري القديم ، ويركب موجة الحداثة ، التي تحوصله الثقافة الجديدة للشعر. إن اسم – وهيبة – في مطلع القصيدة والمكرر ست مرات منحها هويتها الإيقاعية ، وأحضر لها مستمعاً مخلصا ، سحرت سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به بموسيقاها الموزونة على (فعولن) .مشفوعة بمعنى المرأة الملائكية (صلاة .. تقوى .. دموع .. نجوى ..غنوة .. طيبة .. طبيبة) . وكل هذه المفردات تضافرت فلوّنت الإيقاع ومنحته تدفقا ونضارة واخضرارا عبر عين وسارة. شأن الطبيعة الخضراء المعطاء، التي تجود لكل أشكال الفضل والكرم والخيرات بلا مقابل.

1 2 خ– هندسة الإيقاع :

المتأمل في هندسة كتابة القصائد الشعرية يلاحظ في بداياتها أنها اتخذت الشكل العمودي الخاضع للأوزان الشعرية الخليلية ، وهذا ما سيسلبها فاعليتها في الإيقاع ،فلقد سئم الشاعر الحديث من التوزيع الشطري العمودي

[1]– حسن الغرفي،البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط1، 1981، ص 63.

[2]– أبو فراس النطافي،الحذف في بحر الرمل، مجلة أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللغويات، المجلد9، العدد2، 1991م، ص 164.

[3]– المرجع نفسه، ص165.

، ورطانة الإيقاع القديم ،فراح يُطَبطِب بحيلة ومكيدة مبطنة ،يُبشِّر ويُبَاشِر من خلالها إلى هيكل جديد في الشعر العربي ، بشكل فاق توقعنا واحتمالنا معلنا أفدح الاختراقات والانتهاكات إبداعا وتنظيرا،الأمر الآخر الذي وصف تجربته بالمغامرة الحداثية ، والخروج عن الوزن المعياري و الشكلي ، ليمثل هويته في إعادة تركيب نصوصه بأكثر جرأة و أكثر تحديا وأعمق جاذبية حيث إلى بناء قصيدة تتنوع في هيكلها و أوزانها :

1. **الشكل** (المزج الشكلي) (التداخل الشكلي) :

– وهكذا يتم الانتقال من مفهوم الإيقاع السمعي الإنشادي إلى الإيقاع البصري حيث أصبحت القصيدة الشعرية تجربة معاشة بواسطة القراءة البصرية لأسطرها وعتباتها بعد أن كانت تجربة إنشاد وسماع وكتابة ،يتابع القارئ كلماتها و تعابيرها مع تفكيك مضامينها،وعليه قال مكاوي عبد الغفار : " إن الشعر تصوير ناطق،والتصوير شعر صامت" . [1] أما نزار قباني فيذكر في كتابه القصيدة العمودية إلى جانب قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر: " القصيدة العمودية ثوب من الأثواب موجود في خزانتي مثل جميع الأثواب (...). إنها موجودة جنبا إلى جنب مع قصيدة التفعيلة والقصيدة الدائرية وقصيدة النثر"[2].

يتطلع الشاعر الحديث أحيانا إلى تدمير سلطة اللغة والقوانين المتوارثة عبر حقب زمنية متفاوتة، محاولين التعديل من حدة وقداسة عمود الشعر ، ويُثبت إلى أن الخروج على المؤسسة الشعرية القديمة أمر مباح ومن ثم الانفتاح عن الآخر ، ،فهو بوعي أو لا وعي منه يم ضي إلى تجديد وتحديث ناسف في بنيان الشعر العربي ، يتخطى الحواجز التي وقفت في صد التجارب التحديثية السالفة، فقد صار بوسعه أن يزاوج شكلا بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة، رغبة منه في تنوع إيقاعي وموسيقي تُتحف المتلقي وتطرب أذنه. " في حين يحقق الشعر الحر نوعاً من الدرامية، التي تقوم على اتخاذ توازن وتناسب بين المستوى الإيقاعي والمستوى الدلالي " . [3] وهذا ما جعل :"الإيقاع الرتيب غير مقبول للنفس الذواقة، والخروج كل الخروج، إنما هو عجز عن إدراك الشكل الصحيح، ولكن الأجمل هو الخروج بنسب وزوايا تزيد الجمال الموسيقي" .[4]

[1]– مكاوي عبد الغفار، قصيدة وصورة، سلسلة عالم المعرفة 119 – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – ربيع الأول 1408 هـ، 1987، ص 12.

[2] – نزار القباني ، الأعمال الكاملة ، منشورات نزار قباني، دمشق، سوريا،2011، ج 8 / 391 .

[3] – عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مرجع سابق،ص 105 .

[4] – كمال محمود جمعة، موسيقى الشعر عند جماعة المهجر، مرجع سابق،ص 96 .

إن كل قارئ حصيف يستعمل كل الحواس في قراءة القصيدة : " فالعين تطرب للمنظر الحسن، والأذن تطرب للنغم الحسن، وتنفر من القبيح في النغم والمعنى والمبنى، ولكل حاسة ذاكرة تقيس ما جاءها على ما سبق فيها، وتقدم إشارة للحس يطعم القصيدة ونعومتها وخشونتها للعقل، ثم يقدمه العقل للنفس، ثم يرتد الأثر إلى الحواس، فتظهر آثار ذلك حُسنا أو قبحا في حركة الحواس تعبيرا عن الطعم المدرك أو المتروك أثره على المتلقي في النفس دالة عليه رعشة الحواس " .[1]

فالإيقاع إذن تردد ظاهرة صوتية بجانب ذلك الصمت، على مسافات زمنية متساوية ،صوت/صمت. والصوت والصمت يتحدان على المستوى الكتابي للقصيدة بالسواد رمز " الصوت " والبياض رمز " الصمت " إذ أن البياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر، فالناظم للقصيدة يقتضي عليه المزج بين الصمت والصوت. وفي نفس السياق يقول الصفراني : " السواد ، الصوت/الكتابة، والبياض الصمت (الفراغ)". [2] فهذا المزج الشكلي يحمل القارئ إلى عالم جديد من خلال الإيحاءات المتنوعة فهو: " يقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد متخليا في ذلك عن مساحة معينة للبياض، ويعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيقاع وتوصيل الدلالة للقارئ " [3]. إن التناوب الهيكلي في هندسة القصيدة بين العمودية وقصيدة التفعيلة من مقاصدها تصعيد الغنائية وتركيز إيقاعها ولذا يصبح " الانتقال من الشعر العمودي إلى الشعر الحر هروبا مما تسببه حدة المسار الإيقاعي الموحد المهيمن على جو القصيدة العام ، والمحرك لدراميتها كذلك الانتقال من العمودي إلى الحر هو انتقال بالمتلقي من حدة المسار الإيقاعي المستمر بالغنائية الخالصة والرتابة الجاثمة على هيكل القصيدة".[4] ومن هذا المنطلق يمكن الحديث عن " اشتغال فضائي جديد مع ظهور شعر التفعيلة أو الشعر الحر في الأربعينيات ، لأن المتغيرات الإيقاعية التي عرفتها القصيدة العربية انعكست آليا على اشتغالها الفضائي المعتاد ".[5] ويبرر قوله لهذا التنوع الشكلي : " أن مسألة تدمير السنن، لا يمكن أن تحسم فيها نزوة أو قناعة فردية أو حتى جماعية محدودة، بل الحسم يعاد به دائما إلى المجال الواسع للمتلقين، بعبارة أخرى إن كل نتاج جديد يُلقي

[1] – عبد الكريم محمد حسين، القصيدة العربية تذوق وتحليل منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق، 2017 م، ص 12 .

[2] الصفراني محمد ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 152.

[3] – محمد برنيس، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، دار التنوير، المغرب، ط2، 1985، ص 15 .

[4] – مسعود وقاد، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، مذكرة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ص 41 .

[5]– محمد الماكري ، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي،المركز الثقافي العربي، المغرب،ط1985،1، ص 171 .

به إلى المتلقي يجب أن يتضمن مقومات قبوله وتلقيه، وهذه العملية الأخيرة تفترض قبليا تعاقبا بموجبه يقبل الجديد ويمنح ثقة المتلقين " .[1]

– يغر – عثمان لوصيف – على حرمة الشعر العربي عروضيا وشكليا ،عبر قصيدتين فقط وهما : " المرآة " من ديوان الإرهاصات وقصيدة " ثلاث حالات " من ديوان " أعراس الملح " .

يقول في قصيدة : المرْآة

فِي قَاعِ هَذَا الْبَحْرِ قَدْ سَقَطَتْ ∴ مَكْسُورَة الأَلْـــــوَانِ تَرْتَجِفُ.

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

مْتفاعلن مْتفاعلن فعلن مْتفاعلن مْتفاعلن فعلن

هْفُو لهَا الأَسْمَاكُ فِي وَلَـــهٍ ∴ وَالسَّرْخَسُ الذَّهَبِي وَالصُّدَفُ

0/// 0//0/0/ 0//0/0/ ∴ 0/// 0//0/0/ 0//0///

مْتفاعلن مْتفاعلن فعلن مْتفاعلن مْتفاعلن فعلن

وَهَبَطَتُ قَاعَ البَحْرِ مُغْتَسِلًا بِالمِلْحِ وَالْأَسْمَاكِ تَرْتَعِشُ

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

متفاعلن متفاعلن فعلن متفاعلن متفاعلن فعلن.

وَغَرِقْتُ فِي المرْآةِ ...

0/0/ 0//0///

متفاعلن متفاع

كَانَ الْبَحْرُ يَشْرَبُ مِنْ مَنَابِعَ مُقْلَتِيّ

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

لن مفاعلن متفاعلن متفاعلن مُـ

وَكَانتِ الأَشْناتُ تَرْكُضُ فِي يَدَيّ

[1] – المرجع نفسه، ص 176 .

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

تفاعلن متفاعلن متفاعلن مـ

وَكُنتِ تحْتَ المِاءِ تَبْتَسِمِين

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

متفاعلن متفاعلن متفاعـ

سَاحِرَةٌ .

0/// 0/

لن متفا

وَتَلْتَقِطِينَ شَيئاً كَالحَّارِ

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

علن متفاعلن متفاعلن مـ

يَفِيضُ مِنْهُ البَحْرُ وَالشَّغَفُ

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

تفاعلن متفاعلن فعلن.

تستمرئُ قصيدة " المرآة " في تنوعها الشكلي بين الشعر العمودي بـ عشرة أبيات، ولشعر التفعيلة بـ : سبعة أسطر عبر تشكيلات إيقاعية مختلفة، كان لحظ تفعيلة (متْفاعلن) النصيب الأكبر والتي تسمى "إضماراً " [1] . تسكين الحرف الثاني بترقيم وصل إلى ست وثلاثين تفعيلة أي بنسبة 47,36 %، وقد استخدم التفعيلة السالمة متفاعلن فقط في متن القصيدة بعد ست عشرة تفعيلة ،أي نسبة 21,05 %. أما العروضة والضرب فقد جاءا على صيغة منها المحولة إلى فعلن وهو حذآء، بـ 21 تفعيلة أي نسبة 27,63 % . لقد سرّع الشاعر عثمان لوصيف عبر الزحافات بالعروضة والضرب ، من النغمة الموسيقية المصاحبة للحركة النفسية المضطربة في تشكيلات إيقاعية متنوعة، مما أثرى النسق الإيقاعي، وهذه السرعة الإيقاعية بأبيات القصيدة وأسطرها سببه يعود ،لقلة أصوات المد مع طغيان التفعيلات المغيّرة منها متْفاعلن، مما أضفت حركة موسيقية هادئة واكتنفت الإيقاع العام للقصيدة .

[1] – محمد حسن عمري ، الورد الصافي في علمي العروض والقوافي، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة 1988، ص 129.

تخدعنا أسطر القصيدة بداية من شعر التفعيلة إلى أن أربك الوزن قراءتنا للنص، فبداية من السطر الثاني تداخلت الوحدات الإيقاعية بلجوئه إلى التدوير حتى نهاية القصيدة، كما استخدم القافية الموحدة وهي المتراكبة، وغير بعيد عن دلالة القافية الإيقاعية يظهر جليا حرف الفاء كروي للقصيدة عبر كامل الأبيات العمودية، والفاء فونيم " شفوي أسناني " .[1] وينفرد بعزلته في العربية من حيث المخرج، وإلى جانب مخرجه فهو له صفتا " الهمس والاحتكاك "[2]. وبهذه الصفات فهو تكريس صورة الضعف التي يعيشها الشاعر حين يتحدث إلى المرآة التي من وظيفتها عكس صورة الأشياء المحسوسة ،لكن يبدو لنا بشكل ناصع حقيقة نفسية الشاعر وأزمته ، فعنف الزمن ووحشيته المطلقة وقسوته أعجز الشاعر على بناء الوشائج المبتغاة من ذاته .فقد غرقت أحاسيسه المرهفة من معين بحر يسوده الظلام ، فحزنت لولهه الأسماك، ثم يتساءل عن الفاتنة ذات العينين المليحتين والخصر المستفز. ثم يلي بعد ذلك محاولة احتواء هذا الجمال واحتضانه ، حين يقذف بنفسه في العباب حتى الغرق و ترسبه في قاع البحر مع الأملاح والأسماك، ويشرب البحر من مقلتيه الدموع ،وبشكل تأكيدي مفاجئ يُعبِّر عن مفارقه ناتجة بدقة وقلق وفق نقيضين فبقدر ما يملكه من ألم، بقدر ما يمتلكه من عشق مشحون باللذة فهذا الطِيب بين يديه وابتسامة ساحرة عارمة تحت الماء ، ومن هنا حدث المزج بين الشكل والمعنى في القصيدة ساهم في تنوع الإيقاع. وتذبذب موسيقى القصيدة بين مروج الألم والأمل .

فلغة القصيدة : " إذا سيطرت على السامع ظهرت عليه انفعالات في صورة الحزن حينا والبهجة حينا آخر والحماسة أحياناً، وقد يصحب هذا الانفعال النفسي هزات جسمانية معبرة ومنتظمة تكون في المنشد وسامعيه معاً "[3].وعليه يظهر أثر الوزن والشكل وتنوعها وهكذا يبدو واضحاً : " أثر الوزن في المتلقي وقدرته على إثارة ذهنه وجعله طرفا في العملية الإبداعية التي يسعى الشاعر لتحقيقها في شعره، فالوزن بوصفه جزءا من الإيقاع أصبح قادراً على تجاوز أنماطه المفروضة وقوالبه الجاهزة فأصبح جزءاً من البنية التصويرية التي نهل بها الشعر " .[4] وتَتعددُ أصوات المتناقضات لتستوعب الواقع الجديد ، و لينفتح النص إلى إحالات لا تَعيُّن فيها ، بل إلى دلالات مبهمة وغامضة فلا نستقر على مدلول لدال محدد ، وكأن كتابته الشعرية لن تنتهي تحديثاتها وتجديداتها .

2 – التنوع الشكلي :

[1] – عصام نور الدين ، علم الأصوات اللغوية، النوتيكا، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992، 288.

[2] – المرجع نفسه،ص 288.

[3] – شكري محمد عياد،موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 13 .

[4] – علاء البحراني،فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري،مرجع سابق، ص 126 .

قد أم كن في السنوات القليلة الماضية ظهور التنوع الشكلي في بناء القصيدة العربية عند كل من نزار قباني وصلاح عبد الصبور و أدونيس إذْ : " في حين أن نزار كان سباقا إلى اختراق الخطوط الحمر بما فيها نسق نظام القصيدة العربية الحديثة "[1]. فلقد جمع نزار قباني عشر قصائد بين العمودية والتفعيلة من ديوانه، ومزج بين المنثور والموزون في سبع قصائد في ديوانه إضاءات . أما الشاعر صلاح عبد الصبور بديوانه أبجدية ثانية مزج بين اثنين من القصائد، وهذا أدونيس فقد جمع بين العمودي والتفعيلة بـ أربع عشرة قصيدة ومزج بين الموزون والمنثور في ثلاث قصائد . ويمكننا التمثيل لهذا النوع للشاعر سميح قاسم الفلسطيني (1939 – 2014) حين يقول في قصيدته

- –حسنا ! حدثني عن وطن الدار السوداء .

–هل تسمع عن أسد يصطاد .

–عن أنهار تهوي تحت الليل رماد .

–عن حقل مزروع شهداء .

عَنْ شَعْبٍ يَنْبُتُ فِي أَرْضٍ ∴ بِدِمَاء الْقَتـلَى مَرَوِيَّـــة

عَنْ شَمْسٍ تُولَدُ حَامِلَـــةٍ ∴ خَيْراً أَحْلَامـــــاً حُرِيَّـة

هَلْ تَعْرِفُ شَيْئًا عَنْ شَعْبٍ ∴ مَا عَادَ مَسِيحًا مَصْلُوبًا.[2]

بدعة غريبة يستعملها الشاعر هنا حين اعتمد نفس البحر وهو الرجز مع نص جديد يكتبه شاعر جديد، ويظهر تلازم وجودي بين شعر التفعيلة والقصيدة العمودية.

وليس أدل على حالة المزاوجة الشكلية والعروضية في الآن نفسه عند الشاعر عثمان لوصيف من قصيدة " ثلاث حالات " من ديوان أعراس الملح . فمزج الشكل العمودي والحر ثم بين بحري الخفيف والرجز .

–فيقول : **ثَلَاثُ حَالَات**

يَنْفُضُنِي كَالشَّجَرَة

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

مستعلن مستعلن

يَعْجُنُنِي كَالجْرِحِ

[1]– نزار قباني والحداثة الشعرية المضارة ندوة الآداب ع 11 . 12، ص 88.

[2] سميح قاسم، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، بيروت، 2009،ص 56 .

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

مستعلن مستفعل

يَحْمِلُنِي مُعَصَّبَ الْعَيْنَيْنِ

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

مستعلن متفعلن مستفعلن

مُصَفَّدُ اليَّدَينِ

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

متفعلن متفعلْ

يَزْرَعُنِي عَبْرَ ضِفَافِ المِلْحِ

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

مستعلن مستعلن مستفعلْ

شَبّابَةٌ أَوْ مِحْبَرَه

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

مستفعلن مستفعلن

دَائِخٌ دَائِخٌ وَوَهَجُ الصَّوارِى فِي عُيُونِي حَدَائقٌ مِنْ نُضارٍ

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

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

وَالنَّخْلُ الْمُبَعْثَرُ المِتْرَامِي فِي نُعَاسِي زَوَابِعٌ مِنْ نَارٍ

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

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فالاتن

وَعَلَى قَلْبِي شُرْفَة أَنْتِ فِيهَا غَيْمَةٌ تَمْسَحُ الرُّبَى وَالْبَرَارِي

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

فعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

أَسْكُنُ فِي كُلِّ خَلِّيةٍ وَكُلِّ طَقْسٍ

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

مستعلن مستفعلن متفعلن متفْعلْ

فِي دَهْشَةِ المِسَاءِ

/0// 0//0/0/

مستفعلن متفْعِ

فِي البِحَارِ

/0// 0/

لن متفْعِ

فِي عُيُونَكُمْ

0//0// 0/

لن متفعلن

وَفِي نُعَاسِ الشَّمْسِ

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

متفعلن مستفعِلْ

أُوْلَدُ فِي كُلِّ الْفُصُولِ

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

مستعلن مستفعلان.

أُبْدِعُ أَبْجَدِية تَبُثُّهَا الطُّيورُ لِلْحُقُولِ

0/0// 0//0// 0//0// 0// 0// 0///0/ [1]

مستعلن مستفعلن مستفعلن متفعلن فعولْ

-فضلا عن المزج الشكلي والإيقاعي ،فإن هذه القصيدة في معظم دلالاتها تسرد صوفية الشاعر لوصيف، وهكذا جاءت على الشكلين العمودي والحر وعلى بحرين الرجز والخفيف، مختلسة من هذا التنوع سرعة الإيقاع وتنوعه المرتكزة على تفعيلة " مستفعلن " التي تُعتبر من أسرع التفعيلات وأخفها ،فكان المجموع 32 تفعيلة أغلبها على تفعيلة مستعلن " / 0///0 " أي زحاف الطي - حذف الرابع الساكن - ينشأ من هذا التفاعل بين دلالات

[1] -عثمان لوصيف، أعراس الملح، مرجع سابق ، ص 64.

النص وإيقاع البحر نورانيات فنية تُوحي للمتلقي بموسيقاها عن مقاصد القصيدة الشعرية . وكما تنوع الشكل والبحر يحدث التنوع في الروي أيضا ، فتشمل الأصوات : ت، ح، ن، ر، ي، س، ع، ل، وهي أصوات تغلب عليها صفة الجهر عدا حرفي السين والحاء، والأصوات الراء والنون واللام والعين والباء، تمتلك قوة إسماع عليا بين الصوامت العربية.

– يرصد هذا المشهد من القصيدة واقع الشاعر وما يدور في أعماقه وغياب فاعليته كلي ا، فيحول أناه إلى أداة، وصور الانهيار الشامل، ويظهر ذلك من خلال الأفعال المضارعة المسندة للغائب المفرد المسلطة على المفرد المتكلم(يرفضني، يعصرني، يعجنني، يحملني، يزرعني،..).ويغيب في صنع الأحداث، حاملا رؤيته من خلال وجد صوفي فني ،وهنا تلتحم الرؤية الفنية للقصيدة مع الرؤيا الصوفية .ففي عنوان " ثلاث حالات " يفتتح أمام القارئ عدة انعطافات تحتاج إلى توضيح لهذه الحالات المحصورة في ثلاثة فقط . فالمتلقي يتساءل أمام هذا العنوان فتندلع احتمالات لا تندمل مُتهتّكة كل التأويلات التي تدغدغ ذهن القارئ المتحفز لالتقاط جوهرة المعنى من قاع النص الذي أغرى بالارتماء في فضائه .فالنص كان أكثر صدامية فقد كان مسجوعا ومشتملا على جملة من الحالات :

حالة (1) ينفضني كالشجرة .
يزرعني على ضفاف البحر .
شبابه أو محبره .

حالة ثانية دائخ، ودائخ ووهج الصواري.
غيمة تمسح الربى والبراري .

حالة ثالثة أسكن في كل خلية وكل طقس .
أبدع أبجدية تبثها الطيور للحقول .

وهو ثلاث ذوات :

– ذات مصنوع بها (ينفضني، يعجنني،...) .
– ذات تائهة (دائخ، ناعس، ...) .
– ذات فاعلة (أسكن، أبدع،...) .

وهو ثلاث إيقاعات :

- مزج شكلي .
- تنوع بحري .
- بحر مركب في قصيدة التفعيلة (الخفيف) .

2 - **إيقاع القافية:**

لفظة القافية من الأسماء المنقولة من العام إلى الخاص، فإذا أطلقت على الشعر وأوزانه وجب القرين الدال عليها، أما إذا قصد بها الاشتقاق ، فيتسع القول بها كالصلاة مثلا فهي في الشرع محصورة في الركوع والسجود وبالوضعيات المعروفة، وفي اللغة تُعبر عن الدعاء مطلقا.

2 1 -مفهوم القافية:

أ – القافية لغة:

– القافية لغة تفيد المتابعة أو التتابع مأخوذة من: "(قفوتُ فلانا) إذا تتبعته. وقفا الرجلُ الرجلَ إذا قص هـ"[1]، وعرضها ابن منظور في معجمه في مادة قفا " قفا واقتفاه و تقفاه تبعه واقتفى أثره."[2]

إذا أردنا بالقافية دلالتها في الشعر فتعود للفعل (قفو) إلى ثلاثة علل للتسمية: "سميت قافية لأنها تتبع البيت، والرأي الثاني: يرى أنها سميت قافية لأنها تتبع أخواتها في القوافي، والرأي الثالث: يرى سبب التسمية في أن الشاعر يقفوها، أي يتبعها."[3]

وخلاصة القول فالتعريفات كلها لا تبتعد عن : "أنها الكلام الذي يقفو بعضه بعضا على مقال واحد."[4]

ب –تحديد القافية:

تعد القافية الركن الأساسي في عملية الصياغة الشعرية، وهي تشكل جزءا مهما من الوزن، فهي ذلك النغم المتكرر في كل أبيات القصيدة الواحدة. يقول ابن رشيق القيرواني "إن الشعر لا يقوم إلا على أربعة أشياء اللفظ والوزن والمعنى والقافية" [5]. وقد عدها شريكة الوزن فقال: "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر. ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية" [6]. اهتم العرب القدامى بالقافية وقد ورد حديثهم عن القافية مُدِّلاً على سعة اطلاع

[1]– الخليل بن أحمد الفراهيدي،معجم العين ، مرجع سابق،مادة قفو .281.
[2]– ابن منظور، لسان العرب،مرجع سابق، مادة قفا، 167.
[3]– محمد عبد العظيم،ماهية النص الشعر، مرجع سابق،ص 114.
[4]– ميزان الذهب، محمد عوني عبد الرؤوف،مرجع سابق، ص 112.
[5]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده مطبعة السعادة، القاهرة 1963، ص 119.
[6]– نفسه، ص 119.

،فقد جاء تعريفها ممزوج ا مع الشعر فأقدم تعريف للشعر"كلام موزون ومقفى يدلُّ على معنى"[1]. فالوزن: " مشتملاً على القافية وجالبا لها بالضرورة " [2] .أما ابن سلام (ت 231هـ) في كتابه الطبقات يقول: " والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي والمتكلم مطلق يتخيّر الكلام "[3].

– الكل يُشير على أن القافية مقاطع صوتية تكون في أواخر الأبيات لكن اختلفوا في تحديدها. فعّرفها الخليل بن أحمد الفراهيدي: " هي آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل الساكن الأول منها." [4] ويعبر عن هذا التعريف الدكتور رشيد عبد الرحمن العبيدي أن هذا القول: " يصنع تحديدا أكثر دقة القافية " [5] . أما أبو الحسن (الأخفش) فرأى أن القافية : "آخر كلمة في البيت ورأى في تأنيثها دليلاً على أن المقصود هو الكلمة لا الحرف لأن الحرف مذكر"[6]. أما الجاحظ فقد قال كلاما مطلقا: "القوافي خواتم أبيات الشعر"[7].

– يرى الدكتور عبد النور داود عمران أن: "قول الخليل في أن القافية مابين آخر ساكن من البيت والساكن الذي قبله مع الحرف السابق له وحركته ،تعريفا جامعاً مانعا يُرينا القافية بحروفها وحركاتها التي تبنى عليها شروط مبينة في كتب العروض ،تضمن للشاعر سلامتها في شعره، أما ما خلا من الأقوال فتذهب بنا إلى أغلاط في تبيان أحكام القافية وأصولها موقعة الشاعر في عيوب القافية التي لا يجد لها داحضا إلا برجوعه إلى قول الخليل في زعمه الأول"[8].

2-2- ألقاب القافية:

يقول الشاعر:

وَهَـذِهِ جُمْلة في عِلْمِ قَافِيَـةٍ ∴ إِنْ أَنْتَ قُمْتَ بِهَا حِفْظًا قَدْ سَهُلَا
فَالسَّاكِنَانِ أَخِيرًا مَعَ مَا اكْتَشَفَا ∴ مَعَ سَابِقٍ لهُمَا قَافِية جُعِـــــلَا

[1]– قدامة بن جعفر،نقد الشعر،تح، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان،،ص 13.
[2]–ابن رشيق ، العمدة،مرجع سابق، 134/1.
[3]– ابن سلام الجمحي، الطبقات، مرجع سابق، ص 56.
[4]– ابن رشيق،العمدة، مرجع سابق،ص 151.
[5]– رشيد عبد الرحمن العبيدي،معجم المصطلحات العروضية والقافية، مرجع سابق،ص 208.
[6]– الاربلي،كتاب القوافي،تح: حسان المصري،دار سعد الدين، القاهرة،2009،ص10 1.
[7]– الجاحظ،البيان والتبيين ، تح: عبد السلام محمد هارون،مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،ط1،1948،179/1.
[8]– عبد النور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مذكرة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها 2008، ص 174.

وتأسيسا على تعريف الخليل أيضا للقافية نقف على خمسة أسماء [1](المتكاوس، المتراكب، والمتدارك، والمتواتر، والمترادف.)[2].

2-2-أ- المتكاوس:

يفصل بين ساكنيها أربعة متحركات، وهي مأخوذة من "كأس البعير إذا مشى على ثلاثة قوائم. وكان هذا الوزن لما خالف المعتاد بتوالي أربعة أحرف متحركة أشبه البعير الذي خالف عادته في المشي" [3] ولأن "وجود أربعة متحركات بين ساكنين يحدث شيئا من الثقل على الأذن"[4] . لم تحظ بكثرة الاستعمال إلا في بعض الأبيات من قصائد حيث استعمل الشاعر هذا النوع في البحر الرجز حين يصيبه الخبل، وهذا ما وقفنا عنه في ديوان أعراس الملح بقصيدة وحشة (و العنايا صدئت). وفي قصيدته الكلب (من منامه مبكرا) وبقصيدته أيضا من نفس الديوان بعنوان الصوت (يتغناه شجر).

2-2-ب- المتراكب: وهي التي يفصل بين ساكنيها متحركات ثلاثة إذن فهي: "ثلاثة متحركات بين ساكنين"[5]

كقول الشاعر: قصيدة : **تِلْكَ صُوفِيَتِي**[6]

- تِلْكَ صُوفِيَتِي
- أَنْ أُطَالِعَ فِي نُوْرِ وَجْهِكِ .

2-2-ت- المتدارك: وهي التي يفصل بين ساكنيها متحركان أي: "متحركان بين ساكنين"[7]

[1]- محمد أحمد قاسم،المرجع في علمي العروض و القوافي، طرابلس،لبنان، ط1، 2002،ص 360.

[2]- المرجع نفسه ،ص،ن .

[3]- جمال الدين عبد الرحيم الاسنوي الشافعي، نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، تحقيق شعبان صلاح، دار الجبل بيروت، ط1، 1981، ص 347.

[4]- حسن الغرفي،البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط1989،1، ص 60.

[5]- جمال الدين عبد الرحيم الاسنوي الشافعي، نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب،مرجع سابق، ص 348.

[6] - عثمان لوصيف،براءة،مرجع سابق،ص44.

[7]- حازم القرطاجني، الباني في كتاب القوافي ، تقديم وتحقيق: د علي لغزوبوي، دار الأحمدية للنشر، الدار البيضاء 1997، ص 36.

وسمي بذلك: "إما لأن الحركة الثانية قد أدركت الأولى قبل أن يليها ساكن، وإما لأن السكون الثاني قد أدرك الأول، فلم يترك الحركات تتزايد"[1].

يقول الشاعر: قصيدة **طَبِيبَة** [2]

آهٍ: أيَا كَوْكَب سَاطِعٌ
سَتَنْزِلُ حُورِية تَرْتَدِي أَبيْضا.

2-2-ث- المتواتر: وهي التي يفصل بين ساكنيها متحرك إذن فهي"متحرك بين ساكنين"[3]

وسمي بذلك "لأن الساكن الثاني، قد جاء بعد الأول وبينهما فترة ، يُقال تواترت الإبل. إذا جاء شيء منها فانقطع ثم جاء آخر كذلك"[4].

يقول الشاعر: في قصيدة **الجلفة** [5]

وَاصِفَاتُ الرَّيَاحِينِ التّي تَعْلُو ... وَهْيأ
عَنْ صَرِيـــخٍ ... بِالتَّعَاوِنِ يَحوّطْ.

2-2-ج- المترادف:

جاء في تعريفها "قافية اجتمعت في آخرها الساكنان"[6]

سميت بذلك لترادف الساكنيين بها أي "لترادف أحد الساكنين على الآخر".[7]

يقول الشاعر: في قصيدة : **شاعر ملعون**

هَلْ رَأَيتَ النُّجُوْمْ /00

2 3 -أنواع القافية:

[1]- جمال الدين عبد الرحيم ،نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، مرجع سابق،ص 347.
[2] - عثمان لوصيف، أبجديات،مرجع سابق،ص78.
[3]- حازم القرطاجني،الباني من كتاب القوافي، مرجع سابق،ص 36.
[4]- جمال الدين عبد الرحيم، نهاية الراغب ،مرجع سابق، ص 347.
[5] - عثمان لوصيف،أبجديات ، مرجع سابق، ص24.
[6] - حازم القرطاجني ، الباني في كتاب القوافي، مرجع سابق، ص 37.
[7] - المرجع نفسه، ص ن.

لكل بحر قوافيه الشجية الألحان أو الرنانة الأنغام، فالشاعر الملهم عندما يشرع بنظم قصيدته، يختار كيف يُبحر وكيف يغوص من خلاله لاستخراج لآلئه ، فيأتي حرف الروي إلى نوعين رئيسيين من القوافي قافية مطلقة وقافية مقيدة. وَلِوحدة القافية التركيبيّة المقطعية أهمية قصوى في القصيدة فـ: "قواعد النظم تحافظ على التركيب المقطعي لهذه المنطقة أكثر مما تحافظ على التركيب المقطعي لبقية البيت، فلا يسمح للزحاف أن يحدث اختلافا للبيتين في مقاطع هذه المنطقة" [1]. ومنه فالقافية تتركب من حروف، وهذه الحروف تختلف في عددها وتسميتها وحركاتها وسكونها، أهمها حرف الروي الذي يجرنا إلى نوعين أساسيين من القوافي القافية المقيدة والقافية المطلقة

2-3-أ- القافية المقيدة: من الطبيعي أن تأتي المقيدة غير موصولة بالمد، عرفها السكاكي بأنها "ما كان رويها ساكنا"[2]

ففي كثير من متون – عثمان لوصيف – نجد حضورا مكثفا للقافية المقيدة فنظم عنها ديوانا بأكمله والذي يحمل سوى قصيدة واحدة وهو ديوان : – غرداية– يتبعها ديوان "الكتابة بالنار" بنسبة 84.61%، ثم ديوان "براءة" 83.33% عدا ديواني المتغابي وأبجديات نزلا تحت نسبة 50% ...إلخ. – لم يلتزم الشاعر بروي واحد إلا في بعض قصائده العمودية وهي قصائد معدودة.ونذكر على سبيل المثال قصيدته:

صراع مع الشيطان

خَرَجْتُ مِنْ نَفْسِي تَخَلَّصْتُ مِن الإِسَارِ.

انْقَشَعَتْ قَسَاوَتِي وَ أَشْرَقَتْ فِي مُهْجَتِي الأَنْوَارُ.

أَدْرَكتُ مَا فِي المَوْتِ مِنْ لُغْزٍ وَمَا فِي البَحْرِ أَسْرَارْ

قَابَلَنِي هُنَاكَ العُشَّاقُ وَالآلِهَةُ وَالأَمْوَاتْ

.....

وَصَحَتْ فِي وُجُوهِهِمْ:

[1]– علي السيد يونس،نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق،ص167.

[2]– أبي يعقوب يوسف السكاكي، مفتاح العلوم، تح : نعيم زرزور، الكتب العلمية، بيروت، ص 572.

أَنْ أَهَضُوا. أَنْ أَهَضُوا حَمَائِمًا بَيْضَاءْ

تَرِفّ فَوْقَ الْأَرْضِ بِالضِّيَاءْ

وَصِحْتُ: يَا... يَا سُجَنَاءِ المَوْتِ وَالظَّلَامْ

يَا شُهَدَاء الحُبِّ وَالسَّلامْ

هَذَا أَوَانَ الْبَعْثِ قُومُوا رَتِّلُوا الآيَاتْ

وَبَارِكُوا الحَيَاةْ[1]

– نستطيع أن نفهم المستقبل الزاهر عبر السكون الشكلي والسكون النفسي المليئة بالتفاؤل، فيُعبِّر عن وجه مشرق للمستقبل بعد أن كان الموت لغزا يشبه أسرار البحر، فها هو يلتقي بالآلهة والأموات والأحباب. الشاعر يستعمل القافية المقيدة الساكنة الروي لما تحمله من عقدية على مجريات الأحداث يتجلى في الحمائم البيضاء، والضّيَاء، وأول يوم من أيام القيامة، ويدعوهم لأمرين مجازيين: ترتيل الآيات ، وتباريك الحياة الأبدية، فالشاعر يُحدث مفارقة بين حاضر عايشه ومستقبل آتٍ، فيسخط عن الأول، ويعلق أحلامه بالثاني فيستبصر الآتي وما يحمله من محفزات، وهذا ما تحدث عنه عبد الله راجع عن التصوير لصور التحفيز و الاستبصار حيث قال: "إن ما يبدو تعارضا، وتناقضا بين لوحة وأخرى في ثنايا القصيدة الواحدة إنما هو تناقض طبيعي نظرا لوجود حالة نفسية هي في الواقع حالة مخاض تحافظ على بصمات الماضي، فيما هي تشرف على المستقبل، وتتطلع إليه". [2] فيكتب بلغة صوفية تنحرف وتحجب مضمراتها ، و تتخللها دوال ومصطلحات تتجاوز حدود التركيب والمعنى المألوف والمتداول .ويصنع بلغته تناغما فاتنا يصل به القارئ إلى المتعة المفرطة .

2–3–ب– القافية المطلقة:

لها غناءها الصوتي الخاص بها، عرفها السكاكي بقوله: "ما كان رويها متحركا" [3] يفوق حضورها بديوان أبجديات حيث وصلت نسبتها 61.38%، ثم يليها ديوان المتغابي إذ وصلت نسبتها 56%...الخ. أما باقي الدواوين فكان حضورها أقل من معدلها. أي أقل من 50%، نذكر على سبيل المثال:

سطيف [1].

[1]– عثمان لوصيف، الإرهاصات،مرجع سابق، ص 25، 26.

[2]– عبد الله راجع ، بنية الشهادة والاستشهاد ،مرجع سابق، ص155.

[3]– السكاكي، مفتوح العلوم، مرجع سابق، ص 572.

- دَخَلتُ سِطِيفَ عَلَى سَعْفَةٍ مِنْ نَخِيلِ الجَنُوبِ .
- فَفَاجَأَنِي الظِّلُّ قَبْلَ الأَوَانِ .
- مَشِيتُ عَلَى اللَّوزِ .
- كَانَتْ شَوَارِعُهَا تَتَأَلَّقُ وَالوَاجِهَاتُ تَشُفُ .
- وَكَانَ السَّحَابُ يمُرُّ عَلَى الشُّرُفَاتِ .
- تَوَقَّفْتُ تَحْتَ الرَّذَاذِ أُصَلِّي .
- رَأَيتُكَ خَلَفَ الضَّبَابِ .
- رَكَضْتُ فَحَاصَرَنِي الوَرْدُ .
- قلتُ أمدُ يديَّ .
- فَاحْتَوَانِي الشَّذَى .
- وَانْكَسَرتْ عَلَى الْأَرْصِفَةِ .

– يُصوِّر الشاعر مدينة –سطيف – بلغة ناعمة، فهي الحلم الذي يتوق إليه، وهي مقر ومأوى الأمان والجمال الذي يلجأ إليه من الجنوب الجزائري، يوظف أسطورة رحيله حين يمتطي سعفة نخيل فهو على وعي تام بجوهر الفكرة، التي يصوغها لقارئه، فجاءت الأبيات حافلة بأوصافها ومحاسنها ومناظر مدينتها الخلابة، فمدينة سطيف أثيرة لدى الشاعر بهدوئها بعيدا عن الصخب والضيق، فشوارعها متألقة وشرفاتها في عنان السماء وكأنه يتباطأ عمدا في مشيته، فيعجبه الرذاذ ويصلي تحت تساقطه .

الشاعر وهو ينغمس في هدأة المكان وجماله الفتان، يرفع الجفن فتتسلل إلى نظره وأعماق فؤاده من وراء الضباب ، أنثى رائعة ترتدي فستانا أبيض، وبلغته الغريبة يسكب ضوضاء في فهمنا، لكنه لا يلبث بعيدا حتى يفصح أن هذه العروس هي مدينة سطيف. على حين غرّةٍ ، يواصل الشاعر رسمه للمشهد على أنه أوغل بعيداً خلف

[1] - عثمان لوصيف ، اللؤلؤة، ردمك 166، الجزائر ،(د.ط)، (د.ت)، ص 10.

طريدته وعبَّر عن قلقه النفسي والاضطراب العاطفي الجيّاش آنيا وفنيا ، ضمن دنو ثم هروب. هو يقترب وهدفه يبتعد، فهو يتألق بنصه حول بريق جمالي تعكسه القافية المطلقة ذات الغناء الموزون .

– وحسب ما نفهمه فإن الشاعر يعبر عن هرولته بأذن مرهفة وروح لاهثة وراء جرس أمل، إذ القراءة السطحية تنمّ على أن انتقاله كان مفاجأة وغير مخطط له من دلالة الركض عن جرس إلى هرولة إلى جراحات الشاعر، وهذا الانتقال عبرت عنه البلاغة القديمة بالالتفات "الالتفات هو انصراف المتكلم من المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر." [1] يُردف كلماته باستفهام على ما يبدو أن الشاعر يلقي: "السؤال ليستدرج المتلقي إلى الإدلاء بحقيقة هو يعلمها أو يتوقعها"[2]

لقد نوّع الشاعر – عثمان لوصيف– في قوافي قصائده بين مقيدة ومطلقة ،هذا التنوع منح شعره صراعا مع الأصوات بين مجهورة ومهموسة ..الخ.وقد عمل على أشكال أخرى تندرج تحت المطلقة أو المقيدة وهي :

–القافية الموحدة

ويستعملها عبر أسطر القصيدة كاملة ، وربما ينوّع في الروي ، لكن تحمل نفس لقب القافية .

شاعر ملعون [3]

صُبِّي جحيم حفرك المكنونْ

وانتقمي.

أيتها الآلهة البلهاءْ.

هذا الطبيعي شاعر ملعونْ..

تمثل الجمل الشعرية السابقة المنتهية بقافية واحدة ورويّ متغير غلب عليها حرف النون، وجاءت التفعيلة الأخيرة في نهاية السطور موحدة تقريبا فاعلان، وألتزم فيه النسق الصوتي (مكنون، ملعون، مجنون..) نتيجة تلاحم الدفعة الشعورية والشعرية.

[1]– عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط1، ص 143.

[22]– البهلول عبد الله، في بلاغة الخطاب الأدبي (بحث في سياسة القول)، قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى 2007، ص 59.

[3] -عثمان لوصيف، نمش وهديل، مرجع سابق، ص35-36.

القافية المتنوعة أو المتغيرة:

يعتمد هذا النوع من القوافي على تنوع وتعدد القافية قي القصيدة الواحدة، وهي الغالبة في شعر عثمان لوصيف والتي وردت في شكلين:

أ – القافية المنوعة المتوالية:

وفيها يشكل الشاعر قصيدته على قواف عدة مع تعدد في الروي أيضا. "سواء أكانت تجعل القافية والروي متحدين في السطرين المتتالين أم في عدة أبيات أم في كل القصيدة" [1] . ينتهج فيها هندسة تقفوية خاصة. فتتوالى القافية والروي في سطر أو أكثر، ثم ينتقل إلى قافية أخرى وروي آخر ثم ثالثة ثم يعود للقافية والروي الأول. وهكذا إلى آخر القصيدة والتشكل الثاني توضحه قصيدة:

– الْبَرْق:[2]

يُومِضُ الْبَرقُ فَتَنْطَفِئُ المرايَا

بَيْنَ عَينَيَّ شَقِيقَاتُ نَدِيَّة

يَا رَذَاذَات السَّمَاوَاتِ البَهِيَّة

يَا غُصُونَ الْبَرْقِ

يَا نَبْعَ التَّجَلِّي.

يُومِضُ البَرْقُ فَتَغوِى مُقْلَتَيا

سَرْمَدُ اللَّحْظَةِ..مَا أَرْحَبَه.

مَا أَرْحَبَ الرُّؤيَا إِذَا امْتَدْتِ يَديَّا.

"فرواد الشعر الحر لم يرفضوا وجود القافية في الشعر. بل حرّروا القافية ذاتها من التكرار الممل الذي يجعل القارئ يترصد وزنها ببلادة، فاستخدموها بألوان مختلفة تتفق مع الانشغالات والحالة النفسية والرويّ، وبحثوا عن إيقاع للشعر جديد يكون إيقاع العصر" [3]. لأن القافية: "تُحدِثُ رنيناً، وتثيرُ في النفس أنغاماً وأصداء، وهي فوق

[1]– علي السيد يونس،النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1985،ص 163.

[2] - عثمان لوصيف، براءة ،مرجع سابق، ص 13.

[3]– الوزاز اللجمي نبيلة، أصول قديمة في شعر جديد،وزارة الثقافة السورية، ط1998،1،ص 127.

ذلك، فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر" [1]. فاعتمد على البحر الرمل تفعيلاته "فاعلاتن" موزعة على الأسطر الشعرية، وجاءت القافية متنوعة والروي أيضا، ففي القافية كانت (فاعلاتن / فاعلان / فاعلن) بالسطر الأول المرايا وجاءت (/0/0) متواترة. أما في سطرها الثاني (نديْهْ) فجاءت مترادفة. أما في السطر الثالث عشر فوردت (أرْحَبَهُ) فكانت (/ 0//0) متداركة. أما الروي فكان حرف الياء فجاء مطلقا. ثم يتخلى عنه في السطر الرابع ويعود إليه ثم يتخلى في السطر التاسع والثالث عشر.القافية في تناوبها بين الأسطر وتنوع رويها دلالة على نوازع التأمل في ظاهرة البرق وهذا من دور القافية في تنويع الإيقاع.

– أجرى الشاعر عثمان لوصيف قصيدة "البرق" من حيث التوزيع على نظام قافية أصلية وروي محوري تجسد في الياء، ثم تخللتها قوافٍ جانبية كما جاءت في الأسطر: الثالث والخامس والعاشر والثالث عشر، والتاسع والعشرين... إلخ. هذا التنوع الصوتي المنتهي بفتحة طويلة (ألف المد) التي تنتج مدى صوتي له علاقة وثيقة بدلالة الصورة الشعرية.

– القافية المنوعة المتقاطعة:

وهنا تتكرر أكثر من قافية وأكثر من روي، فتُبنى القصيدة على تتابع قافية أو أكثر.

القافية المنوعة المتقاطعة

طبيبة [2]

آهٍ ! مِنْ أَيُّهَا كَوْكَب سَاطِع.
تَتَنَزَّلُ حُورِيةُ تَرْتَدِي أَيْضاً
وَتَفُكُّ الطَّلَاسِمَ | /0/0
ثُمَّ تَمْتَدُ أَوْرِدَتِي | /0///0
آه !. حُورِية مِنْ نَباءِ الضِّيَاء | /0//0

القصيدة تعتمد على إيقاع المتدارك– فاعلن – وبتنوعاتها المختلفة عبر الأسطر الشعرية (فعلن، فاعلاتن، فعلاتن) . ووردت القافية متنوعة (متواترة، المتداركة، المترادفة) فجاءت في السطرين الأول والثاني متداركة

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق،ص 165.
[2] - عثمان لوصيف ، أبجديات مرجع سابق،ص 78.

(/0//0)، وبحرف روي مختلف في كل سطر، (ع، ض، م، ن، ء)، وقد جاء ت كلمة كاملة كما في (ساطع، أيضا) وكانت جزءاً من كلمة كما في (الطلاسم، أوردني).

2-4- حروف القافية:

2-4-أ- الروي :هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة فيقال: سينية البحترى، لامية الشنفرى، ميمية المتنبي، الروي لغة: "سحابة عظيمة القطر، شديدة الوقع" [1] و عرّفه الفيروز آبادي: بأنه "الشرب التام".[2]

لغة: "روى الحبل ريّاً فارتوى والرواء بالكسر والمد جبل من جبال الخباء وقد يمتد به الحمل والمتاع على التعبير"[3].

واصطلاحا: "هو الحرف الأخير الذي تنسب إليه القصيدة، والملازم لها"[4].

وقد ذكر موسى الأحمدي أن هناك حروفا لا تأتي رويا إلا بشروط وهي: "الألف، الواو، ويمكن أن تجيء رويا بشرط أن تكون هذه الحروف من بنية الكلمة، وأن يلتزم الحرف الذي قبلها"[5].

كقول الشاعر عثمان لوصيف في قصيدة

الصاعقة[6]

جَبَلٌ... لَبْنَيتي جَبَلٌ مِنْ حَجَرْ

تَعْصِفُ الرِّيحُ لَكِنَّهَا تَحفُّ أَقْدَامَه تَنْكَسِرْ

– فالراء هو حرف الروي، وقد التزم به الشاعر في نهاية أبيات منظومته الشعرية، ونلاحظ أنه جاء: " ساكنا يسمى المقيد".[7]

---

[1]– ابن منظور،لسان العرب مرجع سابق،، ط 14، ص 350 (روي)

[2] - الفيروز آبادي ، القاموس المحيط، مرجع سابق، ج4، ص 337، (روي)

[3]– المرجع نفسه، ص،ن.

[4]– ابن منظور، لسان العرب،مرجع سابق، مادة روي

[5]– موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي، مرجع سابق،ص 354، 355.

[6] - عثمان لوصيف، براءة، مرجع سابق، ص 41.

[7] – المرجع نفسه، ص 358.

2-4-ب- **الوصل**:

الوصل لغة: "وصلت الشيء وصلاً وصلة، والوصل ضد الهجران"[1].

أما اصطلاحا: هو حرف مد (الألف أو الواو أو الياء) ناشئ عن الإشباع بحركة الروي والقوافي المطلقة.

وعرّفها البعض هوَ الهاء مطلقا بعد الروي: "سواء كانت الهاء هاء السكن أو المتقلبة عن التاء أو هاء الضمير"[2]. أو حرف اللين الساكن الناشئ عن إشباع حركة الروي، "فينشأ الواو عن الضمة والألف عن الفتحة والياء عن الكسرة"[3].

وورد في تعريفه أيضا: "يسمى الحرف الذي بعد الروي الوصل لاتصال صوته به، ولا يكون إلا بأحد أحرف المد (الألف والياء و الواو) أولها"[4].

أمثلة:

- الياء: إذا كان قبلها كسر كقوله في قصيدة

-نُوْر[5]

- وَكَمّمَ أَنْفَاسَه العَطِرَاتِ.

الفَضَاءُ الَّذِي لَا مَرَّدَ لَهُ.

وَالمِخَاضُ الْعَسِيرُ.

- الواو: ما يكون قبله إلا مضموما كقوله في قصيدة : **تحيي وزو**[6]

هاتقيّأتْ غصنين من فضة.

نمّشتني الفراشات.

وأخضع بين ضلوع البنفسجْ.

- الألف: ما يكون قبلها إلا مفتوحا كقوله: بقصيدة:

---

[1]- ابن منظور،لسان العرب، مرجع سابق،، مادة وصل

[2]- موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي، مرجع سابق،ص 358.

[3] -المرجع نفسه، ص 358.

[4]- سعيد محمود عقيل،الدليل في العروض، عالم الكتب بيروت، ط1، 1999، ص 25.

[5] -عثمان لوصيف، أبجديات ، مرجع سابق ، ص41.

[6] - المرجع نفسه، ص61.

– الغريق[1]

كان نحيفا أسمرا

مراهقا مستهترا

2–4–ت– الردف:

لغة الردف: "ما تبع الشيء، كل شيء تبع شيئا هو ردفه، والجمع الردّاف، ويقال جاء القوم ردافى أي بعضهم يتبع بعضا"[2].

واصطلاحا: هو حرف مد قبيل الروي، وهو إما ألف وإما واو وإما ياء.

ويكون الردف حرف مد أو لين ساكن، يسبق الروي مباشرة، سواء أكان الروي مطلقا أو مقيدا.

قصيدة : **الطوفان** [3]

عاريا تحف وابل الأملاح ∴ رحت أخفي فجائعي و فراحي

سرت والليل مطبق و الدياجي ∴ موحشات نمور بالأشباح[4]

ويمكن في الياء والواو وأن يتعاقبا في القصيدة الواحدة، ويجوز أن يأتي الردف والرّوي من كلمة واحدة أو كلمتين.

2–4–ث– التأسيس:

لغة: أسس: الأسُّ والأسس والأساس، كل مبتدأ شيء والأسس والأساس، أصل البناء وجمع الأس أساس وجمع الأساس، أُسس[5].

واصطلاحا: "هو ألف لازمة بينها وبين الروي حرف واحد متحرك من سمة الروي".[6]

[1] - عثمان لوصيف، نمش وهديل، مرجع سابق، ص54.

[2] – ابن منظور، لسان العرب،مرجع سابق،مادة ردف.

[3] -عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، مرجع سابق، ص67.

[4] – موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي، مرجع سابق،ص 364.

[5] – ابن منظور،لسان العرب،مرجع سابق، مادة أسس.

[6] – موسى الأحمدي نويوات،المتوسط الكافي، مرجع سابق، ص 367.

– والتأسيس لا يكون إلا بالألف، قبل حرف الروي بحرف واحد، وهذا يعني أن حرف الألف بينهما وبين حرف الروي حرف واحد صحيح كقوله في قصيدة:

آه يا جرح[1].

أومض الجرح فاحضني نبراسه في الدياجير و ارقبي أعراسه
وارفعيه منارة في الفيافي نقتبس منها للحيارى اقتباسه
إننا تائهون عبر الدياجي والمنايا فتاكة فراسه

الروي: الهاء

الدخيل: الياء المكسورة المشبعة

التأسيس: ألف المد

2-4-جـ- الدخيل:

لغة: دخل، الدخول، نقيض الخروج، دخل يدخل دخولاً[2]

واصطلاحا: "هو حرف واقع بين ألف التأسيس وحرف الروي"[3]

وسمي دخيلا لأنه دخيل في القافية، وذلك لوقوعه بين حرفين – الرويّ والتأسيس–

والدخيل :"حرف لا يلتزم بذاته وإنما يلتزم بحركته، رغم وقوعه بين حرفين ملتزمين من حروف القافية، وإذا تثبته الشاعر والتزم به فهو لزوم مالا يلزم".[4]

ويظهر هذا النوع إلا النادر في قصائده ، فنجده بقصيدة:

فضّة[5]

أمُغْني الغواني والهموم حواشك شكوت إليك العشق شابك.
كأن العذارى في حماك وفضة أقاحي روضٍ غاويات ضواحك.

[1] - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، مرجع سابق، ص 33.
[2] – ابن منظور، لسان العرب،مرجع سابق،مادة دخل.
[3] - موسى الأحمدي نويوات،المتوسط الكافي، مرجع سابق، ص 367.
[4] – المرجع نفسه، ص 367.
[5] - عثمان لوصيف، أول الجنون، دار ميم للنشر، الجزائر، 2021، ص10.

يمسي حوالي اختيالا وبهجة كسرب طيور تلتقي أو تزاحك.

، يُميط حُجب الظلمة وعتمة الليل عن قلبه، ينبئ عن قدوم أسراب من العذارى ،فيتسع المجال للرؤية والاختيار،وفي آخر الأسطر يدعو الله أن يجمعه بمن يحب في يوم مبارك ويصليا معا تقربا لله تحت سقف واحد.

القافية المنوعة المتقاطعة:

وهنا تتكرر أكثر من قافية وأكثر من روي، فتُبنى القصيدة على تتابع قافية أو أكثر.

3 – إيقاع التدوير :

3–1– مفهوم التدوير

التدوير هو ظاهرة إيقاعية قديمة في التمثيل حديثة في المصطلح يتفرد بها الشعر عن غيره من الفنون الأدبية، فحظي بمكانة خاصة في الشعر الحر فيما رغب عنه القدامى وعافوه، وعُرف عندهم بالقصيدة العمودية البيت المدور هو : " الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة، بأن يكون بعضها من الشطر الأول، وبعضها من الشطر الثاني " .[1] وقد جاء في تعريف آخر " انقسام كلمة واحدة بين الشطرين بحيث ينتهي الشطر الأول بصدرها ويبدأ الثاني بعجزها " . [2] فيشترك شطرا البيت في كلمة واحدة. " فيسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمده ويطيل نغماته "[3] من الواضح أن التدوير في القصيدة العمودية " مرتبط بانقسام الكلمة وليس بانقسام التفعيلة شكلا، كما في نصوص الشعر الحر " .[4] وحين نحفر تأثيليا في الكلمة نلقى أول من أشار للتدوير هو ابن رشيق القيرواني لكن سماه (المدَاخل) .وعرفه بـ :" ما كان قسميه متصلا بالآخر غير منفصل عنه قد جمعتها كلمة واحدة وهو المدمج أيضا " .[5]

ويخص أحمد كشك الكلمة المدورة بقوله : " أنها غير قابلة للتنغيم إنشاديا، لكن هذا الحكم فيه نظر، لأن طرائق الإنشاد مختلفة وبعض المنشدين المعاصرين:" يسكت سكتة خفيفة عند الحرف الفاصل في التدوير فتنقسم الكلمة إنشاديا" [6].وهذا ما أوضحه محمد حماسة عبد اللطيف فقال : " لكن بناء البحر الشعري في العربية يقوم

[1] – أحمد الهاشمي،ميزان الذهبي، في صناعة شعر العرب،مرجع سابق، ص 124 .

[2]– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب القاهرة ،ط2002،1،ص 181 .

[3]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق،ص 112 .

[4] – المرجع نفسه،، ص 90 .

[5] – ابن رشيق،العمدة، مرجع سابق،ج1،ص 177.

[6] – سعيد بن مسعدة الأخفش،القوافي ، تح: أحمد راتب النفاخ،دار الأمانة بيروت،ط1974،1،ص 104 .

أساسه على اعتبار وحدة البيت ذات شقين يفصل في الإنشاد أن يظهر كل شق على حدة حتى مع وجود البيت المدور " .[1]

إن المصطلح القديم للتدوير حدث فيه انزياحاً بالقصيدة المعاصرة ليتلاءم مع الشعر الحر، فأصبح التدوير العروضي هو اشتراك سطرين في تفعيلة واحدة، ليعدو جزء ا من التفعيلة في سطر ومتممتها في السطر الموالي فهو " تفتي ت التفعيلة بدل الكلمة لتأتي التفعيلة ناقصة " . [2] فيمكن أن نسميها اتصال الأبيات عروضيا يقول الشاعر صلاح عبد الصبور : " إن تحريك الحرف الأخير يمارسه جميع من يكتبون الشعر الحديث، رغم تحريم الأقدمين له " .[3]

– إن اتصال بيتين في تفعيلة واحدة، تلتزم وحدة النغمة الإيقاعية مواصلة القراءة ومتابعتها لتحقيق اكتمال التفعيلة التي تربط بين السطرين.

3–2– وظائف التدوير :

للتدوير وظائف عديدة، وهو راجع إلى نوع القصيدة، وهذا التنوع أضفى فاعلية شعرية تتحقق في النص من خلال الوقفات الشعرية ويمكن تقسيمها كالآتي :

1) التدوير على القصيدة العمودية :

ويقوم التدوير هنا في ربط الشطر الأول مع الشطر الثاني في البيت بكلمة ،يكون بعضها آخر الشطر الأول و باقيها أول الشطر الثاني وهو ذا معناه ،أن يتداخل الشطران الصدر والعجز ويندمجا في كلمة، والهدف منه : " الخلاص من الرتابة وإبراز الإيقاع الذي يظهر بفضل الوقفتين عند نهاية البيت، والوقفة عند نهاية الشطر الأول " [4]. والتدوير بالقصيدة العمودية أيضا " تزيد الرتابة أو أنها تبرز الإيقاع ولذلك فقد يلغيها الشاعر مستخدماً التدوير بين الأشطر" [5] .ولنازك الملائكة إضافة أخرى عن فائدته : " فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمده ويطيل نغماته " [6]. ولكي نقف على وظائف التدوير عند عثمان لوصيف الذي استعمله بشكل مفرط لكن في قصيدة التفعيلة أما بالعمودية فكان الاستعمال صحيحا. الجدول الآتي يوضح تمركز التدوير بدوانيين :

[1] – محمد حماسة عبد اللطيف،الجملة في الشعر العربي، دار غريب، القاهرة،2006،ص 29 .

[2] – محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وايدالاتها، دار توبقال للنشر، المغرب،ط1989،3،ص 132 .

[3] – حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي ظواهر التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1989،ص 240 .

[4] – شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية ،مرجع سابق، ص 79 .

[5] المربع نفسه، ص 79 .

[6]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،مرجع سابق، ص 112 .

الديـــــوان	عدد القصائد العمودية	عدد الأبيات	عدد الأبيات المدورة	النسبة للأبيات
الكتابة بالنار	05	115	17	%14.78
الإرهاصات	19	292	05	%1.71
المجموع	24	407	22	%15.49

ديوان : شبق الياسمين ← 02 عمودية لا يوجد فيها تدوير .

