وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف
كلية الآداب والفنون
قسم اللّغة العربيّة

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

الشعبة : أدب عربيّ
التخصّص :دراسات إيقاعيّة وبلاغيّة

العنوان

جماليّة الأسلبة الإيقاعيّة في شعر محمّد العيد آل خليفة

من إعداد الطالبة:
عبادشي فوزية

المناقشة بتاريخ:2021/07/12م من قبل اللّجنة المكوّنة من:

أ.د. عمّيش العربي	أستاذ	جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف	رئيسا
أ.د.بن قرماز طاطة	أستاذ	جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف	مشرفا ومقررا
د.هارون مجيد	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف	ممتحنا
د. رحماني أم هاني	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة يحي فارس – المدية	ممتحنا
د. شابو توفيق	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة البليدة 2	ممتحنا
د. مكاكي محمّد	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة الجيلالي بونعامة - خميس مليانة	ممتحنا

الموسم الجامعي:
2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــــداء

أهدي هذا العمل إلى:

- من قال فيهما ربّي عزّ وجلّ: ﴿وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا﴾ (الإسراء/24)، أمّي وأبي حفظهما الله.

- الزّوج الكريم الّذي كان لي سندًا ومعينًا – بعد الله– في إتمام هذا البحث.

- أبنائي الأعزّاء حفظهم الله ورعاهم وأنبتهم نباتًا حسنا.
- إلى إخوتي وأخواتي وكلّ العائلة الكريمة.

كلمة شكر وتقدير

قال الله تعالى: ﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا لُقْمَانَ الْحِكْمَةَ أَنِ اشْكُرْ لِلَّهِ وَمَنْ يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ اللَّهَ غَنِيٌّ حَمِيدٌ﴾، (لقمان/12).

قال رسول الله صلى الله عليه وسلّم: {مَنْ لَا يَشكُرُ النَّاسَ لَا يشْكُر الله}، (رواه الترمذي).

أحمد الله تعالى حمدًا كثيرًا طيّبًا مباركًا، مِلءَ السّماوات والأرض، على ما أكرمني به من إتمام هذه الدّراسة.

أتوجّه بجزيل الشّكر وعظيم الامتنان إلى كلٍّ من:

- الأستاذة: طاطة بن قرماز لتفضلها الكريم للإشراف على هذا العمل وتكرّمها بنصحي وتوجيهي.
- مدير مخبر نظريّة اللّغة الوظيفية الأستاذ: عمّيش العربي، وجميع أعضاء المخبر.
- أعضاء لجنة المناقشة لتفضّلهم بقبول مناقشة هذه الدّراسة.
- إلى كلّ من أعانني – من قريب أو بعيد– ليخرج هذا العمل إلى النّور.

شكـــرًا

مقدّمـــــة

تتقارب الشّعريّة في تجلّياتها الجماليّة والإبداعيّة مع الأسلوبيّة؛ حتّى تصل بتناجزها حدّ المطابقة، ومن هنا غدت الأسلبة تُوحي بمستويات إبداعيّة تؤثّر وتُمتِّع في الآن نفسه، بل تكاد تكون الأسلبة بكلّ مستلزماتها اللّسانيّة والإيقاعيّة والبلاغيّة رديفًا للشّعريّة.

ويبدو أنّ المنحى الأسلوبي منح لغة الخطاب خصوصيّتها الشّعريّة، فلا يمكن تصوّر شعر دون حصول تميّز في الأساليب، وبناءً على هذه المرجعيّة البلاغيّة، فإنّ الخصوصيّة الأسلوبيّة هي بمثابة روح الشّعر وإيقاعه، وهي نقطة تأوّج إبداعيّ تبلغها لغة الشّعر، بل إنّ إضافة قيم إيقاعيّة على الأسلوب تكفيه ليحضى بخصائص تشعيريّة وإنْ غاب التّوزين العروضيّ.

ومن هنا فالشّعريّة تؤدّي إلى التّميّز الأسلوبيّ واللّغة تحوز تلك الخصوصيّة التّعبيريّة، وحتّى أنّ مُتْعَتَيْهَا اللّسانيّة والسّماعيّة كفيلتان بأن تنتجان وحدات تلفيظيّة شبيهة بالإنشاديّة، ويتطلّب التّجويد الأسلوبيّ مثله مثل الشّعر ضروبًا من التّركيز الحسّي وذلك هو المجال الّذي يبرز جماليّة اللّغة بالاستعانة بالمهارة الشّفويّة، وقد حرصت البلاغة العربيّة منذ بداياتها على توظيف هذا الإجراء وتركيز الاهتمام بفنّ الإنشاد.

نظرًا لأهمّية الدّراسات الإيقاعيّة والأسلوبيّة ودورها في الكشف عن قيم الجمال للنّصوص الشّعريّة، آثرنا أن يكون بحثنا موسومًا بـــ «جماليّة الأسلبة الإيقاعيّة في شعر محمّد العيد آل خليفة» والّذي كان سرّ انتقائنا له دون غيره من الشّعراء العرب إلى الأسباب الذّاتيّة المتمثّلة أوّلًا: في كونه شاعرًا جزائريًّا وطنيًّا بامتياز، أسال حبره نصرةً لدينه ووطنه وشعبه، ثانيًا: رغم ما يحمله شعره من قيم جماليّة وإيقاعيّة وأخلاقيّة إلّا أنّه لا يزال يتعرّض لبعض الشّكوك حول شعريّته، ما حفّز فينا رغبةً جامحةً للكشف عن مواطن الجماليّة في شعره، ومدى تأثيره في المتلقّي، أمّا الأسباب الموضوعيّة وهي ملاحظتنا إهمال الجانب الإنشاديّ في دراسة شعره، رغم أنّه من أكثر الشّعراء إنشادًا لشعره في المحافل الوطنيّة والمناسبات الدّينيّة، ومنه ارتأينا بيان مضامين الإيقاع الصّوتيّ والدّلاليّ في شعره وتأثيراته الموسيقيّة والإيقاعيّة في الاستحواذ على ذائقة متلقّيه.

ككلّ بحث كانت هناك مجموعة من الدّراسات السّابقة الّتي جعلت من محمّد العيد آل خليفة محورًا لها، إذْ نجد مراجع اهتمّت بحياته، فدرستها دراسة تحليليّة وهذا عند محمّد بن سمينة من خلال

مؤلّفه "محمّد العيد آل خليفة، دراسة تحليليّة لحياته"، كما دُرِس شعره أسلوبيًّا من طرف نصر الدّين بن زروق في كتابه "البُنى الأسلوبيّة في شعر محمّد العيد آل خليفة"، وكانت دراسة عبد الملك مرتاض دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لقصيدة "أين ليلاي"، والّتي كشف عن شعريّتها وجماليّتها، وبرهن على إبداع وتميّز محمّد العيد آل خليفة، كما نجد أطروحة ماجستير سلّطت الضّوء على الجانب الإيقاعيّ في شعره للباحث عابي سمير والمعنونة بـ «البنية الإيقاعيّة في ديوان محمّد العيد آل خليفة»، وغيرها من الدّراسات السّابقة الّتي اهتمّت بدراسة شعره من عدّة جوانب، بيْد أنّها أهملت الجانب الإنشاديّ وتأثيراته الإيقاعيّة في المتلقّي.

انطلاقًا من أهمّية الموضوع، وبعد عرض أسباب اختيارنا له كان موضوعنا موسومًا بـ «جماليّة الأسلبة الإيقاعيّة في شعر محمّد العيد آل خليفة»، والّذي استلزم منّا حلّ الإشكاليات الآتية:

- ماهي مواطن الجماليّة في شعر محمّد العيد آل خليفة، وهل تحقّقت ملامح الشّعريّة في أسلوبه الشّعريّ؟
- وماهي الخصائص الإنشاديّة الّتي تميّز بها شعره على المستوى الإيقاعيّ والّتي أهّلته إلى مستوى الإبداع؟
- وكيف استطاع الشّاعر تخليد اسمه وترك بصمته الأسلوبيّة في الأدب الجزائري، رغم الظّروف الّتي كان يعيشها والقيود الّتي كبّلت إبداعه وحرّيته في قول الشّعر؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليّة كان لِزامًا علينا تتبّع خطّة بحث شملت مقدّمة وأربعة فصول حيث ، تنوّعت بين التّنظير والتّطبيق، فكان الفصل الأوّل فصلًا نظريًّا تمهيديًّا عنونّاه بـ "مفاهيم جوهريّة حول الجماليّة والأسلوبيّة والإيقاع"، شمل مفاهيم نظريّة حول الجمال والجماليّة والشّعريّة، وقد مررنا بمفهوم الجمال العربي عند الجاحظ، وأهمّ المفاهيم الجماليّة الّتي تجلّت في فكره كالحسن والاعتدال والوزن والتّناسق والتّناسب، وكانت من إشاراته اللافتة إشارته إلى الجمال الرّائع، والجمال الكامن وراء القبح أو الجمال البائس، وهذا ما أحالنا لتسليط الضّوء على مفهوم القبح عند العرب بصفة عامّة، وعند أبي حيان التّوحيدي بصفة خاصّة والّذي كان ممّن تنبّهوا لفكرة الحسن القبيح، كما حرصنا على تلمّس عناصر الجمال عند العرب من خلال القضايا النّقديّة الفكريّة الّتي أثاروها، والّتي

دخلوها من بوابة الأدب، كقضيّة الانتحال الّتي أثارها ابن سلام الجُمحي في كتاب طبقات فحول الشّعراء، وقضيّة اللّفظ والمعنى الّتي تناولها الجاحظ، وقضيّة السّرقات الشّعريّة وغيرها، كما كانت لنا جولة مع آراء بعض النّقاد المحدثين كمحمّد المبارك، ومحمّد علي أبو ريان ونظرتهم لمفهوم الجمال بالإضافة إلى الوقوف على إرهاصات مصطلح الجمال عند الغرب بدءً بالفلاسفة القدماء ثمّ الباحثين المحدثين أمثال: دنيس هويسمان، وجان ماري جويو، وكروتشه، وأهمّ الآراء الّتي أثاروها حول الجمال والجماليّة، وممّا وجب الوقوف عليه كذلك، مفهوم الشّعريّة وعلاقتها بالجماليّة، مرورًا على أهمّ المفاهيم المتعلّقة بالأسلوب والأسلوبيّة والأسلبة، حيث سِرنا على نفس المِنوال وهو إدراج آراء القدماء في التّراث البلاغي كالجاحظ والجرجاني وصولًا إلى النّقاد المعاصرين كعبد السّلام المسدي ويوسف أبو العدوس وسعد مصلوح، وعبد الملك مرتاض، ولا يمكن إهمال ما جاء به نقّاد الغرب من مفاهيم حول هذا المصطلح مع كشف الأسلوبيّة من زاوية المتلقّي، ومن بين المصطلحات المهمّة الّتي خصّصنا الحديث عنها في فصلنا النّظريّ، مصطلح الإيقاع بدءًا بماهيّته وأقسامه وما جاء به أهل الاختصاص قديمًا وحديثًا من العرب أو الغرب، وفي ختام الفصل الأوّل حاولنا الوقوف على علاقة الأسلوبيّة بالإيقاع.

جاء الفصل الثاني بعنوان: "جماليّة إيقاع الوزن في شعر محمّد العيد آل خليفة" الّذي مزجنا فيه بين النّظريّ والتّطبيقيّ، والّذي كانت بدايته عبارة عن توطئة، تحدّثنا فيها عن شعر محمّد العيد آل خليفة، وكيف انقسم النقاد حول تصنيف شعره بين المعجبين به وبين المشكّكين في شعريّته وجماليّة وقد كانت لنا إطلالة سريعة وقفنا فيها على حقيقة تمسّكه بقواعد الشّعر التّقليدي، ومدى تأثّره بالتّكوين الإسلامي الّذي أصبح سمة أسلوبيّة واضحة في شعره.

ارتأينا أن نعالج في الفصل الثاني مجموعة من العناصر المهمّة منها أكثر الأوزان الشّعريّة استعمالًا في شعر محمّد العيد، رغم أنّه نظم في معظم البحور الشّعريّة، بيْد أنّه كان يميل إلى البحور الفخمة والرّصينة كالكامل والطّويل، والبسيط والخفيف، حيث انتقينا بعض الأمثلة الشّعريّة من ديوانه الضّخم، مع توضيح التّنويع الحاصل من وراء توظيفه لبعض الزّحافات والعلل، وكيف ساهمت في منح نغم إيقاعيّ متميّز، وقد اكتشفنا استخدامه بحر الكامل في مقدّمة البحور الشّعريّة وتلته باقي البحور كالطّويل والبسيط والخفيف، مع تباين الزّحافات الحاصلة وتأثيراتها الإيقاعيّة والدّلاليّة على المتلقّي

كما سلّطنا الضّوء على إيقاع القافية باعتباره عنصرًا أساسيًا في إبراز جماليّة إيقاع الوزن، علمًا أنّ القافية ملازمة للوزن ومواكبة لتطوّره وإسهاماته النّغميّة المائزة، ومن ثمّة فالملازمة تشكّل ثنائيّة تكامليّة في نظام التّأليف الشّعريّ، حيث يختصّ الوزن بالتّرتيب والتّنظيم الصّوتيين، في حين تختصّ القافية بالتّرجيع والتّرديد النّغميين، وممّا لا شكّ فيه أنّ تأثّر محمّد العيد بالشّعر العربي القديم كان في الوزن وحتّى في القافية من خلال اعتماده على الحروف المتداولة في الشّعر العربي القديم، وكانت لنا محاولة في المقاربة بين التّقطيع العروضيّ ونظام المقاطع الصّوتيّة في قافية شعر محمّد العيد، والّتي ركّزنا فيها على المتدارك والمتواتر لأنّهما الأكثر دورانًا في قوافي الشّعر العربي بصفة عامّة وفي شعر محمّد العيد بصفة خاصّة، وقد أضفى الشّكل المقطعي إلى كشف بعض جماليّات إيقاع القافية ودور المقاطع الصّوتيّة في الإنشاد من خلال حروف المدّ واللّين، وطول زمن النّطق بها.

كما عالج الفصل الثالث المعنون بـ "دلالة المقاطع الصّوتيّة في إنشاديّة شعر محمّد العيد آل خليفة" فكرة جديدة في شعر محمّد العيد، وهذا من خلال إلقاء الضّوء على دور المدود الطّويلة والقصيرة في التّأثير على المتلقّي السّامع وجلب انتباهه وتشنيف سمعه، في محاولة منّا لكشف فعاليّة الإيقاع الشّعري من خلال إنشاد الشّعر بُغية تملّك مشاعر المستمع الواعي بجماليّته، عِلمًا أنّ الخيال السّمعي يتطلّب الانتباه الشّديد لمقاطع القصيدة وفواصلها، وقد كان لنا مزج بين التّنظير والتّطبيق في هذا الفصل، إذْ قمنا بتعريف الصّوت عند القدماء كالجاحظ، وأدرجنا أهمّ الآراء الّتي جاء بها حوله كما انتقينا ما خَلُص إليه بعض المحدثين من تعريف للصّوت اللّغويّ، ومخارج الحروف وصفاتها ومفهوم المقطع ومجموع تقسيماته من النّاحيّة العروضيّة والصّوتيّة، واضطرنا المقام للمرور على مفهوم النّبر والتّنغيم وعلاقتهما بالإنشاد، كما وقفنا على بعض المصطلحات المرتبطة بالإنشاد مثل الشّعر والغناء والحداء والآداء والإلقاء.

وقبل التّطبيق على بعض النّماذج المتناثرة من ديوان الشّاعر كان لزامًا علينا كشف أهمّية المقاطع الصّوتيّة ودورها في الإنشاد، وهذا ما مهّد لنا السّبيل لاستكشاف دلالة المقاطع الصّوتيّة في شعره لاسيّما أنّ الشّاعر عُرِف بكثرة إلقائه للأشعار أمام جمهوره المستمع، وما لفت انتباهنا هو بعض القصائد الّتي أبدع فيها الشّاعر وتألّق، مثل قصيدة أبت النّفس أن تراك عديما، والّتي تدخل ضمن المراثي، حيث رثى فيها الشّاعر صديقه العزيز الشّيخ البشير الإبراهيمي، والّذي عبّر فيها عن مشاعره

الرّاقية المشحونة بعواطف الحزن والألم، وبعد التّقطيع المقطعي على بعض أبياتها تسنّ لنا كشف درجات الإنشاديّة من خلال تفاوت توزيع المقاطع الطّويلة والقصيرة، فهو في موقف الرّثاء بحاجة إلى زمن أطول للتّنفيس عن حزنه.

ونجد الشّاعر في مواقف أخرى قد أبدع وفجّر أبعادًا جديدة، كما هو الشّأن في قصائده الذّاتيّة مثل: أين ليلاي، يا ليل، يا بحر، يا فؤادي.. والّتي حلّلنا منها بعض الأبيات الشّعريّة وتوصّلنا إلى جملة من الاستنتاجات حول التّوزيع المقطعي فيها ودلالاتها الإيحائيّة المشحونة بعواطف الشّاعر ورغبته الملحّة في إيصال مشاعره وانفعالاته للمتلقّي بتخيّر اللّغة الشّعريّة المتوفّرة على الشّروط الإنشاديّة الّتي ينبني عليها القول الشّعريّ، ومنها الانسجام المقطعيّ، بمعنى المناوبة بين المقاطع الطّويلة المفتوحة، وبين المقاطع القصيرة الزّمن، حتّى يؤدّي انسجام تواليها إلى إنتاج وظيفة لسانيّة مريحة تشرح الصّدر واللّسان، وعلى هذا الأساس قمنا بملاحظة الحروف الّتي لها امتدادات متراتبة ومتباينة فيما بينها، كالامتداد العمودي الطّويل (الألف)، والامتداد الأفقي الطّويل (واو المدّ)، وكذا الامتداد السّفلي الطّويل (ياء المدّ)، مع التّعليق عليها وإبراز كيفياتها النّغميّة وما يتّصل بها من إيقاع، إضافة إلى تلمّس حروف المدّ القصيرة وحركاتها الإعرابيّة في شعر محمّد العيد مثل: الامتداد العمودي القصير (الفتحة) والامتداد الأفقي القصير (الضمّة)، والامتداد السفلي القصير (الكسرة)، وما لهذه المدّات القصيرات من أدوار مائزة في زمن القول الشّعريّ.

وآثرنا أن يجمع الفصل الرّابع بين مجموعة من القضايا المهمّة والمثيرة نظريًا وتطبيقيًّا، والّذي عنوناه بـــ"أثر التّوازنات الصّوتيّة في الإيقاعين الصّوتيّ والدّلاليّ في أسلوب شعر محمّد العيد"، حيث اندرجت ضمنه جملة من النّقاط نذكر منها: أثر االتّوازنات الصّوتيّة في إيقاع أسلوب شعر محمّد العيد والّتي تحدّثنا فيه عن مفهوم التّكرار وأنواعه نظريًّا، ثمّ قمنا بالتّطبيق على أبيات شعريّة للشّاعر، بدءًا بتكرار الصّوت ثمّ تكرار الكلمة، وأخيرًا تكرار الجملة، مرورًا بالتّكرار الاستهلالي والتّكرار الختاميّ وتكرار اللّازمة، لنصل في آخر كلّ عنصر إلى ملاحظات واستنتاجات حول تأثير هذه الدّلالات في شعر محمّد العيد، وكيف منحته جماليّة وتوقيعًا موسيقيًّا مؤثّرًا في المتلقّي، إضافة إلى تقصّي أهمّ الموازنات الصّوتيّة في شعره، كالتّرصيع والتّصريع وإيقاع الجناس وإيقاع التّوازي وغيرها من التّلوينات الصّوتيّة الّتي زادت من إيقاعيّة شعره، واستحواذه على الذّائقة السّمعيّة، كما كان لنا وقوف على أثر

الإيقاع الدّلالي في أسلوبه الشّعريّ والّذي تناولنا فيه الانزياح الدّلاليّ بمتقابلاته الضدّيّة وأثرها الجماليّ في شعره، وإيقاع المعاني من استعارة وتشبيه، وكانت لنا إطلالة حول بعض الأبعاد الدّلاليّة للرّمز إظافة إلى دلالة العنوان أسلوبيًا، وغيرها من النّقاط المهمّة الّتي سمحت لنا كشف جماليّة الأسلبة الإيقاعيّة في شعر محمّد العيد آل خليفة.

اعتمدنا في موضوع بحثنا المنهج الوصفيّ الإحصائيّ، وذلك يتماشى مع طبيعة هذه الدّراسة الّتي فرضت علينا هذا المنهج، فقمنا بالتّحليل والوصف من خلال وصف أهمّ الظّواهر والمصطلحات والمفاهيم خاصّة ما تعلّق بالجانب النّظريّ، بينما انتهجنا الإحصاء لرصد بعض الظّواهر وتكراراتها ومدى انتشارها في شعر الشّاعر، ما مكّننا من تبيان دلالتها وإيحاءاتها في شعره.

كانت هناك مجموعة كبيرة من المصادر والمراجع المهمّة الّتي استقينا منها مادة بحثنا، حيث ساعدتنا على تجسيد فكرتنا على أرض الواقع، نذكر على سبيل المثال لا الحصر: أهمّ المصادر الّتي كان لِزامًا علينا العودة فيها إلى الأصل وإلى التّراث العربيّ لتأصيل معلوماتنا، نذكر "البيان والتّبيين" للجاحظ، و"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجنّي، أمّا المراجع العربيّة فهي كثيرة منها: "خصائص الإيقاع الشّعريّ" لعمّيش العربي، وكتاب "من جماليات إيقاع الشّعر العربيّ" لعبد الرحيم كنوان و"استقبال النّصّ عند العرب" لمحمّد المبارك، و"العروض والإيقاع الشّعريّ" لصلاح يوسف عبد القادر و"الأسلوبيّة وتحليل الخطاب" لنور الدّين السدّ، وغيرها من المراجع المترجمة والمقالات والبحوث.

صادفتنا أثناء إنجاز هذا العمل بعض الصّعوبات، والّتي لم تثبّط من عزيمتنا في مواصلة البحث والاستكشاف، منها: عدم تحديد نموذج شعريّ أو مجموعة معيّنة من القصائد للدّراسة والتّطبيق جعلنا نتوغّل وسط مجموعة هائلة من النّماذج الشّعريّة في ديوانه الضّخم، ممّا صعّب علينا في كثير من الأحيان القبض على الظّاهرة الأسلوبيّة وضبطها إحصائيًّا، إضافة إلى كون شعر محمّد العيد شعرًا تقليديًّا، يخاطب العقول قبل القلوب، وبالتّالي تعذّر تطبيق بعض المعايير النّقديّة عليه لكشف جماليّته من منظور الدّراسات المعاصرة، كما أنّ محاولة تسليط الضّوء على إنشاديّة شعر محمّد العيد لأمر صعب، وفيه شيئ من المغامرة، نظرًا لعدم وصول شعره إلينا مسموعًا، إلّا قصيدة نادرة قالها الشّاعر في رثاء الشّيخ الإبراهيمي في أواخر حياته، وكان أنذاك شيخًا كبيرًا أثقلته هموم الوطن والدّين

والإصلاح، ما انعكس على صوته وإنشاده في ذلك التّسجيل النّادر، لهذا استبعدنا التّطبيق عليه حتّى لا نظلم الشّاعر ونحكم على إنشاد شعره من خلال نموذج واحد، إضافة إلى قلّة أو انعدام المراجع والبحوث الّتي تتحدّث عن جماليّة إنشاد شعر محمّد العيد ومميّزات إلقائه للشّعر، وغيرها من العراقيل الشّخصيّة والذّاتيّة الّتي تعانيها كلّ باحثة أمّ وزوجة وموظّفة في الآن نفسه، وما كان توفيقنا إلّا بالله.

وأخيرًا نحمد الله عزّ وجل حمدًا كثيرًا على إعانته لنا في إتمام هذا العمل المتواضع، ونتقدّم بجزيل الشّكر والامتنان للأستاذة الدّكتورة المشرفة طاطة بن قرماز، على نصائحها القيّمة في موضوع بحثنا كما لا يفوتنا تقديم أسمى عبارات الشّكر والتّقدير لأعضاء لجنة المناقشة كلٌ باسمه ووسمه، وكذا إلى مدير وأعضاء مخبر نظريّة اللّغة الوظيفيّة لما يقدّمونه لطلبة الدّكتوراه من تكوينات وملتقيات وطنيّة ودوّليّة وأيام دراسيّة، لرفع مستواهم ودعم شخصيّتهم العلميّة، للسّير قُدمًا بالبحث العلمي.

وختامًا لا يسعنا إلّا أن نقول: فإن أصبنا فمن الله، وإن أخطأنا فمن أنفسنا، ورحم الله أمرؤ أهدى إليّ عيوبي، والله وليّ التّوفيق.

عبادشي فوزية

15 مارس 2021م

الفصـــل الأوّل

مفاهيم جوهريّة حول الجماليّة والأسلوبيّة والإيقاع

1. **مفهوم الجمال والجماليّة:**

1.1. مفهوم الجمال.

2.1. مفهوم الجماليّة.

3.1. علاقة الشعريّة بالجماليّة.

2. **مفاهيم حول الأسلوبيّة:**

1.2. مفهوم الأسلوب و الأسلوبيّة و الأسلبة.

2.2. الأسلوبيّة من زاوية المتلقّي.

3. **ماهية الإيقاع و علاقته بالأسلوبيّة:**

1.3. مفهوم الإيقاع.

2.3. أقسام الإيقاع.

3.3. علاقة الأسلوبيّة بالإيقاع.

توطئة:

لا شكّ في أنّ قراءة النّصّ الشّعريّ قراءة جماليّة يتطلّب معرفة فنّيّة بالتّشكيلات اللّغويّة المراوغة، والمفاتيح النّصيّة الّتي يمكن من خلالها كشف النّصّ وبؤرة النّصيّة العميقة ومن هذا المنطلق فإنّ قراءة أيّة تجربة إبداعيّة جماليًّا يحتاج إلى وعي جماليّ وخبرة جماليّة في الكشف النّصيّ، لأنّ النّصّ الشّعريّ كتلة متفاعلة من الرُّؤى والدّلالات والمؤثّرات الجماليّة الّتي تصنع متعتها من تناميها الجماليّ وحراكها المبدع، ووفق هذا التصوّر، فإنّ كلّ ما يدخل في نطاق القيم الجماليّة أو الظواهر الجماليّة هو من ركيزة هذه القراءات، الّتي جاءت نتيجة كشف واسع في المؤثّرات الفاعلة الّتي تحرّك الشّعريّة، وتثير الجماليّة، لأنّ القيم الجماليّة هي من أهمّ المحرّكات الّتي تحرّك الشّعراء في كلّ زمان ومكان، ولا قيمة للنّصّ بدون قيمة فواعله الجماليّة[1].

نسعى من خلال هذا الفصل كشف أهمّ البنى الجماليّة الّتي تحرّك الشّعريّة، وترفع وتيرة الاستثارة الجماليّة لدى المتلقّي، وللمستوى الأسلوبيّ قيمته المُثلى في الكشف عن شعريّة أيّ نتاج أدبي، وهذه الشّعرية لا تتحقّق إلّا من جماليّة الأسلوب والمستوى الفنّيّ الرّائق الّذي وصل إليه المنتج الأدبيّ، ودرجة تلقّيه، وقبوله فنّيًّا[2]، وهذا يعني أنّ قيمة الكلمات فنّيًّا لا تتحدّد إلّا في إطار سياقها ولا تبرز جماليّتها إلّا من وقعها في المتلقّي ومدى تأثّره بها.

اقتضت ضرورة البحث وطبيعته أن نبتدأ الحديث عن مفهوم الجَمال والجماليّة، وتجنّبًا لتكرار ما قيل في هذا الموضوع ارتأينا تسليط الضوء على بعض الجوانب الجوهريّة من مفهوم الجمال والجماليّة، غير مركّزين على المفاهيم اللّغويّة والإصطلاحيّة، إلّا ما اضطرّنا إليه المقام، وهذا لاستجلاء بعض المعاني المغمورة أو المُتَغَافَل عنها في بعض البحوث الأكاديميّة.

[1]- ينظر: عصام عبد السلام شرتح، قراءات جماليّة في بنية القصيدة الحداثيّة، ط1، دار المعتز للنشر 2018م، ص09.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص11.

1. مفهوم الجمال و الجماليّة:

1.1. مفهوم الجمال:

يبدو أنّ للعرب مثلهم مثل الشّعوب الأخرى فهمًا خاصًا للجمال، هو نتيجة الفكر الّذي ينظّم علاقاتهم المختلفة مع الواقع وظواهره المتعدّدة، ولكن حين نبحث عن مفهوم الجمال يستند إلى تنظيم فلسفي واعٍ عند العرب، يوضّح مدى مساهمتهم في علم الجمال العام، فإنّه من الصّعب العثور على مثل هذا المفهوم في العصر الحديث[1].

وما نرمي إليه بمفهوم الجمال العربيّ؛ هو مفهوم يرتكز على أسس عربيّة مستنبطة من الواقع الاجتماعي العربي وتطوّره التّاريخي، فالعرب يمتلكون مقوّمات فهم الجمال الخّاصّ بهم، رغم أنّهم يفتقرون لمفهوم نظريّ يحدّد أسس ذلك الفهم، ونجد عدّة تعاريف لغويّة* في تراثنا العربيّ لابن منظور وابن فارس وغيرهما، والملاحظ على تعريفيهما أنّهما ذكرا الجميل والجمال، بيْد أنّ ابن فارس أضاف ضدّ الجمال وهو القبح وبهذا يكون قد أثارنا إلى مفهوم الجمال والقبح عند العرب، بحيث تعدّ هذه الثّنائيّة من الإشكاليات لمحور الجمال وتطبيقاته في الفنّ والأدب فهناك من ينظر إلى القبح على أنّه يضاد الجمال ويلغيه، وهناك من ينظر إليه على أنّه درجة من درجات الجمال وأداة تجلّي الجمال في الأشياء وتبرز القبح فيه فنّيًا، ممّا يسهّل للمرء التّخلص من آثاره[2].

---

[1]- ينظر: حسين الصّديق، فلسفة الجمال ومسائل الفنّ عند أبي حيّان التّوحيدي، ط1، دار القلم العربي، دار الرّفاعي، 2003م ص12.

*- يقول ابن منظور أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم: « والجمال: مصدر الجميل، والفعل جَمُلَ، وقوله عزّ وجلّ: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾، (سورة النّحل، الآية :6)، أي بهاء وحسن»، ينظر: لسان العرب، ط3، دار صادر بيروت، مادة جمل، 2004م، ج11، ص126.

ويقول ابن فارس أحمد بن زكريا أبو الحسين: « والأصل الآخر الجَمَال، وهو ضدّ القبح، ورجلٌ جميل وجُمال » ينظر: ابن فارس معجم مقاييس اللّغة تحقيق: عبد السّلام محمّد هارون، دار الفكر للطباعة والنّشر، القاهرة، دت، ج1، ص481.

[2]- ينظر: فؤاد فياض، جماليّة القبح في الشّعر العربي القديم، هجاء ابن الرّومي أنموذجًا، مجلّة جامعة الحسين بن طلال،العدد02 2017م، المجلّد3، ص18.

إنّ التّنقيب في التّراث العربي يكشف لنا بعض النّماذج الشّعريّة الّتي قبّحت الجميل وجمّلت القبيح، فالجمال ليس مقصورًا في المناظر الخلّابة أو الورود النّديّة، فقد نلحظه في مناظر قبيحة أو ورود ذابلة.

يُعدّ الجاحظ (ت 255هـ) ممّن تكوّنت المفاهيم الجماليّة لديهم نتيجة تطوّر المجتمع العربيّ فكريًّا منذ العصر الجاهليّ وحتّى بداية العصر العبّاسيّ، إذْ تجلّت فكرة الجمال عنده في مفاهيم كثيرة كالحسن و الاعتدال والوزن والتّناسق والتّناسب، لأنّها الصّفة الّتي تضاف إلى الشّيئ، فتفضّله النّاس على غيره، ومن إشارات الجاحظ اللّافتة، إشارته إلى الجمال: الرّائع الجمال، والجمال الكامن وراء القبح، أو الجمال البائس، الّذي يكون جميلًا في مواطن الأسى والحزن، والجمال الضّاحك الّذي يكون جميلًا في مواطن الفرح والسّرور ولو وُضِع الواحد منها مكان الآخر لما كان جمالًا، بل سماجة وقبحًا[1]، والمقصود من وراء هذا أنّ الإنسان إذا حضر جنازة أو موطن حزن، وبدت عليه ملامح الفرح والسّرور كان هذا قبحًا ،لأنّه في مقام يستدعي منه الحزن والأسى والعكس صحيح.

قال الجاحظ في البيان والتّبيين: «دخل الزبرقان بن بدر على زياد وقد كُفّ بصره فسلّم تسليمًا جافيًا، فأدناه زيادٌ فأجلسه معه، وقال: يا أبا عيّاش: القومُ يضحكون من جفائك قال: وإن ضحكوا فوالله إنّ منهم رجلٌ إلّا بودّه أنِّي أبوه دون أبيه لَغِيَّةٍ أو لِرَشْدَةٍ»[2]. ممّا يعني أنّ استطيقا القبح – الّتي تخفي جمالًا – مساوية تمامًا لاستطيقا الجمال، فقوله يضحكون من جفائك حسن يضاهيه قبح وكأنّه يجلّي لنا جمالًا كان يُخفيه الجفاء.

ظلّ القبح عند العرب قيمة نسبيّة تتعاون في تحديده عوامل عدّة دينيّة وأخلاقيّة وتاريخيّة، فما اكتسب السّيرورة وشاع استعماله عدّوه جميلًا، وما تنكّبوه عدوّه قبيحًا، لذلك ألزم النّقاد القدماء الشّعراء بمجموعة من المعايير الّتي تجعل شعرهم جميلًا منها: اتّباع سنن العرب في قول الشّعر والإلتزام بمنهاجها في الصّفات والمخاطبات[3]، وهذا من خلال اتّباع المنهج الوسط في تشكيل الشّعر، فلا ميل

[1]- ينظر: صالح أحمد شامي، الظّاهرة الجمالية في الإسلام، ط1، المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق، 1986م، ص196.

[2]- الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر، البيان والتّبيين، تحقيق وشرح: عبد السّلام محمّد هارون، دار الفكر للطّباعة والنّشر 1998م، ج2، ص194.

[3]- ينظر: ثعلب أحمد بن يحي، قواعد الشّعر، تحقيق: رمضان عبد التّواب، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1966م، ص71.

نحو اللّفظ الغثيث ولا انحراف نحو الحوشي الغريب المغرق في البداوة، فالتّوسّط ممدوح بكلّ لغة موسوم بكمال الحكمة.

أشار أبو حيّان التّوحيدي (ت 414هـ) إلى الجمال والقبح في إحدى لياليه في النّصّ التّالي: «سألت أبا سليمان فقلت: إنّ علي بن عيسى الرماني ذكر أنّ التّمكين من القبيح قبيح؛ لأنّ التّمكين من الحسن حسن، فلو كان التّمكين من القبيح قبيحًا مع كونه من الحسن حسنًا كان حسنًا قبيحًا، وهذا تناقض، كيف صحّة هذا الذي أومأ إليه؟ قال: أخطأت لأنّ التّمكين وحده اسم مجرّد لشيئ محدّد والأسماء المحدّدة دلالتها على الأعيان لا على صفات الأعيان أو ما يكون من الأعيان والتّمكين معتبر بما يُضاف إليه ويناط، فإن كان من القبيح فهو قبيح لأنّه سبب الحُسن»[1].

كان التّوحيدي ممّن تنبّهوا لفكرة الحسن القبيح، وإذا كان يرى أنّ الجمال المطلق يُتوصّل إليه بالعقل وحده، فهو يرى أيضًا أنّ هناك نوعًا آخر من الجمال المادّي الّذي يدركه الإنسان عن طريق الحواس، وبشكل نسبي خاضع للتّطوّر الاجتماعيّ في الطّبع الإنسانيّ والعادة الاجتماعيّة، وهذه أمور قد تتغيّر بتغيّر الأحوال والأسباب والزّمان والمكان، فإذا كانت أحكام العقل أبديّة فإنّ أمر الطّبع الإنسانيّ والعادة الاجتماعيّة متغيّر بتغيّر الأحوال والأسباب والزّمان والعادات وإذا كان جمال الجواهر جمالًا مطلقًا، فإنّ جمال الأعراض من الأشياء الماديّة والأفعال الإنسانيّة أو قبحها جمال نسبي مفيد مستمد من طبيعة ما تضاف إليه، فالأشياء الماديّة ليست جميلة وليست قبيحة على وجه الإطلاق وإنّما هي جميلة في مكان وقبيحة في مكان آخر وجمالها وقبحها لا يُستمدّان من طبيعتها، وإنّما من طبيعة لما تضاف إليه[2].

يمكننا ملاحظة حرص العرب على الجمال، وتلمّس عناصره من خلال القضايا النّقديّة الفكريّة الّتي أثاروها، والّتي دخلوها من بوابة الأدب، حيث استخلصوا عناصر الجمال في ذلك الأدب من خلال نقدهم، كقضيّة انتحال الشّعر الّتي كانت أولى القضايا الّتي أثارها كتاب طبقات فحول الشّعراء لابن سلام الجُمحي، وقضيّة اللّفظ والمعنى الّتي تناولها الجاحظ، وبيّن كيف تجمل المعاني إذا

[1]- أبو حيّان التّوحيدي علي بن محمّد بن العبّاس، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: هيثم خليفة الطعيمي، دط، المكتبة العصريّة، بيروت لبنان، 2011م، ج1، ص149.

[2]- ينظر: حسين الصديق، فلسفة الجمال ومسائل الفنّ عند أبي حيّان التّوحيدي، ص97/96.

أعارها البليغ مخرجًا سهلًا ونطقًا جميلًا، رغم أنّه من أنصار اللّفظ كما هو معروف، فهو يحرص على جمال اللّفظ والمعنى، وقضية السّرقات الشّعريّة أيضًا تفسد جمال الشّعر، فكلمة سرقة كافية لتشويه كلّ جميل.

تعتبر قضيّة عمود الشّعر من القضايا النّقديّة الّتي خاضها مفكّرونا، وهو ما ارتضته أذواق النّاس وتعارف عليه النّقاد، حيث يتكوّن من سبعة أبواب هي: شرف المعنى وصحّته، وجزالة اللّفظ واستقامته والإصابة في الوصف والمقاربة في التّشبيه، والتحام أجزاء النّظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللّفظ للمعنى وشدّة اقتضائها للقافية حتّى لا منافرة بينهما، فما كان على غير ذلك فقد جزءًا من الجمال في نظرهم[1]، فالملاحظ أنّ العرب القدامى تنبّهوا لعناصر الجمال وحاولوا القبض عليها، من خلال مجموع القضايا الّتي توقّفوا عندها وأثاروها والّتي تشهد لهم على حسّهم المرهف وذوقهم الرّفيع.

تعدّدت اتّجاهات النّقاد في القرن الرّابع هجريّ، متأثّرين بالحركة النّقديّة الّتي أثارتها عدّة قضايا، كقضيّة الطّبع والصّنعة، الّتي مثّلتها المعركة الّتي دارت بين أنصار القديم والمحدث حول أبي تمّام والبحتري، إلى جانب قضيّة السّرقات الأدبيّة وقضيّة اللّفظ والمعنى[2]، فكثرة النّقاد في القرن الرّابع هجرى، وتنوّع مؤلّفاتهم ومراجعهم الثّقافيّة، بالإضافة إلى إفادتهم من آراء من سبقهم من النّقاد أدّت إلى تميّز النّقد، ولعلّ أهمّ خصائصه أنذاك الخصوبة والغزارة، واعتماد الذّوق على الفطرة، مع التّطلّع نحو العلميّة والإفادة من المنطق والفلسفة.

كان معيار الذّوق في النّقد مقابلًا لمعيار الطّبع في الإبداع، وقد اهتمّ أنصار الصّنعة في الشّعر لفهم الأدب وتذوّقه، والّذي يحتاج إلى قواعد علميّة، وطول مماحكة ونظر عميق، بفهم المجازات والاستعارات والتّشبيهات البعيدة والصّناعات من الذّوق السّليم والحسّ المرهف لفهمها واستجادتها.

[1]- ينظر: محمّد علي غوري، مدخل إلى نظرية الجمال في النّقد العربي القديم، مجلّة القسم العربي، جامعة بنجاب لاهور باكستان العدد18، 2011م، ص142/141/140.

[2]- ينظر: مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع هجري، دط، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق، 2013م، ص42.

نالت البلاغة أهمّية كبيرة، حتّى غدت مكوّنًا ثقافيًّا وطاقة وظيفيّة تعمل على إيصال المعنى إلى القارئ، مع الإشارة إلى أنّ علوم البلاغة كانت ما تزال في طور التّداخل مع فروعها؛ علم البيان وعلم البديع وعلم المعاني، فهذه العلوم قد تمايزت وأخذت ملامحها في مرحلة زمنية متأخّرة بعد ذلك، وفي هذا السّياق كانت البلاغة هي الأساس المشترك في الدّراسات النّقديّة، فمن النّقّاد من عدّها المرجع الأهمّ لثقافة الإبداع والتّلقّي، ويبرزها النّصّ في الوقت ذاته، ومنهم من عدّها طاقة نصّيّة خالصة وهي الحامل الوحيد لرسالة المبدع الجماليّة والفكريّة، وتحمل الوظيفة الإيصاليّة[1].

اهتمّ الإسلام بالجمال أيضًا، لما يعطيه للإنسان من إحساس بالرّاحة، ويُنَمّي طاقات الإنسان ويجدّدها، فقد راعى الإسلام هذه الحقيقة حينما تحدّث القرآن عن الجمال، ولفت نظر الإنسان إلى ما في الموجودات، من جمالٍ وروعةٍ وفنٍّ وإبداعٍ، كدليل على قدرة الله تعالى وعظمته، إذِ الكون بكلّ ما فيه من تناسق وروعة وجمال يشكّل لوحة فنّيّة أخّاذة، تؤدّي بالإنسان إلى معرفة خالقه والإعجاب بقدرته.