أعراس الملح ← 10 عمودية لا يوجد فيها تدوير .

أول الجنون ← 30 عمودية لا يوجد فيها تدوير.

– حين تتأمل الجدول وبدقة أكثر على خانة التدوير بالقصيدة العمودية نجد أن اثنين وعشرين بيتا مدوراً وحين نتصفح الدواوين شكلا لا يظهر التدوير إطلاقا، أي لا تقسيم لأية كلمة . ومن هنا لجأنا إلى القطيع العروضي ونذكر على سبيل المثال لا الحصر في قصيدة " آه يا جرح " من ديوان الكتابة بالنار في البيتين 56 ، 59 .[1]

يا غصون الزيتون يا عبق التوت ∴ المدمى يا معاني الدراسة

يَاْ غُصُوْنَ زْزَيْتُوْنِ يَاْ عَبَقَ تْتُوْتِ ∴ لْمُدْمِىْ وَيَاْ مَعَاْنِي دْدِرَاْسَة

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

فاعلاتن مستفعلن فعلاتن فـ علاتن متفعلن فاعلاتن

يَا بُرُوج التنزيل يا صهوة المعراج ∴ يا منبع الهدى والقداسة

يَاْ بُرُوْجَ تْتَنْزِيْلِ يَاْ صَهْوَةَ لْمِعْرَاْجِ ∴ يَاْ مَنْبَعَ لْهُدَى وَلْقَدَاْسَـةْ

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعـ لاتن فاعلن فاعلاتن

يلاحظ أن (ت) التاء المفتوحة بكلمة التوت قد أحدثت التدوير وهو استجابة للبنية الدلالية والإيقاعية في إطار البيتين بما يتلاءم مع الانسجام العاطفي والنفسي للشاعر.

– ففي البيتين يسعى (المضاف إليه) للاتصال بحكم الوظيفة التركيبية، لأن في جمعهما قيمة إيقاعية دلالية على المنشد أن يظهر حقهما، فالوصلة في رأس صدر البيت لأن الهوى والرغبة، لم يتما من خلال الإضافة

[1] - عثمان لوصيف ،الكتابة بالنار،مرجع سابق، ص38-39.

الواحدة، كما أحكمت المقابلات اللفظية (الزيتون والتوت) وانتمائها لحقل دلالي واحد، وهذا الربط الإضافي سهل مهمة الفعل القرائي لتسهيل مهمة القراءة والاسترسال النطقي والتلاحم الدلالي، فهنا التدوير يشكل إمكانية موسيقية ،تربط بين الإيقاع والمحتوى الفكري والعاطفي لدى الشاعر. تصدَّر النداء البيتين وكانت الاسمية حاضرة بقوة للحالة النفسية التي حطت أجنحتها على الشاعر ليتفجر بالبيتين كلقمة واحدة ويتحول البيت " شطرا واحدا لا أثر للوقفة العروضية في منتصفه "[1].

– القصيدة من الرمل، (فاعلاتن) ، فكان البيت الأول منتهي بـ (ف) أما الثاني (فاء) فالفاء توحي بالربط اللفظي والعاطفي لأن غرض القصيدة هو الوصل الذي ينشده كل جريح ليخرج من كبوة القهر : " فبقدر مما ينم النص عن اتساق وتناغم في بنيته وبين مستوياته، بقدر ما يبلغ حدا أرفع من الشعرية والإتقان الإبداعي "[2].

–التدوير في قصيدة التفعيلة :

إن التدوير في قصيدة التفعيلة يقوم على قسمة تفعيلة بين سطرين ، وهو يخلص من الوقوف على نهاية السطر الشعري: " وبدلا من ذلك يتوقف الشاعر على نحو تلقائي يتكامل فيه البعدان الدلالي والإيقاعي، كما يعمل التدوير على تماسك النص الشعري حين يشده برباط إيقاعي قوي" [3].

وبالعودة إلى القصيدة الحرة في مدونات الشاعر عثمان لوصيف ،نجده قد وظف هذه الأداة الإيقاعية بكثافة مفرطة تعبيرا منه على أن القصيدة العربية المعاصرة ، تهدف إلى أن تكون وحدة متكاملة، فيبلغ استعماله للتدوير نسبة رهيبة ، فللقصائد التي يغيب فيها التدوير غيابا كليا هي من الندرة أو يمكن اعتبارها معدومة .

يتجلى هذا الأمر من خلال الجدول الآتي :

الديوان	القصيدة	عدد الأسطر المدورة	النسبة	عدد الأسطر كاملة التفعيلة	النسبة
الكتابة بالنار	عودة العاشق	06	% 22	21	% 78
شبق الياسمين	حورية القمر	27	% 84	05	% 16

[1] –مقداد محمد شكر قائم ، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري،مرجع سابق، ص 82،

[2] – سامي سويدان، في النص الشعري العربي،دار الآداب للنشر والتوزيع،بيروت، ص 61 ..

[3]– سامح الرواشدة، معاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2006، ص 205،206 .

أعراس الملح	جسدي الممزق	05	% 5	28	% 85
الإرهاصات	المعبد	17	% 40	25	% 60
اللؤلؤة	آيات صوفية	36	% 32	03	% 08
نمش وهديل	شاعر ملعون	04	% 36	07	% 64
براءة	فوضوي	11	% 50	11	% 50
أبجديات	أستاذ	129	% 76	34	% 24
المتغابي	لظمأ الأقحوانة	47	% 89	07	% 13

[1]

وبقراءة حسابية سنقف عند قصيدة أستاذ التي تم فيها التدوير برقم مهول وصل إلى 129 بيتا لكن نسبته أقل من قصيدة – لظمأ الأقحوان– بديوان المتغابي التي وصلت نسبة التدوير فيها إلى أعلى معدل فهي : 89%.مع تعداد أقل من حيث عدد الأبيات .

ونأخذ على سبيل المثال قصيدة :

" فَوْضَوِي "[2]

فَوْضَوِي الخَرِيطَةِ وَالخُطُواتِ دُمَى وَالدُّجَى

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

فاعلن فاعلن فعلن فعلن فعلن فاعلن

حِينَ غَنّيتُ عَرْبَدَتِ الأَرْضَ

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

فاعلن فاعلن فعلن فاعـ

هَلْ يَشْرَبُ الْغَيْمُ مِنْ قَدَحِي ؟

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

لن فاعلن فاعلن فعلن

وَإِذَنْ هَذِهِ آيَة النَّارِ

[1] -قرفي السعيد، بناء الأسلوب في شعر عثمان لوصيف،أطروحة دكتوراة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة ، الجزائر، 2018/2017، ص71.

[2] - عثمان لوصيف،براءة، مرجع سابق، ص16.

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

فعلن فاعلن فلعلن فاعـ

وَالشَّبَقِ لـ البِدَوِّي

0/// 0/// 0/

لن فعلن فعلن

كُلُّ مَا كَانَ .. كَانَ

/ 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فـ

الطُّفُولَةُ فَوْضَى

/ 0/// 0//0

ـاعلن فعلن فـ

الْبَرَاءَة فَوْضَى

/ 0/// 0//0

ـاعلن فعلن فـ

الحَقِيقَةُ فَوْضَى

/ 0/// 0//0

ـاعلن فعلن فا

وَلَكِنِّي الآنَ مُتَّحِدٌ بِالأَشِعَّةِ

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

علن فعْلن فاعلن فعلن فاعلن فا

فَيَهْبِطُ اللَّـيلِ مَـا شَـاءَ

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

علن فعلن فاعلن فاعـ

وَلتَغْرِقِ الشَّمْسُ

/0/ 0//0/ 0/

لن فاعلن فاعـ

في لـُجَّةِ الشَّـفَقِ

0/// 0//0/ 0/

لن فاعلن فعلن

فَوْضَوِي وَ أَوْغَلَ فِي المَوْتِ

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

فاعلن فعلن فعلن فاعـ

طَعْن عَاصِفَة الـمِلْح

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

لن فعلن فعلن فاعـ

أَعْبرُ كُلَّ الخُطُوطِ

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

لن فعلن فاعلن فا

وَأَخْترِقُ المُنْتُهَى

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

علن فعلن فاعلن

حَيْثُ يَهُمُني الرَّذاذُ

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

فاعلن فاعلن فا

وَيَشْتَغِلُ الفَرَجُ النَبَويّ

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

علن فعلن فعلن فعلن

فَوْضَوِي هُنَالِكَ خَلْفَ المدَى

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

فاعلن فعلن فعلن فاعلن

فَوْضَوِى هُنَا فَوْضَوِى

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

فاعلن فعلن فاعلن .

غلب على قصيدة فوضوي ظاهرة التدوير، فكان مجموع أبياتها 21 بيتا ،منها 13 بيتا مدورا أي بنسبة 61.90% .وهي تمثل نسبة مرتفعة تعمل على تسريع عملية الإيقاع داخل القصيدة.

3 3 -أنواع التدوير :

-يتنوع التدوير في الشعر العربي الحديث بأنواع مختلفة لما يشير إليه هذا المصطلح من مفاهيم التي تتصل بعلم العروض إلى معنيين : " أولهما خاص بالقصيدة البيتية، والآخر خاص بالشعر الحر " [1]. ابتعد الشعراء الجدد عن ما هو مألوف، واستخدموا التدوير بطريقة لم تكن متداولة في القصيدة العمودية وذلك : " بامتداده حتى يشمل القصيدة كلها أو يشمل أجزاء كثيرة منها، بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدوّر، فيها بيتا واحدا " .[2] نخلص إلى نتيجة مفادها أن التدوير نوعان :

-3-3-أ- **التدوير الكلي** : فيتقيد الشاعر عبر كامل الأبيات بظاهرة التدوير، وقد يتعسر على القارئ ملاحظة القدرة الإبداعية التي تفرد بها الشاعر في تركيب نصوصه ليزيد من حيوية النص ويمكن القول أن ظاهرة التدوير الكلي بارزة في شعر لوصيف ببعض قصائد التفعيلة منها : " عرس البيضاء " و " آيات صوفية " .من ديوان اللؤلؤة، ففي قصيدة آيات صوفية استعمل البحر المتدارك وشمل التدوير كل الأسطر الشعرية عدا السطر الرابع توقف في تفعيلة تامة . ففي ديوان اللؤلؤة :

قَصِيدَةُ عُرْس الَبَيضَاء

شَفَقٌ .. وَلِعَيْنيكِ تَغْرِيبَه الْبَحْر

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

فعلن فعلن فاعلن فاعـ

يَشْتَعِلُ الأُرْجُوانُ المَــسَائِي

[1]- رابح بن خوية، في البنية الصوتية والإيقاعية، علم الكتب الحديث، للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط 1، 2012، ص 129 .

[2] - عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التحديد في موسيقى الشعر العربي، لستان المعرفة للطبع والنشر والتوزيع، الكتب، الاسكندرية، 2002، ص 90 .

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

لن فعلن فاعلن فاعلن فاعـ

يَشْتَعِلُ الْـــمَوْجُ بَيْنَ يَدْيّكِ

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

لن فعلن فاعلن فعلن فا

وَأَنْتِ عَلَى سـَاحِلِ الْـمُتَوسِّطِ تَغْتَسِلِينَ

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

علن فعلن فاعلن فعلن فعلن فعلن فـ

الغُـرُوبُ وَ أَعْـرَاسُهُ

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

ـاعلن فعلن فاعلن

شَذَرَاتُ اللّـهِيبِ عَلَى سَوْسَنِ الماءِ

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

فعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعِ

وَالشَّمسُ تَغـرِقً

// 0//0/ 0/

لن فاعلن فعـ

مِنْ أَهْرَقَ الزَّنْجَبِيلَ عَلَى نَمشِ الرَّمْلِ ؟

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

لن فاعلن فاعلن فعلن فعلن فاعـ

مَنْ فَنتَتَ الْبُرْتُقَالَ عَلَى جَمْرِ نَهْدَيّكِ ؟

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

لن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعـ

مَنْ غَمَسَ الْبَحْرَ في عَسَلِ الصَّبَوَاتِي ؟

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

لن فعلن فاعلن فعلن فعلن فا

وَمَنْ سَاقَ نَحْوكِ هَذَا المتيّم ؟

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

علن فاعلن فعلن فاعلن فع

كَانَتْ مَفَاتِنُ جِسْمِكِ تَزْدَادُ عِنْدَ التّوهُجِ

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

لن فاعلن فعلن فعلن فاعلن فاعلن فعـ

وَالنّارُ تَلتَهِمُ النّارَ

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

لن فاعلن فعلن فاعـ

كَانَ اللّقَاءُ

/ 0//0/ 0/

لن فاعلن فـ

وَكَانَ الجُنُونُ الجُنُوْنُ

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

علن فاعلن فاعلن فعـ

آهٍ جِسْمُـكِ فَاكِهَةُ البَحْرِ

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

لن فعلن فعلن فعلن فاعـ

جِسْمُكِ عِيدُ الْمَرَايَا

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

لن فعلن فاعلن فا

وَجِسْمُكِ مجْرَى المحرّابِ

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

علن فعلن فاعلن فاعـ

أَنْتِ الحَقِيقَةُ بَيْنَ يَدَيّ

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

لن فاعلن فعلن فعلن فـ

وَأَنْتِ الْبَرَاءَةُ تَفْتُرُ عَنْ لَيْلَةِ الْقَدْرِ

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

علن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعـ

يَا نَحْلَةَ الضَّوْءِ وَالنَوْءِ

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

لن فاعلن فاعلن فاعـ

يَا زَهْرَةَ الثَّلْجِ عِنْدَ الْخَلِيجِ

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

لن فاعلن فاعلن فاعلن فـ

وَيَا امْرَأَةً تَنْتَمِي فَيُقَالُ الْجَزَائِر

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

علن فعلن فاعلن فعلن فاعلن فعـ

لَا زِلْتُ أَرْشِيفَ التُّوتِ مِنْ شَفَتَيّكِ

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

لن فاعلن فعلن فاعلن فعلن فـ [1]

تسري ظاهرة التدوير بالقصيدة ،وهي الأكثر تأثيرا في نص عرس البيضاء فالقصيدة من المتدارك، وشمل التدوير كل الأسطر الشعرية، فلم يستثن إلا الأسطر 34 و 36 والأخير فأنتهك التدوير المعيار العروضي وحافظ على الموسيقى الخارجية، التي كانت أوسع من الوزن ، وانتبذت القصيدة من خلالها مسارا شعريا مرحا، تعبر عن الموهبة الفذة و المعيار الدلالي والتركيبي النحوي الذي أبدع فيه الشاعر ، لقد سلك طريق السرعة في الإيقاع حين أفرط في عدله عن التفعيلة التامة للمتدارك، فاعلن (/0//0) ذات السرعة الأقل نسبيا من التفعيلات المخبونة فعلن (///0) والمبتورة أحيانا أخرى فعلن (/0/0)، ويمكن أن نحصي عدد تفعيلات كل نوع :

[1] -عثمان لوصيف ، اللؤلؤة، مرجع سابق ، ص68.

أ – فاعلن 101

ب –فعلن 79

إن أسلوب الوصف الأكثر سرعة هو المهيمن على حركة القصيدة لترجمة رؤي ة الشاعر وهي قصيدة حب إلى الجزائر العاصمة، وهنا تختلط الأشياء على القارئ في مطلع النص ولا تتضح بُغيته الفنية الحقيقية بالصفات المذكورة إلا في السطر الثالث والعشرين ، ليحسم الموقف ولم يبق في وسعه الكتمان ،حينها يصرح بلغة واضحة وبكلمة مدوية – الجزائر – عندما كتب – عثمان لوصيف – قصيدته " عرس البيضاء " قد كان يعلم أو لا يعلم أنه يدشن مبدأ إنسانيا يتجاوز به حدود التاريخ ومنطق العصبية الوطنية إنها طباع البشرية جمعاء بها لذة ونشوة حب الوطن .

–فهو يفتح سجل الفكر والحضارة وهي تراكمات تكونت في الشعر القديم حين ترمز للقبلية، ورائعته البلاغية في هذه القصيدة ، الابتعاد عن النمطية ومفاجأة القارئ، وجرّ ذاكرته إلى مطلع القصيدة الذي يصف امرأة بكبريائها وجمالها ،ليغرق في كلماته بلعبة جمالية ثم يتّسوَّ عند سرهوسحرهالشعري ألا وهي الجزائر، لأن : " القارئ قبل شروعه في القراءة لا يكون ذهنه مجرد صفحة بيضاء تنطبع عليها متواليات النص، بل فضاء تعمل فيه جملة من الأسئلة تتعلق في آن واحد بالشعرية الأجناسية، التي ينتمي إليها هذا النص وبتفاعله الشكلي والصوتي مع نصوص أخرى، وبإستراتيجيته التخيلية التي تحقق انزياحه عن الواقع "[1].

–فَحَال ومآل الشاعر ومشاعره رقيقة ودقيقة ينظر بعدسة مجهرية محب ،ترى الأشياء على حقيقتها وهذا ما مكّنته في التعبير بلغة تزخر بالضمائر إلى تخيل الأنثى : (لعينيك / مفاتن جسمك / يديك / أنت البراءة / زهرة الثلج/ خصرك / شفتيك / جيدك) .فهو لا يقصد المرأة كرمز وإنما يعبر عن الوطن الذي صار حبّه ، وتتضح هذه المرموزات حين يقول : يا امرأة تسمى فيقال الجزائر . وهنا يستغني الشاعر عن لغز الكلمات حين ينتقل إلى ذكر المكان ويحدده . فهي إذن وطنه الجزائر فتتجلى الصورة والوصف وينقشع الغموض ويفهم القارئ أن هذه الحورية الحسناء ماهيتها هي الجزائر ويعبر عن مدى حبه لها، وهذا دليل على حسه الوطني وهنا يستكمل دورته الجمالية ليخلّد الفعل الإبداعي في زمن الذاكرة .

[1]– رشيد بن جدو، القوام الابتسمولوجي لجمالية التلقي، مجلة علامات، ج36، مج 09 ماي 2000، النادي الثقافي يجده المملكة العربية السعودية، ص 404 .

–تَدرَّج الشاعر عثمان لوصيف في ترتيب أحداث الوصف مستعينا بسرعة إيقاع التفعيلات يريد من القارئ الوصول إلى فك الشفرة وفق هندسة موسيقية واضحة فـ: " استجابة لطبيعة التجربة الشعرية وضروراتها الفنية وليست خارج ذلك، إذ أن آلية التدوير يجب أن تنبثق عضويا أو عفويا من صميم النص ومن باطن التجربة، وتنطوي على تنوع الأصوات، وعلى قدرات درامية وتعقيد في الزمن الشعري وفي الشعرية "[1].

–تتهيأ هذه القصيدة وتؤثث كيانها وتتولى زمام الشعرية لتكون أكثر صدامية للمتلقي، فيهاجر الشاعر بلغته إلى لغات ذات كلمات مشحونة بدلالات جديدة تُخرجها عن معناها المعجمي الأصلي ، إلى أن وطنه الجزائر بمثابة عروس وهي بثوب متأنق أبيض كأنه يوم زفاف ، فعدّد جماليات الطبيعة (الشواطئ، البحر، أشجار الصنوبر و الكلتوس) وكأنه يقول فلنقرأ بعيون مفتوحة، بكثير من الحب، لأن فلسفة الإيقاع وشرعه وقانونه يتجاوز الرموز الظاهرة إلى حتمية التفاعل مع داخل سياقه الأدبي ونفحاته الموسيقية عبر التفعيلات المتسارعة والمتشابهة هذه الوحدات والمقاطع إنها : " تحقق للقصيدة وحدة نغمية كلية، كما أنها تسمح في الوقت نفسه بتعدد النغمات وتنوعها بين السطر والآخر، بما يشكل تناسبا حيا بين التعدد والتنوع الجزئي للنغمات وبين الوحدة الكلية التي تشكل النسيج الموسيقي لهيكل القصيدة "[2].

فالشاعر يعرض صورة لجمال وطنه وهو توصيف تمثيلي ، يزيد في وصفه بتراكيب مشابهة ليُحدث الدهشة والغرابة في نفس مخاطبه ويحمل إيقاعا أكثر خصوصية حيث يشتد العزف مع خفة التفعيلات العروضية.

الشمس تغرق .

آه

جسمك فاكهة البحر

أنت البراءة تفسر عن ليلة القدر

كانت مفاتن جسمك تزداد عن التوهج

لا زال خصرك لا يمتد في شهوة الأرض [3]

[1] –محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 120 .

[2] – المرجع نفسه،ص، ن .

[3] - عثمان لوصيف ، اللؤلؤة، مرجع سابق ، ص68.

فهذه الزيادة والمبالغة في التراكيب الوصفية هي تهيئة لحال المتلقي الذي يوجه له الشاعر القصيدة للإيمان بقضية الوطن، ومن هنا يؤسس مبدأ خلود الحب وتلقيه من جيل لآخر.

3-3-ب- **التدوير الجزئي** :

تُسفر بعض من قصائد الشاعر إلى وجود ظاهرة تدوير لبعض الأبيات بأسطره الشعرية وهذا التدوير الجزئي يمنح القصيدة قدرة حركية جديدة تضاف إلى المدلولات الأخرى، لأن التدوير يسرّع في عملية الانتقال بما يوفوه من انسيابية ويُسر القراءة وتتابعها ،إن اكتشاف هذه الإيقاعات الجديدة من شأنه أن: "يخرج التصميم الموسيقي عن التناسق والتوازي الأقرب إلى الرتابة "[1].ويمكن أن يكون لها دور أكثر وضوحا وأزيد تأثيرا في تغير الإيقاع لأنه يتجه به إلى صفتين مهمتين ومتناقضتين هما البطء والسرعة.

ولو أخذنا قصيدة " ثم قل..أنا شاعر " من ديوان المتغابي وحاولنا تفحص الأثر الذي يحدثه التدوير و الترخصات العروضية في تغيّر الإيقاع لاكتشفنا أن هذه التقنية لا يمكن بأية حال من الأحوال أن نعده أثراً جانبيا يحدث على هامش الشعرية الحديثة بل هو أثر فعال وجوهري في صلب العملية الإبداعية : يقول عثمان لوصيف :

ضعْ يَدَيّكِ عَلَى شَفَرَاتِ المِوْتِ

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

فاعلن فعلن فعلن ف

دُكَّ عُرُوشَ الطَّوَاغِيتِ

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

لن فعلن فاعلن فاعـ

زَلْزِلْ مَدَائِنَهُمْ

0/// 0//0/ 0/

لن فاعلن فعلن

وَمَدَاجِنَهُمْ

0/// 0///

فعلن فعلن

[1] – ساعي الخضراء الجيومي، مقال ، الشعر العربي المعاصر (تطوره ومستقبله)، مجلة عالم الفكر، المجلد الرابع، العدد الثاني 1973، الكويت، ص 42 .

أَضْرِمِ النَّارَ

/0/ 0//0/

فاعلن فاعـ

كِي تَمْحُو الْعَارَ [1]

0 /0/ 0//0/ 0/

لن فاعلن فاعـلْ

بالنظر إلى أسطر القصيدة الشعرية يجد أن الشاعر أقام عمله على البحر المتدارك وجاءت تفعيلة (فاعلن) ست مرات، أما استعماله للخبن (///0) – فعلن– فكان قريبا جدا من التامة أي خمس مرات . تحفل المقطوعة بتدوير جزئي تكرر أربع مرات فقط، هذه الحالة الحرجة حين يذكر الموت وقد جسّمه في شفرة حادة تقطع اليد الهشة الطرية، بالمقابل تصمد أمامها اليد الصابرة المحتسبة العاملة، يطلب الشاعر الثأر من الطواغيت، ويرسم العار وهو أمر معنوي مجرد، لا تدركه الأبصار، يصفه كأنه مادة بصرية تشي بالمنكر، والشاعر اليقظ هو من يروم هذا العار سترا لقومه ولنفسه لأنه جزء منهم .

–إن الشاعر بتجسيده للمعنويات حتى يوفر قيمة شعورية ،فهو يسعى للقبض على المخيلة تلك "الملكة المولدة للتصورات الحسية للأشياء المادية الغائبة عن النظر"، [2] "وهي على نوعين: مستعيدة وخلاقة " [3]. جاءت الأسطر التامة ودون تدوير وكأنها مستقلة بذاتها وكانت التفعيلة مخبونة فيها لأن الأمر يتطلب صرامة واستعجال (زلزال مدائنهم، و مداجنهم)، فهو يخاطب الضمائر لإشعال النار المرئية والحسية في الآن نفسه ليواروا عارهم .هذا الشاعر ذو المخيلة الواسعة استطاع إعطاء ملامح مشهدية يحتدم فيها الجدل أينما قرئ عبر هذه الأسطر فكانت مخيلته هي " الغرفة المظلمة التي تحول الظلال الشعورية المموهة إلى صور ذات شكل وحدود ومعنى " . [4] فشاعرنا

[1] - عثمان لوصيف،المتغابي، مرجع سابق، ص76.

[2]– حبور عبد النور، المعجم الأدبي،دار الملايين للنشر، لبنان،ط2، 1984، ص 244 .

[3] – المرجع نفسه، ص 244 .

[4] – إيليا الحاوي ، فن الوصف، دار الشرق الجديد، بيروت، 1959، ص 15 .

هنا جمع بين اللغة وإيقاع القصيدة والتصوير الفني وأشكال التعبير المختلفة، وشكّل منها بنية جمالية متكاملة شكلا ومضمونا .

الفصل الثاني: الإيقاع الداخلي في شعر عثمان لوصيف.

- الإيقاع الداخلي .

- التكرار .

- أنواع التكرار.

- التوازي .

- مستويات التوازي .

1 – الإيقاع الداخلي :

لقد قُدِّر لمصطلح – الإيقاع الداخلي– بمعناه الحرفي أن يرتبط بِ : «الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينا، أو بين الكلمات بعضها وبعض حينا آخر». [1] وبذلك آن الأوان ليتحقق الإيقاع ليس من خلال الكلمة لوحدها ،وإنما بتداخلها ضمن سياق جملي يعبر عن أحاسيس الأديب وانفعالاته ،فمفهوم الإيقاع الداخلي يعني أيضا هو ذلك : «الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، بما لها رهافة، ودقة تأليف، وانسجام حروف، وبُعد عن التنافر وتقارب المخارج » . [2] كما يطلق الباحث المصري –شوقي ضيف– حكماً نقدياً عن استيعاب الإيقاع للوزن الخليلي الخارجي والداخلي على السواء وعلم العروض لديه : «يقيس الموسيقي الداخلية للشعر، فإنه يفشل في قياسها لأنها قيم صوتية خفية، لا يمكنه ضبطها. وأشار إلى ذلك – لامبرون– في كتابه أسس النقد إذْ يقول : " توجد موسيقى داخلية في الشعر وهي أوسع من الوزن، والنظم المجردين » [3] .فكأنه يريد برأيه القول بأن الإيقاع الداخلي يكون بين : «حروف الألفاظ عامة وبين الألفاظ وبين التراكيب التي تؤلف البيت، أو مجموعة الأبيات مما يزيد من قدرة المعنى على النفاذ في أعماق المتلقي والتأثير فيه » [4] . فالكلمات والجمل في النص الأدبي عموماً لا تولد قيماً دلالية ومعنوية بمتن النص فحسب، بل تعمل على غنائية الجانب الإيقاعي الذي يقصده المضمون للنص الذي :«يتكون من كلمات، أي من ألفاظ لغوية لها معان ينسجم بعضها مع بعض في إصدار إيقاع بنوع ما من أنواع الترتيب المطرد ». [5] وبهذا تخلق موسيقى منسجمة ليس من خلال اللفظة المفردة ، وإنما من خلال ترابط وتجاوز الكلمات صوتا وحركات إعرابية متناسقة تكشف عن إحساس الشاعر ، وهذا ما يراه علي رزق خفاجي إذْ يقول : «نجد في الشعر الجيد موسيقى لم تتولد عن الوزن فقط، بل نتجت عن علاقات الألفاظ من الناحية الصوتية، وهذا النوع من الموسيقى اللغوية لا يمكن فصله عن أنواع الموسيقى الأخرى للعمل الشعري في اكتمال الإيقاع الذي يسيطر على الشاعر قبل تشكيل العمل الشعري، فيسيطر الشاعر بدوره عن الكلمات

---

[1]– إبراهيم عبد الرحمن محمد ، قضايا الشعر في النقد العربي، دار العورة، بيروت،ط2، 1986، ص 36.

[2] – عبد الرحمن الوجي ، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، تراكمة، ط1، 1989، ص 74.

[3] – شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط11، (د. ت)، ص 78.

[4] – السعيد الورقي ، لغة الشعر الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب الاسكندرية، (د. ط)، 1979، ص 219.

[5] محمد التويهي : الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتنوعه، القاهرة، (د. ت) 39/1.

ليشكل بها هذا العمل ».[1] وعليه يقوم الإيقاع الداخلي في تشكيل البنية الصوتية والتركيبة الصرفية للنص الشعري بتآزر الكلمات والصور، وفق منظومة لغوية عن طريق تكرار الألفاظ والمقاطع الصوتية، وس نتناول الدراسة ظاهرتي التكرار والتوازي.

1 1 - التكرار :

يحتضن التكرار نمطا صوتيا مميزا محدثا تصاعداً تدريجيا موسيقيا هادئا وأخّاذا ،استعاض به الشعراء العرب المعاصرون عن غياب المؤثرات الموسيقية التقليدية، وربما بلغت ظاهرة التكرار في القصيدة العربية المعاصرة أقصى تأثيرا لها فيها. إذْ انتهت كثيرا في: " تثبيت إيقاعها الداخلي و تسويغ الاتكاء عليه مرتكزا صوتيا يُشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول "[2]. فالإيقاع الصوتي الذي يستهدف الضبط على حالة لغوية واحدة وتوكيدها عدة مرات من أجل الوصول إلى سمة فنية وفكرية نفسية : " والتكرار دلالة نفسية حيث يُفرغ الشاعر حاجاته ومشاعره المكبوتة ليعيد التوازن إلى حالته الطبيعية" [3] . فيصل بنا التكرار إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسين إيقاعي ودلالي.فهو: " تحول الصوت إلى إيقاع عن طريق ك سر تعاقبه وإقامة التكرارية مكان التعاقب " [4]. فالتكرار ظاهرة أسلوبية عرفتها النصوص العربية بداية من الشعر الجاهلي، ثم وجدت في القرآن الكريم، ووردت في الأحاديث النبوية الشريفة، أو كلام العرب عبر مر العصور في شعرهم ونثرهم، ولعلنا نجزم أن التكرار صار سمة سائدة يتجسد بأنواعه المختلفة في الشعر العربي المعاصر ومن هنا فهو ظاهرة جديرة بالدراسة ،لمعرفة ما يتستر عليه من جماليات أدبية فهو:

1-1-أ- التكرار لغة :

أورد ابن منظور في معجمه لسان العرب أن التكرار هو : " مصدر الفعل كرر أو كرّ يقال : "كرّه وكرّ بنفسه، يتعدى ولا يتعدى" والكرُّ : مصدره كرّ عليه، يكر كرا وتكرارا، عطف وكر عنه رجع، وكر على العد ويكر، ورجل كرّار ومكرّ وكذلك الفرس. وكرر الشيء وكرره أعاده مرة بعد أخرى، والكرة : المرة، والجمع الكرات، ويقال كررت

[1] محمد علي رزق الخفاجي : علم الفصاحة العربية، تفلا عن الدكتور صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص 161 – 252.

[2] محمد الرضا علي ، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، بحث مقدم إلى مهرجان المريد العاشر، 1989، ص 05.

[3] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص 242.

[4] الكبيسي عمران خضير ، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، (د. ت)، ص 182.

عليه الحديث وكركرته إذا رددته عليه، وكركرته عن كذا كركرة إذا رددته والكر الرجوع على الشيء ومنه التكرار . قال أبو سعيد الضرير : قلت لأبي عمرو : ما بين تِفْعَال وتَفْعال ؟ فقال : تِفْعال اسم وتَفْعال بالفتح مصدر »[1].

وقال صاحب المفردات في غريب القرآن، الكرُّ : العطف على الشيء بالذات أو بالفعل قال تعالى : " ثُمَّ رَدَدْنَا لَكُمُ الْكَرَّةَ عَلَيْهِمْ وَأَمْدَدْنَاكُمْ بِأَمْوَالٍ وَبَنِينَ وَجَعَلْنَاكُمْ أَكْثَرَ نَفِيرًا " الإسراء الآية 06. وقوله تعالى : " فَلَوْ أَنَّ لَنَا كَرَّةً فَنَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ" الشعراء الآية 102[2].

كما أورد الزمخشري مجموعة معان لهذه المفردة مستقاة من كلام العرب، كلها تدور في فلك واحد يتمثل في الإعادة والترديد : «ناقة مكررة، وهي التي تحلب في اليوم مرتين، وهو صوت كالحشرجة ». [3] فالتكرار على ضوء هذه التعريفات هو الإعادة والرجوع.

اصطلاحاً :

عُولج التكرار في البلاغة العربية، بوصفه فرعاً من فروع علم البديع، لذا نحاول أن نستعرض بعض من آراء القدامى والمحدثين وتبيان موقفهم من ظاهرة التكرار وفق :

- أبو عثمان الجاحظ (ت 255 هـ):

لقد تطرق الجاحظ إلى مفهوم التكرار بقوله : « ليس التكرار عيباً، ما دام لحكمة ،كتقرير المعنى أو خطاب الغبي أو الساهي، كما أن تردد الألفاظ ليس بعيب ما لم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث ».[4]

فهو لا يعيب استعمال التكرار لكنه يسطر له ضوابطا ،كالاستعمال قدر الحاجة، وبالقدر الذي يليق بمقام ومقتضى الحال. وقد أورد قصة بن السماك : «الذي جعل يوماً يتكلم، وجارية له حيث تسمع كلامه، فلما انصرف إليها قال لها : كيف سمعت كلامي ؟ قالت : ما أحسنه : لولا أنك تكثر ترداده. قال : أردده حتى يفهمه من لم يفهمه، قالت : إلى أن يفهمه من لا يفهمه يكون قد مله من فهمه ».[5]

---

[1] ابن منظور ، لسان العرب، مرجع سابق، مادة (كرر)، ص 135 – 136.

[2] طالب محمد إسماعيل، عمران إسماعيل فيتور، نظام التكرار في البناء الصوتي للإعجاز القرآني، دار زهران للنشر والتوزيع، الأردن، ص 01.

[3] الزمخشري ،أساس البلاغة، مرجع سابق، ص 726.

[4] الجاحظ : البيان والتبين، مرجع سابق،ج1، ص 79.

[5] المصدر نفسه، ص 89 – 90.

- ابن قتيبة (ت 276 هـ):

حيث صرح في كتابه تأويل مشكل القرآن بقوله بأن : «التكرار مذهب من مذاهب العرب، وأن القرآن الكريم نزل بلسانهم وعلى مذاهبهم، وهذا مبرر لتكرار بعض الآيات فيه ». [1] برر ابن قتيبة مشروعية التكرار محتكما لوجوده في القرآن الكريم.

- ابن فارس (ت 390 هـ) :

أدرج في كتابه (الصاحبي) كلاما عن التكرار فقال : «ومن سنن العرب التكرار والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر والموقف الخطابي »[2] . فهو يظهر بعضا من أعراض التكرار وهو تأكيد الأمر والعناية به.

- ابن جني (ت 392 هـ) :

استهل حديثه (باب في الاحتياط) فقال : «اعلم أن العرب إذا أرادت المعنى مكنته (واحتاطت له)، فمن ذلك التوكيد، وهو على ضربين : أحدهما تكرار الأول بلفظه، وهو نحو قولك : قام زيد (قام زيد) و(ضربت زيدا ضربا) .وقد قامت الصلاة قد قامت الصلاة ، والله أكبر الله أكبر" .وبالتالي تكرير الأول بمعناه، وهو على ضربين : أحدهما للإحاطة والعموم والآخر للتثبيت والتمكين، الأول كقولنا : قام القوم كلهم . والثاني نحو قولك : قام زيد نفسه ». [3]

لقد اهتم ابن جني بالتوكيد المعنوي لإظهار العناية بالمتكلم ،وكل الأمثلة التي ذكرها تجنب فيها التكرار اللفظي.

- ابن رشيق القيرواني (ت 456 هـ) :

لعل ثمة شيئاً نلمحه عند ابن رشيق الذي خصص باباً في التكرار حيث يقول : «وللتكرار مو اضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل»[4]

من خلال حديثه في هذا الموضع، ذكر متى ينسجم التكرار مع المعنى، وفي المقابل يقبح استعمال التكرار فيها، فالمتكلم لا بد من التخير حين يعيد ألفاظا وأن لا يُسمعك جملا تنكرها الأذن، «فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه »[5]

- ابن الأثير (ت 637 هـ) :

---

[1] ابن قتيبة عبد الله بن مسلم الدينوري :تأويل مشكل القرآن الكريم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط 1، 1981، ص 235.

[2] ابن فارس : الصاحبي في فقه اللغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1997، ط1، ج1، ص 127.

[3] ابن جني : الخصائص : تح : محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، لبنان، (د.ط)، 2001، ج2، ص 92.

[4] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، مرجع سابق، ج2 ص 92.

[5] – المرجع نفسه، ص 74.

لقد تناول ابن الأثير بشيء من التقسيم، حيث قسمه إلى نوعين، فالأول يكون في اللفظ والمعنى، ثم قسم كل منهما إلى مفيد وغير مفيد، فالمفيد عنده : «يأتي في الكلام تأكيدا له، وتشييدا من أمره، وإنما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك، إما مبالغة في مدحه أو ذمه، أو غير ذلك » [1]؛ أما غير المفيد : «فهو الذي يأتي في الكلام توكيدا له، ويجيء في اللفظ والمعنى ولكن المقصود منه مفيد ». [2] ثم يشير بل و يوضح التقسيم فيقول : «أما التكرار فهو قسمان : أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى ،والآخر يوجد في المعنى دون اللفظ، فأما الذي يوجد في اللفظ والمعنى فكقولك : لمن يستدعيه : أسرعْ أسرعْ، وأما الذي يوجد في المعنى دون اللفظ فكقولك : أطعني ولا تعصني، فإن الأمر بالطاعة هو النهي عن المعصية، ولا فائدة للتكرير إلا للتوكيد ».[3]

- أما الزركشي (ت 794 هـ):

حين تحدث عن ظاهرة التكرار إذْ يقول : «وقد خفي هذا المعنى – التكرار- على بعض الملحد ين وأشباههم فزعموا به المزاعم السخيفة، وأحالوا على النقص والوهن وقالوا : إن هذا التكرار ضعف وضيق، وهو أروع وأبلغ. ثم يواصل الزركشي : وقد غلط من أنكر كونه من أساليب الفصاحة ظناً أنه لا فائدة له، وليس كذلك بل هو من محاسنها ».[4]

- ابن قيم الجوزية ت 731 هـ :

فقد عرض حقيقة التكرار : «فحقيقته أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه ،سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرطه اتفاق المعنى الأول والثاني».[5]

– سوف يكون للدارس من خلال هذا العرض المفهومي ، أن التكرار أحد التقنيات الأسلوبية في تشكيل النصوص الأدبية مكونا سياقات جمالية تؤدي إلى تثمير النص شعريا. وظاهرة التكرار حقيقة متقاربة عند النقاد القدماء، فهي لم تخرج عن حدود إعادة حرف أو كلمة أو أكثر في اللفظ أو المعنى.

– وقد تحول التكرار في العصر الحديث إلى مظهر من مظاهر التجديد : «جاءت على أبناء هذا القرن فترة من الزمن عَدُّوا خلالها التكرار، في بعض صوره، لونا من ألوان التجديد في الشعر ».[1]

---

[1]– ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،مرجع سابق، ص 147.

[2] – المرجع نفسه ، ص 148.

[3] – المرجع نفسه، ص 257.

[4] – بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة، مطبعة عيسى الحلمي، د.ت، 1958، ج3، ص 09.

[5] – شمس الدين أبي عبد الله محمد المعروف بابن قيم الجوزية، الفوائد المشوق إلى علوم القرآن الكريم، بيروت، لبنان، مكتبة الهلال، (د.ط)، (د.ت)، ص 159.

– سَلَّم النقاد المحدثون بأهمية ظاهرة التكرار لقناعتهم بدورها الواضح في إخصاب شعرية النص :"فالتكرار في القصيدة هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم المعنى، والكاشف لما يقف خلف الكلام ويتعلق بشخص المتكلم من تداعيات مختلفة »[2] .فهو يكشف عن المعنى أو الشعور المسلط الذي يبتغي الشاعر إيصاله للقراء.

والتكرار في نظر أحمد مطلوب يختلف عن نظرة غيره فعنده : «أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط إتقان المعنى الأول والثاني، فإذا كان متحد الألفاظ والمعاني، فالفائدة في إثبات وتأكيد ذلك الأمر، وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحدا، وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين ». [3] فلذلك لابد للأديب من الاهتمام بما بعد الكلمة المكررة من ألفاظ وجمل حتى لا يصبح تكراره مجرد حشو لا غرض منه، ولذلك استوجب على الشاعر أن : «يوظف التكرار ، ووضعه في مكانه المناسب بحيث يستدعيه السياق النفسي والجمالي والهندسي ليؤدي وظيفة جديدة تُغني المعنى، وترفع من مكانة النص الشعري ».[4]

أما محمد سليمان ياقوت فيقول : «والتكرار ظاهرة لغوية نجدها في الألفاظ والتراكيب والمعاني لتحقيق البلاغة في التعبير والتأكيد في الكلام، والجمال في الأداء اللغوي، والدلالة على العناية بالشيء الذي كرر فيه ». [5] فالقيمة الصوتية لجرس المفردات والجمل عند التكرار لا تفارق القيمة الفكرية والجمالية الأدائية والشعورية المعبر عنها، فهي تثري الدلالات وتنمي البناء الشعري. حيث تشكل الكلمتان المكررتان البؤرة الدلالية للصورة مما يدل على أن العمل ليس عشوائيا أو حلية جرسيه للألفاظ بل هو: «إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها » [6]. فهو يؤكد على ضرورة التوافق بين الألفاظ المكررة ومعانيها ،وأبسط محمد الحلواني في الأمر ذاته على :" أنه أسلوب تستعين به العربية في توكيد المعنى، وهو ذو شعبتين : الأولى يعاد فيها اللفظ نفسه، والثانية يتبع فيها اللفظ بلفظ آخر فيه معنى الشمول الذي يدفع احتمال النقص، ويقال للطريقة الأولى : التوكيد اللفظي، " ويقال للثانية التوكيد المعنوي ".[7]

---

[1] – نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، مصر، ط3، 1967، ص 230.

[2] – عبد المطلب محمد ،بناء الأسلوب في شعر الحداثة، الهيئة المصرية العامة، (د.ط)، سنة 1988، ص 109.

[3] – مطلوب أحمد ، معجم النقد العربي القديم، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ص 370.

[4] – نازك الملائكة ،قضايا الشعر المعاصر،مرجع سابق، ص 231.

[5] – ياقوت محمد سليمان، علم الجمال اللغوي (المعاني، البيان، البديع) دار المعرفة الجامعية، مصر، 1995، ص 449.

[6] – نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، ص 241.

[7] – محمد خير الحلواني، الواضح في النحو، دار المأمون للتراث، ط6، بيروت، 2000، ص 343.

–كما يذهب إلى ذلك بعض نقاد العرب في تعريفات متنوعة للتكرار بكلمة : –répétition– " كلمة لاتينية معناها " يحاول مرة أخرى، مأخوذة من (repeater) ومعناها يعيد، وهو أحد الأدوات الفنية الأساسية للنص، يستعمل في التأليف الموسيقي والرسم والشعر والنثر، فهو يحدث تيار التوقع ويساعد في إعطاء وحدة للعمل "[1] .وقد أضاف جاك دريدا عن التكرار فقال : " هي سمات جوهرية في اللغة لفظا وحروفا، وأن هذه السمات هي المسؤولة عن بقاء اللغة قائمة مستمرة ". [2] وهذا ما دعا لوتمان بقوله : " مما ليس منه بد أو ليس عنه غنى فهو فيه قديما وحديثا سمة كالجوهري ملازمة، ومظهر كالركن دائم لا يستقيم قول شعري إلا به، ولا تتحقق طاقة شعرية دونه، ولا يصلح للقصيد نسب إلى الشعر إلا بتوفره لذلك، عُدّ عند أغلب الدارسين، وإن اختلفت تعبيراتهم عن ذلك من أبرز مقومات الشعر ومن ثوابت القصيدة ".[3] ويعضد تيتانوف بعض النقاد العرب في دراسته لظاهرة التكرار، كتكرار الحروف والأصوات وهذا حين قيامة بتحليل قصيدة « بوشكين " وبعد فحصها بإحصاء عددي لتردد «حرف (u)ثم حاول ربط الظاهرة بالحالة النفسية للشاعر فزعم أن : «التكرار الدلالي للحرف (u) يَشَفّ عن نفسية تربط بحالة القلق والحزن عند الشاعر ". [4] وخلص إلى أن التكرار : " وحدة بيت شعري ما، وتلاحمه ترجعان إلى تقارب الكلمات والحروف فيما بينها، وتفاعل أصواتها وكلماتها وهكذا يكسب التكرار غير المتوقع الكلمات إيحاءات جديدة أو يبعث فيها إيحاءات جديدة كان النسيان قد طواها ". [5] فَتُشكل الكلمات المكررة إيقاعا جديدا تتقوض فيه العبارات وتستسلم لتداعيات مبدعها عن طواعية ، وتنفتح مغاليق النص على احتمالات قرائية متجددة و إلى هدير من الجماليات الطافحة فوق تكهنات جمهورها.

1–1–ب– أنواع التكرار :

تعددت الرؤى في تقسيم التكرار لاعتبارات مختلفة ، وكان ابن الأثير من بين العلماء الذين تفردوا بتفصيل أقسامه وبيان ضروبه فوفّاه حقه مع التمثيل والاستشهاد من القرآن الكريم أو الشعر.

---

[1] – موسى ربايعة ، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر، (د.ط)، الأردن، ص 15.

[2] – عثمان بدري ، دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، (د.ط)، 2009، الجزائر، ص 75.

[3] – يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح، دار المعارف (د.ط)، 1995، بيروت، ص 63.

[4]– إيرليخ فكتور ، الشكلانية الروسية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،،ط2000،1ً، 85.

[5] – المرجع نفسه، ص 88.

فهو يقسمه إلى : [1]

- قسم في اللفظ والمعنى.
- والآخر في المعنى دون اللفظ.

ثم قسم التكرير في اللفظ والمعنى إلى ضربين:

- مفيد.
- غير مفيد.

أما التنوخي فقد قسم التكرار إلى ثلاثة أقسام:

- تكرير اللفظ والمعنى.
- تكرير اللفظ دون المعنى.
- تكرير المعنى دون اللفظ. [2]

غير أن محمد السهراني يتحدث عن أقسامه : «فينقسم من حيث ألفاظه إلى تكرار حرف، وتكرار اسم، وفعل، وتكرار جملة أو شطر أو بيت كامل، وفي القرآن إلى آية، أو بعض آية أو فاصلة». [3] مما حمل عدنان حسين على أن يقول إنه : « بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون الاختيار والتأليف، ومن ثم يتم توزيع الكلمات وترتيبها، بحيث تقيم تلك الأنساق المتكررة علاقات مع عناصر النص الأخرى ». [4] ومنذ ظهور حركة الشعر الحر، وقصيدة النثر اعتمد الكثير من الشعراء على ظاهرة التكرار مع تنوع في الأسلوب وتعدد في الدلالة ومن أنماط التكرار :

- تكرار الأصوات أو الحروف.
- تكرار اللفظ أو الكلمة.
- تكرار العبارة أو الجملة وتسمى اللازمة.

---

[1]– ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،مرجع سابق،ج 1، ص 420.

[2] – زين الدين أبي عبد الله محمد بن محمد التنوطي، أحد أعيان المائة السابعة للهجرة النبوية كتاب الأقصى القريب، ص 90.

[3] – عبد الرحمن محمد السهراني : التكرار مظاهره وأسراره، نحن مقدم نبيل درجة ماجستير، المملكة العربية السعودية، جامعة أم القرى، سنة 1983، ص 257.

[4] – عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، الدار العربية، مصر، (د.ط)، 2001، ص 219.

1. تكرار الحرف :

القصيدة لوحة فنية تضمر منها العديد من التشكيلات والزخارف المتكررة من كلمات وحروف، فالحروف هي اللعبة الأساسية في صناعة النسيج اللغوي، فمنها تتركب الكلمات، وبتجاو ر الكلمات وفق نظام لغوي تتشكل الجمل ومن الجمل ينتج البيت الشعري فالقصيدة.

– إن لتكرار الصوت أثر إيقاعي يحدثه بأسطر القصيدة فيقول إبراهيم أنيس : " الصوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها دون أن ندرك كنهها ". [1] والملاحظ من خلال الدراسات الحديثة التي تعتمد العملية الإحصائية في تكرار الحروف ودورها في غنائية موسيقى النص إذْ : «يستجيب منهج الإحصاء والمقارنة والاستنتاج أكثر مما يخضع للرؤية البصرية، لأن طبيعة القصيدة الحرة وتوزيعها وكيفية انتشار عناصرها لا تمنح صورة بصرية واحدة دائمة ومستديمة ». [2] وتقترب نازك الملائكة من نفس الفكرة فتقول:" بل نجد الحرف المكرر منتشر في فضاء القصيدة الواسع، مؤكداً أنغاماً خفية، وهذا النوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث". [3] وإن الصوت بمفرده قد لا يعبر عن دلالة واضحة في ذاتها بل يفهم ضمن الكلمة : "وما الكلمات إلا أصوات تتكون من حروف، ينطقها الإنسان تتفق وتتباعد في مخارجها، مع تقارب بعض صفاتها وخصائصها". [4]

ولذا فإن تكرار صوت بعينه من شأنه أن : «يعطي جرسا صوتيا قريبا إلى جانب الأصوات السابقة أو اللاحقة المكونة للفظ، وقد يتكرر على مستوى الألفاظ المتجاورة المكونة للجملة الواحدة ». [5] وهكذا يُمْوقع الحرف نفسه في إيقاع القصيدة : " لأن جرس الأصوات إن هو إلا صدى المعنى الذي تفرزه الكلمات " . [6] وهنا تظهر موهبة وبراعة الشاعر فينتقي من قاموس ثقافته وثروته اللغوية مفردات ،هذه الأخيرة تُحدث بتصويت حروفها إيقاعا منسجما، فتكرار الحروف المتشابهة أو المتقاربة في نطقها ومخارجها تخلق نمطاً من الجمال تألفه العين و تأنسه الأذن ،فالشاعر حين يستعمل صوتا معينا وفق نظام معدا سلفا إنما ينبغي : «أن يؤكد إيقاعية، ويبرز

---

[1]– إبراهيم أنيس ،الأصوات اللغوية، مكتبة أنجلو المصرية القاهرة، مصر، (د.ط)، 2013، ص 82.

[2]– تبرماسين عبد الرحمن ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر،2003،ص 200.

[3] – نازك الملائكة ، قضايا الشعر الحديث، مرجع سابق،ص 239.

[4] – بن عصفور الاشبيلي ، الممتع الكبير في التصريف، تحقيق فخر الدين غباوة، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط 1، 1996، ص 426.

[5] – محمد فتوح ، الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، دار غريب القاهرة، مصر (د.ط)، 2007، ص 347.

[6] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغربية،ج1، 1978، ص 198.

منطقة من مناطق النص بنسيج إيقاعي يوفر إمتاعا لآذان المتلقين". [1] فكل شاعر يستعين ببعض المؤثرات الصوتية لتتلاءم الأنغام مع المعاني: " الذي يجب ألا يغيب عن بالنا أبداً في تقويمنا لكل عنصر من عناصر القصيدة ،هو ربطه العناصر التي ينشئ لنا وحدة واحدة. ولذلك فإن التأثيرات الصوتية ينبغي أن تدرس دائما مرتبطة بالمعنى والفكرة والتخيل والإيقاع " .[2]

– فتكرار حرف بعينه داخل النص الأدبي، يمكن أن يكون بعفوية ودون مقصديه، ويعد من : " أبسط أنواع التكرار وأقلها أهمية في الدلالة وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة منه لمحاكاة الحدث، الذي يتناوله، أو ربما جاء الشاعر عفواً أو دون وعي منه ". [3] ومن هذا المنطلق أشار عز الدين السيد بالميزة السمعية التي يحدثها التكرار للحرف : " فالكلمة صوت فائدته الأساسية هي الدلالة على معناه، والحروف من أي وضع ومن أي جنس قد اتخذت شكلا يميز معنى عن معنى بالوضع من إفادة هذه الدلالة، فكيف يكون لبعد المخارج وقربها سلطان في تحديد فائدة اللفظ حتى يصير التشابه خطراً على هذه الفائدة » .[4]

– يتعرض بعض النقاد إلى تكرار الشاعر لحرف ما، في قصيدة ما، أو يكون مسيطرا بطريقة جلية، أو نقول له حضور واضح يفوق غيره من الحروف داخل القصيدة، فله ارتباط وثيق بالحالة الاجتماعية والنفسية للشاعر : «فالأصوات تلعب دوراً في إبراز مقاصد الشاعر أو المساهمة في الإيحاءات ،بإخراج المعاني الضمنية إلى الصوت » . [5] ولعل التكرار للحرف هو تنفيس عن الانفعالات و الخوالج الداخلية، فهو: «يشكل بُعدا أسلوبيا يكشف عن دلالات نفسية في شعر الشاعر، ويحدث جمالاً في الأسلوب ويُعد مفتاحا لتفكيك النص والوقوف على أسراره ورموزه» [6] والشاعر البارع هو من يصنع من الحرف أثره الخاص في زعزعة نفسية المتلقي، والحرف لا يؤثر يؤثر بمعزل عن الكلمة إن: "الحرف لا يشكل بذاته أي قيمة دلالية أو إيقاعية، إلا إذا انتظم في بناء لغوي، ودخل تحت إطار مفردة وتكرر ضمن المفردة وعلى نطاق المفردات في النص المنجز، فإنه بذلك يكتسب قيما دلالية

[1] – مقداد محمد سكر ، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري،مرجع سابق، ص 185.

[2] – محمد العبد ، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط1، 1980، ص 13.

[3] – عمران خضر الكبيسي : لغة الشعر العربي المعاصر، وكالة المطبوعات، ط1، 1982، الكويت، ص 144.

[4]– عز الدين علي السيد ، التكرير بين المثير والتأثير،دار عالم الكتب، مصر، 1987، ص 39.

[5] – عمر محمد طالب : حرف على وتر النص الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2000، ص 520.

[6] – خالد فرحان البداينة : التكرار في الشعر العباسي الأول، مذكرة دكتوراة، جامعة مؤتة، الأردن، 2006، ص 13.

وإيقاعية "[1]. فوجب على قارئ النص الأدبي أن ينطلق من أصغر وحدة لغوية فيه -فونيما أو مورفيما- حتى يصل بسلاسة ويسر للمعنى الكلي، دون إقصاء لبقية المستويات: «فالأصوات اللغوية في داخل الكلمات رموز لغوية صوتية ذات دلالات معينة».[2]

فتكرار الحرف يكون ممغنطا للسامع ، وينبغي أن يتوقف عنده ويعطيه حقه نطقا وقراءة، فالمستوى الصوتي يمثل جزءا من التأثير الجمالي : «كما يزيد تكرار الحرف في القصيدة من قيمة التركيب الصوتي ويتحقق ذلك من خلال الجرس الذي يحدثه، فتنسجم وتتلاءم الأصوات بتموجاتها شدة ولياً وهمساً وبهذا تكتسب إيقاعا يتجاوب مع الحالة الشعورية للشاعر ثم تنتقل العدوى إلى القارئ المتذوق المرهف الحس ". [3]كما يختلف تكرار الحرف من كلمة إلى كلمة أخرى حسب تناغم الحروف المتجاورة معه فـ : «الحرف المجرد لا يعبر عن شيء، وليس له قيمة موسيقية بمفرده، وإنما يكتسب خصائصه الإيقاعية نتيجة ارتباطه بالكلمة داخل البنية الشعرية، وقد تتغير قيمته الصوتية تبعا لاختلاف موقعه من كلمة لأخرى ». [4] وإن أهم ما يميز النص الشعري هو إيقاعه المشحون بدلالات بدلالات تبثها وتوحي بها الحروف والكلمات المتناسقة بالقصيدة فتظهر : «أمام القارئ شيئا ماديا محسوساً، يعلن له أن الذي أمامه قصيدة من الشعر، وأنه -الإيقاع- هو الذي نظم هذا الفيض من الأصوات والمعاني». [5]

ولتتأمل دلالات بعض الحروف عند الشاعر عثمان لوصيف في قصيدته:

ريح [6]

ريح ..
وتتطاير خصلات شعرك
نثيثا من العنبر الذهبي
يتحول الهواء إلى أراغن

---

[1] محمد مصطفى كلاب : بنية التكرار في شعر أدونيس، مجلة جامعة الإسلامية للبحوث الإنسانمية، المجلد 23، العدد 1، كلية الآداب فلسطين، 24 يناير 2015، ص 73.

[2] – تمام حسان ،اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتب ، ط1، القاهرة، 2001، ص 116.

[3] – عمران خضر الكبيسي ، لغة الشعر العربي المعاصر، وكالة المطبوعات، ط1، 1982، الكويت، ص 144.

[4] – عبد الخالق محمد العف ، تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد 9، العدد 2، 2001، ص 05.

[5]– سيد البحراوي : الإيقاع في شعر السياب، مرجع سابق،ص 52.

[6] – عثمان لوصيف : يا هذه الأنثى، جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، 2008، ص 84 – 85.

ويطير مني جرح آخر
ليتشرب من حُمياً صبواتك المتزذذة
آه .. يا أنت !
يا وشما منقوشا في كتاب الذاكرة
خذيني إليك ولا تهربي.
خذيني إلى ضفاف بلورك الساطع.
غمسيني بذرات أنفاسك الحمية.
ودثريني بأعشابك الطالعة.
من تأوهات الخلجان.
التي أضاعت.
مسالكها في متاهات أعماقك.
أتوق إليك كلما هبت ريح.
أتشهاك كلما غيمت سماء
أو لألأ نجم
وعندما يداهمني ليل اليأس
أنشبت أكثر.

يلوذ الشاعر في قصيدته هذه إلى حرف التاء الشديد المهموس والمكرر سبع وعشرين مرة (27). فتواجد بأغلبية الأسطر ضمن كلمات منها (تتطاير، يتحول، صبواتك، كتاب..) فهذا التردد اللاشعوري لفونيم (التاء)، الذي يؤدي وظيفة صوتية تجمع بين صفتين متناقضتين : «الانفجار والهمس»، [1] فهو يوحي إلى صراع متوهج بين الأنا والآخر، بين ذات الشاعر والآخر المتمثل في المرأة التي يضمر لها حبه، ويصور الأمر في قوة الريح الهوجاء وأستمد اللفظة من ريح القرآن في قوله تعالى : ﴿ رِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ ﴾الحاقة آية رقم 06

كل هذا الصخب هو ضعف أمام مفاتنها من خصلات شعرها تعصف به الريح، فهو يضعف أمام الوصول إليها ، ويُعلنها صراحة حين قال: آه .. يا أنت ![2]ويصف أيضا أنفاسها الحميمة، وتأوهات الخلجان.

[1] – كمال محمد بشر، علم اللغة –الأصوات– دار المعارف، القاهرة، ط1، 1980، ص 101.
[2] – عثمان لوصيف ، يا هذه الأنثى ، مرجع سابق،ص 84.

– لا شك أن ظاهرة الانسجام الصوتي للحروف ، هو أحد أركان الإيقاع الداخلي فهو : «إحساس الشاعر بالحرف إحساسا خاصا بحيث تأتي في شعره متناسقة متجاوبة. [1] وقد أكثر الشاعر من حرف التاء لأنه يتميز بـ : «دفعة نفسية قوية في نهاية نطقه ». [2] فهمسية التاء وانسداد أو انغلاق مجرى الهواء وتقدم اللسان كلها محيلة إلى داخل ذات المبدع ، التواقة لتلك الأنثى التي تجسد النوازع الذكورية، والصورة الصوتية هي الفضاء الذي يلتقي فيها الصوت بدلالته، وبالنص الشعري تتكون شبكة معقدة من العلاقات والمعاني وإن : «اكتشاف هذه الإيقاعات وتحسسها يرتبط ارتباطا وثيقا بالدلالة عبر الإلمام والتداخل الحاصل بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية ».[3]

فالتاء المكرر لا يقتصر على إثراء الإيقاع فقط، بل تُوحي إلى لغوية المعنى، لأن ميزات التاء من همس وشدة و استفالة تتفق مع الحالة النفسية للشاعر، حيث تتدافع مجموعة من الخيبات وهذا واضح من خلال جملته –يداهمني اليأس– ومن خلال أيضا استعمال التاء في أغلب الألفاظ جاءت في الجمع : (خصلات، صبوات، ذرات، تأوهات، متاهات) .فبعض الكلمات تُضيء عتمة النص ، وبعضها تدفع إلى الحسرة والألم وتجعل من : «الإيقاع الشعري الذي تسيطر قوانينه الداخلية على النص بكل مكوناته، هو الذي ينتقي ما يلائمه من أصوات، توحي بالمشاعر التي ترفد تحت ذلك البناء، ويسهم الخيال بدور كبير في عمليات الانتقاء والتأليف، وقد وعى أفذاذ الشعراء القيم الإيحائية للأصوات وعياً لاشعوريا ،الأمر الذي جعل كثيرا من النقاد يدركون أن ترجمة الشعر أمر متعذر، لأن الشعر يفقد خصائصه الإيحائية بفقدان القيم الصوتية تتمتع بها في لغته الأصلية » [4] وصفة التاء الهمسية التي تتكفل بلمسات الأنا والآخر في مشهد القصيدة ، والمرأة هنا بهذه المقطوعة تتجسد فيها :

* ضعف الشاعر الذي غلبه الهوى، كما هبت ريح العاشقين، وهو عاجز عن الإمساك بها فأنشد بكلمات سيطر فيها حرف التاء .

* قوة المرأة التي حفرت ونقشت اسمها في قرطاس ذاكرته، وأجبرته مفاتنها على الإصغاء إليها والتغني بها.

---

[1] – نازك الملائكة ، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه، الصومعة والشرفة الحمراء، دار العالم كلملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص 198.

[2] – عبد الحميد أبو سكين ، دراسات في التجويد والأصوات اللغوية، دار ناشرون ، بيروت، 1981، ص 75.

[3] محمد صابر عبيد ، شعرية الإيقاع السمعي ونبؤه الرؤية الشعرية، مجلة الأقلام، العدد الثالث، 5 يناير، حزيران، ص 203.

[4] – عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، مؤسسة علوم القرآن، عمان، الإمارات العربية المتحدة، دار ابن كثير، بيروت، 1992، ص

— تتقد قصائد – عثمان لوصيف– بتناغم خفي يتشابك فيه الإيقاع الخارجي مع الإيقاع الداخلي، وقد ظهر تلاؤم وتناغم داخلي بسبب تكرار أصوات معينة وكثافتها بالأبيات، ولهذا يؤكد أن : «لكل صوت داخل مجموعة له عنده خصائصه النطقية التي تميزه عن غيره وهذه الخصائص المميزة. ترتبط أحيانا بدخول هذا الصوت أو ذاك في بناء معين ».[1] ويأتي في المرتبة الثانية هيمنة صوت (الراء) ليصل تعداده ثماني عشرة مرة، وهو : «صوت يحمل زخما تنفسيا عاليا يكاد يصل إلى درجة الصراخ ». [2] فالراء ليس مجرد حرف يؤدي وظيفة صوتية فقط، بل من خلال اختلاف صفات الأصوات من همس وجهر، مع اختلاف مخارجها تنتج موجات نغمية متنوعة ومتجددة من شأنها التنويع وكسر الرتابة في فاعلية الإيقاع ، وهذا ما لمسناه من قصيدته –ريح– إذ يعكس هذا النص ظاهريا ظاهرة طبيعية حسب عنوانها، لكنه أحسن في رصد ملامح امرأة فيبدو تكرار فونيم – الراء– مناسباً لهذا الغرض لعدة جوانب :

★ تكرار الظاهرة وسرعة تنقله، وهي حالة الريح والمغرم عموماً.

★ تكرار التوق إلى المحبوب كلما هبت ريح التذكر.

★ تكرار ولع الجرح المنقوش في كتاب الذاكرة، وهي حالة تكرر الظواهر الطبيعية المذكورة بالنص كغيوم السماء وظهور النجوم وأفولها .

ومن جهة ثانية : «يدل تكون الراء من مرحلتي سد لمجرى الهواء فانفتاح سريع ». [3] ويتناسب هذا مع قلق المبدع وجرحه الداخلي ا لموجع،ووضعه الضنك الذي يمر به ، فالهوى كالهواء في تقلبه وتحوله يحمل صفات التشابه والتماثل مع النطق فسد للهواء ففتح سريع لمجرى الهواء. و «سرعة حركة اللسان طارقا للثة في الراء ».[4]

فهذا الطرق المتكرر من شأنه أن يطبطب على ذهنية القارئ ، ويدعوه إلى الإحساس والتعايش مع نغم الموسيقى، ويأخذ رنين الراء في طرقه اللثة بُعداً نفسيا يتماشى مع البعد الفيزيائي للنطق ، تصبغه دلالة الحرف بصبغة الأسى والاستسلام. ينسج الشاعر –عثمان لوصيف– مع حرف الراء والذي هو : «صوت لثوي متردد،

[1] – حلمي خليل ، التفكير الصوتي عند الخليل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1988، ص 68.

[2] – حسن الغرفي : حركية الإيقاع في الشعر العربي، مرجع سابق،ص 148.

[3] – بسام بركة ، علم الأصوات العام، مركز الإنماء القومي ، بيروت،1988،ص 128.

[4] –المرجع نفسه،، ص 128.

والنطق به يلتقي طرف اللسان باللثة ويفارقها عدة مرات على التوالي ، ويُسمع هذا الصوت على صورة سلسلة من الانحباسات و الانفجارات القصيرة»[1] و يحضر هذا الفونيم – الراء– في مطلع القصيدة وختامها، فيقول :

– ريح

–

– أنشبت أكثر.[2]

فكثافة حرف الراء المنهمرة بشكل مريب و واضح، زاد في حبكة وتصوير المشهد عبر ارتعاشات الشوق، وتنشب عواصف للعواطف كحركة الريح على النار، فيصف تنافر خصلات الشعر الذي تذروه الرياح فيصبح نثيثا متشظيا وهذا التطاير يتوافق مع تصوير هذه الأنثى اليافعة ، ويشرح المعنى العام للقصيدة.

–النص الأدبي بمثابة الطعام لحظة طهيه فيتم تذوقه وتعديل ملوحته من مقاتته : « وللتذوق أهمية كبرى بالنسبة للمبدع وللمتلقي على حدا سواء، وتتضح أهميته بالنسبة للمبدع بعدما ينتهي من عمله إبداعاً وتأليفاً، ويعود هذا الأديب شاعراً أو كاتباً إلى عمله لينقحه أو يراجعه، فيضيف كلمة، أو يحذف أخرى، أو يغير في عناصر الصورة الأدبية، أو ربما يعدل فكرة العمل كلية »[3] . وتتضافر مجموعة من العناصر في جمالية النص كجمال اللفظ جرسا ومعنى، وطرافة الصورة الشعرية تركيبا ودلالة، مع حداثة الفكرة وصدق العاطفة من مرسل إلى متلق .

– فالشاعر –لوصيف– حين صنع وصاغ العنوان: –أسائلها ....لا تجيب – خلق له من الطرافة ما يبعده عن المألوف والمستعمل، فالمفردات اللغوية لا تكتسب قيمة تأثيرية إلا إذا انزاحت عن دلالتها المعجمية إلى دلالة مغايرة شاعرية، تشحن المتلقي بالدهشة والاستغراب .

[1] –عبد الرحمن أيوب ، أصوات اللغة،مطبعة الكيلاني،القاهرة مصر ،ط2016،2، ص 203.

[2] – عثمان لوصيف : يا هذه الأنثى، مرجع سابق،ص 84 – 85.

[3] - ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي، طبيعته، نظرياته مقومانه، معاييره، قياسه، دار الفكر ناشرون – عمان – 2010، ط3، ص 13 .

وتوسع من فكره وخياله : « وطرب المتلقي لأي عمل أدبي إنما هو استجابة لمؤثرات فنية، تثير مكانتة الفكرية والشعورية، وتبعث خبرته الجمالية، فإذن هو ينفعل بالكلمة الجميلة، والعبارة العذبة، والشعور الصادق، والنظم المحكم، والموسيقى الرشيقة المعبرة عن المعنى » [1] . فيقول بقصيدته :

أسائلها .....لا تجيب.

-أسائلها عن رحيل الغصون .

-عن المطر المر .

-عن زهرة تتناثر في الريح .

-عن شهوة البحر في أعين الشهداء .

-عن الليل والجوع .

-عن نكهة الملح في شفة الياسمين .[2]

- يظهر- عثمان لوصيف - هنا فنان بارع مزج بين الذوق اللساني والذوق الإحساسي العاطفي، بين الملح والياسمين جمع بين اللغة والموسيقى، يتخير الألفاظ ببراعة، فلا أدل عليه من الطباق الهندسي الرائع - المطر المر - الليل والجوع - يُصوّر لوحة من طبيعة فَذَّة مع تسجيل سابق للتصميم والإحكام، فالأبيات تحمل تأثيرا رقيقاً ليناً، وهذا يخضع كله لتذوق المتلقي وهو مصير كل عمل أدبي : « والتفطن إلى خواص الحسن والقبح في العمل الأدبي، ويتمثل هذا التذوق في استجابة المتلقي المبررة للعمل الأدبي سواء بالقبول أو الرفض » [3].

هذا التذوق المتعدد، الذي لا يستقر على نمط معين ولا يستقيم على شكل، فما نراه بهذا الديوان فيه تعبير عن صورة إيلاء لتذوق الإبداع الفني : « فالشعور بالجمال شعور من هذا القبيل، فأنا أشعر مثلا بأن هذا الشيء جميل، أي أعي هذه الحقيقة بطريقة مباشرة، ومادمت أعي هذه الحقيقة فهي إذن ملونة بلون من المعرفة »[4] .

[1] - ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي، مرجع سابق ،ص 23 .
[2] - عثمان لوصيف، أعراس الملح ، مرجع سابق،ص 10 .
[3] - ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي،مرجع سابق، ص 22 .
[4] - المرجع نفسه،ص23 .

يستعرض الشاعر هنا في قصيدته عبر تكرار حرف (عن) حتى يُعلل السر في عدم الامتثال للإجابة، فهو يطلب منها أن تُضيء له عتمة أسئلته الحائرة عن رحيل الغصون، عن المطر المرّ، عن شهوة البحر، عن نكهة الملح...الخ ، بأسلوب تدرّجي يُحفّز المتلقي لمواصلة التلقي .

بدا تساؤل الشاعر صادما ومؤثرا ومعبرا عن أحاسيسه ومشاعره في مساحة ضيقة ومحدودة لا تستنفد طاقاته الشعرية وآهاته النفسية ، ليأتي تكرار (عن) ثلاث عشرة مرة ببداية الأسطر ليعمق مشاعره ويُشيع في الأبيات جوّا حزينا حتى يشد القارئ إليه.وقد أحدثت (عن) نغمة موسيقية تشكلت من جهتين ، الأولى من تركيبة حرفيها (العين والنون) .اللذيّنِ رفعا من قيمة الإيقاع ؛ ومن الجهة الثانية التوازي العمودي لـ – عن – الذي يرسخ جرسها في الأذهان وتبقى حية في الذاكرة.

2 – تكرار اللفظ :

– الكلمة باهرة مبهرة بإيقاعها داخل النص الأدبي، حتى تشعر أن سياق الجملة والمعنى يستدعيها دون سواها فـ : «للألفاظ دور هام في التعبير اللغوي، وهي قابلة للمزاوجة والمقابلة والتكرار والاشتقاق والترادف، وكل هذه الأمور وثيقة الصلة بموسيقى اللفظ، ويعد الجناس من أكثر الألوان البديعة موسيقية، وهي تنبع من ترديد الأصوات المتماثلة، مما يقوي رنين اللفظ والجرس الموسيقي » [1] .فللكلمة نغميتها داخل السياق التركيبي النصي فلها : «قيمة جوهرية في الألفاظ وبنائها اللغوي، وهو أداة التأثير الحسي بما يوحيه من السامع باتساق اللفظة وتوافقها مع غيرها من الألفاظ في التعبير الأدبي ».[2]

لقد حظي إيقاع اللفظة باهتمام خاص في الدراسات الفنية عموماً وفي الدراسات الأدبية خصوصاً، لما له من صلة وثيقة بموسيقى الشعر، فيصف بعض من البلاغيين والنقاد الألفاظ بالسلاسة والعذوبة والخفة والليونة وجريانها على اللسان وهذا في مواضع الغزل والطرب والغناء، وباللوعة والألم و الأسى والاكتواء بالحسرة في قصائد الرثاء، ومنها الألفاظ الجزلة المتينة السبك في مواضع المدح والتعظيم وتكثر في النثر والخطابة، كما وصفوا بعض الألفاظ بالوحشي والقبيح لأنه يتعارض مع سياق الكلام وغرضه .فالكلمة : «وليدة صلات عدة : أنها تنشأ من علاقتها أولاً بما يسبقها وبما يعقبها مباشرة من كلمات، ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه، ثم أنها تنشأ من علاقة أخرى، هي اتصال معناها المباشر في ذلك النص المعين بجميع ما كان لها من

[1] – عبد الخالق محمد العف ، تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني، مرجع سابق،ص 226.

[2] – ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980، ص 15 – 16.

المعاني في سائر النصوص الأخرى التي استعملت فيها، وتنشأ تلك الموسيقى أيضا عما للكلمة من طاقة قوية أو ضعيفة على الإيحاء ». [1] فكثيراً ما تتجاور بالنص الشعري كلمات متقاربة في مخارجها متشابهة في أجراسها، فتتضافر في أنغامها مراعاة للمتلقي وسمعه فلا يفتأ السمع أن يملها فكل : «كلمة هي قطعة من الوجود أو وجه من وجوه التجربة الإنسانية، ومن ثم فإن لكل كلمة طعماً ومذاقاً خاصا ليس لكلمة أخرى، إن التلاحم بين اللغة والتجربة تجعل لكل كلمة كيانا مفرداً عن كل ما عداه ». [2] والكلمة المفردة تستدعي مدلولها أو الصورة الذهنية المنبثة عن ذات الشيء، وهذا ما أكده جان كوهن حين أشار إلى أن : «القدرة الانفعالية للألفاظ هي نفسها قدرة الأشياء التي تشير إليها». [3] وبما أن لكل : «كلمة لغوية وزنا عروضيا ولها وزنا صرفيا، كما أن لها نظاماً مقطعيا وفيها نظاماً نبريا». [4] مما يوضح لنا أن للكلمة طاقة إيحائية، وإيهام جرسي فاتن عند القارئ مما تحقق التوافق والتآلف وتنمي : «إحساسات الشاعر بالحرف والكلمات والعبارة إحساساً خاصا بحيث تجيء في النص أو أجزاء منه متسقة ومتجاوبة وبمعنى آخر، الإحساس بجماليات اللغة وقيمتها الصوتية والتركيبية». [5] فللفظ في اللغة الشعرية قيمة فنية وجمالية إلى جانب دلالتها المعنوية. فكلمات القصيدة: «تنساب أنغامها في وجدان الشاعر ألحانا ذات دلالة، وتصقل موهبته النغمية وتوقظ لديه التلوين الإيقاعي الذي يستخدمه، وتخلق فيه الإحساس بجرس الكلمة ونبر اللفظ، وتطبع أذنه بطابع الانتقاء والاختيار». [6] وبهذا التعبير وكأن النص عبارة عن كلمة حروفها الكلمات والجمل، وكلما كان التناسق والانسجام التركيبي بين مفردات النص ، زاد ذلك في جمال إيقاع النص وتأثيره في نفوس المتلقين، وهو ما يعرف لدى حازم القرطاجني بـ «حلاوة المسموع ». [7] فهذا المسموع الغنائي يعتمد على العديد من مقومات الإيقاع اللفظي : الصوت، المقطع، الحركات، السكون، النبر، التنغيم، التكرار إن «كل جوانب اللغة تسهم فيما يحدثه الكلام من تأثير غامض انفعالي، فالنبر والتنغيم واختيار الكلمات

[1] – منح الخوري: الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1966، ص 48.

[2] عبد الخالق العف،، تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني، مرجع سابق، ص 48.

[3] – جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ص 201.

[4] – عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط 4،1998، ص 267.

[5] – عبد الكريم راضي جعفر: شعرية الوزن المشروط : مجلة آفاق عربية، كانون الأول، 1996، ص 66.

[6]– سامي عجلان : عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، (مصر، مؤسسة شباب الجامعية)، 1985، ص 64.

[7] – حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء،مرجع سابق، ص 267.

واللواحق ونظام ترتيب الكلمات ومواقعها في الجمل والعبارات هذه الأشياء كلها قد تكون لها نصيب في إحداث هذا التأثير ».[1]

– لقد مثل إيقاع اللفظة بما تضفي به من توهج للدلالة داخل النص نغما ممتعا ف : «للألفاظ نظاماً ونسقاً وجواً يسمح لها بأن تشع أكبر شحنتها بين الصور والظلال والإيقاع وأن تناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعوري الذي تريد أن ترسمه ». [2] فمن الكلمة تتولد الدلالة وتعمل على إغناء الإيقاع الداخلي الذي : «يتولد من تماس الكلمات فتتفجر وتتحول طبيعة أجسادها من خلال برق شعري كثيف ».[3]

بالنظر إلى ظاهرة التكرار اللفظي سنجده أكثر شيوعا في الشعر العربي وعلى وجه التحديد في العصر العباسي، الذين تأثروا بالقرآن الكريم لأنه خاطب العرب بما ألفوا من أساليب ومن الأمثلة قوله تعالى : ﴿الحاقة ما الحاقة ﴾ سورة الحاقة ﴿القارعة ما القارعة ﴾ سورة القارعة ﴿فبأي آلاء ربكما تكذبان ﴾ سورة الرحمن. حيث تكررت الآية إحدى وثلاثين مرة. والتكرار في التعبير الأدبي هو: «تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغماً يتقصده الناظم في شعره أو نثر ه».[4] ويعرفه صاحب كتاب الصناعتين : «ذكر اللفظة ثم تكرارها، والمعنى يختلف ».[5]

أما محمد مطلوب فيقول : «دلالة اللفظ على المعنى مردداً » [6]. مما يعني الإتيان بنفس اللفظ أو معناه في مواضع مختلفة في النص الأدبي، فقد تكون متجاورة وقد تكون متباعدة عن بعضها، وليس بالضرورة: «تكرار البناء المعجمي نفسه للكلمة، إذ قد تكون الكلمة الثانية هي نفسها الأولى معنويا ». [7] فالشاعر حين يتخير ألفاظ قصيدته، ويرتب الكلمات فهو لا يضعها بشكل عفوي، بل له دوافع فنية وموسيقية، وإلا فيعد التكرار حشواً أو قصوراً في معجمه اللغوي إن كل : «لفظة مكررة تؤدي دوراً خاصاً ضمن سياق النص، وتؤكد حقيقة ما،

---

[1]– ستيفن أولمان : دور الكلمة في اللغة، ترجمة : كمال بشر، (د.ط)، مكتبة الشباب، القاهرة، 1987، ص 104.

[2] النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 45.

[3] – عبد العزيز مقالح : أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1985،1، ص 87.

[4] – ماهر مهدي هلال : جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980، ص 339.

[5] – أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، مرجع سابق، ص 438.

[6]– أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة ناشرون، لبنان، ط2، 1996، ص 410.

[7] – الدعمان محمد محمد مرسي : شعرية التكرار في المعلقات، مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية لكلية الآداب، جامعة المنوفية، مصر، 2016، ع 52، ص 255.

فتجعلها بارزة أكثر من سواها ».[1] فتبدو الكلمات المكررة لامعة ومضيئة ومزخرفة لفضاء القصيدة، خفيفة جميلة ومستحسنة، فالموسيقى المنبعثة تنحو منحى الرقة والعذوبة، وتفرض شرعيتها الإيقاعية وتشحن القصيدة بلمسات عاطفية ووجدانية. فأسلوب نظم تلك الألفاظ دقة ووضوحاً وسجعاً، سلباً أو إيجاباً مناسبة وتوقيتا، تمنحها ثراءً موسيقيا يزيدها بهاء ورونقا، من شأنها أن تبعث الطمأنينة النفسية للقارئ، وتهيئ السامع و تستميله للدخول في مدلول الكلمة الشعرية. كما يعد : «تكرار الكلمة أبسط ألوان التكرار وأكثرها شيوعاً من أشكاله المختلفة، وهذا التكرار هو ما وقف عليه القدماء كثيراً وأفاضوا في الحديث عنه ، فيما أسموه التكرار اللفظي، ولعل القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار، أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه، وإلا كان لفظية متكلفة لا فائدة منها ولا سبيل إلى قبولها».[2] فللتكرار تحولات مريعة في وحدة النصوص و تلاؤمها لغويا وإيقاعيا ، فيرد على ألحان عذبة مطردة للإيقاع، قوية في تنغيمها تتسرب في مفاصل القصيدة ،فاللفظة محطة محورية ومصيرية لدى الشاعر –عثمان لوصيف– في مختلف حياته وتأليفه ومواكبته لعصر الحداثة، ويصر الشاعر هنا على قسوة الحياة وثقلها على نفسه فأسقطته في هوة الشؤم. ففي قصيدته الموسوعة بـ " أغنية لليأس" يسلط الضوء على ذاته المليئة باليأس وتكراره للكلمة : «قادر على إبراز التسلسل والتتابع، وإن هذا التتابع الشكلي يساعد على إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزاً لسماع الشاعر والانتباه إليه ».[3] فيقول :[4]

أغنية لليأس.

قيل : أُصيب بمس.
وغدا يعشق نار اليأس.
يأسي خلاق
يأس يتفجر من دنيا الأعماق
و يغنيه في ليل البركان العشاق
مختنقا بجبال اليأس

[1] – نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ،مرجع سابق، ص 172.
[2] – فهد ناصر عاشور : التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2002، الأردن، ص 60.
[3]– موسى ربايعة ، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكنافي ودار الكندي، عمان، ط1، 2001، ص 47.
[4]– عثمان لوصيف ، أعراس الملح، مرجع سابق،ص 70 71.

أغتصب عدي من ظلمات الرمس.

مجنون"

مجنون.

وأحبك يا شاردة الخطوات.

أحبك يا حائرة الخطوات.

أحبك في ليل الصمت.

وأحبك حتى في الموت.

باليأس عرفت الحب.

باليأس وجدت الرب.

ثاو في ضفة أحزاني أصلي نار اليأس.

ثاو أترقب ميعاد الشمس.

وتجيئين من الموت من اليأس.

تتهادين مع الريح مع الشمس.

رافلة في ثوب العرس.

– الحزن هو القيمة الدلالية الأبرز شعريا و نسقيا في أبيات القصيدة ، ووددنا أن نسجل أمرا لافتا كونه يكرر لفظة –يأس– ثماني مرات في كامل القصيدة، وهي تتكون من عشرين سطراً. فالتزم نفس اللفظ بنهاية الأسطر(2، 6، 16، 18) واستعملها كاستهلال في الأبيات (3، 4، 14، 15)، مما ينطوي على براعة لغوية فاتنة، ألح فيها الشاعر عن حالة القنوط فهو يكبت حزنا ويأسا كاسرا، إنه حزن ليس رثائيا تماما ، بل ربما مديح استعان فيه بشعرية مضادة وبكلمات مُغرية ففي الرعب والخوف لذة ، فكل هذا الهتك السافر يوصلنا إلى أن : «تكرار كلمات معينة له دور في إضاءة التجربة وتعميقها، إذْ يشير الإلحاح على بعض الكلمات داخل تراكيب ثابتة أو متغيرة، إلى أشياء لا تستطيع التجربة الشعرية الإيماء بها دون هذا التكرار ».[1]

– يَسقط الشاعر في اجترار الدلالات مع تكرار الفعل (يأس). ويربطها بما بعدها ربطاً يوحي على امتلاكه الثقة المطلقة التي تثمّن أفكاره الشعرية، ويستعمل الجناس الناقص بأبياته كـ (الحب، الرب).

[1] – إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، عمان ط 1، 2008، ص 284.

– باليأس عرفت الحب.

– باليأس وجدت الرب.[1]

كما يظل شاعرنا بروح فاغرة باستعماله الأفعال الماضية ، التي عقبت فعل اليأس (عرفتُ، وجدتُ) دلتا على قوة تأثر الشاعر ومعرفته للحب إلى حين التحاقه بالرب ، هذا التركيب اللغوي يجعل منه يتسنم ذرى إيقاعية عالية : «في قلب إشكالية القصيدة وصلب محنتها بحيث تمثل مركز الإيقاع الموسيقي والاستقطاب الدلالي ».[2]

وقد جاء الفعل المضارع مرة واحدة بعد اليأس –يأس يتفجر– ليُعلي من درجة الضغط النفسي المتواصل والممتد معه بمعناه المعنوي، فحوَّل القصيدة إلى ترانيم تنضح حزنا وغصة في عمق الشاعر، ملم رفع من شأن اللفظ المفرد الذي : «يرسم الصورة تارة بجرسه الذي يلقيه في الأذن، وتارة بظله الذي يلقيه في الخيال، وتارة بالجرس والظل جميعاً»[3] .فالكلمة الواحدة قد ترسم صورة تشخيصية تعمق عملية تناسق التصوير والخيال، فحين يكرر اللفظ –يأس – الذي يخلو من التلميح الشعري بعيدا عن اللمز الماكر حينها، يتصور الخيال تلك الشدة على النفس التي تتوارى خلف الصورة الذي يرسم معالمها هذا اللفظ، ونقرأ في بقية الأبيات الدمج بين الحب واليأس، فيتنحى عن الاسم ويكرر الفعل بطريقة استهلالية فيقول بنفس القصيدة :

وأحبك يا شاردة الخطوات !

أحبك يا حائرة النظرات !

أحبك في ليل الصمت.

وأحبك حتى في الموت.[4]

– يكرر الفعل المضارع أحبك أربع مرات على التوالي بنفس اللفظة، ثم يذكرها بمعناها حين يقول : العشق.

وغدا يعشق نار اليأس.[5]

[1] – عثمان لوصيف ، أعراس الملح،مرجع سابق، ص 71.

[2] – أمجد ريان ، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2000، ص 217.

[3] السيد قطب : النقد الأدبي : أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط8، 2003، ص 46.

[4] عثمان لوصيف ، أعراس الملح، مرجع سابق،ص 71.

[5] عثمان لوصيف ، أعراس الملح، مرجع سابق ،ص 71.

وهذا الأسلوب القصد منه إظهار قدرة –لوصيف– وإمكاناته في تطويع الكلمات والدلالات الرامزة لها، منحت النص معنى إيقاعيا محتدما قادرا على إطراب الأسماع. هذا التكرار يؤكد الشاعر من خلاله على تمسكه بالعشق لأنثى، وهو تعبير عما تُضمره نفسه وما يجول في خلجان صدره، أضف إلى ذلك ال توافق الإيقاعي من خلال ما تسكبه الكلمات المتجاورة بالنص (شاردة الخطوات)، (حائرة النظرات). الذي صنع اتساقا شعوريا، ويختتم القصيدة بتصريح واضح وصادم حين أفصح فيها عن عروسته وهي تجر ثوبها الأبيض حين يقول : "رافلة في ثوب العرس".[1] فصار نصه الشعري مباغتا لآفاق ترقبنا، محدثا جلبة واحتداما في قراءته وتنوع دلالاته.

3– تكرار الجملة :

– اللغة ليست إلا كلمات، والكلمات في تناسقها وتحاورها وسبكها تشكل الجملة في الدراسات النحوية، و تعد نقطة البدء، لذا اجتهد الباحثون في تحديد دقيق ووافٍ لمفهوم الجملة، ولعل أول من استعمل مصطلح الجملة هو الفراء حين أوردها في ثنايا كلامه :«وتقول قد تبين أقام زيد، أم عمرو، فكوْن الجملة مرفوعة في المعنى، كأنك قلت :تبين لي ذلك ».[2]

فذكر الجملة في سياق كلامه دون تقديم تعريفا له، لذا نسب أول تعريف للجملة للمبرد (ت 285 هـ) ، ضمن كتابه «المقتضب » حيث عرفها بـ «هذا باب الفاعل وهو رفع وذلك قولك :قام عبد الله، وجلس زيد، وإنما كان الفاعل رفعا لأنه هو والفعل جملة يحسن السكوت عليها، وتجب بها الفائدة للمخاطب ».[3] من الممكن أن نستنتج من هذا النص أن الجملة عنده تقوم على محورين هامين :حصول الفائدة، وتوفر عنصري الإسناد، الفعل والفاعل، أو المبتدأ والخبر. فالجملة عنده هي وحدة الكلام الصغرى، وبتعبير آخر هي :«مثال للكلام تنطق وتسمع وتشير إلى معنى محدد ».[4] وقد عرفها الرماني بقوله :«الجملة هي المبنية من موضوع ومحمول الفائدة ».[5]

أما ابن الخشاب فيقول عنها :«وَحَدُّ الكلام أنه جملة مؤلفة من الحروف المسموعة المتمايزة المفيدة فائدة تامة يحسن السكوت عليها ».[6] من التعريف يظهر أن هناك خلط بين الكلام والجملة، هذا عند الكثير من

---

[1]– عثمان لوصيف ، أعراس الملح، مرجع سابق،ص 71.

[2]– الفراء :معاني القرآن، تح :أحمد يوسف يحاتي وآخرون، دار السرور المترجل، دمشق، 1972، ج1، ص 333.

[3] – المبرد ، المقتضب ،تح :الشيخ محمد عبد الخالق عظيمة، دار الكتب المصري، القاهرة، 1979، ج1، ص 146.

[4] – عبد الرحمن أيوب ،دراسات نقدية في النحو العربي، مكتبة الأنجلو، مصرية، 1957، ص 126.

[5]– الرماني ، معاني الحروف، تحقيق :د. عبد الفتاح إسماعيل سكبي :دار الشروق، جدة، ط3، 1984، ج1، ص 68.

[6] – ابن الخشاب ، المرتجل، تح: على حيدر، دمشق، 1972، ص 29.

الباحثين فالزمخشري يعتبرهما مترادفين فعنده :«الكلام هو المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى، وذلك لا يتأتى إلا في اسمين كقولك، زيد أخوك، وبشر صاحبك ، وتسمى الجملة ».[1] ويسانده ابن يعيش في نفس الرأي بقوله :«اعلم أن الكلام عند النحويين عبارة عن كل لفظ مستقل بنفسه، مفيد لمعناه ويسمى الجملة ».[2] وهنا يشير إلى نقطتين جديرتين بالاهتمام هما الاستقلال و الإفادة . وفي نفس السياق يقول ابن جني :«كل لفظ مستقل بنفسه، مفيد لمعناه وهو الذي يسميه النحويون الجمل، نحو :زيد أخوك، قام محمد .. ».[3] وهذا ما نجده أيضا عند ابن هشام الذي لم يبتعد كثيرا عن المفهوم المتداول (فعل، فاعل، مبتدأ، وخبر) فيقول عنها :«الجملة عبارة عن الفعل وفاعله كقام زيد، والمبتدأ وخبره كزيد قائم، وما كان بمنزلة أحدهما نحو ضرب اللص، أو قائم الزيدان، وما كان زيد قائماً، وظننته قائما ».[4]

فالجملة عنده ما كانت فعلية أو اسمية أي ما تكونت من فعل وفاعل أو مبتدأ أو خبر. فلابد للجملة أن تكون مفيدة وذات معنى، وإلا فإنها تعتبر عبثاً فحين نصفف كلمات ضمن سطرا واحدا ،فقد يكون ترتيبها ليس به ترابط فلا تُعدُّ جملة، ولهذا يقول إبراهيم أنيس :«إن الجملة في أقصر صورها هي أقل قدر من الكلام تفيد السامع معنى مستقلا بنفسه سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر ».[5] بينما يذهب المخزومي إلى أن أن الجملة هي :«الصورة اللفظية الصغرى للكلام المفيد في أي لغة من اللغات وهي المركب الذي يبين المتكلم به أن صورة ذهنية كانت قد تألفت أجزاؤها في ذهنه، ثم هي الوسيلة التي تنقل ما جال في ذهن المتكلم إلى ذهن السامع ».[6] فهو يؤكد على ضرورة توفر الفائدة، ونجد نفس التفكير عند عباس حسن الذي أكد على أن :«الكلام أو الجملة هو ما تركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد مستقل ».[7] فيحدد الحد الأدنى للجملة أي لا تقل عن الكلمتين، ومع هذا فهو يُقر بضرورة الاستقلالية والإفادة التي يحسن السكوت عندها. وقد اعتمد الدكتور مصطفى حميدة في تعريفه للجملة على علاقة الربط والارتباط بين وحدات النص أي :«الجملة وحدة

---

[1] – أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري المفضل في علم العربية، دار الجبل، بيروت، (د.ت)، ص 16.

[2]– ابن يعيش ،شرح المفضل، دار العالم للكتب، بيروت، (د.ت)، ج1، ص 20.

[3] – ابن جني، الخصائص،مرجع سابق، ج1، ص 17.

[4]– ابن هشام الأنصاري ،مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان 374/2.

[5] – إبراهيم أنيس ،من أسرار اللغة،مرجع سابق، ص 260 – 261.

[6]– مهدي المخزومي ، في النحو العربي، نقد وتوجيه، دار النشر، بيروت، ط1، 1964، ص 31.

[7] – عباس حسن ، النحو الوافي، دار المعارف، (د.ت) القاهرة،ط6،ج4، ص 15.

تركيبة تؤدي معنى دلاليا واحدا واستقلالها فكرة نسبية تحكمها علاقات الارتباط والربط والانفصال في السياق ».[1]

فباستقلال الجملة يرجع إلى السياق النصي، فقد تكون مستقلة في سياق، وتكون هي نفسها غير مستقلة في سياق مغاير، لذا فقد يكون التركيب اللغوي جملة مستقلة في سياق ما ولا يعد جملة في سياق آخر. أما العكبري (ت 616 هـ) فيحكى في تعريفه عن الفائدة وتحقيقها تحقيقا تاماً، ويتم السكون عند معنى كامل وواضح عند السامع فيقول :«الكلام عبارة عن الجملة المفيدة فائدة تامة، كقولك زيد منطلق وإن تأتيني أكرمْك، وقمْ، وصهْ ».[2] فلم يشر في تعريفه هذا إلى نوع الجملة فعلية كانت أم اسمية، ولم يذكر فاعلها ظاهراً أم مستتراً. ما يهم عنده هو حصول الفائدة ولو بكلمة واحدة كأسماء أفعال الأمر صه . مه ... الخ.

ويضرب لنا الدكتور إبراهيم أنيس مثلا في قوله :«فإذا سأل القاضي أحد المتهمين قائلا :من كان معك وقت ارتكاب الجريمة ؟ فأجاب :زيد، فقد نطق هذا المتهم بكلام مفيد في أقصر صورة ».[3]

وهو ما انتبه إليه محمد حماسة عبد اللطيف في تحديد مفهوم الجملة بقوله :«كل كلام تم به معنى يحسن السكوت عليه هو جملة، ولو كان من كلمة واحدة ».[4] فتعريفه يتضمن تمام المعنى ويحسن السكون عليه بغض النظر على عدد المفردات. أما خليل عمايرة :فيعرف الجملة على أساس أن «الجملة هي الحد الأدنى من الكلمات منطوقة أو مكتوبة التي تحمل معنى يحسن السكوت عليه ».[5]

ولقد كان للباحثين الغربيين موقف أكثر وعيا خاصة في تعريفهم للجملة ،بداية من أفلاطون (ت 347 ق. م) في تحديد مفهوم الجملة، ونجد أول تعريف له للجملة :«إن الجملة هي تعبير عن أفكارنا أو تعكس أفكارنا

[1] – مصطفى حميدة ، نظام الارتباط والربط في تركيبة الجملة العربية، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، مصر، (د.ط)، 1997، ص 148.

[2] أبو البقاء العكبري ،مسائل خلافية في النحو حققه وجمعه عبد الفتاح سليم، مكتبة الآداب، مصر، ط 3، 2007، ص 42.

[3] إبراهيم أنيس ، من أسرار اللغة العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، ط4، 2014، ص 236.

[4]– محمد حماسة عبد اللطيف ، العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، دار غريب للنشر والتوزيع والإعلان، القاهرة، مصر، 2010، ص 22.

[5] – أحمد خليل عمايرة ، رأي في بناء الجملة الاسمية وقضاياها (دراسة وصفية)، مجلة التواصل اللساني، المغرب، مج1، ع1، مارس، 1990، ص 70.

في مجرى النفس الذي يخرج من الفم عند الكلام ».[1] من الواضح عند أفلاطون أن الجملة تحوي أسماءً وأفعالاً تعبر عن أفكار مبدع النص. وقد قدم أرسطو من بعده تعريفا نحسبه أكثر دقة حيث يقول عنها :«تركيب مؤلف من عناصر صوتية تحمل معنى محددا قائما بذاته، ولكن كلا من مكوناته يحمل في الوقت نفسه معنى خاصا به أيضا ».[2] فهو يركز على أن الجملة تكون مكتفية بذاتها وتحمل معنى خاصا بها داخل السياق اللغوي، وسنقف عند بعض التعريفات التي قدمها اللسانيون الغربيون حول الجملة فهذا ماريو باي يصطلح عليها بـ :«تتابع من الكلمات والمورفيمات النغمية ».[3] فهو يحصر الجملة في المستوى الصوتي، و يهمل في الجملة نحويتها وصرفها وتركيبها. وعلاقات المفردات فيما بينها، لكن تشومسكي حين تطرق للجملة فقد وسع في المستويات وبين أنه : «لفهم جملة ما ينبغي أن تكون لنا معارف تتعدى مجرد التحليل اللغوي لها، فلا بد أيضا من معرفة مرجعية ودلالة المورفيمات أو الكلمات التي تؤلف تلك الجملة».[4] كما اشترط في الجملة أن تكون :«سليمة من حيث تركيبها النحوي، متماشية مع قياس اللغة وكذلك الاستحسان، وذلك بأن تكون مقبولة من ناحية مناسبتها لمدلولات اللغة المعينة بحسب ما تقتضيه أوضاعها ».[5] فيضع شرط التناسب والتوافق مع مدلولات اللغة فتكون منسجمة داخليا أي بين مفرداتها، تم يواصل تشومسكي في وصف الجملة قائلا :«الجملة هي الوحدة اللغوية الكبرى في التحليل اللغوي ».[6] ومن تعريفات الجملة عند الغربيين أنها :«وحدة لغوية مستقلة بذاتها وليست حرة من وحدة أكبر ».[7] وهي أيضا :«نسق من الكلمات يؤدي فكرة تامة ».[8]

[1] – محمد محمود الغالي ، أئمة النجاة في التاريخ، دار الشروق، للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، المملكة العربية السعودية، 1976، ص 76.

[2]– ميلكا إفيتش ، اتجاهات البحث اللساني :ترجمة :سعد عبد العزيز مصلوح ووفاء كامل قايد، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2000، ص 11.

[3] – ماريو باي ، أسس علم اللغة، ترجمة وتعليق :أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط8، 1988، ص 112.

[4] – خوله طالب الإبراهيمي :مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2006، ص 105.

[5] – المرجع نفسه، ص 105.

[6] – نعوم تشومسكي ،جوانب من نظرية النحو ،تر: مرتضى جواد باقر، جامعة الموصل، العراق، (د.ط)، 1985، ص 9.

[7] – سامي عباد رضا، كريم زكي حسام الدين، نجيب جرسن :معجم اللسانيات الحديثة (انجليزي – عربي) بيروت، مكتبة ناشرون، لبنان، 2007، ص 130.

[8] – محمد أحمد نحلة ، مدخل إلى دراسة الجملة العربية ،دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1980، ص 61.

وقد حاولت الباحثة أولركة موزيل (Moseil) أن تنقِّب في كتاب سيبوية لتخرج بنتيجة مفادها أن الجملة عنده :«قطعة من الكلام مستغنية بنفسها يتم السكوت عندها أو انقطاع الكلام بعدها». [1] . أما عند يسبرسن (OHojesperen) فهي :«عبارة عن منطوق إنساني مستقل وكامل نسبيا، يدل على كماله واستقلاله، وقدرته على القيام منفردا، أي القدرة على أن ينطق به وحده ». [2]من خلال تعريفه فهو يلتقي مع كثير من اللغويين العرب في أمرين هامين هما الإفادة والاستقلال. فالجملة تحمل المعنى المفيد يفهمه السامع، وتكون مستقلة بذاتها تفهم بمعزل عن غيرها من الجمل، وهذا أحد تلاميذ دو سوسير، أنطوان ماييه (Antoine Meillet) يعرفها بقوله :«يمكن تعريف الجملة على أنها مجموعة أصوات تجمع بينها علاقات قواعدية وهي مكتفية ذاتيا ولا تتعلق بأية مجموعة أخرى قواعديا ». [3] فهو يؤكد على العلاقة النحوية والاكتفاء بذاتها مستقلة عن غيرها. فلم يولِ يولِ أهمية لعدد الكلمات لأنها تتغير من جملة إلى أخرى حسب إفادة المعنى، ويتجه ج فندريس بمنحنى مخالف في تعريفه للجملة تنحصر عنده في كونها :«الصيغة التي يعبر بها عن الصورة اللفظية والتي تدرك بواسطة الأصوات ». [4] ثم يضيف في قوله :«وبعض الجمل تتكون من كلمة واحدة يقال و" لا " و" أسفاه " و"صه ". فكل واحدة واحدة من هذه الكلمات تؤدي معنى كاملا يكتفي بنفسه ». [5]كما يعزز بلومفيلد Bloomfield قضية الاستقلال لكل جملة فيقول :«الجملة شكل لغوي مستقل، لا يدخل عن طريق أي تركيب نحوي في شكل لغوي أكبر منه ». [6] لقد اقتربت كل التعريفات من كون الجملة كلام مفيد وتام مستقل بنفسه.

– لقد انتهج الكثير من الشعراء المعاصرين أسلوب التكرار في دواوينهم ولم يقفوا عند حد تكرار الحرف ، أو اللفظ بل تعدوه في مواضع عديدة إلى تكرار عبارة بأكملها وبذاتها أو بمعناها ،وهذا ما عبر عنه نور الدين السد بقوله :«قد يكون تكرار الجملة هو عبارة بذاتها ، فإيحاء الجملة المكررة يكون بحسب تركيبها ووظيفتها والعوامل اللغوية المساعدة على نقل الإحساس الذي تتضمنه ،فالجملة المكررة ليست زائدة عن الحاجة لأنها ليست

[1] O . Moseil – Diesyimalt, she terminologies bein siebawaith (Diss. Manchent 1975) Bd1 S, 18

[2] U . Jespersen . the philosophy of Language p 207.

[3] جورج مونان، علم اللغة في القرن العشرين :ترجمة نجيب غزاوي مطابع مؤسسة الوحدة (د.ط)، 1982، ص 44 – 45.

[4] ج، فندريس :اللغة، ترجمة :عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو مصرية، (د.ط)، (د.ت)، ص 101.

[5] ج، فندريس، نفس المرجع، ص 101.

[6] L . Bloomfield . Language (London . 1979) P 170.

هي الجملة الأولى نفسها، على الرغم من أنها هي نفسها في القواعد وليست هي في المعنى ،فإذا كانت الأولى لمجرد الإخبار ، فالجملة الثانية وسيلة أسلوبية للتأكيد وهي أبلغ من أي وسيلة نحوية أخرى ، قد لا تتكرر الجملة بذاتها ويتم ذلك بإعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التعبير في العلاقات التركيبة بين الجملة ».[1]

فقد لا يكرر الألفاظ نفسها مع المحافظة على المعنى. فالعبارة المكررة تملك طاقة إيقاعية واسعة، حتى لا يشعر القارئ أو السامع بالملل ولا بالسأم ،فلا يعترينا أي اندهاش حين يكرر الشاعر سطرا شعريا بصورة منتظمة ومتناسقة بين أسطر القصيدة، فتتواجد على مسافات متساوية في التباعد ، وقد تكون متباينة فقد :«يكون متتابعا، والشاعر قد يكرر جملة في بداية كل مقطع من مقاطع قصيدته أو في نهايتها، أو في بداية القصيدة ونهايتها، أحيانا في بداية ونهاية كل مقطع ».[2] فبإمكان الشاعر أن يحدث تغييرا في بنية المكرر، ليحدث تنوعاً وتجديداً في الدلالة، ولم يكن التكرار في القصيدة الحديثة ناماً عن فقر لغوي، ولا قصورا في التعبير. وإنما يأتي بقصد من الشاعر ليزيد في ترسيخ المعنى ويزيد من تباين شرف المعنى المكرر :«إذْ أصبح تكرارها —العبارة— مظهرا أساسيا في هيكل القصيدة ومرآة عاكسة لكثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر ،وإضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصور ».[3] وتتفاوت الأسطر المكررة من قصيدة إلى أخرى تبعا للحاجة ،يذكر الدكتور صابر عبيد في هذا الشأن :«يتكرر هذا السطر أو الجملة بين فترة وأخرى على شكل فواصل تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير اللازمة في بنية القصيدة من جهة أخرى، وقد تتعدد وظائف هذا التكرار حسب الحاجة إليها وحسب قدرتها على الأداء والتأثير ».[4] فَتُنبه البنية المكررة المتلقي إلى ضرورة البحث عن جوهر المعنى لأن: «التكرار بترددداته الصوتية المتمثلة في تكرار كلمات أو أنصاف أبيات أو حروف يتخيرها الشاعر تخيرا موسيقيا يؤدي إلى إحداث إيقاع خاص في القصيدة ،تشمل على معطيات أخرى

[1] – نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، رثاء صخر أنموذجا، مجلة اللغة والأدب ،ع 8،جامعة الجزائر ،1996،ص108.

[2] – إيمان الكيلاني ،بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، 2008، ص 29.

[3]– فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس، للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 38.

[4]– محمد صابر عبيد :القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،مرجع سابق، ص 151.

تسهم إلى حد كبير في استقطاب المتلقي نحو بؤر دلالية وتصويرية تقوم هذه البؤر في الكشف عن مستوى تماسك الأبنية الإبداعية ».[1]

– ومن غير تصنّع فظاهرة التكرار التي تنضح بها دواوين –عثمان لوصيف– تشي بقصدية واضحة في شعره وذلك حتى ينقل للمتلقي الأبعاد الدلالية للأفكار المسيطرة على كيانه، فله مضامين هادفة يعالج من خلالها قضايا مختلفة. ومن هنا فكرر عنوان قصيدة –كالبحر أنت– من ديوان شبق الياسمين ثلاث مرات، وجاءت على مسافات غير متساوية، وكل مقطع يتحدث عن فكرة وموضوع جديد، وبنفس الديوان بقصيدة –الكوكب –يكرر جملة– ليس وجهك هذا الذي يكررها خلال سطرين، ثم يكرر كلمة وجهك منفردة أربع مرات.

أما بديوان أبجديات حين يرثي ابنه – نور– الذي فارق الحياة دون رؤيته لضوء النهار والشمس، فيكرر حزنه عبر عبارة أليمة ومعبرة –لم ير النورَ نور– كتبت بالقصيدة عشر مرات ففي آخر مقطع منها قال :

لم ير النور نور.
إنه الآن يصعد نحو السماوات.
يهفو له غبش ويَخورُ.
وتحف به لؤلؤات .. وحورُ.
ونوافير زغزغة وزهور.
لم ير النورَ نورُ!.[2]

وقد تعرضنا إلى شرحها في موضع سابق، وكثيرا ما يردد الشاعر جملا اسمية قصيرة ليكسب النص جرسا إيقاعيا، مرده إلى مدى تعلقه بهذه الجملة المكررة العالقة في ذهنه، الجارية على لسانه كما في قصيدته :

[1] – وسن عبد المنعم ياسين الزبيدي :خصائص الأسلوب في شعر البحتري، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، 2011، ص 106.

[2]– عثمان لوصيف :أبجديات ، مرجع سابق، ص 18.

أنا آتٍ[1]

(أ)	(ب)
أنا آت يا فلسطين	وعلى جرح المواويل مشيتُ
الجراحُ	وأنا اليوم برغم السم والطاعون آتٍ
لأغنيك أهازيج الكفاح	أزرع الأرض بنور المعجزات
و أغنيك الفحولة	أنا آتٍ ..
وأقاصيص البطولة	أنا آتٍ ..
ليس في زوادتي اليوم طربْ	قمقمي الآن تفجرْ
إن ألحاني سيوف من لهبْ	وحديد القيد في عنقي تكسرْ
وأعاصير .. ورعد يصطخب	أنا آتٍ والمنايا تتجرجرْ
أنا آتٍ ..	أنا آتٍ من وراء الأفق رعدا قاصفا
أنا آتٍ ..	وبراكين .. وسبيلا جارفا
كم أنا طوقت في ليل اليتامى	أنا آتٍ من بحار الأوبئة
و تقحمت المآسي و الظلاما	وسراديب الدياجي الصدئهْ
كم أنا خوضت في بحر الحداره	في عجاج العاصفات
و تفيأت بساتين الرماد	ووطيس الصاعقات
كم تسربلت أعاصير الجنونْ	أنا آتٍ ..
وتمرغت على جمر المنون	أنا آتٍ..
ثم حين اكتملت زنبقة العشق	
بعينك ... نهضت	

– القصيدة موزعة على ثلاثة مقاطع يفصل بينهما بسطرين شعريين – أنا آتٍ– وختم القصيدة بنفس السطرين. تشكل مجموعة مقاطع القصيدة ذات الارتباط الدلالي الموحد طاقة تعبيرية إبداعية، موظفها لأغراض مُرادة من قبله. وتتضح فاعلية تكرار الجملة بالقصيدة في بناء النص الشعري. فهذا التكرار الجملي يوحي بوعي الشاعر حين ينظم أبيات القصيدة وتوظيفه لهذه الجملة بالذات قد يتبادر إلى الذهن أن :«الكثافة في استخدام ظاهرة التكرار يؤدي إلى توليد الرتابة المملة، مما يوحي بفقر المخزون الانفعالي عند الشاعر، وبأن الشحنة العاطفية قد استنفدت

[1] عثمان لوصيف ،الإرهاصات، مرجع سابق، ص 41 – 42.

أو خضعت لسيطرة العقل الذي يدفع الأسلوب نحو الإسراف في استخدام الحيل البلاغية مما يوقع في مستنقع التكلف والصنعة ».[1]

فالتركيب التكراري (أنا آتٍ) بقصيدة (أنا آتٍ) جاءت كاستجابة ملحة لميولات نفسية، وهي تتميز بسهولة الانسياب. وإتباع جرس يكشف عن معاني عميقة في خواطر الشاعر، فهو يختار ألفاظه المناسبة للواقع الإعلامي والسياسي والإسلامي ألا وهو قضية القدس، فكان اختياره لاسم منقوص آتٍ يعتري بشرة القصيدة ، مما زاد من نغميتها وحدتها وشكلت موسيقى رائعة وسريعة، ونغما شجيا يضفى دفئاً معنوياً، وكل العبارات تعبر عن قوة ارتباط الشاعر وهيامه بحب فلسطين، فالشاعر الجزائري نستشعره هنا و يكأنه ليس جزائريا فهو منتميا لأرض فلسطين ، تربطه بها نوازع دينية يشارك بها الشعب الفلسطيني الأبي الذائد عن حقوقه وحرماته لاستعادة مقدساته وكرامته عبر نضالات وتضحيات متوارثة جيل عن جيل، ووافقت التنويعات النغمية ذات البحر الخليلي (الرمل) مع التحولات الإيقاعية الثورية يرسل ترانيم غضب للغاصب المحتل بشعرية شفافة عبر الأسطر :

– أنا آتٍ في سيوف من لهب.

– وأعاصير .. ورعد يصطحب.[2]

– إن تكرار الجملة الاسمية –أنا آتٍ– قد أثرى غنائية بالأسطر الشعرية وزج بالمتلقي في حالات شعورية متذبذبة بين لحظة وأخرى ، فمن الهدوء الذي يسبق العواصف الهوجاء إلى زلزلة مفزعة. إن المستمع والدارس للقصيدة يحس بقوة الشاعر في لغته وموضوعه ، ويتعداه إلى إيجاد تواشيج الأبيات في الإطار التيمي لفحوى النص الذي سيُعرف مضمونه من خلالها كلمات الشاعر الصاخبة الموجهة للمحتل منها :(الفحولة، البطولة، السيوف، اللهب، الحديد، العاصفات، القاصفات ..) .هكذا كان المشهد مكسوا بقشدة التفاؤل فهو الأول والرئيسي عند شاعرنا، وهنا يمكننا أن نكشف قوة الإيقاع المتحرك والمحرك للنفوس عبر النص الشعري لما لعبارة –أنا آتٍ– من طاقة إيقاعية واسعة عبر أصواتها المقتضبة في تعدادها ،لكنها صاخبة وساخطة كنشيد جرماني قديم ، وفي آخر المشهد يعاود تكرار الجملة في شكل سطرين منتهيين بنقاط تحتاج إلى قراءة بصرية وهي بنفسها تبعث في نفس القارئ مراد الشاعر وغايته النبيلة، فهو مكتوي بمأساة فلسطين المكلومة وبصلف الغاصب المحتل ، وبأسلوبه الفظ الذي عمد لتشديد الخناق وتشريد وطن غير آبه بأحد، والشاعر يستنهض الهمم لتحريره واسترجاعه لأصحابه، ويصدع بصوته نحو هذا الوطن لأن فلسطين إيديولوجية إنسانية، وقومية، ووطنية، وإسلامية.

[1] – ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا،ط 1،1997، ص 145.

[2]– عثمان لوصيف ، الإرهاصات، مرجع سابق، ص 41 – 42.

1-2- التوازي

– لقد اتجهت اللسانيات الحديثة إلى ظاهرة التوازي ، التي تعد من أهم المواضيع اللسانية المعاصرة ، وهي إحدى السمات الإيقاعية التي يعتمدها الشعراء في تثمين البنية الموسيقية للنص ، لذا ينبغي ألا نغفل ونحن بصدد دراسة هذه الظاهرة عن وجود أسلوب فاتن يلج إلى ذواتنا ويُهيّج عواطفنا ، لذا وجب أن نشير إلى أمر مهم في هذا التحليل، وهو يتعلق بعملية الإنشاد الذي وفر لجاكوبسن كامل الشروط لاستيفاء ظاهرة التوازي من جوانب عدة. مع أنه رصد الاختلافات و الاختلالات الموجودة بينها ،على أساس أن التوازي في الشعر يقوم على البنية الصوتية وما تحمله من وزن وقافية وروي، وبالمقابل بالنثر يعتمد على البنية الدلالية. ومن هنا بات من الضروري تحديد مفهوم التوازي بين اللغة والاصطلاح كالآتي:

1-2-أ- التوازي لغة:

تناولت المعاجم العربية الجذر (وزى) بالشرح والتفصيل فهذا ابن منظور يورده في معجمه لسان العرب : وزَى الشيءُ يَزِي: اجتَمع وتَقَبَّض.: يقال :وزى فلانا الأمر أي غاضه . قال البحتري " فوزينا العدو وصففناهم " والموازاة :والموجهة، قال :والأصل فيه الهمزة، يقال :أزيته إذا حاذيته ».[1] فمصطلح التوازي :«يشير المصدر منه إلى الفعل " توازى " إذْ هو " تواز " وهو مأخوذ في اللغة من الجذر " وزي " وهو جذر لغوي يدل على تجمع في شيء واكتنازه ».[2] وقد أورد الخليل في معجمه العين: «وزي: الإيزاء: وضعك شيئا على مصب الماء في مجراه إلى الحوض أوزى إيزاء. و أوزى ظهره إلى الحائط أسنده ».[3] ويواصل في قوله :«فلان بإزاء فلان إذا كان قرنا له »[4]

وبالربط بين مجموعة التعاريف السابقة يتبين أن التوازي في معناه اللغوي لا يبتعد عن المعاني: التشاكل، التماثل، الانقباض، التجمع، المحاذاة، وكلها متقاربة من حيث المعنى المفاهيمي اللغوي وهذا ما يوضحه المعنى الاصطلاحي.

---

[1]–ا بن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة " وزى " ج4، ص 369.

[2]–ابن فارس، مقاييس اللغة مادة (و، ز، ي) تر / عبد السلام محمد بن هارون، دار الفكر بيروت، لبنان، ص 107.

[3]–الخليل بن أحمد الفراهيدي ،العين مادة (و، ز، ي) تحقيق مهدي مخزومي وإبراهيم السمرائي، دار الهلال، بيروت لبنان (د.ط)، (د.ت)، ص 399.

[4]– المرجع نفسه، ص 399.

أ –التوازي اصطلاحاً:

– أخذ مصطلح التوازي مفاهيم عدة فهو :«التماثل القائم من السلسلة اللغوية نفسها، وهذان الطرفان عبارة عن جملتين لهما البنية نفسها حيث تقع بين هذين الطرفين علاقة متينة تقوم على أساس من التضاد». [1] واقترب من هذا التعريف عبد الله القاسمي بـ :«تماثل قائم بين طرفين من السلسلة اللغوية نفسها». [2] فالتوازي عندهم يقوم على مستويات متنوعة صوتية وإيقاعية وصرفية نحوية، معجمية ودلالية لبنيات لغوية متوالية ضمن نسق ونص لغوي، إلا أن المتتبع يلحظ تناول العرب القدماء هذا المصطلح بالعديد من التسميات منها :«الترصيع والتشطير والتحسين وتشابه الأطراف، ورد العجز عن الصدور والعكس والتبديل والتجزئة والمقابلة والطباق والمناسبة والمماثلة و التوشيج والمؤاخاة والتلاؤم والاشتقاق والأرصاد وغيرها مما يعد من الظواهر البديعية». [3] فلم يتم تحديد دقيق لمفهوم التوازي بل هو مجموعة معاني لمصطلحات بلاغية بديعية.

ونجد أبو هلال العسكري يعتبره من السجع أو هو لون من ألوانه فقال :«والسجع على وجوه فمنها أن يكون الجزءان متوازيين متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه وهو قول الأعرابي :سنة جردت، وحال جهدت، وأريد حمدت ... » [4]. فهو يعد التوازي جزء من السجع وهو معادل ومرادف للتعادل، كما استعمله بمعنى المقابلة، وقد أورده أيضا بمعنى التساوي حين علق عن قول الأعرابي :«فهذه الأجزاء متساوية الإطراء متساوية لا زيادة فيها ولا نقصان والفواصل على وزن واحد». [5]

ومرة أخرى يساوي بين الموازنة والمقابلة في قوله: «أن تكون الأجزاء متعادلة، وتكون الفواصل على حرف متقاربة المخارج إذا لم يمكن أن تكون من جنس واحد كقول بعض الكتاب :إذا كتبت لا تُؤتَى من نقص كرم لا تُؤتَى من ضعف سبب، فكيف أخاف منك خيبة أمل، أو عدولا من اعتقار زلل، أو فتوراً عن لَمٍّ شعت، أو قصوراً عن إصلاح خلل، فهذا كلام حيد التوازن، ولو كان ضعف بسبب، كلمة آخرها ميم ليكون مضاهيا لقوله :نقص كرم، لكان أجود، وكذلك القول فيما بعده». [6] فهناك تأكيد وإلحاح على تعادل أجزاء الكلام مع اتفاق

---

[1]– كنوني محمد، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، العدد 18، 1999، ص 79.

[2]– محمد عبد الله القاسمي، التكرارات الصوتية في لغة الشعر تقديم زيارة فلاح الزغبي، عالم الكتب، اريد الأردن، 2010، ص 10.

[3] –قدامه بن جعفر ،جواهر الألفاظ، مرجع سابق،ص 03.

[4] –أبو هلال العسكري ،الصناعتين الكتابة والشعر، مرجع سابق، ص 339.

[5]– المرجع نفسه، ص 262.

[6]– المرجع نفسه ، ص 263.