وهناك العديد من الآيات القرآنية، الّتي تدلّ على دعوة الله للإنسان للتّأمّل في جمال الكون وإبداع الخالق، كقوله تعالى عن الدّواب الّتي يركبها الإنسان ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾[2]، وهو جمال الاستمتاع بالنّظر إليها، وزيّن الأرض للإنسان بما عليها، كما قال تعالى ﴿إِنَّا جَعَلْنَا مَا عَلَى الأَرْضِ زِينَةً لَّهَا لِنَبْلُوَهُمْ أَيُّهُمْ أَحْسَنُ عَمَلا﴾[3]، كما حثّ الرّسول صلّى الله عليه وسلّم المسلمين على التّجمّل، وأخرجه على نطاق التّكبّر، بل مدحه وكان مثالًا وقدوة في الأناقة والجمال، وبهذا تظهر عناية الإسلام البالغة بالجمال وتنمية الحسّ الجماليّ لدى الإنسان، ولم يحصره في الماديّات فقط، وإنّما جعله في القيم والأخلاق أيضا، وفي حسن المنطق وحسن المعاملة واحترام الغير.

ذُكِر في القرآن الكريم مصطلح الجمال بألفاظ وعبارات مختلفة ومواضيع شتّى، فورد فيه ألفاظ: الجمال والحسن والزّينة والزّخرف والجميل والبهجة، وهي مفردات عربيّة لها دلالتها الواضحة على الجمال في المعاجم اللّغويّة.

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص45/44.

[2]- سورة النحل، الآية 6.

[3]- سورة الكهف، الآية 7.

يبدو أنّ تقدير العرب للجمال قبل الإسلام كان ظاهرًا على الأشياء الماديّة الحسيّة، مثل جمال المرأة والبعير والفرس والأطلال، وكان مقصورًا على ردود الفعل والمشاعر والعاطفة المباشرة من حبٍّ وشوقٍ وحنينٍ، ولوعة ولهفة اللّقاء، وهذا من خلال أشعار الغزل والوصف والبكاء على الأطلال لكن بمجيئ الإسلام تغيّرت القيم لديهم، بحيث صقلها الإسلام وهذّبها لتغدو أكثر عمقًا وأكثر قيمةً.

كان عمّيش العربي من بين الباحثين المحدثين الّذين أثاروا المفاهيم الجماليّة للشّعر؛ إذ يرى أنّ لفنّ الشّعر في جوانبه التّشكيليّة التّوقيعيّة صلة بيّنة بالجمال، لأنّ الذّات في نظره تهفو من خلال تعاطي الإبداع إلى ابتكار الانسجامات الملائمة لطبيعة حياتها لا حياة الآخرين، وقدّم مثالًا عن شعوب إفريقيا السّوداء الّذين ننفر من بعض مظاهر الجمال الخاصّ بهم، إذ نراه تشوّهًا واضطرابًا وسوء تقدير، بيْد أنّ انطباع أهل تلك المناطق، يحسّ خلاف ما أحسسنا نحن فهو مستوعب لشروط الاندماج ومعانقة تلك الأشياء، الّتي رأيناها نحن ناقصة الاستواء والتّعديل ولعلّ في هذا التّباين بين التّربيتين دليلًا يوضّح لنا أثر التّربية الفنّيّة في بلورة الإحساس بالجمال، فهي أمور لاحقة بالتّقاليد والأعراف والطّقوس، مثلها مثل تفاوت المجتمعات في تخيّر أمزجة أطعمتها وتصاميم ألبستها، فالنّاس يستمدّون أوّليات ثقافتهم الجماليّة العامّة انطلاقًا من المعطيات الاجتماعيّة الّتي تبقى في حاجة إلى من يقوّيها بالنّظر الفلسفيّ المنهجيّ[1].

تقودنا هذه الفكرة إلى تلمّس بعض مظاهر التّربية الفنّيّة في مدارسنا من خلال الرّسومات التّشكيلية، الّتي فيها تباين واختلاف لدى أطفالنا، فما يرونه جميلًا ومتميّزًا، قد نراه نحن بسيطًا وساذجًا، وقد يعود هذا لعوامل نفسيّة خاصّة بالطّفل، أو بالمحيط الّذي يعيش فيه، أو طبيعة التّربية الّتي تأثّروا بها.

يرى محمّد المبارك من خلال كتابه استقبال النّصّ عند العرب، أنّ نقل بؤرة الاهتمام من العالم الخارجيّ الّذي تشكّل فيه العمل الفنّي إلى العالم الدّاخليّ، الّذي يصبح له فيه وجود ذهني ملموس هو تحقيق للموضوع الجماليّ، ولا يمكن لهذا التّحقّق أن يوجد ويتكامل إلّا بالتّلقّي فهو الّذي ينزل الموضوع الجماليّ منزلة في النّفس، وينقله إلى صورة داخليّة مؤثّرة، وعلاقة الموضوع الجماليّ بالتّلقّي

[1]- ينظر: عمّيش العربي، خصائص الإيقاع الشّعريّ،د ط، دار الأديب للنّشر، السانيا، وهران، الجزائر، 2005م، ص16.

علاقة وثوق والتحام[1]. فهو يقصد أنّ الجمال الفنّي لأيّ عمل أدبيّ مرتبط أشدّ الارتباط بعنصر التّلقّي أو المتلقّي الّذي يستقبل هذا العمل ويتأثّر به ويحسّ بجماليّته ويتذوّقها.

يلفت محمّد المبارك أنظارنا إلى التّذوّق، والّذي يُحيله في حالتين أساسيّتين وهما: اختلاف النّاس في تذوّق العمل الفنّي، وكذا في خبرة التّذوّق، والمقصود بالخبرة مقدار الثّقافة الّتي يجب أن يكسبها ويحصّلها المتلقّي كي يكون قادرًا على تذوّق العمل، فهذا العمل هو استعمال خاص للّغة واستخدام خبرات ثقافية ولغويّة متضمّنة في النّصّ[2].

سبق ابن خلدون (ت 808هـ) محمّد المبارك وغيره من المحدثين حين أشار للذّوق والّذي من خلاله يدرك النّاقد جمال النّصّ الأدبيّ، فالذّوق ليس موهبة أو فطرة، بل يتمّ اكتسابها وتعلّمها بالممارسة «اعلم أنّ الذّوق لفظة يتداولها المعنيون بفنون البيان، ومعناها حصول ملكة البلاغة للسان فالمتكلّم بلسان العرب والبليغ فيه يتحرّى الهيئة المفيدة لذلك على أساليب العرب أنحاء مخاطبتهم وينظّم الكلام على ذلك الوجه جهده فإن اتّصلت مقاماته بمغالطة كلام العرب، حصلت له ملكة نظم الكلام على ذلك الوجه، وإذا سمع تركيبًا غير جار على ذلك الوجه مجّه ونبا عنه سمعه[3]. وإذا كان ابن خلدون يرى أنّ تذوّق بلاغة النّصّ يتأتّى من ممارسة كلام العرب، فإنّ عبد القاهر الجرجاني يرى فيه موهبة فطريّة لا تتحقّق للجميع، يقوم في معرض حديثه عن التّشبيه والاستعارة «وهذا موضع لا يتبيّن سرّه إلّا من كان ملتهب الطّبع حاد القريحة»[4]، فهو ينتقل بعمليّة النّقد من شكلها الذّاتي إلى شكلها الموضوعي، الّذي يهتمّ بالكشف عن أسباب الجمال وشروطه الّتي تحقّقت.

يذهب محمّد علي أبو ريان إلى القول بأنّنا قد نحكم على الشّيئ بالجمال لأنّه جديد أو غريب لم نعهده من قبل، إذْ أنّ الألفة قد تنقص من تقديرنا لجمال الأشياء، مُضيفًا أنّ تذوّق الجمال في حقيقة أمره عمليّة نفسيّة وجدانيّة، ولكنّها مرتبطة أشدّ الارتباط بالموضوع القادر على أن يبثّ فينا هذا التوجّد، فالتّقييم الجماليّ في نظره ما هو إلّا تعبير عن علاقة بيننا وبين الأشياء الّتي

[1]- ينظر: محمّد المبارك، استقبال النّصّ عند العرب، ط1، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 1999م، ص47.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص55/54.

[3]- ابن خلدون عبد الرحمن بن محمّد، تحقيق: حامد أحمد الطّاهر،ط1، دار الفجر للتّراث، القاهرة مصر، 2004م، ص562.

[4]- الجرجانيّ أبو بكر عبد القهار بن عبد الرحمن بن محمّد، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمّد رضوان وفايز الداية، ط1، دار الفكر دمشق، 2007م، ص328.

تستحوذ على مشاعرنا، بما ركب فيها من سمات جماليّة تجرّنا إلى إصدار حكمنا عليها بالجمال فالجهد الجماليّ ليس هوى إدراك للجمال إنّما تعبير عن هذا الإحساس[1].

إنّ حديثنا عن مفهوم الجمال عند العرب كان موجزًا، نظرًا لاتّساع الموضوع وصعوبة القبض على جميع مفاهيمه، وكان علينا الوقوف أيضًا على مفهوم الجمال عند الغرب، بدءً بالفلاسفة القدماء، ثمّ المحدثين باختصار وإيجاز.

أُصطلح علم الجمال عند اليونان قبل جميع الشّعوب، لتطلّعاتهم في التّفكير المجرّد حتّى وقع في تصوّرهم أنّ الحالة المجرّدة في حقيقة الوجود بما يعنيه مصطلح الجمال، ولذلك قال أفلاطون في تعريف الجمال: «إنّ الجمال هو إشراق الحقيقة[2]».

يرجع ظهور إرهاصات علم الجمال إلى الحضارات القديمة، في بابل ومصر والهند والصّين وتطوّرت تلك التّأمّلات الجماليّة بدرجة كبيرة في اليونان القديمة، حيث وضع مفكّروها هذه التّأمّلات في صياغة نظريّة، تناولت حقيقة الجمال ومعاييره والعوامل الموضوعيّة والذّاتيّة في القيم الجماليّة، وجاء الفلاسفة اليونانيون بعد ذلك فعالجوا المسائل الجماليّة، إذْ بنى أفلاطون (Plato) فلسفته الجماليّة الفيثاغورثيّة والنّظرة السوقراطيّة، فصاغ أكثر النّظريّات الجماليّة تماسكًا في المرحلة الإغريقيّة[3].

حدّد دنيس هويسمان (Dennis Huisman) ثلاث مراحل لعلم الجمال هي:

«1- العصر الاعتقاديّ: يمتدّ من سقراط إلى كان كانط، يمثّل الجماليّة الكلاسيكيّة في موضوعيّتها ثباتها، وضوحها، استنادًا إلى الفكر القديم كان أرسطو (Aristote) يرى أنّ الفلسفة إعادة كلّ في النّظام، ويعلّل سياق اللّذة الفنّيّة رجوعًا إلى طبيعة النّظام القائم على الإيقاع والانسجام والقياس ونلاحظ أنّ هذا الطّرح الجماليّ القديم كان مطلقًا مكتملًا وثابتًا يعكس عالم المثل.

[1]- ينظر: محمّد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دط، دار المعرفة الجماليّة، دت، ص78.

[2]- ينظر: أمير عبودي، مجلة مركز دراسات الكوفة، مجلة فصلية محكمة، العدد43، 2016م، ص145.

[3]- ينظر: دنيس هويسمان، علم الجمال (الاستطيقا)، ترجمة: أميرة حلمي مطر، دط، المركز القومي للترجمة، 2015م ص12/11.

2- العصر الانتقاديّ: وهو العصر الكانطيّ الّذي انتقد بعنف الجماليّة الكلاسيكيّة (1724م-1804م) وحطّم قوانينها بتحويلها من الموضوعيّ الثابت النّسبيّ المتحرّك، علم للمجرّدات الخارجيّة إلى علم للذّات الباطنة.

3- العصر الوضعيّ علم الجمال الحديث: يبدأ من مائة وخمسين سنة بعد وفاة كانط، أي ما يوافق 1954م، وبما أنّ الجماليّة الكانطيّة لم يكن بالإمكان ثباتها كقاعدة مطلقة لتحوّل العقل ونسبيّة الفكر، إلّا أنّها تمثّل المصدر النّظريّ والتّاريخيّ لكلّ الدّراسات الجماليّة الحديثة، يلاحظ أنّ آثار علم الجمال الكانطيّ على فلسفة الفنّ الحديثة بالغة، إلى الحدّ الذي جعل كل علماء الجمال الحديث تلاميذ لكانط»[1].

يذهب دنيس هويسمان (Dennis Huisman) في كتابه علم الجمال، إلى أنّ علم الجمال (Aetheties) وبالفرنسيّة (Esthetique) أو الاستطيقا، علم معيار فلسفيّ يدرس المبادئ العامّة للموقف الجماليّ الإنساني إزاء الواقع والفنون بكلّ أشكالها، فهو علم يحلّل المفاهيم والتّصوّرات الجماليّة، ويبحث في المسائل الّتي يثيرها تأمّل موضوعات التّجربة الجماليّة كالأحكام والقيم الجماليّة والمنهج الجماليّ والقوانين الجماليّة، إنّه علم الأحكام التّقويميّة الّتي تميّز بين الجميل والقبيح، وتعبّر عن تمثّل الإنسان للعالم تمثّلًا جماليًّا محكومًا بجوهر قوانين تطوّر الفنّ وأشكاله المختلفة إنّه بذلك علم ماهيّة الوعيّ الجماليّ ووظيفته بصورة عامة، وعلم الفنّ وماهيّته ووظيفته باعتبار أنّ الفنّ أرقى مظهر له، بصورة خاصّة وبهذا يكون موضوع علم الجمال الظّواهر الجماليّة المختلفة وقوانين الوعيّ الجماليّ في الحياة والفنّ، والنّشاط الجماليّ، وعلاقته بسائر نشاطات الانسانيّة الأخرى، وكلمة (استطيقا) يونانيّة الأصل (Aisthesis) (ايستيزيس)، وتعني الإحساس أو الإدراك الحسّيّ القائم على أساس الخيال والشّعور، وسيلة لتمييز موضوعات الجمال[2]، يربط دنيس هويسمان علم الجمال بعلم الفنّ وماهيّته، وكذا بقوانين الوعيّ الجماليّ في الحياة.

يُعتبر جان ماري جويو (Jean Marie Guillot) ممّن كانت لهم آراء كثيرة حول مفهوم الجمال، حيث يقول: «فليس الفنّان الحقيقيّ ذلك الّذي يحبّ ثمّ يعبّر عن حبّه للآخرين، فعاطفة

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص49/41.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص11/10.

الحبّ هي مبدأ الشّعور الفنّي، وإنّما يجب على الفنّ أن يشعرنا بتعاون النّفوس وتواصل الضمائر، وبهذا التّعاطف الجسميّ الرّوحيّ، الّذي يدمج الحياة الفرديّة في الحياة الاجتماعيّة، الفنّ كالأخلاق غايته الأخيرة أن يسمو الفرد على ذاته، فنحن لا نرى المنظر جميلًا إلّا لأنّنا نتصوّره حيًّا، حتّى لتؤنسه على قدر الإمكان، يجب أن نحيّي الطبيعة، وإن لم تقل لنا الطّبيعة شيئًا، فكلّ انفعال جماليّ جوهرة الاجتماع[1]»، إنّه يجعل الفنّان الحقيقيّ ذلك الّذي يحبّ ويستطيع التّعبير عن حبّه، وليس من يتأمّل فقط فعاطفة الحبّ عند جان ماري جويو تنبع من الشّعور الفنّي، الّذي يدمج الحياة الفرديّة في الحياة الاجتماعيّة، ويضيف فكرةً أخرى حول الفنّ الّذي يجعل الفرد يسمو على ذاته، ويؤكّد أنّ الجمال فنّ في جوهره وروحه.

طرح جان ماري جويو إشكاليّة هل تتعارض لذّة الجمال مع الفعل والشّعور بالواقع ؟ مجيبًا على ذلك بقوله: «لما كان الانفعال الفنّي جملة رغبات تميل إلى التّحقّق، فلابدّ أن يفضي الفنّ إلى الفعل، وأن يؤدّي تأمّل الجمال إلى القيام بعمل، وتكون العاطفة الفنّيّة في هذه الحالة في أكمل صوّرها وأتمّ أشكالها، فالفنّ فعل لا هوى فحسب، لأنّه رغبة لا لذّة فحسب أعني حاجة حقيقيّة لا لعب ولهو فحسب، والفنّ يهيب بنا إلى القيام بأعمال من طبيعة الأفعال الّتي يعبّر عنها، على أنّنا في الغالب نحلّ محلّ الفعل الّذي يهيب بنا الفنّ إلى تحقيقه فعلًا آخر أكثر مطابقة لمشاغلنا الحاضرة ويتفرّغ مع ذلك فيض القوّة العصبيّة الّتي جمعها الانفعال وبهذا لا يكون الفنّ خطرا: فهو وإن حملنا على الفعل لا يحدّد لنا على نحو قطعي فعلًا معيّنًا ينبغي القيام به[2]».

حتّى يتحقّق الانفعال الفنّي لدى جويو لابدّ من تحقيقه في الواقع بالفعل، وبهذا يصل إلى صورة كاملة وشكل تامّ.

تطرّقت طاطة بن قرماز لمفهوم الجمال عند جان ماري جويو، من خلال مقالتها (البعد الفلسفيّ لماهيّة الجمال لدى جان ماري جويو)، والّتي أشارت فيها إلى ربط جويو الجمال بالحركات الّذي يأخذ بعدًا واقعيًّا ليس افتراضيًّا، فالحركات المتعاقبة عنده أمامًا وخلفًا تنشئ خطوطًا متموّجة في

[1]- جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفنّ المعاصر، ترجمة: سامي الدّروبي، ط2، دار اليقضة العربية، بيروت، 1965م، ص13.
[2]- المرجع نفسه، ص46.

الإيقاع أو الوزن، والنّظام والتّرتيب والتّضاد، يبدو أنّ كلّ جمال في الحركات يمكن أن يرد بوجه العموم إلى الاقتصاد في القوّة.

يربط جويو الجمال أيضًا بالواقع ويجعله شرطًا في حصوله بما تحسّه من متعة النّظر والسّماع واللّمس، كما يومئ بأنّ التّنفّس والتّحرّك والتّغذّي والتّناسل على اختلاف وظائفها يمكن أن تصطبغ بلون الجمال، بل ويتّصل مفهوم جوهر الجمال من منظوره بالمتعة الّتي تستشعرها، متّصلة بلذّة المرء حين يُغيّر نمط حياته البيئيّة.[1].

يشير جويو أيضًا إلى عناصر أخرى في مفهوم الجمال، وهي جمال الأصوات وجمال الملفوظات: فالشّعر يحتاج إلى فطنة تتذّوق موازين انزياح الأصوات[2]، إذْ يتحسّس الإنسان بأذنه ما يقع من تناسب كامل بين الأصوات، بعد سلسلة طويلة من النّشاز ويذكر جويو مثالًا عن التّنافر في الأذن، وتبلغ اللّذة ذروتها حين يكون الصّوت منسجمًا ليّنًا رقيقًا، إذ يتناغم الصّوت الرّقيق العذب بمذاق العسل، ولا يتأتّى هذا الشّعور إلّا باستخدام أصوات الحروف استخدامًا متراوحًا بين الشدّة و الرّخاوة، وبين الجهارة والهمس، وبين تباعد في المخرج وتقارب المراوحة، والتّباين في الوضوح السّمعيّ بين المجهور والمهموس، يؤثّر في النّسيج الشّعريّ، وله دور واضح للمقاطع في تشكّل الكلمات، لأنّ طول المقطع وقصره يرتبط بالحالة النّفسيّة الّتي تجسّدها القصيدة، بل ويتفاوت الإحساس بالجمال على اختلاف الحواس بصريّة وسمعيّة ولمسيّة وشمّية، فالجمال لدى الشّعراء لا يقتصر على استعمال الملفوظات الّتي تشير إلى إحساسات بصريّة، بل ما يتعدّاها من إحساسات أخرى، كالذّوق واللّمس والشّم[3].

يظهر لنا أنّ الجمال المسموع يكمن في تناسق الحروف وانسجامها وخفّتها على اللّسان ووقعها الرّنان في الأذن أنّ الجمال بالشمّ فمرتبط بالرّوائح الزكيّة المنعشة، وجمال الذّوق يكون في ألذّ الأطعمة وأشهاها، ليبقى جمال اللّمس متعلّق بمدى النّعومة والرّقّة في الشيئ الملموس.

---

[1]- طاطة بن قرماز، البُعد الفلسفي لماهية الجمال لدى جان ماري جويو، مجلّة الدّراسات الثّقافية واللّغوية والفنّية، العدد 05 2019م، ص97/96.

[2]- ينظر: عمّيش العربي، خصائص الإيقاع الشّعريّ، ص157.

[3]- ينظر: طاطة بن قرماز، البعد الفلسفيّ لماهية الجمال لدى جان ماري جويو، ص98.

يُعتبر بنديتو كروتشه (Benedetto Croce) أبرز النّقاد والدّارسين الغربيين الّذين أثاروا موضوع الجمال ووقفوا عند بعض مفاهيمه، وكانت فلسفته فلسفة مثاليّة تتأثّر بخطى جورج هيغل (Georg Hegel)، ويرى أنّ لنشاط الفكر صورتين المعرفة والإرادة، أو العلم والعمل وللمعرفة صورتان: معرفة حدسيّة، ومعرفة مفهوميّة، أمّا المعرفة الحدسيّة فهي إدراك للصوّر الجزئيّة الفرديّة، وهذا هو الفنّ عند كروتشه، فالنّشاط الفنّي هو أوّل خطوات نشاط الفكر، وهو حدس خالص، والحدس هو الإدراك المباشر لحقيقة فرديّة جزئيّة، هو الإدراك الحالي من أيّ عنصر منطقيّ وهو من شأن المخيّلة، فالمعرفة الفنّيّة في رأيه هي المعرفة الحدسيّة، والفنّ هو التّعبير عن الشّعور، أو التّكافؤ الكامل بين العاطفة الّتي يحسّها الفنّان وبين الصّورة الّتي يعبّر بها عن هذه العاطفة، أي بين الحدس والتّعبير ولذلك لا يمكن تصنيف الفنون والأنواع الأدبيّة تصنيفًا نهائيًّا، لأنّ الحدوس فرديّة وجديدة[1].

2.1. مفهوم الجماليّة:

تولّدت الجماليّة من علم الجمال إذ تهتمّ بجميع الفنون، الأدب والموسيقى، والرّسم والنّحت فالجماليّة هي البحث العقلي في قضايا الفنّ على اختلافها، من حيث أنّ الفنّ صناعتُه إبداع جمالي لها أصولها المتنوّعة ولها حرفيّاتها التّقنيّة الخاصّة[2]، فالجماليّة إذن علم يبحث في معنى الجمال من حيث مفهومه وماهّيته، والجماليّة في الشّيئ تعني أنّ الجمال فيه حقيقة جوهريّة وغاية مقصديّة، فما وجد إلّا ليكون جميلًا، ومصطلح الجماليّة أو علم الجمال مصطلح يستعمل في الفكر المعاصر، للدّلالة على تخصّص من تخصّصات العلوم الإنسانيّة الّتي تعني بدراسة الجمال، من حيث هو مفهوم في الوجود ومن حيث هو تجربة فنّيّة في الحياة الإنسانيّة.

يشير إبراهيم رماني إلى أنّ الجماليّة تحليل الوعي الجماليّ للعالم، هذا الوعي المرتبط كوجود اجتماعي وحضاري، في معادلة تكشف عن مدى انسجام الوعي الفرديّ والذّات مع المجتمع، ويمكن قراءة البعد الاجتماعيّ والحضاريّ العربيّ في الجماليّة الشّعريّة الحديثة من خلال معالجتها عبر مفهوم المثال الجماليّ، فالمثال الجماليّ معيار للجميل في الفنّ والحياة معًا؛ بمعنى أنّه يقيم علاقة معقّدة وجدليّة

[1]- ينظر: بندتو كروتشه، فلسفة الفنّ، ترجمة وتقديم: سامي الدّروبي، ط1، المركز الثّقافي العربي، 2009م، ص13/12.

[2]- ينظر: ميشال عاصي، مفاهيم الجماليّة والنّقد في أدب الجاحظ، ط2، مؤسّسة نوفل، بيروت، 1981م، ص20.

بين الجمال والمثل الاجتماعيّة والحضاريّة ومن ثمّ فهو يحمل التّعدّد الدّلالي بين الجماليّ الّذي يتجاوز حدود العمل الفنّيّ[1].

ظهرت النّظريّة الجماليّة الجديدة ما بين سنوات الستّين والسّبعين من القرن العشرين، وهي تعدّ من أهمّ النّظريّات الأدبيّة والنّقديّة الّتي ظهرت فيما بعد الحداثة، إذْ جاءت لتعيد الاعتبار للجمال والفنّ، وقد تبلورت هذه النّظريّة خصوصًا في الحقل الثّقافي (الأنجلوسوكسوني)، لتجاوز أطروحات النّقد الثّقافيّ الّذي كان يُعنى باستكشاف الأنساق الثّقافيّة المضمرة في الخطابات والنّصوص، وذلك على حساب الجمال والفنّ والشّعريّة.

يبدو أنّ الجمال أو الاستطيقا (Aesthetic) علم يعنى بالفنّ والذّوق والإبداع، ومبحث يدرس الشّعور والعاطفة والإحساس والأحكام التّأثيريّة النّقديّة، فهناك عدّة جماليات؛ قديمة مرتبطة بحضارات قديمة كالمصريّة واليونانيّة والفارسيّة، والجماليّة الوسطيّة الإسلاميّة والنّصرانيّة، والجماليّة الغربيّة الحديثة، والجماليّة الجديدة أو جماليّة ما بعد الحداثة.

فالجماليّة الجديدة نظريّة نقديّة أدبيّة، من أهمّ روّادها في الثّقافة الأنجلوسكسونيّة، نذكر: جون برينكمان (John Brinkman) في النّقد المتطرّف، 2000م، وازوبيل آرمسترونغ (Isobil Armstrong) في كتابه (جماليات متطرّفة)، 2000م، وتوماس دهرتي (Thomas Doherty)، في كتابة (مابعد النّظريّة 1997م)، أعادت هذه النّظريّة الاعتبار للفنّ والجمال والشّعريّة الأدبيّة والذّوق، باعتبار الأدب جمال وشعور وانطباع ذوقي، وليس مرجعًا خارجيًّا أو سياقًا ثقافيًّا[2].

لابدّ من الإشارة إلى أنّ تحقيق المتعة الجماليّة في النّصّ ذاته «الانسجام بين شكل العمل الفنّي وجمال الفكرة، وكما أنّ الجمال الأصيل يعود إلى الفكرة الجميلة»[3]، فالإيقاع والانسجام والتّنظيم والتّناسب تنتمي إلى الجمال وتقترن بالجميل، وهي وسائل يسعى الكاتب تحقيقها في كلّ عمل أدبي لينجح فنّيًّا وجماليًّا.

---

[1]- ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشّعر العربي الحديث، ط3، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م، ص76.

[2]- ينظر: جميل حمداوي، الجماليّة الجديدة، حضارة الكلمة، شبكة الألوكة الأدبيّة واللّغوية، 2012/02/28م.
https://www.alukah.net

[3]- موسى ربابعة، جماليّات الأسلوب والتّلقي، ط1، دار جرير للنّشر، عمان، الأردن، 2008م، ص108.

أضحى علم الجمال أو الجماليّة في ثقافة الغرب تراث فكري، يضرب في العمق حتّى فجّر حضاراتها الأولى، بينما لم يزل عندنا في أطوار نشأته، لا يتجاوز حدود ورثناها من جماليّة أدبيّة، إلى البحث في أنواع الفنون الجميلة الأخرى كالرّسم والنّحت والرّقص والموسيقى؛ وهي أنواع تغزو حياتنا وتشارك أجيالنا الطالعة في إبداعها وتذوّقها، بشكل يفرض نظرياتها لا مفرّ منه وليس في يدنا منها إلّا النّزر اليسير[1].

وعليه ينبغي للجماليّة العربيّة البدء في إنجاز الطّريق الجديد، من نتاج الجماليّة العربيّة ووعينا الجماليّ للعالم والإنسان مثلما هو مثبت في القرآن الكريم، الّذي ينتج لنا الاستفادة من نظريّة جماليّة متكاملة، تتأرجح بين الذّوق والقاعدة، بين الذهن والحسّ بين المطلق والنّسبي، بين الإنسان والله وتؤلّف صورة التّناسق الّذي يسكن النّظام الحي، دون الجمود في قيود الضرورة، ولا يبلغ في حريّته الفوضى المتحرّرة من كلّ قيد.

عرف علماء العرب للأدب ثلاث ملكات: ملكة منتجة تتجلّى في الشّعراء والكتاب والأدباء والخطباء، وملكة نافذة تستطيع أن تتبيّن موضع الجمال في الأعمال الأدبيّة، وملكة منذ وقت تدرك بنفسها أو بواسطة النّاقد ما في النّصوص الأدبيّة من حسن وجمال، وبذلك تقدّر قيمة النّصّ الجماليّة وهي مبتغى القارئ/المتلقّي في كلّ زمان ومكان، وعلى طول تاريخ البشرية لم تستغن أيّة أمّة عن القيم الجماليّة، بل بقيت تسعى إلى تحصيلها والقبض عليها في أيّ مجال فنّيّ أو أدبيّ[2].

إنّ أيّ محاولة للوقوف على مفهوم دقيق للجمال، لا ينبغي لها بحال أن تغفل المتلقّي باعتباره طرفًا فاعلًا في العمليّة الأدبيّة من زاوية تلقّيه للنّصّ، وطبيعة تحديده للقيمة الجماليّة الّتي ينطوي عليها ذلك النّصّ.

3.1. علاقة الشّعريّة بالجماليّة:

ينبغي استشراف علاقة الشّعريّة بالجماليّة، وعلى الرّغم من كون هذه العلاقة ضرورة ملحّة إلّا أنّ الشّعريّات لم تفحص هذه العلاقة فحصًا دقيقًا، بل اكتفت الإشارة إليها، أمّا على مستوى

[3]- ينظر: إتيان سوريو، الجماليّة عبر العصور، ترجمة: ميشال عاصي، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1982م، ص6/5.

2- ينظر: علاوة كوسة، الجماليّة والنّصّ الأدبيّ،، مجلة مقاليد، كليّة الآداب واللّغات، جامعة برج بوعريريج، الجزائر، العدد07 2014م.

إجرائها في صلب الشّعريات فلا نعثر عليها، وأصبحت الشّعريّة مع بداية القرن الثامن عشر فرعًا من علم الجمال الفلسفي ولا سيّما في ألمانيا، بيْدَ أنّ الجماليّة اتّضحت مؤخّرًا بوصفها شرطًا لابدّ منه لنجاح أيّة شعريّة، ولكي نعدّ أيّ تحليل سواء أكان بنيويًّا أم لا، ناجحًا ومثمرًا لابدّ من تفسير القيمة الجماليّة للخطاب الأدبيّ، وإذا ما فشل التّحليل في إيجاد ذلك التّفسير فإنّه يبرهن في الوقت نفسه عن عدم جدواه.

يؤكّد حسن ناظم أنّه من الصّعب وضع مطابقة بين الجماليّة والشّعريّة، فالشّعريّة قادرة أن تبرهن على وجودها من خلال عناصر تحقّقها، بينما لا نستطيع أن نحدّد الجماليّة من خلال عناصر تحقّقها، والحكم بالجمال عن نصّ معيّن هو حكم بدئيّ وحدسيّ، وإنّ الدّراسة الّتي تكشف عن شعريّة نصّ معيّن لا يمكنها أن تكشف عن سرّ جماليّته، نظرًا لاستحالة المطابقة بينهما وإن كان الحكم المسبق عليه، والّذي يبقى بعد كشف شعريّته صحيحًا[1].

لم يغبْ عن علماء الشّعريّة العربيّة القدماء أن يضبطوا معارفهم في ميادين إنتاج الجماليّات الشّعريّة، من حيث تصوّر الفوارق الإبداعيّة الّتي يختصّ بها شاعر دون آخر فذهبوا إلى توصيف المهارات المتعلّقة بطقوس إنتاج الشّعريّة، لأنّ من بين أولئك الشّعراء من يُعرف بالبديهة وسرعة النّظم يرتجل القول، ويطبعه عفوًا صفوًا فلا يقعد به عن قوم قد تعبوا وكدّوا أنفسهم، وجاهدوا خواطرهم وهو رأي يركّز على فهم تلك العفويّة الغنائيّة الّتي تتّخذ منها الذّات الشّاعرة تثوير للحسّ وتفعيل لقوى التّخييل[2].

ربط النّقاد القدماء الشّعريّة العربيّة بالإبداع الشّخصيّ لكلّ شاعر، انطلاقًا من مهارته المستمدّة من طقوس الشّعريّة، مركّزين على العفويّة الغنائيّة كأبرز عنصر مؤثّر في الخيال والحسّ ويظهر لنا جليًّا بعد التّنقيب في تراثنا العربيّ، أنّ هناك شعريّة عربيّة انتقلت من الشّفويّة إلى الكتابة والخطّ إذْ

[1]- ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشّعريّة، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثّقافي العربي، 1994م ص42/41.

[2]- ينظر: عمّيش العربي، خصائص الإيقاع الشّعري، ص38.

يرى أدونيس أن الشّعريّة العربيّة والنّقد الشّعريّ العربيّ في معظمه تأسّسا على خصائص الشّفويّة الشّعريّة الجاهليّة[1]، فقد بُنيت الشّعريّة في نظره على جماليّة الإسماع والإطراب، بحيث يكون الشّعر فنّاً.

تبحث الشّعريّة في قوانين الخطاب الأدبيّ عبر إجرائيّاتها الخاصّة، ومرجعها الأوّل والأخير هو الخطاب الأدبيّ نفسه، وليس ثمّة شيئ آخر غيره بوسعه أن يسهم في استكشاف تلك القوانين فمرجع كلّ الشّعريّات هو الخطاب الأدبيّ، وهي تعالج عناصر واحدة وثابتة ومستقلّة، ومع وحدة المرجع وثباته تتنوّع عبر مفاهيمها، فالشّعريّة عمومًا هي محاولة وضع نظريّة عامّة ومحايثة للأدب بوصفه فنًّا لفظيًّا، إنّها تستنبط القوانين الّتي يتوجّه الخطاب اللّغويّ بموجبها وجهة أدبيّة، إذن هي تشخّص قوانين الأدبيّة في أيّ خطاب لغويّ[2].

بَيْد أنّ الشّعر قوّة ثانية للّغة وطاقة سحر وافتتان، وموضوع الشّعريّة هو الكشف عن أسرارها أمّا الكلمة فلها جاذبيّتها التّأثيريّة الخاصّة في المتلقّي، انطلاقًا من موقعها في الرّسالة.

استوعب الجاحظ الصّورة الشّعريّة العربيّة من خلال ما قاربه من تجلّيّاتها العربيّة، تبصّرًا بالجواهر، فهو وإن لم يكن شاعرًا فقد أوتي تبعًا لسلامة كثيرًا من فطن البلاغيين والشّعراء بحيث يسمح ذلك الرّصيد المعرفيّ بتشريح الظّاهرة الشّعريّة، هذا وقد اشترط الجاحظ شروط بلاغيّة إيقاعيّة من مثل ما نحن خائضين فيه، مركّزًا على فعليّ الحسّ والطّبع والكياسة والفطنة في صياغة الشّعر ويرى الجاحظ أيضًا أن ضرورة تمثيل الموقف الشّعري البلاغيّ مستبعدٌ، وكلّ تزيّد أو تصنّع قذف به احتراق الأكباد وصعّدته الصّدور، ووقّعته الألسنة الشّعريّة، إذْ تعوّدت الأعراب إصابتها مواقع الكلام الفصيح المجانس للخصائص الشّعريّة، فكانوا على السليقة أكثر فصاحة وبلاغة من شدّة جريان ألسنتهم تلك المجاري الموزونة[3]، فالملاحظ على الجاحظ أنّه كان من بين الأوائل الّذين أشاروا إلى ماهيّة الشّعريّة وعلاقتها بالفصاحة والبلاغة، وقد كانت العرب قديمًا تفاضل بين الشّعراء في الجودة والحسن بشرف

[1]- ينظر: أدونيس علي أحمد سعيد، الشّعريّة العربيّة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1985م، ص13.

[2]- ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشّعريّة، ص9/8.

[3]- ينظر: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتّبيين، تحقيق: عبد السّلام محمد هارون،ط1، مكتبة الخانجي للطّباعة والنّشر، القاهرة، 1998م، ج1، ص102.

المعنى وصحتّه وجزالة اللّفظ واستقامته، وتسلّم السبق لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب وبده فأغزر ولمن كثرت أمثاله وشوارد أبياته.

تكمن جاذبيّة كتاب المنهاج – في نظر الطاهر بومزبر– كونه ممهّدًا لأصول الشّعريّات العربيّة المنهجيّة، حيث أخذ فيه بثقافتين متباينتين، عربيّة تأصليّة وغربيّة فلسفيّة منطقيّة، أين حدث التّأثير والتّأثّر[1]، فقد أنكر حازم القرطاجنّي أن يكون كلّ كلام مقفّى وموزون شعرًا، أو أن يكون الشّعر طبعًا فحسب، بعيدًا عن الوزن والقافيّة وإن كان يعطيها امتيازًا خاصًا، إذن ليس الشّعر مجرّد كلام موزون مقفّى ودال على معنى كما ذكر قدامة بن جعفر[2].

أشار حسن ناظم إلى بعض المسائل الّتي أثارها القرطاجنّي عن تصنيفه لعناصر أيّة رسالة لفظيّة، إذْ يكشف عن مواشجة ما توصّل إليه ياكبسون (Jakboson) في مجال اللّسانيات الحديثة من تصنيف لعناصر الرّسالة اللّفظيّة[3]، حيث جلّى هذه المسألة عبد الله الغذامي القائل بأنّ من قبل ياكبسون بسبعمائة عام مات حازم، حيث ذكر أنّ الأقاويل الشّعريّة تختلف مذاهبها، وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات الّتي يعتني الشّاعر فيها بإيقاع الحيل، الّتي هي عمدة في إنهاض النّفوس لفعل شيئ أو تركه، أو الّتي هي أعوان للعمدة وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه أو ما يرجع إلى المقول له، وهناك أربعة عناصر من عناصر ياكبسون لدى القرطاجنّي نحدّدها كالآتي:

1- ما يرجع إلى القول نفسه = الرّسالة.

2- ما يرجع إلى المقول فيه = السّياق.

3- ما يرجع إلى المقول له = المرسل إليه.

4-ما يرجع إلى القائل = المرسل.[4]

[1]- ينظر: الطاهر بومزبر، أصول الشّعريّة العربيّة نظريّة حازم القرطاجنّي في تأصيل الخطاب الشّعري، ط1، دار العربيّة للعلوم، 2007م، ص18.

[2]- ينظر: حازم القرطاجنّي أبو الحسن منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمّد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلاميّ بيروت، 1983م، ص26.

[3]- ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشّعريّة، ص31/30.

[4]- حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص89.

يشير القرطاجنّي إلى تركيز الوظيفة الأدبيّة إلى الرّسالة، وعلى توحّدها مع السيّاق، فهما عمودا هذه الوظيفة، ويأتي المرسل والمرسل إليه كدعامات وأعوان لتحقيق هذه المفاعلة.

يلفت القرطاجنّي انتباه الدّارسين المنظّرين إلى لفظة الشّعريّة، بحيث يقترب إلى حدّ ما من معناها العام؛ أي قوانين الأدب ومنه الشّعر، لكن مجال البرهنة على هذا الرّأي ضيّق جدًّا، ذلك أنّ لفظة الشّعريّة لم تتبلور كمصطلح ناجز، ولم تكن فاعليّة إجرائيّة، فحازم استفاد كثيرا من نصوص الفلاسفة السّابقين، وهو لم يهمل في عمليّة التّلقّي أهمّ العناصر عنده وهو المتلقّي أثناء مقاربته الشّعريّة، ليبحث عن عنصر التّخييل، ويبرز لنا تأثيره بالفرضيّة الأرسطيّة، حينما اعتبر أنّ الشّعر تخييل ومحاكاة في قوله: «أن تتمثّل للسّامع من لفظ الشّاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيئ آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة الانبساط أو الانقباض» [1].

يُشير حسن البنداري في مفهوم الشّعر دائمًا إلى أنّ كلّ من ابن رشيق القيرواني والجرجاني والقرطاجنّي؛ يذهبون إلى أنّ التّخييل أساس بناء الألوان الفنّيّة في النّصّ الشّعريّ؛ كالتّشبيه والمجاز والاستعارة والكناية، وأنّ هذا النّوع من التّعبير القائم على الخيال أشدّ تأثيرًا في النّفس في الكلام القائم كلّه على الحقيقة[2].

فالخطاب الشّعريّ خطاب تخييلي يقيني، لأنّ تصوير الأشياء كما يجب أن يكون لا ينافي في بثّ اليقين في ذهن المتلقّي له، كما أنّ الخطاب الشّعريّ لا يعتدّ به -في نظر حازم- بالنّظر إلى صدق نقله صور الواقع كما هي لتحقيق اليقين أو عدم وفائه لنقل هذا الواقع، لأنّه عمل تخييلي بالدّرجة الأولى، فاعتبر: «الرّأي الصّحيح في أنّ الشّعر مقدّماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعدّ شعرًا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيّل[3] ».

يعرّف محمّد مهدي الشّريف الشّعريّة في (معجم مصطلحات علم الشّعر العربي) بأنّها: «الاستعداد الطّبيعي لقول الشّعر، وهي تتّصل بعدّة أمور أهمّها: الطّبع المتدفّق المستعد للإبداع

[1]- حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص89.

[2]- ينظر: حسن البنداري ، نظريّة الإبداع الشّعريّ عند النّواجي، ط1، مكتبة الأنجلو مصرية، 2000م، ص35.

[3]- حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص63.

الشّعريّ والظّروف البيئيّة المحيطة، من حيث التّربية مثلًا في أجواء شعريّة بالإضافة إلى الدّربة والتّمرّس على التّعلّم والكتابة الشّعريّة»[1]، إنّه يربط الشّعريّة بالفطرة والملكة، مع ضرورة توفّر الظّروف البيئيّة المساهمة في تطويرها، وكذا الدّربة والتّمرّن عليها حتّى يتم سقلها و تهذيبها.