الفواصل في المخارج الصوتية تحس حينها بإيقاع داخلي واستشهد بقوله صلى الله عليه وسلم :«رحم الله من قال خيرا فغنم، أو سكت فسلم».[1] ويدلل أيضا بقول امرئ القيس :

سليم الشظى* عَبْلُ السُوى** شَنج*** النسَا****

لَهُ حجبات مشرفات على الغالي.[2]

– انحصر مفهوم التوازي عنده على الميزان الواحد للفواصل فقال :«وينبغي أن تكون الفواصل على وزنة واحدة، وإن لم يمكن أن تكون على حرف واحد، فيقع التعادل والتوازن، كقول بعضهم : " اصبر على حرَ اللقاء، ومضض النزال وشدة المصاع * ومداومة المراس، فلو قال :على حر الحرب، ومضض المنازلة، لبطل رونق التوازن، وذهب حسن التعادل ».[3] وقد عده بعض من أهل البلاغة والنقد بأنه قسم من أقسام السجع قال النويري (ت 733 هـ) :«والسجع أربعة أنواع وهي الترصيع، والمتوازي، و المطرف، والمتوازن».[4]

فالتوازي يولي اهتماما بالغا للانسجام والتناسق الصوتي والإيقاع المتناغم في أحرف وحركات الكلمات المتجاورة والمشكلة للنص الأدبي، ويكون ذلك عن طريق الكلمات، أو الجمل المركبة، والأمر نفسه في السجع الذي يقوم على التنسيق الصوتي والتركيب اللغوي، ثم يضيف النويري في شرح المتوازي وهو أن :«يراعي الكلمتين الأخيرتين من الوزن مع اختلاف الحرف الأخير منهما».[5] أما ابن الأثير فيضم التوازي إلى الترصيع ويجعله فرعا من من فروعه فيقول :«الترصيع أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية».[6] بمعنى أوضح ووجيز فهو :«اتفاق الكلمتين المرصعتين وزنا وقافية».[1] وكما يقول

---

[1]– محمد بن إسماعيل أبو عبدالله البخاري الجعفي، الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه،مرجع سابق، ص145.

*الشظى: عظم لا صف بالذراع فإذا زال شظيت الدابة.

**السوى: اليدان والرجلان.

***الشنج: النقض.

****النسا: عرق في الفخذ.

[2]– ديوان امرئ القيس، ص 65.

*المصاع: القتال والمجالدة.

[3]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص 264.

[4] –شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الإرب في فنون الأدب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 104/7.

[5]– المرجع نفسه ، 104/7.

[6]– ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ،مرجع سابق ، ص 258.

السيوطي في كتابه " معترك الأقران في إعجاز القرآن " يقر أن هناك تداخلا بين المفهومين —التوازي والترصيع— :«فهو أي التماثل بالنسبة للموضع كالمتوازن بالنسبة للمتوازي». [2] والأمر ذاته يبت فيه الدكتور عبد الواحد حسن الشيخ حين يتحدث عن التوازي :«هو تماثل أو تعادل المباني أو المعاني، في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات، قائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها، وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة، أو المتوازنة أو المتقابلة». [3]

وقد سبقهم في هذا الطرح قدامه بن جعفر (ت 337 هـ) حيث ذكر البلاغة : «وأحسن البلاغة الترصيع، والسجع واتساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نظم من بناء وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة وإيراد الأقسام موفورة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة، وصحة التقسيم باتفاق النظوم، وتلخيص الأوصاف ينفي الخلاف، والمبالغة في الوصف وتكافؤ المعاني في المقابلة، والتوازي، وأرداف التوافق وتمثيل المعاني». [4] فلم يفرد قدامه بن جعفر للتوازي باباً خاصاً به، وإنما أورده مبثوثاً في ثنايا حديثة عن الترصيع والسجع .. الخ. أما الكجراتي فبين معنى الموازنة في مقولته :«المراد من الوزن موازنته إياهم، وإنما يراعي الموازنة في أشياء متقاربة، فإذا تباعدت لم يوجد للموازنة معنى». [5] فهو يجعل من التوازي حبيس الوزن والشعر وهذا ما أخبر عنه أبو هلال العسكري :«ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي، البنية التطريزية للبيت في عمومه، والوحدة النغمية، وتكرار البيت والأجزاء العروضية ،التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا ويحظى الصوت هنا حتماً بالأسبقية على الدلالة». [6] وعلى الرغم من تعدد التعريفات اللغوية والاصطلاحية للتوازي إلا أنها تلتقي في كونها تأليف وانسجام ثنائي يعتمد أساس التماثل والتقابل بين طرفين أو أكثر ، تتقاطع فيما بينها من حيث الأصوات والحركات ، فيسقط الشاعر كلماته معتمدا : «على مبدأ التعادل لمحور الاختيار على محور التأليف». [7] ولعل أغلب النصوص القديمة قد ذكرت التوازي إما

---

[1]– المرجع نفسه، ص ن.

[2]– عبد الرحمن بن بكر السيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، ضبطه وصححه : أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، ص 39.

[3]– عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الاسكندرية، مصر، ط1، 1999، ص 24.

[4] –قدامه بن جعفر ، جواهر الألفاظ، مرجع سابق، ص03.

[5]– الكجراتي، جمال الدين محمد طاهر بن علي صديقي 1967 م مجمع مجار الأنوار في غرائب التنزيل ولطائف الأخبار، دائرة المعارف العثمانية، ط3، ج3، ص 178.

[6]أ– بو هلال العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص 264.

[7]– جاكوسين، قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص 33.

تصريحاً وإما تلميحا، وهذا ينفي ما ذهب إليه موسى ربايعة في قوله :« لم تذكر كتب النقد والبلاغة العربية القديمة مفهوم التوازي بنصه وحرفه». [1] فهو نفي لكونه عدم العثور على لفظة التوازي ببنائها الحرفي، مع اعترافه على أنها أتت بأشكال بلاغية كثيرة ومتنوعة. وفند عبد الله خليف الحياتي ما ذهب إليه موسى ربايعة بقوله :«وهذا ينفي ما ذهب إليه موسى ربايعة، غير أن كلام قدامه بن جعفر، جاء كلاماً عاماً تحدث فيه عن البلاغة، وذكر قوانين تتعلق في المعاني والأخرى في الألفاظ ولم يحدد مفهوم التوازي». [2]

أما حديثا فقد شاع مفهوم التوازي في النقد العربي بداية مع الدكتور محمد العمري بتعريفه :«وقوع طرفين متعادلين أو أكثر في موقعين متعادلين بالنسبة لطرفين آخرين، ولا شك أن هذه الصورة المثلى في الازدواج والترصيع في الأدب العربي». [3] تستثير ظاهرة التوازي إيقاع الحروف والكلمات وإيقاع النفس أيضا . فبتعبير محمد مفتاح التوازي هو :«التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية فهو التوالي الزمني الذي يؤدي إليه توالي السلسلة اللغوية المتطابقة أو المتشابهة. ويشمل العناصر الصوتية والتركيب والدلالة وأشكال الكتابة، وكيفية استغلال الفضاء، ويفرض عادة أن الطرفين متعادلان في الأهمية». [4] إن وظيفة التوازي لا تقتصر على القيمة الصوتية الناتجة عن التراكيب النحوية للكلمات والجمل وإنما يتعداه إلى المعنى، وتعادل المعنى بين شطري البيت ويكون الانسجام ظاهرا له بُعد إيحائي يسعى إلى تعميق الفكرة التي يبتغي إيصالها. ويذهب غيره على أن يحصر التوازي باعتباره جزء من التكرار:«والتوازي قد ينظر إليه باعتباره ضربا من التكرار للغة ،تكرار غير كامل». [5] إذ أن :«أسلوب التكرار وأسلوب التوازي يستطيعان أن يمنحا الشاعر فرصة لتأليف ترابط أكبر بين بين الأبيات». [6] فيحدث التوازي من تكرار مقاطع متساوية في الشعر أو النثر ، فتنشأ بين المقاطع المكررة علاقة مطابقة أو مماثلة صوتية من حيث المخارج والصفات، فينتج إيقاعاً صوتياً يشارك في موسيقى النص . فالتوازي

[1]– موسى ربابعة ، ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء مجلة دراسات، مج 22 (أ)، ع 5، 1995، م 29، ص 20.

[2]– عبد الله خليف الحياتي، التوازي التركيبي في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، مجلس كلية التربية في جامعة الموصل، العراق، 2004، ص 08.

[3] –محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة الفضاء، التفاعل، الدار البيضاء، الدار العالمية للكتاب، ص 150.

[4] –محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1996، ص 97.

[5] –أحمد قاسم الزمر: معالم أسلوبية عند ابن الأثير من كتاب المثل السائر، مجلة المورد، ع2، 2002، ص 36.

[6] Wagner, Ewald, 1987. Grundzuge der Klassishen arabishen Dichtung, Bandl. Diealtarabishe Dichtung. Wissenscha Ftlishe Buchgesellschqft. Darmstadt p 151.

«سمة إيقاعية قلما يخلو أي شعر منها، ويتجاوز الشعر إلى كثير من صيغ الخطاب والنصوص الدينية كالقرآن الكريم».[1] وهذا ما يذكّرنا برأي محمد عبد المجيد ناجي في قوله أنه :«تعادل فقرات الكلام وجمل هـ،كما في النثر المزدوج أو شطري البيت الواحد، من حيث الإيقاع والوزن، أما التوازي فهو أن يستمر هذا التوازن في النص كله كالذي نجده في القصيدة الشعرية، حيث يتكرر إيقاع كل شطر منهما في كل بيت منهما ويستمر حتى نهايتها، بحيث يكون الجناح الأيمن من القصيدة يوازي جناحها الأيسر من حيث الوزن والإيقاع». [2] فيخضع التكرار هنا لعناصر البنية التركيبية أو البنية السجعية لوحدات من الألفاظ المتعاقبة والمتجانسة، فالتوازي ليس تكرارا محضا لحروف أو لكلمات أو لعبارة بعينها كما هو معتاد بالتكرار ،ومن هنا فالتوازي يجمع بين الإيقاع والمعنى فهو «ظاهرة موسيقية ومعنوية في آن واحد». [3] هذه الفكرة تفضي إلى تطابق بين تركيبين لغويين أو أكثر وينطلق من البرهنة على :«تطابق نصين أو سردين أو اختلافهما من خلال العلاقات التسلسلية بين وحدات هذين السردين، وتشابه النهايات الصوتية، فإن هذا التشابه أو التقارب بين السردين أو النصين يؤدي إلى البرهنة على توازيهما».[4]

توازيهما».[4]

فالتوازي يتواجد بالشعر والنثر على حد سواء مع اختلاف هرمي بينهما، في قتصر في الشعر على الوزن والقافية، أي محدود في البنية العروضية عموماً والبيت الشعري بتفعيلاته الخليلية، وفي مجموعها تحدد عناصر النحو ودلالة اللفظ، ويحظى التوازي هنا بالأسبقية على الدلالة، بينما في النثر تكون الوحدات الدلالية والمعنوية أفضلية السبق في تحديد البنيات المتوازية عموما.

فأساس التوازي هو الانسجام الحاصل بالنص الأدبي، وهذا الانسجام والتناسق يكون في الإيقاع والأصوات والكلمات والتراكيب فالتوازي يضم :«مستويات عدة منها الصوتي والنحوي والبلاغي والمعجمي». [5] وسار على

---

[1]– سامح الرواشدة، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، مجلة أبحاث اليرموك، مج 16،ع 2، 1998، ص 09.

[2]– محمد عبد المجيد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، 1984، ص 59.

[3]– صالح خليل أبو إصبع ،الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي (1948 –1972)، دار البركة والتوزيع، الأردن، 2009، ص 410.

[4] –الخطيب إبراهيم ،نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلاتين الروس، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 229.

[5]فاضل ثامر، مداراتنقدية: في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد، 1987، ص 242.

شاكلته الدكتور عدنان بن ذريل على أن التوازي عبارة عن :«تناظر بين جمل العبارة يقوم على استعارة (مخطط إسنادي) واحد، اسمي، أو فعلي، في جملتين متتاليتين أو أكثر ويقصد إلى تأكيد الدلالة ، بواسطة التجنيس والمطابقة».[1] يرتبط مفهوم التوازي أيضا بالبنية الجمالية سواء في الدلالة أو في التعبير ممثلا في اللغة والموسيقى وأشكال التصوير الفني المختلفة فإن :«للتوازي قيمة جمالية أن ارتبط بالدلالة، وجاء لغاية جمالية أو فنية، وليس مجرد مَوْسقة أو تنظيم للنص ومحاورة ومقاطعة.» [2] . وتكمن الوظيفة الجمالية في الاختيار للأديب وإفادته في ترصين البنية الإيقاعية.

وقد انتبه الغرب لمصطلح التوازي بداية مع أرسطو الذي تحدث عن التوازي وخصص فصلا تكلم فيه على :«أقسام الكلمة، وعن الفروق بين أقسامها والمقاطع والحروف والأصوات وغيرها من المسائل التي رآها ضرورية في البلاغة ».[3] كما أشار إلى أن الفضل يعود إلى " جورجياس " في إيجاد مجموعة من الجمل الشعرية المتوازية والتي سماها أرسطو :«بالصور الجورجياسية التي يمكن ردها إلى ثلاثة أنواع :التجانس في آخر الأجزاء، وتوازن الأجزاء والطباق».[4] كما لقي مفهوم التوازي رواجا واستحسانا في الدراسات الغربية الحديثة ،ونقرأ بداية الحديث عن الظاهرة بعمق مع «روبرت لوث» الذي جسد التوازي في تحليله لنص توراتي وفق ثلاث توازيات هي :«التوازي الترادفي، والتوازي الطباقي. والتوازي التوليفي». [5] ومن الأمثلة المنسوبة للمسيح في وصيته المقدسة يقول فيها: «فسألوا تعطوا، اطلبوا تجدوا فاقرعوا يفتح لكم ، ومن لا يسأل لا يعطي، من لا يطلب لا يجد ، من لا يقرع لا يفتح له الباب».[6] فالثنائيات المتوازية بالمقولة :(تعطوا ، تجدوا) (لا يسأل ، لا يعطى) (لا يطلب ، لا يجد) (لا (لا يقرع ، لا يفتح)، فبتواليها بالنص تخلق سجعا شيقا ت ستحسنه أذن المتلقي. فالتوازي يتميز بالحرية والتنوع فعند (هويكنس) :«كل زخرفي يتخلص في مبدأ التوازي». [7] فالزخرفة تمنح النص الشعري أو النثري إيقاعاً موحدا مع نهاية المقاطع المتجاورة والمتوازية. وقد أجرى (هويكنس) تحليلا عن التوازي في الشعر العبري فيصفه من وجهة نظره :«سمه فنية معروفة للشعر اليهودي ويُعرّف المقطع الشعري بأنه صوت متكرر لصورة متساوية، بشكل معين

[1] عدنان بن ذريل، النقد والأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989، ص 278.

[2] عصام شرقح، اللغة واللذة الشعرية عند وهيب عجمي، دار الخليج عمان، الأردن، ط1، 2019، ص 21.

[3] أرسطو، الخطابة، تر/ عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، 1979، ص 612.

[4] Jena Molino Joëlle tamin : introduction a L'analyse Linguistique de La poésie, presse universitaires de France, 1982 p 216.

[5] محمد الولي، البنيات في الشعر ،مرجع سابق، ص 02.

[6] – رومان جاكوبسن: قضايا الشعرية، ص 105.

[7] – المرجع نفسه،ص ن .

بين عناصر كل جملة تامة داخل النص الشعري، الذي يعمد على تكرار نفس البنيات مع اختلاف دلالة كل بنية».[1] فيحدد التوازي في التماثل القائم بين أطراف من نفس السلسلة اللغوية. لذا أوضح هوك بلير (ت 1808(HukBlair))على الأطراف المتوازية عبارة عن «جملتين لهما نفس البنية، بحيث يكون بينهما علاقة متينة تقوم إما على أساس المشابهة أو على أساسا التضاد». [2] ونفهم من "دافيز" في حديثه عن صور التوازي في الشعر الصيني :«ذلك التساوي الدقيق في عدد الكلمات التي تشكل المقطع الشعري المكون من بيتين، والابتعاد تقريبا عن تكرار الحروف، مما يساهم في إقامة توازٍ قوي واضح خاصة الآثار الصينية المكتوبة كالشعر الشعبي والأمثال وفيما يعرف باسم " الفو " FU أو النثر المقفى ». [3] فبنية الشعر الشعبي والأمثال والنثر المقفى تتميز بتوازٍ مستمر ومن ترنيمات تتجاوب مع موسيقى اللغة الصينية، وهذا –يوري لوتمان– يعرف التوازي بـ :«مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يُعرف إلا من خلال الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق. ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه لإدراك من الطرف الأول، ولأنهما في نهاية الأمر طرفا معادلة وليس متطابقين تماماً فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق وخصائص وسلوك ثانيهما».[4]

فالتوازي نوع من التكرار غير كامل ،يقوم على أساس المشابهة بين طرفين يمكن أن يحل أحدهما مكان الآخر، مما دفع جاكوبسن لاعتبار التوازي عنصرا لا يمكن الاستغناء عنه فقال :«التوازي عنصر هام، وعنصر قد يحتل المنزلة الأولى بالنسبة للفن الأدبي . إن التوازي تأليف ثنائي، وهو تماثل وليس تطابقا». [5] فهو ينفي وينكر وجود التطابق التام مع تأكيده على القيمة الفنية فهو يؤسس الإيقاع الشعري، لذا فقد ظفر جاكوبسن بالأسبقية في إعطاء التوازي المفهوم الدقيق والواضح فيعتبر :«الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي، البنية التطريزية للبيت عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه، يقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا».[6] فالتوازي يقتضي البنية النحوية والمعجمية وعمدته هي الوحدة النغمية والأوزان الشعرية الشعرية وقد حاول جرار مانلي (J.M.Hopkins)الربط بين :«بنية الوزن وبنية مبدأ التوازن بوصفهما أساس

---

[1] –عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مرجع سابق، ص 20.

[2] – ، المرجع نفسه، ص 13.

[3] – **يوري** لوتمان: تحليل الخطاب الشعري، بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ص 129.

[4] – **المرجع نفسه،ص130.**

[5] – رومان جاكوبسن، قضايا الشعرية،مرجع سابق، ص 103.

[6] – المرجع نفسه ، ص108.

كل الخصائص البنيوية للفن اللفظي، وسعى إلى دراسة نسق التوازيات الذي يشكل القصيدة ولدراسة التعلق الذي يؤلف بين هذه التوازيات». [1] فحين نتتبع ترتيب التوازيات والمتماثلات داخل النص الشعري، يصبح القارئ مهتما بأي مشابهة تُثري من قيمة الوزن والإيقاع.

1-2-ب- **مستويات التوازي :**

1-2-ب-1- التوازي الإيقاعي :

– يقوم التوازي الإيقاعي على الموسيقى التعبيرية من حروف أو كلمات متكررة أو متجانسة وكل ما يشكل دلالات النص و ديناميته، فيعتمد على :«محسنات صوتية لفظية، وهي قائمة على الناحية الصوتية التقطيعية، وهذا ما نلاحظه في الجناس، الترصيع، التكرار، التسميط، التصريع، والسجع ولزوم مالا يلزم على سبيل المثال لا الحصر ». [2] فهذا التوازي يتم عن طريق توزيع الألفاظ المكونة للجملة موزعة توزيعاً قائماً على الإيقاع المنسجم، وعموماً فإن هذا النوع يعتمد على :«تكرار حروف من نمط معين، أي تكرار صوت أو مجموعة أصوات، مع بيان الدور لهذه الأصوات في تحقيق الإيقاع الموسيقى ». [3]

فتكرار الصوت ذاته مع الحركة نفسها يؤدي نغمية موحدة لها تأثير نفسي عند المتلقين، وهو نفسه إذا كانت الحروف تحمل نفس الصفات النطقية جهرا أو همسا ... الخ .وهذا ما عبر عنه محمد العمودي بقوله :«تعتمد دراسة التوازي الصوتي على كمِّ الأصوات المتشابهة المتكررة والمتقابلة أحيانا وكثافتها، وكيفية توزيعها في بنية النص ، لأن رصد الأصوات المتوازية من حيث تراكمها الصوتي ، والفضاء التوازني يمثل عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها ». [4] ولا يعني هذا أننا سنقف عند كل حروف وأصوات القصيدة، وإنما يكفي إحصاء للصوت المهيمن المهيمن والغالب على النص وصفاته النطقية وإيحاءاته الرمزية. بمعنى «التقاط البنيات الصوتية البارزة التي تعكس الجانب النفسي والانفعالي». [5] فالتوازي الصوتي على مستوى القصيدة عمدته الصوت والعروض إضافة إلى البنى الصرفية والنحوية والدلالية فبالطبع «تخلق البنى الصوتية والوسائل العروضية على الأخص ظرفا مناسبا للإحساس

[1] رومان جاكوبسن: قضايا الشعرية، نفس المرجع، ص 88.

[2] – عبد الواحد حسن الشيخ ،البديع والتوازي،مكتبة الإشعاع الفنية،القاهرة ن مصر ،ط1،1999، ص 35.

[3] – إبراهيم الحمداني ، بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، مجلة كلية التربية الإسلامية، جامعة بابل، العدد 13، 2013، ص 67.

[4] – محمد العمري ،تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط 1، 1990، ص 53.

[5] – المرجع نفسه، ص 51.

بالموازاة الشعرية »[1]. والرأي نفسه عند نور الدين السد : «الظاهرة الموسيقية كل متكامل في وحدة بنيوية وظيفية في النص الشعري، وهي تشكيل من الوزن والقافية، والصيغ الصرفية والأصوات، والتكرار، والجناس، وسوى ذلك، وجميع هذه العناصر تسهم في التشكيل الموسيقي للنص الشعري ». [2] وقد علق حسين بكار عن فكرة موسيقى القصيدة الشعرية بقوله أن :«موسيقى القصيدة في النقد الحديث قسمان :خارجية يحكمها العروض وحده، وتنحصر في الوزن والقافية، وداخلية تحكمها العروض قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن » [3] .فهذه التعاريف ترفع من شأن الصوت المتجانس والمكرر وهي تنبه إلى أن الدراسة الصوتية لا تعيش في معزل عن المعنى لذا فـ «الوزن والإيقاع يحققان مماثلة وزنية، ومماثلة إيقاعية وهما معاً يشيران إلى مماثلة معنوية ».[4]

وهذه العناصر الصوتية وأوزان الشعر نفسها عند النقاد الغرب ،فهذا جاكوبسن في مقولته عن عناصر الإيقاع فهي :«التكرار والقافية والترصيع والسجع والتطريز، وعدد المقاطع أو التفاعيل والنبر والتنغيم » [5] .فتكرار الكلمات وبعض العبارات وبعض من الأصوات المتماثلة في صفاتها ومتقاربة في مخارجها قادرة على ترسيخ الإيقاع عند المتلقي، وتثير له تساؤلات حائرة عن مغزى هذه الصنعة الموسيقية، فالشاعر حين يبني نصه فهو يشبه المهندس الذي يرسم ويخطط لبناية صالحة للإيواء والاستقرار ،ممتعة ومُسعدة لذويها، والأمر نفسه لدى الشاعر فيتخير الألفاظ القوية المفعمة الدلالة، ويوزعها توزيعا محكما داخل الأسطر الشعرية، ويحاول بوعي منه أن يوافق بين الموسيقى المرجوة أو الحاضرة بالقصيدة والأداء الدلالي المعرفي فـ :«هندسة حروف وأصوات نعمر بها في نفوس الآخرين عالماً يشبه عالمنا الداخلي، والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته الخاصة في بناء الحروف وتعميرها ». [6]

فالشاعر والمهندس يشتركان في وظيفة معنوية أهمها خطوة التخطيط للبناء فالأول بناء معرفي وأيديولوجي يبني ليخلد كلماته ويسجل اسمه، أما الثاني فبناؤه مادي آني ويقوم كلاهما برسم دقيق ومحكم لعمله ويحدد ملامحه، ثم يصوغه بعد ذلك في قالب فني متكامل، فيختار الشاعر من الوحدات اللغوية وحدات متشابهة ومتناسبة، تربطها علاقات لفظية أو دلالية تقبله اللغة وتستأنس به الأذن وتستسيغه النفس.ويرومه المخاطب، فتعمل على تنمية

---

[2]– رومان جاكوبسن، أفكار وأراء حول اللسانيات والأدب، تر :فاتح صدام الأمارة، عبد الجبار محمد علي، مراجعة مرتضى باقرء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990،ط1، ص101.

[2] – نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ج1، ص 103.

[3] – يوسف حسين بكار :بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، ط2، بيروت، 1983، لبنان، ص 193.

[4] – حسن ناظم: البنى الأسلوبية، مرجع سابق، ص 99.

[5] رومان جاكويسن :قضايا الشعرية، ص 48.

[6]– والي دارة عبد الحكيم ، مباحث إيقاعية في اللغة العربية، دار هومة، الجزائر، 2014،ص13.

حدوسه، ورحابة مخيلته، فمن خلال هذه المعطيات من الممكن أن نتصور ما للإيقاع من قدرة فذة تجمع بين ثلاثة أقطاب متكاملة فيما بينها ، بداية من الأصوات والحروف فالكلمات المتجاورة والتي تشكل بدورها جمل ذات معنى، ثم إحساسات الشاعر وأخيرا توقعات المتلقي لذا عرَّف «إيدمان " الإيقاع بأنه: «الأداة الخاصة التي يستخدمها الشاعر في السيطرة على الحس وإخضاعه لمشيئته، كما يفعل المنوم المغنطيسي، عندئذ يتكون الجو الشعري الخاص الذي يلتقي فيه الشاعر بالقارئ، والذي يكشف فيه الشاعر عما يجب أن يقوله». [1] فالشعر أكثر شمولية لصور من التوازي، فهو أكثر غنائية وأكثر احتواء للسجع والتقفية ولأن: "بنية الشعر إنما هي السجيع والتقفية "[2] .وحديثا حسب الدراسات اللغوية يُعرِّفون الإيقاع بـ: «تناسق وانسجام بين حروف وصفاتها ومخارجها وحركاتها، وهو مرتبط بالمعنى ». [3] فالإيقاع ظاهرة تعبيرية آخذة في التشابك مع كافة ا لتوازيات بين عناصر البيت وهو :«يُعدِّل ويُكيِّف بقية العناصر، ويمارس بالتالي تأثرا حاسماً على جميع المستويات هذا الشعر الصوتية والصرفية والدلالية».[4] فتعبيرية الحروف ودلالتها إنما هي ظاهرة مرتبطة بالسياق اللغوي في لغة معينة.

ومن الجانب العروضي فإن للتوازي والبنية العروضية أهمية بالغة، وبلاغة فنية تحدّف نحو بحور إيقاعية مدوية ، حتى تميز الشعر عن النثر فتفعيلات البحور لها : «طاقة إيقاعية وصوتية تنأى بالنص الشعري عن أن يكون نثرا، وتكسبه قدراً مهما من الشعرية » [5]. ولعل حرص الشعراء قديما على ظاهرة التصري ع في بناء القصيدة خير دليل لإدراكهم أهمية التوازي : «فالبعد الشعري يبعد الشعر عن مذهب النثر، ويسهم في تشكيل المعنى والإيحاء، ويعيده إلى نشأته الأولى : الشفاهية التي كانت تبحث عن كل ألوان الصفاء والنقاء ، لتكون اللذة في الصفة النطقية وفي الحركة التأليفية لأعضاء الكلام ». [6] وحين نقتفي أثر هذا التعريف نقف عند دور الأصوات والألفاظ وتناسقها المكاني، وكل الحركات الإعرابية فتح وضم وكسر وسكون، مما يساعد على صناعة نوع من الإيقاع النغمي المنسجم، فيصوغ الشاعر منظومة متألقة تطرب الأذن وتبعث فيها لذة الإصغاء لصداها ، فهي تحاكي لوحة رسام بارع خط فيها بألوان بهية وصور فنية ناضرة للعمل ناظرة، كذلك الأصوات التي تنثال لحظة العملية الإبداعية تمنح

---

[1]– نبيل راغب :موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1996، ص 60.

[2] – قدامة بن جعفر :نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 90.

[3] – عبد السلام أحمد الراغب ،الدراسة الأدبية (النظرية والتطبيق) دار الرافعي، حلب، سوريا، ط1، 2005، ص 80.

[4]– محمد فكري الجزار :لسانيات الاختلاف :ايثراك للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص 14.

[5] – سامح رواشدة :معاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، 2006، ص 121.

[6] – بوريس ايخبنارم :نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلاتين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب ،مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية، للناشرين المتحدثين، ط1، 1982، ص 38.

النص خصوصية إيقاعية فـ : «ثمة إمكانات تعبيرية كامنة في المادة الصوتية ، لكنها تتفجر حيثما يقع التوافق ».[1] فحتى يتضح تأثير الأصوات دلاليا وجب التمعن في تشكيل الحروف مع بعضها ،والتي تكون في مجموعها الكلمات وتجاوز الكلمات بالنص لا يكون اعتباطيا ، وإنما وفق منظومة لغوية تفصح عن معنى يريده الشاعر حيث :«يترابط في اللغة الشعرية المستوى الصوتي مع المستوى الدلالي ».[2] و يَمتطي التوازي ذُرى السلالم الإيقاعية حين تنسجم الأصوات مع الحركات الإعرابية، فتتوافق المقاطع والأوزان، وتتضافر جميعاً لتطربنا بنغم وموسيقى عذبة. ومنه: «فليس أوفق للشعر الموزون من العبارات التي تنتظم فيها حركات الإعراب ، فإن هذه الحركات والعلامات تجرى مجرى الأصوات الموسيقية وتستقر في مواضعها المقررة على حسب الحركة والسكون في مقاييس النغم والإيقاع ».[3] ومعاني هذه المقولة صاغها من قبل أبو هلال العسكري حين يستهل النطق على اللسان في قراءة القصيدة من الشعر :«وخير الشعر ما تناسق صدوره وأعجازه، ومعانيه وألفاظه، فتراه سلساً في النظام، جاريا على اللسان، لا يتنافى ولا يتنافر، كأنه سبيكة مفرغة، أو وشي متمتم، أو عقد منظم، من جوهر متشاكل، متمكن القوافي غير قلقة وثابتة عبر مرحلة ألفاظه متطابقة، وقوافيه متوافقة، ومعانيه متعادلة، كل شيء منه موضوع في موضعه، وواقع في موقعه » [4]. ومن جهة أخرى وهي الأهم ،يعتبر التوازي في الشعر امتداد لميزة النطق رفقه الحركات الإعرابية والدلالية المعبرة عن تكافؤ في المعنى. فالشعر ذا : «قواعد إيقاعية دقيقة لا تؤخذ هوناً، بل يقف عندها الشاعر طويلا، يهذب، ويدقق، ويحذف، حتى تستقيم القصيدة وتتوازن إيقاعاتها ويحكم نسيجها، وتحسن في الأسماع ».[5]

– يندر أن نجد شاعرا كهذا –عثمان لوصيف– استطاع أن يشكل بعض من قصائده بما يوائم طبيعته. وحالته النفسية، وغرضه الشعري، وبداية مع ذلك التوازي الصوتي، والذي تكرر فيه صوت بطريقة مغرية، تمثل في صوت اللام فقد تكرر بقصيدة –تعالي– من ديوان أول الجنون بـ ثمانين (80) مرة، مجانساً حرف الروي ولا نجد له أي غياب عبر كامل القصيدة و(اللام) حرف روي القصيدة. فيقول الشاعر بقصيدة :

[1]– ماهر مهدي هلال ،الأسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق، آفاق عربية، ع 12، كانون الأول، 1992، ص 69.
[2] – محمد رضا مبارك ،اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، دار الشؤون الثقافية بغداد، ط1، 1993، ص 16.
[3] – عباس محمود العقاد ،اللغة الشاعرة، مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ص 26.
[4]– أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر ،مرجع سابق، ص 425.
[5] – عبد الرحمن الوجي ، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصار، دمشق، سوريا، ط1، 1989، ص 51.

تعالي

تعالي إلى الروض فهو جميـــل ∴ عليل النسيم شذي بليـــل
تعالي إلى الروض فالشمس مالت ∴ وماج العبير وراق الأصيـل
تعالي إلى الروض فهو سخـــي ∴ طيور نشاوى ونخل ظليـل
تعالي لنغنم لحظة خلـــــــد ∴ فأعمارنا في الحياة قليـل
تعالي. تعالي ... هنا جنـــــة ∴ فراش يزف وورد يميـــل
هنا جلّنار هنا نرجـــــــس ∴ وكرم يحف بنا أو نخيـــل
دعيني أميل بقد رقيـــــــق ∴ وخصر رشيق رهيف نحيـل
دعيني أطير غميـــــــس ∴ وصدر نوافحه زنجبيـــل
دعيني أحبك جسمك نـــــور ∴ وشعرك موج ومسك خضيل[1]

– إن الإيقاع قد نما وعانق القصيدة من أولها حتى آخر سطر فيها، فصوت اللام الحاضر بكثافية لافتة للانتباه بداية في العروضة والضرب بصيغة التصريع البديعي الموجود بمطلع القصيدة فـ :«يكتسب هذا البيت بعداً موسيقيا داخليا من خلال اللجوء إلى التصريع" [2] .فهنا تشابه نهاية الشطر الأول من البيت مع نهايته. ويحدث تماثلا وزنياً وإيقاعيا، مما يوحي بنبرتها وقوة بناءها الفني، وعمق الفكرة التي يعالجها. إن هذا التماثل في الشكل لا يقف عند الحركة الصوتية وحسب، وإنما يتعداه إلى الموقعية المتوازية عبر جسد القصيدة و : «التماثل يظهر في الشعر عندما تكون المواقع متقابلة أو متوازية، وهذا التماثل يشكل ظاهرة داخلة في نسيج البناء الشعري سواء أكان هذا التماثل صوتيا أم دلاليا أم صوتيا ودلاليا في آن واحد ». [3] فالتوازي بالقصيدة يجمع بين الشكل والصوت والمضمون الدلالي للأبيات. فيأخذ التوازي في قصيدة –تعالي– بالأبيات 1. 2. 3. 4. 5. منهج التماثل الشكلي في مطلع الأبيات بكلمة تعالي حيث يتساوق الفضاء البصري للنص مع المستوى السمعي للمتلقي، وهذا النوع من التوازي يستفز القارئ ويزيد من نسبة التوتر الإيقاعي والدلالي لديه، فهو يمنح العين رؤية لافتتاحية متماثلة وعلى مسار خط عمودي بكلمة خطاب موجهة لضمير –أنت– بقوله –تعالي– مكررة (11) مرة. فهي اسم فعل أمر يتكرر بكمية مهولة وتشد الأذن إلى رنة موسيقية متساوية في طولها، فالخطاب موجه إلى

[1] – عثمان لوصيف: أول الجنون، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، جانفي، 2021، ص 36.
[2]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابق،ص 86.
[3] – سمويل ر. ليفن :البنيان اللسانية في الشعر، ترجمة الولي محمد التوزاني خالد : 1989، المغرب، منشورات التوار الأكاديمي، ص 20.

أنثى يتوسل لها فيها أن تهرع إليه وتخبئه داخل الروض فهو مكان اللقاء. ترغيبات صريحة وواضحة بعبارات ترسم الهاجس الانفعالي بل والغرامي للشاعر لأنها جاءت بلغة النداء، ومن هنا فبنية التوازي تجمع بين الشكل والمعنى لذلك فإن :«الشعراء العرب يستخدمون أشكالا من التكرار مثل تكرار الكلمة التي تحمل المعنى نفسه بما يستخدمون التوازي التركيبي ليس لغرض جمالي وإنما ليحددوا بناء البيت الشعري وليدعموا تتابع الأبيات »[1].

فالشاعر –عثمان لوصيف– بقصيدته –تعالي– يحنُّ إلى الأصوات الجهرية الصاخبة لأنها تمد القصيدة بإيقاع ذي وضوح سمعي فنجده قد أكثر من صوت الألف (مال، ماج، تساوى، فراش، نوافح ... إلخ) .ليزيد من فاعلية النص، فالألف حرف مد باللغة العربية و حروف المد واللين تحدث أثرا نفسيا في المتلقي ، شبيها بالأثر الذي يحدثه الموسِيقي حين يعزف عن آلته ، وإن كان الأمر في الشعر أخفى منه في الموسيقى لاشتغالنا بمعنى الشعر ،ومن اللافت للنظر أن هناك توازيا عموديا أيضا قائما على نهايات أبيات القصيدة الشعرية (بليل، أصيل، ظليل، خليل، نحيل، نخيل، بخيل ...) إن هذه التقفية المنتهية بروي (لام) مسبوق بياء ساكنة تجري على نسق ممتع ولطيف. فهذا الانسجام والتناسق المتواصل يرفع من الإيقاع الداخلي ويهز مشاعر القارئ، ليبدو اختيار الشاعر لهذه الكلمات المتوالية كان اختيارا صائبا بعيدا عن العفوية، فيحدث تجاذب تعاشقي لأنه يعبر عن وجدان عميق ماثلا في الذات المبدعة ، تعكس إلحاحه لاستقباله بلهفة مروِّعة لأنثاه، فهو يقذف في فضاء مخيلتها كلمات رقيقة ومعبرة حين يصوره بنسيم بارد، وروض وعبير وجنة. وكل هذه الألفاظ تنتعش بحياتها وتنمو ثم تُزهر من خلال السياق الذي وقعت فيه بقصيدة –تعالي– فاللفظة بمفردها لا تُشجي ولا تحزن ولا تتملك قلب السامع، وإنما ذلك فيما طال من الكلام داخل قوالب نسقية يمتع سامعيه لعذوبة مستمعه وتوازي حواشيه ، ومن هنا يتضح دور اختيار الكلمات في بناء نُوى السياق المؤلفة من ائتلافات صوتية ودلالية تحمل أثرا صوتيا وجماليا.

1-2-ب-2- التوازي الصرفي :

– تتردد في التوازي الصرفي بنية صرفية واحدة مثنى وثلاث ورباع أو أزيد من ذلك، إما في مكان ثابت كتصدرها الأبيات الشعرية عبر كامل القصيدة، أو تكون مبثوثة داخل الأسطر بتوزيع غير منتظم، أي يمكن أن يتغير موقعها مشكلة نوعا من التطريز الذي تتوزع فيه النغمة الموسيقية بمواضع مختلفة قصد كسر الرتابة الغنائية

[1] Renate. Jacobi : 1971,studen 2 Ur poetikder altara bishen Qaside Frantz, Steiner Verlag Wiesbaden. P 182.

للنص، وعموماً فالتوازي الصرفي يعتمد على: «تكرار بنى لفظية ذات صفات متشابهة » [1] فتحمل نفس الميزان الصرفي وهذا النوع من التوازي: «يعين على تقوية إيقاع الفكرة، ويدعم الدلالة التي يعبر عنه النص». [2] فالتوازي الصرفي يعتمد تشاكل بنيات صرفية تحمل نفس الأوزان ، أي تأتي ضمن إطار صرفي موحد ، كأن يأتي الخطاب على ريتم ووزن اسم فاعل أو على اسم مفعول أو صيغة مبالغة ... الخ. لذا حاول أهل النحو والصرف استكناه المعاني وتفجير دلالات جديدة وإبراز فكرة الإنشاد داخل النص : «فوقفوا في كثير منها كالأسماء المشتقة المذكورة في كتب الصرف :اسم فاعل، اسم مفعول، الصفة المشبهة، أفعل التفضيل، اسم المكان، اسم الزمان، واسم الآلة، وأوزان الأفعال و تصاريفها المختلفة ببعض أنواع الجموع ». [3] إذن فالتوازي الصرفي يعتمد على تكرار بنى صرفية موحدة ومتقاربة ، وفي بعض الأحيان متجاورة فهو قائم على أساس من: «التشاكل الصرفي بين الوحدات الصرفية المكونة المتوالية الكلامية، الأمر الذي يمنحها شيئاً من التجانس والانسجام تضاف إليه بعض ملامح التناسق الصوتي في تشكيل عناصر هذا التوازي ». [4] وقد طرح رومان جاكوبسن فكرة مفادها أن :«انتظام الترادفات المعجمية في النص الشعري يدخل ضمن بنية التوازي، ويمثل عنصرا مهماً فيه ». [5] فيتحقق التوازي وفق انتظام المترادفات المعجمية التي تحدث جرساً لفظيا متواصلا وهو :«أداة التأثير الحسي بما توحيه من السامع باتساق اللفظة وتوافقها مع غيرها من الألفاظ في التعبير ».[6] فالألفاظ المتماثلة والتي تحمل نفس الميزان الصرفي ولها نهايات موحدة كالروي بالقصيدة أو الفاصلة بآيي القرآن الكريم تخلق توازيا صرفيا مشحونا بنغمة موحدة قائمة على : «تكرار الألفاظ كما يقوم على ما تصغيه المماثلة، فتكون المتوازيات لها نكهة إيقاعية والوحدات اللفظية التي تحتوي على طاقات دلالية ». [7] فقد أورد –جاكوبسن– وجوها متعددة ومتنوعة من أشكال التوازي منها

---

[1]– إبراهيم الحمداني :بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، مجلة كلية التربية الإسلامية، جامعة بابل، العراق، العدد 13، أيلول 2013، ص 77.

[2] – سامح رواشدة :التوازي في شعر يوسف الصانع وأثره في الإيقاع الدلالي، جامعة مؤته 1998، ص 16.
مجلة أبحاث اليرموك المجلد 16، العدد 2، 1998، ص 16.

[3] – مجد محمد الباكير البرازي :فقه اللغة العربية، دار مجد لاوي، عمان، الأردن، 1998، ص 73.

[4] – محمد كتوني :التوازي ولغة الشعر :مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد 18، سنة 1995، ص 80.

[5]– رومان جاكوبسن :قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص 106.

[6] – هلال ماهر مهدي :جرس الألفاظ ودلالتها في البحث النقدي عند العرب، (د.ط)، دار الرشيد للنشر، دار الحرية بغداد، 1980، ص 19 – 20.

[7] – المشهداني، فائزة محمد محمود :مستويات الخطاب في القصة القرآنية أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، فلسفة في الأدب العربي، كلية التربية، جامعة المرسل، 2004، ص 79.

:«مستوى البنى التركيبية، ومستوى الترادفات المعجمية، ومستوى الأصوات ». [1] فالمماثلة هنا وتكرار الألفاظ المترادفة أو التي تحمل نفس البناء الصرفي تأخذ أنواعا عدة من حيث تموقعها بالمقطوعة الشعرية فقد :«تتكرر المفردة نفسها في بدايات الأبيات، وفي جزء منها، أو تتكرر مفردات ذات خصائص متشابهة نوعا ما، من مثل الصيغ الاشتقاقية، اسم الفاعل مثلا، أو اسم المفعول ...الخ. وهذا النوع يعين على تقوية الفكرة أو يدعم الدلالة التي يعبر عنها النص». [2] فالصيغة الصرفية الموحدة والمكررة تحقق متعة ذات بعد عقلي فقد تكون :«معظم المتع التي يقدمها الشعر إنما توجد في الصفة النطقية وفي الحركة التأليفية لأعضاء الكلام ». [3] ويتفق هذا الكلام مع بعض أراء نقادنا العرب حين أكدوا :«أن للتكرار وظيفة تتجه نحو المعنى والإيقاع معاً ». [4] فهي دعوة لتنبيه المخاطب للتأمل في الكلمات خاصة المفردات المتلاحقة والمتساوية في عدد الحروف، وإعطاء الكلمات مقاديرها المناسبة من حيث القصر والإطالة من ذلك ما قاله الجاحظ :«وإن البيان يحتاج إلى تمييز وسياسة وإلى ترتيب ورياضة، وإلى تمام الآلة وإحكام الصنعة وسهولة المخرج و بهارة الصوت وتكميل الحروف وإقامة الوزن، وإن حاجة المنطق إلى الطلاوة والحلاوة كحاجته إلى الجلالة والفخامة. وإن ذلك من أكبر ما تستمال به القلوب وتنثني له الأعماق وتتزين به المعاني ». [5] .فكلما كانت الكلمات والجمل حيوية في الموسيقى طافحة بالإيقاع المتناسق البديع، كان وقعها أمكن في النفس، والقلوب لها أميل.

والألفاظ المتشابهة المأنوسة الاستعمال وتلاءم مجاوراتها من الألفاظ الأخرى ، ستحدث جمالا في الجرس الموسيقي وتقارباً في الإيقاع بِدوي جلي من خلال رنين صوتها، وعليه فإن الكلمات المتماثلة والمتوازية قيمة صوتية منتظمة متقايسة في طولها، ويتحول السياق إلى وحدات أدائية تتضافر مع الإيقاع ، فينشأ منهما أثرا شاعريا، ويعطي النص فرصة واسعة لتحقيق المستوى الإيقاعي، وقد وردت بالقرآن الكريم العديد من التوازيات الصرفية منها قوله تعالى في سورة التحريم : :﴿ عَسَى رَبُّهُ إِن طَلَّقَكُنَّ أَن يُبْدِلَهُ أَزْوَاجًا خَيْرًا مِّنكُنَّ مُسْلِمَاتٍ مُّؤْمِنَاتٍ قَانِتَاتٍ تَائِبَاتٍ عَابِدَاتٍ سَائِحَاتٍ ثَيِّبَاتٍ وَأَبْكَارًا ﴾. التحريم، الآية 5. فالوحدات الكلامية بصيغة جمع مؤنث

---

[1]– رومان جاكوبسن :قضايا الشعرية، مرجع سابق،ص 105 – 106.

[2] – فاضل ثامر :مدارات نقدية، دار الشؤون، بغداد، ط1، 1987، ص 236.

[3] – نظرية المنهج الشكلي :نصوص الشكلايتين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدثين، ط1، 1982، ص 38.

حسن ناظم :مفاهيم الشعرية، ص 81.

[4] – جواد عبد الستار : التحديات التي تواجه القصيدة العربية الحديثة المحوران الثاني والثالث من الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، إعداد عائد خصباك، بغداد، 1989، ص 288.

[5] – الجاحظ :البيان والتبيين، مرجع سابق،ج1، ص 23.

سالم قانتات – عابدات – سائحات – تائبات – من الشكل الصرفي الدال على اسم الفاعل المصاغ من الأفعال الثلاثية : قنت / عبد / ساح / تاب. في حين أن الوحدات الكلامية – مسلمات – مؤمنات – من الشكل الصرفي الدال على اسم الفاعل من الفعل غير الثلاثي. ورغم هذا فصنعت الأسماء مع بعضها توازيا صرفيا قائما على أساس من التشاكل الصرفي المبني على صيغ اسم الفاعل، وهذا ما يمنح الشعر أيضا وبالأسطر الشعرية شيئاً من :«التجانس يضاف إليه بعض ملامح التناسق الصوتي في تشكيل عناصر هذا التوازي ».[1] ويحتد النغم الموسيقي عبر الوحدات اللغوية المتوازية صرفيا ويمتد ليشمل القصيدة الشعرية ككل ، فتبوح الأسطر عبر إيقاعاتها لتصبح خلجات نفسية متناسقة ناتج عن التوافق بين الحروف و البنى الصرفية، لذلك عرف التوازي بأنه :«تنمية لنواة معنوية سلبيا أو إيجابيا بإكرام قسري أو اختياري لعناصر صوتية معجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة ».[2]

فدراسة التوازي تجمع بين الشكل والمضمون ويبرز في تشكيل وحدة النص وتماسك جزئياته بعضها إلى بعض في نسق منتظم ومتوازن ، فهو بؤرة لتوازنات عديدة إذْ :«يحقق تناظرا وتناسبا إنه حجة جمالية و إقناعية أيضا ».[3] ويبحث التوازي في العلاقة بين التشكيل والدلالة عبر:«كشف دور البعد الصوتي والإيقاعي في إنجاز البعد الدلالي ».[4] فتماثل وتعادل المباني والمعاني قائم على :«التنسيق الصوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو الجملة أو القصيدة الشعرية توزيعا قائما على الإيقاع سواء اللفظ أو الصوت المنسجم».[5] فصياغة النص الشعري كامن في سبك مبناه، وحبك معناه، وفي نسق مُرتَّب متين رشيق متجانس في لفظه، عميق متنوع في معناه، يعطي إيقاعاً حاداً عالي النبرة يضع القارئ في نفس وضعية المبدع الأول للنص، معايشة فكرية بينهما، ويقوم الإيقاع بفتح نافذة الدلالة التي :«يتوازى فيها الشكل والمعنى فتقوم حاسة السمع بتتبع إيقاع الحروف في حين تقوم حاسة البصر بتتبع ما بينها من توافق واختلاف».[6] فتكون لتلك البنى الصرفية المتجانسة أثر صوتي بديع يضفي على القصيدة نغما شاداً للسامعين :«ويضفي التناغم الصوتي واللوني على الحركة الإيقاعية للقصيدة نوعا من التوتر

[1] – محمد كتوني :التوازي ولغة الشعر، مرجع سابق،ص 80.

[2] – محمد مفتاح :تحليل الخطاب الشعري :استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1985، ص 25.

[3] – محمد مفتاح : التلقي والتأويل مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص 149.

[4] – سامح الرواشدة :التوازي في شعر يوسف الصانع، مرجع سابق، ص 11.

[5]– عبد الواحد حسن الشيخ :البديع والتوازي، مرجع سابق،ص 35.

[6]– محمد عبد المطلب ،البلاغة العربية قراءة أخرى :الحركة المصرية االعالمية، لونجمان القاهرة، ط1، 1997، ص 317.

والاضطراب الناتج عن الذبذبات الصوتية بين الأحرف المتجانسة الواحدة، أو عدة ألفاظ متجانسة، وينتج عن تكرير أو ترديد الوحدات الصوتية نوعا من التلوين الإيقاعي يحدثه التناغم الذي أبدعه الجناس، مما يوحي بأن للجناس دوراً فعالاً في تحسين إيقاع القصيدة». [1] فبناء النص وما يشمله من تراكيب لغوية متناسقة، ورصف وحدات منتقاة تعبر عن مرام الشاعر وتخدم التشكيلات النغمية للقصيدة وتقودنا إلى قصيدة الشاعر، ولذلك يمكن القول عن التوازي أنه :«يبرز التماثل عن طريق الموقع الوزني التطابق النحوي لفعلين، أو التطابق الصرفي لاسمين، أو التطابق المعجمي أو بعض الأحيان حتى الصوتي». [2] ومن ثم، فإن للتوازي قيمة فنية كبرى وجمال بيِّن على النص الأدبي، يجبر القارئ على تتبع المنعرجات التعبيرية للكشف عما يحتويه النص أو كل ما يخفيه صاحب النص.

– شعر –عثمان لوصيف – ملآن بالتوازي وهو من الشعراء الذين زينوا دواوينهم الشعرية بتقنيات الحداثة عبر ظاهرة التوازي الصرفي : فقال بقصيدته :

إلى القدس.

إلى القدس.
إلى القدس.
ألا شمر .. ألا زمجرْ
وحررها وطهرها
كفى ذلاً كفى عاراً
أمن نكسٍ ... [3]

عنوان القصيدة (إلى القدس) يلخص فكرة النص الأدبي هذا، يحكي قضية مركزية وجوهرية، فقد ورد بصيغة شبه جملة واضحة من خلال سطح الملفوظ – إلى القدس – فالعنوان واضح الانتماء ، و يحدد هويته ويمنحنا جواز سفر لنعيش واقع القدس على ممتد العصور. «فلا مندوحة لنا من مواجهة العنوان باعتباره الجملة

[1] – نجاة سليماني ،التجربة الإيقاعية في الشعر الجزائري الحديث، رسالة ماجستير، 2008/2007/ص 96.
[2]– رومان جاكوبسن ،أفكار وأراء حول اللسانيات، مرجع سابق،ص 129.
[3] – عثمان لوصيف ،أول الجنون، مرجع سابق، ص 68 – 69.

الأولى التي تواجه القراءة، والسواد الأول الذي يقلص مساحة البياض في النص ». [1] لذلك كانت بدايتنا مع العنوان لما له ترابط قوى مع البنية اللغوية للنص.

المتأمل في المنحنى البياني للهندسة الصرفية لهذا المقطع، يجد أنه زاخر بالتوازيات الصرفية المجسد في بدايات شبه الجملة جار ومجرور / إلى القدس / من الرجس / من نكس . مما يخلق تساوياً وانسجاماً بين الإيقاع والبنية الصرفية، من الواضح أن عبارة (إلى القدس) المكررة بالسطرين الأولين، إلا أنه وبشكل مفاجئ يهتك توقع القارئ، فمن المتوقع أن يسرد واقعها المأسوي ،ويحكي ألمها إلا أنه فعل عكس ذلك فوظف جمل فعلية (حررها .. طهرها – كفى..) . وقد سمى جاكوبسن هذه الظاهرة بـ : «الانتظار الخائب وتوليد ما هو غير متوقع ». [2] لقد وظف الشاعر متوالية جُملية بصيغ أمرية تحمل دلالة زمنية مستقبلية مستمرة (فعل أمر فاعلة ضمير مستتر وجوبا) موجها للضمير – أنت – غيَّب ضمير أنت ، ليكون التعبير مفتوحا يصعب رصده ونهايته المفترضة وذلك عبر انزياح أسلوبي ليتماشى مع رؤيته التي تؤمن بمستقبل زاهر، وقد جاءت أفعال الأمر أيضا لتكشف الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر وما يعانيه من تيه وخواء وصمت عربي ودولي عن قضية القدس، لذا وقف وراء تكرارها . إذ يجد القارئ نفسه أمام دوافع فنية وأخرى نفسية فأما :«الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على السواء، فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري ،يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره ، وربما يرجع ذلك إلى تميزه على سائر العناصر بالفاعلية ». [3] وفي موضع آخر من القصيدة يظهر التوازي الصرفي بشكل واضح حين يوظف الجمل الفعلية مسبوقة بـ متى الجازمة مرة، ومتى الاستفهامية مرة أخرى فيقول :

متى تطلعْ

متى تسطعْ

علينا زهرة الشمس.

متى نبني عروبتنا ... ووحدتنا.

[1] – عثمان بدري ،وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، ع 81، 2003، ص 17.

[2] – يوسف أبو العدوس ،الأسلوبية الرؤية والتطبيق،دار المسيرة للنشر ،عمان،الأردن،ط2007،1، ص 222.

[3]– مصطفى السعدني :البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،مرجع سابق، ص 72.

متى نشفى من البؤس.[1]

– يتردد في المقطع السابق أسلوب متأنق ومزخرف بصيغ متشابهة حرفيا وصرفيا (تطلعْ – تسطعْ) ، (عروبتنا – وحدتنا). وهي توحي بموقف متوتر ومثير بوضوح إلى ضرورة الوحدة العربية ،والأسطر الشعرية تحمل بنية عميقة تصور ظلمة وظلم المستعمر لذا نجده ينتظر سطعة الشمس. ويتضمن استفهامه بـ متى توجعا وتحسرا وتصدرت متى الأبيات بوضوح :«للوصول إلى دلالته التي يريد التعبير عنها وإيصالها إلى المتلقي بأسلوب مدهش يثير في نفس المتلقي انفعالا وعاطفة ».[2]

يحاول الشاعر –عثمان لوصيف– إفراغ شحنات التوتر من خلال الاستفهام المتكرر المتناغم المتناسق مع نسق القصيدة وطبيعة المقام. كما جاءت الأفعال (تطلع / تسطع / نبني / نُشفي) لترسم حركة أحاسيسه اتجاه قضية القدس المحتلة. كما أن التنويع في صيغ الأفعال يترجم ثراء تجربه الشاعر الجزائري ،ويعكس تلك الأحداث الأليمة التي تعيشها أرض فلسطين انطلاقا من انتفاضة الحجارة ورفض الأمر الواقع، وعدم الاستسلام لهذا البؤس المحتوم. والدارس لبنية النص يقف في هذا المقطع على غياب الروابط النصية وتوظيفه :«الأفعال متتابعة بإلغاء أحرف العطف، وهذا التتابع في الجمل الفعلية يصور الحركة وترددها مع السرعة وما تقتضيه من اختصار الزمن ».[3] وكأن الشاعر يعيش في عجلة من أمره ليحقق النصر وتحرير للأقصى المبارك في أزيد من مضرب في دواوينه ، ويطرح موقفا واضحا عبر تراكيبه المتوازية.

1–2–ب–3– التوازي التركيبي :

تحضر علاقة التضايف بين لفظ التوازي ولفظ التركيبي، تعبيرا واضحا منهما على التماثل والتشاكل والتناسق بين وحدات الكلام، فلفظ التوازي قد بسطنا عبر أسطر سابقة تعريفات توضيحية، أما مصطلح التركيبي فهو يشير إلى :«مجموعة من العلاقات الناظمة لوحدات الكلام، وهذه العلاقات يمكن لنا أن ننظر إليها من جهة علم اللغة الوصفي والحديث عنها، ضمن مجموعة التراكيب التي تظهر في مكونات اللغة ».[4]

---

[1] – عثمان لوصيف : أول الجنون، مرجع سابق، ص 68.

[2] – يوسف كوفحي :أعمال جبران خليل جبران العربي :دراسة أسلوبية، " رسالة ماجستير" كلية الآداب، جامعة اليرموك إيد، الأردن، 2007، ص 60.

[3] – صالح خليل أبو أصبع :الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين 1948 1975 دراسة نقدية، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، 2009، ص 374.

[4] – أحمد مختار عمر عبد الحميد ،أسس علم اللغة، دار عالم الكتاب، القاهرة، مصر، ط8، 1998، ص 36.

فهناك علاقات حتمية بين وحدات الكلام والتراكيب اللغوية، التي تشكل في مجموعها النص، فالتوازي التركيبي يتمثل في :«تقسيم الفقرات بشكل متماثل، في الطول والنغم والتكوين النحوي، بحيث يبرز عناصر متماثلة و متقابلة في الخطاب، من أجل أن يتحقق الانسجام والتنوع والاتساق في البناء، ويعزز الإيقاع ».[1]

فالبنية التركيبية تحمل جرساً موسيقياً يوحد بين النغمة والنكهة الإيقاعية للنص، فهذا التجانس الإيقاعي ينضج ويكبر من خلال التراكيب اللغوية التي تخدم نفس الفكرة وتعالج نفس الموضوع :«فالجزئية التي يقع عليها التشاكل يلمس بها الكل، إذْ لا يتصور بتاتاً أن يأتي بدلالة جزئية خارجة عن الرسالة اللغوية المقصودة، فالنص يستلزم كل عنصر من عناصره ، واكتمال النص لا يتحقق إلا من خلال الروابط ومن خلال الألفاظ والجمل التي تشكل عاملا من عوامل اتساق النص ».[2] فالجمل المتكئة على تركيب نحوي وصرفي صحيح تعد من أهم عناصر التوازي التركيبي، لأنها تحدد السمات النحوية الأساسية في اللغة وأنظمتها، وتتضح معالمها الدلالية: «فالتشاكل النحوي يؤدي وظيفتين مهمتين، فيخدم البعد الإيقاعي، بتكرار التركيب وانتظامها من جانب، ويهدف من جانب آخر إلى تبليغ رسالة ما، لأن هذه التراكيب ذات طابع جمالي تأثيري فضلا عن طبيعتها المعنوية و العلاقية ».[3]

فالتركيب النحوي يخدم أمرين كلاهما مكمل للآخر فله بُعد إيقاعي جمالي، و بعد فني بحت، يرفع من شعرية النص، وفي الآن ذاته هو رسالة لها أبعادها الدلالية والمعنوية، والسياق الدلالي يتحول من معنى إلى آخر تبعا للبنية التركيبية فكل الظواهر اللغوية من تقديم وتأخير، أو إضمار .. الخ. لها فاعلية في تحويل التركيب من معنى إلى معنى مغاير أو متقارب من الأول لأن : «المعنى اللغوي يختلف نتيجة لنوع الوحدات الداخلة في التراكيب ولمواقعها، فاختلاف البنيات الشكلية والمواقع الوظيفية يتبعه اختلاف دلالي وفقا لحالات الاستعمال ».[4]

فتراكيب النص وشفراته النصية لها ارتباط وثيق بالمعاني التي تنبئ عنها الجمل ضمن قرائن لفظية، ووحدات كلامية تربط بينها علاقات تركيبية ودلالية وذلك أن :«البحث عن الدلالة يكون مرتبطا بما يوفره السياق من

---

[1] – صلاح فضل ،بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ع 164، 1992، ص 215.

[2] – فائزة محمد محمود المشهداني ،تشاكل الإيقاع في قصة موسى والعبد الصالح عليهما السلام، مجلة عالم تكريت للعوالم الإنسانية، مجلد 14، العدد 1، سنة 2007، ص 27.

[3] – محمد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت، ط 1، 1985، ص 26.

[4] – الحياني عبد الله خليف ، التوازي التركيبي في القرآن الكريم، رسالة ماجستير إشراف هاني صبري علي آل يونس، جامعة الموصل، العراق، ص 15 16.

فضاء تأويلي واسع، وهذا يعني الاتجاه نحو اعتماد المدونات التطبيقية للعمل النقدي، يكاد يكون كليا ».[1] فالنص الأدبي بنية تواصلية كبرى، فهو رسالة يلتقي فيها القارئ بالمبدع، هذا النص مفكك إلى وحدات صغرى هي الجمل، والجملة هي محور دراسة التوازي التركيبي لاعتبارها تحمل معنى خاصا، ويكاد يكون مستقلا بذاته، تتضافر مع غيرها من التراكيب لتبني دلالة متناسقة للقصيدة ككل فـ :«مجموعة المعاني المرتبطة بالجملة ذاتها تشكل معنى واسعاً يحمل الطابع العام للنص بأكمله، فلا يمكن الحكم على معنى الكلمة الصغرى إلا بالنظر إلى سلسلة العلاقات الناظمة بينها وبين سائر الوحدات الكلامية في الجملة ذاتها، وبالنظر إلى مجموعة تلك الجمل المكونة للنص بأكمله، فإن المعنى رهين هذه العناصر كلها ».[2] فالكلمة حبيسة السياق التي توضع فيه، فلا تعبر عن معنى ثابت وقار، فهي ذات شطح دلالي لا يمكن القبض عنه إلا من خلال نسق لغوي تسبح في قضاءه، فهي متغيرة من جملة إلى أخرى.

ويتحدث رومان جاكوبسن عن قضية التوازي ويرى أن اللغة الأدبية تخضع إلى :«التوازي الذي يربط بين الأبيات المتجاورة فتنتج عنه المتقابلات التوزيعية، بالإضافة إلى الكثير من العلاقات على المستوى الفني والدلالي، وقد مضى في تفكيره إلى ما هو أقصى من ذلك بما رأى في التشابه والاستعارات والمقاربات والموازنات وحتى القافية انعكاسات لهذا المبدأ ».[3] فالجمل التركيبية تحمل في طياتها الموسيقى التي تشحذ المشاعر، وتنمي الأفكار، فالتوازيات الوزنية والصوتية، والنبر المحرك للأحاسيس كلها تخاطب التذوق السمعي، فالإيقاع الموحي بالتأويل هو تفسير لمعنى النص و هو الأقرب إلى الصواب لدلالات الحقيقية، وعليه فقد وضع أحمد علي عبد العاطي تعريفا وافيا للتوازي التركيبي قال عنه هو :«التماثل الموقعي لجمل وافية الأركان، أو قريبة من ذلك تتابع رأسيا في الأبيات. بحيث يبدو النسق النظمي لها واحد المعنى. إن تركيب الجمل واحد وإن اختلفت الوحدات الصوتية والصيغ الصرفية المكونة للكلمات ».[4] فعند تحديد الوضع الذي تبوأته الكلمات من السطر الشعري. حينها يمكن تحديد المعنى العام للجملة، وقد يتغير المفهوم نتيجة :«لنوع الوحدات الداخلة في التركيب ولموقعها، فاختلاف البنيات

[1] – يوسف بديدة ،جماليات التوازي في شعر نزار قباني، نحو مقاربة سينمائية أسلوبية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، العلوم في الأدب الحديث، جامعة الحاج لخضر، 2013، ص 213.

[2] – خطابي محمد ،لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، 1998، ص 13.

[3] رومان جاكويسن :قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص 88.

[4] أحمد علي عبد العاطي :التوازي التركيبي في الشعر الفاطمي المصري، " بحث في النقد الأدبي " جامعة المدينة العالمية قسم الأدب العربي والنقد، ماليزيا، ص 01.

التشكيلية والمواقع الوظيفية يتبعه اختلاف دلالي، وفق لحالات الاستعمال. »[1]. فالتحول الموقعي للتراكيب النحوية والصرفية، من شأنه تغيير العلاقة الإسنادية، ويعطي دلالة جديدة مغايرة لسابقتها لانتهاكها صفة الرتبة بالجملة النحوية، وهذا التحول والعدول يؤثر حتما في المعنى والمغزى العام للنص بأكمله. فـ :«التوازي الأفقي بين تلك الوحدات لا يأتي إلا من خلال العلاقات التركيبية النحوية بين العناصر الجملية المختلفة».[2] والمتمعن في هذا الطرح يجد أنه قد سلط الضوء على التوازي النحوي التركيبي دون ربطه بالمعنى والدلالة، فيكفي عنده توازي البنيات النحوية، فتحمل تراكيب لغوية لها نفس الوحدات الصرفية فهي :«التي يقوم الأديب بتقطيعها تقطيعاً متساويا، بحيث تتفق في البناء النحوي اتفاقاُ تاماً، وسواء اتفقت هذه الجمل في الدلالة أو لم تتفق، فالمهم التطابق التام في البناء النحوي. »[3] فترد الجمل متساوية في الطول والقصر، ضمن نسق واحد، أي إبراز التراكيب النحوية المتوازية كالجمل الاسمية أو الجمل الفعلية، أو الأساليب النحوية التي تسمح بتفكيك النص إلى وحدات صغرى تحدد أدبية النص، وقد تأخذ هذه الجمل أسلوب العطف فيما بينها :«عطف الجملة على الجملة المشابهة لها من حيث التركيب يكون أكثر انسجاما، وتكون النفس أكثر قبولا، وانسجاماً كأن تعطف الجملة الاسمية على الجملة الاسمية، وأن تعطف الجملة ذات الفعل المضارع على مثلها، وكذلك الجملة ذات الفعل الماضي، وهذا هو الأصل كقولنا " يقوم ويقعد وقام وقعد " .[4] ففي الغالب تتفق الجمل المتوازية في التشكيل النظمي فقط. ومن ثم فيكون التآلف بين دلالات التراكيب الناتجة بصورة غير مباشرة من التوازي التركيبي، والتفاعل بين المعاني المعجمية والوصفية بالجملة يؤدي في النهاية إلى معنى، إذْ لولا هذا التركيب النحوي للجملة ما نشأ المعنى الدلالي الواضح أمام القارئ، فالجملة المقبولة لابد لها من علاقات تلاؤمية بين عناصرها وهي علاقات أفقية أي :«إنها تركيبة، ولا يمكن أن تنشأ إلا بطريق التركيب النحوي، ومن هنا يفترض أن التركيب النحوي هو الوسيلة المباشرة التي أعدتها اللغة لنشوء المعنى الدلالي للجملة ». [5] فالفعل والفاعل واللواحق الأخرى بالجملة كلها تمد المعنى الدلالي بالمعنى الأساسي للجملة، وتميز الجمل بعضها عن بعض كما :«يمد العنصر الدلالي العنصر النحوي كذلك، بعدد من

[1] – هدى محمد صالح الحديثي ،المستويات الدلالية لنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة الآداب، ع 58، 2012، ص 221.

[2] – عبد اللطيف محمد حماسة ،النحو والدلالة، مدخل إلى دراسة المعنى النحوى الدلالي، القاهرة، مصر، ط 1، 1983، ص 113.

[3] – رجب عبد الجواد إبراهيم ،موسيقى اللغة، دار الآفات العربية، القاهرة، ط2، 2008، ص 67.

[4] – فضل حسن عباس ،البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني)، دار الفرقان، الأردن، ط4، 1997، ص 445.

[5]– مصطفى حمدة ،نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة القرآنية، دار نوبار، مصر، ط1، 1997، ص 139.

الجوانب التي تساعد على تحديده وتمييزه، فبين الجانبين أخذ وعطاء، وتبادل تأثيري مستمر ».[1] فتخير اللفظ، وترتيب الكلمات داخل الجمل ليس اعتباطا ولا عفويا ودون تخطيط مسبق ومحكم. ولكن له قواعد فنية ومعايير نحوية تؤدي بدورها إلى معنى ومدلول إذْ أن :«الغرض ليس بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل ».[2]

وهذا ما يجعلنا نقف عند أهمية التوازي التركيبي الذي يعد عنصرا تنظيميا بين الوحدات الكلامية وتقاربها الصوتي والدلالي والإيقاعي، ولا يقتصر مفهومه عند الصيغ التركيبية فحسب بل يهتم بـ :«أية مشابهة وبأي اختلاف يدرجان ضمن الأزواج المتجاورة وللأبيات، وبين الأسطر ضمن نفس البيت ».[3] فتتفاعل الوحدات المتشابهة وتحقق أكبر قدر من التناغم والتأثير الفني في المتلقي، لما يجده من تقارب وتكامل بين بنيتين، فالتوازي التركيبي إنما هو :«مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يُعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر –بدوره– يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، تعني أنها ليست تطابقا كاملا، ولا تبايناً مطلقا، من ثم فإن :هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميز الإدراك من الطرف الأول ولأنهما في نهاية الأمر طرفا معادلة، وليسا متطابقين تماماً. فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما. بل نحاكم أولهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما ».[4] فصياغة وحدات كلامية ذات وظائف نحوية معينة ومتشابهة تتيح لنا توازيا دلاليا الذي هو :«شكل من أشكال التنظيم النحوي يتمثل في تقسيم الحيز النحوي على عناصر متشابهة في الطول والنغمة والبناء النحوي، فالكل يتوزع في عناصر أو أجزاء ترتبط نحويا وإيقاعيا فيما بينها ».[5]

وكل هذه الحيثيات بالنص تصنع الدلالة كلما كان النص حافلا بالشعرية لق د نظم الشاعر– عثمان لوصيف– واستعمل ظاهرة التوازي التركيبي بذكاء وانتقاء لبعض من قصائده حتى يمنحها خصوصية ودلالات أعمق فيقول بقصيدة البدايات :

البدايات

نبدأ من عيوننا.

---

[1] – عبد اللطيف محمد حماسة ،النحو والدلالة، مرجع سابق، ص 113.

[2] – نور الهدى لورش ،علم الدلالة دراسة وتطبيق، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط1، 1995، ص 41.

[3]– محمد مفتاح ،التلقي والتأويل، مقاربة نسقية المركز النقابي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 152.

[4]– لوتمان ، تحليل النص الشعري، مرجع سابق، ص 129.

[5] – طراد الكبيسي ، جماليات النثر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة الموسوعة الصغيرة بغداد، العراق، ص 23.

من جمرة الخوف.

نرحل في نعاسنا.

تحت رذاذ الليل و ارتعاشة الهواء.[1]

يعبر عن البدايات الحميمية الوجدانية العميقة التي تحفز النفوس المستغرقة في عيون بعضها، فعمد الشاعر لتوضيح الصورة التي يريد رسمها من واقع ملموس، عين تبصر عينا، ترسل إليها رسالة شعورية بلغة العيون، فترد بحركة تجيب دعوته وتفهم مبتغاه، ثم ترحل إلى الذاكرة في النعاس. فالتوازي التركيبي هنا كالآتي :

فعل مضارع + فاعل مستتر + حرف جر + اسم مجرور + مضاف إليه.

⇓ ⇓ ⇓ ⇓ ⇓

نبدأ + نحن + من + عيون + نا

⇓ ⇓ ⇓ ⇓ ⇓

نرحل + نحن + من + نعاس + نا

فتقوم توازي الجمل الفعلية على :«التماثل في البنية التركيبية، التي تعتمد في نسجها على البناء النحوي المكون من الفعل والفاعل، وقد يتعدى أحيانا إلى المفعول به ».[2]

فالتوازي بالجملتين واضح إذْ تقوم المتواليتان على التماثل التركيبي، والتماثل في الصورة الشعرية، فهما سلسلتان تمضيان على الوتر الإيقاعي ذاته، إلا أن دلالته المتوالية الثانية أعمق وأقوى وأوقع في النفس والخيال، فالراحل و المعشش في النعاس قد فاق سطوته وتحول إلى فعل لا إرادي. ثم يحدث التوازي بالأسطر الموالية فيقول :

نركض في حدائق النجوم.

نتيه في الغيوم.

مضرين بالغناء.

مضمخين بالبكاء.[3]

[1] – عثمان لوصيف ، شبق الياسمين، مرجع سابق، ص 15 – 16.

[2] – إبراهيم السمرائي ، الفعل زمانه وأبنيته، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط3، 1983، ص 82.

[3] – عثمان لوصيف ،شبق الياسمين، مرجع سابق، ص 15.

– لعل التوازي التركيبي في هذه الأسطر، لا يحتاج إلى كبير جهد لكشفه.

مضرين با لغناء

⇓ ⇓ ⇓

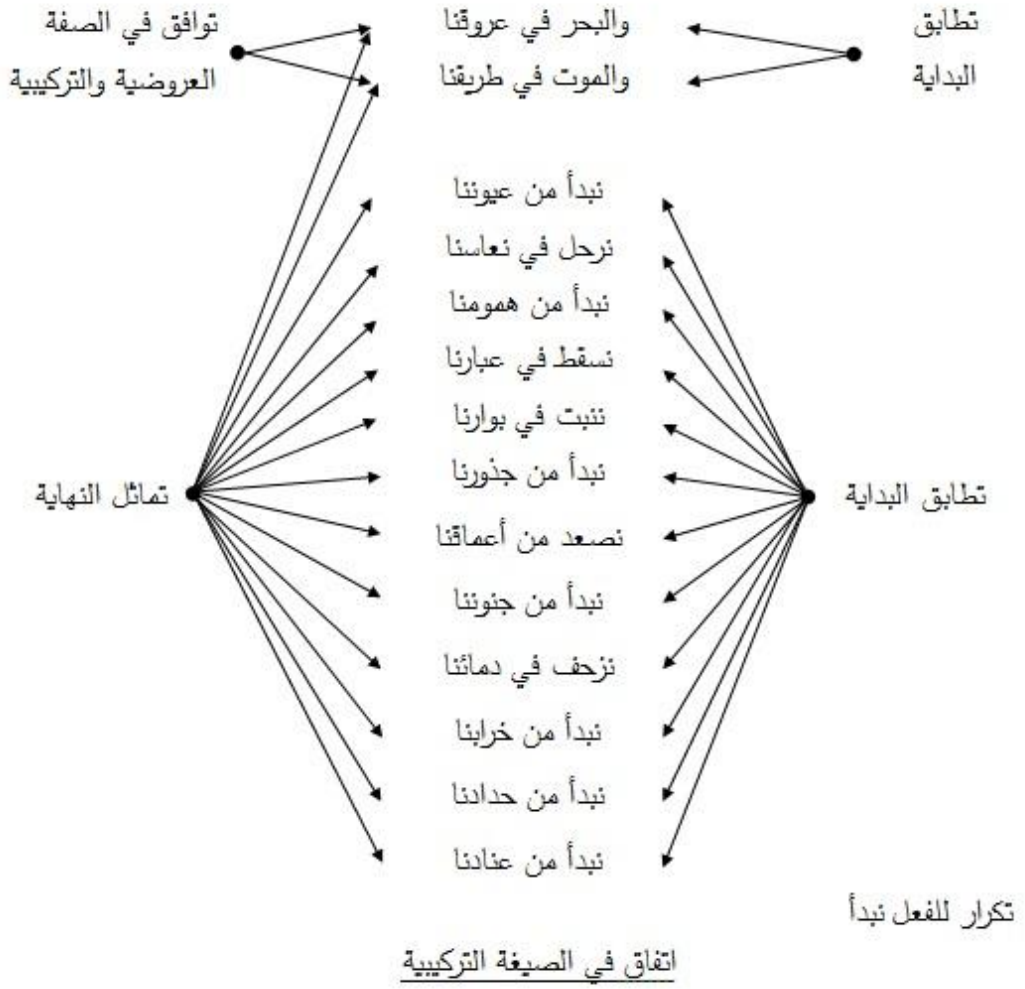
مضمخين با لبكاء

⇓ ⇓ ⇓

حال + حرف جر + اسم مجرور + ممدود.

– وعلى الرغم مما يحمله هذا التركيب من تشابه لفظي وصوتي، يبلغ حد المطابقة تقريبا (مضرين – مضمخين) ، (الغناء – البكاء)، وما يوفره هذا التشابه النحوي من اتساق إيقاعي، إلا أنهما لا يوفران تشابها دلاليا، لأن الغناء يقابله الفرح، بينما البكاء في الغالب والمتداول ينم على الحزن.ويواصل في إرسال تواز أكثر وضوحا بأسطر القصيدة نفسها

البدايات فيقول :



– هذا الوثب السلس و الرهيف يوفر – عثمان لوصيف– لنصه عدة توازيات، فمن البنية العروضية ومن خلال السطرين الأولين اللذ ين وردا على البحر الرجز على الوزن (مستفعلن – متفعلن)، كما يلاحظ تطابق في بداية الأسطر الشعرية ونهايتها، فيبدو لأول وهلة ايجابية نحو البحر والتبحر ولقاء المتحابين، والمتنفس للمتنزهين، إلا أنه سرعان ما يتحول الخطاب إلى السلب حيث الخطر والموت. وكأن تركيب الجملتين وقصر السطرين الشعريين يعبران على أن الحب والموت على طريق واحد. ويخرجان من م شكاة واحدة. فالتوازي بهذه الأبيات زاد من إيقاع القصيدة لأنه :«يحمل خصائص صوتية وبلاغية تؤدي إلى إثراء الصياغة الشعرية بنغمات نفسية أخّاذة،

وإيقاع عذب، يقرئ العين جمالا، والأذن بيانا، فيبعث في النفس السكينة والطمأنينة ».[1] فيعتمد هذا التوازي بالجملتين (إلى البحر في عروقنا والموت في طريقنا) على وجود تقابل في الدلالات بين عنصرين أو معنيين في سطرين شعريين مختلفين ويتسمان بتقسيم عروضي دقيق وموحد. و«كلما زاد التضاد زاد التوتر ».[2]

يبدو بديهيا لنا تحقق التوازي بين اثني عشر سطرا. يتصدر المشهد لوحة جديدة لأحاسيسه مشبع ة بالدروع الرمزية ذات الهيلمان الملفوظي الجمالي ،مع حضور مفردة (نبدأ) سبع مرات ذات دلالات مختلفة ، توحي بالخطابات التحاورية بين جنسين متميزين ، وهنا تظهر خطى الشاعر الحثيثة في اختيار حركية المشهد الدرامي ، ليجرجر التعبير إلى ذروته الدلالية حين ينبئنا أن الجنون بلغ إلى مرحلة العناد، —نبدأ من عنادنا — فهو يقدم مضمونا نفسيا متفاعلا مع المشاهد الأخرى مشكلا تناغماً صوتيا وانفتاحاً دلاليا للنص، وحتى يضمن تلك القرائية المفتوحة لكونية وتكوين النص .

[1] – رابح بوحوش :اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2005، ص 230.

[2] – استانلي هايمن :النقد الأدبي ومدارسة الحديثة، ترجمة إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1958، 57/2.

الفصل الثالث: التناغم الفني بين البلاغة والإيقاع في شعر عثمان لوصيف.

- التناغم الفني بين البلاغة والإيقاع.

- الإيقاع و البديع.

- الجناس.

- التصريع والترصيع .

- الإيقاع والبيان.

- التشبيه .

- الاستعارة.

الفصل الثالث : التناغم الفني بين البلاغة والإيقاع

– لن نكون مخطئين إذا قدمنا رؤى معاصرة تُوفِّق بين الدرس النقدي الحديث والدرس البلاغي، من خلال علم البيان وعلم البديع، من ذلك كانت أجمل الصور وأبلغها تلك التي انزاحت عن التعابير المعتادة، محاولة استغلال كل الطاقات الكامنة في اللغة، وإن أروع الشعر يَكْمُن في أنه يُعطي كشفاً مفاجئا، ويحمل تصويرا جريئاً وقويا للمعاني، كما يزخر بمعنى كبير، فهو يحمل مشاعر الشاعر وأحاسيسه، فهي نتاج لقاح وتزاوج اللفظ مع المعنى مكونا مولوداً جديداً هو النص.

فالشعر هو لغة القلوب، ومرآة تعكس الأحاسيس والمشاعر، وتخاطب وجدان ال قراء، تحاول نقل هموم الإنسان وتطلعاته وتسبر أغوار هواجسه و أللاوعيه، فعبر حركة تناغم بين الرؤيا الشعرية والكلمات يعتمد الشاعر الألفاظ العميقة الرشيقة، والتشبيهات والاستعارات البليغة و الجناسات البديعة، فعملية الإبداع الشعري هي إيقاعات جزيلة، و تصويرات دقيقة ومميزة فهو :«عنصر عضوي في الصورة الفنية، والقضية ليست وجوده أو عدم وجوده، لأنه موجود بالفعل، ولكن القضية في قوة هذا الوجود وسيطرته ». [1] وعليه يمكننا القول باطمئنان بأن هناك تقاربا والتقاء بين الدرس البلاغي والدرس النقدي الحديث، فكانت العناية بالغة باختيار اللفظ من حيث بلاغته ودلالته وجرسه، وحسن توظيفه في النص حتى يستميل السامع وترتاح له أذنه، وتثير ذهنه نحو طيران تخيلي ، يسبح في فضاء النص.

– يشترك الإيقاع مع الفنون البلاغية المتنوعة من حيث الاحتياج إلى خبرة فنية، وتجارب شعورية تمكننا من إيجاد رؤيا فنية خاصة، هذه الرؤيا توجه المبدعين إلى ابتداع أدوات تُحافظ على المرور اله ادئ عبر صورهم الشعرية كالصور التشبيهية، و الاستعارية، و الكنائية، والصور البديعية عموما، هذه القضايا تُعطينا سلسلة من الصور تُلفت نظرنا لما فيها من جسارة وحس عاطفي مرهف ،من خلال بيانها وترنيماتها الموسيقية، الأمر الذي يجعلها تتميز بقدرتها الإيحائية ، وتنوع الدلالات و المحامل اتساعا وتعددا ، ومن أجل الكشف عن فاعليتها وأفكارها القلقة أو الرائعة من جانب آخر سنقف على العناصر الآتية:

[1]–منير سلطان، الإيقاع الضوئي في شعر شوقي الغنائي منشأة المعارف الإسكندرية، ط1، 2000، ص 454.

1- الإيقاع والبديع:

– لقد تباين مفهوم البديع في اللغة، والذي جاء على معان متقاربة، فهو كل جديد محدث ومخترع، وهو كل عجيب وغريب وهو من «بَدُع الشيء يَبْدَعُه بَدْعاً وأبتدعه أنشأه وبدأه وبدَع الرَّكِيّة: اسْتَنْبَطَها وأَحدَثها. والبدع :الشيء الذي يكون أولا ». [1] وهو في البلاغة مصطلح علمي يمثل أحد الأقسام الثلاثة عند السكاكي حيث:«يُعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة ». [2] ولعل السكاكي هو الأول من فرق بين مباحث علمي البيان والمعاني ، بل يقال :«إنه أول من أطلق اسم (علم المعاني) على المباحث التي بحثها فيه، وأول من أطلق على مباحث التشبيه والمجاز والكناية اسم (علم البيان) .وأول من حكم عليه أنه متنزل من علم المعاني منزلة المركب من الفرد ». [3] فعلم البديع إذن هو ركن من أركان علم البيان، وسر من أسرار روعته وجماله. له قوة التأثير في النص، و به يصبح النص ناصعاً جلياً مؤثراً. وطالما أن النفس تتوق وتعنى إلى دراسة علم البديع، لكونه أحد فروع علم البيان، و الأثرى بلاغه والأغزر علمًا، فأهتم الشعراء بالإيقاع استجابة لنوازعهم الفطرية مع الحركات والأصوات الطبيعية و:«لشدة ولعهم بالإيقاع وإدراكهم لقيمته الجمالية والتعبيرية، لم يكتفوا باستعماله في صناعة الشعر، بل زينوا به كثيرا من أصناف كلامهم المنثور وأكثروا فيه من التوازن والتناسب والازدواج والسجع وغير ذلك من المحسنات التي يمكن اعتبارها من عناصر الإيقاع ». [4] ومن هنا فقد كان للأساليب البديعية حضور وحظ وافر بالنص الأدبي، ومعيار يعتمد في بنياته على الإيقاع والتشكيل الصوتي على نحو ما نراه مجسدا في السجع و التصريع والجناس، وعلم البديع عند ابن خلدون هو :«النظر في تزيين الكلام وتحسينه بنوع من التنميق :إما بسجع يفصلها، أو تجنيس يشابه بين ألفاظه، أو ترجيح يقطع أوزانه، أو تورية عن المعنى المقصود، أو إيهام معنى أخص منه لاشتراك اللفظ بينهما، أو طباق بالتقابل بين الأضداد أو أمثال ذلك». [5] يحيلنا ما سبق إلى الحفر في أنواع البديع بالنص، أي البحث في الماهية والصيغة والوظيفة في ضوء النظرية النقدية وجوهر فلسفة الإيقاع وفلسفة النص، فنعومة النص الشعري وجمالياته البديعية والبيانية تتشكل من : – الجناس، التصريع، الترصيع، ...الخ.

---

[1]– ابن منظور،لسان العرب، مرجع سابق، (ب.ل.ع)، ج8، ص6.

[2]–القزويني، التلخيص، شرح البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت،ط1932،2 ص 347.

[3]– أحمد موسى، الصيغ البديعي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1969 م، ص 250.

[4] –محمد الأمين الأخضري، كسر الإيقاع ودلالاته في الفاصلة القرآنية تحت مقدم ضمن أعمال المؤتمر الدولي الثالث للعلوم الاسلامية والعربية وقضايا الإعجاز في القرآن والسنة بين التراث والمعاصرة، بجامعة الميتا مج 3، ص 1129.

[5] –مقدمة ابن خلدون ، القاهرة، 1960، ص 1066.

1 -1- الجناس:

1-1-أ - مفهومه:

هو علم يُعرف به وجوه تحسين الكلام، فورد بمعجم لسان العرب : «الجناس والمجانسة والتجنيس مصدر جنس والتجانس مصدر تجانس والجنس في اللغة الضرب ،وهو أعم من النوع نقول النوع من الضرب هذا أي من جنسه، فالجنس من كل شيء ما ترجع الأنواع إليه ،والجمع أجناس و جنوس"[1]. فهو أحد فروع علم البديع فـ: « الجناس والتجنيس والمجانس ألفاظ أطلقت في البديع على لون من عودة الحروف المتحدة الجنس مرة أخرى في الكلام على قرب، وقد اختلف العلماء في تعريفه لكثرة أنواعه التي لو جمعت تحت تعريف واحد لثقل واسترذل» [2]. فالجناس ينطلق من اتفاق وتشارك في الحروف أو في بعضهما مع اختلاف المعنى ،فحسب رأي ابن الأثير :« وحقيقته أن يكون اللفظ واحد، والمعنى مختلف» [3]. فالجناس لا يحرص من كونه اشتراك لفظي، وقد أرجع الجرجاني عبد القاهر فضيلة الجناس إلى نصرة المعنى وتقويته وتنوعه وإعطاء دلالات متباينة : « فالجناس المقبول هو الذي يطلبه المعنى ولا يبتغي به بديلا يمتع من غير قصد من المتكلم» [4]. فهو يدعو إلى التلقائية والعفوية في صياغته ودون تكلف، ثم يؤكد على قيمة الجناس لاستجابة القارئ وفهمه للمفردات المتجانسة، ثم يؤكد ذات الأمر بقوله :« ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة، كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، و يوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها، بهذه السريرة صار التجنيس وخصوصا المستوفي منه، المنبثق في الصورة، من حلي الشعر، ومذكور في أقسام البديع» [5]. وقد وفق أحد البلاغيين في الجناس وق.عّد له ضوابط يقال : «أن يتشابه اللفظان صوتيا في تأليف حروفها ووزنها وحركاتها ويختلف دلاليا معناهما» [6]. فالجناس يشكل بنية صوتية وإيقاعية من تلك المفردات المتجانسة فهو يقوم على : «تكرار أصوات الفظتين أو أكثر و يختلفان في المعنى، وهو وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ، فهو ليس في الحقيقة إلا تفننا من طرف ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم» [7]. فترجع شاعرية شاعرية الجناس وجماله إلى التوافق الصوتي وتكرار بعض حروفه إلى التناغم الموسيقي المتوحد تقريبا ، لأن تناسب

---

[1] -ابن منظور، لسان العرب، مادة (ج، ن، س)، ج3، ص: 215.

[2]- عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتاب، ط2، 1986، ص: 200.

[3]- ابن الأثير، المثل السائر، مرجع سابق، 342.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق،07.

[5]- المرجع نفسه، ص، 05.

[6]- يحي بن حمزة العلوي اليمني، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت (د ت)، ح2، ص: 306.

[7]- سلمي علي جبار، أسلوبية البناء الشعري في شعر أبي تمام، دار البيان، لندن، ط1، 2010، ص: 25.

الحروف وتوافقها الترتيبي فهي : « تهز أوتار القلوب على لحن موسيقاه ومعناه، ويحسن عنده الذوق، ويحلو الشكل، إذ يؤلف نظاما وانسجاما و ائتلافا محببا إلى النفس؛ بما يقدمه إليها من البشاشة والسرور، والفرح والهدوء، والاتزان، والإعجاب»[1].

فيقوم الجناس و يتكز على معيارين: صوتي يتعلق بأصوات الكلمتين، و دلالي يهتم بشعرية الكلمات وشعرية العلاقات بين اللفظين المتجانسين : «إن المعيار الذي قام عليه التجنيس إنما هو معيار صوتي بالدرجة الأولى، الأمر الذي أدى إلى التركيز على دلالة اللفظتين المتجانستين، ومن ثم التمييز بينهما على أساس المعنى، فالصوت سابق لأنه هرم الأصوات الذي تعرف به الظاهرة في الخطاب، تعني المادة (ج، ن، س) هو أيضا المعيار المرجعي باعتبار الجناس بأقسامه»[2]. ويتم التوافق والانسجام إذا تكاملا الصوت والمعنى في الآن نفسه، وبتعبير عبد القاهر الجرجاني في التجنيس :«فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان وقع معنييه ما من العقل موقعا حميدا ولم يكن مرمى جامع بينهما مرمى بعيدا، أتراك استضعفت التجنيس» [3]. فالجرجاني يُلمِّح على بناء المعنى التام وتحقيق دلالة منسجمة وتوحي بتكامل النص فيقول : «إن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن ،ولما وجد فيه معيبا مستهجنا، ولذلك الاستكثار منه والولوع به»[4].

يختصر أحد المعاصرين تعريفًا يقترب كثيرا من تعريف القدامى فالجناس عنده : «استعمال لفظين يرجعان إلى مادتين مختلفتين، أو مادة واحدة تمخضت مع كل دال من الاثنين إلى التعبير عن معنى خاص، متقاربتين أو متحدتين في الأصوات ومختلفتين في المعنى» [5]. وقد لفق الصفدي تعريفا خص به نفسه للجناس قال فيه :«والذي أختاره أنا في رسم الجناس أن أقول: هو الإتيان بمتماثلين في الحروف أو في بعضهما، أو في الصورة، أو زيادة في أحدهما، أو متخالفين في الترتيب أو الحركات ، أو بمماثل يرادف معناه مماثل نظما» [6] .ولعل أيسر تعريف للجناس

---

[1]– علي الجندي، فن الجناس، دار الفكر العربي، مصر، ص: 29.

[2] - رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، بحث في تجليات الإيداع تركيبا ودلالات وجمالا، عالم الكتب الحديثة، العراق، ط1، 201،ص183.

[3]– الجرجاني، أسرار البلاغة،مرجع سابق، ص16.

[4]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص16.

[5]– صلاح الدين الصفدي، جناس الجناس في علم البديع، مطبعة الجواني قسطنطينية، ط1، 1299هـ، ص 19.

[6]– يحي بن حمزة العلوي اليمني، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مرجع سابق، ح3، ص: 351.

للجناس وأدناه للشمولية تعريف العلوي والذي هو : «اتفاق اللفظتين في وجه من الوجوه مع اختلاف معانيهما»[1]. فيكفي في الجناس أن يشترك اللفظان في وجه من وجوه، ويذكر الدكتور "إبراهيم سلامة" أن أرسطو كان لديه التفكير المبكر بلغة تدل على الجناس لكنها غير صريحة فيقول: «إن معظم النكت البلاغية التي نلمحها في الصورة والنص، بلاغتها في المخاتلة التي يلجأ إليها الأديب، فإذا انتظرنا من الأديب معنى، فخاتلنا عليه ليأتي بمعنى آخر مضاد له تأثرنا به وتأثرنا بكلامه أكثر من غيره، وكأننا من أثر هذه وتلك المخاتلة تقول: ما أحق ما يقول وما أصدقه إننا نحن الذين أخطأنا الفهم لا الأديب » [2]. ثم يتمادى في حديثه قائلا : «إن الكلمة المشتركة في المعنى مع كلمة أخرى إذا اقتيدت بمهارة إلى معنى آخر مغاير لمعناها الأصلي، فذلك كل ما تربو إليه البلاغة»[3]. فحديث أرسطو لا يخص الجناس بمفرده، بل هو شامل وموسع يضم الاستعارة والطباق والمقابلة، فالجناس ينحصر بإتقان في الحروف أو في بعضها مع اختلاف المعنى . فقد عُرّف بمعجم المصطلحات العربية : «تشابه اللفظتين في النطق مع اختلافهما في المعنى، وهو تام إن اتفق اللفظان في الحروف ونوعها وشكلها (هيئاتها) وترتيبها ، وإما غير تام إن اختلف اللفظان في واحد من هذه الأربعة» [4]. وفي تعريف آخر حديث:«التوازن هو في الأساس اتفاق الأصوات واختلاف الدلالة» [5] . ويُجمل علي الجندي شروطا مهمة في الجناس وإيقاعه فقال:«الجناس البديعي الجميل عماده الطبع الذي يقدمه بيسر وسهولة وأناة في حالات الإلهام والصفاء ، وانسجام الخاطر مع سحر البيان، وروعة الوحي والاتفاق، فتسكن إليه النفوس، وتنشرح به الصدور، وتنفرج به الكروب، كما يفعله الإيقاع والتنغيم والتلاحم الموسيقي في النفس، إذ يكسب الكلام المتضمن معنى عاديا لا جدة فيه ولا ابتكارا أو إعجابا باهرا ورونقا أخاذا»[6] .لقد طاف بعيدا عن التعريف المعتاد حيث ركز على على فاعلية الجناس ودوره وإيقاعه داخل النص الأدبي ولعل "ابن المعتز" هو المشير الأول لفن الجناس، ف للاحظ الشواهد التي اعتمدها فضلا : « عن الاصطلاح والتعريف والتحدي إلى وعيه بقيمته الصوتية ووظيفته الإيقاعية والدلالية، التي تتمثل في الاضطراب وتحريك الذهن لالتماس الفرق الدلالي الذي يظل الخاصية المميزة للتجنيس عن تكرار القائم عن إعادة اللفظة بالمعنى نفسه، حتى في أحوال التجنيس الاشتقاق ، فعلى الرغم من التقارب الدلالي الذي يلحظ بين اللفظتين المتجانستين الحاصل بفعل الاشتقاق، فإن اللفظتين تحتفظان بشيء من

[1] –أرسطو، كتاب الخطابة، ص، 76.

[2]– المرجع نفسه، ص،77.

[3]– أرسطو، نفس مرجع سابق، ص،77.

[4]– مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص، 138.

[5]– محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغة، إفريقيا الشرق، لبنان، 1999، ص، 11.

[6]– علي الجندي، فن الجناس، مرجع سابق، ص: 48.

الاختلاف والتغاير الدلالي الذي يكشف عن نسق الكلام» [1]. فالجناس له طرب وإيقاع وقيمة صوتية عالية بين الكلمات المتجانسة بحيث يؤكد : «التوافق الإيقاعي بين المتجانسين تنافرا دلاليا بما تحمله الكلمات من موازنة، بل يتعدى ذلك إلى إثارة الخيال عبر تقديم جوّين متضادين متنافرين» [2]. فالجناس الجيد والممتع له مواصفات خاصة يرفع من درجة النغم داخل القصيدة فهو :«الحسن السبك والإيقاع المتألق بوميض الوحي وعبق الإلهام ،لا الجناس الموسيقي المتصنع المقحم المتكلف، البعيد عن المشاعر النفسية، المخالف القريحة والطبيعة» [3]. فالجناس أحد المقومات المهمة التي ترتكز عليها بنية الإيقاع في النص الشعري، فهذا ابن الأثير يشير إلى أهمية الجناس في الخطاب الأدبي فيقول:« اعلم أن التجنيس غُرّة شادخة في وجه الكلام» [4] . فهو يحمل علامة مميزة كالبياض على رأس الفرس من ناصريته إلى أفقه، فالجناس كذلك علامة لجمال وبهاء الكلام ،والجيد منه هو الذي يهتف به اللسان ويحتاجه الكلام، فيزدان به، ويكتسب رونقا ونغما متواصلا بوتيرة متوافقة في الصوت وانسجام وتكامل في المعنى والدلالة: «فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان وقع معنييهما موقعا حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا» [5] .ويقول "الجرجاني" أيضا : «وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا ولا سجعا حسنا ،حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه ،وتساق نحوه وحتى تجده لا يبتغي به بدلا ولا يجد عنده حولا ،ومن ها هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأ حقه بالحسن وأولاه، وما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه» [6] .فكثرة الجناس وتصنعه والتكلف فيه قد يكون مخلا، فلابد من التوازن في وروده بالنص : «فالجناس لا يستحسن على إطلاقه ولا يستقبح كذلك، وإنما هو حليلة كسائر حلي البديعية تحمد إن وقعت موقعها، وجاءت قليله غير متكلفه وكان الكلام في حاجة إليها وإن شئت فقل لا ينبو عنها» [7]. فالخطاب ذات يستدعي الألفاظ المتجانسة فيها غير مقيدة بعدد، والجناس في الدراسات الحديثة والمعاصرة تنطلق من المفهوم القائل :«استثمار البديع في الشعر لإحداث تناغم صوتي في الإيقاع الداخلي من خلال التجانس المتعدد في النوع والكم يُغري بوجوه هندسية صوتية ليشكل صورة سمعية، حين يتحرى الشاعر عن الأصوات الموسيقية المتجانسة وفق معايير خاصة تقوم على التجانس ،مما يؤدي إلى ائتلاف اللفظ والوزن فضلا عن تقويمه النغم على الصعيد

[1]- المرجع نفسه، ص49.
[2]- محمد العمري، الموازنات الصوتية، مرجع سابق ص12.
[3]- ابن الأثير، المثل السائر، مرجع سابق، ح1، ص، 379.
[4]– المرجع نفسه، ص نفسه.
[5]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص، 16.
[6]– المرجع نفسه،18.

الإيقاعي»[1]. فحتى يضمن الشاعر تلك القراءة المفتوحة لنصه فيبنيه بشكل يُؤهله بجدارة للوجود والكينونة ، فينكب المبدع بروحه الشادية للجمال ، يتخير كلمات ويعيد ويكرر ألفاظا بعينها أو متجانسة فهو يوهمنا بخدعة متعمدة حين نحصل على تنوع في المعنى والفائدة، مما يثير إعجابنا من عدة نواحٍ :«ناحية التماثل في الصورة، وناحية الجرس الموسيقي، وناحية التآلف والتحالف بين ركنيه لفظا ومعنى، وناحية كل ما يحويه كل ركن من المعنى الأصلي»[2]. حينها تقرن الدراسات والمناهج النقدية الحديثة الكشف عنه وخاصة الأسلوبية التطبيقية التي تحدد البنية الصوتية في تضافر مستويين : «سطحي يتصل بحاستي السمع التي تتبع إيقاع الأحرف عند تجاورها تتكون من كلمة أو بعض كلمة والرسم الذي يتتبع رسم الحروف وما بينها من توافق وتخالف عميق ،يتم فيه تدقيق النظر في حركة الذهن واختيارها للفظ وارتكاز تتشابه به على مستوى الصياغة وتتغاير على مستوى الدلالة» [3]. ففي الرؤية البصرية للأحرف وتشابهها صوتيا في اللفظ تؤكد على العملية الشعرية تقوم على مستويين هامين : «المستوى الصوتي والمستوى الدلالي، فعلى المستوى الصوتي يمكننا أن نميز شعرا ما، فنشعر أن فيه إيقاع آخر غير الوزن والقافية، إيقاعا داخليا يتجسد في أشكال عديدة منها الجناس الذي يعمل داخل البيت أو داخل الشطر، ويمكن أن يكون قائما على المصادقة، أي غير مقصود كما يمكن أن يلجأ إليه الشاعر عن عمد، فيتحقق في الكلمات ضمن البيت الشعري ما تحققه القافية والوزن في القصيدة» [4]. فيشتغل الجناس عن عنصر سمعي وعنصر دلالي ،ويقوي من النغم الداخلي للنص، وتختلف درجات إيقاع التجنيس في كلام البلاغيين والنقاد بحسب الأسباب ووجهات النظر التي نوجزها في الآتي:

-أهمية الجناس:

إن جمالية الجناس الباهرة الفاتنة جعلته يشخصن بعضا من بديعيات النص فما الذي يقف وراء أهميته ؟!.

أ- الجناس ضرورة ملحة في جمالية النص الأدبي و لاعتبار عدد الحروف الهجائية محدودة يقتصر على ثمانية وعشرين حرفا ، وبتطبيق مبدأ التقاليب فحتما سنحصل على كلمات محدودة رقميا أيضا، ولكن المعاني غير

[1]- صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2005، ص:210.

[2]- علي الجندي، فن الجناس، مرجع سابق، ص: 30.

[3]- فاضل عبود التميمي، قراءات بلاغية، دار الضياء، النجف الأشرف، ط1، 2008، ص:

[4]- أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوراء للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، ص:151.

متناهية، فيتغير معنى الكلمة الواحدة وفقا للسياق الذي وضعت فيه وهو المتكون من المتناهي :«فإذا وزعت المعاني غير المتناهية عن الألفاظ المتناهية لزم الاشتراك» [1]. ويرى "فلندريس" :«أن نظام المعاني التصاعدي لا شيء فيه من الإطلاق والثبات، فهو خاضع لنزوات الاستماع جميعها بتلك التي تولد التأقلم» [2].

ب- التجانس الصوتي بين لفظتين كليا أو جزئيا يطمئن له الذوق وتشد له العين وتشد له الأذن، ويظهر دوره الإيقاعي حسب تموقع الألفاظ بالنص، وتموقع الأصوات المتجانسة هو من يحدد نوع الجناس وتميزه على الأنواع الأخرى.

ت- اختيار الألفاظ وتنوعها هو تلاعب وتمكن لغوي يبدعه المؤلف ، يستفز الأذهان وينوع في تلقي الأفكار وينقلنا لقراءات مفتوحة للنص يعطينا إحساسا غريبا حين يكرر أصواتا تقترب وتشترك في مخارجها الصوتية وتتعدد في فحوى معانيها وتأخذنا الدهشة للتشكيلات المتماسكة والجزلة المشحونة بدلالات رمزية مختلفة.

ث- الكلمتان المتجانستان قد تشتركان في المبنى وتختلفان في المعنى، ومن هنا تظهر قيمة الاختلاف و الائتلاف بين المفردتين المتجانستين، فالأصوات المتآلفة صوتا ووزنا، تزيد من التناغم الصوتي والإيقاع الداخلي للقصيدة، واللفظة الواحدة تعطينا معاني كثيرة ومتنوعة وحسب رأي "أولمان" :«قدرة الكلمة الواحدة على التعبير عن مدلولات متعددة، خاصة من الخواص الأساسية للكلام الإنساني، وأن نظرة واحدة في أي معجم من معجمات لتعطينا فكرة عن كثرة ورود هذه الظاهرة» [3]. وانطلاقا من هذه المفاهيم فإن للجناس وظائف أساسية أهمها:

1-1-ب- وظائف الجناس:

أ- تنويع الإيقاع:

علم البديع هو علم يُعرف به وجوه تحسين الكلام و أجراسه الموسيقية المأثورة في الإضبارات الشعرية على مرِّ الأزمان ،وهذه الوجوه ضربان :«ضرب يرجع إلى المعنى، وضرب يرجع إلى اللفظ» [4]. فأما اللفظ أو اتفاق

[1] -الرازي، المحصول في علم أصول الفقه، مكتبة الكليات الأهزية، القاهرة، مصر، ح1، ط1، 1981، ص: 360.
[2]- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشير، مكتبة الشباب، ص: 256.
[3]- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشير، مكتبة الشباب، ص: 256.
[4]- الخطيب القزويني،الإيضاح في علوم البلاغة، مرجع سابق،ح2، ص: 477.

الأصوات تحديدا ،هو فن الجناس الذي يحمل وظيفة صوتية إيقاعية : «فالصوت إذا زُيّن بالتأليف المتناسب والنظام المدقق كان ذلك أهز للنفس من مثله في غيره وذلك لأن الشاعر الأول باشره اختلافه بقوة ألطف إدراكا من الحاسة وأقوى استثباتا لفائدة التأليف وله شوق إلى الصوت بالطبع» [1]. فالكلمات المتجانسة حين تتجاور بالنص تضع سجعا متوازنا : «والجناس السجعي ينظر صاحبه إلى ناحية المكان من الكلمات التي يستعملها، وذلك بأن يعمد إلى أصوات وحروف بأعيانها، فيعتمد تكرارها بإيراد كلما ت تشترك في هذه الحروف والأصوات» [2] . فتكرار حروف معينة هو قمة الجناس الذي يخدم المعنى المتنوع وي شكل الإيقاع كلما :«كان الجناس أداة إيحائية تخدم قيمة النص فهو أيضا يشكل إيقاعا اختياريا ،يدخل جسد القصيدة على غير توقع يؤدي إلى تعزيز انتباه القارئ» [3] . فحين يداعب الشاعر أفكاره ومشاعره مستعملا مفردات متجانسة فمن المؤكد أنه ينطقها زمن كتابتها ليحس بنغميتها وطربها وتنوع موسيقاها : «فكم من شاعر وناقد أشار إلى أن القصيدة تبدأ قبل أن توضع الكلمات على الورق بتكرار منغم لبعض الكلمات أو بضربات الأصابع استجابة لداعي الإيقاع» [4] فالأصوات المتجانسة أو المتقاربة المخارج الصوتية هي جوهر الإيقاع، وبناء على هذا يكون: «الاستغناء عن موسيقى الصوت الشعري استغناء عن ما هو جوهري» [5]. فتوزيع الكلمات المتجانسة بطريقة منتظمة تخلق جوّا صوتيا متناسقا وكأنه وصلة غنائية فـ :«تتبادل الألفاظ علاقات مختلفة لإحداث الترديد الصوتي والشاعر في ذلك حريص على إظهار مقدرته اللغوية في شحن النص بقدر أكبر من الوسائل الصوتية» [6]. فاجتماع العناصر الصوتية الصوتية بصفة منتظمة يحدد المعنى المتوخى في النص وعلى حد قول الدكتور "عبد الملك مرتاض" :«هو تكرار منتظم للانطباعات السمعية المتماثلة التي تتشكل من عناصر متماثلة مقطعيا عبر سلسلة عناصر الكلام» [7]. فالجناس وسيلة فنية يتحقق به الإيقاع بالقصيدة ويحدث :«تنويع الإيقاع في الجناس تبعا لتنوعه واختلاف صوره في النص الشعري، ويؤدي في جميع أنواعه إلى تأكيد الصوت وإشباع النغم والجرس» [8]. والجناس بين كلمتين يقاس

---

[1] –ابن سينا، شرح الموسيقا من كتابي البقاء والنجاة، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1، 2004، ص: 24

[2] – مجذوب عبد الله الطيب،المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،مرجع سابق، ص 571.

[3]– ثامر العذاري،التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة، مرجع سابق،ص 256.

[4]– راشد الناصر الغيث،موسيقى الشعر عن جماعة أيولو، ص: 24.

[5]– ويس أحمد محمد، خصوصية الإيقاع الشعري في النقد الغربي،الكويت 2003، ص 103.

[6]– جبار سامي علي، أسلوبية البناء الشعري في شعر أبي تمام، دار السياب 2010، العراق،ص 27.

[7]– عبد لملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم لدراسة في الجذور، دار هومة، الجزائر، 2009، ص: 200.

[8]– محمد الواسطي،ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دار المعرفة الرباط، المغرب، ط1، 2003،ص 181.

على معيار النطق بينهما واختلاف المعنى وعليه نجد هناك فرق بين الشعراء القدامى والشعراء الحمدثين في استعمال الجناس فكان :«التجنيس القائم على تماثل الكلمات في شعر القدماء قليلا محدودا يأتي عفوا سمح الانقياد، وفي عصر المحدثين كَلُفَ الشعراء به فاستعملوه كثيرا للإتيان بالمعاني الجديدة المبتكرة واستحضارها في الأذهان مع خلق الإيقاع وترجيعه»[1].

ب- مخاتلة المتلقي:

من القرائن الواضحة على الهزة المرجوة للإيقاع وسمو شأنه في النص الأدبي، هو جاذبيته المفرطة للمتلقي خاصة في مجال الشعر إذ أن :« من أخطر أسرار الشعر غير المعلنة تلك الجذوة الإيقاعية و الموسيقية السرية التي تمتلئ بها القصيدة ، و التي تجعل من لغتها الاعتيادية لغة شعرية متوترة ومشحونة بكهربيات م ستفزة ،وغير مرئية لها القدرة على التأثير على المخيلة والسمع والأعصاب بطريقة مذهلة» [2] .فرنين الأصوات المتجانسة ينبه السامع ويتركه يتابع بإصغاء وتمعن الصوت ومعاني السياق ففي :«لحظة تكرار اللفظ بتمامه الجناس التام يرتد في ذهن السامع القارئ أو يرتد ذهنه إلى الطرف الآخر من طرفي الجناس، فنجد اللفظ نفسه ومن ثم – ظنًا- المعنى المعجمي هو نفسه فبينهما –توهما- سبك معجمي، كل هذا في لحظة أو جزء منها ثم حين يعود إلى السياق ويستكمل الاستماع /القراءة يتبين له زيفا مَا ظنه، وكذلك الأمر مع (الجناس المطرف) .بيد أن لحظة التوهم أقل بكثير من السابقة، لان في اللفظ المكرر نفسه وباستعمال سماع قراءة الحرف الأخير منه، يتبين للسامع /القارئ أنه وهم»[3]. فالمتلقي طرف أساسي في استقبال الإيقاع والحكم على مصداقيته ،لأن كلمات النص تشق طريقها إلى خيال القارئ فقد نقول : «لفظ واحد لا عبارة كاملة يرسم صورة شاخصة لا بمجرد المساعدة على إكمال الصورة وهذه خطوة أخرى في تناسق التصوير أبعد من الخطوة الأولى، خطوة يزيد من قيمتها أن لفظ متفرد هو الذي يرسم الصورة، تارة بجرسه الذي يلقيه في الأذن، وتارة بظله الذي يلقيه في الخيال، وتارة بالجرس والظل جميعا» [4]، في حين أن المبدع مطالب بتعبئة لغته المتموسقة ليُ مغنط المتلقي والسامع ويأسر خياله الجياش ويرجع ذلك إلى : «معرفة أن الشعر فن زمني يعني بجوهر الحركة وتيارها، يتطلب حاسة عالية في إدراك الصوت والإيقاع ويتطلب

[1]- المرجع نفسه، ص 15.

[2]- فاضل تامر، الصوت الآخر، الجوهر الجواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992، ص: 280.

[3] -جمال عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص: 105.

[4]- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط8، 2003، ص: 46.

إصغاء لا تشغل فيها الأذن وحدها، بل الروح بالدرجة الأولى» [1]. فالإيقاع ليس مجرد تردد آلي وكلمات متجانسة تزيد من بريقه وتوهجه :«فالإيقاع قبل أن يكون شيئا محسوسا على شكل موجات صوتية، تصور ذهني يعتمد على التوقع أو استباق ما سيحدث، سواء أحدثت اللذة بتحقق المتوقع، أم حصلت المفاجأة مخيبة الظن في ذلك»[2]. فبالنص الشعري عن طريق الحروف المتشابهة يعمل على إحداث تهيئة في نفس المتلقي ذي الحساسية المرهفة لاستقبال كل : «ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب» [3]. وعليه يكون الجناس مهما ، ويتحتم متابعته سماعيا لأنه يعمل على إثارة الانتباه فهو يقتحم :«نفس المخاطب عن طريق المخاتلة» [4]. فالنظر لفن الجناس يكون وفق قطبين أولهما إضفاء الجمال الخاص بالسياق في زخرفته للكلام ،أما ثانيها من حيث التأثير في مشاعر المتلقي ،حتى يتسنى للجناس إحداث الأثر التخيلي المطلوب في القارئ :«إذ يأتلف الصوت بلفظه الإيقاعي وموسيقاه الهادئة مع المعنى المعبر بإيحاء و تخييل في آلية الجناس ويصير الاثنان كأنهما عضو واحد أو مركب عضوي، فإذا كان هناك تأثير للصوت في النفس الإنسانية ،فما هذا التأثير إلا لأن الصوت في حد ذاته يحمل في طياته المعنى» [5]. فحين يوظف الشاعر الجناس توظيفا إبداعيا يُراعي فيه الصوت والمعنى فسيكون إنجازه مؤثرا يهتز له القارئ ويطرب سمعه بجرس الإيقاع ،ثم يغويه الشوق إلى معرفة دلالات السياق ويتحول إلى متغني بالقصيدة حافظا لألفاظها، فكأن الجناس يفعل محل الساحر في العواطف والقلوب إذا جاء معبرا عن التجربة الشعورية للمؤلف.

ت- تعدد الدلالة:

إن فن الجناس الذي يستعمله الأدباء في نصوصهم، يعبر عن تداخل مستويات مختلفة فهو التئام بين المستوى الصوتي والمستوى الدلالي، فمعنى المفردة يزيد تعرضا للتغيير، كلما تنوع استعمالها بالنص ومن هنا ينتج ما يسمى بـ :«التأقلم وهو قدرة الكلمة على اتخاذ دلالات متنوعة تبعا للاستعمالات المختلفة التي نستعمل فيها الكلمة وعلى البقاء في اللغة مع هذه الدلالات» [6]. فتتشابه الكلمات من حيث المبنى ودوالها ، وتختلف من حيث حيث المدلولات التي تعبر عنها، ولكن بقدر ما تكتنفه اللغة وتنتجه وتضفي على الكلمة عدة معاني متباينة، مما

[1] -فوزي كريم، الفضائل الموسيقية، دار المدى للثقافية والنشر، دمشق، سوريا، 2002، ص: 58.

[2]- مقداد محمد شكر قاسم، الإيقاع في الشعر الجوهري، مذكرة ماجستير، جامعة صلاح الدين، أربيل، العراق، ص: 24.

[3] - ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 195

[4]- محمد الواسطي، ظاهرة البديع في شعر المحدثين، مرجع سابق،ص 183.

[5]- عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار الزرقاء، الأردن، ط1، 1981، ص: 17.

[6]- فندريس، اللغة: ترجمة عبد الحميد الدواخلي، مرجع سابق، ص: 253.

يؤكد أن اللغة باستطاعتها :«التعبير عن الفكرة المتعددة عن طريق تطويع الكلمات ،فتكسب الكلمات نفسها نوعا من المرونة وتظل قابلة للاستعمالات الجديدة من غير أن تفقد معانيها القديمة» [1]. فالكلمة المكونة من أصوات متقاربة المخارج أو متماثلة أو تكون نفس الحروف ولو بترتيب مختلف تعطينا معان متعددة، وما يفرق بينها الجمل التي وضعت فيها فتقوم على إبراز :« للفرق عبر درجة قصوى من التشابه –الفرق الدلالي والتشابه الصوتي– ولأنه كذلك فإن الفجوة متباينة التوتر فيه أكثر حدة وبروزا وهو أكثر خلخلة بنية التوقعات لدى المتلقي»[2]. فكثير هي الكلمات المتماثلة صوتا وتختلف من حيث دلالتها وبتعبير "خليل حلمي" :«المتطابقة في النطق المختلفة في المعنى المعجمي» [3]. وهذا ما نجده في :«اتفاق الأصوات في حالة الفعل see بمعنى يرى و seeبمعنى أبريشة الأسقف و see بمعنى البحر»[4]. فالألفاظ تأتي في السياق لإثبات فكرة معينة تُبطِّن معنى النص الأدبي، وبنظرة تمعن يتبين لنا أن لنفس اللفظ معانٍ مختلفة ليس مقصورا عن اللغة العربية فحسب فهو موجود حتى باللغات الأجنبية، وهذا لأن : «الألفاظ لا تراد لأنفسها وإنما تُراد لتجعل أدلة على المعاني »[5]. فالجناس قائم على تشابه الحروف وهو : «ليس اختلاف المعنى في نفس الكلمة، بل هو ارتباط معنيين أو أكثر بنفس البنية، وهذا دليل كان للتمييز بينهما ككلمتين مستقلتين أو أكثر»[6]. فالألفاظ المتجانسة تطفو زهوا على سطح اللغة ، فتعمل فتعمل على توسيع حقل المعاني ف :«الجناس قائم على دوال متشابهة بمدلولات مختلفة، يلجأ إليه الشاعر بغية ترسيخ الكلام وإدخال المتعة الفنية في نفس المتلقي »[7]. فالتمييز بين الكلمات المتجانسة والمعنى المتعدد هو غير محدد، لأنه يتغير بتغير السياق اللغوي، فيحصل المتلقي على مدلولات لدال واحد :«فالمعاني المعقولة بسيطة في بحبوحة النفس، لا يحوم عليها شيء قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذهن الوتين والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة حينئذ تتركب بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياقه الحديث وكل هذا راجع إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، وصورة حسنة أو قبيحة ،وتأليف مقبول أو ممجوج ،وذوق حلو أو مر ،وطريق سهل أو وعر، و اقتضاب معضل أو مردود، واحتجاج قاطع أو مقطوع، وبرهان مسفر أو مظلم ومتناول بعيد أو قريب ومسموع

---

[1]– ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، مرجع سابق، ص: 114.

[2]– كمال أبو ديب، في الشعرية، مرجع سابق، ص: 102

[3]– حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية ومعجمية، ص: 166

[4]– أحمد مختار عمر، من قضايا اللغة والنحو، ص: 25.

[5]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1982، ص: 04.

[6]– أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مرجع سابق

[7] –وسن عبد المنعم ياسين، خصائص الأسلوب في شعر البحتري، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، العراق، 2011، ص: 88.

مألوف أو غريب»[1]. فهو دليل على وعي التوحيدي بمفهوم الإيقاع وتخير اللفظ وزينة النظم، وتقريب المعاني، وهو يرى في كتابه البصائر والذخائر أن :«الناس بين عاشق للمعاني وتابع لها، فالألفاظ تواتيه عفوا، وكلُف بالألفاظ، والمعاني تعصيه أبدا، فأما من جمع بين هذه وهذه وكان قيما بمنثورها ومنظورها ، عارفا باختلاف مواقع تأليفها، فإنه الحاوي قصب البرهان المعدود في أفاضل الزمان» [2] .وقد تنبه الجاحظ للظاهرة نفسها حين تحدث عن المعاني فقال المعاني مبسوطة إلى غير غاية وممتدة إلى غير نهاية وأسماء المعاني مقصورة ممدودة ومحصلة محدودة" [3]. فكل لفظ إلى جانب دلالته القاموسية سمات ودلالات خاصة تعارفت عليها الجماعات اللغوية واختزنت في اللاوعي الجمعي وهذا ما سماه سيد قطب:" ظلال اللفظ أو ما يمكن تسميته إيحاءات اللفظ" [4]. فإيراد المعنى وتنوعه من صور في اللفظين المتماثلين وما ينعكس عن التجانس اللفظي من جرس مُوسيقي متناغم فهو يحقق بوضوح الدلالة بالسياق الشعري فضلا عن روعة الإيقاع الناتج عن التماثل الصوتي.

1-1-ت- أنواع الجناس:

يستوقفنا ما سبق إلى أن نجوس في أنواع الجناس ، أي البحث في الصيغة والوظيفة والدلالات المفاجئة في نصوص الشاعر "عثمان لوصيف" إذ أجاد توظيفها ومنحها من روحه الفنية ونحاول جاهدين الكشف عن المعنى والمعاني السياقية، فلا يمكن فرز الجناس بمعزل عن سياق الكلمات التي وردت فيه وصولا إلى فهمها بدقة وفق المراد.

وقد فرق البلاغيون بين نوعين من الجناس:

2-أ- الجناس التام:

يقوم على تشابه لفظين في سياق واحد فهو : «والتام منه أن يتفقا في أنواع الحروف وأعدادها وهيأتها وترتيبها»[5]. وعند "الجرجاني" فهو: «ألا يتفاوت المتجانسان في اللفظ»[6].