يرى جان كوهين (Jean Cohen) أنّ الشّعريّة علم موضوع الشّعر، وكلمة الشّعر لها في العصر الكلاسيكي معنى لا غموض فيه، كان يعني جنسًا أدبيًّا هو "القصيدة" التي تتميّز بدورها باستخدامها الأبيات، وقد أخذت الكلمة معنى أكثر اتّساعًا مع تطوّر يبدو أنّه بدأ مع الرومانتيكيّة ويمكن تحليله بصفة عامّة على الطّريقة الآتية: «بدأ المصطلح يتحوّل من السّبب إلى الفعل، من الموضوع إلى الذّات هكذا، أصبحت كلمة الشّعر تعني التّأثير الجماليّ الخاصّ الّذي تحدثه القصيدة وهنا أصبح شائعًا أن نتحدّث عن المشاعر أو الانفعالات الشّعريّة، وأصبحت كلمة الشّعر تطلق على كلّ موضوع يعالج بطريقة فنّيّة راقية، ويمكن أن يثير هذا اللّون من المشاعر، أطلق أولًا في الفنون شعر الموسيقى، شعر الرّسم...ثمّ على الأشياء الطّبيعيّة»[2].

تعني كلمة شعر في مفهومها صنفًا محدّدًا من الجمال، حيث ظهرت بظهور الرّومانسيّة بالضّبط، وإنّ الرّومانسيّة لم تبدع الشّعر ولكن يمكن القول بأنّها اكتشفته، فالشّعر كما كتب جان هال (Jan Hal) قد وعى نفسه وجوهره بالتّدرّج، ويمكن القول بأنّ الحركة الرّومانسيّة تكون اللّحظة التي نمى فيها لأوّل مرّة بصفة عامة هذا الوعي بالذات، فالكلاسيكيّة هي الشّعر الذي لم تعِ ذاته أمّا الشّعر الرّومانسيّ فقد تعرّف على نفسه كشعره[3].

وعليه يُعدّ مصطلح الشّعريّة (Poetique) من أكثر المصطلحات تغييرًا واختلافًا بين الأمم فهو المصطلح الوحيد الّذي كثر الصّراع حوله قديمًا وحديثًا، ذلك أن الشّعريّة مصطلح مراوغ متبدّل باستمرار وغير مستقرّ، بحيث يصعب الإمساك به إلّا من خلال فترة محدّدة أو مدرسة معيّنة أو ناقد ما، ولذلك كان معيار الشّعريّة مختلفًا مكانيًّا وزمنيًّا.

[1]- محمّد مهدي الشّريف، معجم مصطلحات علم الشّعر العربيّ، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004م، ص85.

[2]- جان كوهين، النّظريّة الشّعريّة بناء لغة الشّعر اللّغة العليا، ترجمة: أحمد درويش،ط4، دار غريب للطباعة والنّشر، القاهرة 2000م، ج1، ص29.

[3]- ينظر: جان كوهين، بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة: محمّد العمري ومحمّد الوالي،ط1، دار توبقال للنشر، 1986م،ص22/21.

تذهب النّظريّات النّقديّة المعاصرة إلى أن الشّعريّة من أبرز عناصر الأدب وأشدّها خطورة فهي الّتي يعود إليها تلقّي النّصّ، كما يرجع إليها تأثيره وقوّته، لأنّها العلّة الفاعلة في تأكيد تميّزه بأدبيّته عن غيره من النّصوص، وبذلك شكّل مفهوم الشّعريّة انتشارًا واسعًا في الحركة النّقديّة الحديثة إذْ «تطلق على ما به يتحوّل الكلام من خطاب عادي إلى ممارسة فنّيّة إبداعيّة «.

ربط جان كوهين مفهوم الشّعريّة بتطوّر الشّعر، حيث يرى أنّ كلمة شعريّة قد عنت زمنًا طويلًا معايير نظم الشّعر ونظم الشّعر وحده[1]، مؤكدًا أنّ حقيقة هذا المعنى في العصر الكلاسيكي لا لبس فيه، حيث كانت الشّعريّة تعني جنسًا أدبيًّا؛ أي القصيدة الّتي تتميّز باستعمال النّظم، وفي تطوّرها مرّت هذه الكلمة أولًا عن طريق النّقل من السبب إلى المسبب ومن الموضوع إلى الذات وهكذا عنت كلمة شعر «الإحساس الجمالي الخاصّ النّاتج عادة عن القصيدة، ثمّ استعملت الكلمة توسّعًا في كلّ موضوع غير أدبيّ من شأنه أن يثير هذا النّوع من الإحساس»[2].

نجد من جهة أخرى نور الدّين السّد وهو من النّقاد العرب الذين تعاملوا مع الشّعريّة وأطلقوا عليها تسمية الأدبيّة، إذْ يعرّفها بأنّها:«ظاهرة جماليّة تمنح الخطاب الأدبي خصوصيّة وتحدث من تشكيل اللّغة في الخطاب الأدبي، وتبرز بوضوح كلّما بلغت صنعة الكلام مستوى يوحي بطاقات دلاليّة كثيفة »[3].

فالشّعريّة عند نور الدّين السّد لا تتوقّف عند حدود الدّلالة، بل تنجز من نسيج البنى الصّوتيّة وتوزيعها في متن الخطاب الأدبيّ، مع مراعاة طرائق توظيفه، بحيث تسهم في شحن النّظام الكلّي للخطاب، بما يحقّق جملة من الوظائف أهمّها الوظيفة التّأثيريّة والانفعاليّة، وهذا التّنوّع في تحديد مفهوم الشّعريّة يوحي بحيويّة المصطلح وجاذبيّته، كحقل متميّز في الدّراسات النّقديّة كما يوحي باختلاف الرّؤية والمنطلق لدى الباحثين.

[1]- المرجع السّابق، ص09.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- نور الدّين السّد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص95.

يذهب عبد الله الغذامي في كتابه الخطيئة والتّكفير أنّ ترجمة الشّعريّة غير دقيقة بميلها نحو الشّعر، ويقترح بديلًا لها هو الشّاعريّة، فهو في نظره مصطلح جامع ومناسب، يصف اللّغة الأدبيّة النّثريّة والشّعريّة[1].

يُلاحَظ من اختلاف نظريّات الشّعريّة، أنّ كلّ شعريّة لها فاعليّتها الكامنة، رغم وحدة النّصوص، إلّا أنّ التّساؤل المفتوح الذي أبقاه حسن ناظم هو: هل استطاعت الشّعريّات الحديثة بمختلف مفاهيمها أن تفسّر أو تجلّي الوسائل الشّعريّة كلّها دون استثناء؟[2].

يبدو أنّ هذا مطمح كبير في نظر حسن ناظم، لم تستطع الشّعريّات بلوغه، فهي بوصفها قوانين ثابتة لم تستطع أن تفسّر كلّ التّغيّرات الّتي تطرأ على النّصوص الأدبيّة على مستوى الوسائل المتّبعة والمكتشفة لخلق شعريّتها، وقد اعتمدت الشّعريّات المطروحة نطاق هذا البحث على المجازات اللّغويّة بصورة عامّة للكشف عن قوانين الإبداع في النّصوص الأدبيّة[3].

يصف الغذامي الأدبيّة بأنّها تجاري الأسلوبيّة على الاختيار فتبحث عن أسباب اختيار بنية تركيبيّة معيّنة أو كلمة ما، ولا يُعدّ من مهامها الرّئيسة الأجوبة الدّلاليّة، وتتحدّد الأسلوبيّة مع الأدبيّة ليتظافرا معًا في تكوين مصطلح واحد يضمّهما ويوحّدهما ثمّ يتجاوزهما، وهو مصطلح (Poeties) ويصل الغذامي إلى أنّ الشّعريّة تشمل الأسلوبيّة، بوصف هذه الأخيرة إحدى مجالاتها الأولى فالأسلوبيّة وصف لخصائص القول في النّصّ من دون العناية بالمتلقّي، كما أنّها تقتصر على الشّفرة من دون سياق، وعلى العكس تسعى الشّعريّة إلى دراسة الشّفرة لتأسيس السّياق[4].

وفي حديثنا عن الأسلوبيّة نجد أنّ الظّروف المؤدّية لنشأة الدّراسة الأسلوبيّة هي نفس الظّروف الّتي فجّرت الشّعريّة الحديثة، والأسلوبيّة في نظر عبد السّلام المسدي تعنى بدراسة الخصائص اللّغويّة التي يتحوّل الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التّأثيريّة والجماليّة، فوجهة الأسلوبيّة هذه إنّما تكمن في تساؤل عملي ذا بعد تأسيسي يقوم مقام الفرضيّة الكلّيّة: من الّذي يجعل الخطاب الأدبي

[1]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، من البنيوية إلى التّشريحيّة، ط1، كتاب النّادي الأدبيّ الثّقافيّ، السّعوديّة،1985م،ص19.

[2]- ينظر: أيمن اللّبدي، الشّعريّة والشّاعريّة، ط1، دار الشّروق، 2006م، ص23/22.

[3]- ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشّعريّة، ص06.

[4]- ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص06.

الفنّي مزدوج الوظيفة والغاية؟ يؤدّي ما يؤدّيه الكلام عادة وهو إبلاغ الرّسالة الدّلاليّة ويسلّط مع ذلك على المستقبل تأثيرًا ضاغطًا به، ينفعل للرّسالة المبلّغة انفعالًا ما[1] .

يجرّنا الحديث عن الأسلوبيّة إلى التّطرّق لبعض المفاهيم المتعلّقة بها في صفحاتنا اللّاحقة ليزول اللّبس وتتّضح الصورة أكثر حول موضوعنا جماليّة الأسلبة الإيقاعيّة.

2. مفاهيم حول الأسلوبيّة:

تُعدُّ الأسلوبيّة من المناهج النّقديّة اللّسانيّة الّتي تهتمُّ بلغة النّصّ الأدبيّ، ونسيجه الدّاخليّ بحثًا عن الجماليّة فيه دون الاهتمام بسياقاته الخارجيّة الّتي تتعلّق بالمبدع أو حالته النّفسيّة أو البيئة الّتي يعيش فيها، فهي وليدة الحداثة النّقديّة الّتي ظهرت في أوربا مطلع القرن العشرين والّتي جاءت كردّ فعل على إغراق النّقد الأدبيّ بالإديولوجيا والبحث عن سياقات النّصّ الخارجيّة، الّتي أخرجت هذا الأخير عن هدفه الأساسيّ المتمثّل في البحث عن شعريّة النّصّ الأدبيّ وجماليّته الّتي توجد في نسقه ونسيجه الدّاخليّ.

ازداد الاهتمام بعلم اللّغة والألسنيّة مع مطلع القرن العشرين، حيث انتقلت الدّراسات اللّغويّة نقلة نوعيّة على هذا الصّعيد، ثمّ سرعان ما امتدّ هذا الاهتمام ليغزو حقل الأدب والأعمال الأدبيّة، بصفتها نصوصًا ذات بنية لغويّة في الأصل، وقبل أيّ شيئ يبحث في لغويّات النّصوص المنطوقة والمدوّنة، نبتغي في هذا العنصر الكشف عن بعض المفاهيم المتعلّقة بالأسلوب والأسلوبيّة والأسلبة مرورًا على القدماء العرب والمحدثين، وصولًا إلى الغرب المحدثين، مع استجلاء بعض خصوصيّات هذه المصطلحات من حيث علاقتها بنظريّة التّلقّي وغيرها من النّقاط الّتي قد تجلّي لنا دور الأسلوبيّة في إبراز جماليّة النّصّ الشّعريّ.

1.2. مفهوم الأسلوب والأسلوبيّة والأسلبة:

يُعدُّ تحديد المصطلح من أهمّ الإنجازات على صعيد التّنظير الأسلوبي، إذْ من خلاله يُعرَّف الأسلوب تعريفًا دقيقًا، ويتحدّد مجاله المعرفيّ، كما تتحدّد مكوّناته وإجراءاته الّتي تشكّله فيحفظ له

[1] – ينظر: عبد السّلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ط3، دار العربيّة للكتاب، دت، ص36.

حقّه وقيمته، وما له من دورٍ فاعلٍ في النّصّ، ولابدّ أن يشهد ذلك نوعًا من الانتظام على صعيد الطّرح النّظريّ لمفهوم الأسلوب[1].

حُدِّد مصطلح وماهيّة الأسلوب في التّراث المعجميّ العربيّ؛ أي في المعاجم اللّغويّة العربيّة القديمة، بيْد أنّه لا يسعنا المجال هنا لذكرها كلّها، فهي تقول وترى الشيئ نفسه دون أدنى اختلاف فما نجده في الصّحاح للجوهري (ت 400هـ) نجده في لسان العرب* لابن منظور (ت 811هـ) وفي تاج العروس للزبيدي (ت 1205هـ) أيضًا.

احتفى الدّرس العربيّ منذ القرن الثّاني الهجريّ بدراسة الأسلوب، وذلك لدى العديد من الأدباء والنّقاد العرب القدامى، في إطار معالجتهم لبعض القضايا النّقديّة والبلاغيّة والنّحويّة وقضيّة إعجاز القرآن الكريم، وهذه الأخيرة استدعت بالضّرورة ممّن تعرّضوا للتّفسير أن يتفهّموا مدلول لفظة أسلوب عند البحث الموازن بين أسلوب القرآن الكريم وغيره من أساليب الكلام العربيّ، متّخذين من ذلك وسيلة لإثبات ظاهرة الإعجاز للقرآن الكريم[2].

أدرك العرب قيمة الدّرس البلاغيّ من حيث كشفه عن أسرار بنية الخطاب وأثره في المتلقّي وقدرة الكلمة على التّعبير والتّأثير، باعتبار أنّ البلاغة هي إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللّفظ، ويُعدُّ الأسلوب من القضايا البلاغيّة المهمّة الّتي تجسّدت من خلال درسها مدى قدرة البلاغيّ العربيّ القديم على التّفطن لسرّ جماليّة الخطاب، سواء أكان شعرًا أم نثرًا، فربط الدّرس البلاغيّ في نظرته إلى الأسلوب بين النّحو من حيث هو درس لآليات ومكوّنات الجملة العربيّة وبين

---

[1]- ينظر: سامي محمّد عبابنة، التّفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التّراث النّقديّ والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ط2 عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن، 2010م، ص36.

*- جاء في لسان العرب لابن منظور:« ويقال للسّطر من النّخيل أسلوب وكلّ طريق ممتدّ فهو أسلوب، والأسلوب الوجه والمذهب يُقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه والأسلوب بالضّم الفنّ: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه « ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة سلب، ج1، ص471.

- وجاء في الصّحاح للجوهري: «الأسلوب بالضّم الفنّ، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي فنون منه»، ينظر: الجوهري تاج اللّغة وصحاح العربيّة، تحقيق:شهاب الدّين أبو عمرو،دار الفكر للطّباعة والنّشر، بيروت، 2010م، مادة سلب، ج1 ص167.

[2]- ينظر: محمّد بلوحي، الأسلوب بين التّراث البلاغي العربي والأسلوبيّة الحداثيّة، مجلّة التّراث العربي، إتّحاد الكتّاب العرب العرب، دمشق، العدد 95، سبتمبر 2004م، ص01.

توليده للدّلالة داخل النّصّ، وبذلك تجاوز الكثير من الأطروحات البلاغيّة الّتي سبقته، من مثل إشكاليّة اللّفظ والمعنى وأيّهما الأساس في تشكيل جماليّة الخطاب[1]، والملاحَظ هنا أنّ كلمة الأسلوب أُستخدمت في الآداب العربيّة القديمة، للدّلالة على تناسق الشّكل الأدبيّ واتّساقه في كلام البلاغيين حول إعجاز القرآن الكريم.

يُعدّ الجاحظ (ت 255هـ) أوّل من أثار في كتابه (البيان والتّبيين) فكرة بيان مستويات الأداء اللّغوي، وإن لم ترد في مؤلّفاته لفظة أسلوب، إذ أرجع هذا البيان إلى تفاضل النّاس أنفسهم في طبقات حيث يقول: «فكلام النّاس في طبقات كما أنّ النّاس أنفسهم في طبقات فمن الكلام الجزل السّخيف والمليح والحسن والقبيح والسّمج والخفيف والثّقيل، وكلّه عربي وبكلّه تكلّموا، وبكلّه قد تمادحوا وتعايبوا»[2]، كما تحدّث الجاحظ عن النّظم، بمعنى حسن اختيار اللّفظ اختيارا موسيقيًّا يقوم على سلامة جرْسها، واختيارًا معجميًّا يقوم على ألفتها، واختيارًا إيحائيًا يقوم على الظّلال الّتي يمكن أن يتركها استعمال الكلمة في النّفس.

يمكن التّعمّق بالنّظر إلى الأسلوب في التّراث البلاغيّ العربيّ مع أطروحات عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) فقد بدأ بحثه في (دلائل الإعجاز) بنقض نظريّتين قديمتين: نظريّة القائلين بأنّ بلاغة الكلام في المعنى، ثمّ نراه ينتهي من هذا البحث إلى نظريّته الخاصّة القائلة بأنّ بلاغة الكلام ليست في اللّفظ وليست في المعنى، وإنّما هي في اللّفظ والمعنى معًا، وإنّما هي في نظم الكلام أي في الأسلوب[3].

يمتاز الجرجاني في طرحه لمفهوم الأسلوب والتّنظير له، فهو يضع له حدًّا، إذ يعترضه المصطلح في سياق حديثه عن الاحتذاء، فيقول: «واعلم أنّ الاحتذاء عند الشّعراء وأهل العلم بالشّعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ في معنى له وغرض أسلوبًا، والأسلوب الضرب من النّظم والطّريقة فيه، فيعمد شاعر

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص01.

[2]- الجاحظ، البيان والتّبيين، ج1، ص144.

[3]- ينظر: عبد العزيز عتيق، في تاريخ البلاغة العربية، دط، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، دت، ص202.

آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيئ به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلًا على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال: قد احتذى على مثاله[1]» .

ربط ابن خلدون (ت 808هـ) بين الأسلوب والقدرة اللّغويّة، وكذلك بين الأسلوب والإيجاز والإطناب والحذف والكناية والاستعارة، والأسلوب عنده عبارة عن مناهج مطروقة في اللّغة الفنّية وهو المضلّة الكبرى الّتي تنطوي تحتها التّراكيب، فهو يحدّد الأسلوب بأنّه القالب أو الإطار الذّهنيّ الّذي تنصبّ أو تؤطّر فيه التّراكيب اللّغوية، بشكل يفيد ممّا يقصد بالكلام ويتطابق مع فنّ القول، متلائمًا معه، حيث يقول: «ولنذكر هنا مدلول لفظة الأسلوب عند أهل هذه الصّناعة وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنّها عبارة عندهم عن المنوال الّذي تنسج فيه التّراكيب أو القالب الّذي يفرغ فيه[2]».

كان للسكاكي الفضل في تهذيب مسائل البلاغة العربيّة وترتيب أبوابها، لقد كانت صيغة السكاكي في الدّرس البلاغيّ أقرب الصيّغ إلى روح العلم، وأجدرها بأن تكون طرفًا في علاقة الحوار بين التراث البلاغيّ والأسلوبيّات اللّسانيّة المعاصرة[3].

قدّم تراثنا النّقدي واللّغوي مادة غنيّة على هذا الصّعيد، وشكل البحث اللّغوي منطلقًا هامًا للبحث الأسلوبي والتّنظير له، والتّفكير بالأسلوب وما يثيره من قضايا ومشكلات قد بدأ مبكّرًا في أولى المباحث اللّغويّة، وعليه فمصطلح الأسلوبيّة يصلح إطلاقه على القرنين الثّالث والرّابع الهجريين وهو أقرب من مصطلح البلاغة، وذلك للتّشابه الشديد بين ما ورد في الأسلوبيّة والبلاغة، وهذا يوحي بأنّ مصطلح الأسلوبيّة ليس غريبًا على الثّقافة العربيّة، إذ لا ينحصر ضمن الثّقافة الغربيّة وحدها فعند تتبّع النّصوص الّتي ترجع إلى القرنين الثّالث والرّابع، يدلّ على أنّ مفهوم "الأسلوب" اقترب من الوضع الإصطلاحي ربّما أكثر من كلمة البلاغة نفسها ويُستشهد على ذلك بنصوص ابن قتيبة والخطابي والباقلاني والقرطاجنيّ وغيرهم[4].

[1]- الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، ص417.

[2]- ابن خلدون، المقدّمة، ص728.

[3]- ينظر: ميس خليل محمّد عودة، تأصيل الأسلوبية في الموروث النّقدي والبلاغي، ط1، دار جليس الزّمان، 2010م، ص70.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص130.

شهد علم الأسلوب كمختلف التّيارات النّقدية الحديثة تحوّلات عديدة منذ بدايات ظهوره الأولى، ممّا أدّى إلى احتكاكه ببعض المفاهيم النّقدية واحتوائه فيها أحيانًا، فالأسلوب ذلك الشيء السّهل الممتنع، نحسّه ولا نعيه تمامًا، نعيشه ولا ندركه إدراكًا تامًّا، يكون في متناول أيدينا ولا نستطيع التّعبير عنه تعبيرًا جامعًا مانعًا، فالأسلوب ذلك الشيء المستعصي رغم الحجم الضّخم من الدّراسات حوله، فهو يقف شامخًا أمام كلّ باحث يُقْدِم على دراسته وكأنّه يَدرس للمرّة الأولى، ودارسه سيواجه منذ البداية أعمّ وأشهر تعريف وهو قولهم: «هو طريقة خاصّة في التّأليف أو الكتابة أو طريقة الكاتب الخاصّة[1] »، والملاحظ على هذا التّعريف أنّه استبدل لفظة (أسلوب) بلفظة (طريقة) متّبعًا في ذلك المعنى اللّغويّ لكلمة أسلوب، وهذا ما يجعله سطحيًّا لا يُضفي شيئا على الصّعيد النّقديّ أو المعرفيّ أو الأسلوبيّ للأعمال الأدبية.

اهتمّ النّقاد المعاصرون في المغرب العربي بقضيّة الأسلوب، خاصّة الّذين هم في تونس مثل عبد السّلام المسدي الّذي تناول الأسلوب في كلّ كتبه النّقديّة، خاصّة في كتابه الأسلوب والأسلوبيّة والّذي عالج فيه مفهوم الأسلوب عند النّقاد الغرب من ثلاث زوايا؛ أوّلًا من ناحية المخاطِب (المرسل) وثانيًا من ناحية المُخَاطَب (المرسل إليه)، أمّا أخيرًا من ناحية الخطاب أي النّصّ أو الرّسالة، فالمسدي تناول الأسلوب وقضاياه من خلال أطراف العمليّة الإبداعيّة للكاتب والنّصّ والقارئ[2].

كان عبد السّلام المسدي سبّاقًا في نقل مصطلح الأسلوبيّة والتّرويج له بين الباحثين العرب إذ ترجمه بـ (Stylistique)، كما يرد عنده مصطلح علم الأسلوب أحيانًا[3]، في حين يستعمل الباحث سعد مصلوح نظريّة ترجمة مصطلح (Stylistics) بـ الأسلوبيّات بدلا من المصطلحين الشائعين الأسلوبيّة وعلم الأسلوب، و حجته في ذلك أنّه أخصر وأطوع في التّعريف، والملاحظ أنّنا لا نرى خلافًا جذريًّا بين الباحثين بخصوص تحديد طبيعة المصطلح وصوغه، فجميعهم يتّفق على الأسلوبيّة وعلم الأسلوب والأسلوبيّات هي الدّرس العلميّ للأسلوب الأدبيّ.

[1]- سامي محمّد عبابنة، التّفكير الأسلوبي، ص11.

[2]- ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص57 وما بعدها.

[3]-ينظر:نور الدّين السد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص12/11.

يرى الباحث يوسف أبو العدوس في كتابه الأسلوبيّة الرؤية والتّطبيق أنّ مصطلح علم الأسلوب قد خضع لفكرة الثابت والتّحوّل، فكلمة (Stylistics) ثابتة في التّاريخ اللّغويّ العربيّ وتطوّرت دلاليًّا حتّى أصبحت في بداية هذا القرن مصطلحًا يدلّ على مفهوم ما، والملاحظ على هذا المفهوم الجديد لم يثن هذه الكلمة من التّطوّر، ويمكن الجزم أنّ مفهومها متحوّل نشط، ففي بداية القرن كان يدلّ على الأسلوب وأصبح بعدها يدلّ على الأسلوبيّة الّتي هي واقعًا أسلوبيات كثيرة قد تصل إلى حدّ التّنافر، وقد يفسّر هذا الوضع كثرة الحدود والتّعريفات والمفاهيم الّتي وقع عليها هذا المصطلح فكلّ منظّر حدّه وفق التّحوّلات الّتي طرأت في زمنه أو بحثه هو شخصيًّا، فجاءت اللّفظة (Stylistics) مصطلحًا لعدّة مفاهيم بعد جمعها وتنقيحها وكلّ هذه المفاهيم تندرج في قائمتين: الأولى قائمة علم الأسلوب والثانية قائمة الأسلوبيّة، وقد تكون أغلب المفاهيم المتباعدة واقعة في الأسلوبيّة لا في علم الأسلوب، لأنّ علم الأسلوب أكثر ضبطًا من الأسلوبيّة لموضوعيّته، و لذا نجد كلّ منظّر للأسلوبيّة قد حدّها بمفهوم متّفق مع مستويات التّحليل الّتي يتعامل بها من جهة، ومناهج النّقد الأدبيّ من جهة أخرى، فالّذي ارتكز على المنهج النّفسيّ مثلًا سيكون مفهومه مختلفًا عن الّذي ارتكز على المنهج الاجتماعيّ ضرورة وهكذا[1].

كما تحدّث سعد مصلوح من جهة أخرى عن الأسلوب عند الباحثين الغربيين، حيث تناول رُؤاهم المختلفة له فهناك من يراه اختيارًا نفعيًّا أو نحويًّا، ومن يرى أنّ له علاقة بالمتلقّي ومن يعتبره مفارقة أو انحرافًا، ورؤية تعدّ الأسلوب إضافة وأخرى تراه تضمّنًا[2]، وقد ربط مصلوح هذه الرّؤى المختلفة للأسلوب عند نقاد الغرب بنظريات عربيّة قديمة مثل (نظريّة التّخييل الشّعريّ) عند الفلاسفة المسلمين وربطها بنظريّة ريفاتير خاصّة عند حازم القرطاجنّي في كتابه المنهاج[3] الّذي مهّد فيه لأصول الشّعريّات العربيّة المنهجيّة، حيث أخذ فيه من ثقافتين متباينتين عربيّة تأصيليّة وغربيّة فلسفيّة منطقيّة أين حدث التّأثير والتّأثّر، فقد أنكر حازم القرطاجنّي أن يكون كلّ كلام مقفّى وموزون شعرًا أو أن يكون الشّعر طبعًا فحسب، بعيدًا عن الوزن والقافية وإن كان يعطيها امتيازًا خاصًّا[4].

[1]- ينظر: يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبيّة الرّؤية والتّطبيق، ط1، دار المسيرة للنّشر، عمان، الأردن، 2007م، ص36.

[2]- ينظر: سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة، ط3، عالم الكتب القاهرة، مصر، 1996م، ص38 وما بعدها.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص42.

[4]- ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص26.

يُعدّ مصطلح الأسلبة، (Stylisation) إحدى الطّرق الّتي يستخدمها السّارد في التّعبير عن أفكاره وخلفيته الإديولوجيّة، وذلك بتقمّصه أساليب الآخرين بطرق مختلفة مثل تغيير الصّيغة أو التّقليص أو التّمطيط أو الإيحاء بأسلوب الآخرين كما قد يحاكيه بطريقة معاكسة، ويشرح باختين (الأسلبة) في قوله: «هي قيام وعيّ لسانيّ معاصر بأسلبة مادة لغويّة أجنبية عنه يتحدّث من خلالها عن موضوعه، فاللّغة المعاصرة تلقي ضوءً خالصًا عن اللّغة موضوع الأسلبة فنستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظلّ»[1].

كما يرى ميخائيل باختين في كتابه (الكلمة في الرّواية) أنّ الأسلبة تختلف عن التّهجين في كون الوعي الثاني يحضر في التّهجين في حين يبدو غائبًا في الأسلبة، غير أنّه لابدّ من وجود لغتين الأولى غائبة تمثّل وعي المؤلّف، والثّانية حاضرة وتمثّل لغة الشّخصيّة الّتي يحاورها مادام يتكلّم بأسلوبها ويضيف باختين أنّ الأسلبة هي تصوير فنّي لأسلوب لغويّ غريب، لكنّها بالضّرورة تنطوي على وعيين مفردين: الوعي المصوَّر والوعي المصوِّر، ولذلك نجد الكاتب يستشعر من خطاب الآخرين ليعبّر عنهم ولا يتكلّم مباشرة في موضوع معيّن بل إنّ حديثه يكون في إطار اللّغة المستعارة الّتي تكون صورتها تنشئها الأسلبة هي الأكثر استقرارًا وإكمالًا من النّاحية الفنّية وهي الّتي تتيح الحدّ الأقصى الممكن من الجماليّة (Esthetisme) بالنّسبة إلى النّثر الرّوائي[2]، ولأنّ الرّواية تعطي اللّغة إمكانات مختلفة للتّجلّي، فإنّ الأسلبة تُعَدُّ أهمّ وسيلة لتجلّي هذه المستويات اللّغويّة، والملاحظ أنّ باختين ربط الأسلبة بالأسلوب اللّغويّ الغريب، الّذي يمنح النّثر الرّوائي استقرارًا وجمالًا من النّاحية الفنّيّة.

بينما كان البّاحث الجزائريّ عبد المالك مرتاض ممّن تبنّوا هذا المصطلح من خلال كتابه (نظريّة البلاغة متابعة لجماليّات الأسلبة إرسالًا واستقبالًا)، حيث أنّنا نجده في الاستهلال يذكر شيئًا عن المصطلح متسائلًا: هل انتهى عصر البلاغة وجاء عصر اللابلاغة حقًّا؟ أي هل انتهت العناية بجماليّة الأسلبة والإيلاع بالزّخرفة، فَشُيِّعَا إلى مثواهما الأخير تشييعًا حزينًا، وجاء عصر العيّ والفهاهة والحصر

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة: محمّد برادة، ط1، دار الفكر للدّراسات والنّشر، القاهرة، 1987م، ص18.

[2]- ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، ترجمة: يوسف حلّاق، ط1، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2007م، ص181.

والرّكاكة، حتّى لا يكاد أحد يفهم أحدًا وحتّى لا يكاد المتحدّث يعبّر عن أغراضه بلغة جميلة النّسج سليمة السّبك، صحيحة المخرج؟[1].

وأشار عبد الملك مرتاض إلى غايته من تأليف هذا الكتاب وهو محاولته في رسم ملامح بلاغة تمثّل فكرًا وجمالًا وسلوكًا تعبيريًّا يقع لعامّة المتعلّمين في مستويات مختلفة، وفي وظائفهم الاجتماعيّة والسّياسيّة والثّقافيّة، يشتغل بشؤون النّاس في الدّولة هو مضطر إلى أن يكتب أو إلى أن يخطب في المقامات، ومن جعل نفسه كاتبًا أو خطيبًا فعليه أن يُحسن الكتابة والخطابة، فيبلّغ ما في نفسه من أقرب طريق، وأقلّ كلام وأعظم تأثير[2].

يبدو أنّ عبد الملك مرتاض جعل من مصطلح الأسلبة مصطلحًا يساهم في رسم بلاغة جديدة تمثّل فكرًا وجمالًا، وسلوكًا تعبيريًّا، يحقّق تأثيرًا بين المرسل والمستقبل من خلال أقرب طريق وأقلّ كلام وأعظم تأثير، تحقّقه جماليات الأسلبة.

وقد تبنّى عمّيش العربي مصطلح الأسلبة وجعل له أبعادًا لسانيّة وإيقاعيّة، حيث ذهب إلى القول: تكاد تكون الأسلبة بكلّ مستلزماتها اللّسانيّة والإيقاعيّة والبلاغيّة رديفًا للشّعريّة في دلالتيْها العامّة أو الخاصّة، بحيث تؤهّلها الغواية المشتملة عليها بلاغتها، لأنّ تقارب الشّعريّة في أصفى تجلّياتها الإبداعيّة، تتماهى كلّ من الشّعريّة والأسلوبيّة خلال ذلك التّناجز حدّ التّدال والمطابقة، لذلك فإنّ الأسلبة تُعدّ مستوى إبداعيًّا متوافرًا على نضج في الأدوات الّتي تخول له الانتقال من الغائيّة إلى الإمتاعيّة العفويّة الحرّة.

فالمنحى الأسلوبي يمنح لغة الخطاب خصوصيّتها الشّعريّة، فلا يمكن إذًا تصوّر شعر دون حصول تميّز في الأساليب، لذلك وبناءً على هذه المرجعيّة البلاغيّة، فإنّ الخصوصيّة الأسلوبيّة هي بمثابة روح الشّعر وإيقاعه، وهي نقطة تأوّج إبداعي تبلغها لغة الشّعر، بل الخصوصيّة الأسلوبيّة مضافًا إليها القيم التّوقيعيّة قد تكفي وحدها لتكون خصيصة تشعيريّة، حتّى ولو غاب التّوزين

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، نظريّة البلاغة – متابعة لجماليّات الأسلبة إرسالًا واستقبالًا- ط2، دار القدس العربي للنشر 2010م، ص07.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص10/09.

العروضي والتّشكيل التّقصيدي، إذ هما اللّذان يشترطهما التّفكير البلاغي القديم، لحيازة مرتبة الشّعريّة.

فالشّعريّة في صميم تجلّياتها نزّاعة مبدئيًّا إلى اقتراح البنيات التّعبيريّة الخاصّة جدًّا، الّتي تغدو لاحقًا شهادات تعبيريّة محفوظة الهويّة الإبداعيّة تبعًا لتميّزها الأسلوبيّ، واللّغة تحوز تلك الخصوصيّة التّعبيريّة، إنّما تحقّق ضمنيًّا غايات شعريّة حتّى وإن افتقدت التّوزين العروضي، وحتّى أنّ مُتعتَيها اللّسانيّة والسّماعيّة كفيلتان بأن تنتجان وحدات تلفيظيّة شبيهة بالإنشاديّة، ويتطلّب التّجويد الأسلوبي مثله مثل الشّعر ضروبًا من التّركيز الحسّي، وذلك هو المجال الّذي يبرز الخصائص الملازمة للغة الجماليّة، وقد تستعين هذه العناية الفنّية بالمهارة الشّفويّة، وقد حرصت البلاغة العربيّة منذ أوّلياتها على توظيف هذا الإجراء، واعتماده مرتكزًا فنّيًّا تلخص في اهتمامهم البالغ بفنّ الإنشاد[1].

تُعدُّ الأسلوبيّة في نظر كثير من الدّارسين؛ منهجًا نقديًّا حديثًا، وقد شغلت دارسي النّقد بعدها وسيلة لتحليل النّصّ الأدبيّ وفق أسس لغويّة حديثة تعتمد التحليل اللّغويّ والظّواهر المميّزة في النّصّ أساسًا في الكشف عن المعنى ومعنى المعنى، وعلاقة ذلك بالمبدع الّذي اختار مفردات النّصّ وأقام علاقات فنّيّة بين مركّباته اللّغويّة، متجاوزًا بذلك مرحلة التعبير النّمطيّ المألوف إلى تعبير فنّي تصبح فيه اللّغة وسيلة فنّية بالكشف عن مكوّنات المبدع الذاتيّة وتجاربه الخاصّة الّتي جعلته يستخدم اللّغة استخدامًا خاصًّا وبالتّالي تفرض على المتلقّي هذه الخصوصيّة، وتجعله يتعامل معها بعدها جوهر العمليّة الإبداعيّة ومحور الدّراسة النّقديّة.

وإذا كانت البلاغة العربية القديمة قد ركّزت بشكل خاص على الصّورة الفنية ومركّباتها والمحسّنات البديعيّة وأنواعها، فإنّ هذا التّركيز يشكّل محورًا أساسيًّا في فهم النّصّ الأدبيّ وتحليل عناصره الأساسية، لأنّ الصّورة الفنّية والمحسّنات البديعيّة هي في الأصل مركّبات لغويّة خاصّة، وقف عندها البلاغيون العرب، وحاولوا من خلال دراسة واعية تحليل هذه المركبات بعدها عناصر جماليّة في النّصّ وهي دراسات قيّمة[2].

[1]- ينظر: عمّيش العربي، تناجز الأسلوبيّة مع الشّعريّة، مجلّة نزوى، العدد81.

[2]- ينظر: ميس خليل محمّد عودة، تأصيل الأسلوبية في الموروث النّقدي والبلاغي، ص67.

كان لاعتماد الأسلوبيّة على الظواهر اللّغويّة عظيم الأثر في فهم النّصّ وتحليله، ولكن هذا لا يعني أنّ الأسلوبيّة ممزوجة بالدّراسات اللّغويّة، إذ أنّ الأسلوبيّة تختلف عن الدّراسات اللّغويّة؛ لأنّ الدّراسات الأسلوبيّة لا تعتمد على اللّغة فحسب بل تتجاوز ذلك إلى كيفيّة استخدام اللّغة في خدمة أفكار المبدع وآرائه، وبذلك يبرز دور الأسلوبيّة في فهم النّصّ وتحليله والارتقاء عن مستوى السّذاجة فالدّراسة الأسلوبيّة تُفِيد في فهم النّصّ الأدبيّ واستكشاف ما فيه من جوانب جماليّة[1]، فالمقاربة الأسلوبيّة تتناول النّصّ الأدبيّ من مستويات عديدة منها المستوى الصّوتيّ الّذي يتناول فيه الدّارس ما في النّصّ من مظاهر إتقان الصّوت ومصادر الإيقاع فيه، ومن ذلك النّغمة والنّبرة والتّكرار والوزن، وما يبثّه المنشئ من تواز ينفذ إلى السّمع والحسّ، وثاني هذه المستويات النّحويّ أو التّركيبيّ، فأيّ الأنواع من التّراكيب هي الّتي تغلب على النّصّ، وهنا يأتي دور الأسلوبيّة النّحويّة في دراسة العلاقات والتّرابط والانسجام الدّاخلي في النّصّ، وقد يغلب عليه الرّوابط الصّوتيّة إذا كان شعريًّا، وثالثًا هو المستوى الدّلالي وفيه يتناول المحلّل الأسلوبيّ استخدام المنشئ للألفاظ وما فيها من خواص تؤثّر في الأسلوب كتصنيفها في حقول دلاليّة، ودراسة هذه التّصنيفات ومعرفة أيّ نوع من هذه الألفاظ هو الغالب وما تمثّله من انزياحات في المعنى.

لابدّ من الإشارة أيضا إلى أن علماء الأسلوب اختلفوا بعد ذلك في تفسير الأسلوب، فمنهم من فسّره بأنّه اختيار، ومنهم من عدّه انزياحًا، ومنهم من نظر إليه بوصفه إضافة، ويُعَدُّ مسعود بودوخة ممّن جعلوا للأسلوب محدّدات نختصرها كالتالي:

الأسلوب اختياراً: فالأسلوب في أحد تعريفاته هو اختيار من بين بدائل عديدة، وإنّ أيّ فكرة من الأفكار يمكن بلاغها بأشكال وكيفيات متنوّعة.

الأسلوب انزياحًا: تُعَدُّ نظريّة الانزياح أهمّ النظريّات الّتي حاول أصحابها تفسير الأسلوب من خلالها وهم يرون في الأسلوب انحرافًا عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنّه نمط معياريّ، أمّا الأثر الجماليّ للانزياح، فيعزى عند أكثر الأسلوبيين إلى الدّهشة الّتي تولّدها مفاجأة القارئ بما لم يعده ولم يتوقّعه من التّراكيب اللّغويّة.

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص20.

الأسلوب إضافة: أمّا طريقة التّحليل عند أصحاب نظريّة الإضافة فهي القيام بعمليّة تجريد أو تعرية للعبارة المتأسلبة، بغية الوصول إلى الجوهر المجرّد قبل أن تكسوه هذه السمات الأسلوبيّة، ومعنى هذا أنّ الباحث الأسلوبي يبدأ من حيث انتهى صاحب النّصّ[1]، فالنّقاد العرب طمحوا إلى توظيف مناهج علم الأسلوب اللّغويّ لتكون صالحة لدراسة النّصّ الأدبيّ، وما النّصّ الأدبيّ إلّا واحدًا من مجالات استخدام اللّغة في جميع مجالات الحياة، ومعنى هذا أنّ عمل النّاقد الأسلوبيّ هو أن يبيّن مدى الارتباط بين التّعبير اللّغويّ والشّعور النّفسيّ.

لم يعد ثمّة ريب بين الدّرسين العرب للنّصّ الأدبيّ –رغم اختلاف عصوره وتعدّد أنواعه– أنّ المنهج الأسلوبيّ قد أصبح أكثر المناهج المعاصرة قدرة على تحليل الخطاب الأدبيّ بطريقة علميّة موضوعيّة، تعيد مجال الدّراسة إلى مكانها الصّحيح، وهو دراسة الأدب من جانب اللّغة، ومن المعروف أن علم اللّغة الحديث قد حقّق إنجازات علميّة باهرة ومنضبطة على يد العالم السويسري فرديناند دي سوسير (1857م–1913م)، ومعنى هذا أنّ علم الأسلوب قد نشأ وازدهر في مجال البحث اللّغوي قبل أن يهتمّ به نقاد الأدب[2].

يُعَدُّ شارل بالي (Charle Bally)، (1865م–1947م) مؤسّس علم الأسلوبيّة في المدرسة الفرنسيّة وخليفة دو سوسير في كرسي علم اللّغة العام بجامعة جُنِيف، بيد أنّ شارل بالي هو المؤسّس الذي أَصَّل لهذا العلم سنة (1902م) عندما أصدر كتابه (الأسلوبيّة الفرنسيّة)[3]، استمرت الأسلوبيّة في تطوّرها حتّى بلغت درجةً من الثّراء والنّضج جعلَ العلماءُ والباحثون يطمئنّون إلى مستقبلها وفي هذا الوقت أصدر (Todorov Tzvetan) أعمال الشكلانيين الرّوس مترجمة إلى الفرنسيّة، وكان ذلك

[1]– ينظر: مسعود بودوخة، الأسلوبيّة وخصائص اللّغة الشّعريّة، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011م، المجلّد1 الصّفحات من: 16 إلى: 22.

[2]– ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة، تقديم: طه وادي، طبعة مزيدة ومنقّحة، مكتبة الآداب علي حسين، 2004م، ص03.

[3]– ينظر: محمّد عبد المنعم خفاجي، محمّد السّعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الأسلوبيّة والبيان العربي، ط1، الدّار المصريّة اللبنانيّة، 1992م، ص14/13.

عام (1965م) وتداخلت الأسلوبيّة مع النّقد الأدبيّ في مجالات كثيرة نتج عن ذلك علم العلامات (Seniologie) الّذي يدرس المنظومات القائمة على الإشارة الّذي نتج عنه علاميّة الأدب[1].