وبمصطلح "ابن الأثير" :«فهو التجنيس الحقيقي»[1]. ثم يوضح ويحدد أربعة شروط:

---

[1]- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ح2، ص 138، 139.

[2]- أبو حيان، البصائر والذخائر، تحقيق إبراهيم الكيلاني، مطبعة الإنشاد، دمشق، 1964، ح3، ص: 366.

[3]- الجاحظ، البيان والتبيين، مرجع سابق، ج1 /76.

[4]- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص38.

[5]- الخطيب القزويني، الإيضاح، مرجع سابق،ح2، ص 69.

[6]- الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 07.

1- نوع الحروف.

2-عددها.

3- هيأتها.

4- ترتيبها.[2]

- ولنستحضر شاهدا من شعر عثمان لوصيف قد تجلت فيه ظاهرة الجناس التام ، وحين التنقيب عن هذا النوع تراءت لنا شحة في حدود ما استقصينا على وجود الجناس التام بدواوينه ،فقد أَشعرَ في قصيدته وبشكل مؤثر في المستويين النفسي والصوتي قائلا:

نور

لم يَرَ النَورَ نورُ!

مهده حفرة

والوسادة من تربية

و القماط لفائف بيض

وأجنحة...وعيُ

لم يَرَ النَورَ نورُ![3]

- فدلت الكلمة الأولى (النور) على الضياء وهي عكس الظلمة والحلكة واختار هذه اللفظة بعينها لما فيها من الدلالة على الصفاء والنقاء والبراءة والطهر والوضوح، وناسبها التجنيس بكلمة (نور)الثانية ليعَبِّر بأدق تعبير عن حالة فراق ابنه للحياة عقب ولادته، فلم يكن له نصيب بنور الدنيا، وقد وضح المعنى عبر الأسطر الشعرية المتوالية بالقصيدة فهو يذكر سريره المهاد الذي كان حفرة قبر ووسادته التراب و القماط لفائف بيض، فأراد أن يهني ابنه برومنسية مفرطة ، متغني بمفقوده ، فيتوجع بكاءً ، لقد همس لنا الشاعر بجراحه الساخنة التي تنزف ألماً، فأحدث مخاضا مدهشا وغير مسبوق، فتحس أن صوته خارجا من أعماق نفسه في نغم هادئ شجي ، فهو يتضور فقدا وعدمية ، الغارق بالحزن، ليعيش وحدته فتهيج أشجانه وتلتهب نيران الفراق عنده، كما أظهرت القصيدة تمكنه من اللغة وقدرته الفائقة على تطويعها فيما صعب أو لان.

---

[1]- ابن الأثير، المثل السائر، ص 342.

[2] -المرجع نفسه، ص 342.

[3]- عثمان لوصيف، أبجديات،مرجع سابق، ص 14.

2-ب- الجناس غير التام (الناقص):

وفي حديثه عن الجناس الناقص يرى ابن الخطيب أنه: «وإن اختلفا في إعداد الحروف فقط يسمى ناقصا» [1] ويعرفه "عبد العزيز عتيق" بقوله :«هو ما اختلف فيه اللفظان في أعداد الحروف في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام، وهي: أنواع الحروف وأعدادها وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات وترتيبها وإن اختلف اللفظان في أنواع الحروف فيشترط ألا يمنع الاختلاف بأكثر من حرف واحد» [2]. وقد عمد الشاعر "عثمان لوصيف" لاستعمال الجناس في كثير من دواوينه الشعرية، لعطا بعد الجمالي والأسلوبي والإيقاعي ،مما أدى إلى قيمة سمعية ذات مردود إيقاعي لافت للنظر وله قيمة إيحائية ، يندمج بها المستوى الصوتي مع المستوى الدلالي ومن الأمثلة الواضحة يقول:

أغترب فأقترب

وأخترق لأحترق

ومن أين لك الجبروت؟

كل الانفجاريات الكونية.

كل الصواعق تسكنني.

أيتها الأنغام الجائعة...يالشوائم الهوائم.

أنتِ أيضا شريكتي في النهضة.

غفرانك يا سيد الرّعد والبروقات!

أعتزل لاكتمل.

وأختفي لأكتفي.

طوبى لمن أنست به الفلوات.

طوبى لمن نبضت له الحجارة.

من قال إن الفقر موحش؟[3]

[1]ا- لخطيب القزويني، الإيضاح، مرجع سابق،ح4، ص 72.

[2]- عبد العزيز عتيق، البلاغة العربية، ص 204.

[3]- عثمان لوصيف، مكاشفات في مشهد الموت، دار يمم للنشر" ط1، 2021، الجزائر، ص 21.

– يحكى الشاعر عن مأساته وعن صورة المنفي اليباب ،ويقحمنا أمام مجموعة من التساؤلات الحائرة على وقع الإبداع الصوتي بمفردات متجانسة (أغترب، أقترب)، (أحترق، أخترق)، (السوائم، الهوائم)ا)، (أعتزل، أكتمل) (أختفي، أكتفي)، فهو ينوع في الإيقاعات الداخلية، فيُلوّن بتجمعات صوتية متماثلة ومثيرة، تحمل القصيدة حنينا وأنينا حين يصفف كلمات تدل عن التأزم، انفجارات، صواعق، أنغام جائعة...إلخ، فكان للإيقاع الصوتي عبر الجناس تأثير مهم في إيصال الفكرة التي صرح بها في آخر الأسطر حين قال:

من قال أن الفقر موحش؟

وصراع الإنسان مع الفقر هو قمة المأساة والأنين،يعيش صاحبه حياة تقطر بالأسى وال ذعر والضيق والقلق ، وسنأخذ مثالاً آخر يوضح أهمية الجناس الصوتي في تشويش رتبة الحروف مع الحفاظ على الكم فيقول:

آه ! امرأة لا تزال تنام الضحى.
غير عابئة بالمغنين.
امرأة هامت الشعراء بها.
والمجانين... كل المجانين.
امرأة هي سيدة الملكات.
وسيدة الكلمات[1].

لم يَغضّ الشاعر طرفه عن تصوير المرأة بل و يمعن في أسرارها الخبيئة بج ودة في النظم وبجناس أكثر جمالا ، فهو ينسب لها صفة سلبية، فهي تتشبث بالنوم إلى انتصاف النهار حيث ارتفاع الشمس في كبد السماء، ويتجلى في هذا المقطع الجناس الناقص (الملكات، الكلمات) .فهما ذات وتيرة صوتية تجذب المستمع، فهو جريء بوصفه المرأة لمكانتها العالية، فهي مصدر إلهام الشعراء والأدباء وفي الآن نفسه فهي فاتنة يافعة وتعتلي عرش الملكات.

1-2-التصريع والترصيع :

1-2- التصريع :

– هو تقنية صوتية، ومحسن لفظي يتصدر مطلع القصائد الشعرية ،وقد تناولته المعاجم العربية القديمة بالتعريف فهو: «المِثل والضرْب ، وهو ذو مصرعين :ذو لونيّن، وتركتهم صرعين :ينتقلون من حال إلى حال،

[1] –عثمان لوصيف، أبجديات، مرجع سابق، ص 57.

والصرعان، إبلان ترد إحداهما حين تصدر الأخرى لكثرتها، والليل والنهار، أو الغداة و العشي ،ويقال :أتيته صَرْعى النهار :أي غدوة وعشية ،و المصرعان من الأبواب، والشعر :ما كانت قافيتان في بيت وبابان منصوبان ينْضمان جميعاً، مدْخلهما في الوسط منهما، وصرع الشعر، والباب جعله ذا مصراعين». [1] «والمصراع من الباب :الشطر» [2]. ويقول الزبيدي (ت 1205 هـ) :«و تصريع الشعر :هو تقفية المصراع الأول، مأخوذ من مصراع الباب، وقيل تصريع البيت من الشعر، جعل عروضه كضربه». [3] فغرض التصريع جمالي بحت لتنبيه المتلقي و فزع لسمعه فهو :«أحد أشكال التوازي الصوتي المهمة في النص، وذلك لموقعه المتميز في صدر القصيدة، فهو أول شكل من أشكال السبك يراه قارئ النص». [4] فيعمد الشاعر لصناعته ويتمم العروضة والضرب بنفس الحرف:«لينجذب انتباه المتلقي ويجعله يتعلق بالنص». [5]

يمتهن الشاعر التصريع لـ :«تحقيق دفقة دلالية في بداية القصيدة مما يمهد لتقبل الرسالة الشعرية واستقرارها في ذهن المتلقي». [6] فالتصريع يكرر فيه الشاعر كلمات أو حروفا بعينها أو تحمل نفس النغم لأن :«العناية بحس الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع يزيد من موسيقى الشعر، وذلك لأن الأصوات التي تكررت في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية يجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان». [7] فالتصريع من الظواهر الإيقاعية الملازمة للقصيدة الشعرية العربية في الغالب، فيكرر الشاعر حروفا بعينها في نهاية الشطر الأول وهي ذاتها نهاية الشطر الثاني ، وهذا ما عبر عنه ابن الأثير بقوله :«وأعلم أن التصريع في الشعر بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور، وفائدته في الشعر أنه قبل كمال البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها». [8] وقد تحرى

[1] –الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مرجع سابق، باب (العين) فصل (الصاد) مادة صريح، ص 952.

[2]– أحمد بن محمد علي الفيومي،المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مكتبة لبنان 2006،باب الصاد، مادة (صرع)، ص 338.

[3]– محمد مرتضى بن محمد الحسيني الزبيدي ،تاج العروس من جواهر القاموس، اعتنى به ووضع حواشيه د.عبد المنعم خليل إبراهيم، و أ. كريم سيد محمد محمود، مادة (صرع) دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2007.

[4]–إبراهيم جابرعلي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ ط1، 2009، ص682.

[5]– أحمد عثمان أحمد، المعلقات دراسة أسلوبية، دار طيبة القاهرة، 2007، ص 103.

[6] –إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية، مرجع سابق،ص 682.

[7]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، المكتبة الأنجلو مصرية مصر، ط2، 1981، ص 48.

[8]– ابن الأثير: المثل السائر، مرجع سابق، ص 375.

النقاد القدامى هذه الظاهرة وعرَّفوها بمدوناتهم الأدبية فهذا ابن رشيق يقول :«ليعلم أول وهلة أحد في كلام موزون غير منثور، لذلك وقع في أول الشعر».[1]

فقرع الأسماع بتصريع يحمل قافية بصدر المطلع ،وسيلة لينتبه السامع على أنه بصدد متابعة القصيدة الشعرية، ثم يبين ابن رشيق أهمية التصريع حين قال :«جعلوا التصريع في مهمات القصائد فيما يتأهبون له من الشعر »[2]. وأما في تعريف قدامهـ بن جعفر فهو:«أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روي متهيء متهيء لأن تكون قافية آخر البيت فتأتي بخلافه» [3]. وقد عدَّه الخطيب أحد عناصر السجع فقال :«ومنه ما يسمى التصريع، وهو جعل العروض مقفاة تقفية الضرب» [4]. فهذا الكلام يسلط الضوء على العروضة والضرب حين ينتهيان بنفس الحرف ليكون النغم واحدا وتألف به الأذن في السماع، ويحدد حازم القرطاجني التصريع بقوله :«فإن التصريع في أول القصائد طلاوة وموقعاً من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، والمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك» [5]. إن لظاهرة التصريع في القصيدة دوراً تحفيزيا ودافعا لتلقي الشعر ومسايرته ،وهو أحد العوامل المدعمة للمستوى الإيقاعي، وهذا ما جعل البلاغة العربية القديمة تهتم بهندسة القصيدة والمطالع على وجه الخصوص ، لاعتبارها ضابطا إيقاعيا مميزا فهو ينبه المتلقي ويجعله يتعلق بالنص لأن الشاعر :«يجتهد في تجويد المطلع وإخراجه إخراجا جميلا رشيقا يطرب المتلقي ويهزه ويؤثر فيه». [6] فهو يمنح النص براعة حسن الاستهلال التي تضفي على البيت نغماً وطربا جميلاً، وتجعله يقفز على حبال الإيقاع العالية عبر كلمات القصيدة عموماً زينة إيقاعية وهذا ابن سنان الخفاجي (ت 466 هـ) يقصره على العروضة والضرب فقال :«وأما التصريع فيجري مجرى القافية، وليس الفرق بينهما إلا أنه في آخر النصف الأول من البيت، والقافية في آخر النصف الثاني منه» [7] أي أن التصريع عبارة عن :«استواء

---

[1]–ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق د. محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت لبنان، ج 1، ط1، 1928، ص 30.

[2] –ابن رشيق القيروان: العمدة، مرجع سابق،ج1، ص 176.

[3]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابق،ص 181.

[4]– الخطيب، الايضاح، مرجع سابق، ج4، ص 86.

[5] –حازم القرطاجني، المنهاج، مرجع سابق، ص 283.

[6]– محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دار المعرفة الرباط، المغرب، ط1، 2003، ص 278.

[7]– ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، شرح وتصحيح، عبد المتعال الصعبدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ميدان الأزهر، 1969، ص 180.

آخر جزء في صدر البيت، وآخر جزء في عجزه في الوزن والروي ». [1] ومن ثمة يلج القارئ إلى عالم ال قصيدة ويستسلم عن طواعية لموسيقى وتشكيلات النص. فمن المؤكد أن الشاعر :«لا يعمد إلى التصريع عمداً وإنما تأتيه الجملة الموسيقية الأولى (الشطر الأول) على ضرب معين، فيلحق به العروض وزنا وتقفية، وهذا الإلحاق لا يكون كذلك على حساب المعنى ». [2] فإذا استغنى الشاعر عن جمالية التصريع فإنها تأتي القصيدة :«باهتة جافة لظهور الصنعة والتكلف الذي يخنق العاطفة ويمنح العقل مساحة ليست من حقه ». [3]

من الواضح أن التصريع هو تصيير تفعيلة آخر المصراع في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها فتتساوى العروضة مع الضرب ،وينتهيان بنفس الحرف فيحدثان جمالا موسيقيا فهو :«ظاهرة صوتية عروضية تسهم مع سواها في تكثيف الطاقة الموسيقية للنص الشعري». [4] وهي ظاهرة قديمة بدأت مع صناعة الشعر العربي القديم و :«يعد نزعة تقليدية لها وجودها الكبير، بل كان الشاعر يعاب على عدمها قديما، لكنه مع هذا ليس شرطا حتميا في بدء القصيدة، وإنما فضل لما فيه من حسن الاستهلال، إذ يُنبيك آخر المصراع الأول بما سيكون روياً، إضافة للدفقة الإيقاعية الزائدة بين الشطرين، والمتولدة عن توحد القافية في نهايتيهما». [5] فالإيقاع الشعري يظهر بترديد صوت مرات عديدة بالبيت الواحد أو بتكرار كلمات متقاربة في نغمها وحروفها أو بتفعيلات نفسها في شطري البيت لأن:«العناية بحس الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع يزيد من موسيقى الشعر، ذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان». [6]

الألوان». [6]

فالتصريع يقتضي وجوده بالبيت الأول أي بمطلع القصيدة ،ويعبر عن جودة الشعر، ويمهد السماع للمتلقي فالتصريع :«يعد من أمارات إجادة الشاعر وتعلقه بظنه، وأن موسيقى اللفظ تلازمه، ويدل على أن الشاعر قد حدد القافية التي سيبني عليها قصيدته، ومن جهة السامع فإن التصريع إعداد لأذنه، وتمهيد لحسه لمعرفته هذه

---

[1]– ابن عبد الله شعيب أحمد، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية، ابن خلدون للنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت)، ص 450.

[2]– محمد العيد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، مصر، ط1، 1988، ص 24.

[3] –بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري، قراءة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء، الجزائر، 2007، ص 50.

[4] –نور الدين السيد ، تحليل الخطاب الشعري، رثاء صخر أنموذجا، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد 8، 1996، ص 98 – 99.

[5]– عبد الباسط محمود، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي، دار طيبة، القاهرة، 2005، ص 108.

[6]–إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، المكتبة الأنجلو مصرية مصر، القاهرة، ط2، 1981، ص 45.

القافية وتقبلها ».[1] ولعل بعض الشعراء يعمل تصريع البيت الأول فقط وهو المتداول في الغالب لأنه:«أسلوب القفز إلى الأمام وقد يتسع مداه، ولكنه لا يقتضي أكثر من بيت واحد، لأنه يتحقق في صدر البيت ويتجشم بربط آخر الصدر بآخر العجز »[2]. فيسهم في إنتاج شاعرية النص، وتوضيح الفكرة والمعنى الذي تعالجه القصيدة، ويكسبه وضعه في أول السطر صفة المثير الصوتي ويحفز القارئ للإحساس ،ونقل رسالة النص الشعرية، ويذهب قدامة بن جعفر إلى أن التصريع قد لا يقتصر عن البيت الأول ويذكر بوسط القصيدة وأحيانا يكرر :وربما أغفل بعض الشعراء التصريع في البيت الأول فأتى به في بعض من القصيدة فيما بعد ، وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر».[3] وقد عُد أنه من براعة الشاعر وقدرته الفائقة حين يصرع أبياتا وسط القصيدة فقال :«وربما صرعوا أبياتا أخر من القصيدة بعد البيت الأول وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره».[4]

وقد رأى باحث معاصر نفس الرأي في إمكانية إعادة التصريع داخل القصيدة و اعتبره :«عودة مبدئية متصلة بحركة الذات إلى الانبثاق ومعاودة الإعلان عن وجودها الخارجي داخليا».[5] وقد كره ابن الأثير تكرار التصريع في القصيدة الواحدة وإن كان يرى أن :«التصريع يدل على سمة القدرة في أفانين الكلام ».[6] وقد شمل هذا اللون الإيقاعي أغلب القصائد العمودية في شعر عثمان لوصيف، فقد جاءت جل القصائد العمودية مصرعه، سعى من خلالها إلى التوافق بين العروض و الأضرب حتى يحافظ على نغمية الأبيات، ويشد القارئ لمواصلة سماع القصيدة، وهو تعبير صادق عن كفاءته وتمكنه لذا نجد في دواوينه القصائد المصرّعه هي كالآتي:

- الكتابة بالنار :(لامية الفقراء، آه يا جرح، العنان الطويل، أنشودة الرحيل، الطوفان).
- شبق الياسمين : (أنت والثلج، السماوات الأخرى، تلك البحار، سورة المشنوق، صلاة، زهرة الحياة، حملنا وهجك).

---

[1]–بدوي طبانة معلقات العرب، دار المريخ الرياض، 1984، ص 191.

[2] –محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب، ص 83.

[3] –قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 89.

[4]– المرجع نفسه،، ص 86.

[5]– علوي الهاشمي، السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين أنموذجا بنية الإيقاع، ط1، منشورات ايجاد وكتاب وأدباء الإمارات، دبي، 1992، ج1، ص 312.

[6]– ابن الأثير، المثل السائر، مرجع سابق، ج1، ص 338.

●أول الحنون :(الكل فيك، فضة، عيد الهوى، ماذا جرى، ملاك، أمحبوبي، سلام، لولا صبايا، رثاء صديقي، مقيم، مليكة، وداع، من أيام الدراسة، تعالي، أيا أنت، شتاء، مباركة، شبق، مناحيس، غاوية، قريدة، ثورة).

●أعراس الملح :(سيمفونية، البعث والحضور، في خريطة الوطن المفقود، حورية).

– الشاعر – لوصيف- يعي أبعاد فعلته وجسارة صنيعه بسبب هيمنة التصريع بقصائده العمودية ، من هنا يبدو وعي الشاعر بالدور الذي يستبطنه التصريع وما ينجزه من إيقاع مثير يستهدف به آذان السامعين، فهو يرسل إشاراته عبر الكلمات المؤنسَقة في العروضة والضرب، وبالتالي التأثير في ذوات المتلقين ، فالشاعر كالموسيقيّ الذي يضبط قيتارته أو آلته على أنغام جذابة تشد انتباه السامعين، وما يهمنا هو أن نستشهد ببعض من القصائد التي استعمل فيها الظاهرة. فها هو يفتتح قصيدته تلك البحار – بتصريع ثم يكرره مرات أخرى داخل القصيدة فيقول:

تلك البحار

تلك البحار ... متى نلقى مراسينا وهل ستقنع بالدنيا أمانينا ؟
تلك البحار ... وما انفكت مواجعنا من أول الكون نرميها فترمينا
وهذه الروح لا تخبو لواعجـــها والموج ينشرنا طوراً ويطوينا[1]

– يحتدم التصريع ويزداد قيمة معنوية ،حين يختم الشاعر صدر البيتين الأول والثاني بنفس الضمير المتكلم (نا) ،وهو الأمر ذاته مع عجزي البيتين، كما جاءت كلمتي "مرا سينا" و"أمانينا" و"مراميناً" على نفس الوزن الموسيقي، حيث بنى القصيدة على وزن البحر البسيط، ويحقق التصريع تناغما عذبا ، وقد جاء (نا) مناسبا لغرض وصف السباحة بالبحر – الموج ينشرنا طورا ويطوينا. ثم يصنف خطر البحر وتوعّره وفتكه بالناس، فاستعمل (نا) للدلالة على الجمع دون استثناء ، واستعمل الألف التي تضافرت مع بنية التصريع، لأن صراخية الصوت وصخبه توحي بحزن الشاعر وتوجعه من صواعق و مجاهيل البحر، ويزداد التصريع قيمة نفسية حين نعلم أن حرف النون حرف نواح يرتبط بكثرة الحزن والخوف والهلع وهو :«أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والأنين ».[2] وقد زاده التصويت بالألف الممتدة (نا) ألماً على ألم فهو يشتكي أمواج البحر وطلاسمه المميتة، وقد عاد بعد ذلك

[1]– عثمان لوصيف، شبق الياسمين، مرجع سابق، ص 71.

[2]– حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 75.

فصرع أبياتا أخر في قصيدته تلك البحار من أجل الموسيقى اللفظية واستئناف الإنشاد بعد قطيعة غير بعيدة ويحصل التصريع مرة أخرى بالبيت 7 و 8 من نفس القصيدة :

ومن ألف ألف هنا .. لا الليل يوقفنا ولا الأعاصير والأنواء تثنينـــــا
نروم في التيه شيئا لا يطاوعنـــــا لكننا في الهوى نبقى مجانينـــا
من يسأل الطين :هل ضاعت مرافئه أم أن هذي الدنى لا تعشق الطينا؟[1]

فلم يجد الشاعر عسرا في التناسق الصوتي ، أو في إعادة الظاهرة بالكلمات (يوقفنا، يطاوعنا)، (تثنينا، مجانينا)، وقد أبدى هذا العرض الثاني لينتقل بنا من مشهد إلى آخر، وهو شجاعته وتمكنه من صد كل ضرر كالأعاصير والأنواء، ومن أمواج البحر العاتية ، ثم نقلة نوعية من نسمة الهواء إلى فتك الهوى ،يقول ابن رشيق :« وربما صرّع الشاعر في غير ابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك وتنبيهاً عليه ». [2] وهذا ما عبر عنه الشاعر في الأبيات الأخيرة من قصيدته، تلك البحار، فقال :

يا ربة البحر! ما همت مراكبنـــا ألا ليبزغ نجم ظل مكنونـــــا
يا ربة البحر !والنيران جامحة تراود المنتهى والماء يغرينـــــا
صلي ودعي الأصداف تصحبنا في موكب يفتح الأعماق مفتونا
حتى إذا العيش الفضي لا مسنا وعانقت دهشة الرؤيا ما فينـــا
هنالك اشتعلي كالبرق في دمنـا لنبدأ الهجرة الأخرى ميامينـــا[3]

– إن أهم ملمح يسترعي بصر وبصيرة الدارس لشعرية القصيدة بعودة التصريع ،ويتحول معه الخطاب إلى – ربة – مستعملا المقطع الصوتي المتوسط في التصريع (نا) وهو المناسب للتعبير عن حالة الضعف الشديد ،وبلغة صادقة غير مزيفة ولا مصنوعة، ولقد تحول القول من الواقعية لتتكشف عن اللامتوقع و المثير، حينما شبه

[1]– عثمان الوصيف، شبق الياسمين، مرجع سابق، ص 72.
[2] –ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 326.
[3]– عثمان الوصيف، شبق الياسمين، مرجع سابق، ص 73.

استعمال ربة البحر بالبرق الحارق لدمه، وتنطلق الهجرة إلى رحلة أخرى ومن ثم يحقق التصريع أبعاداً جمالية عدة ويرتج الإيقاع المشكل ويشتد العزف على سمفونية الحروف المتجانسة والمتكررة.

1-3- الترصيع:

– الترصيع التماعات مضيئة لأنه يرتبط بالسجع الذي يندرج ضمن الإيقاع البلاغي، وقد عرفه أبو هلال العسكري لغة بقوله :«رصعت العقد إذا فصلته» [1]. فالترصيع لغة التركيب، يقال رصعت الجوهر في التاج، أي ركبته فيه. وفي الاصطلاح فقد حظي بتعريفات عديدة ، فابن الأثير يعرفه بقوله :«من ترصيع العقد، وذلك أن يكون من أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر». [2] وهو أيضا أن «تتفق القرينتين على الوزن، مأخوذ من ترصيع العقد وذلك بأن يكون في إحدى جانبي العقد من الجواهر مثل ما في الجانب الآخر». [3]

وبتعريف أكثر توسعا هو أن :«يقابل الناثر والناظم كل لفظة من الفقرة الأولى، أو صدر البيت بلفظة مثلها وزنا وتقفية في الفقرة الأخرى وعجز البيت، وهو مأخوذ من ترصيع العقد، وذلك بأن يكون في أحد جانبيه من الجوهر مثل ما في الجانب الآخر». [4] فيبدو أن التعريف يُلح على ضرورة التشابه والتوافق بين شطري البيت أو ال فقرات النثرية فهو إذن أن يكون :«الأول من الفقرتين أو شطري البيت مؤلفا من كلمات مختلفة والثاني منهما مؤلفاً من مثلها في الوزن والترتيب و التقفية لما سوى العروض». [5] فقد أشار التعريف إلى الموازاة في الوزن والترتيب و التقفية بين الكلمات لذا ذهب قدام هـ بن جعفر على أنه :«من نعوت الوزن الترصيع، وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو تشبيه به، أو من جنس واحد في التصريف كما يوجد ذلك في أشعار كثير من القدماء المجيدين وغيرهم، وفي أشعار المحدثين المحسنين فيهم». [6] ثم يُواصل في حديثه فيصف الترصيع من صفوف التوازن الصوتي فيقول أن :«الترصيع من التوازن الصوتي، الذي يقتصر على التوازن الصوتي دون النظر إلى المعاني». [7] فيعمل على تهميش معاني المفردات أو الجمل و يُمرّكز من التقطيع الصوتي وتوازنه فيكون تقطيع أجزاء البيت الشعري متوازيا مسجوعاً حيث يكون :«حشو البيت مسجوعاً ، فإذا اتفق في موضع من القصيدة، أو في

---

[1]– أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، مرجع سابق، ص 375.

[2]ابن الأثير، المثل السائر، مرجع سابق، ج1، ص 277.

[3]– الإمام المؤيد بالله يحي بن حمزة العلوي، الإيجاز، ص 408.

[4]–علي صدر الدين معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع حققه وترجمه شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط1، 1969، ج6، ص 167.

[5] –بدر الدين بن مالك الشهير بابن الناظم، المصباح في علم البديع، ط1، 1989، ص 168.

[6] – أبو فرج قدامه بن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابق، ص 80.

[7]– قدامه بن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابق، ص 80.

موضعين كان حسناً، فإذا أكثر دل على الكلف». [1] كما نوه أبو هلال العسكري على إجبارية عدم الإكثار من ظاهرة الترصيع لأنه يدعو للتكلف فـ: «الترصيع عبارة عن مقابلة كل لفظة من صدر البيت، أو من الفقرة من النثر بلفظة على وزنها ورويها وإعرابها ، غالبا في العجز من البيت أو الفقرة». [2]

ولعلنا نجد في قول الحريري وهو يصف وَعْظ أبي زيد فيقول :«يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه». [3] فيكون التناسق صوتي ومكاني، فكلمات الجملة أو البيت من الشعر منقسمة بتساوٍ فكل كلمة تقابلها كلمة أخرى على وزنها، وهذا ما نجده في القرآن الكريم بكثير من الآيات والسور منها قوله تعالى بسورة الليل :﴿ فَأَمَّا مَنْ أعطى واتقى . وَصَدَّقَ بالحسنى . فَسَنُيَسِّرُهُ لليسرى . وَأَمَّا مَن بَخِلَ واستغنى . وَكَذَّبَ بالحسنى . فَسَنُيَسِّرُهُ للعسرى . وَمَا يُغْنِي عَنْهُ مَالُهُ إِذَا تردى ﴾. [4] نلاحظ أن الألفاظ جاءت متساوية بالآيتين، وأن المعاني هي التي اقتضت ترتيب الألفاظ ووضعها المناسب في غاية الحسن والجمال، كما زاد الطباق الحاصل بين الكلمات (أعطى، بخل) (الحسنى، اليسرى) (صدق، كذب)، غاية الإعجاز والإيقاع، ولابن الأثير رأي مخالف إذْ نفى وجود هذا الفن في كتاب الله تعالى، كما فيه زيادة من التكلف ولعل :«علة الترصيع وفائدته انبعاث الطباع إليه، كتوافق الألفاظ وتشابه الصيغ فكانت ألذ في الأسماع المختلفة والمتباينة». [5] فكلما كثرت الكلمات المتناسقة والمتناغمة بالقصيدة ستصنع نغما موسيقيا متواترا ومستمرا من أول القصيدة إلى آخرها. وعليه فإن :«واقع الدراسة الإيقاعية للترصيع يقتضي اعتماد الصيغ الصوتية لا الصرفية الصرف ، التي تخالف أحيانا البنية الوزنية المحققة». [6] فالتقطيع الصوتي هو عماد الترصيع وكل :«ما يتميز به الميزان الصوتي أنه يزن الكلمة كما هي بصرف النظر عن الأصلي منها والزائد، فهو مجرد تقدير صوتي للكلمة، وقد يلتقي مع الميزان الصرفي في بعض الكلمات مثل " كتب " لكنه

---

[1]– أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، مرجع سابق، ص 375.

[2]– صفي الدين الحلي، شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق الدكتور: نسيب شناوي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص 90.

[3]– القاسم بن علي بن محمد بن عثمان أو محمد الحريري: مقامات الحريري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 12.

[4]سورة الليل.

[5]– محمد زغلول سلام: جوهر الكنز، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر (د.ط)، (د.ت)، ج1، ص 233.

[6]– محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التعامل، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص 122.

يختلف عنه في نحو " قال "و" دعا " وهو يزن الحروف و الجوامد، و المبنيات، والميزان الصرفي لا يعرضُ لها، فهو وزن إيقاعي يقرب تماماً من وزن العروضيين للشعر».[1]

فقد يتفق التقطيع الصوتي والعروضي مع الميزان الصرفي للكلمات فيكون الترصيع في أسمى جمالياته وأرفع شأنا مع أنه كثير من القصائد لم تحْظ بهذا التوافق الصوتي والصرفي في الآن نفسه، ويرى لا يفر (Laver) أن :«إيقاع الكلام يتم من خلال تقسيم منطوقاته إلى أجزاء متساوية تقريبا ومتماثلة في انتظام زمني». [2] وهو دليل على اهتمام البلاغيين الغربيين بموضوع الإيقاع و الترصيع، ونراهم لم يهملوا فن البديع، فقد اتجه بعضهم إلى البحث فيه، وتأليف الكتب في مسائله فالترصيع فن بديعي يندرج ضمن السجع، ونجد البعض يطلق عليه اسم «السجع المرصع :وهو اتفاق القرينتين في الألفاظ أو أكثرها وزنا وتقفية ومنها قوله تعالى :﴿ إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ ، وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيم. *﴾[3]. فكلمات (الأبرار، الفجار)، (نعيم، جحيم) كل منهما اشترك في الوزن و التقفية مع اتفاق في عدد الحروف. وفي حديث للسيوطي يقول فيه :لقد قسم المتأخرون الأسجاع إلى أربعة أنواع :الترصيع والمتوازي و المطرف والمتوازن». [4] فالترصيع أحد فروع السجع المهمة بتشكيله الصوتي الذي يسهم بدوره في التوازن الإيقاعي لأن :«دراسة الكثافة الترصيعية قد ظلت تابعة عند القدماء لدراسة السجع، وتصنيفه إلى عدة أنواع حسب توازن أجزاء القرينتين، من جهة، وتجانس صوامتها، خاصة في مقاطعها (الفوانيم) من جهة أخرى».[5]

أخرى».[5]

فالترصيع يكون محمودا إذا وقع سهلا دون كلفة أو عَنَتٍ، بحيث أنه لم يقصد في ذاته ومع هذا فهو يؤثر في النفوس ، وتُحدث في ما بين الوجدان والعقل ذوقا وشرخا محيرا لما تجرجره النغمة المؤثرة والموحدة عبر التقسيمات الصوتية المتوازنة للسامعين ، فالشاعر يعمل على: «خلق مواءمة تعبيرية بين موسيقى اللفظ ودلالته في الحالتين، أما اصطناع حالة ثانية لتقابل الألفاظ ؛ وعليه فإن البنية الأسلوبية للصوت هي التي تنظم الإيقاع في السياق

[1]– المرجع نفسه، ص 113.

[2]Laver.J. principles of phone tics Cambridge. University. press 1994. P 177.

*سورة الانفطار: الآية 13 و14.

[3]– مصطفى السيد جبر، دراسات في علم البديع، دريم للطباعة، ط8، 2008، ص 135.

[4]– جلال الدين السيوطي، شرح عقود الجمان في المعاني والبيان، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، 2009، ص 151.

[5]محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص 108.

فتكون ألفاظها أكثر تأثيراً، لأن البنية ذاتها تكون ركيزة الإيقاع والدلالة». [1] فانتظام الأصوات يُعبِّر عن التماسك النصي أو ما يسمى السبك النصي، وبالتالي إلى بنية مكتملة التصميم، حتى كأننا إزاء لغة داخل لغة ،وتصبح القصيدة شكلا من أشكال الألحان الموسيقية خاصة إذا تزاوج التصريع مع الترصيع في البيت الواحد إذن فالشاعر يبدأ :« بفتح قوس متمثلا في التصريع الأول ثم يبث رسالته الشعرية الموسيقية، ثم يغلق في النهاية القوس بنفس آلية البداية». [2] فبالتقطيع العروضي والصوتي يتحول الترصيع إلى :«وسيلة مشابهة للقافية، وهو مثلها يلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانسا صوتيا، والفرق بينهما أن الترصيع يعمل داخل البيت، ويشابه بين كلمة وكلمة، على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت، ويمكن إذن أن نتحدث عن تجانس صوتي داخلي في مواجهة تجانس صوتي خارجي تحدثه القافية، والترصيع وسيلة استخدمت عبر كل العصور وتبدو أعم من القافية». [3] فالترصيع والقافية كل منهما يحدث نغماً موسيقياً ويؤديان نفس الوظيفة ولنقل فقط أن:« الترصيع باعتباره تجانسا صوتيا كالقافية، ينبغي أن يسند إليه نفس وظيفتها». [4] فالترصيع له دور فعّال في بناء النص الأدبي ويمكن أن تظهر وظيفته في:

2-ب- أ- وظائف الترصيع:

1) مَوْسقة النص:

– يُخلَق الترصيع من خلال التوازنات الصوتية المكررة الناتجة من مستويات متنوعة، فيبدأ من تعادل المقاطع اللفظية والدلالية ،إضافة إلى التساوي في التقطيع العروضي وهذا التقسيم المكاني و الزماني يشعرنا بفطرتنا على وجود إيقاع موسيقي، فهو أهم أسس التأليف الموسيقي و:«معناه إجمالاً تنظيم الحركة وتقسيم الأزمنة في الألحان تقسيما منظما والموسيقى أكثر الفنون حساسة بالإيقاع مهما صغرت حركاته وأجزاؤه». [5]

فتكون الوقفات الترصيعية متوافقة مع وقفات تفعيلات البحر الخليلي، إذْ يكون البحر العروضي ثابت المقاطع، ويمثل كل شطر فيه تجانسا داخليا وتساويا كمياً بين جزئي البيت أو بين الشطرين، هذا التجانس

---

[1]– محمد الصالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص 75.

[2] –إبراهيم جابر علي: الأسلوبية الصوتية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، أمواج للطباعة والنشر، 2015، عمان، الأردن، ص 331.

[3] – جون كوين، بناء لغة الشعر، مرجع سابق،ص 92.

[4]– جون كوين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافية، مصر، 1990، ص 94.

[5]– محمود أحمد الحفني، الموسيقى النظرية، مكتبة النهضة، القاهرة، ط5، 1958، ص 87.

المتساوي يمثل من هذه الزاوية ميزة خاصة، وإيقاعاً ثابتا بمثابة وصلات موسيقية أو ما يسمى الجملة الموسيقية ف :«يقوم التأليف الموسيقي على فكرة تقسيم اللحن على فترات ، أو وحدات زمنية متساوية تسمى الجملة، البارBard».[1] والترصيع يتجسد في المقاطع المتساوية المحدثة لنغم رتيب و :«يتفق معظم المؤرخين على أن منشأ الموسيقى في أي مكان بدأت بالإيقاع الرتيب ،فهو يؤثر فينا مباشرة، حتى ترانا نشعر بفطرتنا أنه أصيل فينا وأولي».[2] وقد اتجه الدكتور محمد مفتوح إلى نفس الرأي حين يعرف الإيقاع فهو :«ترتيب للخصائص الصوتية أو بعضها على نسق معين، بحيث تتردد في الأسلوب الكلامي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ،ومن مجموع مرات هذا التردد في البيت الواحد تتكون صورة الوزن الشعري».[3]

ببساطة إن الإيقاع بالقصيدة الشعرية يأتي من تردد صوتي متفق زمنيا ، صادما لمتوقع متلقيه، يشترك فيه التجانس البحري والإيقاعي ف :«التجانس البحري، والتجانس الإيقاعي يمكن دخولهما تحت لافتة واحدة ويمكن اعتبارهما عنصرين من عناصر بناء النظم».[4] وقد تفطن الدكتور بدوي طبانة لقضية الإيقاع وعده نظاماً موسيقيا فهو :«نسق يخضع لنظام موسيقي خاص يستعمله الشاعر، ويستعمله في جميع أجزاء العمل الأدبي، وذلك عن طريق تقسيمه إلى وحدات مؤتلفة تتكرر على نسق رتيب، ليجمع لفن الشعر أهم أركانه وهو :الموسيقية الجزئية، والموسيقية الكلية التي تحصل بالتردد والتكرار ».[5] تتكرر الوحدات المؤتلفة وعلى نسق رتيب من الطبع أنه سيشيع سيشيع نغما واضحاً ورنيناً متوافقا ، تشغف الأذن لسماعه وقد حضرت هذه الظاهرة بجمالها الطافح في شعر عثمان لوصيف بقصيدة على :(الطويل)

سلام

سلامٌ على هيف القدود الكواعب

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

[1]– ثائر العذاري، التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلية من الزيادة إلى النضج، ط 1، 2010، رند للطباعة والنشر، دمشق، ص 15.

[2]– اروند كربلاند، كيف تتذوق الموسيقى: ترجمة محمد رشاد يدران، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 48.

[3]– محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984، ص 363.

[4]جون كوين، بناء لغة الشعر، مرجع سابق، ص 97.

[5]بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1963، ص 277.

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

كعرف الورود الغاويات الشواغب

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

عرائس من نور تجلين بالضحى

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

يُمسْن وقد أسدلن سود ذوائب

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

عليهن من سحر اللآلئ رونق

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وسر غريب .. خاضبات الرواجب

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فيا حبذا نار الصبابة والصبا

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فيبدين للعشاق كل الغرائب

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

يدرن عيونا كالبحيرات فتنة

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فيذكين نيران القلوب السواغب [1]

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

لنقف أمام هذا التناغم الصوتي الذي يحدثه التصريع والترصيع، فبداية بالتصريع بين (الكواعب، الشواغب). فيعمل على تقوية النغم الموسيقي بالبيت، ويمتد التناغم بين كلمات شطري البيت في (هيف القدود، عَرْف الورود). والتجانس الصوتي واضح بين الألفاظ (الصبابة، الصبا)، (الشواغب، السواعب)، فيظهر جرس عذب وتناسق صرفي بين العديد من الألفاظ (عرائس – ذوائب، غاويات – خاضبات، يمسن – يدرن، الرواجب – النواهب). وكل هذه الكلمات شكلت منظومة موسيقية متآلفة تفتح شهية من ينشدها وأذن من يسمعها، وتلاؤما موسيقيا بديعاً وقد جاء الترصيع غير متطابق مع الوقفات العروضية وهو واضح من بداية القصيدة إلى آخرها :

سلام على هيف القدود الكواعب ∴ كعَرْف الورود الغاويات الشواغب[2]

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

[1] عثمان لوصيف، أول الجنون، مرجع سابق،ص 20.

[2] عثمان لوصيف، أول الجنون،مرجع سابق، ص 20.

إن تجزئة البيت على النحو السابق هو ترصيع مشحون بقيمة إيقاعية عالية، مما لا شك فيه أن يؤثر في القارئ أو السامع بفضل التقطيعات الوزنية المتساوية في كل الأبيات. نحن بصدد نسق شعري يريد منه الشاعر أن يستنطق هذه الأنثى ، عبر مشهد جمالي آسر ، وترك المعزوفة هي من تحكي ذلك، وفق الترديد المتناوب والمتناسق ، والتي تستجيب لهذه السحرانية الموسيقية القاتلة للمقاطع ،كما يتجلى معه معنى الفكرة وغرض الموضوع التي يقدِّمه القصيدة لأن :«الوزن هو الأساس الآلي للبيت، بينما الإيقاع هو الأساس الذي ينبني عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة، وهو أسمى من الوزن دائماً، فالشاعر العظيم يتخذ من الوزن خادماً مطيعا، إذْ يقوم بتوزيع الأنظمة الإيقاعية، التي تظهر تفرد شخصيته، بينما يحافظ على التشكيلات الوزنية». [1] إضافة إلى ما سبق من التوزيع العروضي المتساوي نجد القافية الموحدة حيث ينتهي صدر البيت أو عجزه بـ (مفاعلن) والتي أحدثت بالقصيدة هذا الإيقاع الجانح ، والموسيقى الخلابة الذي اجترح لنا أصواتا مستعذبة تلذُ لها الأسماع.

فالقافية الموحدة جعلت من أبيات القصيدة المكونة من تسعة عشر بيتاً أشبه بفاصلة موسيقية لها جرس موحد ولألفاظها وقع في الأسماع، وأنت تقرأ القصيدة – سلام – فستستعيد الحالة النفسية للشاعر وانفعالاته من خلال أوزان البحر الطويل التي استعملها فيما يلائم عاطفته المنعزلة بهيف القدود الكواعب.

2) هندسة المعنى:

– الشعر فن كغيره من الفنون، فهو كالنحت والموسيقى والرسم، والشاعر بقصائده كالرسام الذي يستعيض عن الريشة والألوان البهية بالألفاظ التي يتوجه بها لطبقة أدبية مثقفة، يحاور فيهم العاطفة والوجدان والمشاعر، فالقصيدة :«ترتبط عناصرها جميعا، كما يرتبط الجذر والساق، والأغصان، والأوراق، فيؤدي كل عنصر وظيفة غير منفصلة عن وظيفة عنصر آخر، بحيث تسير الوظائف جميعا في اتجاه واحد، تؤدي إلى غاية واحدة، هي الأثر الكلي الموحد الذي تولد القصيدة في نفس القارئ». [2] فيتجسد العمل الأدبي ويأخذ الشكل الهندسي للشجرة، فالجذور عمق الأفكار، والساق شكلها الخارجي، والأوراق جماليات ألفاظها ودلالات معانيها، إن تجانس الألفاظ بالقصيدة، وترصيع مفرداتها سيعمل على :«بناء العلاقات الفنية على مستوى اللفظ، والجملة، والإيقاع، والتوافق بين جزئيات التجربة، فضلا عن الترابط التصويري، يكون لها الأثر الفاعل في توطيد التجانس والتماسك». [3]

---

[1] The Criticisme of poetry. S .H Burton :Longman. London .1977. p 16.

[2] – مصطفى بدوي، دراسات في الشعر والمسرح، دار النهضة، للطباعة والنشر، مصر، ص 07.

[3] – مرشد الزبيدي، بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994، ص 59.

فالكلمات تشكل في مجموعها المعنى، الذي يمثل القيمة الفنية والأدبية للقصيدة وجمال القصيدة بجمال معانيها التي تهندسها ألفاظ القصيدة فهناك :«تعاضلا وتجاوبا بين اللغة بوصفها أصوات مرموزة، والمعاني بوصفها فكّا لرموز تلك الأصوات».[1] ولعل موسيقى الترصيع من شأنها رسم ملامح المعنى وتصوره قبل فهمه أحيانا :«فالشعر يتمكن من أن يصل إلى المتلقي من قبل أن يفهمه، فهو يسلط قوى تعويذاته على آذاننا فيهزنا بحركته قبل أن يتاح لعقولنا أن تسأل عن كنه ما نشعر به». [2] فمن الممكن جدا أن موسيقى أي قصيدة ومن خلال تفعيلات بحرها تتضح معالمها و يتشعشع معناها ويرتسم في مخيلتنا، وهذا ما أومأ إليه (هازلت – Hazlitt) أن ثمة :«علاقة قريبة بين الموسيقى والعاطفة العميقة الجذور في الشعر». [3] فتتضافر مجموعة من العناصر موسيقى ووزن وعاطفة لتبوح بالمغزى العام لأي عمل أدبي ويؤكد ريتشاردز على هذه الفكرة حين يذكر :«استحالة فصل الإيقاع أو الوزن عن التأثيرات العاطفية».[4] فالترصيع مصور لعاطفة الشاعر وللمعنى الذي يبتغي الوصول إليه والذي سيلقى قبولا عند المتلقي، كما يعمل على إقرار حقائق ثابتة، وكل هذا يرجع إلى معنى البيت ووزنه وألفاظه والبحر الذي نُسج عليه، فيرسم لنا الشاعر – عثمان لوصيف– بكلماته لوحات فنية عبر سكناته الشعرية وخلجاته النفسية قصيدة ثورة على البحر(البسيط):

ثورة

الريح تعصف والطوفان يقترب ∴ والأرض تنزف والتاريخ يلتهـــب
الحق منتصر والظلم منهـــزم ∴ والدهر ذو دول والحرب تنقلـــب
والشعب منعتق والفجر منبثـق ∴ وإن بنا طالت الأرْزاء والكـــرب
غدا ستُبدي لكم آيات ثورتنـــا ∴ ما المجد ما عزة الإسلام ما العرب[5]

– يتخلى الشاعر عن المطوَّلات الشعرية العربية السابقة ، ويكتب نصا من أربعة أسطر يعجُّ بصور دالة وبلغة متناسقة ومتجانسة ، ففي البيت الأول يصف فيه أربعة أشياء (الريح تعصف، الطوفان يقترب، الأرض تنزف، التاريخ يلتهب). وكلمة (تلتهب) هي مفتاح للمعنى العام للأبيات:«إن الانطباع الذي تخلقه قراءة قصيدة، إنما هو وليد التأثير الكلي للنص بوصفه وحدة واحدة ؛أو هو –بلغة الفيزياء– يمثل محصلة القوى الناتجة

[1]– المرجع نفسه ، ص 59.

[2]The Achievements of .T.s. E lovt .F.O. Matthissen : new Tork. 1959. P 81.

[3]Hazlitt. Witham. Lectures on the English poets. P 12

[4]– ريتشاردز ،مبادئ في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 197.

[5]– عثمان لوصيف، أول الجنون، ص 67.

عن مجموع التقنيات المستخدمة في النص».[1] وفي النص أيضا يُقرُّ خمس حقائق كونية ممتدة إلى نهاية الكون (الحق منتصر، الظلم منهزم، الدهر دول، الحرب تنقلب، العزة والمجد للإسلام)، وتظهر هندسة التصريع بالبيتين الأول والثاني ثم يمتد إلى صدر البيت الثالث، وحين تتأمل الصوت وبحر القصيدة والذي جاءت على تفعيلة البسيط بأربع تفعيلات متساوية (مستفعلن – فعلن). ليصنع البحر موسيقى داخلية تُشير إلى المعنى ، وفي رأي كمال أبو دبب :«تعتبر الموسيقى الخفية أشد تغلغلا في النفس الإنسانية وأصدق تعبيرا عن مشاعر الشاعر وأحاسيسه، وهي أهم كثيرا من الموسيقى التي تظهر في الوزن والقافية والموسيقى الخفية ، تنبع من انتقاء الألفاظ و ملاءمتها للمعنى ومدى ما تضفيه من دلالات موحية، تتغلغل وتتناغم مع أعمق أعماق النفس الإنسانية، فهي تضفي حسن الأداء وترابط الأفكار وجمال التصوير على العمل الأدبي بما يجعله يصل إلى سويداء القلب».[2] وبهذا يصبح الترصيع إيقاعاً ثانيا ،ويعضد إيقاع البحر البسيط والموضوع مما يدعو القارئ إلى إعادة قراءة هذا النص التي صَوَّرت موضوعه ،وعبرت عن براعة الشاعر وقدرته الفنية من خلال المقارنة التاريخية لثورة نوفمبر المجيدة، فالنص جزائري لشاعر بسكري ، يتكثف فيه السواد الطباعي بشعرية ترصيعية وبث جمالي خاطف يرى فيه مآل الظلم والظلمات إلى الزوال،فليس هناك بُداً من عزة الإسلام ومجده.

2- الإيقاع والبيان:

– يحتل علم البيان مكانة عالية، وقيمة فنية وجمالية في الموروث البلاغي والنقدي العربي، فهو يضم الصور الشعرية، والانسجام اللغوي، والخيال الواسع، وهناك تسلسل منطقي بين تلك العناصر: (خيال، صورة، انسجام)، فخيال الشاعر الواسع وقتئذ ينتج صوراً فنية رائعة تُسفر عن ميتا–شعريات واصفة داخل القصيدة الشعرية ،وهي بدورها تولد الانسجام النصي لأنه :«بمقدار نشاط الخيال وايجابياته في التأليف بين العناصر ترتفع القيمة الفنية للصورة الشعرية ويتضاعف».[3] فالشاعر يكون حريصا على نقل أفكاره وأحاسيسه ومشاعره إلى المتلقي، فيستخدم شتى الوسائل التعبيرية، بديعية وبيانية ومعجمية جمالية فيجول القارئ في ملكوت تجربته من خلال الصور الشعرية المكثفة والمتقنة والمتنوعة كالتشبيه والاستعارة .. الخ.

---

[1] ثامر العذاري، التشكيلات الإيقاعية،مرجع سابق، ص 207.

[2] – أبو دبب كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي،مرجع سابق، ص 266.

[3] – محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إبتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2001، ص115.

2 4 - التشبيه:

– للتشبيه موقع وجمال في البلاغة العربية، وذلك بإدنائه البعيد من القريب، ويزيد في توضيح الصورة ومعنى النص فهذا ابن منظور يورده بمادة " شبه، فقال :«الشبْه والشبه والشبيه :المثْل، والجمع أشباه وأشبه الشيءُ الشيء:ماثله، وأشبهتُ فلانا وشابهته واشتبه علي، وتشابه الشيئان و اشتبها، أشبه كل واحد منهما صاحبه، وشبهه إياه وشبهه وشبهه مثله، والتشبيه :التمثيل». [1] ويعرفه الزمخشري بقوله :«ماله شبه وشبَه وشبَيه، وفيه شبه منه، وقد أشبه أباه وشَابَهَهُ، وما أشتبه بأبيه، وفي الحديث اللبن يشبه عليه، واشتبهت الأمور وتشابهت :التبست الأشياء بعضها بعضاً». [2]

ومن خلال المفاهيم المقدمة عبر مدونات المعاجم العربية، فقد أدرك البلاغيون القدماء منزلة التشبيه في التصوير البياني وحسب رأي الجرجاني إن :«التشبيه والتمثيل والاستعارة أصول كبيرة كأن جُلَ محاسن الكلام إن لم نقل كلها متفرعة عنها وراجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها». [3] فتعددت التعريفات الاصطلاحية للتشبيه بين أهل اللغة قديما وحديثاً فـ :«جعلوه حَدا يُعرف به البلاغة ». [4] ولعل المبرد (275 هـ)، هو أول من بادر بتعريف التشبيه متأثراً بمن سبقه من أهل اللغة فعرفه قائلاً :«وأعلم أن للتشبيه حَداً، لأن الأشياء تتشابه من وجوه، وتتباين من وجوه، وإنما ينظر إلى التشبيه من حيث وقع، فإذا شبه الوجه بالشمس والقمر، فإنما يُراد به الضياء، والرونق، ولا يُراد به للعظم ، قال الله جل وعز :﴿ كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَّكْنُونٌ﴾[5] و" العرب تشبه الشاء ببيض النعام، يريد نقاءه ورقة لونه». [6] فالمبرد من وجهة نظره أن التشبيه على اجتماع صفة بين شيئين أو أكثر أي بين المشبه والمشبه به، وقد حظي هذا التعريف بنفس المعنى عند قدامه بن جعفر وتتبع نفس خُطى المبرد الذي قال :«إن الشيء لا يشبه بنفسه، ولا بغيره من كل الجهات إذْ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه، ولم يقع بينهما تغاير ألبتة اتحدا فصارا الاثنان واحدا فبقي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تَعَمْهُمَا ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق،مادة (شبه)، ص 2189.

[2] –الزمخشري، أساس البلاغة، مرجع سابق، مادة (شبه).

[3]– الجرجاني، أسرار البلاغة،مرجع سابق، ص 64.

[4]– أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، مرجع سابق،ص 249.

[5]– الصافات، الآية، 49.

[6]– المبرد، الكامل، مرجع سابق،ج3، ص 52.

فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد».[1] فهو يطرح الائتلاف والاختلاف يتفق المتشابهان في عناصر، وضرورة التباين في أشياء وإلا كانا شيئا واحدا. أما الرماني (384 هـ) وفي معرض حديثه عنه قال:«التشبيه هو العقد على أن أحد الشيئين يَسُدُ مسدَ الآخر في حسٍ أو عقل، ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول أو في النفس». [2] ويختلف معهم أبو هلال العسكري (395 هـ)، على إمكانية تعويض أحد المتشابهين للآخر قائلاً :«التشبيه :الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه» [3] .وربما في التعريفات الحديثة يرفضون أن يكون المتشابهان متفقين حساً وعقلاً فمحمود موسى حمدان :«يرفض استحسان تشبيه المحسوس بالمعقول ويعتبره رديئاً». [4] وقد تناول القضية نفسها بشيء من التفصيل عند عبد القادر الجرجاني (471 هـ)، على أنه :«الجمع بين شيئين في صفة من جهة الحس أو العقل، وبأنه اشتراك شيئين في وصف هو من أوصاف الشيء في نفسه خاصة، كالشجاعة في الأسد، والنور في الشمس».[5]

فالظاهر أن التشبيه في التعريفات الاصطلاحية لا يختلف كثيرا عن التشبيه في اللغة وفق ما ذكره السكاكي، والبغدادي،و العلوي، والزركشي ...الخ. ونجد ابن يعقوب (1110 هـ) قد وسَّع أكثر من غيره في تعريف التشبيه فقال هو :«الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى، لا على وجه الاستعارة التحقيقية والمكني عنها والتجويد، وذلك بأن يكون الكاف ونحوها لفظا أو تقديرا». [6] تلتقي جملة التعريفات في أن التشبيه هو ربط شيئين أو أكثر في صفة من الصفات أو أكثر، وبما أنه ربط الصلة بين متشابهات فهو يندرج ضمن المجاز، وقد حسم فيه العلوي حين ذكر :«والمجاز عندنا كونه معدوداً في علوم البلاغة لما فيه من الدقة والمطابقة ولما يكتسب به اللفظ من الرونق والرشاقة، ولاشتماله على إخراج الخفي إلى الجلي، وإدنائه البعيد من القريب، فأما كونه معدوداً في المجاز أو غير معدود، فالأمر فيه قريب من قريب بعد كونه من أبلغ قواعد البلاغة، وليس يتعلق به كبيرة فائدة». [7] فهو يدرج بصراحة التشبيه ضمن المجاز لاشتماله إخراج الأشياء العميقة وغير الواضحة حتى تتحول كأنها مرئية وحسية

[1] –قدامه بن جعفر، نقد الشعر،مرجع سابق، ص 122.

[2] –الرماني ، النكت في إعجاز القرآن،مرجع سابق، ص 74.

[3] –أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين،مرجع سابق، ص 239.

[4]– محمود موسى حمدان، أدوات التشبيه دلالاتها واستعمالها في القرآن الكريم، مكتبة عابدين، القاهرة، ط 2، 2007، ص12.

[5]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،مرجع سابق، ص 64.

[6]– ابن يعقوب المغربي، المطول على التلخيص.

[7]– العلوي، الطراز،مرجع سابق، ج1، ص 266.

ملموسة، وهذا ما يقرره ابن الأثير كذلك لأن :«المجاز ينقسم إلى توسع في الكلام وتشبيه واستعارة، ولا يخرج عن أحد هذه الأقسام الثلاثة فأين وجد كان مجازا». [1] ثم قال:«ألا ترى أنه إذا وجد التشبيه وحده كان ذلك مجازا». [2] فالمجاز يعين التشبيه على تقريب المعنى، فالشاعر حين يشبه شيئاً بشيء ليوضح للقارئ المعنى الذي يرومه، ويُفسر ما يقصده من شعره، وفي ترتيب الألفاظ والتشبيه له دور كبير في تحديد الغرض والمعنى فقد يكون من النقيض إلى النقيض ،وقد يتحول الغرض من الإيجاب إلى السلب، من المدح إلى الذم أو العكس :«من المعلوم أن يكون التشبيه الأدنى بالأعلى عن المديح، والأعلى بالأدنى عن الذم، كقولنا :تراب كالمسك، وحصى كالياقوت، أو مسك كالتراب، وياقوت كالزجاج أو الحصى». [3] والمهم هو حسن التشبيه وبديعه، وكيف يُصور الشاعر الأشياء المتشابهة ويحولها من مسيء إلى حسن أو العكس. ويمكننا الوقوف على بعض تفاصيل التشبيه كأدواته وأنواعه نوجزها في الآتي:

2-1-أ- أركان التشبيه:

– يقوم التشبيه على أربعة أركان هي: المشبه، والمشبه به، أداة التشبيه، ووجه الشبه، وهذه الأركان الأربعة قد :«توجد وقد تحذف حذفا على الانفراد، أو معاً، لوجود دليل ما عدا المشبه به». [4] والأدوات هي :-

أ)أداة التشبيه: وهي الكلمة التي تدل على المشاركة بين الشيئين أو آلته التي يتوصل بها إليه، فهي عند الطيبي :«ما يتوصل به إلى وصف المشبه بمشاركته المشبه به في الوجه وهي، الكاف، وكأن، ومثل، وشبيه، وما في معناهما، ك :حاكى، ونحو، وأخ». [5] وقد سميت أداة لأنها تضم الاسم والفعل والحرف.

- اسم: مثل، شبْه، شبيه، مثيل .. الخ.
- فعل: يشبه، تشابه، يحاكي، يضاهي، حسب، خال .. الخ
- حرف: الكاف، كأن.

[1]– ابن الأثير، المثل السائر، مرجع سابق،ج1، ص 356.

[2]– ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق،ج1، 255.

[3]– محمود موسى حمدان، أدوات التشبيه في القرآن،مرجع سابق، ص 14.

[4]– المرجع نفسه،، ص 14.

[5]– محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب،علوم البلاغة –البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس لبنان، 2003، ص 212.

– لم يستعمل –عثمان لوصيف– الأسماء والأفعال كأدوات تشبيه في شعره إلا نادرا وتمركزت حول اسم (مثل). وكان لـ : – الكاف وكأن – اللتان حضرتا بتعداد ومهول في التشبيه ، فنجدهقد استعمل الفعل (تمثل) بديوانه –أجراس السماوات تحت الماء– حيث قال:

آه ! أي شيطان تمثل لي جسد؟
كان المتاه إذن. وعاودني حنين البحر.
لكن المسافة أوغلت في القفر.
والبحر ابتعد.[1]

– إن التشبيه الذي ساقه الشاعر، يريد من خلاله أن يظهر معنى يخالج نفسه، هو استغاثة ضارع ة، وآهات مفزعة حين يجرف البحر طفلته فتمثل له الشيطان بشكل جسد، فيحسبه جسم طفلته حتى أنها تلاقي حتفها بأسوأ صورة. فيحسن الشاعر صورة الموت مع الرضا حين يقول : والبحر ابتعد.