تناول النّقاد الغربيون الأسلوب وعالجوه من ثلاث اتّجاهات ونواحٍ، قد تقدّم صورة شبه وافية على مختلف القضايا والمشكلات الّتي يثيرها التّفكير في الأسلوب، وهذه الاتّجاهات هي اتّجاه المؤلّف أو المنشئ (الباث)، واتّجاه النّصّ أو الخطاب أو الخطاب (المدوّنة) واتّجاه القارئ (المتلقّي)، إذ تمثّل هذه الاتّجاهات أهمّ الأبعاد في نظريّة الأدب أو أي اتّجاه في النّقد وهي قادرة على احتواء معظم الآراء الّتي قيلت في الأسلوب[2].

ينطلق ميكائيل ريفاتير (Riffaterre Mikaeil) من تعريف الأسلوبيّة بأنّها: علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميّزة؛ الّتي بها يستطيع المؤلّف الباث مراقبة حريّة الإدراك لدى القارئ المتقبّل والّتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبّل وجهة نظره في الفهم، والإدراك فينتهي إلى اعتبار الأسلوبيّة (لسانيات) تُعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معيّن وإدراك مخصوص[3]، وهذا ما نجده مفصّلًا في كتاب (معايير تحليل الأسلوب) لميكائيل ريفاتير، والّذي خصّص فيه عنصرًا حول إدراك الأسلوب وتحليله وفصل بين مهمّة اللّساني ومهمّة الأسلوبيّ، وعليه فريفاتير يؤمن بأنّ النّصّ يحتوي على مقاصد وسمات أسلوبيّة[4]، ويقدّم ريفاتير أيضًا تعريف للأسلوب يتولّى بعد ذلك شرحه والتّعليق عليه بطريق تشبه إلى حدّ كبير ما ألفناه في التّراث العربيّ من الحواشي والمتون، فيقول: يفهم من الأسلوب الأدبيّ كلّ شيئ مكتوب فرديّ ذا مقصديّة أدبيّة؛ أي أسلوب مؤلّف ما، أو بالأحرى أسلوب عمل أدبيّ، محدّد يمكن أن نطلق عليه الشّعر أو النّصّ، وحتّى أسلوب مشهد واعد، وأمّا قوله ذو قصد أدبي، فلا يشير في هذه الحالة إلى ما أراد المؤلّف أن يقوله، ولا يهدف إلى التّمييز بين الأدب الجيّد والرديء ولكنّه يعني أن بعض خواص النّصّ المحدّدة تدلّ أنّه ينبغي اعتباره عملًا فنّيًّا

[1]- ينظر: عبد السّلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص25/24.

[2]- ينظر: سامي محمّد عبابنة، التّفكير الأسلوبي، ص13/12.

[3]- ينظر: عبد السّلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص49.

[4]- ينظر: ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتقديم:حميد الحمداني، ط1، دار النّجاح الجديدة، البيضاء، 1993م ص34.

وليس مجرّد تعاقب كلمات، ويبدو أنّه من السّهل لنا في تقدير ريفاتير أن نطلق كلمة الأدب على كلّ كتابة ذات طابع أثريّ، أي كلّ كتابة تجذب انتباهنا بصياغتها وشكلها[1].

واعتمد ريفاتير من جهته على مفهوم القارئ النّموذجيّ، وذلك نتيجة التّفاوت الحاصل بين واقع النّصّ الثّابت واختلاف وتباين القرّاء في قراءته بفعل تطوّر السّنن، وما يحصل من تعارض بينه وبين سنن النّصّ، وفي جميع الحالات يكون الأسلوب غير واقع على النّصّ ولكنّه موجود في سيّاق تفاعل القارئ مع النّصّ، وهنا أيضًا يمكن أن نجد أوجه التّقارب بين أفكار ريفاتير وذلك التّأكيد الّذي ألحّ عليه إيزر بخصوص التّفاعل بين المتلقّي والإرساليّة، بالإضافة إلى الملكة الّتي يتمتّع بها القارئ النّموذجي في إدراك الخاصّيّة النّوعيّة للأسلوب، فهو يعيد على الخصوص باعتباره وسيلة استكشافيّة مادام إدراكه يفيد إنتاج الظاهرة الخاضعة للملاحظة[2].

تستمدّ الخاصّيّة الأسلوبيّة أهمّيتها من كونها تحدث صدمة قرائية، أو هزة سماعيّة غير متوقّعة عند القارئ أو السّامع، وكما تفقد التّجارب والممارسات الأولى أهمّيتها وتأثيرها بالتّوالي والتّكرار، بل وتتحوّل إلى أمور مألوفة لا جدّة فيها، كذلك فتكرار الخاصّيّة الأسلوبيّة بدرجة لافتة يسلبها أهمّيتها حتّى لتكاد تتخلّى عن صفتها الّتي وسمت بها، وتصير ممارسة لغويّة عادية[3]، يقودنا هذا للغوص في علاقة الأسلوبيّة بالتّلقّي أو الأسلوبيّة من زاوية المتلقّي.

2.2. الأسلوبيّة من زاوية المتلقّي:

يمثّل المتلقّي البعد الثّالث في العملية الإبلاغيّة بعد المنشئ والأثر الأدبيّ، فدور المتلقّي مهمّ ومؤثّر، فكما الحكمُ على الجودة أو الرّداءة وهو الفيصل في قبول النّصّ أو رفضه، والمنشئ حين يكتب يكون معنيًّا بأمرين اثنين:الأول: أنّه يريد الكشف عن إحساساته وانفعالاته، والتّعبير عمّا تجود به قرائحه وإظهار مشاعره الدّفينة في الشّكل الأدبي الّذي يراه ملائمًا، فتصبح عمليّة التّعبير بمثابة استبطان الذّات المنشئة، الثاني: أنّه يدرك أنّ هناك متلقّيًّا لما يكتب فهو –أي المنشِئ– لن يحسّ بما

[1]– ينظر: المرجع السّابق، نقلًا عن صلاح فضل،علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، ط3، النادي الأدبيّ الثّقافي، 1988م، ص19.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص45/7.

[3]– ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص21.

يبدعه ولن يشعر به إلّا بوجود مستقبل، ولغير متلقّ يصبح الكاتب كمن يحادث نفسه، وليس ثمّة إحساس بقيمة النّصّ إلّا بمتلقّيه، فالنّصّ والقارئ عنصران مؤثّران كلّ في الآخر[1].

ترتكز نظريّة التّلقّي على أهمّية إيصال المادة الأدبيّة، وتقليبها على وجوهها، لإدراك أبعادها الجماليّة والمعرفيّة، لذلك فهي تصبُّ اهتمامها على آلية الاستجابة والأدوات الّتي يحملها المتلقّي عندما يواجه نصًّا ما، فالظّاهرة الجماليّة تطلب حساسيّة المتلقّي ومستقبلات ذوقيّة ينتج عنها استثارة انفعالاته الجماليّة وجذب اهتمامه إلى تلك المادة، ثمّ الغوص في البواطن المعرفيّة من خلال ملكة الوعي ومرجعياته النّقديّة والثّقافيّة، فللتلقّي غاية جماليّة ومعرفيّة تشترك في تحصيلها الحواس والثّقافة والتّأمل والخيال، والمتلقّي يعيد بناء الأثر المعرفيّ في النّصّ، ولكنّه في الوقت ذاته يتذوّق أبعاده الجماليّة.

إنّ تذوّق العمل الأدبيّ يمثّل المرحلة الأولى في تلقّيه، مرحلة الدّهشة الّتي تغيب معها السّلطة المعرفيّة للعقل، بقياساته ومنطقة أحكامه الصّارمة، فالذّوق يساير ما يشعر به المتلقّي أمام الاحتمالات الجماليّة الموجودة في مقابلاتها عند المتلقّي، تثار عواطفه وذكرياته وانتباهه، وهو ما يؤدّي إلى محاكاة الأبعاد الجماليّة الّتي تمثّل أمامه، ولكن الوعي يبحث عن المعنى، الّذي يمثّل الغاية المعرفيّة في عمليّة الإيصال والمعنى ينتج من تركيب الصّور في عمليّة واعية قوامها التأمّل والتّخيّل ثمّ المقارنة مع ما يختزنه العمل من تجارب سابقة[2].

إنّ الأدوات اللّغويّة هي العنصر المركزيّ في العمل الأدبيّ، وهو ما ينبغي على النّاقد تحليله ومعرفة العمليات الّتي تجعله أدبًا وتؤدّي بالقارئ إلى الدّهشة والغرابة، وهكذا نجد أنّ قضيّة الشّكل قد ارتبطت بمشكلة التّلقّي الّتي تحتلّ مكانًا بارزًا في نظريّتهم عن الأدب، فيرى أحد زعمائهم وهو إيخنباوم أنّه إذا أردنا أن نقدّم تعريفًا دقيقًا لعمليّة التّلقّي الشّعريّة أو الفنّيّة بصفة عامّة فلا مفرّ من أن تنتهي إلى النّتيجة التّالية: إنّ التّلقّي الفنّي هو هذا النّوع من التّلقّي الّذي نشعر فيه بالشّكل على الأقلّ مع إمكانيّة الشّعور بأشياء أخرى غير الشّكل[3]، وينحصر تأثير هذه المدرسة بما أضافته من أهمّية

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص23/22.

- ينظر: مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرابع هجري، ص05.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص26/25.

إلى فكرة الإدراك الجمالي في النّقد الأدبي، بل نرى أنّ ياوس وهو أحد أهمّ مؤسّسي نظريّة التّلقّي ومنظّريها، يلاحق آراء النّظريّة في قضيّة التّاريخ الأدبيّ، يرى أنّ نظريّة التّطوّر الأدبيّ الشكلانيّة تعتبر بحق أحد أهمّ عوامل التّجديد بالنّسبة لتاريخ الأدب، فلقد أوضحت بأنّ التّحوّلات الّتي تتمّ في التّاريخ تندرج، حين يتعلّق الأمر بالأدب أو بغيره، فمن نسق معيّن، كما حاولت أن تبنى نسقًا للتّطوّر الأدبي واقترحت أخيرًا وليس آخرًا نموذجًا ابستومولوجيًّا معرفيًّا يقضي بتطوّر الأدب من الإبداع الأصليّ نقطة الذروة إلى تشكيل آليات تكراريّة[1]، فالملاحظ أنّ نظريّة جماليّة التّلقّي انتقلت من دراسة ثنائيّة (الكاتب/النّصّ) إلى تحليل العلاقة (النّصّ/القارئ).

ومن المفاهيم الإجرائيّة الّتي طرحها ياوس (أفق الانتظار) أو (أفق التّوقّع)، ويتضمّن هذا الأفق ثلاثة مبادئ أساسيّة:

1. التّجربة المسبقة الّتي اكتسبها الجمهور عن الجنس الّذي ينتمي إليه النّصّ.
2. تشكّل الأعمال السابقة وموضوعاتها (تيماتها).
3. التّعارض بين اللّغة الشّعريّة واللّغة العمليّة (اليوميّة).

ويقابله مصطلح الخيبة وهو أن لا يجد القارئ ما يتوقّعه من النّصّ، فيكون لهذه الخيبة دور مهمّ في إنتاج توقّعًا جديدًا وتطوير النّوع الأدبيّ (استبعاد أفق الانتظار= إنشاء أفق جديد) «فأفق الانتظار هو الاستعدادات المسبقة لدى القرّاء، وبذلك فأفق الانتظار يحيا في ذهن الأديب أثناء الكتابة ويؤثّر في إنشائها أيّما تأثير وقد يختار الكاتب بعمله أن يُرضي انتظار القرّاء فيسايرهم فيما ينتظرون مثلما يختار جعل أفق الانتظار يخيب[2]».

اعتمدت نظريّة التّلقّي كما يُلاحظ على المتلقّي وماله من دور فعّال في تمام النّصّ، حتّى أصبح القارئ ناقدًا منذ وضع اللّبنات الأولى للكتابة، ليتحوّل من مستهلك إلى منتج وشريك فاعل في تحقيق جماليّة النّصّ وتمامه.

[1]- ينظر: هانس روبيرت ياوس،جماليّة التّلقّي من أجل تأويل جديد للنّصّ، ترجمة:رشيد بن حدّو، المشروع القومي للتّرجمة، العدد 484، ط1، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2004م، ص58.

[2]- ينظر: شادلي سميرة، مفاهيم أساسيّة في جماليّة التّلقّي، مجلّة البدر، المجلد9، العدد6، 2017م، ص147/146.

تعود مفردة التّلقّي عند العرب إلى العصور الأولى، وخاصّة مع بدايات التّأليف النّقديّ والبلاغيّ، إذْ ينوّه الجاحظ في حديثه عن البلاغة ومكانة المُفْهِم والمُتَفَهِم عنه ودورهما البالغ في عمليّة الإبلاغ، بل وقد جعلهما شريكان في فضل ومزيّة التّفهّم والإبلاغ والإفهام، «لأنّ مدار الأمر على البيان والتّبيين، وعلى الإفهام والتّفهّم، وكلّما كان اللّسان أبين كان أحمد، والمفهِم لك والمتفهِّم عنك شريكان في الفضل إلّا أنّ المفهم أفضلُ من المتفهم عنك، وكذلك المعلّم والمتعلّم[1]».

كان الجاحظ أكثر اهتمامًا بالمتلقّي، وقد لا نغلو إذا ما قلنا بأنّه من أوائل البلاغيين الّذين اهتمّوا اهتمامًا كثيرًا بالمتلقّي، وهذا نظرًا لاهتماماته البالغة في تحقيق العمليّة التّواصليّة.

يذهب فتح الله أحمد سليمان إلى أنّ هناك ثلاثة تعريفات لمصطلح أسلوب، التّعريف الأوّل يتمّ من منظور المنشئ، ويقوم على أساس أنّ الأسلوب يعبّر تعبيرًا كاملًا عن شخصيّة صاحبه بل ويعكس أفكاره، أما التّعريف الثاني وهو ينبع من زاوية النّصّ، والّذي تُستخدم اللّغة استخدامًا عاديًّا أمّا في حالة الانحراف عن النّمط العادي فيكون هنا استخدامًا أدبيًّا للغة، وهنا يُشكّل ما يسمّى بالخاصّية الأسلوبيّة، أما التّعريف الثالث فهو يتحدّد من جهة المتلقّي، وأساس هذا التّعريف أن دور المتلقّي في عمليّة الإبلاغ مهمّ إلى الحدّ الّذي يراعي فيه المخاطب حالة مخاطبه النّفسيّة ومستواه الثّقافي والاجتماعيّ، كما يؤثّر في هذا الخطاب عُمْر المخاطب وجنسه، وعلى المنشئ أن يُثير ذهن المتلقّي حتّى يحدث تفاعلًا بينه وبين النّصّ، واستجابة المتلقّي ورفضه هما المحك في الحكم على مدى حدوث هذا التّفاعل[2]، وحتّى يمنح المنحى الأسلوبيّ لغة الخطاب خصوصيّتها الشّعريّة وتأثيراتها الجماليّة، يجب أن يتميّز النّصّ في الأساليب لأنّ الخصوصيّة الأسلوبيّة هي بمثابة روح للشّعر وإيقاعه وهي نقطة تأوّج إبداعي تبلغُه لغة الشّعر.

فالأسلوبيّة والشّعريّة والأدبيّة، مصطلحات ذات منحى جمالي واضح من حيث إنّها تهتمّ بالاستعمال الفنّي للّغة وقد جاءت الشّعريّة لتستكمل النّقص الّذي ظهر في الأسلوبيّة؛ من حيث إنّ

[1]- الجاحظ، البيان والتّبيين، ج1، ص12/11.

[2]- ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص8/7.

الشّعريّة لا تقف عند ما هو حاضر وظاهر من البناء اللّغويّ في النّصّ الأدبيّ وإنّما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفيّ وضمنيّ، كما أنّها تقيم اعتبارًا لما ينشأ في نفس القارئ من أثر[1].

إنّ المستويات الصّوتيّة والنّحويّة والدّلاليّة لا تعدو أن تكون مجرّد معالم عريضة ينتهجها النّاقد الأسلوبيّ، وينهل منها في تصيّده لجماليات النّصّ الشّعريّ تصيّدًا أسلوبيًّا، وقريب من هذا المعنى ما نجده عند (رومان جاكبسون) في حديثه عن مقاربة الشّعريّة مقاربة أسلوبيّة، وقد حصر ذلك الفيض الشّعريّ أو الجماليّ في «مستوى تنظيم وترتيب البنى التّركيبيّة، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النّحويّة، وفي مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التّطريزيّة، وهذا النّسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التّوازي انسجامًا واضحًا، وتنوّعًا كبيرًا في الآن نفسه، إنّ القالب الكامل يكشف بوضوح عن تنوّعات الأشكال والدّلالات الصّوتيّة والنّحويّة والمعجميّة»[2]، فلا شكّ أنّ علم الأسلوب يهتمّ بالدّراسة العلميّة للأساليب، بغية استكشاف خصائصها، وأنواعها وتقنياتها وجمالياتها، ويبدو أنّ للأصوات قيمة كبيرة في بناء الأسلوب، فعليها يعتمد الأسلوب في كثير من تلويناته وانزياحاته وإيحاءاته.

3. ماهية الإيقاع وعلاقته بالأسلوبيّة:

لا تتأتّى لذّة الخطاب في أيّ جنس أدبيّ إلّا من جميع مكوّناته لفظًا وبناءً ومعنى، والعامل الموحّد لهذه المكوّنات هو الإيقاع الّذي له وظيفة مزدوجة تتمثّل في وصل مكوّنات الخطاب بعضها ببعض وفي التّأثير في المتلقّي[3]، إذْ يُعَدُّ الإيقاع من أهمّ المرتكزات الّتي يقوم عليها النّصّ الشّعريّ، وهو روح القصيدة وقلبها النّابض المعبّر عن مواطن الأحاسيس، وهو ترجمة واقعيّة لانفعالات الشّاعر ورغباته وما تنازعه به ذاته، ومحور أساس في الجمال الشّعريّ يمنحه القدرة على التّأثير والتّعارض والاختلاف بين مستويات النّصّ المختلفة[4]، فالخطاب لا يحظى باللّذة ولا يرتقي إلى الجماليّة إلّا مع

[1]- ينظر: مسعود بُودوخة، الأسلوبيّة وخصائص اللّغة الشّعريّة، ص11/10.

[2]- رومان جاكبسون، قضايا الشّعريّة، ترجمة: محمّد الولي ومبارك حنون، ط2، دار توبقال، 1990م، ص106.

[3]- ينظر: أحمد عزور، علم الأصوات اللّغويّة، دط، ديوان المطبوعات الجامعيّة، وهران، دت، ص65.

[4]- ينظر: موفق قاسم خلف الخاتوني، دلاله الإيقاع وإيقاع الدّلالة في الخطاب الشّعريّ الحديث، ط1، دار غيداء للنّشر 2016م، ص11.

تظافر جميع المكوّنات فيه لفظًا ومعنى وبناءً، ولا يَتأَتّى له ذلك إلّا بتوفّر عنصر الإيقاع المساهم في ربط تلك المكوّنات من جهة، والتّأثير في المتلقّي من جهة أخرى.

1.3. مفهوم الإيقاع:

بلغ الإيقاع الشّعريّ مستوًى راقيًا في العصر الجاهليّ ورسمت أطره علميًّا في فجر الإسلام، وقد كان الخليل بن أحمد الفراهيدي أوّل من كتب في الإيقاع، وهو واضع علم العروض المتوفى عام 791م، ومن المؤسف أن ضاعت مؤلّفاته في النّغم والإيقاع، ويرى أحمد رجائي أنّ مجال الإيقاع قريب من النّاحية العمليّة التّطبيقيّة من علم العروض وذلك ضمن إطار نظريّ واضح يرتبط بعلم العروض الّذي وضعه، إلّا أنّ علم الإيقاع أوسع وأشمل[1].

ارتبط مفهوم الإيقاع من النّاحية اللّغويّة* باللّحن والغناء، وهذا ما نجده عند معظم علماء اللّغة أمثال ابن منظور، والفيروزابادي ومؤنس رشاد الدّين وغيرهم.

كان العرب قديمًا أكثر دراية بأمور الوزن والإيقاع من جيل هذه الأيام، وكلّما تعمّقنا في علم الإيقاع ازددنا يقينًا بأن العروض وعلم الإيقاع واحد، لأنّ القسم الأعظم من مفاهيم العلمين كانوا فئتين، كان كلّ منهما يُغنّي على ليلاه على حدّ تعبير أحمد رجائي، والحقيقة هي أنّ علم العروض لا يحيد إلّا في حدود خصوصيات اللّغة وأنّ علم الإيقاع الموسيقيّ لا يحيد إلّا بسبب خصوصيات الموسيقى وإمكانيّاتها الأكبر والأدقّ[2].

يعتبر تنظير الفارابي أقوى تنظير وأكثر تفصيلًا ودقّة في هذا الموضوع حيث تناول كتاب (موسيقى الكبير) موضوع الإيقاع الموسيقيّ في بحثين متباعدين، أحدهما نظريّ، والآخر نظريّ

---

[1]- ينظر: أحمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، ط1، دار الفكر للطباعة والنّشر، 1999م ص106/105.

*- يعرّف ابن منظور الإيقاع بأنّه: «من إيقاع اللّحن والغناء وهو يوقّع الألحان وبينهما»، ابن منظور، لسان العرب، مجلّد15 ص263، ويعرّفه الفيروزابادي: «الإيقاع إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقّع الألحان وبينهما»، الفيروزابادي مجد الدّين محمّد بن يعقوب بن إبراهيم الشيرازي الشافعي ، القاموس المحيط، دار الكتب العلميّة، 1999م، ج1، ص27، في حين يعرّفه صاحب المرام في المعاني والكلام قائلًا: «الإيقاع مصدر أوقع النّقر على الطّبلة بإتقان مع الأصوات والألحان»، مؤنس رشاد الدّين، المرام في المعاني والكلام، القاموس المحيط الكامل، ط1، دار الرّاتب 2000م، ص106/105.

[2]- ينظر: أحمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض، ص63.

وعمليّ، يُضِيف إلى القسم الأوّل مقولات مهمّة، حيث يعرّف الإيقاع بأنّه: «عبارة عن سلسلة أزمنة يُوضّحها النّقر على آلة مجوّفة كالطّبل والدّف» ويعرّفه أيضًا بأنّه:«نقلة منظّمة على النّغم ذوات فواصل والفاصلة هي توقّف يواجه امتداد الصّوت والوزن الشّعريّ نقلة منتظمة على الحروف ذوات الفواصل إنّما تحدث بوقفات تامّة لا يكون ذلك بحرف ساكن[1]»، و الملاحظ على تعريف الفارابي أنّه يربط الإيقاع بالموسيقى والألحان جاعلًا له صنفين كلّ صنف وبما يميّز نقراته، إمّا بالتّساويّ أو بالتّفاضل، إلّا أنّه ينفي وجود الموصل في الشّعر العربيّ أصلًا.

نشطت نظريّة إخوان الصّفا بعد وفاة الفارابي بأكثر من عقدين، واستمرّوا بعد ذلك حوالي نصف قرن، وتختلف نظريّة إخوان الصّفا اختلافًا جذريًّا عن نظريّة الفارابي، فهم من المدرسة العروضيّة الّتي تعتبر أنّ أصل الإيقاعين والموسيقي واحد، وهم ينطلقون من الأصول الثّلاثة، وهي السّبب والوتد والفاصلة، وهي الأصول الّتي تحكم كلّا من العروض والإيقاع[2]، فَهُمْ يوطّدون العلاقة بين الإيقاع الشّعريّ والإيقاع الموسيقيّ من خلال تلك الأصول الثّلاثة الّتي تجمع بين الإيقاعين معًا.

تنبّه ابن سينا من جهته إلى مسألة التّوافق بين الإيقاع الموسيقيّ والإيقاع الشّعريّ (الوزن) ووحدته (التّفعيلة) المؤلّفة من حروف، حيث يقول: «الإيقاع تقدير لزمان النّقرات فإذا اتّفق أن كانت النّقرات منغّمة كان الإيقاع لحنيًّا، وإذا اتّفق أن كانت النّقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريًّا[3]»، فهو يربط الإيقاع الموسيقيّ بالنّقرات المنغّمة واللّحن، أمّا الإيقاع الشّعريّ فمتعلّق بالحروف الّتي تنظّم الكلام.

اهتمّ ابن طباطبا بموضوع الإيقاع الشّعريّ في التّراث العربي حيث استعمل مصطلح الإيقاع للإبانة عن لذّة النّصّ الشّعريّ، وهو يرى أن للشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه[4].

كما يدرج السجلماسي لفظة الإيقاع في سيّاق حديثه عن التّخيّل ويدخله في تعريف

---

[1]- الفارابي أبو نصر، الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، دط، دار الكتاب العربي، دت، ص1085/1086.

[2]- ينظر: أحمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض، ص130.

[3]- جابر عصفور ، مفهوم الشّعر، ط3، دار التّنوير للطباعة والنّشر، 1983م، ص247.

[4]- ينظر: ابن طباطبا العلوي محمّد بن أحمد، عيار الشّعر، تحقيق: محمّد زغلول سلام، ط3، منشأ المعارف، دت، ص53.

الشّعر هو: «الكلام المخيّل المؤلّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفّاة فمعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعيّ، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كلّ قول منها مؤلّفًا من أقوال إيقاعيّة، فإنّ عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفّاة هو أن تكون الحروف الّتي يختم بها كلّ قول منها واحدة[1]»، يربط السجلماسي الإيقاع بالوزن والتّخييل ويشترط في الوزن وجود عدد إيقاعيّ متساوي الأزمنة، كما يشرح معنى مقفّاة والّتي في نظره اختتام كلّ قول بنفس الحرف.

ومن الكتب القديمة الّتي حظي الإيقاع فيها بالعناية والاهتمام كتاب (كمال أدب الغناء) حيث يُعَرِّف صاحبه الإيقاعات بأنّها: «أوزان أزمنة النّغم والزّمان إنّما سُمّي زمانًا لأنّ على نهايته نقرتين يحضرانه بينهما، وهو الدّوي الحادث من القرع الّذي يبقى زمانه في السّمع، وعدد نقراته أبدًا زائد على عدد الأزمنة من الإيقاع واحد، ولهذا يقرب علينا إحصاء النّغم الّتي في اللّحن من غير مشاهدة آلة، فيما نغم، وذلك أنّا نحصي نقرات الإيقاع في أدواره ونسقط من عدد نقرات ما يمرّ من الأدوار واحد ويكون الباقي كعدد النّغم الّتي تمدّ في اللّحن، هذا إذا كانت تلك النّقرات مفردات وصولًا في الإيقاع لن تتغيّر[2] »، يُلاحَظ أنّ حسن الكاتب يربط الإيقاع بالأزمنة والنّقرات، وكلّما أحصينا عدد النّقرات استطعنا إحصاء النّغم في اللّحن، حتّى وإنْ لم يتم مشاهدة الآلة.

إنّ أهمّ ما لفت انتباهنا حول مفهوم الإيقاع عند التّراثيين العرب حازم القرطاجني، الّذي يرى أنّه لا تستلذّ عبارة ولا تسمج أخرى بتأثير من تراكب جزيئات عناصرها اللّسانية المدغدغة للحسّ « ... وأن يأخذ الكلام من كلّ مأخذ حتّى يكون كلّ مستجدّ بعيد عن التّكرار، والبصيرة بضروب تركيباتها وشتّى مآخذها... وبسرعة التّنبّه للموضع الّذي تطابقه العبارة من الوزن في ترتيب الحركات والسّكنات فيطيعها في ذلك الموضع ويصلها بما قبلها بزيادة أو نقص أو إبدال أو غير ذلك[3]».

[1]- السجلماسي أبو محمّد القاسم، المنزع البديع، تحقيق: علّال الغازي، ط3، مكتبة المعارف، الرباط، 1980م، ص218.

[2]- الكاتب حسن بن أحمد بن علي، كمال أدب الغناء، مراجعة: محمود أحمد الحنفي، وتحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، دط الهيئة المصريّة العامّة للكتاب بالقاهرة، 1975م، ص92.

[3]- حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص17.

لا يسعنا المقام هنا للتّوغّل أكثر في مفهوم الإيقاع عند التّراثيين، إذ اخترنا مختصرات متناثرة فحسب، وكذلك سنتطرّق في عجالة للتّعرّف على بعض مفاهيم الإيقاع عند الباحثين المحدثين عربًا وغربيين.

يُعرّف كمال أبو ديب الإيقاع بأنّه: «الفاعليّة الّتي ينقل إلى المتلقّي ذي الحساسيّة المرهفة الشّعور بوجود حركة داخليّة ذات حيويّة متنامية تمنح التّتابع الحركيّ وحدة نغميّة عميقة عن طريق إضفاء خصائص معيّنة على عناصر الكتلة الحركيّة، تختلف تبعًا لعوامل معقّدة، الإيقاع إذن حركة متنامية يمثّلها التشكل الوزنيّ حين تكتسب فئة من نواة خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه الإيقاع بلغة الموسيقى، هو الفاعلية الّتي تمنح الحياة للعلامات الموسيقيّة المتغايرة الّتي تؤلّف بتتابعها العبارة الموسيقيّة، واستخدام لغة الموسيقى هنا ذو فائدة كبيرة ويمكن في الواقع أن تعيّن النّظريّة على تفهم طبيعة الإيقاع الشّعريّ عونًا كبيرًا، إذا استخدمت معطياتها بحذر ودون تعسّف أو قسر للشّعر نفسه[1]».

يحاول كمال أبو ديب التّعمق أكثر في الإيقاع إلى درجة استشعار المتلقّي المرهف والحساس بوجود تلك الحركة الدّاخليّة، الّتي تتنامى حيويّتها وفاعليّتها انطلاقًا من تواجد ذلك التّشكّل الوزنيّ هذا عن الإيقاع الشّعريّ، في حين يعبّر عن الإيقاع الموسيقي هو الآخر بأنّه الفاعليّة، لكن فاعليّة تتعلّق بالعلامات الموسيقيّة والعبارة الموسيقيّة، مشيرًا إلى أنّ الإيقاع الموسيقيّ ساهم في فهمنا الإيقاع الشّعريّ لكن شريطة الحذر وعدم التّعسّف في ذلك، فما الشّعر في حقيقته إلّا كلامًا موسيقيًا، تنفعل لموسيقاه النّفوس وتتأثّر القلوب.

إنّ الإيقاع من القضايا الصّوتيّة الّتي كانت محور دراسات تناولت الخطاب الشّعريّ بينما ظلّت قليلة بل نادرة في النّثر لخصوصيّته إذ اعتبر دومًا ميدانًا للتّوصيل والإبلاغ، رغم أنّ مشكلة الإيقاع ليست مقصورة على الأدب بشكل نوعيّ أو حتّى على اللّغة، إذْ يرى أحمد عزوز أنّ الإيقاع في اللّغة

[1]– كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن، ط2، دار العلم للملايين، 1981م، ص230 .

البشريّة الّذي له صلة وثيقة بالنّغم ويفرض ذاتيته على القارئ حتّى ولو لم يكن منتبه، ويؤكّد قوّة معنى الكلمات والضّغط على الإنفعال والأفكار[1].

يقوم الإيقاع الشّعريّ عند صلاح يوسف عبد القادر على ركيزتين أساسيتين هما:

- النّظام الخاص في تتابع المقاطع.
- مراعاة النّغمة الموسيقيّة الخاصّة عند الإنشاد (التّنغيم).

ترتبط هاتان الرّكيزتان بالتّشكيل الصّوتيّ، وثمّة ركيزة أخرى تحمل طابعًا فلسفيًّا وتتعلّق بالمعنى المنبثق عن المخيّلة الشّعريّة، وما يصحبهما من انفعالات نفسيّة، وهي ركيزة تعضد الرّكيزتين الأوليتين في إتمام عمليّة الكمال الموسيقي[2]، فالمقاطع والنّغمة الموسيقيّة إضافة إلى التّشكيل الصّوتيّ المتعلّق بالمعنى والمخيّلة الشّعريّة تحقّق معًا الكمال الموسيقي، في نظر صلاح يوسف عبد القادر المتأثّر برأي إبراهيم أنيس.

أهمّ ما يسلكه الإيقاع الشّعريّ في نظر عمّيش العربي هو إبراز مقوّمات الانسجام والتّلاؤم بين الملفوظات والمسموعات، المفضية بعد إذْ تتحقّق لها الغايات التّركيبة الملتذّة إلى إبداع البلاغة والبيان[3]، كما يربط الإيقاع بالإنشاد من خلال انسجام العناصر الصّوتيّة واستساغ الأذن لها كما يلفت انتباهنا إلى كون الأعراب قد اطمأنّوا لبعض تلك النّماذج الموقّعة، الّتي حضيت عندهم بالمباركة والتّمجيد، مشيرًا إلى أصل كلمة توقيع الّتي كانت تعني العصى والعيدان، ثم يتبلور مفهومها ليغدو شاملًا كلّ ما له علاقة بالأصوات والمعاني والأخيلة، إضافة إلى هذا فالإيقاع عنده هو الجانب الأكثر تفلّتًا من وعي الذّات المنشئة، وليس ذلك لشيئ إلّا لكونه في طبيعته متّصلًا بتحسّس اللّسان للمستتبعات التّركيبيّة، فتحصل مجاذبات الحروف والصّيغ بشكل اتّباعي تواردي محمول على تأجّج

[1]- ينظر: أحمد عزوز، علم الأصوات اللّغويّة، دط، ديوان المطبوعات الجامعيّة، وهران، دت ، ص63/62.

[2]- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعري، ط1، دار الأيام للطّباعة والنّشر، 1996م-1997م ص160/159.

[3]- ينظر: عمّيش العربي، خصائص الإيقاع الشّعري، دط، دار الأديب للنّشر، 2005م، ص13.

فورة الأحاسيس والمشاعر، والشّاعر إذا يتساند إلى تلك العوالم الدّاخليّة بما تزخر به من الغرابة والحؤول، فإيقاع الشّعر هو إيقاع اللّغة وإيقاع اللّغة من صميم الإيقاع[1].

لا يفوتنا الاطلاع على بعض آراء الغرب في موضوع الإيقاع، ونبدؤه بـ:ريتشارد الّذي عرّف الإيقاع بأنّه نسيج من التّوقّعات والإشباعات و الاختلافات والمفاجآت الّتي يحدثها تتابع المقاطع والإيقاع، وفقًا لهذا التّعريف لا يُعدُّ شيئًا ذاتيًّا في الكلام بل يُعدُّ نشاطًا نفسيًّا لدى المتلقّي، مؤدّى ذلك أنّ الإيقاع ليس شيئًا في طبيعة الأصوات نفسها وإن نسبناه إليها، وإنّما هو في الواقع إيقاع للنّشاط النّفسيّ الّذي من خلاله لا ندرك أصوات الكلمات فقط، بل ما فيها من معنى وشعور[2].

يرى جون ديبوا (John Pubois): «أنّ ما نسمّيه إيقاعًا فهو الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعيّة متماثلة تكوّنها مختلف العناصر النّغمية»، وهو يجمع بين الانتظام والنّطق والسّمع من خلال توفّر العناصر النّغميّة الّتي تكوّن الإيقاع، في حين يذهب (Laurence James) و (Marcl Gessot) إلى أنّ الإيقاع: حدث فيزيائيّ يتعدّى إطار الإحساسات السّمعيّة وما يسري على البيت الشّعريّ من قوانين، يجب أن يسري على الأقلّ نظريًّا على النّثر الّذي كوّن لنفسه نظامًا خاصًّا به لا يختلط مع نظام البيت ولا يلتبس[3].

وخلاصة قولهما أن الإيقاع أوسع وأشمل من الشّعر، لأنّه يتجاوزه ويتعدّاه إلى النّثر نظرًا لاعتماده على الإحساسات السّمعيّة.

تربط إليزابيث دور الإيقاع بالوزن إذ تقول: «ليس الوزن إلّا عنصرًا واحدًا من عناصر الإيقاع»،كما يمكن فهم قولها: «إنّما نقرة الوزن المنتظمة بالنّسبة للشّاعر الحاذق هي الأساس أو القاعدة الّتي يتباعد عنها ثمّ يعود إليها، وهي عنصر حركة أكبر، وتلك الحركة هي الإيقاع، والإيقاع يعني التّدفّق أو الانسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر ممّا يعتمد على الوزن، وعلى الإحساس أكثر من التّفعيلات»، ومعنى ذلك أنّ من خصائص الإيقاع الجوهريّة الانتظام في نسق يحدّد هويّته أو في

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص59/58.

[2]- ينظر: تامر سلّوم، نظريّة اللّغة والجمال في النّقد العربي، ط1، منشورات دار الحوار اللاذقيّة، سوريا، 1983م، ص62.

[3]- ينظر: أحمد عزوز، علم الأصوات اللّغويّة، ص67.

عدد من الأنساق المتّصلة أساسًا بعنصر الزّمن كالمعاودة والتّكرار والتّرجيع والفواصل والحركة والسّكون، ممّا يشير إلى حركة الجزء في الكلّ واللّحظة في الزّمن[1].

وعليه فالإيقاع عند الحداثيين سواء من العرب أو من الغرب أصبحت له عدّة دلالات وتوسّعت أكثر مع المفهوم الإيقاعيّ عند التّراثيين، فلم تعد دلالته مقتصرة على الإيقاع الموسيقيّ والألحان والأنغام، أو الوزن والتّخييل، بل شملت حتّى أدقّ العناصر والجزئيات المكوّنة للنّصّ الشّعريّ والمؤثّرة في المتلقّي من خلال توغّله في المشاعر والأحاسيس.

2.3. أقسام الإيقاع:

ما يمكن الاتّفاق عليه لدى تدوير الكلام على مسائل الإيقاع هو حقيقة كون العرب تتحرّى تجويد الكلام وتزيينه بعيدا عن الممارسة الشّعريّة، وبذلك فهي لا تقصر جمال التّأليف الأدبي المشاكل جماليات الشّعر على القصيدة فقط، بل تتعدّاه إلى توقيع الأساليب وابتداع التّخييل والتّصوير فتحصل لها الأريحيّة[2].

يقودنا الحديث عن مفهوم الإيقاع إلى محاولة معرفة أقسامه، فالبنية الإيقاعيّة هي أوّل المظاهر الماديّة المحسوسة للنسج الشّعريّ الصّوتيّ وتعلّقاته الدّلاليّة، وعلى هذا فدرجات الإيقاع تشمل المستوى الصّوتيّ الخارجيّ المتمثّل في الأوزان العروضيّة بأنماطها المألوفة والمستحدثة ومدى انتشار القوافي، ونظام تبادلها ومسافاتها وتوزيع الحزم الصّوتيّة ودرجات تموّجها وعلاقاتها، كما تشمل ما يسمّى عادة بالإيقاع الدّاخليّ المرتبط بالنّظام الهرمونيّ الكامل للنّصّ الشّعريّ[3].

يمكّن الإيقاع الدّاخليّ الكشف عن عدد كبير من المستويات الإيقاعيّة المستترة، منها ماله طابع صوتيّ يتّصل ببنية الإيقاع الخارجيّ صاعدًا أو هابطًا منها، شاذ الصّلة الجدليّة بين البنيتين، مثل إيقاع الحروف ومجموعاتها الصّوتيّة فيما يسمّى بالرجوع الصّوتيّ أو التّرجيع (الرّجع الصّوتيّ، والترجيع هو: علاقة الأخرى بعضها بالبعض الآخر في بيت أو أكثر من قصيدة، من حيث تشابهها

[1]- ينظر: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربيّ، ط1، مملكة البحرين، وزارة الإعلام للثقافة والتّراث الوطني، 2006م ص21.

[2]- ينظر: عمّيش العربي، خصائص الإيقاع الشّعري، ص14.

[3]- ينظر: صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، دط، دار قباء، دت، ص29/28.

أو اجتماعها أو غيابها أو افتراقها أو تجانسها ممّا يخلق إيقاعًا موجودًا متجانسًا، يرسم صلة متفاعلة بين بنية المنطوق مع بنية المدلول، فيتحوّل النسيج الصّوتيّ إلى تنغيم إيقاعيّ كما يتحوّل البناء "الثّبات والارتكاز" إلى حركة، وإيقاع حركات المدّ الدّاخليّة المتّصلة بنظام التّقفية في النّصّ ومنها ما له غير الطّابع الصّوتيّ والمتّصل ببنية اللّغة في مستوييها الدّاخلي "اللّغة الشّعرية: الصّورة والرّمز" والخارجيّ كالتّراكيب اللّغويّة ومتتاليات الجمل والصّيغ بمجموعاتها المختلفة وهو ما يمكن أن نطلق عليه "إيقاع لغة النّصّ"[1].

يذهب أحمد عزوز إلى نفس التّقسيم وهو خارجيّ وداخليّ، فالإيقاع الخارجيّ: وهو التّفعيلة والبحر والوزن في القصيدة الشّعريّة أي؛ ما يحسّ به في ظاهر الجملة، والإيقاع الدّاخليّ ويصطلح عليه بـ:"وحدة الإيقاع" أو "وحدة النّغم" الّتي يكون مبعثها عناية الكاتب بانتقاء واختيار ألفاظ خاصّة مرتفعة عن السّوقي ومبتعدة عن الحوشي، وتعبّر تعبيرًا دقيقًا عن انفعالاته وعواطفه أو تكرار أصوات داخل التّركيب، والإيقاع الدّاخليّ: هو جرْس اللّفظة ووقعها على السّمع، النّاشئ من تأليف أصوات حروفها وحركاتها وسكناتها ومدى توافقه مع دلالة اللّفظة، لأنّ للحرف في اللّغة العربيّة إيحاءً خاصًّا فهو إن لم يكن يدلّ دلالة قاطعة على المعنى يوحي به[2].

إنّ انتظام البنية الإيقاعيّة الواسعة بمجاليها الخارجيّ والدّاخليّ، يحكمه قانون أساسي يحكم في الوقت نفسه مختلف بنى النّصّ الرئيسة (المضمون، اللّغة، الإيقاع) بجميع مجالاتها الدّاخليّة والخارجيّة أو السّطحيّة والعميقة، وهو قانون العلاقة المتقاطعة بين الزّمان والمكان الّذي يمثّل البنية، الجذر لكلّ البنى على اختلافها وتفرّعها في النّصّ الشّعريّ[3].

نكشف حقيقة البنية الإيقاعيّة والقوانين الّتي تضبط انتظامها من النّصّ الشّعريّ من خلال تعمّقنا في مجاليها الخارجيّ والدّاخليّ، فالبنية الإيقاعيّة أوّل المظاهر المادّية المحسوسة للنسيج الشّعريّ الصّوتيّ وتعلّقاته الدّلاليّة، وبوسعنا أن نطمئنّ إلى تحديد غريماس لها باعتبارها "أجروميّة التّعبير الشّعريّ" على أساس أنّ الخطاب الشّعريّ عندما يطلق على مستوى التّعبير يمكن تصوّره باعتباره نوعًا من عرض

[1]- ينظر: علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشّعر العربيّ، ص56/55.

[2]- ينظر: أحمد عزوز ، علم الأصوات اللّغويّة، ص68.

[3]- ينظر: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربيّ، ص57.

الوحدات الصّوتيّة المتشاكلة، التّي يمكن التّعرف فيها على مجموعة من التّوازيات والبدائل من المتألفات والمتنافرات[1]، وعلى هذا فدرجات الإيقاع تشمل المستوى الصّوتيّ الخارجيّ المتمثّل في الأوزان العروضيّة بأنماطها المألوفة المستحدثة ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها وتوزيع الحزم الصّوتيّة ودرجات تموّجها وعلاقتها كما تشمل ما يسمّى عادة بالإيقاع الدّاخليّ المرتبط بالنّظام الهرموني الكامل للنّصّ[2].

يرى علوي الهاشمي أنّ بنية الإيقاع الخارجيّ تنقسم أوّلا من حيث الحواس المتلقّية لها إلى مستويين متلازمين هما المستوى السّمعيّ والمستوى البصريّ، وإذا كان المستوى الأوّل أشدّ دلالة وأكثر أهميّة بالنّسبة إلى التّجربة الشّعريّة، خاصّة في مراحلها الأولى (قصديّة العمود) التّي اعتمدت موسيقى الصّوت والإنشاد والرّواية أي؛ تشكيل الزّمان عبر تجربة الأذن وحدها فإنّ المستوى الثاني (البصريّ) أخذ تدريجيًّا يحتل مكانة لا يمكن تجاهلها، وإن قلّت أهمّيته عن مكانة المستوى الأوّل وذلك لما لها من دور بارز في إغناء تجربة الأذن الزّمنيّة، بإضافة ملامح واضحة من تجربة العين الّتي تعتمد تشكيل المكان تشكيلًا إيقاعيًّا، يتداخل بصورة خصبة مع تشكيل الزّمن، ليُنتجا معا بنية إيقاعيّة مشتركة ذات تأثير ودلالة أعمق ممّا كانت عليه في بعدها الواحد ويمكن ملاحظة هذه البنية الزمكانيّة المشتركة في المراحل المتوسّطة من تطوّر التّجربة (قصيدة التّفعيلة) وهي بنية ذات خصائص إيقاعيّة متوازنة بين تجربة الأذن وتجربة العين على صعيد الإيقاع الخارجيّ[3].

فالإيقاع الخارجيّ عند علوي الهاشمي هو الآخر ينقسم إلى قسمين أو إلى مستويين متلازمين سمعيّ وبصريّ، ذاكرًا في تحليله أنّ القصيدة العموديّة مرتبطة بالجانب السّمعيّ بحكم اعتمادها على الصّوت والإنشاد والرّواية، مندرجا إلى المستوى الثاني وهو بصريّ، نلاحظها أكثر في شعر التفعيلة وهي تجربة شعريّة توازن بين المستوى السّمعيّ والمستوى البصريّ وهذا دائما على مستوى الإيقاع الخارجيّ أو على الصّعيد الخارجيّ، وقد كانت التّعاريف العربية القديمة للشعر تلحّ على خاصّيّته الصّوتيّة منها "الكلام المنظوم"، " الكلام الموزون المقفى يدّل على معنى، ويقوم بعد البنية على أربعة أشياء، اللّفظ

[1]- ينظر: صلاح فضل ، أساليب الشّعريّة المعاصرة، ص55.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص27.

[3]- ينظر: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربيّ، ص66/65.

والوزن والمعنى والقافية"، إلاّ أنّ ثورة الإيقاع الّتي شهدها الشّعر العربي المعاصر قد انتقلت بالمظهر الصّوتيّ الخارجيّ للشّعر من مجرّد عرف محتوم مقولب، إلى بنية محفّزة وسببيّة، تتشكّل من جديد في كل مرّة عبر مستويات متدرجة تبدأ من القصيدة العموديّة الّتي تظلّ قطبًا موسومًا، إلى قصيدة النّثر الّتي تمثّل غاية الانحراف عن النّموذج الأوّل، فإنّ توظيف هذا المدى الإيقاعيّ العريض يظلّ ملمحًا فارقًا وجوهريًّا يميّز بين الأساليب الشّعريّة، ويحدّد درجة قربها أو بعدها من الغنائيّة الّتي تكاد تتمركز عند القطب الأوّل[1].

يضيف صابر عبد الدّايم أنّ القيم الصّوتيّة في النّصّ الشّعريّ لا تعنى بالحركة فقط ولا بالصّوت فقط، بل إنّ للسّكتة أيضا دلالتها ومعناها وإيحاءاتها في عالم الموسيقى ودنيا الشّعر فالصّمت نفسه إنّما يتحدّد بالإضافة للكلمات، والسّكتة في الموسيقى إنّما تأخذ معناها من ما يجاورها من ألحان فالصّمت على هذا الاعتبار لحظة من لحظات الكلام، والسّكوت ليس بكمًا بل رفضًا للكلام، فهو نوع منه، وظاهرة السّكوت التّي تعدّ شكلًا إيقاعيًّا تكون لحظة الإنشاد الشّعريّ ابتغاء التّأثير الفنّي في السّامعين وجذبهم، وعلوّ الصّوت وانخفاضه أثناء الإنشاد الشّعريّ له تأثيره الخاصّ فلكلّ حالة ما يناسبها من الصّوت علوًّا وانخفاضًا، جهرًا وهمسًا[2].

يقصد صابر عبد الدّايم بالقيم الصّوتيّة في النّصّ كيفية التّأثير في السّامع من خلال الإنشاد وهذا بالصّوت، وحتّى بالسّكوت الذّي يعتبره شكلًا إيقاعيًا في لحظة الإنشاد الشّعري مضيفًا إلى ذلك رفع الصّوت وخفضه ودوره في جذب السّامع، إنّ تغير الحركة الإيقاعيّة ليست فعلًا عابثًا، وإنّما ارتفاع إلى ذروة في الحركة الدّاخليّة للقصيدة.

تُعدُّ الموسيقى الخفيّة أشدّ تغلغلًا في النّفس الإنسانيّة، وأصدق تعبيرًا عن مشاعره وأحاسيسه وهي أهمّ من الموسيقى الّتي تظهر في الوزن والقافية، والموسيقى الخفيّة تتبع من انتقاء الألفاظ وملاءمتها للمعنى ومدى ما تظيفه من دلالات موحية، تتغلغل وتتناغم مع أعمق أعماق النّفس الإنسانيّة، فهي تضفي حسن الأداء وترابط الأفكار وجمال التّصوير على العمل الأدبيّ، بما يجعله يصل إلى سويداء القلب، وهذا ما نلاحظه في الشّعر التّفعيلي الّذي يبتعد عن الموسيقى الظّاهرة بما تشمله من وزن يضبط

[1]- ينظر: صلاح فضل ، أساليب الشّعريّة المعاصرة، ص55.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص27.

النّغم، نتيجة لتكرار وحداته الموسيقيّة الّتي سمّاها أبو السّعود بالتّفعيلات، أما القافية فلها دور المكمّل للوزن في ضبط الإيقاع النّغميّ للأبيات، وقد عبّر أبو السّعود سلامة أبو السّعود عن شعر التّفعيلة بأنّه شعر الهمس المبطّن بالخيال المجنّح، والفكر المتوهّج[1].

يبدو أن تفسير الظّواهر الإيقاعيّة لا في عزلة واستقلال، وإنّما في سياق التشكّل الإيقاعيّة الكليّة هو الطّريقة الوحيدة التّي تضيء أبعاد التجاوب الإيقاعيّ، وإن كان حدوث ما يحدث وامتناع ما لا يحدث في شروط ثقافيّة وحضاريّة معيّنة، فالإبداع الشّعريّ هو تناغم إيقاعيّ أوّلًا وأخيرًا[2].

ومن هنا يتشكّل النّظام الإيقاعيّ العام من عدّة آليات، وزنيّة وصوتيّة وبلاغيّة وبصريّة ونفسيّة تتظافر كلّها أو بعضها في السّياق الواحد، وتؤسّس إرساليّاته النّغميّة الفاعلة في النّسق التعبيريّ الإفهاميّ، وهي إرساليّات دالة على فاعليّة الحلقات الإيقاعيّة الصّغرى المشكّلة للحلقة الإيقاعيّة الكبرى، التي لها مفادات النّغم الشّعريّ في النسق التّعبيريّ العام[3].

يعدّ كتاب من جماليّات إيقاع الشّعر العربيّ من الكتب المعاصرة والقيّمة الّتي تناول صاحبها عبد الرّحيم كنوان الإيقاع من جوانب عدّة، بل خصّص فيه فصلًا كاملًا عنونه بإيقاع التّشاكل القافويّ، لأنّ الشّعريّة العربيّة القديمة استوجبت أن تكون القافية ملازمة للوزن ومواكبة لتطوّره وإسهاماته النّغميّة المائزة، حيث يختصّ الوزن بالتّرتيب والتّنظيم الصّوتيّين، في حين تختصّ القافية بالتّرجيع والتّرديد النّغمتين، خاصة في نهاية ترسيمة كلّ بيت على حدّة[4]، فإيقاع القوافي أساس من أسس البناء الإيقاعيّ للشّعر العربي، ذلك أنّ القافية تُحدِث ضربًا من الإيقاع مصدره تكرّر وحداتٍ صوتيّة خاصّة في مواضع خاصة[5]، ولأنّ التكرير من الخصائص المألوفة في الشّعر العربي وبه كان الشّعراء يوقعون انفعالاتهم المكرورة بمناظرتها في هذا الباب بما يشاكلها من شاكلات الذّات الشّاعرة لحظة التّأجّج والإبداع، نجد أنّ لإيقاع تكرار الكلمة والحرف وحتّى الجملة بُعدًا جماليًا آخر حفل به

[1]- أبو السّعود سلامة أبو السّعود، الإيقاع في الشّعر العربيّ، دط، دار الوفاء، الإسكندرية، دت، ص113.

[2]- ينظر: كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربيّ، ص266.

[3]- ينظر: عبد الرّحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشّعر العربي، ط1، دار أبي رقراق للطّباعة والنّشر، 2002م، ص07.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص117.

[5]- ينظر: عيسى علي العاكوب، موسيقا الشّعر العربيّ، ط1، دار الفكر، دمشق سوريا، 1997م، ص206.

الشّعر العربي وزاده رونقًا وجمالًا، و لا يمكننا تجاهل ما مدى تأثير إيقاع المدّين الطّويل والقصير وتشكيله لزمن القول الشّعريّ والّذي سنفصّل فيه مع التّطبيق لاحقًا في شعر محمّد العيد آل خليفة.

يحتلُّ إيقاع الدّهشة النّغميّة مكانة بارزة ضمن أصناف التّجنيس الّتي لزمت الشّعريّة العربيّة في سيرورتها الدّاخليّة وافتنّ العرب في استقصائها بعدما أدركوا تفاضلاتها الصّوتيّة القارعة للآذان وما يتحصّل بها من تجانس المتقابلات الصّوتيّة المخصوصة بعمود الشّعر العربي، المفضية إلى تحسين القول الشّعريّ وتنويع محصّلاته الإثاريّة استجابة لرغبة الذّوات الشّاعرة في تمثيل كيفيّات نغمها المضمر (الدّاخليّ) بنغم مناظر له على المستوى الخارجيّ[1].

يسهم الإيقاع من جهته في تفجير الطّاقة الإيحائيّة الكامنة في المفردات الشّعريّة محقّقًا بذلك نسبة عالية من انسجام وتوافق الدّلالة الإيقاعيّة مع تجربة الشّاعر في نصّه، وبهذا يكون الإيقاع الدّاعم الأساس لهذا الإحساس العام بالإنسجام، مع أحاسيس المتلقّي وتدفعه للتّواصل مع العمل الفنّي والانتماء له، فهو يمارس تأثير السّاحر على حدّ تعبير موفق قاسم خلف الخاتوني في كتابه (دلالة الإيقاع وإيقاع الدّلالة في الخطاب الشّعريّ الحديث)، فاختيار الشّاعر لألفاظه ولأغلب العناصر اللّغويّة الدّاخلة من أجل إيصال تجربته إلى المتلقّي لا يمكن تبريره إلّا من خلال تصوّرنا لوقع تلك المكوّنات مع إيقاع عواطفه، ومن هنا فإنّ فلسفة الإيقاع في القصيدة العربيّة الحديثة تشتغل اشتغالًا مركّبًا يتجاوز البُعد الموسيقي الصرف إلى البعد الدّلاليّ، عبر الالتحام الحاصل بين البنية الإيقاعيّة والبنية الدّلاليّة، مسهمًا في تحريك المشهد الشّعريّ بها[2].

3.3. علاقة الأسلوبيّة بالإيقاع:

تتناول المقاربة الأسلوبيّة النّصّ الأدبيّ من مستويات عديدة أوّلها: المستوى الصّوتيّ، وهو الّذي يتناول فيه الدّارس ما في النّصّ من مظاهر الإتقان للصّوت ومصادر الإيقاع فيه، ومن ذلك النّغمة والنّبرة والتّكرار والوزن وما يبثّه المنشئ من توازٍ، ينفذ إلى السّمع والحسّ، وثاني هذه المستويات وهو المستوى التّركيبيّ أو النّحويّ، فأيّ الأنواع من التّراكيب هي الّتي تغلب على النّصّ، فهل يغلب عليه التّركيب الفعليّ أو الاسميّ أو الخوالف، أو تغلب عليه الجمل الطّويلة المعقّدة أو القصيرة أو المزدوجة وهنا يمكن

[1]- ينظر: عبد الرّحيم كنوان، من جماليّات إيقاع الشّعر العربيّ، ص359.

[2]- ينظر: موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدّلالة في الخطاب الشّعريّ الحديث، ص19/18/17.

أن يأتي دور الأسلوبيّة النّحويّة في دراسة العلاقات، والتّرابط والانسجام الدّاخليّ في النّصّ وعلى ذلك فإنّ الأسلوبيّة تكمن في «الكشف عن تلك التّراكيب اللّغويّة والأدوات الجماليّة الّتي تبرزها، وتنتصب المفارقة – في هذه الحالة– بين الأساليب الشّعريّة والكلام العادي على قاعدة الإيحاء ومحقّقاته والتّعبير غير المباشر ومستلزماته وآليّة النّغم ومسبّباته، على أن يجسّد ذلك فرديّة الشّاعر ووعيه الجماليّ[1]» وثالث هذه المستويات هو المستوى الدّلاليّ، وفيه يتناول المحلّل الأسلوبيّ استخدام المنشئ للألفاظ وما فيها من خواصّ تؤثّر في الأسلوب كتصنيفها إلى حقول دلاليّة.

لم تتوقّف المقاربة الأسلوبيّة عند البنية اللّغويّة وما تختزنه هذه البنية من طاقات إيحائيّة، وتحلّيها علاقات المفردات بعضها ببعض في إطار التّجاوز أو الاستبدال، وإنما تجاوزته إلى الاستعانة بعلم العلامات (السيميولوجيا) لتحديد دلالات التّراكيب النّحويّة، وذلك على طريق تتبّع الظروف الّتي اكتنفت نشأتها فأكسبتها دلالات هامشيّة أو رئيسة، ومن خلال نقص العوامل الفاعلة للسّياق الّذي وقعت فيه، وقد أثرى ريفاتير ذلك حين طرح فكرة السيّاق لتضاف إلى الفكرة الّتي كانت ذات هيمنة على عقليّة الأسلوبيّ، وهي فكرة الاختيار والانحراف، وكان البحث عن التّقابلات في دراسة لصلة القرابة في القبائل القديمة، وامتدّ طيف هذه التّقابلات ليكتسح أطروحات اللّسانيين إلى أن وصل صيت تلك التّقابلات إلى الدّراسات الأسلوبيّة الحديثة[2].

ترتكز الأسلوبيّة على الدّلالة وتأثيرها في النّصّ أكثر ممّا ترتكز على بساطة المفردة لأنّ بساطة المفردة قد تنزل بمستوى النّصّ على مستوى الإبداع؛ لذلك فإنّ الأسلوبيّة لا تركّز على شكل اللّفظة وحسب، وإنّما على عمق دلالتها أيضًا متجاوزة مرحلة التّبسيط عن مستوى الإبداع، لأنّ المفردة لا تشكّل دلالة أسلوبيّة بحدّ ذاتها، ولكنّها يمكن أن تتظافر مع غيرها من المفردات وفق نسق تعبيري خاصّ، يلحّ عليه المبدع، ويشكّل بالضرورة ظواهر لغويّة مميّزة لها خصوصيتها في النّصّ على مستوى تشكيل اللّفظة وإنّما على عمق دلالتها متجاوزة مرحلة التّبسيط إلى مرحلة أعمق عندما تتعامل مع لغة النّصّ تعاملًا فنّيًا، من خلال إبراز الظّواهر اللّغويّة المميّزة ومحاولة إيجاد صلة بينها وبين الدّلالات الّتي عن طريقها يمكن الوصول إلى المعنى الغائب في النّصّ، وبذلك تتشكّل القيمة الفنّيّة للّغة الّتي

[1]– عدنان حسين قاسم، الاتّجاه الأسلوبيّ البنيويّ في نقد الشّعر العربيّ،دط،الدّار العربيّة للنّشر،مصر، 2001م،ص113/112.

[2]– المرجع نفسه، ص115.

تشكّل منها النّصّ، ثمّ انتظام هذه الكلمات في جمل وانتظام الجمل في فقرات وتضافر هذه الأنساق مع المعنى .

يمنح المنحى الأسلوبيّ لغة الخطاب خصوصيّتها الشّعريّة فلا يمكن إذا تصوّر شعر دون حصول تميّز في الأساليب، لذلك وبناءً على هذه المرجعيّة البلاغيّة، فإنّ الخصوصيّة الأسلوبيّة هي بمثابة روح للشّعر وإيقاعه، وهي نقطة تأوّج إبداعيّ تبلغها لغة الشّعر وللشّعر نواح عدّة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه جرس الألفاظ وانسجام توالي المقاطع وتردّد بعضها بعد قدر معيّن منها وكلّ هذا ما يسمّى بموسيقى الشّعر[1].

ويتجسّد الائتلاف والتّنافر في مقاطع طويلة وأخرى قصيرة، ممّا يحقّق لها بعد التّكرار نوعًا من الانسجام و التّناسب بين العناصر الصّوتيّة المكوّنة للإيقاع[2]، الأمر الّذي يضفي على الكيان الشّعريّ قوّة حركيّة تتصاقب فيها الاهتزازات الصّوتيّة والنّفسية والدّلاليّة، فتدخل الطّرب على النّفس الإنسانيّة[3]، ويمثّل التّناسب المطرد في الخطاب الشّعريّ أهمّ خواصه، فتصدع ظاهرة التّكرار على مستوى البنية السّطحيّة للإيقاع، وبخاصّة من ناحية الآداء الفعليّ للخطاب: الإنشاد؛ فيطلق الإيقاع حينئذ على التّرجيع المنظّم في السلسلة الكلاميّة، وذلك بإحساسات سمعيّة ناتجة عن عناصر تنغيميّة مختلفة[4] ومن هنا كان الإيقاع لصيق مظاهر متعدّدة ومعقّدة في الآن نفسه، منها ما يتعلّق بالإنشاد والوزن، ومنها ما يرتبط بطبيعة اللّفظ الصّوتيّة والتّركيبيّة، فدراسة البنى الأسلوبيّة بخصائص الأصوات من جهة وبالتّوازنات الصّوتيّة من جهة أخرى وعن التّوازنات يتولّد نسق إيقاعيّ متميّز، إذ تكشف الأسلوبيّة القيم الجماليّة استجلاءً لوجوه انتظامها وتشكّل رؤية لمجموعة العلاقات الّتي يهتمّ بها النّصّ الأدبيّ وتستند الأسلوبيّة إلى ملاحظ الانحراف وتوظيف التّنوّع ممّا يظهر ديناميّة الوظائف البنائيّة في طرق تعبيرها عن المقصد، وتكشف العناصر المسؤولة عن وجوه المفارقة بطريقة تعيد إنتاج النّص انطلاقًا من وجوه التّمايز، وتجسّم الأسلوبيّة هكذا الملامح اللافتة الّتي يحتكم إليها المعنى الدّلاليّ النّاتج

[1]- ينظر: عمّيش العربي، تناجز الأسلوبيّة مع الشّعريّة، مجلّة نزوى، العدد 81.

[2]- ينظر: رشيد شعلال، البنية الإيقاعيّة في شعر أبي تمّام، بحث في تجلّيات الإيقاع تركيبًا ودلالة وجمالًا، ط1، عالم الكتب الحديث، 2011م، ص18.

[3]- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص19.

عن دقّة الاختيار الأسلوبيّ ووضع الألفاظ في المواضيع الأليق بها توخيًّا للمعنى العاطفيّ الّذي تقوده أدبيّة الأدب، فالمظهر الإبداعيّ للّغة يستند إلى اختيار تراكيب مدارها تكثيف المحاولات الدّلاليّة في نقطة تفرض سلطة النّصّ وتأثيره[1].

ابتغينا من وراء فصلنا النّظريّ التّمهيد للفصول التّطبيقيّة اللّاحقة، حيث وقفنا على أهمّ المفاهيم الجوهريّة لبعض المصطلحات، كالجماليّة والأسلوبيّة، والإيقاع والشّعريّة، والعلاقة الّتي تجمعها مع بعض، والّتي ساعدتنا على إضاءة بحثنا وتنويره، بُغية كشف جماليّة الأسلبة الإيقاعيّة في شعر محمّد العيد آل خليفة، وعليه ارتأينا البدء بالتّوزين العروضيّ وأثره الجماليّ في شعره، متمثّلًا في العنوان التّالي: "جماليّة إيقاع الوزن في شعر محمّد العيد آل خليفة".

[1]– ينظر: عمر عبد الله العنبر، محمّد حسن عواد، الأسلوبيّة وطرق قراءة النّصّ الأدبيّ، دراسات، العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة المجلّد41، العدد2، 2014م، ص437 .

الفصـل الثانـي:

جماليّة إيقاع الوزن في شعر محمّد العيد آل خليفة

1. إيقاع البحور الشّعريّة وتنويعها الزّحافي في شعر محمّد العيد:

1.1. إيقاع الأوزان الصافية – بحر الكامل–.

2.1. إيقاع الأوزان المركّبة ثنائيًّا – بحر الطّويل، بحر البسيط–.

3.1. إيقاع الأوزان الثلاثيّة – بحر الخفيف–.

2. إيقاع القافية في شعر محمّد العيد:

1.2. مفهوم القافية.

2.2. مقارنة التّقطيع العروضيّ بنظام المقاطع الصّوتيّة في قافية شعر محمّد العيد.

توطئة:

كثر الحديث في موضوع شعريّة محمّد العيد، وفي كلّ موضوع يتناول الشّعر والشّعريّة والإيقاع يركّز الدّارسون على قضيّتين: نصفهما متقابلين: صفّ الخصوم المغالين الرّافضين لكلّ اعتدال، وصفّ المعجبين الّذين يرون في محمّد العيد الشّاعر الجزائري المحدث، الّذي لا يقلّ شاعريّة عن زعماء الشّعر العربيّ في النّهضة الحديثة بالشّرق، وكلا الطّرفين يأبى إلّا أن يتعصّب ويستميت في الدّفاع أو الهجوم وبحث الفنّ على الإطلاق يستدعي التّحرّر من الأحكام المسبقة ويتطلّب اللّياقة والمرونة، فلا حياد في دراسة الفنّ ونقده، ولا موضوعيّة في الفنّ، فالنّاقد ذاته يتحوّل إلى مبدع آخر، وناقد الشّعر هو شاعر بالفهم والتّفاعل والتّفهّم لجوهر الشّعر ذاته.

نروم من دراسة جماليّة إيقاع الوزن توضيح جماليّة شعر محمّد العيد، فليس الحكم على القصيدة العموديّة بخلوّها من الجماليّة الإيقاعيّة صحيحًا، وإنّما لكلّ تشكيل شعريّ جماليّته، الّتي هي ذوق المجتمع في عصره، فالجماليّة الأسلوبيّة هي الإيقاع الّذي يحدث متعة ولذّة في اللّسان والسّمع بينما الأسلوب الإيقاعي فيقصد به اختلاف الشّعراء في التّصرّف في إيقاع الوزن الواحد، من خلال التّنويع الصّوتي والمقطعي والزّحافات وغير ذلك.

نبتغي كشف جماليّة شعر محمّد العيد بدءًا من الوزن وإيقاعاته النّغميّة وما تتركه من أثر في أذن السّامع، ولعلّ محمّد العيد سيطرب كثيرًا – لو كان مازال حيًّا– لرؤية نقّاد ودارسون يتناولون شعره بالنّقد والدّراسة، وقد لا يَضيره أبدًا أن يكون الحكم عليه بالإيجاب أو السلب في نهاية المطاف لأنّه كشاعر مخلص لفنّه، لم يقل الشّعر لينال به حظوة لدى أيًّا كان، وإنّما وهب بالفطرة ملكة شعريّة، وشاهد أشياء أبهجته وأخرى أثارت حزنه، وأدمت قلبه، ومن شأن ذلك التّنوّع في العواطف أن يثري التّجربة الشّعريّة، فعبّر عن ذلك كلّه في هذه القصائد العديدة الّتي تفضّلت وزارة التّربيّة الوطنيّة بنشرها في ديوان، فأصبحت مِلْكًا للقرّاء، يُبدون فيها آراءهم خدمةً لنهضتنا وللعروبة جمعاء.

كان من واجب أنصار الفريقين، فريق الأنصار وفريق الخصوم أن يقدّموا للقرّاء نماذج من شعر محمّد العيد ويشفعوا هذه النّماذج بتعليقات توضّح عمق معانيها، وتزيل غموض ألفاظها، وتشرح الصّور والأخيلة الّتي اعتمدها الشّاعر في التّعبير عمّا يختلج في نفسه من عواطف وأحاسيس، وفي أثناء

كلّ ذلك يكون للنّاقد الوقت الضّروري لتكوين رأيه في شاعريّة محمّد العيد، كما عليه أن يتأنّى في إصدار أحكامه، حتّى يتأكّد من صوابها أو على الأقلّ، من قربها من الصّواب[1]، ولا يخفى علينا أنّ سمة الوطنيّة الجزائريّة قد أثّرت تأثيرها البالغ في قراءة شعريّة محمّد العيد آل خليفة، فالوطنيّة بما تختصّ به من الاحتفاليّة، قد تُؤثّر تأثيرها الأخلاقي على تناول شعر الشّاعر، فالجمهور المتلقّي كان بسيطًا وهو راعى طبيعته البسيطة، وقد انتقلت ميزة البساطة من التّلقّي إلى مواصفات الإبداع.

يبدو أنّ التّحامل الّذي وقع على شعر محمّد العيد ومبلغ السّطحيّة الّتي قُدِّم بها شعره، أيقض في نفوس الخصوم حسّ التّهجّم، ومع ذلك فقد نقش اسمه على صخر الزّمن، ليخلد مع طول السنين، وتجاوزت سمعته حدود الجزائر، فوصلت مقروئيّته إلى كامل البلدان العربيّة الشّقيقة.

يُعَدُّ محمّد العيد آل خليفة من الشّعراء الأفذاذ الّذين يخلّدهم التّاريخ والدّين، مثّلوا الإنسان فيما أتاه الله من فضله، وعلموا فعملوا بعلمهم وأحسنوا، وكانوا مثالًا للفداء والتّضحية لإعلاء كلمة الله، عاش أحداث عصره فعكسها ضميره اليقظ ونفذت بصيرته إلى أعماق محيطه وحكم فيها عقله فكان من الشّعراء القلائل الّذين جمعوا بين الشّعر الأصيل والزّهد الحقيقي، فقد سُئِل مرّة كيف يقضي أوقات فراغه، فأجاب بمطالعة الكتب وحفظ النّوادر وكذلك العبادة وقيام اللّيل[2].

بدأ محمّد العيد قرض الشّعر وهو ابن السّابعة عشر، حيث كان ينظّم الإخوانيات، وقد عُرِف بلقب شاعر الحركة الإصلاحيّة، ومعظم شعره من وحي المناسبات والأحداث وهو فيه تقليدي النّزعة كمعاصريه، ومن خلال شعره تمّ تقسيمه إلى أربعة أقسام وهي الشّعر السّياسيّ والشّعر الاجتماعيّ والشّعر الدّينيّ والغنائيّ، وقد مثّلها بقصائد قويّة.

تقدّر أنّ محمّد العيد استطاع بفضل تكوينه الإسلامي أن يملك ناصية اللّغة ويروّض قوافيها فهو من القلّة الّذين استطاعوا استثمار التراث الأدبيّ، «والعجيب في الأمر أنّ أغلبيّة الشّعراء في هذه المرحلة لم يستطيعوا استثمار التّراث الأدبيّ والاقتداء به في أساليبه البيانيّة، ولا يمكن أن نستثني من

[1]- ينظر: محمّد مصايف، فصول في النّقد الأدبي الجزائري الحديث، دط، الشركة الوطنيّة للنّشر، الجزائر، 1971م، ص12/11.

[2]- ينظر: محمّد بن سمينة، محمّد العيد آل خليفة، دراسة تحليليّة لحياته، دط، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، الجزائر 1992م، ص136.

هذا الحكم سِوى بعض الممتازين مثل محمّد العيد[1]»، فالقارئ لديوان محمّد العيد يلاحظ ارتباطه بالمعجم اللّغويّ العربيّ القديم، وإن كانت موضوعاته حديثة، فهو يعتني بالقاموس القديم مثله مثل شعراء الإصلاح، وهذا أمر مقصود إذْ يُعَدُّ شكل من أشكال المقاومة، لما أصاب اللّغة من تدمير على يد المستعمر، فكان محمّد العيد يمارس وظيفتين وظيفة الإبداع ووظيفة المحافظة، وهل يستطيع هذا الشّاعر أن يجدّد في هذا الإطار، حيث يمكن أن نسمّي هذا النّوع من الإبداع بالإبداع المتعقّل أو المحافظ.

لم يكن محمّد العيد بِدعًا من الشّعراء بتمسّكه الشّديد بقواعد الشّعر القديم، بل إنّ شعراء الحركة الإصلاحيّة عمومًا، يجمعون على ضرورة التّقيّد بالشّروط الّتي وضعها القدامى، واعتبار أنّ كلّ من يخرج عليها خارج دائرة الشّعراء، بالإضافة إلى التزام محمّد العيد بالشّكل القديم للقصيدة فقد كان خاضعًا لاعتبارات أخرى تمثّلت في الرّقابة الأخلاقيّة، الّتي وضعها أصدقاؤه المصلحون عليه والّتي كانت كما يبدو مبنيّة على الرّضا، حيث كان هؤلاء الأصدقاء يُقَوِّمُونه إذ رؤوا في شعره خروجًا عن الجادة، أو عند استخدامه لعبارات لا تليق بالدّين والخلق الكريم، زيادة على ذلك هناك قيد آخر له بالغ الأثر في شعره، هو الإلتزام بالبساطة اللّغويّة، فكان يفضّل اختيار الألفاظ البسيطة الواضحة والّتي تتوفّر في الوقت نفسه على أكبر قدر ممكن من الجمال، لقد كان لهذه الشّروط والقيود الّتي ذكرناها أثرًا فاعلًا في إنتاج محمّد العيد بحيث طبعه بطابع خاصّ، يظهر عليه الاتّجاه الإصلاحيّ والأخلاقيّ يأخذ من التّراث شكله ومن الواقع الاجتماعيّ مواضيعه[2].

تمتاز القصيدة العموديّة بنمطيّة بنائيّة وتشكيليّة ثابتة، والشّعراء يبرعون بقدر تحرّر كل واحد منهم ضمن حدود ذلك الاطار، ويعتبر محمّد العيد آل خليفة من بين الشّعراء الّذين ينتمون إلى مدرسة الشّعر العربي التّقليدي –المحافظ– والّذي استثمر كل الأساليب النّظمية للملائمة بين اللّفظ والوزن، ويؤكّد عمّيش العربي أنّ البلاغيين قد تناولوا هذا المبدأ حين ناقشوا موضوع التّناجز بين

[1]– ناصر محمّد، الشّعر الجزائريّ الحديث، اتّجاهاته وخصائصه الفنّية، 1925م– 1975م، ط2، دار الغرب الإسلامي 2006م، ص281.

[2]–ينظر: نصر الدّين بن زروق، البُنى الأسلوبيّة في شعر محمّد العيد آل خليفة، دراسة تطبيقيّة على ديوانه، ط1، دار الوعي الرّويبة، الجزائر، دت، ص45/44.

اللّفظ والنّظم أو بين اللّغة والوزن، حيث لاشكّ في أنّ كلّ شاعر مبدع يلجأ إلى تعميل الوزن في شكل حال انفعاليّة تغلّف الموقف التّعبيري، حيث تتحوّل الذّات الشّاعرة إلى وسيط تحويلي يناجز بين الحال الانفعاليّة الّتي يختصّ بها الوزن وبين المعاني والمضامين الّتي يثيرها الشّاعر.[1]

وتجدر الإشارة إلى أنّ البنية الشّعريّة تمتاز بخصائص أسلوبيّة تساهم في توليد بنيات تعبيريّة متنوّعة من خلال توظيف العناصر الإيقاعيّة المتمثّلة في الوزن العروضيّ، حيث أبدع الشّاعر محمّد العيد في القصيدة العموديّة من خلال إنتاج البنيات التّعبيريّة، حتّى وإن كان شعره تقليديًّا إلّا أنّه يفوق المؤثّرات البنائيّة الأخرى في استملاء البنية التّعبيريّة المؤدّية إلى لغة متميّزة أسلوبيًّا.

يتجلّى لكلّ ممحّص لشعر محمّد العيد استعماله للأوزان الشّعريّة الصّافية والمزدوجة، وهذا يثري شعره وينوّع في نغماته، فمن وظائف الوزن تعميق معنى القصيدة، وإضفاء جرس وموسيقى عليها ويمكننا أخذ بعض النّماذج الشّعريّة المتناثرة من ديوانه، لاستجلاء أهمّ البحور الشّعريّة الّتي نظم فيها ورغم تكلّم بعض القدماء عن ملاءمة الأوزان للأغراض كالقرطاجنّي الّذي قال: «إنّ من الأعاريض ما يصلح للفخر، ومنها ما يصلح لإظهار الحزن، ولمّا كانت أغراض الشّعر شتّى، وكان منها ما يقصد به الجدّ والرّصانة، ومنها ما يقصد به الهزل والرّشاقة.. وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنّفوس»[2]، إلّا أنّ بعض الشّعراء نظموا في الغرض الواحد على أوزان مختلفة، ولم يؤثّر ذلك على جودة وجمال شعرهم، ويُعَدّ محمّد العيد من بين هؤلاء الّذين أبدعوا في الموضوع، والغرض الواحد بتوظيف أوزان متنوّعة.

تنقسم إيقاعات الأوزان إلى: إيقاع الأوزان الصّافية الّذي نجده في بحر الكامل وبحر المتقارب وإلى إيقاع الأوزان المركّبة ثنائيًّا مثل: بحر الطّويل وبحر البسيط، وأخيرًا إيقاع الأوزان الثلاثيّة كبحر الخفيف.

[1]- ينظر: عمّيش العربي، أثر الوزن في استملاء البنية الأسلوبيّة، دراسة نظريّة واتّباع تطبيقي في شعر محمّد العيد آل خليفة، مجلّة اللّغة الوظيفيّة، العدد06، ص31/30.

[2]- حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص174/173.

1. إيقاع البحور الشّعريّة وتنويعها الزّحافي في شعر محمّد العيد:

اعتمد محمّد العيد على النّظام الشّعريّ أو العروضيّ الّذي بيَّن أُسسه الخليل بن أحمد الفراهيدي، حيث نجده في 249 قصيدة من مجموع 251 قصيدة أي بنسبة 99,20% وهذه الظّاهرة؛ أي ظاهرة الالتزام بالشّعر العمودي هي القاسم المشترك الّذي يكاد يجمع بين كلّ شعراء الإصلاح تقريبًا، لأنّ الحفاظ على عمود الشّعر في نظرهم هو المحافظة على الشّخصيّة العربيّة الإسلاميّة[1].

وظّف محمّد العيد بحر الكامل والطّويل والبسيط والخفيف بكثرة، مقارنة مع باقي الأوزان الشّعريّة، في حين نجده قد أهمل بعض البحور مثل الرجز، والسّريع والمنسرح، ومن خلال التّعمّق أكثر في شعره نجده استعمل الأوزان الصّافية وكذا الأوزان المزدوجة، ولم ينزاح لنوع خاص، وهذا يدلّ على ثراء شعره، وتنوّع موسيقاه، الّتي زادت من جماله وطربه.

آثرنا الحديث عن أهمّ البحور الشّعريّة الّتي استعملها محمّد العيد بكثرة مع اقتطاف بعض النّماذج الشّعريّة وتقطيعها والتّعليق عليها، بُغيَة كشف جماليّة الوزن إيقاعيًّا وما مدى استعماله وانتشاره، بالإظافة إلى علاقته بالمواضيع الشّعريّة الّتي نظّم فيها محمّد العيد، فالملاحظ أنّ هناك فيض من القضايا المهمّة الّتي تناولها محمّد العيد في شعره، وبالتّقسيم المعاصر لنصوص الشعر يمثّل تقريبًا عشر دوانين، وهو مقدار ضخم يصعب علينا أو على أيّ دارس أن يعطيه حقّه في دراسة واحدة وخير دليل هو ما قاله مرتاض حول تحليل قصيدة أين ليلاي، الّتي لا تتجاوز ثلاثة عشر بيتًا إلّا أنّه حلّلها في مجلّد من 282 صفحة، حيث تساءل قائلًا: فما القول في كلّ شعره، لو عَرضنا له بالتّحليل؟ إذن لكان استغرق ذلك منّا على الأقل ثلاثين مجلّدًا وهو شأن بعيد المنال، بل مستحيل التّحقيق ولا يفي به العمر الطّويل[2].

[1]- ينظر: نصر الدّين بن زروق، البُنى الأسلوبيّة في شعر محمّد العيد آل خليفة، ص141.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دط، دار هومة للطّباعة والنّشر، الجزائر 2007م، ص141.

يبيّن الجدول الآتي الأوزان الشّعريّة المستعملة في ديوان محمد العيد[1]:

البحر	نوعه	عدد القصائد	عدد الأبيات
الكامل	التام	37	1283
/	المجزوء	10	367
الطّويل	التّام	43	1110
الخفيف	التّام	31	1057
/	المجزوء	8	165
البسيط	التّام	29	494
/	المخلع	9	115
الوافر	التّام	35	790
/	المجزوء	1	11
المجتث	التّام	14	429
المتقارب	التّام	8	162
/	المنهوك	2	107
الرّمل	التّام	6	249
/	المجزوء	2	23
الرجز	التّام	2	11

[1]- عابي سمير: البنية الإيقاعيّة في ديوان محمّد العيد آل خليفة، إسلاميّات وقوميّات، اللّزوميّات والثّوريّات، أنموذجًا، مذكّرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، كلّيّة الآداب والفنون، جامعة محمّد بوضياف، المسيلة، 2014م- 2015م، ص11.

/	المجزوء	4	140
/	المنهوك	1	37
السّريع	التّام	4	138
المتدارك	المجزوء	1	33
/	المنهوك	3	69
الهزج	التّام	3	99
المديد	التّام	2	87
المجموع	/	255	6976

شملت القصائد الشّعريّة لمحمّد العيد مختلف المواضيع والّتي قسّمها المشرفون على ديوانه إلى اثني عشر محورًا وهي:

1- أدبيّات وفلسفيّات:28 قصيدة ومقطوعة واحدة.
2- إسلاميّات وقوميّات:46 قصيدة.
3- أخلاقيّات وحكميّات:14 قصيدة ومقطوعتين.
4- اجتماعيّات وسياسيّات:28 قصيدة.
5- اللّزوميّات:16 قصيدة و6 مقطوعات ونتفة واحدة.
6- الإخوانيّات:12 قصيدة ومقطوعتين ونتفتين.
7- الثّوريّات:12 قصيدة.
8- المراثي:15 قصيدة ومقطوعة واحدة.
9- الذّكريات:5 قصائد.
10- المتفرّقات:13 قصيدة وتسع مقطوعات.
11- الألغاز:5 قصائد وأربع مقاطع.

12- الأناشيد:10 قصائد ومقطوعة واحدة.

حيث بلغ مجموع القصائد 204 قصيدة و26 مقطوعة، ورغم هذا الكمّ الهائل من الأشعار إلّا أنّ محمّد العيد لم يكن الشّعر بالنّسبة له متعة وتسلية ولا لهوًا ولعبًا، ولكنّه كان رسالة مثقلة بالمحن، حافلة بالتّجارب، محمّلة بصادق الوجدان[1].

يوضّح الجدول الآتي البحور المستعملة في كل موضوع من مواضيع محمّد العيد في ديوانه[2]:

البحر	نوعه	إسلاميّات وقوميّات		اللّزوميّات		الثّوريّات		المجموع	
		قصيدة	بيت	قصيدة	بيت	قصيدة	بيت	قصيدة	بيت
الكامل	التام	11	673	00	00	03	59	14	732
	المجزوء	03	145	01	07	01	29	05	181
الطّويل	التام	09	514	04	22	02	100	15	636
الخفيف	التام	09	433	00	00	03	114	12	547
	المجزوء	01	44	01	15	00	00	02	59
الوافر	التام	05	267	04	42	02	64	11	373
البسيط	التام	03	97	07	51	00	00	10	148
	المخلّع	00	00	01	13	00	00	01	13
المجتث	التام	01	30	03	50	00	00	04	80
المتقارب	التام	00	00	01	08	01	41	02	49
	المشطور	01	82	00	00	00	00	01	82

[1]- ينظر:عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص143.

[2]- ينظر: عابي سمير، البنية الإيقاعيّة في شعر محمّد العيد، ص50.