–ويحضر عنده التشبيه بالاسم بأكثر عدد من استعماله للفعل فيقول:

– كيف لي أن أطوي هذه الرمال.
– التي تشمل بيني وبينك.
– كيف لي أن أمسك باللحظة السرمدية.
– المنفلتة رفلة من غلالتك الشفافة؟
– كيف لي أن أسقط
– بين يديك
– وأبكي مثل نبي مثخن بالذنوب؟
– كيف لي أن أتحد بك.
– أمزج رمالي برمالك.[2]

[1]– عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء،مرجع سابق، ص 51.
[2]– عثمان لوصيف ، يا هذه الأنثى، مرجع سابق، ص 140.

– يمتهن صورة تشبيهيه تبدو للوهلة الأولى بسيطة مليئة بالزهد والتدين تذرف عيناه دموع الطاعة، وخوف المتعبد، بل يحاكي قلب أنبياء الله، ولكن بعد الربط بين أسطر القصيدة السابق واللاحق فيها ، يتضح أن الشاعر يُواري بُعداً نفسيا ناتجا عن محبته لبنت الرمال، فهو يريد الظفر بها عشقا ووصلا، لكن حيل بينه وبينها وتعسر عليه مزج رماله برمالها.

–وبالرجوع إلى دواوينه الشعرية نجد أنه قد استعمل حرفا التشبيه (الكاف، كأن) بعدد لا بأس به، ومن بدائع تشبيهاته قوله:

- كالبحر أنت.
- كالبحر أنت عميقة.
- كل الدروب تضيع فيك.
- وفيك تنغمر الحدود.
- كالبحر أنت غنية.
- في مقلتيك موسم تصحو وأعراس تقوم.
- وعن جبينك تولد الدنيا وتنتشر النجوم.
- كالبحر أنت عصيه.
- وأنا.
- أنا ربانك المشحون بالهوس العنيد.
- أحتاج ليلك.
- أطعن الأمواج فيك.
- وفيك أرقب مطلع الفجر الجديد.[1]

– يُعيد الشاعر نفس التشبيه حيث يرتقي مرتقى غرامي صعب، لم يرتقه غيره من الشعراء، فهو يلهث وراء هواءه طوعا، ويجيب داعي الهوى دون حدود، ويعدد مواصفات محبوبته ، فهي كالبحر تضيع فيها كل الدروب، ثم ينتقل في صورة أخرى لا تقل روعة عن سابقتها حين يصفها بالغنى ويُسبغ على المرأة وشاحاً من الاعتراف بجمالها الخالد، وذلك حين يشبهها بالبحر في ثلاثة أشياء رائعة، ثم يُفصِّل في كل واحدة منها فهي

[1]– عثمان لوصيف، شبق الياسمين، مرجع سابق، ص 33.

كالبحر (عميقة، غنية، عصية)، وبهذه الصور المتتابعة تألق الأسلوب، واتضح البيان، وأمد التشبيه تلك الأسطر الشعرية بفيضٍ من الحيوية والتلاؤم، فوظيفة التشبيه هنا :«توضيح المعنى الذي يقصده ويريد إيصاله إلى ذهن القارئ، فالتشبيه هو سمو بالواقع في الحدود التي تستسيغها ويقر بها العقل وهي أداة توحيد وفصل في آن واحد».[1] ومما زاد من جمال التشبيه حين يؤجل الشاعر المشبه (أنتِ). ويخترق قانون الترتيب النحوي والبلاغي ولعل في تقديم المشبه به المتمثل في الخبر شبه الجملة (كالبحر) .ليحقق قمة الإشارة بتلك المرأة فهي دانية الفضل، عميقة، تفيض خيرا وكرماً ونفعا بخيرات كالبحر. فأراد أن يحدث حيرة وذهولا للقارئ حتى يسقط أسيراً في كتابته، فهذا الانزياح التركيبي رافقه انسجاما مثيرا يصقل فكر المتلقي ويدغدغ خياله، وهو ما يلوح ببراعة فنية تظهر في تقطيع الأبيات والتي جاء إيقاعها على البحر الرجز فـ (كالبحر أنت = مستفعلن فـ) مما أحدث وقعاً بليغا في النفس بلاغة وبراعة.

2-1--ب- طرفا التشبيه:

—المشبه والمشبه به هما ركنا التشبيه، وهما الركنان الأساسيان في التشبيه، فالمشبه هو الأمر الذي يراد إلحاقه بغيره في صفة أو عدة صفات، أما المشبه به فهو الشيء الحسي أو المعنوي الذي يلحق به المشبه، وقد يحذف المشبه به أحيانا ولكنه يقدر إعرابا. ويؤكد أحمد مطلوب على هذه القاعدة على أن :«المشبه والمشبه به لا بد من إتحادهما في الحقيقة أو اشتراكهما في الذات، مع اختلافهما في الصفة، أو اتحادهما في الصفة مع اختلافهما في الحقيقة أو الذات، لأن التشبيه يقتضي الاختلاف في بعض الجهة والاشتراك في بعضها، إذْ الاشتراك من جميع الوجوه، حتى الاتحاد الذي يأبى التعدد، أو الاختلاف من جميع الوجوه، حتى التعين الذي يأبى المقاربة، لا يتأتى به تشبيه ألبته»[2] ولاعتبار طرفا التشبيه يمكن تقسيمه إلى أربعة أقسام هي :

أولاً: حسيان أي يدركان بإحدى الحواس الخمسة: السمع، البصر، الشم، الذوق، اللمس، ومنها قول الشاعر —عثمان لوصيف-

طولقة.

- النخيل هنا كالعرائس في عيدها الذهبيْ.
- و العراجين مثل الثريات أو كالحليْ.

[1]- أحمد مطلوب ، فنون البلاغة، مرجع سابق،ص 170.

[2]- المرجع نفسه،ص 171.

- والرمال التي خضبتها الدموعْ.
- الرمال التي قطرتها الشموعْ.
- غاصت الروح في صهدها الدمويْ.[1]

بالرغم من خفوت المشهد إلا أننا نجد في البيتين الأول والثاني مجالا للشاعر ليرتقي بنصه وصوته ،بحكم أنه يُصوِّر نخيل مدينته طولقه وهو مصطف كأنه عرائس مزينة ، فهو يُشخِّص المظهر بين الجماد وهو –النخلة– إلى كائن حي وهي الأنثى في أبهى يوم لزينتها. وفي السطر الثاني من القصيدة يشبه العراجين المتدلية بالحلي، ليستخلص المدني الذي لا يعرف عن جمال النخيل فهي كالثريات المضيئة الزاهية الألوان ولها قيمة أيضا لا تقل أهمية عن الحلي.

ثانياً: عقليان: فالمشبه والمشبه به يدركان بالعقل معاً كتشبيه العلم بالحياة وفي قول الشاعر:

لدي

ها هنا وكرك عندي دافـــق ∴ بالأماني فاسكني بين يـديْ
ها هنا مهدك عندي فارقـدي ∴ لا تخافي إنما أنت لـــــدي
ها هنا نجمك عندي نابــض ∴ بالأغاني فابسمي في مقلتي
واغنمي من وصلنا وابتهـجي ∴ إنما العمر كالحلم في كـريْ
نبئيني عن ليالي قد مضـــت ∴ كلنا في جمرات الوجد سيْ[2]

– إن الخطاب هنا له فلتات عاتية مليئة بجمرات الوجد فالشاعر يخاطب أنثى بأسلوب إشارة (ها هنا)، يريد منها الأنس، والشاعر يتحسر على انقضاء العمر ، فهو كالحلم الجميل سرعان ما تقطعه فظاع ة اليقظة، فالمشبه والمشبه به (العمر كالحلم) معنويان وهي لغة مجازية و :«اللغة المجازية درجات، ولا يكون للصورة فيها قوة تهز النفس وتحركها إلا إذا كان الشبه مقررا بين شيئين مختلفين في الجنس، وكلما كان التباعد بين الشيئين أشد كانت الصورة إلى النفوس أعجب». [3] ثم نتمعن السطر الموالي للتشبيه كيف يذكرها عن مرور الليالي وهي معنوية

[1]– عثمان لوصيف، زنجبيل،مرجع سابق، ص 95.
[2]– عثمان لوصيف، أول الجنون، مرجع نفسه،ص 40.
[3]– أدونيس، الشعرية العربية، ، محاضرات ألقيت مارسي أيار، 1984. دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 1989، ص 47.
دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص 47.

ثم يستعير لها بالحزن كأنه شرارات نار حارقة ،وهو شيء معنوي أيضا، فهو ينسج شرنقه من الخيال حتى يثير قريحة المبدع وتحفزه على الإبداع.

ثالثا: عقلي—حسي: يُدرك المشبه بالعقل بينما المشبه به يُدرك بإحدى الحواس، كتشبيه العلم بالنور، يقول الشاعر:

من أيقظ الحنينْ
وحرك الأشياء
من طرز الجبين
بالوشم والرموز والخطوط
من حرر الأنفاس
فحلقتْ في زرقة الهواء
ترنُ كالأجراس.
وتجرح السكون
من فجر الأعراسْ
فارتجت الشطوط
بالسكر والغناء
من نَسَج المياه
تلك التي تغشاه
سجادة عجيبة الخيوط
لرحلة السماءْ.[1]

هاهو نعي الشاعر في قصيدة تشخص الغرق الغادر ، الذي فتك بابن عمه — عبد الله لوصيف- يسردها في شكل مساءلات تعجبية تجمع بين الحسي والمعنوي . فيشبه الأنفاس بالأجراس ورنينها ، فالقصيدة تفرض إيقاعها ومضمونها المعرفي ،حين يتلاعب الشاعر بألفاظ معنوية حسية (تجرح السكون — نسج المياه، الشط بالسكر) فالجرح تبصره العين ، ونلمسه ونعالجه باليد ذات دم أحمر داكن لكن المجروح معنوي هو السكون.

[1]- عثمان لوصيف ،نمش وهديل،مرجع سابق، ص 57 – 58.

الحزن يحمل قيمة دلالية بالقصيدة فيه انكسار وتهشم لذاته الشاعرة ، فهو حزين لفراق قريبه بل وحتى الشط ارتج واستقبل سُكَّرًا وهو جثه الغريق، ثم ينتقل الشاعر من كوكب الأرض إلى كوكب السماء ،حيث مستقر الروح، فاستطاع أن يحول القصيدة بصورها الفنية المتراكمة إلى عناقيد عذبة المذاق فـ :«تتحول القصيدة إلى عناقيد من الصور الفنية الجديدة، وتلك هي طريقته في بنائها، إنه يبنيها من خلال الصور». [1] فالشاعر يحلق بخياله الخلاق من عالم حاضر إلى عالم غيبي ليُعبر عما يدور في خاطره ووجدانه وهذا ما يعكس تجربته الشعرية.

رابعا :حسي، معنوي: فيكون المشبه حسياً، أما المشبه به فيكون عقليا «كتشبيه العطر بالخلق الكريم». [2]
وهذا النوع يقبله البعض، ويرفضه غير قليل من أهل اللغة كالرازي بقوله :«إنه غير جائز، لأن العلوم العقلية مستفادة من الحواس ومنتهية إليها، ولذلك قيل :من فَقَدَ حِساً فَقَدْ فَقَدَ علما. وإذا كان المحسوس أصلا للمعقول فتشبيهه به يكون أصلا للفرع فرعا وللأصل فرعاً، وهو غير جائز، ولذلك لو حاول محاول المبالغة في وصف الشمس بالظهور والمسك بالطيب فقال :«الشمس كالحجة في الظهور "والمسك كأخلاق فلان في الطيب" كان سخيفا من القول». [3]

يقول عثمان لوصيف:

على الطريق

طالعتني كارتفاق الضوء ،كالحلم الوديع.
كاهتزازات الأغاني كابتسامات الربيع.
وتلاقينا على غير انتظار
من رماها في طريقي
أي فردوس خفي أي دار.
ونلفت إليها.
والهوى يهفو عليها
فإنها الدنيا سماوات وأرض وبحار

[1]– محمد عبد الفتاح عليم، شعرية المشهد، دراسة في الأنماط والنصية، دار النشر والتوزيع، سوريا، ط 1، 2012، ص 86.
[2] – الخطيب القزويني،الإيضاح، ،دار الكتب العلمية، لبنان 2009،ص 219.
[3]– الزركشي، البرهان في علوم القرآن، دار المعرفة،القاهرة، 1990،ج2، ص 420.

عرفتُ في مقلتيها

يا لها فجر حنان

وأمان !.[1]

تزخر هذه الأسطر الشعرية ، بتركيب لفظي ومعنوي أنيق ، ميز أسلوب شاعرنا في وصف حبيبته، وهي أمر حسي تحسه الأيادي وتدركه الأبصار، فهي جميلة في شكلها ، فهي فردوس أغرقته في مقلتيها، فيشبهها بالضوء الذي ينير حياته ،ثم ينتقل إلى تشبيهات معنوية مع ذكر أداة التشبيه ، فهي كإيقاعات الأغاني التي تدركها سمعاً ثم يُسقط جمالها وضحكتها بابتسامات الربيع المعنوية. فقد أدرك –عثمان لوصيف– أنه يجب ابتكار تشكيلات جديدة للصور الفنية باعتبارها ليست :«مرتبطة بالعناصر في أشكالها المفردة، بل هي مرتبطة بالنص وعالمه، ومعنى هذا أن الصورة تظل باستمرار متصلة برؤية الشاعر، وهذه الرؤية لا يعكسها تشبيه بأفقه المحدود، أو استعارة مستقلة عن النص وعالمه الفسيح».[2]

فالشاعر لم يكن في لحظة عشق مؤتلقة ، فقد حاول صناعة توافق بين بما هو نفسي داخلي يمس ذاته وحبه لامرأة ناعمة كُتبت بقلم عاشقها ، خالطت بجمالها الدنيا ومحاسنها، سماء، أرض، بحار. فيها كل الحنان والأمان. وبين عالم الأشياء الخارجي كالضوء والربيع ...الخ. فهو ينتصر لإيقاع الجسد و إيقاع ذات الشاعر، ومنه إيقاع النص المشحون بصور تشبيهه رائعة.

ب) وجه الشبه:

هو الوصف المشترك بين الطرفين أي بين المشبه والمشبه به، تحقيقا أو تخييلا :«فالتحقيقي كتشبيه الشعْر بالليل في السواد، و التخييلي كتشبيه السيرة بالمسك، والأخلاق بالعنبر».[3]

[1]– عثمان لوصيف، الإرهاصات،مرجع سابق، ص 76.

[2] –أحمد الطرابلسي، الشعرية بين المشابهة والرمزية، دراسات في مستويات الخطاب الشعري، نشر شركة يابل، المغرب، ط1، 1991، ص 78.

[3] –أحمد مطلوب، فنون بلاغة،مرجع سابق، ص 49.

ويحدد البغدادي (485 هـ) كيفية التشبيه قائلاً :«إن الشيء يشبه بالشيء تارة في صورته وشكله، وتارة في حركته وفعله، وتارة في لونه ونجره، وتارة في سُوسه وطبعه *».[1] وعليه فإن وجه الشبه هو في الحقيقة الأدبية والبلاغية :«ثمرة الإحساس الأديب بما يجمع مشبهه الذي له معه تجربة مخصوصة مع المشبه به ،الذي يُثير في نفسه ووجدانه ما يفيض في تشبيهه الفني تماسكا عاطفيا وتجاوبا شعوريا بين طرفيه».[2] ومثال ذلك عند الشاعر:

وتهيم أرتال الحُباحِب

كالشرارات الأليفة

إذْ تطاير في وهج

حتى إذا ما الفجر شعشع وانبلجْ

هب النساء مع الرجال

إلى المزارع[3]

في صورة توصيفية جمالية يتجلى لنا عبر هذا المقطع الشعري ، براعة ربطه بين صورة بصرية ممتزجة بصورة حسية، تُعبر عن أرتال الذباب الليلي المضيء ، الذي يهاجم الإنسان وقت راحته ،و يشبه هـ بالشرارات المتطايرة ،ويتفقان في أنهما يشكلان وهجا حارقا محفوفا بالهلع والخوف ، لكنه يزول الأمر بمجرد طلوع الفجر لتستمر الحياة، ويأتي دور الإيقاع حين تلتحم الكلمة مع الصورة، فتتلاقح الصور البصرية والحسية مع بعضها وصولاً إلى الصورة الفنية النهائية :«إلا أنها غالبا ليست الصورة التشبيهيه، ولا الصورة التقريرية، وإنما هي صورة تتولد في النفس عبر تخومها النائية وحينما يعتو الخيال ويتمرد ويحتضن الانفعال والعقل، ويصهرهما و تتضوأ المشاعر وتغدو لها أشكال حسية ترى بها». [4] ثم يذكر الشاعر كلمة (إذا ما الفجر شعشع ...) التي ترمز إلى الحركة والنشاط حيث يهب الرجال والنساء إلى المزارع ومن ناحية أخرى فهو يعبر عن التحرر والانطلاق والأمل.

*النجر: الأصل كالنجار أي فيه كل لون من الأخلاق، السُوس: الطبيعة والأصل.

[1]– الخطيب القزويني،الإيضاح، مرجع سابق، ص 220.

[2] –أحمد مطلوب، فنون بلاغة، مرجع سابق،ص 28.

[3]– عثمان لوصيف، زنجبيل،مرجع سابق، ص 47.

[4]– إيليا الحاوي، في النقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1986، ج5، ص 83.

2-1-ت- أقسام التشبيه باعتبار ذكر الأركان وحذفها:

ينقسم التشبيه باعتبار ذكر الأركان وحذفها إلى خمسة أنواع:

أ -التشبيه المفصل:

وهو ما ذكر فيه وجه الشبه لفظا أو عدة ألفاظ صريحة يقول الشاعر:

الملاح

عاشقا كان ينادي

في أعاصير الرماد

ويعاني من تباريح الحنان

خَلَهِ يلبس موج البحر والريح قناع

خله يطوي المسافات

ويمضي في مداها

إنه كالسندباد

يعشق البحر ويغويه الضياعْ.[1]

من خلال تأثير الانقلابات الرتبية النحوية حاول – عثمان لوصيف- أن ينطلق من حال -كفضلة – مقدم بالجملة في لفظة – عاشقا- فهو يشعر بداخله إلى وحشة ومعاناة من تباريح الحنين فيستعمل آيته الموهية حين يبدأ بالاستعارة (يلبس موج البحر). وبالبيتين الأخيرين يتشكل التشبيه المفصل بوجود وجه الشبه وهو عشق المجهول والامتثال للضياع، أما المشبه فهو الشاعر نفسه أما المشبه به إنه كالسندباد ، فالشاعر يمتلك قدرة التشبيه و يُحلية مضمون النص وإخراجه مخرجا جميلا، فنحن أمام حوارية نصية جادة تحاول الانصهار بمتعة قارئها.

الشاعر يريد أن يتشبه بالسندباد لأنه رمز للمغامرة وإذا كانت :«أسطورة السندباد رمزا للاكتشاف والبحث عن عوامل الامتلاء والخصوبة، قد ألهمت الشعراء بوصفها المعادل الموضوعي لإشرافات رؤيوية، رؤيا

[1]- عثمان لوصيف، أعراس الملح،مرجع سابق، ص 27.

البعث المنتظر لواقع هشٍ ومتآكل». [1] فالشاعر والسندباد مغامران وهو ما يستدعي التأويل وانفتاح النص ليطرح استفهامات متراكمة إلى أي مدى سيصل به الشاعر ويضع حَداً لعشقه.

ب – التشبيه المرسل:

وهو ما ذكرت فيه الأداة.

يقول عثمان لوصيف:

كانت بحار سبعة.

مثل السماوات الطباق بعيدة الآفاق.

فيها رأيت المعجزات .. رأيت ظل أميرتي.

وسمعت تحت الماء أجراسي.

فتابعت الرنين مغوُرا.

حتى تلألأ وجهك الوضاح.

في عسل السنى الرقراق.[2]

– نستطيع أن نستبطن معاني البعد الجمالي والخيال ،حيث السراب الذي خيّل له ظل أميرته على ماء البحر، انطلق بتشبيهات تعبر عن صعوبة المنال. – بحار سبعة – المشبه ، والمشبه به – السماوات الطباق – الفضاء الأزرق مليء بالغيبيات. وتتجلى المرأة عند الشاعر في كل أحواله ،وتعرض على حواسه سمعا وبصرا وذوقا (سمعت ../ تلألأ وجهك ../ عسل السنى). فأميرته حاضرة دوماً حيث أصغى بسمعه، أو أشاح بوجهه، ولها طعم بلسانه. وقد تجلت معجزة الحب حين تتنقل الذات إلى درجة السمو ليسمع جرس محبوبته تحت الماء ويُبصر وجهها الوضاح تحت البحر بما توحيه لفظة بحر من انفتاح على الفضاء المطلق ، وكأن المتلقي عند سماعه القصيدة يرى هذه الأنثى بإشراقة أكثر بهاء ، وهي ماثلة أمام عينيه وكأنه لم يلمح مثلها قط.

[1]– عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل،مرجع سابق، ص 113.

[2]– عثمان لوصيف، جرس للسماوات تحت الماء،مرجع سابق، ص 44.

ت – التشبيه المجمل:

تشبيه حذف منه وجه الشبه، ولم يأت بلفظ ظاهر.

يقول عثمان لوصيف:

كنتُ مثل الرماد على الأرض.
حتى أتاني الندى.
فاستفقت من الموت.
سرت إليك.
وجدت الهوى.
بيتا قطرة من ندى.
بيتا لجة من لظى.
إنني هذى اللظى.
فخذي أنت هذا الندى.[1]

– في عرض متأوَّل يمنح الشاعر نفسه صفة الرماد على الأرض في صورة تشبيهيه :«كنت مثل الرماد على الأرض). مع أنه تشبيه يُوحي بالانهيار والانحطاط وانتهاء قيمته والاضمحلال أمام عملاق جيشه، ويستمر في وصف نفسه بالميت نفسيا وبينه وبين محبوبته قطرة ندى لكنه يُفضِّل اللظى واللهب ،ويفديها بالندى حيث الانتعاش ليؤكد الشاعر تفضيله لممدوحه على ذاته.ففي شعره انكسار وتهشم لأن الحزن هو الأبرز شعريا ونسقيا .

ث – التشبيه المؤكد:

وهو ما حذف منه أداة التشبيه مع الإبقاء على وجه الشبه يقول الشاعر:

طفل

هذا الطفل العابث .. مزمار لا يصدأُ
نار لا تهدأ

[1]– عثمان لوصيف: أعراس الملح، مرجع سابق،ص 29 – 30.

ريح تجتاح الأرض

ومد يتبعه مدْ

قال الراوي:

هذا طفل شيطانْ

قال الحاوي:

هذا ثعبانْ

لا يركع .. قال المفتي

زنديق مرتدْ[1]!

بنى الشاعر نصه على تشبيه مؤكد ،فالطفل كالعابث ، وحذف الأداة ، فهو مثل المزمار لا يصدأُ، فهو كالنار المنصهرة لا تهدأ، فالطفل يرفض الواقع، يميل إلى التمرد والعصيان، يغرد خارج السرب، هو مغامر ومقامر لا يثنيه الانكسار ، فهو كالإعصار يرسم طريقه عبر الأرض لا يوقفه المدْ، ثم يأتي الشاعر بتشبيه بليغ فيتحول إلى لغة صاخبة مليئة بالغضب –هذا طفل شيطان– ثم يصفه المفتي بالزنديق ومرة أخرى بتشبيه مؤكد أنه حية تسعى. لا تستكين ولا تركع، فمن خلال هذا النص وغيره من النصوص تسمح للمتلقي تحديد هوية الأديب وذلك باستقراء المفاهيم والدلالات المختلفة.

ج – التشبيه البليغ:

وهو ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه فهو :«دلالة على أنه أوجز من سائر أنواع التشبيه وأبلغ منها تأثيرا وإن كان في الوقت نفسه على الحد المعروف في إقامة ضرب من المشاركة بين المشبه والمشبه به خلاف الاستعارة القائمة على تناسي التشبيه».[2] ويرى الدكتور علي العماري أن بلاغة التشبيه ليست مرتبطة بحذف الأداة :«ليس كل تشبيه يستقيم فيه حذف الأداة والوجه، فليس دائما حذفهما أبلغ من ذكرهما، ومما يذكرهما، إن أكثر تشبيهات القرآن مذكورة الأداة، والقرآن هو الحجة في البلاغة والمرجع».[3]

والتشبيه البليغ وارد بكثرة في دواوين عثمان لوصيف منها: مثاله عن الثورة الجزائرية فقال:

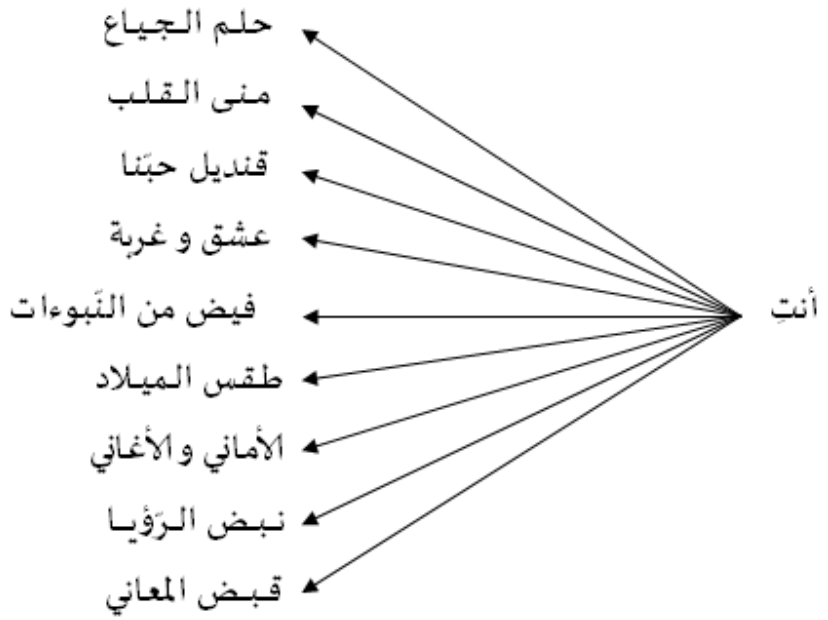
[1]– عثمان لوصيف: براءة،مرجع سابق، ص 64.

[2]– أحمد مطلوب، فن البلاغة،مرجع سابق، ص 291.

[3]– علي العماري، أسرار البيان، مكتبة الجامعة الأزهرية، 1972، ص 101.

أرقدي الآن في عيوني وعـــدا ∴ وأسكني رمحا في شغاف جنانـي
عذبة أنتِ كافترار الضحايـــا ∴ كالمراثي وكاحتراق الأغانـــي
أنتِ حلم الجياع أنتِ منى القلب ∴ المعنى وأنتِ بر الأمـــــانِ
أنتِ قنديل حبنا وسوانـــــا ∴ في ليال الجحود والطغيـــان
أنتِ عشق وغربة ورحيـــل ∴ وعبور إلى الندى النورانـــي
أنتِ فيض من النبوءات يأتـــي ∴ أنتِ أرض يزهو بها صولجانـــي
أنتِ طقس الميلاد أنت الأماني ∴ والأغاني وباقة الريحـــان
أنتِ نبض الرؤيا وغمغمـــة ∴ التكوين والكشف أنتِ فيض المعاني[1]

لقد وسم الشاعر طرفي التشبيه بمنتهى الإتقان حيث كانت التشبيهات الأولى مقترنة بـ (الكاف)، (كاقتران الضحايا، كالمراثي، كاحتراق الأغاني) ثم يتخلى عن الكاف ويبقى على طرفي التشبيه، فالمشبه هو ضمير المخاطب المؤنث (أنتِ) العائد على الثورة الجزائرية. ويصفف تشبيهات بليغة بشكل عمودي على مطالع الأبيات أنتِ (حلم الجباع، منى القلب..)



فالمتابعة والقراءة لمتن القصيدة الشعرية ، نجد أن الشاعر قد أتقن التصوير في جملة التشبيهات البليغة فالثورة أمل الفقراء، والمحتاج يبحث عن المال هربا من هرم الجوع والحرمان، فالمال والأمان هما الأساسان عبر الأزمان وخصوصا

[1]– عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، مرجع سابق،ص 52 – 53.

أيام الثورة. فالثورة ضياء وهَّاج جاءت لتسدل ستار الوحشة والحلكة، لذا فالشاعر يدعو إلى حب الوطن والهيام به، فالشاعر هنا أديب ومؤرخ فها هو يحكي وينقل تاريخ وطنه ، فأختار لنصه كلمات متناسقة لفظا مشحونة بطاقات تعبيرية مؤثرة مليئة بالملذات الشاعرية في المعنى، وتتآلف مع نبض إيقاع روحه ، فنحن أمام مُتعتين، متعة البيان والبديع الشعري حيث الإبهار الجمالي اللغوي ، ومتعة تاريخ الثورة بِهَوْلِها و روعتها، التي خلدت أثارها في نفوس الجزائريين والوطن العربي والإسلامي عموماً، فحب الوطن و التماهي في حبه إلى درجة العشق المفرط هو الحاضر بالنص والمعبر عن قلق الأديب فأقحمنا لمعايشة عالمه الشعوري.

2-1-ث- إيقاع التشبيه:

– يُشكل التشبيه شبكة دالة يظهر أثرها واضحا بالأسلوب الشعري، فهو يرفع من قيمة خيال الشاعر في بناء نصه، كما يعمل على تعميق مستوى المتشابهين، فالشاعر يُدرك بنظرته الحادة والجادة وببصيرته النافذة والثاقبة كنه الأشياء، والعوامل التي تربط بينها فينتخب الكلمات المتناسبة والمتناسقة جرسا، وتتوافق عروضيا ليُه يكل بها نصه الشعري فيؤدي غرضه الفني والأدبي ، فالاضطرابات النفسية والعواطف التي تمر بالشاعر بصفته كإنسان لن تبقى مكبوتة وغائمة في قلبه ، ولا تظهر على ملامحه وبيولوجيته الخارجية كتجاعيد الجبين أو احمرار الوجه، أو تشنجات عصبية داخلية، بل تتحقق جماليا وفنيا عن طريق الصور البيانية كالتشبيه والاستعارة ...الخ . فتتجسد بعض الجماليات في صور حسية كثيفة ومتوهجة و مؤثرة تخلق الإحساس لدى المتلقين وتسهل لهم تذوقها، فالتغيرات في التراكيب اللغوية بالنص الأدبي تقوم على عدة أسس إيقاعية تتمثل في :«الموازنة والموافقة، والإبدال والتشبيه، وبالجملة بإخراج القول عبر مخرج العادة».[1]

فلو خَلُوَ النص من التشبيه لذهب بهاؤه وتناقص مقداره، وتبخرت نكهته ، فكل الشعراء يهتمون بهندسة الصورة الشعرية وتنميقها، فالتشبيه لا يأتي عفويا بالقصيدة، وإنما ينحته الشاعر نحتاً ليُغرى به قارئه :فلقد شبه الجرجاني دور البيان والبديع في تحقيق الإيقاع قائلاً :«فالأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع تستغني بثبوت الشبه بينها، وقيام الاتفاق فيها عن تعمّل وتأمل في إيجاب ذلك وتثبيته فيها، وإنما الصنعة والحذق والنظر الذي يلطف ويدق في أن تُجمع أعناق المتناثرات والمتباينات في ربقة وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة».[2]

[1] –ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر،مرجع سابق، ص 151.

[2]– عبد القادر الجرجاني: أسرار البلاغة،مرجع سابق، ص 126.

كما وصف الجرجاني إيقاع التشبيه بقوله :«مما يزداد به التشبيه دقة وسحراً أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات».[1] ومن ثم تم طرح قضية إيقاع الاقتران فقال عنه :«وتربط بين هذه الهيئات علاقات إيقاعية قائمة على الاقتران».[2] ويُوسع حازم القرطاجني من معنى الاقتران والتماثل فهو :«مأخذ يمكنك معه أن تكون المعنى الواحد، وتوقعه في حيزين، فيكون له في كليهما فائدة، فتناظر بين موقع المعنى في هذا الحيز، وموقعه في الحيز الآخر».[3]

فالصور التشبيهيه التي يستعملها الشاعر تخضع لخياله واتساع حدود تحرره لأن :«الصور تعمل عملها في الخيال، وتدخل إليه عن طريق الحس والوجدان، وتُثير في النفس شتى الانفعالات والأحاسيس والتأثيرات، وعندما يكون الخيال نشيطا خصبا، يكون اكتشافه للصور الفنية أدق، وتذوقه لها أتم، وبيانه لها أوضح». [4] لذا فقد تفطن علماء اللغة القدامى لأهمية البلاغة بالنص لأن :«الكلمة الواحدة لا تشجو، ولا تحزن، ولا تتملك قلب السامع، إنما ذلك فيما طال من الكلام وأمتع سامعيه بعذوبة مستمعه ورقة حواشيه». [5] فالكلمة لا تملك زمام التأثير والجمال بمعزل عن السياق، وعليه كان لزاما عليها تواجدها داخل تركيب لغوي يحمل إيقاعا وبلاغة وهذا ما لمسناه في مقاطع غاية في التعبير لـ — عثمان لوصيف– والتي طغى عليها طابع المكونات الفنية الجمالية حتى أصبحت تعج بالبيان والبديع الذي زاد من إيقاعاتها ، فتواشج الصور البيانية من تشبيه واستعارة وكناية مع الصور البديعية جناس وطباق .. الخ .أدى إلى التفاعل وفق علاقات خفية سحرية تضلل ذهن المتلقي في تبيين حقائقها

من هنا كانت :«تُقاس شاعرية الشاعر بقدرته على الابتكار الذي يؤثر في نفس السامع، وهذا ما يجعل الشاعر مسكونا بهاجس أساسي هو أن يكون ما يقوله مطابقا لما في نفس السامع، ذلك أن مدى فهم السامع لما يقوله هو الذي يحدد مستوى بيانه الشعري».[6] فالبنية الإيقاعية يجب أن تكون مبنية على سلامة الملفوظ متشاكلة مع أناقة المسموع.

---

[1]– المرجع نفسه،، ص 164.

[2]– المرجع نفسه،، ص 105.

[3]– القرطاجني، منهاج البلغاء، مرجع سابق،ص 14.

[4] –صلاح عبد الفتاح خالدي، نظرية التصوير الفني، عند سيد قطب، دار الفكر للطباعة والنشر عمان ، الأردن، 1983، ص 131.

[5] –ابن جني، الخصائص،مرجع سابق، ج1، ص 27.

[6]أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، محاضرات ألقيت مارسي أيار، 1984، ص22.

2-2- الاستعارة:

-النقد يضم المبدع والنص والقارئ في عملية تفاعلية متنامية، ويتفرد النص في تشكيله اللغوي بالكينونة والوجود، من هذا المنظور كشفت البلاغة العربية عن الجماليات المكتنزة بالنص الأدبي الدالة على ذات المؤلف. وسنقف على مظهر من مظاهر لغة الشعر، بل نقول هي مظهر في اللغة العارية، لأنها شاعت بين الناس في لغتهم اليومية. ألا وهي الاستعارة التي لقيت اهتماماً كبيرا من القدماء والمحدثين وعدّوها من أهم المباحث البلاغية المتوهجة والغنية في تراثنا البلاغي.

إذن فما هي الاستعارة وما دورها الإيقاعي؟ وكيف تجلت في شعر عثمان لوصيف؟.

2-2-أ- المعنى اللغوي:

لقد عرفها ابن منظور بقوله :«والعارية والعارةُ :ما تَدَاولوهُ بينهم، وقد أعاره الشيء وأعارهُ منه و عاوره إياه، و المعاورة والتعاور شبه المداولة والتداول في الشيء يكون بين اثنين».[1]

وهي عنده مأخوذة من :«عور وتعور واستعار وطلب العارية واستعار الشيء واستعار منه :طلب منه أن يُعيره إياه، ويقال :استعرت منه عارية فأعرينها».[2]

وعرفه صاحب القاموس المحيط بقوله :«و العارةُ :ما تداولوه بينهم، ج، عواري :مشددة ومخففة، أعاره الشيء وأعاره منه، وعَاوَرَه إيَاه، وتعور، واستعارة طلبها، واستعاره منه :طلب إعارته، واعتورُوا الشيء وتعورُوه، وتعاورُه :تداولوه».[3] مما سبق نجد أن الاستعارة تعني نقل شيء من ملك فرد معين إلى فرد آخر قصد الإفادة منه واستغلاله لغرض ما وهذا ما سيوضحه المعنى الاصطلاحي.

2-ب- المعنى الاصطلاحي:

لقد احتضن كتاب البيان والتبيين للجاحظ تعريفا للاستعارة فقال :«الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه ».[4] هنا تعويض شيء لشيء آخر، ويعرفها الجرجاني بقوله :«إن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء، وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء علمت أن الذي قالوه من أنها تعليق

---

[1]-ابن منظور، لسان العرب، ج9، ص 471، مادة عور.

[2]- المصدر نفسه، ص 471، مادة عور.

[3] -الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1994، ج2، ص 176.

[4] -الجاحظ، البيان والشين، مرجع سابق، ص 153.

للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة ، ونقل لها عما وضعت له كلام قد سامحوا فيه، لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مُزالاً عما وضع بل مقراً عليه ». [1] قد توسع في الشرح مع أنه يُعبر من جديد في كتابه أسرار البلاغة بصيغة أكثر وضوحا قائلاً :«أعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي وحروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين يوضع، ثم يستعمله الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية». [2] وقال عنها ابن قتيبة :«فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها سبب من الأخرى أو مجاوراً لها أو مشاكلاً ». [3] ومن القدامى الذين بحثوا في الاستعارة هو ابن المعتز (ت 296 هـ)، فقد عرفها بأنها :«استعارة الكلمة لشيء لم يُعرف بها من شيء قد عُرف بها». [4]

فالاستعارة عنده تأتي لتوضح المعنى، وتكشف الصورة وتقربها إلى النفس، لذا قد حظيت الاستعارة عند القاضي الجرجاني (ت 366 هـ) بتعريف خاص فحصرها في الاسم واستبداله بغيره ويقوم بمقامه قائلاً :«وإنما الاستعارة ما اكتفى فيها الاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت مكان غيرها". [5] ثم يفصلها بدقة أكثر ويبسط في شرحها في قوله :«وملاكها تقريب المشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر». [6]

فمن التعريف يتضح أن الاستعارة عنده تقوم على استعمال اللفظ في غير موضعه الأصلي، في غينا الاسم المستعار في معناه عن الاسم الأصل والمجيز لهذا الاستعمال هو علاقة المشابهة بين المستعار له والمستعار منه. ولحق هؤلاء البلاغيون الرماني والذي أدرج الاستعارة من ضمن بحوثه فقال عنها :«الاستعارة تعليق العبارة، على ما وضعت له في أصل اللغة على وجهة النقل للإبانة». [7]

---

[1]– الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق،ص 235.

[2]– المرجع نفسه، ص 29.

[3]ا– بن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، دار احياء الكتب العربية ، القاهرة ، مصر ،1973،ص 102.

[4]– عبد الله بن المعتز، كتاب البديع: تحقيق إغناطوس كراتشفوفسكي، مكتبة المتنبي، بغداد، ط2، 1979، ص 12.

[5]– علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومة: تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية بيروت، ط1، 2006، ص 255.

[6]– المصدر نفسه، ص 45.

[7]– الرماني، النكت في إعجاز القرآن: تحقيق: د: محمد زغلول سلام، ومحمد خلف الله أحمد، دار المعارف، مصر، ط 3، 1976، ص 85.

فهو يرى في الاستعارة أنها بنية متكاملة فهي ليست نقل ألفاظ من معنى إلى معنى آخر، وإنما هو عملية إسناد يمس العبارة كلها لذا فقال " تعليق العبارة " . أما أبو هلال العسكري فقال :«نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض ». [1]نلاحظ أنه قد ختم تعريفه بكلمة — لغرض– أي نقل العبارة لهدف ما. ثم فَصَّل وعدد في الغرض فقال: «وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحيين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة مُصيبة. ولولا أن الاستعارة المصيبة يتضمن مالا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة ، لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً».[2]

وقد دقق السكاكي في تعريفه للاستعارة مستفيدا بمن سبقوه فحددها وضبطها قائلاً: «هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإتيانك للمشبه ما يخص المشبه به». [3] فقد لَمَّح إلى أنواع في الاستعارة المكنية و التصريحية. أما في تعريف المحدثين فيعرفها أحمد مطلوب بقوله :«مأخوذة من العارية أي نقل الشيء من شخص إلى آخر، حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه ».[4] فهو يقترب كثيرا من التعريف اللغوي، أما جابر عصفور فيرى أن :«كل طرف من طرفي الاستعارة الاستعارة يفقد شيئا من معناه الأصلي، ويكتسب معنى جديدا نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر، داخل سياق الاستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي ».[5]

فالتفاعل بين عناصر الاستعارة يولد مفهوماً جديداً للعبارة، ويُبوئ الدكتور مصطفى ناصف الاستعارة مكانة مرموقة عن باقي الصور البيانية، فمن وجهة نظره على أن النقاد يتفقون على :«مكانة الاستعارة الفطرية من الشعر، فكل ما عدا الاستعارة من خواص الشعر، يتغير من مثل مادة الشعر وألفاظه ولغته ووزنه واتجاهاته الفكرية، ولكن الاستعارة تظل مبدءاً جوهريا وبرهانا جلياً على نبوغ الشاعر». [6]ويذكر صلاح فضل أهمية السياق في تحديد الدلالة الذي تحدثه الاستعارة فيقول :«على الباحث أن يحلل علاقات المستعارات المتتابعة بعضها بالبعض الآخر، ومدى توافقها مع المستوى اللغوي المباشر في علاقاته السياقية، ليحدد الدور الذي تقوم به

[1] –أبو هلال العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص 268.

[2]– المصدر نفسه، ص 268.

[3]– السكاكي، مفتاح العلوم، مرجع سابق، ص 171.

[4] –أحمد مطلوب، فنون بلاغية البيان، البديع، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1975، ص 12.

[5]– جابر عصفور، الصورة الفنية،المركز الثقافي العربي، لبنان،1992، ص 224.

[6]– مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة، 1958، ص 124.

الاستعارة في السياق الكلي للنص :" أما في حالة تعاقب الاستعارات فإن تحليل علاقاتها من ناحية وعلاقات ما تعبر عنه من ناحية أخرى، يسمح لنا بتحديد العالم المصغر للكاتب أو مدى توافق عناصره أم تخالفها على أساس أن التخالف لا يقل دلالة عن التوافق ».[1]

ورب سائل يتساءل عن مكانة ا لاستعارة في النقد الغربي وبداية مع أرسطو والذي عرفها بقوله :«هي نقل اسم شيء إلى شيء آخر».[2] وكأنه يعني بحديثه أنها استبدال لفظ بلفظ أو نقل المعنى من تعبير إلى تعبير، ثم يُشير إلى الفرق بين الاستعارة والتشبيه مع التمثيل فقال :«عندما يقول الشاعر عن أخيلوس (وثب مثل الأسد). فإن ذلك تشبيه، أما إذا قال : (وثب الأسد) كان ذلك استعارة إذْ غير الشاعر معنى كلمة الأسد، وأطلقها على أخيلوس من أجل اشتراكهما في صفة واحدة هي الشجاعة».[3]

وتقول النافذة الانكليزية (وينفيرد Winifired) :«إن القدر الأكبر من تأثير الاستعارة وقيمتها في الشعر يعتمد على إحساسنا بالفجوة بين طرفيها». [4] أو ربما تعتبر الصورة البلاغية في النقد الغربي عنوان جامع للتشبيه والاستعارة والمجاز عموما والاستعارة بمفهومها البسيط عند — داي لويس– :«لوحة مصنوعة من الألفاظ، وقد تخلق الاستعارة صورة، ولكن من الممكن أيضا أن تصنع الصورة الرافعة عبارة وصفية بحتة وتحمل إلى تصورنا شيئا أكثر من مجرد الانعكاس الحرفي للحقيقة الخارجية».[5]

فللجملة الاستعارية معنى تصويري، بعيدا عن معناها اللفظي ويجب تحليلها وفق السياق الذي وضعت فيه دون تجزئة للعبارة. ويجيب (ماكس بلاك) على هذه الإشكالية مستندا على مثال فقال :«أن الجملة الاستعارية تظهر على أنها تحاول إثبات شيء في الواقع كذلك، فعندما تقول :جوليت لرومبو (الضوء الذي يشع يأتي من عينيك) فهي بالتأكيد لا تعني أن عينيه تضيئان الحجرة حقيقة، لأن مثل ذلك مناف للعقل بشكل واضح، لكن مثل هذا الكذب، ومنافاة العقل هو جوهر الاستعارة، وفي غيابهما فإنه تكون لدينا استعارة، بل مجرد ملفوظ

[1]– صلاح فضل، علم الأسلوب، مرجع سابق،ص 352.

[2]– أرسطو طاليس: في الشعر، نقل متى بن يونس، تحقيق وترجمة: شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967، ص 116.

[3]– المصدر نفسه، ص 399.

[4] Winifired Nowottny :The Language post use. P 53.

[5] Lewis (C.D) The poetic Image, p 250.

حرفي».[1] فالاستعارة فن بياني في البلاغة يخبأ الأديب بها أموراً ويُظهر لازماً من لوازمها وهذا الأمر غير الظاهر في تعبير الكاتب هو المستعار منه.

–نلاحظ مما سبق ووفق التسلسل المنطقي المفهوم اللغوي، المفهوم الاصطلاحي قديما وحديثا عربيا وغربيا، فقد حددت ماهية الاستعارة التي تعمل على تعميق الفكرة وتوسيع الخيال الذي يجمع بين السياق والعالم الخارجي من طبيعة وثقافة وعادات وعلاقات اجتماعية ...الخ . فالاستعارة بإمكانها قيادة القارئ إلى رؤية خفايا وخبايا النص وتكشف له عن كل الجماليات.

2–2–ب– أركان الاستعارة:

انطلاقا من التعريفات يمكن حصر أربعة أركان للاستعارة وهي:

- المستعارة منه:وهو المشبه به وهو :«الذي يستعار له اللفظ الموضوع لغيره».[2]
- المستعار له :وهو المشبه وهو الذي :«يستعار له اللفظ الموضوع لغيره».[3]
- المستعار :وهو اللفظ المنقول، وهو «اللفظ الذي تمت استعارته من صاحبه لغيره، فالمستعار منه، والمستعار له يسميان طرفي الاستعارة».[4]
- القرينة: وتكون لفظية أو معنوية، فتكون المقصود بالاستعارة، والمعنى الذي ورد به المستعار منه.

ولعل المثال الآتي يوضح هذه الأركان يقول الشاعر:

رحلة إلى الفردوس.

وجذبتها فتمايلت غنجـــــا ∴ ثم انطلقنا والهوى معنـــا
بين المروج الخضر قد شردت ∴ خطواتنا والبشر يغمرنـــا
نشدو ونرقص تارة مرحـــــا ∴ والحب يسقينا ويسكرنـــا
نتبادل القبلات في شغـــف ∴ وعذوبة الدنيا تدغدغنـــا
حيث الورد تضوعت أرجـــا ∴ والطير غنت مقطعا حسنا[5]

---

[1]Mux Black, More about Metaphoric p 21.

[2]– يوسف أبو العروس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار السيرة للنشر والطباعة، عمان، ط1، 2007، ص 193.

[3]– المصدر نفسه، ص 113.

[4]– المصدر نفسه، ص 113.

[5]– عثمان لوصيف، إرهاصات،مرجع سابق، ص 48 – 49.

– يفضح الشاعر نفسه حين يسرد في بداية المقطع قصته مع عشيقته وبصوتها الغنج الحسن البهي وبأسلوب الدلال وهما في أوج الهوى وصولا إلى الاستعارة المكنية في قوله (وعذوبة الدنيا تدغدغنا)

- المشبه ←الدنيا (عذوبة الدنيا) ← المستعار له
- المشبه به ← الإنسان وهو المحذوف ← المستعار منه
- المستعار: يدغدغنا.
- القرينة: الإنسان هو من يقوم بعملية الدغدغة.

وظف الشاعر الصورة الفنية وحولَّها إلى ملموس تتجسد في حاسة السمع ، وهنا تلذُذٌ في المعنى صورة في شكل لوحة تشكيلية، فجاءت الاستعارة لتحيط بطبيعة الأشياء لكونها أكثر إيحاء وأكثف ظلالا لأنها مقتبسة مما يعيشه الناس في واقعهم اليومي. وما ذاك إلا لأنها جاءت من النوع الموحي ،الذي يجعل القارئ أو السامع يحس بمعناها بأوفى إحساس. فيتصور عملية الدغدغة بالعين، وتنقل الصوت للأذن، وحين ذكر الجرجاني أثر الاستعارة فقال :«أمد ميدانا، وأشد افتنانا، وأكثر جرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً، وأوسع سَعَة، وأبعد غوراً، وأذهب مجدا في الصناعة من أن تُجمع شعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها». [1] فمشهد الاستعارة كان عذبا تستحسنه القلوب ،وبلغ به الشاعر مستوى رفيعا من الجمال فثبت الإحساس والشعور بالأشياء في الحياة.

2-2-ت- أقسام الاستعارة:

قسمها البلاغيون إلى أقسام كثيرة لكننا سنقتصر على التقسيم الذي يعتمد على طرفي الاستعارة وهي:

– استعارة تصريحية – استعارة مكنية.

1) الاستعارة التصريحية:

لغة:هي من:«مصدر الفعل صرح بكذا إذا أظهره». [2] أما اصطلاحا فهي:«ما صرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه». [3] وبتعبير السيد الصاوي إن :«الاستعارة التصريحية تتضمن عمليتين، الأولى :متمشية مع الحقيقة والواقع، قائمة على قاعدة تداعي المعاني، وهي إدراك مابين المشبه والمشبه به من تشابه، ونظرا لأن التشبيه هو أساس الاستعارة فإنهما يشتركان في هذه العملية، أما العملية الثانية فيتحقق في الاستعارة دون التشبيه، وهي

[1]– عبد القادر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق،ص 30.
[2]– الزمخشري، أساس البلاغة، مرجع سابق،مادة (صرح).
[3]– أحمد مطلوب: فن البلاغة، مرجع سابق، ص 351.

عملية خيالية غير واقعية، تلك هي ادعاء أن المشبه والمشبه به متحدان في الحقيقة فهما شخص واحد لا شخصان».[1]

وهذا هو قول الشاعر لوصيف:

أم أنها طارت إلى آفاقها تتلهب
ويسيل لحن من فمي
فإذا البروق تدغدغ الأرض المرضية
تمسح الأعشاب والأهداب
والشجر المضرج بالغواية
يطرب
وإذا الطبيعة كلها سر يكاشفني
فأبصر في مراياها الحميمة
طفلة عصماء
تسقيني الحنان فأشرب
وأصير طفلا يستجيب للغوها
ويضيع في أحداقها الخضراء".[2]

– هذا لون من التخييل البديع، يتمثل في تلك الحركة الممنوحة من الشاعر حين شبه صوته بلحن يخرج بين شفتيه، فحذف المشبه وهو (الصوت)، وصرح بالمشبه به وهو (اللحن) على سبيل الاستعارة التصريحية، فيحاول الشاعر أن يسمو بالمتلقي إلى خبرة توازي خبرته فيكون مبدعاً وقارئاً ، باستطاعته سبر أعماق النص الشعري ويقبض على مكامن الشعرية فيه فإن :«ما تقوله القصيدة يرتبط بما تُوحي به، تماماً كما ترتبط دلالتها الأولى بدلالتها الثانوية حيث تقع كلتا الدلالتين في داخل الحقل الدلالي، فالأدب هو استخدام خطاب يتم فيه تعيين أشياء متعددة في الوقت نفسه، ولا يُطلب من القارئ أن يختار منها، فهو الاستخدام الوضعي والإنتاجي للغموض، إذا تخلينا عن عالم العمل الذي يكشف تداخل المعاني وتفاعلها، فقد تركز تحليلنا على التصميم اللفظي، أي عمل (الخطاب) الذي يُولد الغموض الدلالي الذي يسم العمل الأدبي فعل الخطاب هذا هو الذي

[1]– أحمد عبد السيد الصاوي، فن الاستعارة،الهيئة المصرية العامة الكتاب، 1979، ص 37.
[2]– عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، مرجع سابق، ص 8 – 9.

يمكن رؤيته في الصورة التي تُصغرها الاستعارة». [1] ثم يقدم الشاعر معنىً جديدا في استعارة مكنية حين شبه البرق بإنسان يُدغدغ، فذكر المشبه (البروق) وحذف المشبه به (الإنسان)، فالبروق ظاهرة طبيعية رامزة للخير والبركة، فتغسل الأحزان وتُخفف الدموع. فالشاعر متأثر بالطبيعة وظواهرها، فيُسقط فَرحه وتَرحه على محسوسات كونية فنجده يشبه الشجر بالإنسان، فذكر المشبه (الشجر) وحذف المشبه به (الإنسان) وترك على قرينة الطرب على سبيل الاستعارة المكنية.

ويعود بنا الشاعر إلى صفحات تاريخية سابقة بمذكراته اليومية ،إلى يوميات شبابه ومع أوقات الغرام واللحظات الحميمة مع طفلة شبهها تشبيها بليغا قال عنها العصماء، والتي سقته من حنينها وعطفها الفياض فذكر المشبه (الحنان) وحذف المشبه به وهو (الماء أو المشروب) ،وترك على قرينة تدل عليه ،وهو الفعل (تسقيني) على سبيل الاستعارة المكنية، وفي آخر المقطع يتيه الشاعر في غياهب أحداق الطفلة العصماء.

2) الاستعارة المكنية:

وهي ما كان المستعار منه محذوفا، وأُبقي برمز من لوازمه فهي :«التشبيه المضمر في النفس أي التشبيه الذي لا يتعدى التخيل والوهم والتقدير في النفس». [2] ومن هنا يتجلى للباحث الفارق بين التشبيه والاستعارة فـ :«بنية التشبيه تقوم على تحاور سياقين منفصلين تربط بينهما أداة وظيفتها إضافة بعض معاني الطرف الثاني إلى الأول بعملية قياس بسيطة، فبنية التشبيه منسجمة مع أصول الاستعمال اللغوي ولا يدخل أي تشويش على نمط الدلالة، أما الاستعارة فهي سياق وحيد مبني على تطابق وهمي ومؤقت لدالين يَدلان في الأصل على مدلولين مختلفين، القصد منه الإسهام بوحدة المعنى، وتخلق في المتلقي لأول وهلة الشعور بأن السياق (هرائي) وهذا يحركه إلى البحث عن منطق العبارة فيحدث فيه الأثر الشعري وتثبت له العلاقة بين المستعار والمستعار له». [3] وقد وضع الرماني يده على الفارق الفصل بين التشبيه والاستعارة فقال :«الفرق بين الاستعارة والتشبيه إن ما كان من التشبيه بأداة التشبيه في الكلام، فهو على أصله لم يُغير في الاستعمال، وليس كذلك الاستعارة، لأن مخرج الاستعارة مخرج

[1]– بول ريكور، نظرية التأويل / الخطاب وناقص المعنى، تر: سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 2003، ص 85 – 86.

[2]– محمد محمد أبو موسى، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، مكتبة وهبة، مصر، ط2، 1980، ص 207.

[3]– حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، ط1 ،1981، ص 528.

ما العبارة ليس له في أصل اللغة». [1] ففي التشبيه تكون الكلمات على حقيقتها أما في الاستعارة فتستعمل الألفاظ على لغة المجاز. ويمكن اعتماد القول على أن :«الاستعارة المكنية أكثر بلاغة في توكيد المعنى وتوضيحه وفي إعمال العقل واجتهاده من التصريحية». [2] ثم يبين الصاوي في موضع آخر على أنها علاوة على ما ذكره سابقا عن الاستعارة التصريحية توجد عملية ثالثة فقال :«أما في الاستعارة المكنية فنجد ثلاث عمليات عقلية هما العمليتان السابقتان مضافا إليهما عملية ثالثة متصلة بالعملية الثانية، وهي تخيل أنصاف المشبه بما هو من خصائص المشبه به ». [3] ويصوغ حامد عبد القادر مثالا يُوضح فيه كلام الصاوي فقولنا :«(إن عين القَدَر ترعاكم) فإننا رأينا (أولا) شبها بين القدر والإنسان الذي يرعى الأشياء ويرقبها بعينه ثم يدعي (ثانيا) أن القدر هو إنسان لا أقل، ثم أثبتنا للقدر ما هو من لوازم الإنسان وهو العين». [4] وخلاصة القول: «إن الاستعارة المكنية ما حذف منها المشبه به ورمز إليه بلازم من لوازمه الدالة عليه كقول الشاعر:

الحمامة الأسيرة

«هبطت إليك من المحل الأرفع، ورقاءُ آت تعزز وتصنع»

ابن سينا.

آه ... تبكي الحمامة !

تبكي أقانيم ساطعة هجرتها

وأشياء نائية .. لا ترى

آه .. تبكي أليفا تولى

وعُشاً تبدد في العاصفات

شهابا تلألأ ثم تلاشى

وطيفا تبسم ثم اختفى

آه ! تبكي ... ولا أحد يستجيب

[1] الرماني، النكت في إعجاز والقرآن، مرجع سابق،ص 85.

[2] – أحمد عبد السيد الصاوي، فن الاستعارة، مرجع سابق، ص 37.

[3] – المصدر نفسه، ص 38.

[4] – حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، لجنة البيان العربي، القاهرة، مصر، 1949، ص 44.

سكاكين أناتها الجارحات

تغلغل في كبدي

وتمزق قلبي وأوردتي النبوية

***

يا حمامة ! صبرا ..

فدتكِ حروفي وشبابتي

ونشيدي.

أتبكين مثل الأرامل.

مكسورة الريش نازفة .. ؟.[1]

– يحضر هنا المشبه (الحمامة) ضمن سطرين في القصيدة، فالشاعر يُمارس فاعلية في إنتاج المعني، وفي الوقت نفسه يُغيب الطرف الثاني المشبه به (المرأة) فهنا مستويين. حضور وغياب، حضور تقديري الذي لا يمكن التحول إلا به، وهناك غياب يفتح المجال للمتلقي في البحث عنه، فالشاعر يشخِّص الحمامة في امرأة ترملت، فهي حزينة وباكية ولا أحد يسلو بلواها، ولا أحد يستجيب لآهاتها فهي مكسورة الريش، نازفة.

فالبنية الموسيقية بالنص تحمل عويلا وحركة حزينة قوية، فالشاعر متأثر ، ويحس بألم وفاجعة الحمامة فهو يفتتح القصيدة بالمد ‹آه...تبكي الحمامة› فهي فرصة ليُخرج زفراته الوجدانية بحرف المد وإلى جانب آخر هو إخراج لتموجات جريحة مؤلمة ترتجل داخل ذاته، ويصعد بالصوت في حركة تصاعدية متفجرة إلى الخارج في شكل آهات تُحدث اهتزازاً لدى المتلقي، وتمكنه من معاينة الحزن . ولعل ما يميز دراسة الصورة الاستعارية في النقد الأدبي هو: «أنها تنبع من طبيعة الأديب وتصدر من صميم التجربة التي يكون واقعا تحت تأثيرها، وتمثل جزءاً لا يتجزأ من وعيه وحالته النفسية والشعورية» [2].وهكذا يمكن القول أن الاستعارة الجيدة تُوهج العاطفة ويستعر فيها الإحساس وهذا ما لمسناه من قول الشاعر:

تبكي... المآذن.

فتتصادى كل المآذن بالصلوات.

تبكي الغمامة.

[1]– عثمان لوصيف، المتغابي، دار هومة، الجزائر (د.ط)، 1999، ص 40 – 41.

[1] – يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، ص226.

تبكي... حنينا إلى البحر الذي انفصلت عنه.

هززت إليّ بجذع النخلة.

فانهمرت دموعها عليّ.

حين لا نجد النخلة ما تعطي تذرف الماء مُرًا[2].