الرّمل	التام	01	77	00	00	00	00	01	77
	المجزوء	00	00	01	03	00	00	01	03
الهزج	التام	01	70	00	00	00	00	01	70
المديد	التام	01	41	00	00	00	00	01	41
المجموع		46	2473	23	211	12	407	81	3091

ذكر عبد الملك مرتاض أنّ محمّد العيد كان يُؤثر الإيقاعات الفخمة ولا سيما إيقاع المديد والطّويل والوافر والكامل، ليجري فيها قصائده الطِّوال، مثل قصيدة هذه قمّة الفتوة، من إيقاع المديد وقصيدتي: الثورة الكبرى لبسنا نصرنا واستوح شعرك، من إيقاع الكامل، حيث يصل مقياس الطّول خمسين بيتًا ، فكان الشّاعر يؤثر لها هذه الإيقاعات الفخمة والشّهيرة وسبب اختياره لهذه الإيقاعات كونها تتلائم مع الحالة النّفسيّة الحزينة الّتي تغرق الشّاعر[1].

لابد من الإشارة إلى أنّ الوزن ضرورة في أيّ قصيدة شعريّة، وهو جزء مهمّ من الموسيقى الخارجيّة، وإنّ أية قصيدة، من دون وزن، لا يمكن أن يستطيع القارئ الانتقال بوساطتها إلى إدراك الجمال، لأنّه يشكّل جزءًا من النّصّ، فالوزن يشكّل أساس الموسيقى للقصيدة، إذا كان الوزن موجودًا سيكون هناك عبورًا للقارئ أو السّامع إلى المراحل الأخرى لقراءة القصيدة، ومن دون وجود وزن في البيت يتعذّر على القارئ الاستمتاع، لأنّ موسيقى الوزن تنظّم استمتاع القارئ بالنّصّ الشّعريّ فالوزن العروضي عنصر أساسي لا يمكن الاستغناء عنه، ومنه فشعر محمّد العيد حظي باهتمامه البالغ ونظمه على البحور الشّعريّة الفخمة الرّصينة زاده من انسجام وتوالي الحركة والسّكون في تفعيلات الأوزان الشّعريّة، وعليه ابتغينا رصد بعض النّماذج الشّعريّة للكشف عن أهمّ البحور الشّعريّة المستعملة في شعره.

[1]– عبد الملك مرتاض، دراسة سميائيّة تفكيكيّة لقصيدة أين ليلاي، دط، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دت، ص38/37.

1.1. إيقاع الأوزان الصافية – بحر الكامل–:

الكامل من أكثر البحور استعمالًا قديمًا وحديثًا، وهو بحر أحادي التّفعيلة يرتكز بناؤه على تكرار مُتَفاعلن ///0//0، ولذلك فهو أسرع الأوزان الشّعريّة إذا كان سالمًا، وهو أمر نادر الحدوث ويحدّ من سرعته زحافاته وعلله لأنّها تسكن المتحرّك وتزيد من السّاكن فيه.

زحافاته:

يدخل الكامل بكثرة زحاف الإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرّك، لتصير التفعيلة متْفاعلن وقد يدخله الطيّ على قباحة وندرة، وهو إسقاط الرّابع السّاكن لتصير التّفعيلة متَفَعلن.

أعاريضه وأضربه:

قيل إنّ سبب تسمية الكامل بهذا الإسم هو كثرة أضربه، فليس بين البحور بحر له تسعة أضرب سوى الكامل ومجزوئه، وأعاريض الكامل التّام وأضربه تأتي على النّحو الآتي:

1- العروض صحيحة والضّرب مثلها مع جواز دخول الإضمار عليهما.

2- العروض صحيحة والضّرب مقطوع مع جواز دخول الإضمار عليهما.

3- العروض صحيحة مع جواز إضمارها، والضّرب أحذ مضمر، وهذا النّوع فيه نشاز إيقاعيّ مجّته الذّائقة العربيّة، والحذذ هو حذف الوتد المجموع كلّه من آخر التفعيلة.

4- العروض حذّاء مضمرة والضّرب أحذ مضمر.

5- العروض حذّاء متحرّكة، والضّرب أحذ متحرّك.

مجزوء الكامل:

يكون بإسقاط التّفعيلة الأخيرة من كلّ من صدر البيت وعجزه، فيبقى البيت الشّعريّ بأربع تفعيلات، ويدخل هذا النّوع من الكامل الزّحافات الّتي تدخل الكامل التّام، وهو من حيث العروض والضّرب أربعة أنواع هي:

1- ما عروضه صحيحة وضربه صحيح، مع جواز إضمارهما.

2- ما عروضه صحيحة وضربه مقطوع، وفيه نشاز موسيقيّ لعدم وجود توافق بين تفعيلتي العروض والضّرب.

3- ما عروضه صحيحة وضربه مذيّل، مع جواز إضمارهما، والتّذييل هو زيادة حرف مدّ ساكن كالألف مثلًا إلى ما آخره وتد مجموع، فتصبح التّفعيلة متفاعلان.

4- ما عروضه صحيحة وضربه مرفل، مع جواز إضمارهما، والتّرفيل هو زيادة سبب خفيف إلى ما آخره وتد مجموع، فتصير التّفعيلة متفاعلاتن[1].

يأتي بحر الكامل في مقدّمة البحور الّتي نظّم فيها محمّد العيد شعره، حيث استخدمَه تامًّا ومجزوءًا كما هو معروف في الشّعر العربي القديم، وهذا بنسب متفاوتة، إذْ بلغ عدد القصائد الّتي اعتمدت هذا البحر 47 قصيدة أي بنسبة 18,72%، والملاحظ على قصائد بحر الكامل جاءت كلّها مطوّلة عدا 9 قصائد، ثمانية منها من نوع القطع وواحدة من نوع النّتف[2].

يبدو أنّ تصاعد تواتر الكامل من عصر إلى عصر وارتفاع نسبته في الشّعر المعاصر؛ يدلّان على تطوّر النّظر إليه كبحر متميّز، فالكامل وإن التقى مع المتدارك والوافر في تكافؤ مقطعين قصيرين بمقطع طويل، إلّا أنّه تميّز عنهما وعن غيرهما من البحور بتعدّد أضربه وهي تسعة، الأمر الّذي يمكّن الشّعراء من النّظم عليه في مختلف الأغراض، بل إنّه يستولي على الرجز جملة وتفصيلًا، فإنّ أضربه التّسعة تصير نحوًا من أربعة عشر، الأمر الّذي يجعل المجال فيه أفسح منه في غيره، وبالإضافة إلى أضرب الكامل فإنّه يمكن الوقوف على أسباب أخرى ساعدت على ثراء إمكانياته كوفرة الحركات فقد اجتمعت فيه ثلاثون حركة لم تجمع في غيره، ومن المعروف أنّ في البحر الّذي يتألّف من أجزاء تكثر فيها المتحرّكات ليونة وبساطة فالحركات تفصل بين الحروف المتقاربة، وتيسّر النّطق بها، فتضاف لذلك إمكانيّة جديدة إلى الكامل، وتتمثّل في قدرته على استعاب الكلمات الّتي تتكوّن من حروف متقاربة المخارج، وممّا يؤكّد ذلك أنّ توالي ثلاثة متحرّكات في الرّكن الأوّل من متفاعلن ثمّ توالي حركتين في الثّاني يجعل نسبة السّواكن في البيت لا تزيد عن 28,57%، ممّا يجعل الكامل أشدّ ملاءمة من غيره من البحور[3].

---

[1]- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعري، من ص70 إلى ص74.

[2]- ينظر: نصر الدّين زروق، البنى الأسلوبيّة في شعر محمّد العيد، ص141.

[3]- ينظر: حسين أبو النّجا، الإيقاع في الشّعر الجزائري دراسة، دط، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2003م ص71/70/69.

يمكن الإضافة بأنّ بحر الكامل حين يتألّف من مقصورين وممدود ومقصور وممدود، فإنّ إيقاعاته الموسيقيّة تتّفق مع قوانين اللّغة، ممّا يجعلهُ يُستغلّ في الموسيقى استغلالًا كبيرًا، وإذا كانت إمكانات الكامل المتعدّدة قد أتاحت له أن يتصدّر قائمة البحور في التّواتر، فإنّ امتلاك دوافعه الإيقاعيّة لم يتأت للشّعراء بنفس الدّرجة، فقد تفاوتوا فيما بينهم بحكم طبيعة التّجربة الفنّيّة لكل منهم وأوّل ما يلفت النّظر في التّفاوت بين الشّعراء أنّه لم ينظم عليه إلّا واحد وثلاثون شاعرًا من مجموع ثمانية وثلاثين شاعرًا توجّهوا إلى الشّعر التّقليديّ بنسبة 81,57%،وإذا كانت نسبة الشّعراء المرتفعة تنسجم مع أهمّيّة الكامل في العصر الحديث، فإنّ عدم استقطابه لكلّ الشّعراء دليل على أنّ الدّوافع الإيقاعيّة للكامل ليست واحدة عند جميع الشعراء، وإذا كان الشّعراء الّذين نظموا على الكامل يملكون إحساسًا إيقاعيًّا، فإنّهم لا يتساوون في درجة الإحساس وإنّما يختلفون فيها بحسب اختلاف نسبة تواتره في أشعارهم، ولقد توزّعت نسبه عند البعض منهم: السّائحي3,87% ومفدي زكريا 9,93%، وخمار 22,41%، ومحمّد العيد بـ 18,72% [1]، فالملاحظ أنّ محمّد العيد قد أولى هذا البحر اهتمامًا بالغًا، وله دوافعه النّفسيّة والشعوريّة الّتي سنتعرّف عليها من خلال بعض النّماذج الشّعريّة.

جاء بحر الكامل التّام في ديوان محمّد العيد بنسبة 23,57%، ويُعدّ هذا البحر بحر الحركة الإيقاعيّة، تساير حركاته، حركة التّوهّج الوجدانيّ النّاتج عن الانفعال ومن ثمّة تكون حركيّته مستوحاة من حركاته الّتي تجاري مختلف لحظات الإبداع في تموّجاتها المختلفة، فتنشأ حركة جديدة مواتيّة ومسايرة لحركة الذّات[2]، ومن بين القصائد الّتي نظمها محمّد العيد بهذا البحر اسْتَوْحِ شِعْرَكَ، ومن عنوانها الشّاعريّ نستشفّ شاعريّته الّتي توحي بذوقه الرّفيع وحسّه الرّقيق، نذكر بعض الأبيات منها ثمّ نقوم بتقطيعها لاكتشاف التّنويع الإيقاعيّ الّذي حصل بفضل الزّحافات، يقول محمّد العيد:

1- اسْـتَوحِ شِـعْرَكَ مِـنْ حَنَـايَا الأَضْـلُعِ وَاسْتَجْلِ فِي القَسَمَاتِ حُسْنَ المَطْلَعِ
2- وصُـــغْ التَّحِيَّـــةَ نَظْـــرَةً رَفّـــافَـــةً كَالـــوَرْدِ وَارْفَعْهَـــا لِهَـذَا المَجْمَعِ
3- مـــنْ بَاحِـــثٍ مُتَفَـنِّنْ أَوْ وَاعِـــظٍ مُتَسَـــنِّنٍ أَوْ قَـــارِئٍ مُتَخَـــشِّعِ

[1]- ينظر: المرجع السّابق، الصفحات من:69 إلى: 71.

[2]- ينظر: عبد الرّحيم كنوان، من جماليّات إيقاع الشّعر العربيّ، ص35

4- مَـــا يَنْتَـــهِي مِـنْهُمْ بَلِيـغٌ مُصْـقَعٌ إِلَّا يُجِيـــلُ عَـــلَى بَلِيـــغٍ مِصْـــقَعٍ[1]

التّقطيع العروضي:

اسْتَـــوحِ شِعْـــرَكَ مِـــنْ حَنَايَـــا الأَضْلُـــعِ وَاسْـتَجْلِ فِي القَسَـمَاتِ حُسْـنَ الـمَطْلَعِ

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

مُتْفاعـــلن | مُتَفـــاعلن | مُتْفاعـــلن | مُتْفاعـلن | متفاعـلن | مُتْفاعـــلن

إضمـــــار إضمـــــار إضمـــــار إضمـــــار

وصُـــغْ التَّحِيَّـــــةَ نَظْـــرَةً رَفّـــافَـــةً كَالـــوَرْدِ وَارْفَعْهَـــا لِـهَـــذَا المَجْمَـــعِ

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

مُتَفاعـــلن | مُتَفـــاعلن | مُتْفـــاعلن | مُتْفاعـــلن | مُتْفاعـــلن | مُتْفاعـــلن

إضمـــار إضمـــار إضمـــار إضمـــار

مـــنْ بَـاحِـــثٍ مُتَفَـنِّـــنْ أَوْ وَاعِـــظٍ مُتَسَـنِّـــنٍ أَوْ قَـــارِئٍ مُتَخَـــشِّـــعٍ

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

مُتْفاعـــلن | مُتَفاعـــل | مُتْفاعـــلن | مُتَفاعلـن | مُتْفاعـــلن | مُتَفاعـــلن

إضمـــار إضمـــار إضمـــار

مَـــا يَنْتَـــهِي مِـنْهُمْ بَلِيـــغٌ مُصْـقَـــعٌ إِلَّا يُجِيـــلُ عَـــلَى بَلِيـــغٍ مِصْـقَـعٍ

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

مُتْفـــاعلن | مُتْفـــاعلن | مُتْفاعـــلن | مُتْفـــاعلن | مُتَفـــاعلن | مُتْفاعـــلن

إضمـــار إضمـــار إضمـــار إضمـــار إضمـــار

[1]- محمّد العيد آل خليفة، ديوان محمّد العيد آل خليفة، دار الهدى للطباعة والنّشر، عين مليلة، الجزائر، دت، ص135.

يمكن الاعتماد على الجدول التالي لتوضيح المغامرة الزّحافيّة في الأبيات الشّعريّة:

البيت الشّعريّ	عدد الزّحافات	نوع الزّحاف	نوع العروض	نوع الضّرب
الأوّل	04	إضمار	مضمرة	مضمر
الثاني	04	إضمار	مضمرة	مضمر
الثالث	03	إضمار	مضمرة	مضمر
الرّابع	05	إضمار	مضمرة	مضمر
المجموع	16	04	عروض موحدة مضمرة	ضرب موحد مضمر

نعلم أنّ بحر الكامل في صورته النّظريّة، أي وفق دائرته سالمًا من المغامرة الزّحافيّة يكون على هذه الشّاكلة:

مُتَفاعـــلن مُتَفاعـــلن مُتَفاعـــلن مُتَفاعـــلن مُتَفاعـــلن مُتَفاعـــلن

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

5 حركات × 3 ، 15 × 2 = 30 حركة

2 سكون × 3 ، 6 × 2 = 12 سكون

هذا الإحصاء مكّننا من الحديث عن المجال المقطعيّ الّذي بيّن أنّ «المقاطع القصيرة المستحوذة على الكمّ الأوفر في الصّورة الوزنيّة النّموذجيّة»[1]، وهذا بيان ذلك:

ق ق ق ق ق ق ق ق ق ق ق ق ق ق ق ق

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

ط ط ط ط ط ط ط ط ط ط ط ط ط ط ط ط

[1]- عمّيش العربي، خصائص الإيقاع الشّعريّ، ص134.

عدد المقاطع القصيرة : 9 × 2 = 18

عدد المقاطع الطّويلة : 6 × 2 = 12

مجموع المقاطع القصيرة والطّويلة = 18 + 12 = 30 مقطعًا صوتيًّا.

نلاحظ هيمنة المقاطع القصيرة على المقاطع الطّويلة على النّقيض من بحر الطّويل، حيث توزّع المقاطع القصيرة تحت سلطة المقاطع الطّويلة، ومنه ندرك أنّ بحر الكامل «أسرع الأوزان الشّعريّة إذا كان سالمًا»[1].

ويمكن الحد من سرعة بحر الكامل بما يتقبّله روح البحر، وهذا ما نلمسه في الأبيات الّتي قمنا بتقطيعها، إذْ لاحظنا عليها التّفاوت في استدعاء زحاف الإظمار، الّذي مكّن الأبيات الشّعريّة من التّباين علوًا وهبوطًا، في دورتها الدّمويّة من حيث نشاط الإنهمار الإيقاعيّ.

يتّضح لنا تكمّن زحاف الإضمار من معظم تفعيلات البحر سالبًا منها حركة ثانيها، معوّضًا إيّاه بسكون، الّذي سوف يؤثّر بصورة كبيرة على الصّورة النّظريّة لبحر الكامل، فتعود الهيمنة للمقاطع الطّويلة بعدما كانت للمقاطع القصيرة، والحقيقة فإنّ «درجة الإنشادية تتجاوب طرديًّا مع كم المزاحفة»[2].

رغم ندرة تزاحف جميع وحدات البيت، و أنّ كثرة الإضمار يكبح جماح سرعة الكامل فالشّاعر هنا في هذه الأبيات يلهمنا أن نستوحي شعرًا من حنايا الأضلع، وبتصريع إيقاعيّ رنّان استهلّ مطلع قصيدته الرّائعة، بدعوة إلى صياغة تحيّة رفافة بنظرة كالورد، وترفّها بلغة بليغة راقية وبنية إيقاعيّة ناجمة عن المغامرة الزّحافيّة الّتي أبطأت الزّمن قليلًا، لتحمل شحنات من عاطفة الشّاعر المثقلة بحبّ الوطن في وجدانه، ليغدو الإضمار مكرّرًا بستّة عشر مرّة موزّعة في الأبيات الأربعة، منوّعة في إيقاعاتها وانزياحاتها الّتي أخرجت الكامل من سرعته في صورته النّظريّة إلى المزاحفة الجماليّة بما يتناسب وحالة الشّاعر النّفسيّة، والملاحظ أنّ زحاف الإضمار جعل الهيمنة للمقاطع الطّويلة بدلًا من

[1]- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعريّ، ص70.

[2]- عمّيش العربي، خصائص الإيقاع الشّعريّ، ص130.

القصيرة الّتي كانت هي الغالبة في بحر الكامل، وبالعودة إلى الأبيات الشّعريّة سنحصل على هذا الإحصاء المقطعيّ:

البيت 1: 9 ق + 16 ط = 25 مقطعًا صوتيًّا.

البيت 2: 12 ق + 14 ط = 26 مقطعًا صوتيًّا.

البيت 3: 11 ق + 15 ط = 26 مقطعًا صوتيًّا.

البيت 4: 8 ق + 17 ط = 25 مقطعًا صوتيًّا.

المجموع العام: 40 ق + 62 ط = 102 مقطعًا صوتيًّا.

نلاحظ الاختلاف البيّن بين الصّورة النّظريّة لبحر الكامل وصوره الاستعماليّة في تشكيلاته العروضيّة، حيث في 48 ط و 72 ق ممّا يعطي مجموعًا قدره 120 مقطعًا صوتيًّا مجتمعًا، بيد أنّ الخارطة المقطعيّة ستتزحزح في ظلّ المغامرة الزّحافيّة، والمتمثّلة في الإضمار زحافًا، فهاهو التّشكيل الجديد 62 ط و 40 ق ما مجموعة 102 مقطعًا صوتيًّا، فالانزياح الزّحافي عمل عملًا مضادًا إنقاص المقاطع القصيرة المهيمنة، فضلًا عن تناقص العدد الإجماليّ للمقاطع الصّوتيّة مجتمعة، إذْ تمثّل الفارق في 25 مقطعًا صوتيًّا؛ أي: 120–102 = 18 مقطعًا صوتيًّا.

وهنا نتحدّث عن الكمّ المقطعيّ من خلال مقطوعة شعريّة لم تتعدّ أربعة أبيات شعريّة، ممّا يُحيلنا مباشرة على هذا الحكم العروضيّ، إذْ الكامل من أسرع الأوزان الشّعريّة إذا كان سالما مثلما ذكر صلاح يوسف عبد القادر.

فالكامل إذن بحر تغلب عليه السّرعة في ظلّ هيمنة المقاطع القصيرة على المقاطع الطّويلة، الّتي تستغرق زمنًا أقلّ، فالّذي حمل الشّاعر محمّد العيد على استدعاء الكامل المضمر هنا بدلًا من الكامل السّالم إلّا لكون طبيعة الموضوع فرضت نفسها عليه، فطبيعة الموضوع هو الدّعوة لاستجلاء المشاعر من الحنايا وبثّها للجموع، كورد من أعذب التّحايا، أفضى له هذا النّمط الإيقاعيّ المتثاقل نوعًا ما فالتّحوّل الزّمنيّ من متحرّك إلى ساكن هو في حقيقته انتقال ذكي من مقطع قصير منهمر إلى مقطع طويل متريّث.

يبقى الزّحاف أضرب متعدّدة، وهو يُعدّ مغامرة انزياحيّة وعدوليّة عن الثّابت، ممّا جعل البعض يراه فنًّا وجمالًا، والشّاعر الحذق هو من يحسن توظيف الزّحاف، خاصّةً ما جاء مباغتًا غير مصطنع أو مفروض وما كان مناسبًا للبحر الّذي ينظم فيه، هذا ما لمسناه في الأبيات الّتي قمنا بدراستها من بحر الكامل.

2.1. إيقاع الأوزان المركّبة ثنائيًّا – بحر الطّويل، بحر البسيط–:

– بحر الطّويل:

يبدو أنّ التّشكيل الوزنيّ في العروض مكوّن أساسيّ من مكوّنات البنية الإيقاعيّة، وتأتي تفعيلة البحر مكوّنًا وزنيًّا ذا أثر فاعل في سيّاق البنية الإيقاعيّة، وعلى هذا فإذا كان البحر يتشكّل من تفعيلات تتوالى على نسق معلوم، فإنّ هذه التّفعيلات حينما تلتئم تؤلّف بنية إيقاعيّة تتراكب مع اللّغة مادة إيقاعها[1].

وعلى هذا الأساس سوف نستعرض بحر الطّويل، الّذي يُعدّ السبب الكامن وراء وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي 718- 789م، لعلم العروض، فقد سُئِل الخليل عن العروض إن كان يعرف لها أصلًا، فقال: نعم مررت بالمدينة حاجًّا، فبينما أنا في بعض طرقاتها، إذْ بصوت شيخ على باب يعلّم غلامًا، وهو يقول له: قل:

نعـــم لا نعـــم لا لا نعـــم لا نعـــم نعـــم

نعـــم لا نعـــم لا لا نعـــم لا نعـــم نعـــم

قال الخليل: فدنوت منه، فسلّمت عليه وقلت له، أيّهما الشّيخ، ما الّذي تقوله لهذا الغلام؟ فذكر أنّ هذا العلم شيئ يتوارثه هؤلاء الصّبية عن سلفهم وهو علم عندهم يسمّى التّنعيم، لقولهم فيه نعم، قال الخليل: فحججت ورجعت إلى المدينة فأحكمتها[2]؛ أي أنّه أحكم: نعم لا بـ فعولن، ونعم لا لا بـ مفاعيلن وهاتان التّفعيلتان هما الوحدة الأساسيّة الّتي تكوّن بحر الطّويل، وهما مفتاح دائرة المختلف.

[1]– ينظر: عكام فهد، في تأويل النّصّ الغنائيّ لأبي القاسم الشّابيّ، مجلّة الموقف الأدبيّ، العدد312، نيسان 1997م.

[2]– ينظر: محمّد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التّأسيس والإستدراك، ط1، دار الثّقافة، المغرب، دت، ص37.

اكتشف الخليل من خلال ظاهرة التّنعيم، هذه أنّ أساس الوزن هو التّنعيم في الشّعر المتأتّي من تتابع المقاطع الصّوتيّة الطّويلة والقصيرة، باحتساب الكمّ الصّوتيّ لها، والتّوقيع الخاص – أي التّوقيع العروضي– الّذي يحلّ على الأوتاد المجموعة من الأجزاء فكيّف سير نغم البيت بحسب موضع الوتد الموقّع من الجزء – في أوّله أو وسطه أو آخره– فيضفي عليه ترنيمة خاصّة[1].

فبحر الطويل شائع الاستعمال في الشّعر العربيّ، نظم عليه الكثير من الشّعراء، ويعود سبب شيوعه لإمكاناته المتّسعة الّتي تتيح للشّاعر توظيفه في شتّى الموضوعات الّتي تحتاج إلى طول النّفس كونه سخي النّغم، يقع في ثمانية وأربعين صوتًا، وهذا الكمّ من الأصوات يتراوح بين متحرّك وساكن ليعطي الشّاعر حرّيّة التّصرّف للتّعبير عمّا يجول في رؤياه من قوالب إيقاعيّة تمنحه إحساسًا موسيقيًا لا يكتمل في ذهنه إلّا عندما تتآلف عناصر المحتوى: الشّكل بألفاظه وتراكيبه، والمضمون بمعانيه وأفكاره، وكلّ ذلك يتيح للشّاعر إمكانات فنّية إبان تشكيل قصيدته بإيقاعها[2]، وبالتّالي تأتي الإيقاعات مجلّية صوت الفخر والمديح، والحماسة حينا وصوت العتاب والرّثاء والهجاء أحاين أخرى وذلك حسب الأغراض الشّعريّة الّتي ينظّم فيها الشّاعر.

تفطّن محمّد العيد لأهمّية هذا البحر ونظم فيه بنسبة 15,86%، فهو «من البحور الباهية الرّصينة؛ وهو من أحفلها بالجلال والرّصانة والعمق»[3]، وحازم نفسه يخصّص معاني معيّنة لأوزان معيّنة إذْ يرى أنّ العروض الطّويل فيه بهاء وقوّة.

يأتي هذا البحر في المرتبة الثانية بعد الكامل حيث استخدمه محمّد العيد في ثلاثة وأربعين قصيدة، ونعلم أنّ وزن بحر الطويل هو: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن × 2، ويجوز الزّحاف في حشوه كما يلي: يأتي هذا البحر في المرتبة الثانية بعد الكامل حيث استخدمه محمّد العيد في ثلاثة وأربعين قصيدة، ونعلم أنّ وزن بحر الطويل هو: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن × 2، ويجوز الزّحاف في حشوه كما يلي:

[1]– ينظر: خلف حازر الخريشة، جمالية التّشكيل العروضي والإيقاعي للبحر الطّويل، دراسات العلوم الإنسانية، المجلد 41 ملحق2، 2014م، ص788.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– حازم القرطاجني، المنهاج، ص269/266.

1- القبض في فعولن بحذف نونها فتغدو فعولُ وفي مفاعيلن بحذف يائها فتغدو مفاعلن.

2- الكفّ في مفاعيلن حيث تغدو مفاعيلُ[1].

يقع بحر الطّويل على الأذن وقعًا بطيئًا متأنّيًا، لأنّ كلّ سطر فيه يتكوّن من أربعة مقاطع قصيرة وعشرة طويلة، ولا يكون الطّويل مجزوءًا ولا مشطورًا، ولا منهوكًا، وقيل سُمي طويلًا لأنّ عدد حروفه يبلغ الثمانية والأربعين في حالة التّام المصرع؛ إذْ «يقع الطّويل بين أوائل أبياته الأوتاد والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب فسُمي لذلك طويلًا»[2].

من أجمل القصائد الّتي نظمها محمّد العيد في بحر الطّويل قصيدة يا نفس، والّتي مطلعها:

عَرَفْتُكِ يَا نَفْسُ ازْهِرِي أَوْ تَرَهَّبِي ... عَلَى كُلِّ حَالٍ مَذْهَبِي فِيكِ مَذهبي

عَرَفْتُكِ نَفْسًا بِالغُرُورِ مَرِيضَةً ... قَدِيمًا فَمَا تُجْدِي ضروب التَّطبُّبِ[3]

انتقينا من القصيدة أربعة أبيات وقمنا بتقطيعها والتعليق عليها وهي:

1- وَأَغْرُبُ خَطْبُ هَالَنِي خَطْبُ مَوْطِنِ ... لَنَا مَنَعَتْهُ الشَّمسُ أَسْرابُ أغرُبِ

2- كَمَا حَبِسَتْ عنه الرِّيَاحُ وعَارَضَتْ ... لهُ دُونَ سَيلِ القَطَر من كُلِّ مَسْرَبِ

3- بِأجْنحِة سُودٍ كَأنَّ خَيَالَها ... ظَلامٌ بِلَيْلٍ قَاتِمِ الوَجهِ غَيْهَبِ

4- فَيَا لَكَ فردوسًا تَحَوَّلَت دَمْنَةً ... ويَا وحشتَا من أَغْرُبٍ* فيك نُعَّبِ[4]

تزخر هذه الأبيات باستعاراتها الرائعة والّتي صوّر الشّاعر فيها لنا الوطن الجريح الّذي فقد حرّيته بسبب الاستعمار، فاستعار له بلفظ الأغرب نظرًا لأجنحته السّوداء الّتي تشبه ظلام اللّيل فحوّلته إلى ما يشبه القبر، وهي تثير الحسرة والتّشاؤم، كما تمثّلت الصّورة الثّانية في الشّاعر الّذي حوّله

[1]- ينظر: عيسى علي العاكوب، موسيقا الشّعر العربيّ، ص64/63.

[2]- الخطيب التّبريزي، الكافي في العروض والقوافي، شرح وتعليق: إبراهيم شمس الدّين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 2003م، ص19.

[3]- محمّد العيد، الدّيوان، ص263.

*- هذه الأبيات والّتي تليها كانت مثار مضايقات للشّاعر من الدّوائر الاستعماريّة، ومن (ميرانت) مدير الشؤون الأهليّة بالولاية العامّة أنذاك.

[4]- المصدر نفسه، ص264.

إلى طائر يردّد لحنًا حزينًا عند الغروب، وذلك من أجل أن يأمن من رمي الصّائدين، وسرّ جمال هذه الصورة المركّبة أنّها تشخّص لنا النّفس الشّاعرة الحائرة والقلقلة الّتي يطلب منها ألّا يهين وألّا يقلق من قيمة صوته الّذي سمعه ويسري في عروق الشّعب مثلما تسري الكهرباء في السلك.

التّقطيع العروضيّ:

وأغـرب خطـب هالـني خطـب موطـن
0//0// | 0/0// | 0/0/0// | /0//
فعـول | مفـاعيلن | فعـولن | مفـاعلن
قـبض قـبض

لنـا منعتـه الشّمـس أسـرابُ أغـرُب
0//0// | 0/0// | 0/0/0// | /0//
فعـول | مفـاعيلن | فعـولن | مفـاعلن
قـبض قـبض

كمـا حبسـتْ عنـه الرّيـاح وعارضـت
0//0// | /0// | 0/0/0// | /0//
فعـول | مفـاعيلن | فعـول | مفـاعلن
قبـض قبـض قبـض

لـه دون سيـل القطـر مـن كـلّ مسرب
0//0// | 0/0// | 0//0// | 0/0//
فعـولن | مفـاعلن | فعـولن | مفـاعلن
قبـض قبـض

بأجنحـة سـود كـأنّ خيـالـها
0//0// | /0/ | 0/0/0// | /0//
فعـول | مفـاعيلن | عـول | مفـاعلن
قبـض علة خرم قبـض
نوعه صرم

ظـلامٌ بليـلٍ قـاتم الوجـه غيهـب
0//0// | 0/0// | 0//0// | 0/0//
فعـولن | مفـاعلن | فعـولن | مفـاعلن
قبـض قبـض

فيـا لـك فـردوسًـا تحـوّل دمنـة
0//0// | /0// | 0/0/0// | /0//
فعـول | مفـاعيلن | فعـول | مفـاعلن
قبـض قبـض قبـض

ويـا وحشتًـا مـن أغـرب فيـك نعّبِ
0//0// | 0/// | 0/0/0// | 0/0//
فعـولن | مفـاعيلن | فعلـن | مفـاعلن
قبـض

قمنا بإحصاء الزّحافات والعلل كالتّالي:

البيت الشّعريّ	الزّحافات	نوع العروض	نوع الضّرب	العلّة	نوعه
الأوّل	03	قبض	قبض	/	/
الثاني	04	قبض	قبض	/	/
الثالث	04	قبض	قبض	خرم	صرم
الرّابع	04	قبض	قبض	/	/
المجموع	15	4 قبض	4 قبض	1 خرم	1 صرم

نلاحظ أنّ الزّحاف الموجود في هذه الأبيات الشّعريّة هو القبض، حيث جاء موزّعًا عبر الأبيات ليزيد من التّنويع الإيقاعيّ في عدول زحافي، فكثرة القبض والذي هو حذف الخامس السّاكن من مفاعيلن الأولى في حشو الطّويل خاصّة، ناشئة من اضطراب وحذر وعاطفة متهيّجة، جاشت به نفس الشّاعر محمّد العيد، فمجيئ القبض ستة عشر مرّة في أربع أبيات موزّعة في كلّ من العروض والضّرب، جعل حركة بحر الطّويل الممتدّة البطيئة تقصر وتتدفّق، وتقفز قفزات سريعة متقطّعة أشبه بحركة النّفس المذعورة المضطربة.

يبدو أنّ بحر الطّويل في صورته النّظريّة وفق دائرته سالمًا من الزّحافات، يكون بهذه الصّورة:

فعـولن مفاعيـلن فعـولن مفاعيـلن فعـولن مفاعيـلن فعـولن مفاعيـلن

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

أي: 14 حركة × 2 = 28 حركة

18 سكون × 2 = 36 سكون

وبما أنّ الزّحافات هي عمليّة تغيير بسيطة تلوّن الإطراد الصّوتيّ للوزن، فيقضي على ما يمكن أن يقع فيه من رتابة الإطراد خاصّيّته المنتظمة، وبذلك تظهر الوظيفة الجماليّة للزّحاف، فإنّنا نجد تخلّل زحاف القبض في الأبيات الّتي بين أيدينا، وعليه خرج بحر الطّويل من صورته النّظريّة إلى تلك

الصّورة، إضافة إلى زحاف القبض، لاحظنا وجود علّة الخرم في البيت الثالث، والّتي هي حذف أوّل الوتد، المجموع أول التّفعيلة، وذلك في تفعيلته الثّانية فعولن، والّتي تصبح إمّا عُولن وتسمّى ثلمًا أو مقبوضة مثلما هي موجودة في البيت الثالث لتغدو عُول وتسمّى ثَرمًا.

توضّح لنا فكرة حازم القرطاجنّي أنّ تناسب السّواكن والمتحرّكات في الوزن تقوم وفق التّحليل الكمّي للتّفاعيل العروضيّة، عندما نلحظ نسبة السّواكن إلى المتحرّكة في أيّ تفعيلة عروضيّة والّتي لا تتجاوز الثّلث، ففي التّفاعيل الخماسيّة فعولن، فاعلن تظلّ نسبة عدد السّواكن فيها إلى العدد الكلّي للحروف بنسبة 2، 5، والتّفاعيل السّباعيّة فاعلاتن- مستفعلن- مفاعيلن بنسبة 3، 7 [1]، وهذه النّسب هي أفضل النّسب الإيقاعيّة في علم الإيقاع والموسيقى.

يشكّل التّناسب الجوهر الأساسيّ للوزن والإيقاع الّذي يتأتّى من خلال تضاعف التّفاعيل أي مضاعفة عدد التّفاعيل أو تضارعها، أي كيفيّة تشكيل الوزن من تفعيلتين مختلفتين بمضاعفة كل منهما، مثل: فعولن- مفاعيلن في الطّويل، أو مزاوجة في الوضع بينهما مثل: فاعلاتن- فاعلن في المديد، وتضارع التّفاعيل يعني أن تشبه كلّ تفعيلة ما يخالفها من التّفاعيل في أكثر أجزائها، مثل ما يشكّل التّناسب الجوهر الأساسيّ للوزن والإيقاع الّذي يتأتّى من خلال تضاعف التّفاعيل؛ أي مضاعفة عدد التّفاعيل أو تضارعها، أي كيفيّة تشكيل الوزن من تفعيلتين مختلفتين بمضاعفة كل منهما، مثل: فعولن- مفاعيلن في الطّويل، أو مزاوجة في الوضع بينهما مثل: فاعلاتن- فاعلن في المديد، وتضارع التّفاعيل يعني أن تشبه كلّ تفعيلة ما يخالفها من التّفاعيل في أكثر أجزائها، مثل ما تشبه فعولن أغلب عناصر مفاعيلن في التّرتيب والوضع في بحر الطّويل والبسيط هو سبب خفيف تزيد به التّفعيلة السّباعيّة عن الخماسيّة، حيث: فعولن= مفاعي و فاعلن= تفعلن، وأعلى درجات التّناسب تكون في البحور المركّبة، دون البحور البسيطة، لأنّ الوزن المركّب وخاصّة في بحري الطويل والبسيط ينطويان على درجة من القيمة الإيقاعيّة أعلى من تلك الّتي ينطوي عليها الوزن البسيط المتماثل التّفاعيل، الّذي يقوم على تكرار تفعيلة واحدة، والتّماثل؛ الّذي هو اتّفاق التّفاعيل لا يكون إلّا في البحور البسيطة، لأنّ المماثلة لا تكون إلّا بين متّفقين[2].

[1]- ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشّعر، ص315.

[2]- ينظر: خلف خازر الخريشة، جماليّة التّشكيل العروضيّ والإيقاعيّ للبحر الطويل، ص790.

ولعلّ أحد الأسباب الكامنة وراء شيوع بحور دائرة المختلف وبالأخصّ بحر الطّويل، هو أنّ هذه الدّائرة قد راعت نسبة التّوازن في بحورها بين المتحرّكات والسّواكن، لأن العربيّة تستحسن أن تكون النّسبة بين المتحرّكات و السّواكن كنسبة ½، فالتفعيلات الّتي تشكّل البنية الإيقاعيّة المثاليّة في الشّعر العربيّ، تتكوّن من ثلاثة متحرّكات وساكنين كما هو الحال في فعولن وفاعلن، ومنه فالملاحظ على نظم محمّد العيد على بحر الطّويل زاد من جماليّة الإيقاع وتنوّعه بين تناسب التّفعيلات فعولن مفاعيلن لا سيّما مع زحافات مفاعيلن، والّتي أكّد الباحث خلف الخريشة في كتابه نظريّة الأصوات الدّائرة أنّ تفعيلة مفاعيلن ب– – –، تعدّ الأصل الّذي انبثقت منه كافة التّفاعيل والأبحر والدّوائر العروضيّة، كما يعدّ زحاف القبض ب – ب –، الأصل الّذي انبثقت منه كافة الزّحافات العروضيّة المفردة والمزدوجة، وتعدّ تفعيلة مفاعيلن ب – – –، الّذي بنيت عليه كافة الدّوائر والأبحر العروضيّة وزحافاتها، وذلك بأنّ مفاعيلن بالتّشكّل الزّحافي يشتقّ منها فعولن وفاعلن[1].

يبدو أنّ الزّحاف الّذي لجأ إليه محمّد العيد وهو كرخصة ممنوحة للموسيقى والعروض للشّاعر لاستخدامها في بنية نصّه الشّعري، زادت من تنوّع النّغم والإيقاع من جهة وبين الصّوت والعروض من جهة أخرى، فحذف النّون من فعولن في الطّويل حسن جدًّا، وهذا الّذي صادفنا في تحليل الأبيات السّابقة، لأنّه لمّا كثرت حروفه حسن فيه التّحقيق مثل قول محمّد العيد:

وَأَغْـــــــرُب خطـــــــبن	وأيضًا في قوله:	بِأَجْـنِحَـــــــةِ سُـــــــودٍ
/ / 0 / / / 0 / 0		/ / 0 / / / 0 / 0
فعـــــــول مفاعـــــــل		فعـــــــول مفـــــــاعيلن

كما اعتمد السبب المزاحف على الوتد من مفاعيلُن، والملاحظ حسب الخليل أنّ حذف الياء أحسن من حذف النّون، لأنّ الياء إذا حذفت اعتمدت على السبب الّذي في نفس الجزء وهو لُنْ، وإذا حذفت النّون اعتمد السبب على وتد في جزء آخر، ولهذا نجد أنّ محمّد العيد أكثر من القبض بحذف ياء مفاعيلن بدلًا من النّون لحسّه الإيقاعيّ وفطنته الشّاعريّة، ويؤكّد الأخفش أنّه يجوز

[1]– ينظر: المرجع السّابق، ص21.

حذف الياء من مفاعيلن لأنّها تعتمد على الوتد فعولن، ولا يجوز أن يجتمع على مفاعيلن القبض والكفّ لأنّ السّببين إذا زوحفا اعتمدا على وتد في جزء آخر[1].

أكّدت الدّراسات أنّ السبب الرّئيسيّ وراء شيوع بحر الطّويل في الشّعر العربيّ يرجع لعدّة أسباب ولعلّ أهمّها، تماسكه العروضيّ والإيقاعيّ وثباته، وعدم انتهاكه لأيّ محدّد إيقاعيّ على عكس بحر البسيط الّذي يعدّ هو والمديد أكثر انتهاكًا للمحدّدات الإيقاعيّة، وحينما نمعن النّظر في توالي تفعيلات بحر الطّويل ونظام تشكّلها يتّضح أنّ تفعيلتي فعولن/مفاعيلن يمثّلان نسقًا ثنائيًا واحدًا في جملة من أشطار الأبيات، وأنّ عدد مرّات تواليها في البيت الشّعري منتظمة ممّا يشي بانتظام إيقاعيّ يحقّق نغمًا ظاهرًا، لا تخطّئه الأذن الواعية، ومن القصائد الشّعريّة الّتي نستدلّ بها من شعر محمّد العيد، قصيدة ألقاها في إحدى حفلات مدرسة الشبيبة بالجزائر في قاعة لالير بالعاصمة، ونشرت في جريدة البصائر سنة 1937م والّتي عنوانها: بلادي، يقول فيها:

1- بِـــلَادِي فِـــدَاكِ الـــرُّوحُ واللهُ عالم عَلَيْكِ سَـــلَامٌ خَـالِصُ القَصْـدِ سَالِمُ

2- يُحَيِّيـكِ مُشْتَـاقٌ عَلى القُـرْبِ مشفق مِنَ البُـعْـدِ مَشْـغُـوفُ بَحُبِّكِ هَـائِـمُ[2]

التّقطيع العروضيّ:

بِـــلَادِي فِـــدَاكِ الـــرُّوحُ واللهُ عَـــالِم عَلَيْكِ سَـــلَامٌ خَـالِصُ القَصْـدِ سَالِمُ

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

فعـولن | مفـاعيلن |فعـول| مفـاعلن فعـول | مفـاعيلن | فعـولن | مفـاعلن

قبـض قبـض قبـض قبـض

يُحَيِّيـكِ مُشْتَـاقٌ عَلى القُـــرْبِ مُشْفِـقُ مِـنَ البُـعْـدِ مَشْـغُـــوفُ بَحُبِّـكِ هَـائِـــمُ

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

فعـولن | مفـاعيلن | فعـولن | مفـاعلن فعـولن | مفـاعيلن |فعـــول|مفـاعلن

قبـض قبـض قبـض

[1]- العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمّد، الجامع في العروض والقّوافي، تحقيق: زهير غازي زاهد وهلال ناجي،دط ،دار المغرب الإسلامي، بيروت، 1995م، ص201.

[2]- محمّد العيد، الديوان، ص135.

نجد الشّاعر هنا يصف اشتياقه لوطنه، ومدى حبّه وحنينه له، موظّفًا أرقّ العبارات وأنسبها لمثل هذه المعاني الرّقيقة في الشّوق والحنين، مثل مشغوف وهائم.

ينتمي البيتان إلى قصيدة مطوّلة مكوّنة من تسعين (90) بيتًا، وهذه القصيدة من العروض والضّرب المقبوضتين، وقد جاءت فعولن مرات سليمة وأخرى مقبوضة، وقبض فعولن في الطّويل كما هو معلوم حسن، بينما لا يستلطف ولا يُستحسن دخوله على مفاعيلن في الحشو على خلاف تفعيلتي العروض والضّرب، وكأنّ تميّز إيقاعهما سمح بدخوله عليهما، فكان دخوله على مفاعيلن في العروض والضّرب مساويًا في الحسن لدخوله على فعولن في الحشو[1]، ومن الضرب المحذوف قوله في قصيدة أسطر الكون:

1- سَئِمْتُ عَلَى شَرْخِ الشَّبَابِ حَيَاتِي فَحِرْتُ وَلَمْ أَمْلِكْ عَلَيَّ ثَبَاتِي

2- أَرَى حَظَّ أَرَاذِلَ النُّفُوسِ مُوَاتِيًا وَحَظَّ كَرِيمِ النَّفْسِ غَيْرَ مُوَاتِي[2]

التّقطيع العروضيّ:

سَئِمْتُ عَلَى شَرْخِ الشَّبَابِ حَيَاتِي فَحِرْتُ وَلَمْ أَمْلِكْ عَلَيَّ ثَبَاتِي

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

فعولُ | مفاعيلن | فعولُ | مفاعي فعولُ | مفاعيلن | فعولُ | مفاعي

قبض قبض حذف قبض قبض حذف

أَرَى حَظَّ أَرَاذِلَ النُّفُوسِ مُوَاتِيًا وَحَظَّ كَرِيمِ النَّفْسِ غَيْرَ مُوَاتِي

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

فعولن | مفاعيلن | فعولُ | مفاعلن فعولُ | مفاعيلن | فعولُ | مفاعي

قبض قبض قبض قبض حذف

هذه القصيدة من العروض المقبوضة والضّرب المحذوف، أمّا عن البيت الأوّل فهو مصرع لذا جاءت عروضه وضربه محذوفتين، وقبض فعولن، مستحسن لا إشكال فيه، تدلّ هذه الأبيات على ما

[1]- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعريّ، ص53.

[2]- محمّد العيد، الدّيوان، ص10.

ينطوي عليه ذلك الجسم الضّئيل من مواهب كامنة في شعر محمّد العيد، لأنّها من بواكير الشّاعر في شبابه تجلّت في شعر الحكمة والمثل والنّصيحة، وهي الأنواع الّتي تميّز بها شعره ووصل للقمّة والملاحظ على القصيدة أنّ جميع الأبيات جاءت فيها تفعيلة الضّرب محذوفة مفاعي، ونجد أنّ تفعيلة فعولن الّتي قبلها أتت مقبوضة، وهذا «ما يسمّيه العروضيون بالاعتماد، والّذي يعني الاتّكاء وكأنّ الإيقاع الشّعريّ فرض أن يُمهّد لحذف السّبب الأخير من تفعيلة الضّرب بالاتّكاء على قبض التّفعيلة الّتي قبلها»[1].

يذهب ابن رشيق القيرواني فيما يخصّ قبض فعولن الّتي قبل مفاعي في الضّرب إلى أنّ «السبب قد اعتمد على وَتَدَيْنِ أحدهما قبله، والآخر بعده، فقويّ قوة ليست لغيره من الأسباب فحسن الزّحاف فيه»[2].

ومن العروض المقبوضة والضرب الصّحيح، يقول محمّد العيد:

تَـــرَ الغَـــيَّ مَـرْفُـــوعَ المَعَالِـمِ مُحْـكَمـَا — تَـــرَ الـرُشْـــــد مَـدْفُـــوعَ المَعَالِـــمِ

0//0// | /0//|0/0/0//| 0/0// — 0/0// |0/0/0//| /0// | 0/0/0//

فعـولن | مفـاعيلن |فعـول|مفـاعـــلن — فعـولن | مفـاعيلن |فعـول|مفاعيـــلن

قبـض قبـض — قبـض

وهذا المثال من قصيدة حمتك يد المولى الّتي مطلعها عروضه صحيحة، يعني مفاعيلن وهو بيت مصرّع، زاد من الجماليّة الإيقاعيّة ومن النّغم الموسيقيّ للبيت، يتناول محمّد العيد هنا شخصيّة الإمام ابن باديس في قصّته مع الاعتداء الشّنيع المدبّر على حياته، مضيفًا إلى ذلك شخصيّته الفكريّة، وما غذّته من أفكار للشّعب الجزائري، فتناسب الغرض والموضوع مع بحر الطّويل، بما زادها بهاءً ورصانةً ومنحه نفسًا طويلًا، ليُخرج ما بداخله من مشاعر وأحاسيس لينعكس على إيقاعات الوزن.

[1]- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعريّ، ص53.

[2]- ابن رشيق أبو علي الحسن الأزدي القيرواني، العمدة في صناعة الشّعر ونقده، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، دط، مكتبة الخانجي، القاهرة، دت، ج1، ص145.

[3]- محمّد العيد، الدّيوان، ص 123.

يحرص كلّ شاعر على توسيع إيقاعاته، معتمدًا على التّنوّع الّذي يحصل أثناء مماثلة الإيقاع الذّاتيّ لإيقاعات التّفاعيل، فتصبح التّفاعيل حاوية لإيقاع النّفس، ومنه تستمدّ حيويّتها، معلنة عن تشكّل إيقاعيّ وجدانيّ في صور جديدة، فلا غرو أنّ تشكّل الزّحافات ملحقات إيقاعيّة تسهم في تعدّد الأشكال الوزنيّة الإيقاعيّة، بتعدّد صوّرها وتماثل إيقاعها الذّاتيّ والتّفعيليّ، فالحسّ الجماليّ لدى الشّاعر هو الّذي يحدّد الشّكل العام، بفضل مماثلة الانفعال الذّات لحظة الإبداع، على نحو يجعل الإيقاع عنصرًا رئيسًا في تحديد مدلولات النّصّ الشّعريّ وتأثيره التّواصليّ، فالتّنويعات الحاصلة في التّفاعيل من جرّاء الزّحافات تسهم في رسم شكله الجماليّ النّفسيّ، الّذي يخرج الوزن من إطاره الكمّي إلى إطار كيفي، تحكمه تراتبات الذّات وانفعالها الدّاخليّ، وأحسن التّرحيف ما كان معتدلًا وجانب التّكلّف وقارب الطّبع وجارى الحدث وانساب مع الوجدان، في لحظة جريانه الدّاخليّ، وقد يحتلّ مكان التّمام، وما يستحبّ يستحبّ فيه[1].

- بحر البسيط:

يقترن بحر البسيط مع بحر الطّويل في الرّصانة والفخامة، لكن الجمع بين مستفعلن وفاعلن في بحر البسيط، تحدّث عنه عبد الله الطّيب في كتابه المرشد:«ولا يكاد البسيط يخلو من أحد النّقيضين: العنف واللّين»[2]، والبسيط من البحور المزدوجة، عرفه الشّعر العربيّ منذ عصره الأوّل وجاء بعد الطّويل من حيث الشّيوع، قيل عليه الكثير من أمّهات القصائد وزنه هو: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن × 2، «سمي بسيطاً؛ لأنّ الأسباب انبست في أجزائه السّباعيّة فحصل في أوّل كلّ جزء من أجزائه السّباعيّة سببان، فسمي بذلك بسيطًا، وقيل سمي بسيطًا لانبساط الحركات في عروضه وضربه»[3].

ورد البسيط التّام بنسبة 7,06% والمخلع بنسبة 1,64% في ديوان محمّد العيد حسب الجدول السّابق، وقبل تقطيع بعض الأبيات الشّعريّة من شعر محمّد العيد، نقوم بتلخيص أعاريض وأضرب وزحافات بحر البسيط.

[1]- ينظر: عبد الرّحيم كنوان، من جماليّات إيقاع الشّعر العربيّ، ص91/87.

[2]- عبد الله الطّيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط3، دار الآثار الإسلامية، الكويت، 1989م، ص415/414.

[3]- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص30.

أعاريضه وأضربه:

عروض البسيط التّام في الأغلب مخبونة، وقد تأتي نادرًا مقطوعة، ويكون ذلك في حال التّصريع، أمّا ضربه فيأتي على نوعين: مخبون: فعلن، مقطوع: فاعل، والقطع علّة تتمّ بإسقاط ساكن الوتد المجموع الأخير وتسكين ما قبله.

زحافاته:

يدخل البسيط ثلاثة أنواع من الزّحاف وهي:

الخبن: وهو حذف الثاني السّاكن لتصير فاعلن: فعلن، ومستفعلن: متفعلن، ويدخل هذا الزحاف بكثرة في حشو البسيط.

الطي: وهو حذف الرّابع السّاكن لتصير مستفعلن: مستعلن، هذا الزحاف قليل الوقوع في البسيط.

الخبل: وهو زحاف نادر يتمثّل في اجتماع الخبن مع الطي، لتصير مستفعلن: متعلن.[1]

من أجمل القصائد الّتي نظّمها محمّد العيد على بحر البسيط قصيدة جمال الرّيف، والّتي تغنّى بجمال البادية، حيث عمل على وصفها بذكر جميع محاسنها ومناظرها الخلّابة، ففي هذه القصيدة تظهر براعة الشّاعر، وقدرته على الوصف، بالرّغم من أنّه لم يكثر من الوصف في شعره، إذْ نراه يتأمّل البادية وما يزيّنها من طبيعة خلّابة وهواء صافٍ يعتبره دواءً لكلّ داء ويظهر ذلك في قوله:

هَـزَّكَ لِـلشِّـعْـرِ حَـنَـات وَأَشْـوَاقُ وَعَـاوَدَتْـكَ حَـسَـاسَـات وَأَذْوَاقُ
وَالحَقْـلُ مُحْتَفِـلُ الأَشْجَارِ مِـنْ طَـرَب تَـشِـدُو وَتَـهْـفُـو بِـهِ وُرْقٌ وَأَوْرَاقُ
عَـيْـشُ البَـوَادِي نَضِيـرٌ لَا نَـظِيـرَ لَـهُ وَجَـوُّهَـا لِـعُضَـالِ الـدَّاءِ تِـرْيَـاقُ[2]

الملاحظ أنّ تفعيلتي البسيط تكرّرت في القصيدة حوالي 120 مرّة، لأنّها تتناسب مع طول نفس الشّاعر، ومقام البادية، فهو في مقام وصفها، وذكر محاسنها ومناظرها الرّائعة الّتي يرتاح القلب بقربها

[1]- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعريّ، ص63/62.
[2]- محمّد العيد، الدّيوان، ص56/55.

وهذا البحر يتناسب مع حالة الشّاعر، لأنّه يسترسل عن طريق الوصف لرغباته الخاصّة، وهذه التّفعيلات ساهمت في زيادة طاقة الأصوات الّتي تؤسّس الشّكل الإيقاعيّ للقصيدة[1]

التّقطيع العروضيّ لبعض الأبيات المتفرّقة من القصيدة:

هَـزَّكَ لِـلـشِّـعْـرِ حَـنَـات وَأَشْـوَاقُ — وَعَـاوَدَتْـكَ حَـسَـاسَـات وَأَذْوَاقُ

0/ 0/|0//0/0/|0//0/|0///0/ — 0/0 / | 0//0/0/| 0///| 0//0//

مُسْـتَعلن | فـاعلن| مُسْـتفعلن | فاعـل — مُـتَفْعِلن | فَعِلـن| مُسْـتَفْعِلُنْ | فاعـلْ

خبـن — خبـن

وَالحَقْـلُ مُخْتَفِـلُ الأَشْجَـارِ مِنْ طَـرَب — تَـشِـدُو وَتَـهْـفُـو بِـهِ وُرْقٌ وأَوْرَاقُ

0/// |0 //0/0/|0 /// |0//0/0/ — 0/0/| 0//0/0/|0//0/|0//0/0/

مُسْـتَفْعلن|فَعِلـن | مُسْـتَفعلن|فعلـن — مسْتفْعلن | فاعلن |مُسْتَفْعلن |فـاعـل

خبـن — خبـن

عَـيْـشُ البَـوَادِي نَضِيـرٌ لَا نَـظِيـرَ لَـهُ — وَجَـوُّهَـا لِـعُضَـالِ الـدَّاءِ تِـرْيَـاقُ

0///| 0//0/0/ |0//0/|0//0/0/ — 0/0 / |0//0/0/|0///| 0//0//

مسـتفعلن |فـاعلن | مسْـتفْعلن |فعِلـن — متفعلن |فعلن |مستفعلن | فـاعـل

خبـن — خبـن

تحلّل هذه الأبيات زحاف الخبن، وهو حذف الحرف الثّاني السّاكن، وجاء الخبن في البيت الأوّل والبيت الأخير على مستوى تفعيلة متفعلن و فعلن على التّوالي، ولو قمنا بتقطيع كلّ القصيدة لوجدنا أنّ كل بيت يحتوي على زحاف الخبن، سواء في التّفعيلة الأولى أو الثّانية على مستوى الشّطرين، فهذا الوزن زاد من القصيدة إيقاعًا جماليًّا، حيث تلاءمت تفعيلاته مع بساطة البادية وجمالها، فهو بحر يتميّز بالدّقة في الإيقاع والجزالة والانبساط، ويمكن الاعتماد على جدول لتوضيح أهمّ الزحافات في الأبيات الثّلاثة:

[1] – ينظر: محمّد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص42.

البيت الشّعريّ	عدد الزّحافات	نوعه
البيت 1	2	خبن
البيت 5	2	خبن
البيت 21	3	خبن
المجموع	7	3 خبن

نعلم أنّ بحر البسيط سُمّي بسيطًا لانبساط أسبابه؛ أي تواليها في مستهلّ تفعيلاته السّباعيّة وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حالة قبضهما، إذْ تتوالى فيهما ثلاث حركات، فوزن البسيط حسب الدّائرة العروضيّة:

مستفـــعلن فـاعلن مستفـعلن فاعلن × 2

0// 0/ 0// 0/0/ 0// 0/ 0//0/ × 2

— – — – – — – — – — × 2

س و س و س و س و س و × 2

(6 س + 4 و) × 2

أي: 12س + 8و، في البيت كاملًا وسالمًا.

لكن مع المزاحفة وما تتركه من تغيير في عدد وترتيب الحركات والسّكنات، حصلنا على الشّكل الآتي في الأبيات مع توضيح توزيع الأسباب والأوتاد في الأبيات الشّعريّة السّابقة:

الأبيات الشّعريّة	توزيع الأسباب والأوتاد	المجموع
البيت الأوّل	2×(7س+6و)	14س+12و
البيت الثاني	2×(8س+2و)	16س+4و
البيت الثالث	2×(7س+3و)	14س+6و

هذا التّنويع الزّحافي أضفى نغمًا إيقاعيًّا متنوّعًا ومتجدّدًا، منح الأبيات الشّعريّة جماليّة وتناغمًا، نأى بها عن الرّتابة والثّبات على شكل إيقاعي واحد.

يطال فنّ المزاحفة النّظام المقطعيّ فيحوّر كمّها الّذي تقتضيه القاعدة العروضيّة، فإنّه مؤدّ دائماً إلى ضرب من المناوبة والتّبديل بين مواقع المقاطع ،كما هي معتادة في سياق وزن البحر العروضيّ، فهو إمّا ناقل للمقطع الطّويل، إمّا مفتوحًا أو مغلقًا إلى مقطع قصير بإذهاب السّاكن الّذي يلي الحركة: /0 يصير بالمزاحفة إلى: / وفي المقابل فإنّه ينقل المقطعين القصيرين: // إلى مقطع واحد طويل: /0 مفيدًا المدّ بعد أن كان أبطله في نظام التّحويل المقطعيّ الأوّل، وإذّاك فإنّه مناقل للنّوع المقطعيّ من قيمة زمنيّة إلى أخرى، ولعلّ من الأوكد أن يكون لتلك المناقلة صلة مباشرة بالأدوار الحسّيّة من حيث انفعالها أو هدوئها مطابقة للموقف الشّعريّ[1].

وهذا ما لمسناه في شعر محمّد العيد من خلال النّموذج المطبّق عليه، حيث ساهم الخبن في حذف السّاكن الثّاني من فاعلن /0//0، لتصبح فعلن ///0، أي توالي ثلاث مقاطع متحرّكة ثمّ مقطع واحد ساكن، وهذا ما أدّى إلى التّنويع الإيقاعيّ، فكلّما غالت المقاطع الطّويلة خفّفت منها المقاطع القصيرة، وهذا ما يؤدّي بتفرّدها في التّأثير في النّفس الإنشاديّ كما ذكر عمّيش العربي[2].

نذكر مثالًا آخر ضمن بحر البسيط تكون العروض مخبونة فيه وكذا الضّرب، يقول محمّد العيد:

اليَـــوْمَ أُهْـــدِي تَحِيـاتِي وَمَـوْعِـظَـــتِي إِلَــى العَبَــاقِــرَةِ الصَّيَّــابَــةِ النُّــخَــب[3]

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

مستفعلن |فـاعلن | مستفعلن |فعلـن مُـتَفْعِلُنْ |فعلــن |مســتفعلن |فَعِلُــنْ

خبـن خبـن خبـن

تحدّث الشّاعر هنا عن فتية العلم وشبّههم بقطر الغيث المنسكب، فهو يحثّهم على شدّ العزم نحو طلب العلم لأنه ماخاب قوم طلبوا العلم، ورفْعُ رؤوس الأمم ما كان إلّا بالعلم، فجاء بوزن

[1]- ينظر: عمّيش العربي، خصائص الإيقاع الشّعريّ، ص123/122.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص127/126.

[3]- محمّد العيد، الديوان، ص211.

البسيط الذي يلائم هذا الغرض من الشّعر: الفخر، حيث أجاد وأبدع الشّاعر بأسلوب جزل وألفاظ واضحة ومنسجمة، والملاحظ أنّه وظّف زحاف الخبن في العروض والضّرب ممّا يشعر الأذن الذوّاقة بوجود توازن إيقاعيّ، وهو حسن ومستساغ هنا.

من جهة أخرى نجد محمّد العيد نظم على مخلع البسيط، وهو «بسيط مجزوء ولكنّه يتحوّل إلى بسيط مخلع بدخول تغييرين لازمين على كلّ من تفعيلة العروض والضّرب هما: الخبن والقطع، لتصير مستفعلن: متفعلن»[1].

يقول محمّد العيد:

الشَّـــــرُ والخَيْـــــرُ فِـــــي البَـــرَايَـــا	حَـظَّـــــانِ كَـالقُبْـــــحِ وَالجَمَـــــالِ
0/ 0 / /| 0/ /0/	0// 0/ 0/	0/ 0 / /| 0/ /0/	0// 0/ 0/
مســـــتفعلن| فاعـــــلن|مُتَفْـــــعِلْ	مســـــتفعلن |فـــــاعلن |مُتَفْعـــــلْ
خبـن+قطع	خبـن+قطع
فَقَابِـــــلِ الخَيْـــــرَ بِاعْتِـــــرَافِ	وَقَابِـــــلِ الشَّـــــرَ بِاحْتِـمَـــــالِ[2]
/ /0/ 0/ |/ 0 / 0/	0/ 0/ /	/ /0/ 0/ |/ 0 //0/	0// 0 / 0
مُـــــتَفْعِلُنْ |فاعـــــلن |مُتَفْـــــعِلْ	مُتَفْعِـــــلن| فـــــاعلن|مُتَفْعِـــــلْ
خبـن	خبـن+قطع	خبـن	خبـن+قطع

وهذا النّوع من أكثر أضرب البسيط سرعة عند الشّاعر محمّد العيد، وذلك عائد إلى كونه مجزوء؛ كون قصر الأبيات يوحي بالسّرعة، إضافة إلى إكثار الشّاعر من التّغييرات المولّدة للتّتابع الحركيّ كالخبن والقطع، فضاهت نسبة الصّحة في الأجزاء، وخبن وقطع تفعيلتا العروض والضّرب يمكن قلب مُتَفْعِلْ إلى فعولن، والملاحظ على البيت الثاني وجود توازن زحافي، بحيث أنّ التّفعيلة الأولى جاءت مخبونة في الشّطر الأوّل والشّطر الثاني، وكذلك خبن مع قطع توازن في الضّرب والعروض، هذا مازاد من إيقاعيّة البيت وتناغمه موسيقيًّا.

[1]- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعري، ص64.

[2]- محمّد العيد، الدّيوان، ص372.

3.1. إيقاع الأوزان الثلاثيّة – بحر الخفيف–:

عُرِف بحر الخفيف برنين خفّته النّاتج عن الحركة، ولذلك فهو من أكثر بحور الشّعر استيعابًا لحركة الذّوات الشّاعرة في لحظات توجها وإبداعها، فتفاعيله تسابق الحركة، ومن ثمّة فالتّزحيف حينما يطرأ عليها فإنّه يزيدها حركيّة، لكونه يقبل التّزحيف في عروضه وضربه[1].

سُمي الخفيف خفيفًا لأنّه أخفّ السّباعيات، ويبدو أنّ خفّة إيقاعه وتقبّل الأذن لمقاطعه متوسّطة السّرعة وراء هذه التّسمية، ومع أنّه على الدّائرة العروضيّة يميل إلى البطء، إلّا أنّ زحافاته وعلله الّتي تسقط الكثير من سواكنه تسرّع من هذا البطء، ومع ذلك يبقى يجنح إلى الرّزانة، وإن كان في ذلك دون الطّويل والبسيط، لكنّه يتوقّف على البحور المزدوجة الأخرى، عرفه الشّعر العربيّ قديمًا وإذا كان شيوعه في بواكير الشّعراء، الغزل بدأ يأخذ حيّزًا كبيرًا نافس معه البسيط والكامل، وقد قيل عليه عبر مسيرة الشّعر العربيّ الكثير من عيون الشّعر[2].

يرى إبراهيم أنيس «أنّ الخفيف حسن الوقع في الأذن وتستريح إليه الأسماع»[3]، فالخفيف بحر يجنح صوب الفخامة كما وصفه عبد الله الطّيب، وهو في نظرةٍ يمتاز بتدفّق وتلاحق الأنغام[4].

وزن الخفيف هو: فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن × 2

يدخل الخفيف التّام بكثرة نوعان من الزّحاف هما:

1- **الخبن**: فتصبح فاعلاتن: فعلاتن، ومستفع لن: متَفع لن.

2- **التّشعيث**: وهو حذف أوّل الوتد المجموع من فاعلاتن وهو العين، لتصير فالاتن: /0/0/0

بثلاثة أسباب خفيفة، ويكثر وقوعه بثلاثة أسباب خفيفة، ويكثر وقوعه في تفعيلة الضّرب، بينما يندر في الحشو، وقد يدخل الكف وهو إسقاط السّابع السّاكن من فاعلاتن، لتصير فاعلاتُ لكن الأذن لا تتقبّل مثل هذا الزّحاف، لأنّ الوقوف في نهاية التّفعيلة سيكون على متحرّك.

---

[1]- ينظر: عبد الرّحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشّعر العربيّ، ص99.

[2]- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع والشّعريّ، ص101.

[3]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصريّة، 1952م، ص76.

[4]- ينظر: عبد الله الطّيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص283.

أعاريض الخفيف التّام وأضربه: للخفيف التّام نوعان من العروض ونوعان من الضرب فالعروض تأتي صحيحة أو محذوفة مع جواز خبنها في الحالين، والضرب كذلك يأتي صحيحًا مع جواز خبنه أو تشعيثه أو محذوفًا، مع جواز خبنه، وهذه أنواع الخفيف التّام:

1- ما عروضه صحيحة وضربه صحيح.

2- ما عروضه صحيحة وضربه محذوف.

3- ما عروضه محذوفة وضربه محذوف.

ويكون مجزوء الخفيف بإسقاط التّفعيلة الأخيرة من كلّ صدر البيت وعجزه في الخفيف التّام فيبقى البيت بتفعيلتين في كل من الصدر والعجز، فاعلاتن متفع لن فاعلاتن متفع لن، وهذا النّوع من الخفيف يدخله زحاف الخبن بكثرة، ويدخل القصر؛ وهو إسقاط ساكن السّبب الخفيف الأخير وتسكين ما قبله، لتصير التّفعيلة مستفع ن، وعروضه صحيحة أو مخبونة أمّا ضربه فيأتي صحيحًا على قلّة مستفع لن، ويأتي مخبونًا مقصورًا على ندرة متفع لْ، ويأتي مخبونًا على كثرة متفع لن، وهذه أنواع الخفيف المجزوء:

1- ما عروضه صحيحة وضربه صحيح مع جواز خبنهما.

2- ما عروضه صحيحة وضربه مقصور ويجوز فيهما الخبن وهو نادر[1].

ورد بحر الخفيف بنسبة 17,69%، وهو من أهمّ الأوزان الّتي آثرها محمّد العيد، ونظم عليها الكثير من الأشعار، نذكر منها قصيدة ذات العروض الصحيح والضرب الصّحيح، حيث يفتخر فيها الشّاعر بالشّباب لأنّه ألقاها في ختم درس كتاب القطر لابن هشام سنة 1928م، حيث كان الشّاعر معلّمًا بمدينة بسكرة، وكلّما جاء الوزن تامًا ساعد ذلك على إتمام فخر الشّاعر بالطلاب.

[1]- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعري، الصفحات من: 102 إلى:104.

يقول محمّد العيد:

خَلِيَّـــا عَنْكُمَـــا حَـــدِيثَ احْتِجَـــابِي عَـــرِّجَـــا بِي عَلَـــى العُـــلَى عَرِّجَـــا بِي
ارْكَبَـــا بِـــي مَتْـــنَ النَّجَـــاحِ وَخُـــوضَـــا بِـــي عُبَـــابِ الإِصْـــلَاحِ فَهُـــوَ عُبَـــابِي[1]

التّقطيع العروضيّ:

خَلِيَّـــا عَنْكُمَـــا حَـــدِيثَ احْتِجَـــابِي عَـــرِّجَـــا بِي عَلَـــى العُـــلَى عَرِّجَـــا بِي
0/0/ /0/| 0 / / 0//|0/0/ /0/ /0/ /0/ 0 /0/ /0/ /0/| 0 / / 0//|0 /0/ /0/ /0/| /0/ /0/0
فاعلاتـــن |متفـــع لـــن| فاعـــــلاتن فاعـــــلاتن |مُتَفْـــــع ن| فاعـــــلاتن
خبـن خبـن

ارْكَبَـــا بِـــي مَتْـــنَ النَّجَـــاحِ وَخُـــوضَـــا بِـــي عُبَـــابِ الإِصْـــلَاحِ فَهُـــوَ عُبَـــابِي
0/0/ //|0 // 0 /0/| 0/0//0/ /0/ /0/0/|0/0/ /0/ /0/ //|0/ /0/0
فاعلاتـــن |مسْـــتفع لـــن| فعـــــلاتن فاعـــــلاتن| مسْتفْعـــــلن| فعـــــلاتن
خبـن خبـن

أحسن الشّاعر انتقاء بحر الخفيف لمعاني القصيدة، فلا نحسّ بضغط التّفعيلات على مجرى الكلام، بل هناك تكامل وانسجام في إبداع موسيقى البيت، وممّا زاد البيت الأوّل رونقًا هو التّصريع بين احتجابي وعرّجا بي، وهذا التّكامل في التّراكيب النّحويّة والمكوّنات اللّفظيّة أضفى جماليّة إيقاعيّة تطرب لها الأذن.

والملاحظ أنّ الزّحاف المكرّر هنا هو زحاف الخبن.

البيت	عدد الزحافات	نوع الزحاف
البيت الأوّل	2	خبن
البيت الثاني	2	خبن

[1]- محمّد العيد، الدّيوان، ص83.

جاء زحاف الخبن في نفس الموقع في البيت الأوّل متوسّطًا كلّ شطر، وهذا مازاد من تناسق إيقاعيّ تستلذّه الأذن.

إنّ الآثار اللّاحقة بالمقاطع عند إمساسها الزّحاف، يُفضي بنا إلى القول بأنّ ثمّة اعتبارات يجب مراعاتها، متمثّلة في كون لغة الشّعر في كثير من مواقفها التّعبيريّة مائلة إلى توظيف المقاطع الطّويلة، خاصّة منها المفتوحة، أي المدّيّة باعتبارها مفيدة لتمثيل مختلف الانفعالات النّفسيّة فالمراوحة التّركيبيّة الدّلاليّة بين التّصوير والتّعبير، أو بين التّوقيع والتّفكير آلية غالبة على سيرورة الخطاب الشّعريّ، بل هي من مستلزماته الّتي لا يقوى على تجاوزها، خاصّة وأنّ هذا متجاوب مع ميزان المراوحة بين مختلف الأحوال[1]، وهذا ماتفطّن له الحسّ الشّعريّ لمحمّد العيد، خيث يظهر في البيت الثّاني تناسقًا صوتيًّا موسيقيًّا فَعِلاتن ///0/0 والّتي أصلها فاعلاتن /0//0/0، إذْ جاءت ثلاث متحرّكات متتاليّة وبعدها ساكن، بينما كانت حركة وسكون ثمّ حركتين فسكون، وهذا التّوالي أحدث تغييرًا واضحًا ليصبح سببًا ثقيلًا، ثمّ سببين خفيفين وأصله كان سببًا خفيفًا ثمّ وتدًا مجموعًا ثمّ سببًا خفيفًا، وهذا التّنويع الّذي أحدثه فنّ المزاحفة على مستوى الحركة والسّكون، أضفى نغمًا موسيقيًّا.

نظم محمّد العيد أيضًا على مجزوء الخفيف بنسبة 1,90%، ومن أروع ما قاله في هذا الوزن قصيدة أين ليلاي؟، وهذا ليس من باب الصّدفة، وإنّما يحمل بين طيّاتها دلالات رمزيّة عميقة حول الحريّة، فالبحر الخفيف من أعذب الإيقاعات الشّعريّة وألطفها، ففي الخفيف رشاقة تُظهر جليًّا ما يكتنزه هذا البحر من رقّة ولين، وما يحمله من شحنات وجدانيّة وعاطفيّة، فهو أتاح للشّاعر نفسًا جديدًا وسهولة وعذوبة، وهذا ما لمسناه في القصيدة، حيث استهلّها بفيض من الشّوق والصّبابة يسأل عن ليلاه بحرقة ونغمة حزينة جعلت منه يتشبّث بالطّيوف اللّواتي حكينها، فالحرّية أسمى مطالب الشّعر وأقدس أحلامه، توهّجت مخيّلة الشّاعر فأبدع بكلّ عذوبة ورقّة، فهو شاعر لايخلو من الشّاعريّة وسنأخذ ثلاثة أبيات فقط رغم جمال القصيدة وتفرّدها بموسيقى خاصّة.

[1]- ينظر: عميش العربي، خصائص الإيقاع الشّعريّ، ص123.

يقول محمّد العيد في مطلع قصيدة أين ليلاي؟:

أَيْـــنَ لَيْـــلَايَ أَيْـنَـــهَـــا حِـيـلَ بَـيْـنِـي وَبَـيْـنَـهَا
هَـلْ قَضَـتْ دَيْـنَ مَنْ قَضَى فِـي الـمُحِبِّـيـنَ دَيْـنَـهَـا
أَصْـلَـتِ القَـلْـبَ نَـارَهَـا وَأَذَاقَـتْـهُ حَـيْـنَـهَـا[1]

التّقطيع العروضيّ:

أَيْـــنَ لَيْـــلَايَ أَيْـنَـــهَـــا حِـيـــلَ بَـيْـنِـــي وَبَـيْـنَـهَـا
0 / /0 / /| 0 /0 / /0 / 0 0 / / 0 / / | 0 /0 / /0 /
فاعـــلاتـــن | مُـتَـفْـعِـلُـــنْ فـاعـــلاتـــن| مُـتَـفْـعِـلُـــنْ
خبن خبن

هَـــلْ قَضَـــتْ دَيْـــنَ مَـنْ قَضَـى فِـــي الـمُحِبِّـيـــنَ دَيْـنَـهَـا
0 / /0 / /0 | 0 /0 / /0 / 0 0 / / 0 / 0 | 0 /0 / /0 /
فـاعـــلاتـــن| مُـتَـفْـعِـلـــن فـاعـــلاتـــن| مُـسْـتَـفْـع لـن
خبن

أَصْـلَـــتِ القَـلْـــبَ نَـارَهَـــا وَأَذَاقَـــتْـــهُ حَـيْـنَـهَـا
0 / /0 / /0| 0 /0 / /0 / 0 / / 0 / /| 0 /0 / /0 /
فـاعـــلاتـــن| مُـتَـفْـعِـلـــن فـعِـلاتـــن | مُـتَـفْـعِـلـن
خبن خبن خبن

[1]- محمّد العيد، الدّيوان، ص41.

بعد التّقطيع العروضيّ لجميع أبيات القصيدة وجدنا تفعيلاتها من مجزوء الخفيف، تتوزّع وفق الجدول التّالي:

أنواع التّفعيلات	عددها	نسبتها المئويّة
السّالمة	18	%30
المخبونة	34	%70
المجموع	52	%100

لاحظنا أن التّفعيلات المزاحفة شغلت أكبر حيّزًا لتصل إلى 70%، بينما التّفعيلات السّالمة فكان عددها 18 فقط أي؛ بنسبة 30% ولم تخرج التّفعيلات المزاحفة عن زحاف الخبن، هذا عن القصيدة كاملة، بيْد أنّنا فضّلنا التّركيز على الأبيات الثّلاث الأولى الّتي استعرضناها سابقًا.

يبدو أنّ للزّحاف أسرارًا خفيّة، تُحيل إلى اعتبارات نفسيّة عميقة «فهو يأخذ أبعاد اللّحن في الانحراف بأصل الصّوت تجويدًا لتنغيمه، لذلك فإنّ الإستمتاع الجماليّ اللّاحق به يحيل على صدق الحسّ وتوقّد الخواطر»[1]، وهذا ما يعمّق التّجربة الشّعريّة ووجدانيّتها. الملاحظ على البيت الأوّل أنّ الخبن وقع في تفعيلتي العروض والضرب، لتصير: مستفع لن = متَفْع لن، ونجد أنّ هذه التّفعيلة جاءت مخبونة في الأبيات الثلاث عدا واحدة في البيت الثاني، وعليه اقتصر الخبن تقريبًا على العروض والضّرب حيث سببت تواليًّا لحركتين، أمّا الحشو فجاء بطيئًا لأنّ معظم تفعيلاته جاءت سالمة وهذا راجع لتفضيل الشّاعر محمّد العيد للبحور الطّويلة، رغم هذا إلّا أنّه أبدع في قصيدة أين ليلاي؟، والّتي نالت حظًّا وافرًا من الدّراسة والتّحليل لدى كثير من الدّارسين نظرًا لإيقاعها الموسيقيّ السّاحر الّذي حرّك وجدان ومشاعر كلّ ذوّاق للشّعر، وكما هو واضح لا وجود للعلل، عكس زحاف الخبن الّذي أكثر منه الشّاعر في مجزوء الخفيف، والخفيف التّام فقد كان دقيقًا في اختيار علله وزحافاته الّتي جاءت كلّها تقريبًا في خانة الحسن والمستساغ، وبالتّالي أبرز الخصائص الإيقاعيّة وبيّنها.

[1]- عمّيش العربي، خصائص الإيقاع الشّعريّ، ص119.

قمنا بتسليط الضّوء على أهمّ البحور الشّعريّة الّتي نظم فيها محمّد العيد شعره، بدءًا بالكامل فالطّويل ثمّ البسيط والخفيف، وهذا لا يعني أنّه لم يبدع في باقي البحور، ولكن ارتأينا التّركيز على الأوزان الّتي أكثر النّظم فيها، لأنّها تعكس شخصيّته الشّعريّة وتجلّي شاعريّته الّتي ظهرت لنا بكلّ وضوح من خلال التّنويع الزّحافي الحاصل والّذي ساهم في إضفاء نغمًا إيقاعيًّا، والشّاعر الحَذِق لايتخيّر لشعره من الأوزان ما يلائم عاطفته، وإنّما هو يعزف على قيثارة آلامه وآماله، ويعبّر عن رضاه وسخطه، وحبّه وكرهه، وفرحه وحزنه في بحر واحد، وترقّ عواطفه وتشتدّ وتهدأ وتضطرب في قصيدة واحدة في بحر واحد، فلو كان الوزن بذاته مناسبًا لعاطفة معيّنة لكانت قصائد الرّثاء كلّها في بحر وقصائد الغزل في بحر والفخر والحماسة في بحر ، ولكن الواقع غير ذلك، حيث نجد قصائد كلّ غرض من أغراض الشّعر في بحور متعدّدة، فالوزن الواحد يشكّل أساسًا عامًا يصلح معه الوزن لتجارب متعدّدة، ولكنّه يتشكّل داخل كلّ تجربة تشكيلًا منفردًا يميّز الوزن نفسه في قصيدة عن غيرها، ويميّز إيقاع كلّ مقطع منها عن بقيّة المقاطع ، ورغم أنّه لا علاقة بين بحور الشّعر وأغراضه، هذا لا ينفي أن يكون بعض الأوزان قد ارتبط بموضوع ما قبل أن تتعدّد موضوعات القصيدة، وهذا الارتباط يختلف عن الآراء الّتي تربط بين البحر وغرض بعينه، وكان محمّد العيد قد نظم في معظم البحور بيْد أنّه ركّز على الّتي اخترناها للتّطبيق.

2. إيقاع القافية في شعر محمّد العيد:

استوجبت الشّعريّة العربيّة القديمة أن تكون القافية ملازمة للوزن ومواكبة لتطوّره وإسهاماته النّغميّة المائزة، ومن ثمّة فالملازمة تشكّل ثنائيّة تكامليّة في نظام التّأليف الشّعريّ، حيث يختصّ الوزن بالترّتيب والتّنظيم الصّوتيين، في حين تختصّ القافية بالتّرجيع، والتّرديد النّغميين، خاصّة في نهاية ترسيمة كلّ بيت على حدة.

1.2. مفهوم القافية:

تُعلن القافية عن دورها الإيقاعيّ منذ الوهلة الأولى مثلها مثل الوزن، ثمّ تسترسل في شكل طبقات ترجيعيّة، صوتيّة، تناوبيّة، وكأنّ كلّ طبقة بيت يستمدّ شحنتها الإيقاعيّة من الطّبقة الّتي

قبلها، ثمّ تقوم بترجيعها بمعيّة شحنتها الخاصّة؛ ليتّصل نغمها بالطّبقة الموالية لها، وهكذا تتراتب أبيات النّصّ الشّعريّ[1].

ما من شكّ في أنّ موسيقى الشّعر منبع سحره، وسرّ جماله، ومظهر تميّزه عن سائر فنون القول، فهي أوّل ما يطرُق الأسماع فتشدّها وتتسلّل إلى القلوب فتأسرها زمنًا طويلًا.

عُرف الشّعر عند القدماء بأنّه: «قول موزُونٌ مقفّى يدلّ على معنى»[2]، فالوزن يحفظ للشّعر حلاوته ويزيد عذوبته.

وقال ابن رشيق القيرواني:«القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، ولا يسمّى شعرًا حتّى يكون له وزن وقافية»[3]، وهذا إن دلّ على شيئ فإنّما يدلّ على القيمة الموسيقيّة للقافية، ومكانتها في الشّعر العربيّ فهي تمثّل المظهر الخارجيّ للموسيقى الشّعريّة.

لابدّ من الإشارة إلى أنّ القافية من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الّذي قبل السّاكن[4].

ويذهب إبراهيم أنيس إلى تعريفها: «ليست القافية إلّا عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءًا هامًّا من الموسيقى الشّعريّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السّامع تردّدها ويستمتع، يمثّل هذا التّردّد الّذي يطرق الآذان في فترات زمنيّة منتظمة وبعدد معيّن من المقاطع ذات نظام خاص يسمّى الوزن»[5].

يشير إبراهيم أنيس إلى كون القافية أصوات مكرّرة تضفي موسيقى شعريّة في القصيدة، مضيفًا أنّها فواصل موسيقيّة يطرب لها السّامع ويتوقّعها في فترات زمنيّة منتظمة وهي مرتبطة بالوزن.

تتكوّن القافية من ستّة حروف هي: الروي والوصل، الخروج، الردف، التأسيس، الدّخيل:

---

[1]- ينظر: عبد الرّحيم كنوان، من جماليّات إيقاع الشّعر العربيّ، ص117.

[2]- قدامة بن جعفر، نقد الشّعر،تحقيق: الدّكتور محمّد عبد المنعم خفاجي،دط،دار الكتب العلميّة،بيروت، لبنان، دت،ص64.

[3]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص132.

[4]- المصدر نفسه، ص243.

[5]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ص273.

1- **الروي:** هو النّغمة الّتي ينتهي بها البيت، ويلتزم الشّاعر تكراره في أبيات القصيدة، وموقعه آخر القصيدة، وإليه تنسب القصيدة، فيقال: قصيدة لاميّة أو ميميّة، أو نونيّة إن كان حرفها الأخير لامًا أو ميمًا أو نونًا[1].

2- الوصل: هو ما جاء بعد الروي من حرف مدّ أشبعت به حركة الروي، أو هاء وليست الروي وحرف المدّ قد يكون ألفًا أو واوًا أو ياءً.

3- **الخروج:** هو حرف مد يلي هاء الوصل المتحرّكة، سمي بذلك؛ لأنّه يُخرج به من البيت ومثاله الألف في تعيدها والواو في أذكره والياء في نعله.

4- **الرّدف:** وهو حرف مدّ أو لين يقع قبل الروي دون فاصل بينهما.

5- **التّأسيس:** هو ألف بينها وبين الروي حرف واحد متحرّك يسمّى الدّخيل، وسمّيت هذه الألف تأسيسًا؛ لتقدّمها على جميع حروف القافية.