ثمة ترانيم حزن غامضة تتململ لكي تنفجر ، فتبحث عن منفذ ومخرج ، لكن الشاعر "لوصيف" يصفها في صورة كاشفة ورائعة رغم بكائيتها وحزنها المفرط فهو يُشبِّه المآذن المسجدية بالمؤذن، فذكر المشبه (المآذن) وحذف المشبه به (المؤذن) وأبقى على قرينة ألهب إلى الصلوات على سبيل الاستعارة المكنية. فالشاعر يُعبِّر عن حزنه بمادة فنية إبداعية، فقد استطاع أن يجعل من الحزن فلسفة ويُجسد تلك الفلسفة المقصدية فهو:" يحول ألمه إلى فلسفة في الحياة وإلى تفكير واسع فيما يلاحقها من نعيم وبؤس وسعادة وشقاء، فالألم عند هذا الفريق لا يتحول إلى نفسه والحديث عن أوجاعه، وإنما يتحول إلى الحياة البشرية كلها وما ترتطم به من صخور الشر والظلم الصارخ ."[1]

وتظهر الغمامة في الأسطر الأخيرة على شكل طفل يُتِّم أو فُطم من أمه وافتقد حنينها، ثم يقتبس من القرآن فيهز بجذع نخلة لتُساقط عليه رطبا جنيا ، لكن الأمر غير ذلك تتحول النخلة إلى امرأة حزينة متألمة، تنهمر دموعها وتذرف ماءً مُرّاً، فالمشبه (النخلة)، أما المشبه به فهو (المرأة) . وهو محذوف وترك لازماً من لوازمه وهي قطرات من الدموع على سبيل الاستعارة المكنية، ففي الاستعارة تتشابك الحركة الإبداعية مع الحركة النفسية فينتج عن ذلك مزيجا حسيّاً وسيكولوجيا فيضاعف من درجة التوتر الدرامي بالنص، ولا تتألق الاستعارة إلا إذا تفاعل فيها الفكر والوجدان الداخلي مع إيقاع الكلمات نحو تكوين بنية شعرية متناسقة.

2-2-ث- دلالات الاستعارة:

تمنح الاستعارة لغة جديدة للنص وتعطيه الحيوية وتزيد من الثقافة وتعدد قراءته وتفرع دلالاته وسنقف على البعض منها:

1- الخيال واتساع المقصدية:

[2] – عثمان لوصيف، الإشارات، دار هومة، الجزائر، دط، 1999، ص 40.

[1] – شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر ،مرجع سابق، ص 143.

تقدم الاستعارة نوعاً من المعرفة الجمالية إذ الاستعارة تتشكل من الخيالية نفسها ،فهي تعمل بتطابق مفهومين لا يمكن أن يتطابقا فيتشبث أحدهما بقوانين الحقيقة الحرفية والمرجع، وهناك يظهر أن مفهوما يتطابق مع آخر وبعبارة أخرى فإن الاستعارة خيال مستخيل، فإذا كان الأدب يعمل على خلق القصص الخيالية، فإن الاستعارات هي فرص ممتازة لتجلي هذا الاتحاد" [1]. فالخيال أحد القوى الخفية والمحركة لبلاغة النص الأدبي، فالشاعر لا يدلي بجمل وعبارات حقيقية مباشرة فهو يتخذ من نفسيته ومظاهره الطبيعية وكل ماله صلة بلغة الإيحاء والتوضيح ويعتمد على الخيال والعاطفة:" فالخيال هو القوة التي بواسطتها يستطيع بصورة معينة أو إحساس واحد أن يبين على عدة صور أو أحاسيس فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر". [2] يستعمل المبدع الخيال في شعره حتى يظهر للمفردة الواحدة العديد من التأويلات وتتفرع المقصدية في نصه فهو:«يعرض المعنى الواحد في صورة خيالية متعددة، الشعر واحد، فتجد السامع عند كل صورة لذة » [3].لأن اللغة الأدبية وبالأخص لغة الشعر تختلف تماماً عن اللغة العلمية وعن الكلام العادي والمألوف والمستهلك بين عامة الناس :«فلغة الأدب عبارة عن لغة ترابطية، تستخدم طرق الأداء البلاغي مثل التشبيه والمجاز لتوحيد بين العقل البشري والعالم الكائن خارج هذا العقل، وهذا التوحيد هو ما يهتم به الخيال» [4]، ولذلك كانت الاستعارة من أهم وسائل الخيال فيها تتم معرفة أحدسية الأشياء و المحسوسات فترتقي إلى مستوى الرمز : «فليس الخيال في الشعر إبداعيا، لأنه يدمج ويوحد ويغوي، ويخلق، ويبدي، ويبني، ويفكك ويركب، وإنما يتمثل في إبداع الشاعر من المحسوسات صوراً تنطوي على دوال رمزية» [5]، فالصورة الأدبية تقوم على الخيال وهذا ما ذكره الدكتور "أحمد الشايب" بقوله «الخيال أساس الصورة الأدبية مهما تكن درجته» [6]. وليس الهدف من الاستعارة زخرفة الكلام وتجميل القصيدة وانتهى ،بل هي تحمل معان عميقة لا تطالها اللغة العادية المتداولة لذلك فـ:" الاستعارة تمزج بين الشعور واللاشعور ولما كان الشعور واللاشعور هو مثوى الانفعالات الإنسانية، فإن الاستعارة تقوم بعملية تنشيط القوى الوجدانية بما تحمل هذه الانفعالات، وبما تملك من مساعدة في استيعاب العمل الفني ومن ثم تكشف عن طبيعة الإنسان الحقيقية بما

---

[1]– جيرارد ستن، فهم الاستعارة في الأدب، ترجمة أحمد حمد، مراجعة: سفيان مكاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص:6.

[2]– كولريدج، النظرية الرومانتيكية في الشعر سيرة أدبية لكولريدج، تر:عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر، 1971، ص 158.

[3]– محمد الخضر حسين التونسي، الخيال في الشعر العربي، المكتبة العربية، دمشق، ط1، 1922، ص 72.

[4] –نور ثروب فراي، الخيال الأدبي، ترجمة حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة السورية، 1991، ص 23.

[5]–عاطف جورة نصر، الخيال مفهومه ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 282.

[6]–أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي،مرجع سابق، ص 213.

صدى اللاشعور"[1]. بهذا كانت الاستعارة تجمع بين عناصر ظاهرها متباعدا في الزمان والمكان واللغة ،وتحاول الجمع بين هذه الأطراف، فهي تفرض وجود قوة خيال حتى تحيلها عن حقائقها،فالاستعارة إذن ليست حركة في الألفاظ فارغة من معانيها ولا تلاعبا بكلمات، وإنما هي إحساس وجداني ورؤية قلبية لهذه المشبهات التي تشكلت في الكلمات المستعارة ".[2] ومن هنا كانت الألفاظ بالاستعارة تأتي لتوضيح معان ودلالات وإيحاءات ما ورائية يظهرها العمل الفني من خلال التركيب والسياق، يقول الشاعر "عثمان لوصيف":

يأفوفة لا كاليأفوفات.

روح تسيل في جسد.

جسد تسيل في روح.

رفيف حريري يموسق العشق.

فتبتهج له السماء وتزهر النجوم.[3]

يدعونا الشاعر إلى التخيل معه، فليس هناك شكل أو جسد تدركه العقول ويخفى عن عيون الناس، فأراد أن يصور لنا الفراشة بلغة واضحة و عجيبة ،يُقحم السامعين للتأمل وللتعجب ولرؤية ما لم يرونه قط، فكيف بفراشة من حرير رفيف يصدع بنغم للعشق، فالخيال الواسع يريد أن يخرج لنا صورة فنية لليأفوفة لا وجود لها خارج التعبير الذي أنتجته الجملة الشعرية نفسها، إنما هي تعبير وتمثيل وجداني . وبهذا الإبداع في الصورة وبراعة الخيال استطاع الشاعر أن يعطي لنا صورة جديدة من خلال تبديل مدلول الألفاظ العادية عن طريق الاستعارات فهو ذكر المشبه(الروح). وأخفى المشبه به (المسائل) وترك لازما من لوازمه وهو الفعل (تسيل). وبالسطر الموالي أيضا يذكر المشبه(فقط الحرير) .ويحذف المشبه به(القيتارة أو آلة موسيقية).ويترك على قرينه(يموسق العشق) على سبيل الاستعارة المكنية، وهذه الصور بالمقطع تتماشى مع الأذواق والفطرة التي تزيد من الأساليب الجمالية فـ«المعاني إذا وردت على النفس هذا الورود كان لها ضرب من السرور خاص وحدث فيها نوع من الفرح العجيب»[4]. وعليه

[1] –يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 249.

[2]– محمد أحمد أبو موسى، التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان، دار التضامن للطباعة، القاهرة، ط2، 1980 ، ص 182.

[3]– عثمان لوصيف، قصائد ظمأى، دار هومة، الجزائر، 1999، ص: 05.

[4]– الجرجاني،أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 195.

تكون الاستعارة عملية يجنح فيها المبدع لإ يجاد صور غير متحققة في الواقع ، وإنما يعيش خيالها القارئ لتكون أكثر إثارة من أصلها وأكثر قوة على تحفيز الإعجاب والدهشة.

2- الاقتصاد في التركيب والمبالغة في الجمالية:

تقتصد الاستعارة الجهد في التركيب ، حتى تتميز المقاطع العربية بالخفة ويتلون النبر الإيقاعي بين دلالي وصرفي وشعري، فلما قيل "لأبي عمرو" : «أكانت العرب تُطيل؟ فقال: نعم لتبلغ (أي لتؤكد) قيل أفكانت توجز؟ قال: نعم ليحفظ عنها» [1]. فوصف الاقتصاد في الكلام على أنه مسهلا للحفظ ويذكر الدكتور "صلاح فضل :" أن الاستعارة عامل الاقتصاد اللغوي بما يُتيح من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى العام لكلمة معينة وتحقق تلاؤمه مع المعنى الجديد الذي يفرضه السياق، والاختيار الذي يتم بين عناصر هذه الدلالة يجعل الاستعارة وسيلة لتخفيف القول من بعض العناصر غير الضرورية ، فإبرازها للصفة الغالبة يجعلها تلح على العنصر الضروري للتفسير الملائم للرسالة". [2] وقد يلجأون لما يخالفه بغرض التبليغ وحسن الإفهام لاعتبار أن اللغة تُمثل مجموعة الإمكانات التعبيرية ، فهي أصوات مختزلة تؤدي معاني كثيفة ، فوجب حين تقتصد في تركيب الجملة أن تكون العبارة دقيقة ولماحة حتى تُعطي كماً هائلا أو لانهائي من المعاني يذكر الدكتور "تمام حسان" : «إذا كانت المعاني لا تتناهى وكانت الألفاظ متناهية وطرق تركيبها محدودة ومعدودة، فلابد من طريقة لاستعمال هذه الألفاظ تُصبح بها الألفاظ كافية لإدعاء المعاني.ومن حق الطريقة التي توصل إلى الكثير من الغايات بالقليل من الوسائل أن توصف بأنها اقتصادية» [3]، ثم يزيد في الشرح والتبسيط فيقول : «تتناهى الألفاظ والأنماط التركيبية ولا تتناهى المعاني، ومن ثم يُصبح على العربية أن يُعبر بالقليل عن الكثير عن المتناهي» .فإذا تحقق لها ذلك تحقق لها الاقتصاد بعينه»[4]. فتكون اللغة أدق وسيلة وأبلغها على الإبلا غ والإفهام و : «كثير ما تختلف مستويات الاقتصاد اللغوي تبعا لهذه الميادين وهي أبلغ ما تكون في الأداء الفني» [5]. ومن ضمن عناصر الأداء الفني كل ما يتعلق ببلاغة الاستعارة وسر جمالها فهي لن تكون بليغة بلفظها المفرد، وإنما بسياقها المتكامل وعلى هذا الأساس يقول "أحمد مطلوب":«أن اللفظ المستعار بعينه يبدو بليغا آخذا بمجامع القلوب في بيت من الأبيات ،ثم يظهر قبيحا سمجاً

[1]- أبي الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت ج1، ص 82.
[2]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، سلسلة النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط3، 1988، ص 343.
[3] -تمام حسان، محاضرات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المجلد السادس، 1405، ص 187.
[4]- فخر الدين قباوة، الاقتصاد اللغوي في صياغة المفرد، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2001، ص 280
[5] -أحمد مطلوب، فنون البلاغة، مرجع سابق، ص 364.

ينبو عنه الذوق في بيت آخر» [1]. فالاستعارة أكثر إيحاءً وأكثف ظلالا من غيرها في علم البيان عن غيرها من الصور الأخرى كالتشبيه والكناية، لذلك فضل الدكتور محمد غنيمي هلال الاستعارة عن التشبيه ،بيد أنه اشترط: «ألا تكون بعيدة المنال، فلا ينبغي أن يبالغ المرء في البحث عنها حتى تبدو غريبة، ويجب كذلك ألا تكون واضحة كل الوضوح وإلا كانت عديمة الأثر ، لأن الناس لا يهتمون إلا بالأقبسة الواضحة» [5]. كما تصدى السكاكي لهذه المسألة الذوقية الفنية فقال:«فاعلم أن الاستعارة لها شروط في الحسن إن صادفتها حسنت وإلا عريت عن الحسن، وربما اكتست قبحا ،وتلك الشروط رعاية جهات حسن التشبيه بين المستعار له والمستعار منه.وأن يكون الشبه بين المستعار له والمستعار منه جليا بنفسه أو معروفا سائرا بين الأقوام وإلا خرجت الاستعارة عن كونها استعارة ودخلت باب التعمية والألغاز » [2]. أما "الجرجاني" فيقرر أن: «الاستعارة أمد ميدانا وأشد افتتانا وأكثر جريانا، وأعجب حسنا وإحسانا ،وأوسع سعة وأبعد غوراً ،وأذهب نجدا في الصناعة وغوراً من أن تجمع شعبها وشعوبها ،وتحصر فنونها وضروبها» [3]. وهذا دليل قاطع على قيمتها الفنية و تفوق بيان قيمتها ، فالاستعارة أيضا: « تفيد شرح المعنى وتفعل في النفس مالا تفعل الحقيقة، وتفيد تأكيد المعنى والمبالغة فيه والإيجاز وتحسين المعنى وإبرازه في صورة جديدة ومعان بديعة» [4]. فالقدرات البلاغية للاستعارة :«أثقلتها لأن تغدو جوهرا في الصورة الفنية ذلك أنها طغت بوصفها أداة تصويرية على إبداعهم الشعري لما فيها من تكثيف عاطفي، وما يقتضيه من خيال، بغية التمثيل الجمالي لأغراضهم النفسية » [5]. ولُفي بول ريكو يرفع من قيمتها فهي نخاع القصيدة فيقول :«كل استعارة قصيدة مصغرة» [6]. فهي تجمع كل الأبعاد الوجدانية والشعرية إضافة لسحرها التصويري الفني المؤثر المؤثر يقول عثمان لوصيف:

تَنهبُني النظراتُ.
ويأسرني الضوء حيث يرن.
هائم الكواكب تهبط بين يديَّ

[1]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العورة، بيروت، ط1، 1982، ص 125.

[2]– السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ص 183.

[3]– الجرجاني، أسرار البلاغة،مرجع سابق، ص 40.

[4]– أحمد مطلوب، فنون البلاغة، مرجع سابق، ص 160.

[5] –عثمان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 125.

[6] - بول ريكور، نظرية التأويل / الخطاب وناقص المعنى، مرجع سابق، ص85.

وتُبحِرُ في مُقلتي السفن

هائم...هائم أترنَّحُ في الظل

أمشي الـهَوَيْنا...

و باتنة تتوضأُ بالشمس

باتنة تتلألأ عشقا

وتنعس بين جداولَ من خمرة ولبنْ[1]

يُحقق المشبه (هائم) الذي تردد في بدايات الأبيات (1،4،6) فاعلية سياقية، فالنص عبارة عن استعارة ممتدة عبر جسد القصيدة خاصة أن –الهائم– هو ذات الشاعر وهو المشبه، وفي كل مرة يحذف المشبه به، فالنظرات تسرقه مثل اللص، ويأسره الضوء كجرس رنان، وتبحر في مقلتيه السفن وكأنها فوق سطح بحر ؛ فالنص يجمع رباعية من الجمال الخلاب (جمال هيئة الشاعر، جمال اللغة، جمال الصور الفنية، جمال مناظر باتنة) .فهو آهلا بكل أنماط الشعرية ،ولغته معبأة بالأنساق الثقافية المضمرة ، ويحمل أزيد من دلالة بليغة وأكثر من معنى كثيف ووارف ، مما يستعصي على القراءة الأحادية لأنه :«يجنح بكثافة إلى الإ غراب في الصورة»[2]. بهذا نفهم أن الاستعارات الدلالية في هذه الأسطر الشعرية يمثل بنية جمالية باذخة ، يقف المتلقي من خلالها على انثيالات متعددة نابعة من أخيلة المبدع ، راح يُصور مناظر باتنة الجزائرية التي تتوضأ بالشمس نور على نور ، فهو يستعمل شعرية فائقة الجموع، فَبين كل سطرين حدث دلالي غير منتظر، لأنه مشبع بالرمزية المتراكمة، فنحن إذن أمام نص شعري عابر لحدود الذوقيات الأدبية يكتبها – عثمان لوصيف– من خلال منظومته الإيقاعية ليُبرم عقد وفاق واتفاقية موقعة مع قارئه الحصيف حين يجمعها أفق توقع واحد.

2-2-جـ- إيقاع الاستعارة:

ليس ثمة إخفاء من أجل الإخفاء ، إنما تكون الوظيفة التركيبية و الاستعارية تجري لمستقر لها وفق أساليب التلغيز في المعاني ،مما يجعل العثور على المعنى الحقيق ي عصيّ عن الفهم ، فهو يخضع لتأويلات غير قارة بل و متفلتة ، ولأن الاستخدام الاستعاري بالنص الأدبي يعمل على نقل الكلمة إلى غير مجالها المألوف، وتبرر الناقدة"إلزابيث درو" دور العمق الذي تكتسبه الاستعارة في معرضها ووصفها للتشبيهات في شعر شكسبير فتقول: «هذا ما يمكن أن نسميه

[1] عثمان لوصيف، اللؤلوة، دار هومة، الجزائرية للمجلات والجرائد، الجزائر، 1997، ص 59.

[2] – محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة،مرجع سابق، ص 212.

الأخيلة التصويرية فهي تكشف لنا عن تشبيهات خارجية ، يُنعش حواسنا على الدوام وتُثير البهجة في نفوسنا، ولا يتعدى الحواس، ولكن الاستعارة تكون أكثر عمقا في الشعر حين تلتئم الفكرة أو العاطفة مع الصورة الحسية، وبالطبع ليس هناك ضرورة تحتم أن تكون الصورة دائما حسية» [1]. فبالاستعارة تتشابك الأخيلة والأفكار مع العاطفة وفق نسيج لغوي على شكل نص لأن :« تشكل كل ذلك يخلق نوعاً من الحركة الإيقاعية المتجاوبة، ولا تتألق الاستعارة إلا إذا تفاعلت هذه الجوانب جميعا على نحو متناغم يؤدي إلى تكوين كل عضوي متناسق» [2]. فلغة الاستعارة تكون نضاحة تشع بدلالات إيقاعية وبيانية رصينة ، فبات من الضروري حُسن التركيب وسبك التأليف في الجمل و :«التأليف نحسبه عاملا حاسماً في نجازة البلاغة والإيقاع» [3]. يحاول الشاعر البحث عن صيغ متناسقة ،يوفر معاني متداخلة يؤدي وظيفة لغوية وبلاغية، أيضا فإن :«أهمية فيما يطرحه من تناسق وانسجام بين عناصر تبدو غير منسجمة مبدئيا ، لكن على الفنان أن يقدم لنا هذه الانسجامات بين المتناقضات لتعيش في وحدة وتتآلف في غنائية شعرية أو موسيقية» [4]. لذا احتضنت الاستعارة مجموعة من الدلالات والمعاني ،التي لها صدى وجداني في نفس المتلقي ويُصبح ملآن بانفعالات ومشاعر الشاعر المتحركة : «تعمل تلك المعاني عملا مثير ا الذي يؤدي إلى استجابات وجدانية من قبل المتلقي وهذا لا يتأتى إلا إذا كانت الرسالة التي يبلغها الأديب غنية باهتمامات المخاطب ومشحونة بالأفكار التي يميل إليها أو يتألم منها» [1]. لذا جاءت الاستعارة متوهجة لتقوم بالإيقاع والتلاؤم الصوتي للألفاظ وأجراسها الشاجية في النص الشعري ، فتفاجئ مشاعر المتلقين وتستولي على أذواقهم.

---

[1]– اليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت، 1961،ص 61.

[2]– أحمد مطلوب، فنون البلاغة، مرجع سابق ص 254.

[3] – أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، مرجع سابق، ص 57.

[4]– طارق الشريف، الفن و اللافن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983، ص 87.

[1]– محمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، أنظمة الدلالة العربية ،دار المدار الإسلامي ، ص 211.

خاتمة

نُقرُّ ونعترف ابتداءً على شباك الحقيقة ،أن هذا المشروع – الإيقاع الشعري- لم يحظ منا بفضل إلمام كامل وشامل ،و مازال الإحساس بلذة البداية تُرافقنا ، ومازال الترقب والشعور و النقص يغزو أفكارنا، فلقد خرجنا من فضاءاته الرحبة ونحن في حاجة إلى تهويمات بحثية أكثر حصافة وفق آليات الحفر والتقويض والتحليل والمساءلة ، التي يقترحها موضوع الإيقاع.

الإيقاع معطى جمالي يسيح على كل ضفاف الخطاب الشعري، ويتعدى كل الحدود الذوقية إلى أكوان تعبيرية لا يحصرها عدّ ، وهو من أكثر المصطلحات استعصاء على التفسير، حيث نُلفيه فلسفيا متسلطا ومرتبطا بالطبيعة ونواميس الحياة وله علاقة وثيقة بالطرب والغناء واللحن.

بدا لنا المفهوم لأول وهلة مهزولا معزولا ، وحين اقتربنا من نوافذه ، انفجرت بداخلنا معان لم تزل تتأجج بدلالات متملصة من بين أيدينا إلى لحظة كتابة هذه الخاتمة. ولحوصلة جني بحثنا ،و تطوافنا المضني بين العناوين والفهارس ، نوجز ذلك في جمل نتمنى أن لا نخل بعناصر أخرى على ذات الدرجة من الأهمية.

لقد تبين لنا مدى التباين بين الإيقاع و الأوزان الشعرية الخليلية لاختلاف اللغة والألفاظ المستعملة، فالوزن منحصر بين تقطيعات رتيبة :تفعيلات – حركة وسكون- أما الإيقاع فهو تلوين صوتي يشع من عبارات القصيدة التي تعبر عن موضوع ما . في حين يفرض الوزن سلطته على فكرة النص ومعناه، فالشعر له موسيقى يتفرد بها عن النثر. وتتلاءم مع انفعالات الشاعر فتأتي ضعيفة أو قوية، رقيقة أو خشنة،عذبة أو صاخبة، مرحة أو حزينة على وضع الألفاظ والمعاني التي توصل إليها، فالمفردات في النص الشعري لا تُوّلد قيما دلالية داخل النص فحسب، بل تسهم أيضا في إغناء وإثراء الجانب الإيقاعي الذي يجسده المضمون.

عند تشريح جسد المجموعات الشعرية ، وتفتيت معمار أساليبها تنكشف أمام المتلقي ملامح متعددة وأوجه مختلفة لسلطة قوى رمزية ودلالية ولغوية و سوسيولغوية، تتبدى وتختفي مقابل نزعة المبدع المتمردة ، للحضور المتميز المتباهي بتراكيبه التي قذفها في الفضاء اللغوي ، لتقول ذاتها ، وتنسج لخطتها وتبتهج بمفرداتها .

شعرية – عثمان لوصيف- تمكننا من اكتشاف خصوصية بصرية وسمعية في الآن نفسه، فضلا عن تجريب دلالي متميز ، يجنح به نحو تركيب شعري جديد متعدد التأويل، وأهم شاهد على ذلك مجاراته لتحولات القصيدة العربية شكلا ومضمونا ، فكتب القصيدة العمودية بنسبة 10.26% .ثم قصيدة النثر بنسبة 29.60% .التي توزعت في بعض من دواوينه الشعرية وقد خصَّ دواوين معينة بقصيدة واحدة عبر كامل الديوان كجرس السموات تحت الماء ، ومكاشفات في مشهد الموت و...الخ.وغزت قصيدة التفعيلة النسبة العالية أي ب60.14% .كما مزج بين بحرين عروضيين في بعض قصائده، ونجده يخرق ما ألفه قراء الشعر حين يهتك حجب القصيدة العمودية ويحدث عقد قران لها مع قصيدة التفعيلة في ديوان أعراس الملح بقصيدته : ثلاث حالات.وعند ترحالنا بين أروقة المتون إتيحت لنا فرصة الوقوف على أهم المواقع الإيقاعية التي كان لها الحظ الأوفر في شعره نوجزها في الآتي:

-ينجح عثمان لوصيف في مَوْسقة قصائده بما عنده من كلمات تُغري باقتراف التأمل و الاندهاش ، يُدرك أبعادها وسحرها فيهبها من ذاته طاقة جديدة وبعض من نبضه ، وفي الآن نفسه يبتعد عن التكلف و اعتساف القول ، فيعمل بشكل واعٍ ومنظم ومنسجم ، فيصوغ قوالب شعرية محكمة تأخذنا إلى فضاءات خصبة يرتسمها في شكل جميل ومهذب ،يحتضن همسات المبدع مشحونة بإيقاعات إنسانية تختزن رؤى وإشعاعات نورانية، تركت أثرا مدويا في الذات العاشقة الراغبة المتبتلة لكل ماهو أدبي وفني وجمالي.

-إن أي دراسة لجماليات الإيقاع الخارجي الذي يستقي عناصره من الوزن والعروض والقافية والروي ، وكل هذه العناصر لها اتصال وثيق بالحركة النفسية الداخلية و يبقى هذا العمل نسبي ما لم يتحلَّ بإيقاع داخلي من تكرار وتوازٍ وترصيع ،الذي يمنح النص مذاقه الخاص ، فيتطلب انتقاء اللفظ الجزيل والمعنى الشريف والطرب المتلائم الممتع.

ينهل الشاعر من منابع الرؤيا الشعرية التي تأتلق الخيال ، حيث انفتاحها وتعددها على العباب المطلق ، فاستطاع تضييق الشروخ العميقة بين طبقات سلطة الواقع المادي الظاهر، نحو الواقع المتأمل المنشود ، يحاول الوصول إلى الغائب والمضمر في مجازات اللغة ، داخل موسيقى نصوصه التي تعني عنده تأسيس لفلسفة في تفكيره الشعري؛ حتى يتحول نصه إلى حركة سجالية جدلية بين الذات و النص لا تعرف التوقف، ولا يُدركها السكون، وتُشعر صاحبها برغبة ملحة تستولي على قلبه.و تُحرِّك مخيلته، فتبعث فيه

نشوة نحو تذوق الألحان الروحية ، بما فيها من دقة ونكت ، بحثا عن الحقيقة ومعرفة مواطن الجمالية فيها ، فهو يمتح لغته من باطنه مباينا عن لغة عامة الناس ، فينزاح بتعابير مجازية بيانية خيالية تُعلي من قيمة الإيقاع البلاغي كونه أداة هامة تكشف عن أفاق كامنة وراء ظاهر التشكيلات والمعاني ، تغترف من روافد الخطاب الشعري الذي يعمد إلى خلخلة المألوف والفتك بالنمطية الشعرية وزعزعة أعمدتها الوتيدة . تظهر دواوين الشاعر – عثمان لوصيف – حبلى بسلطة البلاغة وبأحاسيسه المسرفة ، فقد سعى في رحلته التأليفية إلى تشفير لغته حتى لا يبوح بهواجسه، وأغوار عالمه الباطني للمتلقي، وحتى تبدو قصائده في أبهى صورها وأجمل زينتها و الأوقع أثرا في نغمها .

وبعد هذه التهويمة التراثية والطواف المِمِضّ ، نرجو أن نكون قد وضعنا أيدينا على جراح المعرفة من أجل فتح الطريق للقارئ كي يخوض في غمار هذا الموضوع أكثر مما أبحرنا فيه. لأن هذا المجال أقصد مجال اشتغال الإيقاع في شعر عثمان لوصيف ما يزال بكرا في مجال الدراسة ولم تُسلط عليه الأضواء كثيرا.

نأمل أننا وضعنا نقطة دالة على حرف لم يُعجم ، وفتحنا شهية قارئ واحد على الأقل في أن يُسهب ويُثري ويتمادى به فضوله كي يوسع دائرة الضوء حول هذا الموضوع ، فيُطالعنا بجهود بحثية أخرى أعظم وأخصب وأمتع من جهدنا هذا، بعد أن تنردم الهوة العلائقية بين متن النص وإيقاعه.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

- القرآن الكريم ، رواية ورش عن نافع ، دار الجوزي القاهرة ، مصر.

أولا: المصادر :

دواوين الشاعر عثمان لوصيف:

01- عثمان لوصيف : الكتابة بالنار، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1،1982.

02- عثمان لوصيف : شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986.

03- عثمان لوصيف :أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.

04- عثمان لوصيف ، الإرهاصات، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.

05- عثمان لوصيف ، اللؤلؤة، ردمك 166، الجزائر،(د.ط)، (د.ت).

06- عثمان لوصيف ، نمش وهديل، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1997.

07- عثمان لوصيف ، براءة، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1997.

08- عثمان لوصيف ، أبجديات،دار هومة للنشر،الجزائر،1997.

09- عثمان لوصيف: المتغابي، دار هومة، الجزائر، 1999.

10- عثمان لوصيف، قصائد ظمأى، دار هومة، الجزائر، 1999.

11- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، دار هومة، 1999.

12- عثمان لوصيف، الإشارات، دار هومة، الجزائر، دط، 1999.

13- عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، 2008.

14- عثمان لوصيف، يا هذه الأنثى، جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، 2008.

15- عثمان لوصيف :. أول الجنون، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، جانفي، 2021.

16- عثمان لوصيف : مكاشفات في مشهد الموت، دار ميم للنشر ، الجزائر،ط1، 2021.

ثانيا:قائمة المراجع

أولا: الكتب العربية

1- إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، مكتبة أنجلو المصرية القاهرة ، مصر، د.ط ، 2013 .

2- إبراهيم جابر علي : الأسلوبية الصوتية : مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، أمواج للطباعة والنشر ، 2015 ، عمان ، الأردن .

3- إبراهيم عبد الرحمن محمد ، قضايا الشعر في النقد العربي ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1986.

4- ابن سينا ، شرح الموسيقا من كتابي البقاء والنجاة ، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة ، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ، ط1 2004 .

5- ابن هشام الأنصاري ، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ج2 .

6- أبو حيان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، تح : عبد الرحمن بدوي ، الهيئة العامة لقصور الثقافية ، 1986 .

7- أحمد الطرابلسي ، الشعرية بين المشابهة والرمزية ، دراسات في مستويات الخطاب الشعري ، نشر شركة يابل ، المغرب ، ط1 ، 1991.

8- أحمد عبد السيد الصاوي، فن الاستعارة ، الهيئة المصرية العامة الكتاب ، 1979.

9- أحمد مطلوب ، فنون بلاغية البيان ، البديع ، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط1 ، 1975.

10- الآمدي ، الموازنة : تح : محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، ط3 ، 1959.

11- ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، دار القلم العربي ، سوريا ، ط1،1997.

12- إبراهيم عبد الرحمان محمد ، الشعر الجاهلي ، قضاياه الفنية و الموضوعية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجان 2000م .

13- ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تح:محي الدين عبد الحميد ، ج1.

14- ابن جني ، الخصائص ، تح : علي النجار ، المكتبة العلمية ، القاهرة ، ط1(دت).

15- ابن جني ، كتاب العروض ، تح وتقديم : أحمد فوزي الهيب ، دار القلم لنشر والتوزيع ، ط3 ، 1989.

16- ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق د. محمد قرقزان ، دار المعرفة ، بيروت لبنان، ج 1، ط1 .

17- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة ، شرح وتصحيح ، عبد المتعال الصعبدي ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح و أولاده، ميدان الأزهر 1969.

18- ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، تح : د.عبد العزيز ناصر المانع،م نشورات اتّحاد الكتاب العرب ، بيروت ، لبنان .

19- ابن عبد الله شعيب أحمد ، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية ، ابن خلدون للنشر والتوزيع ، (د.ط) ، (د.ت).

20- أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، الجامع في العروض والقوافي ، تح: الدكتور: زهير غازي زاهر و الأستاذ : هلال ناجي، دار الجيل بيروت ، ط1 ، 1996 ، ج4.

21- أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي ، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر ، الإسكندرية 2002.

22- أبو القاسم إسماعيل بن عباد ، الإيقاع في العروض وتخريج القوافي ، تحقيق، محمد حسن آل ياسين ، المكتبة العلمية ، بغداد ، ط1 1960.

23- أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري المفضل في علم العربية ، دار الجبل ، بيروت ، د.ت.

24- أبو عبد الله بن أحمد الخوارزمي، مفاتيح العلوم ، قام بطبعة وتصحيحه وترقيمه ، عثمان خليل، ط1 ، 1930.

25- أبو علي أحمد بن محمد بن الحسين المرزوقي، شرح ديوان الحماسة ، نشره :أحمد أمين وعبد السلام هارون ، مطبعة التأليف لنشر مصر ط1، 1951.

26- أبو عمرو بن عبد ربه الأندلسي،العقد الفريد ، شرحه أحمد أمين و احمد الزين ، ج3 .

27- أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ، محمد أبي الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية ، بيروت 1986.

28- أبي الفتح عثمان بن جني ، الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي ، بيروت ج1.

29- أبي يعقوب يوسف السكاكي ، مفتاح العلوم، تح : نعيم زرزور ، الكتب العلمية ، بيروت.

30- أحمد الطريسي ، الرؤيا والفن في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة الحديثة للنشر ،1987.

31- أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، المكتبة العصرية، صيدا ، بيروت، د.ت.

32- أحمد الهاشمي ، ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب ، مكتبة النقاء بغداد ، العراق ،1979.

33- أحمد خليل عمايرة ، رأي في بناء الجملة الاسمية وقضاياها دراسة وصفية، مجلة التواصل اللساني، المغرب، مج1، ع1، مارس، 1990.

34- أحمد مبارك الخطيب ، الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوراء للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا، ط1.

35- أحمد مختار عمر عبد الحميد ، أسس علم اللغة، دار عالم الكتاب ، القاهرة، مصر ، ط8 ، 1998.

36- أحمد موسى، الصيغ البديعي ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة، مصر ، 1969 م.

37- أدونيس علي أحمد سعيد ، زمن الشعر، دار العودة ، بيروت ، ط1، 1972.

38- أدونيس ، الشعرية العربية ، محاضرات ألقيت مارسي أيار ، 1984. دار الآداب ، بيروت، لبنان، ط 1، 1989.

39- الاربلي،كتاب القوافي،تح: حسان المصري،دار سعد الدين، القاهرة،2009.

40- الآمدي ،الموازنة بين أبي تمام و البحتري، تح: محمد محمدي عبد الحميد،دار المعارف، مكتبة الخانجي.

41- أمية الرواشدة، شعرية الانزياح، منشورات أمانة عمان الكبرى، الأردن، 2004.

42- أبو البقاء العكبري ،مسائل خلافية في النحو حققه وجمعه عبد الفتاح سليم، مكتبة الآداب، مصر، ط3، 2007.

43- أبو جعفر الطبري- جامع البيان في تأويل القرآن محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الآملي، تح: أحمد محمد شاكر مؤسسة الرسالة ط:1: الأولى، 1420 هـ - 2000 م ج 23.

44- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة،اعتن به وراجعه:هيثم خليفة الطعيمي،المكتبة العصرية،بيروت،ج2.

45- إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط2، بيروت 1970.

46- بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1963.

47- بدر الدين بن مالك الشهير بابن الناظم، المصباح في علم البديع، ط1، 1989.

48- بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري، قراءة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء، الجزائر،2007.

49- بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة، مطبعة عيسى الحلمي، د.ت، 1958، ج3.

50- بسام بركة ، علم الأصوات العام، مركز الإنماء القومي ، بيروت،1988.

51- بن عصفور الاشبيلي ، الممتع الكبير في التصريف، تحقيق فخر الدين غباوة، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط1، 1996.

52- ثائر العذاري، التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلية من الزيادة إلى النضج، ط1، 2010، رند للطباعة والنشر، دمشق.

53- جمال الدين عبد الرحيم الأسنوي الشافعي، نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، تحقيق شعبان صلاح، دار الجبل بيروت، ط1، 1981.

54- جواد عبد الستار : التحديات التي تواجه القصيدة العربية الحديثة المحوران الثاني والثالث من الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، إعداد عائد خصباك، بغداد، 1989.

55- جلال السيوطي ،المزهر، شرحه وضبطه و صححه ، وعلق حواشيه، محمد أحمد جاد الولي، علي محمد البيجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د ط، د ت.

56- جمال عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2006.

57- حازم القرطاجني، مناهج البلغاء و سراج الأدباء،.دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص 47.

58- حسن محمد نور المبارك: موسيقى البحر الشعري، مكتبة الآداب، القاهرة 2008.

59- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي ظواهر التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1989.

60- حلمي خليل ، التفكير الصوتي عند الخليل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1988.

61- حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، ط1 ،1981.

62- الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحي بن علي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني عبد الله، دار الجبل، للطباعة الناشر مكتبة الخارجي، بالقاهرة، د. ت ، ص 138، 139. .

63- خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.

64- رابح بن خوية، في البنية الصوتية والإيقاعية، علم الكتب الحديث، للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2012 .

65- رجب عبد الجواد إبراهيم ،موسيقى اللغة، دار الآفات العربية، القاهرة، ط2، 2008.

66- رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، بحث في تجليات الإيداع تركيبا ودلالات وجمالا، عالم الكتب الحديثة، العراق، ط1، 201.

67- زين الدين أبي عبد الله محمد بن محمد التنوطي، أحد أعيان المائة السابعة للهجرة النبوية كتاب الأقصى القريب.

68- الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السور، منشورات محمد بيضوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997 .
. 1968

69- السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، حققه وضبطه الدكتور: حسنى عبد الجليل، ط1، 1997، مكتبة الأوزان القاهرة.

70- سعيد بن مسعدة الأخفش،القوافي ، تح: أحمد راتب النفاخ،دار الأمانة بيروت،ط1974،1 .

71- سعيد محمود عقيل،الدليل في العروض، عالم الكتب بيروت، ط1، 1999.

72- سلمي علي جبار، أسلوبية البناء الشعري في شعر أبي تمام، دار البيان، لندن، ط1، 2010.

73- سيد البحراوي: موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1999.

74- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط8، 2003.

75- شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الإرب في فنون الأدب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ج7.

76- شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط11، د. ت.

77- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي، بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي،القاهرة ، مصر، ط3، 1993.

78- صفاء الدين خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط1987،6.

79- صفي الدين الحلي، شرح الكاتبة البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق الدكتور: نسيب شناوي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 1982.

80- صلاح الدين الصفدي، جناس الجناس في علم البديع، مطبعة الجواني قسطنطينية، ط1، 1299هـ.

81- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، شركة الأيام، الجزائر، ط1، 1997/1996.

82- طراد الكبيسي ، جماليات النثر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة الموسوعة الصغيرة بغداد، العراق.

83- عز الدين علي السيد ، التكرير بين المثير والتأثير،دار عالم الكتب، مصر، 1987.

84- عبد الباسط محمود، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي، دار طيبة، القاهرة، 2005.

85- عبد الرحمان الوجي، نظرية الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989.

86- عبد الرحمن بن بكر السيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، ضبطه وصححه : أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1.

87- عبد الرضا علي،موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه،عمان ،الأردن،ط1997،1.

88- عبد السلام أحمد الراغب ،الدراسة الأدبية ،النظرية والتطبيق دار الرافعي، حلب، سوريا، ط1، 2005.

89- عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط1.

90- عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار الزرقاء، الأردن، ط1، 1981.

91- عبد القادر الرباعي ،الصورة الفنية في شعر أبي تمام،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن1999.

92- عبد اللطيف محمد حماسة ،النحو والدلالة، مدخل إلى دراسة المعنى النحوى الدلالي، القاهرة، مصر، ط1، 1983.

93- عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1998،4.

94- عبد الله خليف الحياتي، التوازي التركيبي في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، مجلس كلية التربية في جامعة الموصل، العراق، 2004.

95- عبد المنعم خفاجي، القصيدة العربية وعروضها في القديم والحديث، المكتبة الأزهرية، القاهرة، ط1، 1994.

96- عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التحديد في موسيقى الشعر العربي، لستان المعرفة للطبع والنشر والتوزيع، الكتب، الاسكندرية، 2002.

97- عبد الواحد حسن الشيخ ،البديع والتوازي،مكتبة الإشعاع الفنية،القاهرة ن مصر،ط1999،1.

98- عثمان بدري ، دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، د.ط،2009، الجزائر.

99- عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، مؤسسة علوم القرآن، عمان، الإمارات العربية المتحدة، دار ابن كثير، بيروت، 1992.

100- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، 1978.

101- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

102- علي صدر الدين معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع حققه وترجمه شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط1، 1969، ج6.

103- فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002، الأردن.

104- فاضل ثامر، مدار انتقادية: في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1987.

105- كمال أبو ديب،في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط3، 1987.

106- الكجراتي، جمال الدين محمد طاهر بن علي صديقي 1967 م مجمع بحار الأنوار في غرائب التنزيل ولطائف الأخبار، دائرة المعارف العثمانية، ط3، ج3.

107- محسن أطيمش ، تحولات الشجرة ، دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006 .

108- محمد حماسة عبد اللطيف ، العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، دار غريب للنشر والتوزيع والإعلان، القاهرة، مصر، 2010.

109- محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.

110- محمد عبد المطلب ،البلاغة العربية قراءة أخرى :الحركة المصرية االعالمية، لونجمان القاهرة، ط1، 1997،

111- مصطفى حمدة ،نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة القرآنية، دار نوبار، مصر، ط1، 1997.

112- ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي، طبيعته، نظرياته مقومانه، معاييره، قياسه، دار الفكر ناشرون عمان 2010، ط3.

113- ماهر مهدي هلال : جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.

114- محمد أحمد أبو موسى، التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان، دار التضامن للطباعة، القاهرة، ط2، 1980 .

115- محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب،علوم البلاغة -البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس لبنان، 2003.

116- محمد العلمي، العروض و القافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، دار الثقافة الدار البيضاء،ط1، 1983، ص 135.- محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغة، إفريقيا الشرق، لبنان،1999.

117- محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التعامل، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1.

118- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في السمفونيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.

119- محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دار المعرفة الرباط، المغرب، ط1، 2003.

120- محمد اليعلاوي، مشكلة الدوائر الخليلية وصلتها بحقيقة الوزن في الشعر العربي، حوليات الجامعة التونسية، العدد 4،1967.

121- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغربية،ج1، 1978.

122- محمد رضا مبارك ،اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، دار الشؤون الثقافية بغداد، ط1، 1993.

123- محمد عبد الفتاح عليم، شعرية المشهد، دراسة في الأنماط والنصية، دار النشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2012.

124- محمد عبد المنعم خفاجي، القصيدة العربية وعروضها في القديم والحديث، المكتبة الأزهرية، القاهرة، ط1، 1994.

125- محمد محمود الغالي ، أئمة النجاة في التاريخ، دار الشروق، للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، المملكة العربية السعودية، 1976.

126- محمود موسى حمدان، أدوات التشبيه دلالاتها واستعمالها في القرآن الكريم، مكتبة عابدين، القاهرة، ط2، 2007.

127- مصطفى حركات، نظرية الوزن في الشعر العربي وعروضه، دار الأفاق الجزائر2005،(د.ط).

128- مصطفى سويف ،الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف ،مصر، 1951.

129- مؤنس رشاد الدين: المرام في معاني الكلام، القاموس الكامل عربي /عربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، ط1، لبنان، 2000.

130- هلال ماهر مهدي :جرس الألفاظ ودلالتها في البحث النقدي عند العرب، د.ط، دار الرشيد للنشر، دار الحرية بغداد، 1980.

ثانيا: الكتب المترجمة

01- أرسطو، النظرية الشعرية، ترجمة : أحمد دروسين، ط1، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

02- اروند كربلاند، كيف تتذوق الموسيقى: ترجمة محمد رشاد يدران، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

03- استانلي هايمن :النقد الأدبي ومدارسة الحديثة، ترجمة إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1958.

04- أوستن وارين و رينية ويليك : نظرية الآداب، ترجمة : محمد الدين صبحي المحلي الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972.

05- اليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت، 1961.

06- بول ريكور، نظرية التأويل / الخطاب وناقص المعنى، تر: سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003.

07- بوريس ايخبنارم :نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلاتين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب ،مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية، للناشرين المتحدثين، ط1، 1982.

08- ب. هـ.شارلين، فنون الأدب، تر: زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، ط1، 1959.

09- ت.س.اليوت، في الشعر والشعراء،تر:محمد حديد،دار كنعان للدراسات والنشر،ط1،دمشق،1991.

10- جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1993.

11- جون كوين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر+اللغة العليا)،تر:أحمد درويش ،دار غريب القاهرة2000.

12- جيرارد ستن، فهم الاستعارة في الأدب، ترجمة أحمد حمد، مراجعة: سفيان مكاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

13-جورج مونان، علم اللغة في القرن العشرين :ترجمة نجيب غزاوي مطابع مؤسسة الوحدة د.ط،1982.

14- رينيه ويليك واوستين راين، نظرية الأدب، ترجمة، محي الدين صبحي، مراجعة، حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، ط1، 1972.

15-رومان جاكوبسن، أفكار وأراء حول اللسانيات والأدب، تر :فاتح صدام الأمارة، عبد الجبار محمد علي، مراجعة مرتضى باقرء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990،ط1.

16- ستو ليتزجيروم، النقد الفني، دراسية جمالية وفلسفية، ترجمة : فؤاد زكريا، الهيئة المصرية القاعة للكتاب1981، ط2.

17- سمويل ر. ليفن :البنيان اللسانية في الشعر، ترجمة الولي محمد التوزاني خالد 1989، المغرب، منشورات التوار الأكاديمي.

18- ستيفن أولمان : دور الكلمة في اللغة، ترجمة : كمال بشر، د.ط، مكتبة الشباب، القاهرة،1987.

ج، فندريس :اللغة، ترجمة :عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو مصرية، د.ط، د.ت.

19- كولريدج، النظرية الرومانتيكية في الشعر سيرة أدبية لكولريدج، تر:عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر، 1971.

20- ميلكا إفيتش ، اتجاهات البحث اللساني :ترجمة :سعد عبد العزيز مصلوح ووفاء كامل قايد، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2000.

21- نعوم تشومسكي ،جوانب من نظرية النحو ،تر: مرتضى جواد باقر، جامعة الموصل، العراق، د.ط،1985.

22- نظرية المنهج الشكلي :نصوص الشكلايتين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدثين، ط1، 1982.

ثالثا: الكتب الأجنبية:

01- -Emile BENVENISTE, Problèmes de linguistique générale: Ti col Tel, Gallimard, 1986.

-02-GOLSTON Chris and TOMASRaid, The phonology of Classical Arabic meterLinguistics, 1997, p.35.111.132.

-03-To Motchevski, Sur le vers: Théorie de la littérature op at

04- -Châles Ber mardi esthétique et critique -

05-Baudelaire, Charles. Les Fleurs du mal (1861). N. Bringfelt, 1978ET . Dani el : 19 j . Lemaitre : les contemporains séné Histoire de la littérature et de les pense française . contem poraines .

06- -Hazlitt Witham, Lectures on the English poet.

07- -JenaMOLINO et JoëlleTAMIN, Introduction a L'analyse Linguistique de La poésie, presse universitaires de France, 1982.

08- -JoeLLe Garde TAMME, Dichommaire de critique Littéraire: cares edition,Tumis,1998.

09- -L. Bloomfield, Langage London, 1979 .

10- -Lagarde A AT Michard, L XIXe siècle, Bordas Paris, 1959.

11-Laver.J, Principles of phone tics Cambridge, Universitypress, 1994, Mux Black, More about Metaphoric .

12-O. Moseil, Diesyimalt, she terminologies bein siebawaith Diss Manchent 1975 Bd1 S, 18.

13- -Renate JACOBI, 1971,studen 2 Ur poetikder altara bishen Qaside Frantz, Steiner Verlag Wiesbaden.

14-The Achievements of .T.s. E lovt .F.O. Matthissen new Tork1959.

15-The Criticisme of poetry, S .H Burton Longman,London,1977,

U . Jespersen ,the philosophy of Language.

16-BandI,Diealtarabishe Dichtung: Wissenscha Ftlishe Buchgesellschqft, Darmstadt.

رابعا : الدواوين الشعرية:

1-سميح قاسم، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، بيروت، 2009.

2- شاذل طاقة ، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ،2019.

3- جودت القزويني ، المجموعة الشعرية الأولى، بيروت، 1998.

4- ديوان أبي الطيب المتنبي ،شرح البرقوقي، دار الأرقم بن أبي الأرقم بيروت.

5- مفدي زكريا، اللهب المقدس، موفم للنشر والتوزيع،ط3،2000 .

6- نزار القباني ، الأعمال الكاملة ، منشورات نزار قباني، دمشق، سوريا،2011، ج 8 .

7- يشار بن برد، ديوان شعري الجزء الرابع، راجعه محمد الطاهر بن عاشور، مجمع اللغة العربية،مصر،1957.

8-نهاد رزوق، ديوان امرئ القيس، شرح محمد الأسكندري،دار الكتاب العربي،بيروت ،2011.

9- سليمان العيسي، ديوان الجزائر 1954، 1984م، دار أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1.

10- طرفة بن العيد ، ديوان طرفة بن العيد،شرحه وقدم له:مهدي محمد ناصر الدين، دار صادر بيروت، د.ت.

خامسا:المعاجم والقواميس

1- ابن سيدة، المخصص، الكتب العلمية، لبنان (د.ت).

2 - أحمد بن فارس : مقاييس اللغة ،تح:محمد عبد السلام هارون،دار الفكر (د.ط)،مصر1979.

3- ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب،دار صادر بيروت،لبنان، ج 18،،ط2000،2.

4- إبراهيم مصطفى،أحمد حسن زيات،وآخرون،المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والتوزيع،مصر،1972،ج1.

5- الخليل بن أحمد الفراهيدي ،العين ،تحقيق مهدي مخزومي وإبراهيم السمرائي، دار الهلال، بيروت لبنان د.ط.

6- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1994، ج2.

7- محمد مرتضى بن محمد الحسيني الزبيدي ،تاج العروس من جواهر القاموس، اعتنى به ووضع حواشيه د.عبد المنعم خليل إبراهيم، و أ. كريم سيد محمد محمود، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2007.

سادسا: المجلات

01- إبراهيم الحمداني :بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، مجلة كلية التربية الإسلامية، جامعة بابل، العراق، العدد 13، أيلول 2013.

02- إبراهيم الحمداني ، بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، مجلة كلية التربية الإسلامية، جامعة بابل، العدد13، 2013.

03- أحمد جاسم البحري، الأوزان المركبة في الشعر الحر، مجلة آفاق عربية، أيلول ت1، 1999، العدد 9.

04- الأمجد قارة الصوفية ليست هروبا، إنما ثورة باطنية لقاء مع الشاعر عثمان لوصيف العدد 1 بتاريخ 17 / 07 / 2000.

05- جوال عطا الله : الموت دافع قوي للإبداع لقاء حميمي جدا مع الشاعر الصوفي عثمان لوصيف الأصيل30 / 08 / 2000 .

06- الدعمان محمد محمد مرسي : شعرية التكرار في المعلقات، مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية لكلية الآداب، جامعة المنوفية، مصر، 2016، ع 52.

07- سعادة لعلى ، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد5، 2009.

08- عبد الخالق محمد العف ، تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد9، العدد 2، 2001.

09- عثمان بدري ،وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، ع 1، 2003.

10- فائزة محمد محمود المشهداني ،تشاكل الإيقاع في قصة موسى والعبد الصالح عليهما السلام، مجلة عالم تكريت للعوالم الإنسانية، مجلد 14، العدد 1، سنة 2007.

11- مختار أبو غالي ، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 196 عام 1990.

12- مكاوي عبد الغفار، قصيدة وصورة، سلسلة عالم المعرفة 119 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ربيع الأول 1408 هـ، 1987.

13- موسى ربابعة ، ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء مجلة دراسات، مج22 ع 5، 1995.

14- محمد الرضا علي ، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر،1989.

15- مقابلة مع صلاح طيّة، صديق الشاعر عثمان لوصيف، بئر العاتر تبسة،17 / 08 / 2001

16- محمد فتوح أحمد ، مقال ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، مجلة البيان، العدد288، 1930، الكويت.

17- هشام فاضل محمود ، التداخل والتنوع في إيقاع القصيدة الحديثة بحث منشور في مجلة مداد الآداب، العدد3.

18- هدى محمد صالح الحديثي ،المستويات الدلالية لنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة الآداب، ع58، 2012.

سابعا: أطروحات

1- عبد النور داود، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، مذكرة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها بإشراف: أ. د. حاكم حبيب الكريظي، 2008.

2- عبد النور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مذكرة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها2008.

3- علي عبد رمضان، الإيقاع في قصيدة العمود بن حلال الخطاب النقدي العربي، أطروحة دكتوراه ، كلية التركية، جامعة البصرة .

4- مسعود وقاد، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، مذكرة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة.

5- مقداد محمد شاكر قاسم، الإيقاع في الشعر الجوهري، مذكرة ماجستير، جامعة صلاح الدين، أربيل، العراق.

6- ميداني بن عمر ، قصيدة النثر العربية المعاصر- دراسة في الأنساق الثقافية-، مذكرة دكتوراة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة،الجزائر،موسم 2017/2016ص 246.

7- يوسف بديدة ،جماليات التوازي في شعر نزار قباني، نحو مقاربة سينمائية أسلوبية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، العلوم في الأدب الحديث، جامعة الحاج لخضر، 2013.

ثامنا: الروابط الالكترونية

1 - الرابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%AA%D8%BA%D8%A7%D8%A8%D9%89

2 - الرابط: https://www.zyadda.com/arabic-alphabet-alphabet-houz/

- https://www.bukja.net/archives/56314

الفهرس

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
إهداء	
مقدمة	ا-ث
المدخل: مفاهيم واصطلاحات	28-07
1-البنية بين اللغة والاصطلاح	07
1-1-البنية لغة.	07
1-2-البنية اصطلاحا.	09
2- الإيقاع في اللغة والاصطلاح.	12
2-1-الإيقاع لغة.	12
2-2- أ-الإيقاع عند الغرب.	14
2-3-ب- الإيقاع في الاصطلاح العربي القديم.	16
2-3-ت- الإيقاع في الاصطلاح العربي الحديث.	21
3- الشاعر – عثمان لوصيف- ومدوناته الشعرية.	24
3-1- التعريف بالشاعر.	24
3-2- إحصاء تعدادي لقصائد الشاعر .	26
الفصل الأول : الإيقاع الخارجي في شعر عثمان لوصيف	110-30
1- **إيقاع الوزن وتشكيلاته.**	30
1 1 4 - الوزن بين اللغة والاصطلاح.	30
1-2-الوزن والإيقاع.	34
1-3-أنواع البحور المستعملة.	36
1-3-أ-البحور الصافية.	36
1-3-ب-البحور المركبة.	43

1-3-ت-القصائد العمودية.	44
1-3-ث-المزج بين البحور.	50
1-3-ج-الأوزان المركبة في شعر التفعيلة.	56
1-3-ح-إيقاع الزحافات والعلل.	65
1-3-خ-هندسة الإيقاع.	77
2-إيقاع القافية.	85
2-1-مفهوم القافية.	85
2-2-ألقاب القافية.	87
2-2-أ-المتكاوس.	87
2-2ب-المتراكب.	88
2-2-ت-المتدارك.	88
2-2-ث-المتواتر.	88
2-2-ج-المترادف.	89
2-3-أنواع القافية.	89
2-3-أ-المقيدة.	89
2-3-ب-المطلقة.	91
2-4-حروف القافية.	95
2-4-أ-الروي.	95
2-4-ب-الوصل.	96
2-4-ت-الردف.	97
2-4-ث-التأسيس.	98
2-4-ج-الدخيل.	98
3-إيقاع التدوير.	99

3-1-مفهوم التدوير.	99
3-2-وظائف التدوير.	100
3-3-أنواع التدوير.	104
3-3-أ- التدوير الكلي.	105
3-3-ب-التدوير الجزئي.	108
الفصل الثاني: الإيقاع الداخلي في شعر عثمان لوصيف	170-112
الإيقاع الداخلي.	112
1-أنواع الإيقاع الداخلي.	112
1-1-التكرار.	113
1-1-أ-التكرار بين اللغة والاصطلاح.	113
1-1-ب-أنواع التكرار.	119
1-تكرار الحرف.	120
2-تكرار اللفظ.	128
3-تكرار الجملة.	134
1-2-التوازي.	143
1-2-أ-مفهوم التوازي	143
1-2-ب-مستويات التوازي.	151
1-2-ب-1-التوازي الإيقاعي.	151
1-2-ب-2-التوازي الصرفي.	156
1-2-ب-3-التوازي التركيبي .	162
الفصل الثالث:التناغم الفني بين البلاغة والإيقاع .	238-172
1-الإيقاع والبديع.	173
1-1-الجناس.	174

1-1-أ- مفهومه.	174
1-1-ب-وظائف الجناس.	179
1-1-ت-أنواع الجناس.	184
1-2- التصريع.	187
1-3-الترصيع.	194
2-الإيقاع وعلم البيان.	203
2-1-**التشبيه.**	204
2-1-أ-أركان التشبيه.	206
2-1-ب-طرفا التشبيه.	209
2-1-ت-أقسام التشبيه.	214
2-1-ث-إيقاع التشبيه.	219
2-2-**الاستعارة.**	221
2-2-أ-المعنى اللغوي.	221
2-2-ب-أركان الاستعارة.	226
2-2-ت-أقسام الاستعارة.	227
2-2-ث-دلالات الاستعارة.	232
2-2-جـ-إيقاع الاستعارة.	237
الخاتمة.	240
قائمة المصادر والمراجع.	244
فهرس الموضوعات	

الملخص

ملخص:

– إن الإيقاع صيغة نصية من مجموعة صيغ أخرى، تتضافر فيما بينها في شبكة معقدة من العلاقات لإنتاج رسالة شعرية،تقع على الباث والمتقبل على حد سواء.فللإيقاع أثر فعّال في البوح عن المعنى الغائر بخبايا النص، من خلال رهافة الحس ، وتذوق واستنطاق الموسيقى العالية التي تملأ الأسماع و تَستميل القلوب ، لما تحفل به القصيدة العربية الراهنة عبر الكشف عن مستوراتها وإيقاعها الخارجي المنوط بتفعيلات البحر، وتكرار الروي تكرارا مطردا، والقافية...إلخ .رفقة الإيقاع الداخلي عن التراكيب المتساوية في طولها، فينتظم ويتدفق ويتساوق معها نغم آخر ناتج عن اتحاد أصوات البنى المكونة لذلك التركيب، والإيقاع سمة شعرية أصبحت قانية وشديدة الوضوح في مدونات الشاعر الجزائري – عثمان لوصيف– فهي تُبلّغ رسالة لا يمكن إغفال مالها تأثير على مشاعر ووجدان المتلقين والاستيلاء على أسماعهم.

الكلمات المفتاحية: إيقاع./ موسيقى / معنى/ ايحاء/ فكر/ تكرار/ شعرية.

Summary

Rhythm is a textual form of a set of other formulas.Mutually, theyunderpin in complex relationships to produce a poetic message. Rhythm has an effective impact on revealing the vague meaning of the text through sense and the loud music that please hearts and entertain ears for that the present Arabic poem by revealing its hidden and external rhythm which is assigned withthe poeticmeter, repeating the narration progressively, rhyme, etc., accompanied by the inner rhythm of the equalstructures in lengthorganize the flows with other tune resulting from the unity of the sounds that make up that structure. Rhythm is a poetic feature that has become very apparent in the Algerian poet's blogs - Othman Lossif - itconveys a message the effects of which on feelings and consciousness of the recipients/ listener cannot be ignored.

Keywords: rhythm / Music / meaning / suggestion / thought/ Repetition/ Poetic.