6- **الدّخيل:** وهو حرف واقع بين ألف التأسيس وحرف الروي كاللّام في ظالم، وهذا الحرف وإن كان من لوازم القافية، فليس بلازم التزامه بعينه في القصيدة، وذلك بخلاف حروف القافية الأخرى[2].

للقافية أسماء وألقاب وهي خمسة: المتكاوس، المتراكب، المتدارك، المتواتر، والمترادف.

1- **المتكاوس:** هي القافية الّتي يفصل بين ساكنيها أربعة متحرّكات.

2- **المتراكب:** وهي القافية الّتي يفصل بين ساكنيها ثلاث متحرّكات.

3- **المتدارك:** وهي الّتي يفصل بين ساكنيها متحرّكان، ففي عمرانها رانها هي القافية وتساوي بالحركات والسّكنات /0//0 [3].

4- **المتواتر:** وهي الّتي يفصل بين ساكنيها متحرّك واحد.

5- **المترادف:** وهي الّتي لا يفصل بين ساكنيها فاصل[4].

---

[1]- ينظر: محمّد بن حسين بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ط1،دار الكتب العلمية،بيروت،2004م،ص157.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص160/159/158.

[3]- عبد الرضا علي، موسيقى الشّعر العربيّ قديمة وحديثة، دراسة وتطبيق في شعر الشّطرين والشّعر الحرّ، ط1، دار الشّروق للنّشر ، 1997م، ص180/179/178.

[4]- المرجع نفسه، ص180.

نجد للقافية أنواع وهي حسب حروفها مقيّدة ومُطْلَقة:

1- **مقيّدة:** وهي ما كان رويها حرفًا صامتًا ساكنًا.

2- **مطلقة:** وهي ما كان رويها حرفًا صامتًا متحرّكًا[1].

يتبيّن لنا أن محمّد العيد تأثّر بالشّعر العربيّ القديم، من حيث الوزن في بحوره الشّعريّة وحتى في القافية، من خلال اعتماده على الحروف المتداولة في الشّعر العربيّ القديم، مثل الرّاء واللّام والميم والنون والباء والدّال[2]، وهو الأمر نفسه بالنّسبة للحروف المتوسطة الاستعمال في الشّعر القديم، فقد وردت بنفس نسبة الاستعمال عند محمّد العيد، وهذه الحروف هي التّاء، السّين، القاف، الكاف والهمزة، العين، الحاء، الفاء، الباء، الجيم[3]، وهذا الحكم يمكن تعميمه على الحروف الّتي قلّ استعمالها قديمًا، أو ندر أو هجرها الشّعراء، فقد قلّت عند محمّد العيد، أو ندرت أو هجرها ولم يستعملها.

ارتأينا الاستدلال ببعض الإحصاءات الموجزة حول انتشار أنواع القوافي في ديوان محمّد العيد استنادًا لما توصّل إليه الباحث عابي سمير، وكذا إحصاء حركة الروّي الّتي جاءت مطلقة أو مقيّدة في الدّيوان من خلال الجدول الآتي[4]:

	إسلاميّات وقوميّات		اللزوميّات		الثوريّات		المجموع	
القافية	قصيدة	نتفة	قصيدة	نتفة	قصيدة	نتفة	قصيدة	نتفة
مطلقة	41	00	15	06	11	00	67	06
مقيّدة	05	00	01	01	01	00	07	01
المجموع	46	00	16	07	12	00	74	07
مج:ق+ن	46		23		12		81	

[1]- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعريّ، ص138.

[2]- ينظر: عبد الدّايم صابر،موسيقى الشّعر العربي بين الثبات والتطوّر،ط3،مكتبة الخانجي بالقاهرة،1993م،ص153/152.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص167.

[4]- ينظر: عابي سمير، البنية الإيقاعية في ديوان محمّد العيد، ص87.

	الأبيات		الأبيات		الأبيات		المجموع	
القافية	قصيدة	نتفة	قصيدة	نتفة	قصيدة	نتفة	قصيدة	نتفة
مطلقة	2180	00	162	31	378	00	2720	31
مقيّدة	293	00	15	03	29	00	337	03
المجموع	2473	00	177	34	407	00	3057	34
مج:ق+ن	2473		211		407		3091	

اعتمد محمّد العيد في ديوانه على القافية المطلقة أكثر من اعتماده على القافية المقيّدة، حيث جاءت القافية المطلقة في المرتبة الأولى بألفين وسبعمائة وواحد وخمسين (2751) بيتًا من أصل 3091 بيتًا، وهي نسبة كبيرة قدّرت بـ89%، في حين كانت القافية المقيّدة بنسبة 11% فقط ما يعادل ثلاثمائة وأربعين 340 بيتا، والواضح أنّه متأثّر بالشّعر العربيّ القديم، حيث أنّ القافية المقيّدة كانت أقلّ النّوعين في الشّعر العربيّ، وبالرّغم من أنّ «القوافي المقيّدة تحرّر الشّاعر من حركات الإعراب في آخر القافية»[1]، إلّا أنّ محمد العيد آثر القافية المطلقة، حيث لوّن قوافي قصائده وخلّصها من الرّتابة.

أمّا عن بقيّة الدّيوان[2]:

	بقيّة الدّيوان		عدد الأبيات		المجموع	المجموع
القافية	قصيدة	نتفة	قصيدة	نتفة	ق+ن	ق+ن
مطلقة	113	41	3339	135	154	3474
مقيّدة	17	04	417	15	21	432
المجموع	130	45	3756	150	175	3906

[1]- موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدّلالة في الخطاب الشّعريّ الحديث، ص90.

[2]- ينظر: عابي سمير، البنية الإيقاعية في ديوان محمّد العيد، ص87.

وفيما يلي جدول نعرف من خلاله مدى استعمال محمّد العيد للقوافي من حيث الحدّ (الحجم)[1]:

حد القافية	إسلاميّات وقوميّات		اللزوميّات		الثّوريّات		المجموع		بقيّة الديوان	
	ق+ن	بيت	ق+ن	بيت	ق+ن	بيت	ق+ن	بيت	ق+ن	بيت
المترادف	02	118	01	03	00	00	03	121	07	164
المتواتر	26	1288	11	124	09	334	46	1746	117	2627
المتدارك	16	998	06	47	03	73	25	1118	45	1028
المتراكب	02	69	05	37	00	00	07	106	06	87
المتكاوس	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00

تبيّن لنا من خلال الجدول أنّ محمّد العيد لم يستعمل قافية المتكاوس أربعة متحرّكات بين ساكني القافية، على عكس قافية المتواتر الّتي نالت أكبر حصّة من شعره، فمن أصل ثلاثة آلاف وواحد وتسعين (3091) بيتًا، نجد منها ألفا وسبعمائة وستة وأربعون (1746) بيتًا أي؛ بنسبة 56,48%، بينما نجد قافية المتدارك بألف ومائة وثمانية عشر (1118) بيتًا من أصل ثلاثة آلاف وواحد وتسعين (3091) بيتًا؛ أي بنسبة 36,16%، قي حين نجد قافية المترادف بنسبة قليلة كما هو في الجدول، لأنّ طبيعة الشّعر العموديّ لا تناسب النظم على القافية المترادفة، إذْ بلغت أبياتها مائة وواحد وعشرين (121) بيتًا، من أصل ثلاثة آلاف وواحد وتسعين (3091) بيتًا؛ أي بنسبة 3,91 %.

نعلم أنّ القافية الّتي يكون فيها حرف الروي متحركًا بالفتحة أو الضّمة أو الكسرة هو الشّائع في الشّعر العربيّ القديم كما ذكرنا، وهذا ما وجدناه عند محمّد العيد؛ إذْ «لكل حركة من هذه

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص88.

الحركات الخاصّة الّتي تقوم بدور بارز في تحديد جرس اللّفظ وتأثيره على السّمع، وتشبع هذه الحركات حروف المد، وهي الألف والواو والياء، وهو ما أسماه العروضيون بالوصل، وممّا لاشكّ في أنّ القافية المطلقة تكون أصعب على الشّاعر من القافية المقيّدة، إذ يلتزم فيها الشّاعر بحركات الإعراب في آخر القافية، ولعلّ شيوع هذه القافية يأتي بسبب ارتفاع نبرتها الإيقاعيّة الّتي تناسب رغبة البوح والتّصريح للشّاعر»[1]، فمحمّد العيد له مشاعر فيّاضة تجيش بحب الوطن وبحب القيم والأخلاق، وجد من نظم الشّعر على القافية المطلقة متنفسًا له للبوح والتّصريح.

اهتمّ محمّد العيد بحرف الروي لما له من دور بارز في أداء معنى الشّاعر، عِلمًا أنّ هناك حروفًا لا تصلح أن تكون روّيًا للقصيدة، إلّا على سبيل المساجلة وإظهار البراعة مثل: الظّاء والشّين والزّاي والصّاد والثّاء والخاء والذّال والغين، في حين نجد حروف تصلح أن تكون روّيًا لكن بصورة نادرة لما فيها من ثقل مثل الطّاء والحاء والجيم والفاء، وبالمقابل نجد حروف صالحة للقصائد الطّنانة الفخمة في أغراض المديح والفخر ونحوها كالباء والميم والدّال واللّام والعين والرّاء، وهذا ما صادفنا في شعر محمّد العيد من خلال اطّلاعنا على ديوانه، أنّه أكثر من هذه الحروف وفي مقدّمتها حرف الرّاء.

إضافة إلى أنّ القصائد اللّيّنة في أغراض الغزل والوصف ونحوها فيكثر حرف الياء والكاف والسّين والقاف، ورغم هذا يبقى الذّوق الشّعريّ لكلّ شاعر هو سيّد الموقف وسرّ انتقائه لروي دون آخر وإن كان للغرض الشعريّ نسبة من التّحكّم في ذوقه واجتهاده.

قمنا باستقصاء نسبة ورود حروف الهجاء كروي الأكثر استعمالًا في شعر محمّد العيد من خلال ديوانه وتوصّلنا إلى مايلي:

حرف الروي	عدد استعماله في شعره	النّسبة %
حرف الرّاء	68	20,3
حرف النّون	47	14,1
حرف اللّام	36	10,8

[1]– موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدّلالة في الخطاب الشّعريّ الحديث، ص93.

حرف الدّال	34	10,2
حرف الميم	28	8,5
حرف الباء	26	7,9
حرف العين	18	5,5
حرف الهاء	16	4,9
الهمـــــزة	16	4,9

كانت هذه أكثر الحروف الّتي انتقاها محمّد العيد لتكون رويًّا لقصائده الشّعريّة، ورغم أنّه وظّف حروف أخرى مثل القاف والتّاء والسّين والياء والحاء والجيم، والكاف والفاء والطّاء والصّاد والزّاي إلّا أنّ النّسبة كانت ضئيلة مقارنة مع المذكورة في الجدول، لذا ركّزنا على الحروف المنتشرة بكثرة.

لاحظنا أنّ حرف الرّاء كان بنسبة كبيرة قُدِّرت بـ 20,3%، أي حوالي ثمانية وستين مرّة.

ومن القصائد الرّائعة الّتي تميّزت بالسلاسة والقوّة في آن واحد، وكان لروي الرّاء موسيقى مواتيّة، وقافية متينة زادت من قوّة هذه الموسيقى، الّتي تتمتّع بها الألفاظ فيما بينها وبين معانيها قصيدة تحيّة دار الحديث الّتي يقول فيها:

أحـــيّ بالـرّضـــى حـــرَمًا يُـــزَارُ ودارًا تستظـــــلُّ بهـــا الديـــــارُ
وروضًـــا مســـتجدَّ الغـــرْسِ نضْـــرا أريضًـــا زهـــرُهُ الأَدبُ النُّضـــار
وميدانـــا سترتبـــعُ المَـهـــارِي بساحتِـــه وتستبـــقُ المِهـــار[1]

والقافية هنا يَارُو: /0/0 وَ ضَارُو: /0/0، هَارُو: /0/0 ولاشكّ أنّ القافية لا تنبع من قيمتها الدّلاليّة بقدر ما تنبع من قيمتها الإيقاعيّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السّامع تردّدها ويستمتع بمثل هذا التّردّد، وبديهي أنّ التوقع والاستمتاع ناتجان أساسًا عن التّكرار المنتظم للمقاطع

[1]- محمّد العيد، الدّيوان، ص76.

وعن التّناسب بين النّغمات، فالقافية وبسبب وقوعها في آخر البيت تتيح للقارئ فسحة من صمت تتجاوب فيها القافية في ذاكرته، فإنّها تكون أعلق بالحافظة وأشدّ أثرًا من سِواها من كلمات البيت[1].

نلاحظ أنّ القافية يارو: |0|0 في المثال السّابق هي رائيّة، وبالنّظر إلى أنّ صوت الرّاء هو أشهر صوت مكرّر، وهو من الأصوات الذلقيّة المجهورة، أحسن اختياره الشّاعر في هذه القصيدة لأنّه كان ينشدها أمام الجمهور، بحيث منحته طاقة وصوتًا مسموعًا يحرّك مشاعر السّامعين.

يبدو أنّ محمّد العيد اعتمد عدّة أنواع من القافية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

القافية المتداركة قوله في قصيدة من وحي الثّورة والاستقلال:

وَطَـــنِي المُفَـــدَّى بِالكِفَـــاحِ تَحَـــرَّرَا وَمَصِيـــرُهُ بَعْـــدَ النَّجَـــاحِ تَقَـــرَّرَا
فَـــابْنُ الجَزَائِـــرِ صَـــارَ سَيِّـــدَ أَرْضِـــهَا الغَـاصِـبُ المُحْتَـــل وَلّـــى مُدْبِـــرَا[2]

القافية هنا هي قرْرَاْ = /0//0، وهي رائيّة أيضًا، نطقها سلس وسهل يتوسّط الشدّة والرّخاوة، أبدع فيها محمّد العيد وأجاد، فكانت مناسبةً لمعنى القصيدة وما تحمله من مشاعر وطنية أبيّة وهذا التّناسب والانسياب وصل إلى المتلقّي، واستشعر إيقاعاته الموسيقيّة المكرّرة الواضحة والجليّة.

ومن أمثلة القافية المتداركة نأخذ مثال آخر، يقول فيه الشّاعر:

عَرَفْتُـــكِ يَا نَفْـــسُ ازْهَـــري أو تَـــرْهَبِي عَلَـى كُـلّ حَـال مَـذهَبِي فيـك مَـذْهبِي
عرَفتُـــكِ نَفْسًـــا بِالغُـــرُورِ مَرِيضَـــةً قَـــدِيمًا فَمَـا تُجْـدِي ضـرُوب التَّطبُّـبِ[3]

الملاحظ على البيتين أنّهما ينتميان إلى قصيدة يا نفسُ، والّتي جاء روّيها حرف الباء، فهي قصيدة بائيّة من الحروف الشّفويّة الّتي تجمع بين الشّدة والجهر، نظمها الشّاعر فأجاد النّظم وأحسن الانتقاء، وهو يبثّ مشاعره ومناجاته، ليبثّها ويصرّح عنها إلى المتلقّي الّذي التقط أناته وإصراره

[1]- ينظر: حسين أبو النّجا، الإيقاع في الشّعر الجزائريّ، ص245.
[2]- محمّد العيد، الدّيوان، ص404.
[3]- نفسه، ص263.

والقافية هنا هي:(مذهبي ، طبْبي)، وهي قافية مطلقة متداركة فصل بين ساكنيها /0//0 ، /0//0 متحرّكان، وهي موجودة بنسبة لابأس بها في شعر محمّد العيد.

بَيْد أنّ القافية المتواترة حضيت بأعلى نسبة في شعر محمّد العيد، حيث يقول في المثال التّالي:

أَبَا المَنْقُـــوش هَــلْ تَـــدْرِي بِحَـــالِي فَـــأَنْتَ اليَـــومَ جَـــارِي فِي الجِبَـــال
بِبَســكْرَة النَّخِيــل حططــتُ رَحْـلِــي وَأَنْـــتَ بِـأَرْضِـــهَا حَـامِـــي الرحَـــال
رَأَيْتُـــكَ مُشْــرِفًـــا أَبـــدًا عَلَيـــها كَـــإِشْرَافِ الــوَلــي عَلَـى العِيَـــال[1]

الأبيات من قصيدة بعنوان أبا المنقوش، وهنا الشّاعر يناجي جبل بومنقوش القريب من بسكرة جنوب الجزائر، في أيام إقامته الجبريّة، وهذا ما استشعرناه في كلماته من أنين ومناجاة، فالقافية هنا لاميّة، لأنّ حرف رويّها هو اللّام، وهو من الحروف الذلقيّة الّتي يسهل النّطق بها، وقد أحسن الشّاعر انتقاء الرّوي بما يتلاءم مع أحاسيسه ومشاعره ويتناسق مع المعنى، ويظهر أنّ القافية المتواترة هي المتكوّنة من ساكنين بينهما متحرّك، وهذا ما يضمن ترنيمة خاصّة في القصيدة بأكملها، تمنح طاقة متجدّدة تبدأ بنهاية كلّ بيت، فالقافية في المثال المذكور أعلاه هي: بالي، حالي، يالي، وكلّها نرمز لها بـ: /0/0 : حركة سكون، حركة سكون، وهو تناوب أضفى على البيت الشّعريّ نغمًا إيقاعيًّا أحسن الشّاعر هنا باختياره الألف كحرف ردف، لأنّه يناسب هذا الموضع أكثر من الواو والياء.

اعتمد محمّد العيد أيضًا على القافية المقيّدة في قوله:

طَـــابَ فِـــي ظِـلِـــك السَّـمَـــرْ فَـــازْدَهـــرْ يَـــا أَخَـــا القَـــمَـــرْ
وَجْـــهُـــكَ الـيَـــوْمَ مُـشْـــرِقٌ لَـــمْ يَـحُـــمْ حَـوْلَـــه كَـــدَرْ
فَـــأَزِح كُـــلَّ حَـــالِـــك بَـــيْـــنَ أَحْـيَـائِـنَـــا انْـتَـشَـــرْ[2]

[1]- المصدر السابق ، ص388.

[2]- نفسه، ص125.

الأبيات من قصيدة رفاق الخير، وهي من حوليات الشّاعر الّتي تعوّد إلقائها في كلّ سنة بمناسبة الحفل الّذي تقيمه إدارة نادي التَرقِي، والقافية هنا رائيّة وهي: القمرْ /0//0، ومن المعلوم أنّ حرف الرّاء مع نطقه يكون اللّسان مسترخيًّا في طريق الهواء، ولذا يحدث انسداد وانفتاح مفاجئان ويرفرف اللّسان، ويضرب طرفه ضربات مكرّرة، ومعه يتذبذب الوتران الصّوتيّان، وتتابع طرقات طرف اللّسان على اللثّة تتابعًا سريعًا محدثًا الرّاء[1]، وهذا ما يمنح جماليّة صوتيّة إيقاعيّة.

يقول محمّد العيد أيضًا في القافية المتراكبة:

اليَـوم أسـدي عَلَـى ثـول مِـن الأَدَبِ مَطَـار فِي خُيـوطِ الشَّـمْسِ للشّـهب
اليَـومَ أهْـدِي تَحِيّـاتِي وَمَوْعِضَـتِي إِلَـى العَبَاقِـرَةِ الصَيَّـابَـة النّخَـب[2]

القافية هنا: لِشْشَهبِي: /0///0، رويّها الباء فهي بائيّة، ويُعدّ حرف الباء من الحروف الشّفويّة، الّتي تجمع بين الشدّة والجهر، لها إيقاعها الخاصّ في أسماع وقلوب المتلقّين.

لم يهمل محمّد العيد القافية المترادفة والّتي رغم قلّتها أبدع فيها قصيدتين فقط ونتفة.

يقول في نتفة بعنوان ضيف كريم:

شَـرَّفْـتْ بَـيْـتِـيَ الخـطَـاطِـيـ ف كَـضَيْـفٍ لِـي كَـرِيـمْ
صَـارَ بَـيْـتِـي كَـكَـنَـاسِ والخَـطَـاطِـيـف كـ «ـريـمْ»
إنَّ بَـيْـتِـي بِـالتَـهَـانِـي وَالـرِّضَـى لَاشَـكّ «ريـمْ»[3]

والواضح أنّ حرف الروي هو اللّام، وقد جاءت مقيّدة، بحيث تنتهي بسكون، والقافية هنا هي: ريْمْ: /00، جاء حرف الرّدف ياء زاد في إثراء القافية بالنّغم والإيقاع الموسيقيّ، وممّا لاشكّ فيه أنّ محمّد العيد أولى اهتمامًا بالغًا بالقوافي باعتبارها ترنيمة إيقاعيّة، تضيف إلى الرّصيد الوزنيّ طاقة متجدّدة، أحسن الشّاعر توظيفها بما يتناسب والموضوع.

[1]- ينظر: تحسين عبد الرضا الوزّان، الصّوت والمعنى، في الدّرس اللّغوي عند العرب، في ضوء علم اللّغة الحديث، ط1، دار دجلة، 2011م، ص175.
[2]- محمّد العيد، الدّيوان، ص231.
[3]- نفسه، ص343.

2.2. مقارنة التّقطيع العروضيّ بنظام المقاطع الصّوتيّة في قافية شعر محمّد العيد:

قمنا بالتّطبيق على بعض القوافي من شعر محمّد العيد مقارنين بين التّقطيع العروضيّ ونظام المقاطع الصّوتيّة، حيث ركّزنا الاهتمام على المتدارك والمتواتر؛ واستغنينا عن المتراكب، لأنّهما الأكثر دورانًا في قوافي الشّعر العربّي بصفة عامّة، وفي شعر محمّد العيد بصفة خاصّة، أمّا المتكاوس والمترادف فهما ناتجان عن علل.

1- **المتواتر**: بما أنّ المتواتر هو الأكثر شيوعًا في شعر محمّد العيد، فضّلنا البدء به، وذلك بأخذ نماذج من قصائد مختلفة كانت قافيتها من نوع المتواتر.

للتّذكير: المتواتر هو ما كان فيه متحرّك بين ساكنين /0/0.

البيت الأوّل من قصيدة صوت جيش التّحرير:

نَحْنُ جَيْشُ التَّحْرِيرِ جَيْشُ النِّضَالِ نَحْنُ أُسْدُ الفِدَى نُمُورُ النِّزَالِ[1]

البيت الثاني من قصيدة فقدنا مليكًا عادلًا:

لَكَ الوَيلُ مِنْ نَعْيٍ بِهِ هَتَفَ البَرقُ فَرِيعَ لَهُ الإِسْلَامُ وَاضْطَرَبَ الشَّرْقُ[2]

نلاحظ أنّ القافية في البيت الأوّل زالي: /0/0، أمّا البيت الثاني فهي شرْقُو: /0/0، فهما من نوع واحد، وهو المتواتر، لكن بالنّظر إلى تكوينهما المقطعيّ نحصل على الشّكل الآتي:

البيت	القافية	شكلها المقطعيّ
الأوّل	زالي /0/0	ص ح ح ص ح
الثاني	شرْقو /0/0	ص ح ص ص ح ص

[1]- المصدر السّابق، ص390.

[2]- نفسه، ص437.

لم نعد المقطع الأخير من (زالي) أي الياء، لأنّه ناتج عن إشباع حركة الروي، وليس حرفًا ليّنًا أصليًّا، ويتبيّن لنا أنّ القافية في البيت الأوّل مردفة، فالسّاكن في مقطعها الأوّل ناتج عن حرف مدّ ولين ممّا يجعل القدر الزّمني لإنشادها أطول، وبالتّالي يكون وقعها أوضح في السّمع مقارنة مع البيت الثاني الّذي جاء بدون حرف مدّ أو لين، وهذا ما يجعله غير واضح، وبالتّالي فالقافية المتواترة الّتي يكون فيها الرّدف باعتباره حرف مدّ أو لين يقع قبل الروي دون فاصل بينهما، يكون أثرها الإيقاعيّ أكثر موسيقيّة وأكثر طربًا في الأذن، وهذا ما لاحظناه في شعر محمّد العيد أنّ معظم قوافيه المتواترة كانت مردفة، وممّا زاد من جماليّة إيقاعها حرف المدّ أو اللّين، وهذا دليل على حسّه المرهف والذّوّاق وخاصة مع حسن اختياره لحرف الرّوي، فاللّام أكثر وقعًا من القاف.

2- **المتدارك**: اخترنا أبيات لمحمّد العيد قافيتها من نوع المتدارك؛ وهو أن يجمع في القافية متحرّكان بعدهما ساكن: /0//0، كما سبق الذّكر.

يقول محمّد العيد في قصيدة ميلاد التّحرير:

1- وَطَــنِي الــمُفَدَّى بِالكِفَــاحِ تَحَــرَّرَا وَمَصِيــرُهُ بَعْــدَ النَّجَــاحِ تَــقَــرَّرَا[1]

ويقول أيضًا في قصيدة يا نفسُ:

2- عَرَفْتُــكِ يَانَفْــسُ ازْهَــرِي أو تَــرْهُبِي عَلَـى كُـلِّ حَـال مَـذْهَبِي فِيـك مَـذْهَبِي[2]

الأبيات	القافية	شكلها المقطعيّ
1	قَرَّرَا /0//	ص ح ص ح ص ح ح ص
2	مَذْهَبِي /0//	ص ح ص ص ح ص ح ص

كما يبدو أنّ القافية الأولى هي: قَرَّرَا: /0//0، والثانية هي: مَذْهَبِي: /0//0، وهما من نوع قافية المتدارك.

[1]- المصدر السابق، ص404.

[2]- نفسه، ص263.

بيْد أنّ شكلهما المقطعيّ يختلف، واللافت للنّظر أنّ كلمة مذهبي جاءت متناسقة مع القافية عروضيًّا، فعدد حروف الكلمة متناسب مع الحركات والسّكنات.

يتّضح أنّ القيمة الإيقاعيّة للقافية مختلفة في البيتين، ذلك أنّ القافية الأولى فيها حرف الوصل، وهو ما جاء بعد الروي من حرف مدّ، أي هنا الألف في: قرّرا، وهذا ما زاد من استنطاق الحرف الصّامت وجعله يستغرق زمنًا طويلًا أكثر من الصّوت الصّامت، والأكيد أنّ لحرف الروي دوره في إضفاء نغمة موسيقيّة، فحرف الرّاء يختلف عن حرف الباء من حيث تركه لأصداء إيقاعيّة في أذن السّامع.

سلّطنا الضّوء على نوعين من القافية في شعر محمّد العيد وهي المتدارك والمتواتر، والّتي من خلالهما تبيّن لنا الاختلاف الحاصل من جرّاء المقارنة بين التّقطيع العروضيّ، والشّكل المقطعيّ للقافية، حيث أضفى الشّكل المقطعيّ إلى كشف بعض جماليّات إيقاع القافية ودور المقاطع الصّوتيّة في الإنشاد من خلال حروف المد واللّين، وطول زمن النّطق بها، فقد أصبحت دراسة المقطع الصّوتيّ بالغة الأهمّيّة في ميدان الدّرس العروضيّ للشّعر، فالدّراسات العروضيّة ما هي إلّا تفعيلات ومقاطع يمكن من خلالها تحليل النّسيج المقطعيّ للشّعر ومعرفة خصائص المقاطع العروضيّة ومميّزاتها وسماتها.

ومنه لا تقتصر دراسة الإيقاع في الشّعر على الوزن الّذي يقوم أساسًا على تناسب المسافة بين الحركة والسّكون، وتناسب زمن نطق الحروف وتتابعها وترتيبها وتكرارها، وعلى القافية الّتي تلفت الانتباه بحضورها في آخر الأجزاء العروضيّة، فالإيقاع يمسّ الجوهر العام للقصيدة، ويتّصل بمختلف مقوّماتها الشّعريّة من لغة ورمز وصورة، بل يتعدّى دوره إلى ما هو أكبر، فهو الّذي ينظّم الدّور الحركيّ في الخطاب ما بين المعنى والذّات، فقد تتشابه عدّة قصائد في الوزن العروضي، لكن لكلّ منها إيقاعها الخاصّ.

وعلى هذا الأساس كان لزامًا علينا تتبّع الموسيقى الدّاخليّة بما تحمله من خفايا جماليّة في شعر محمّد العيد، بغية تلمّسها في أسلوب أشعاره، انطلاقًا من الوقوف على دلالة المقاطع الصّوتيّة في إنشاديّة شعره في الفصل الموالي.

الفصـــل الثّـــالـث

دلالة المقاطع الصّوتيّة في إنشاديّة شعر محمّد العيد آل خليفة

1. مفاهيم حول: الصّوت، المقطع، الإنشاد:

1.1. مفهوم الصّوت.

2.1. مفهوم المقطع.

3.1. مفهوم الإنشاد.

2. أهمّيّة المقاطع الصّوتيّة ودورها في إنشاد شعر محمد العيد:

1.2. أهمّية المقاطع الصّوتيّة في الإنشاد.

2.2. دور المقاطع الصّوتيّة في إنشاد شعر محمد العيد.

توطئة:

يتجلّى لنا من فعاليّة الإيقاع الشّعريّ أنّ إنشاد الشّعر تملّك مشاعر المستمع الواعي بجماليّة الشّعر، إلى درجة أن تراه بفضل ما يختزن من الغواية أكثر تفاعلًا بإيقاع الشّعر المنشد، فالنّسوج الإيقاعيّة يمتدّ أثرها بكلّ وضوحٍ إلى المتلقّي؛ بفضل الاهتزازات الّتي يولّدها الإيقاع في نفسيّة السّامع والسّامع ينتبه إلى تقطيع الكلمات في حدّ ذاتها وتتالي ضرباتها، وهو يتقبّل كلّ كلمة كوحدة لغويّة مستقلّة يجب أن يفهمها، وهذا يرغمه على الانتباه إلى وزنها الخاصّ ويصرفه عن التماس التّقطيع العروضيّ[1].

تُكْسِب الموسيقى الدّاخليّة النّصّ الشّعريّ بُعدًا تأثيريًّا، وتشدّ إليه السّامع والقارئ، وهي تتمثّل في الإيقاع الباطني الّذي تحسّه ولا تراه، تدركه ولا تستطيع أن تقبض عليه، ويكمن في تعادل النّغم عن طريق مدّات الحروف حينًا وعن طريق تكرارها حينًا، ولكن على الشّاعر ألّا يقصر غايته على نغم قيثارته بدون أن يتجاوب هذا النّغم مع حركة النّفس في انفعالها الجيّاش[2].

يتّضح أنّ الموسيقى الخفيّة أشدّ تغلغلًا في النّفس الإنسانيّة، وأصدق تعبيرًا عن مشاعر الشّاعر وأحاسيسه، وهي أهمّ كثيرًا من الموسيقى الّتي تظهر في الوزن والقافية، والموسيقى الخفيّة تنبع من انتقاء الألفاظ وملاءمتها للمعنى، ومدى ما تُضْفِيه من دلالات موحية تتغلغل وتتناغم مع أعمق أعماق النّفس الإنسانيّة.

يرى محمّد المبارك أنّ الخيال السّمعيّ يتطلّب الانتباه الشّديد لمقاطع القصيدة وفواصلها، وهذا الانتباه يحصل عفويًّا في الشّعر الجيّد، فهو الّذي يسدّ على المتلقّي كلّ فجوة من فجوات الشّرود والهروب، فيصبح أسير النّصّ بما فيه سحر الكلمات الّتي يزدها الإيقاع تأثيرًا، لكنّ المتلقّي لا يتلقّى النّصّ وهو مكبّل فاقد لحريّة الحركة والتّفكير؛ أي أنّه في حالة الإنشاد يمتلك زمام أمره في إعادة إنتاج

[1]- ينظر: عمّيش العربي، خصائص الإيقاع الشّعريّ، ص54.

[2]- ينظر: عبد الدايم صابر، موسيقى الشّعر العربيّ، ص27.

النّصّ[1]، وهنا يشارك المتلقّي المنشد في إعادة النّصّ بفضل إيقاعاته المنسجمة ومقاطعه المؤثّرة، ولهذا ارتأينا تسليط الضّوء على جماليّة شعر محمّد العيد، من خلال دور المقاطع الصّوتيّة في إنشاديّة شعره.

1. مفاهيم حول الصّوت، المقطع، الإنشاد:

1.1. مفهوم الصّوت:

إنّ الصّوت كإيقاع حرفي يكتسب مشروعيّته النّغميّة في إطار النّسق العام، بل يُسهم في إحداث توازنات جماليّة تساعد إمكاناته على التّحقّق الفنّي[2]، وقد شغلت القيمة التّعبيريّة للصّوت الباحثين في اللّغات الإنسانيّة منذ القديم، إلى يومنا هذا[3]، إذْ تمّ التّوصّل إلى أنّ صفات الأصوات وخصائصها في الخطاب الشّعريّ تكشف عن أسرار الإيقاع المتضمّن في ثنايا اللّغة، كما أنّ هناك تلاؤم بين الأصوات وبين حالة الشّاعر النّفسيّة، وقد أشار إليها عبد الدّايم صابر في كتابه (موسيقى الشّعر العربيّ بين الثّبات والتّطوّر)، إذْ يقول:«إنّ موسيقى الحرف يُقصد بها النّغم الصّوتيّ الّذي يحدثه الحرف وعلاقة هذا النّغم بالتّيار الشّعوريّ والنّفسيّ في مسار الخطاب الشّعريّ، ومن المعروف أنّ لكلّ حرف مخرجًا صوتيًّا، ولكلّ حرفٍ صفة، وبين مخارج الحروف وصفاتها وبين دلالة الكلمة علاقة شعوريّة وفنّيّة، لا يتعمّد الشّاعر إظهارها، بل يتجسّد التّوافق النّغميّ والانسجام اللّفظيّ تجسّدًا فطريًّا لدى الشّاعر الموهوب المتمكّن من أدواته اللّغويّة والفنّيّة، وصاحب الموهبة الحقيقيّة»[4]، فموسيقى الحرف المؤثّرة لا يملكها إلّا الشّاعر البارع وهي تجسّد قيمة الخطاب لغويًّا ودلاليًّا وإيقاعيًّا.

يتميّز الإنسان عن باقي المخلوقات بخاصيّة النّطق، وإذا فسّرنا النّطق على أنّ أساسه «الصّوت»، فإنّ أهميّة الصّوت تكمن في أنّه طاقة إفصاحيّة تعبيريّة، والصّوت لابدّ له من مُستقبِل له إتّصال وثيق بالعالم المادّي حول الإنسان[5].

---

[1]- ينظر: محمّد المبارك، استقبال النّصّ عند العرب، ط1، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 1999م، ص125.

[2]- ينظر: عبد الرّحيم كنوان، من جماليّات إيقاع الشّعر العربيّ، ص287.

[3]- ينظر: محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعريّ، استراتيجيّة التّناص، ط3، المركز الثّقافيّ العربيّ، 1992م، ص33.

[4]- عبد الدّايم صابر، موسيقى الشّعر العربيّ، ص28.

[5]- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعريّ، ص149.

تنقسم عمليّة إنتاج الكلام إلى أربعة مراحل أساسيّة يقوم بها جهاز النّطق:

1- مرحلة التّنفّس؛ ومهمّتها إيجاد تيار هوائي باعتباره المادة الخام لحدوث الصّوت.

2- مرحلة التّصويت؛ ومهمّتها تعديل مسار الهواء وإحداث الصّوت، وهذا مانسميّه بالنّغمة.

3- مرحلة تقويّة الصّوت أثناء مروره في الحنجرة والحلق والفمّ والأنف (الممرّ الصّوتيّ)، حيث تكسب هذه الأعضاء الصّوت مقامه الصّوتيّ.

4- مرحلة تشكيل الحرف؛ ومهمّتها تشكيل الحروف الّتي هي وحدة الكلمة، وهي أيضًا وحدة الكلام.

والحقيقة فإنّ جميع نظم التّدريب على الكلام تضع في اعتبارها هذه المراحل الأربع؛ التّنفّس النّغمة، المقام الصّوتي، ثمّ الكلمة الّتي هي وحدة الكلام[1].

يتّضح أنّه لتحليل اللّغة يوجد مستويات متعدّدة نذكر منها: الأصوات؛ وهي اللّبنة الأولى والأساسيّة في اللّغة، ثمّ المعجم أو الكلمات الّتي تتألّف من الأصوات، وتليها الجمل أو التّراكيب وهي مجموعة من الكلمات المنظّمة، ثمّ الدّلالة؛ وهي المعنى الّذي تحمله الكلمة في التّركيب، ليأتي الصّرف ويمثّل صيغة الكلمة، ونختمها بالأسلوب؛ وهو طريقة بناء الجمل، وهذه المستويات متشابكة والحدود بينها غير واضحة، وهي تتأثّر ببعضها البعض[2].

يُعرِّف ابن جنّي الصّوت لغة واصطلاحًا، حيث يقول: «الصّوت لغة، مصدر صات الشّيئ يصوّت صوتًا فهو صائت، وصوّت يصوّت تصويتًا فهو مصوّت، وهو عام غير مختصّ، يقال سمعت صوت الرّجل وصوت الحمير، قال الله تعالى:﴿إِنَّ أَنْكَرَ الأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الحَمِيرِ﴾[3]، ويقال: رجل صات أي شديد الصّوت، فأمّا قولهم: صيت إذا انتشر ذكره في النّاس، ولا يستعمل الصّيت إلّا في الجميل من الذّكر دون القبيح، والصّوت مذكّر لأنّه مصدر بمنزلة الضّرب والقتل»[4].

[1]- ينظر: علي نجاة، فنّ الإلقاء بين النّظريّة والتّطبيق، تقديم: مختار السويقي، ط3، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، 2003م، ص31.

[2]- ينظر: أحمد عزوز، علم الأصوات اللّغويّة، ص05.

[3]- سورة لقمان، الآية: 19.

[4]- ابن جنّي أبو الفتح عثمان، سرّ صناعة الإعراب، تحقيق: حسن الهنداوي، ط1، دار القلم، 1985م، ج1، ص10.

ويعرّفه اصطلاحًا بقوله: «اعلم أنّ الصّوت عرض يخرج من النّفس مستطيلًا حتّى يعرض له في الحلق والفمّ والشّفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيسمّى المقطع أينما عرض له حرفًا وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها»[1]، يربط ابن جنّي الصّوت بالنّفس، الّذي يساهم جهاز النّطق من حلق وفمّ وشفتين في إخراجه، ليُسمّى بعدها حرفًا تتنوّع أجراسه بحسب تنوّع مقاطعه.

يتوسّع الجاحظ في تعريفه للصّوت حيث يرى أنّ «الصّوت هو آلة اللّفظ والجوهر الّذي يقوم به التّقطيع، وبه يوجد التّأليف، ولن تكون حركات اللّسان لفظًا، ولا كلامًا موزونًا، ولا منثورًا إلّا بظهور الصّوت، ولا تكون الحروف كلامًا إلّا بالتّقطيع والتّأليف، وحسن الإشارة من الدّل والشّكل والتّقتّل والتّثنّي، واستدعاء الشّهوة وغير ذلك من الأمور»[2]، نستنتج من قول الجاحظ أنّ الصّوت اللّغوي هو الأساس الّذي تقوم عليه وظيفة الإيقاع، فهو الّذي يُعتمد في التّقطيع والتّأليف، والصّوت له عدّة بواعث نفسيّة وجسمانيّة، إذْ تبدو الإشارة باليد والرّأس مكمّلة لإيقاع الصّوت اللّغويّ ويأخذ الصّوت قيمته الإيقاعيّة من كونه هو الّذي يملأ حيّزيّ الحركة والسّكون في البناء الوزنيّ، فالصّوت اللّغويّ يكون إمّا متحرّكًا أو ساكنًا.

يبرز الجاحظ قيمة الصّوت الّذي من دونه لا يوجد تأليف ولا كلام سواء أكان موزونًا أو منثورًا، فالحرف هيئة للصّوت، عارضة له، يتميّز بها عن صوت آخر مثله في الحدّة والثّقل تميّزًا في المسموع[3]، والصّوت ينطق فيكون نتيجة تحريك أعضاء الجهاز النّطقيّ وما يصاحب هذا التّحريك من آثار سمعيّة ولكن الحرف لا ينطق، وإنّما يفهم في أطر نظام من الحروف يسمّى النّظام الصّوتيّ للّغة، ويجدر الإشارة إلى أنّ القدماء عبّروا عن الصّوت اللّغويّ بلفظ الحرف من قبيل المشترك اللّفظي وهو واسع الدّلالة، إذْ يعني لغة الطّرف، واصطلاحًا يُراد به عند علماء التّجويد حرف المبنى وحرف المعنى، إذن هو يعني عندهم جميع صور الحرف.

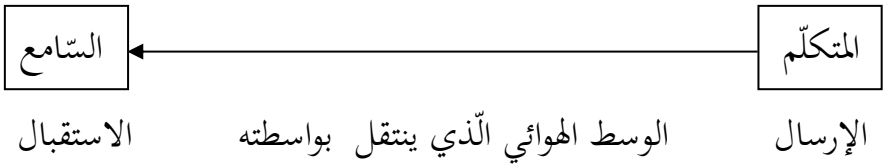
[1]- المصدر السابق، ص06.

[2]- الجاحظ، البيان والتّبيين، ج1، ص79.

[3]- ينظر: عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللّغويّة، ط1، كلية العلوم والآداب، الجامعة الهاشمية، عمان، الأردن، 1998م ص117.

يخلص صبري متولي إلى أنّ الصّوت اللّغويّ هو: «أصغر وحدة منطوقة مسموعة، يمكن الإحساس بها عند التّحليل اللّغويّ، ولا يمكن النّطق بها إلّا من خلال مقطع يكون فيه الصّامت مصحوبًا بالصّائت، أو الصّائت مصحوبًا بالصّامت»[1].

يبدو أنّ الصّوت هو أحد أشكال الطّاقة والعنصر الأساسي، بما يحويه من ذبذبات وتموّجات تقوم عليه صناعة العمليّة الكلاميّة، بعد أن تنتظم في أحداث تضمّ بين محيطها ومركز الارتباط ذاتيّة الإرسال والاستقبال، وهنا يضع عبد القادر عبد الجليل مخطّطًا يوضّح فيه هذه العلاقة بين السّامع والمتكلّم معتبرًا الصّوت طاقة منقولة عبر الوسط الهوائي إلى أسماعنا وأحاسيسنا، حاملة صورة الحرف إلى أذهاننا عبر ذبذباته الصّوتيّة[2].



يتّضح لنا أنّ هناك فرق بين الحرف والصّوت، فالصّوت كعمليّة نطقيّة تدخل في تجارب الحواس – السّمع والبصر– إذْ يؤدّيه الجهاز النّطقيّ للإنسان وتسمعه الأذن، وتراه العين من خلال تحرّك الفمّ واللّسان، أمّا الحرف نستطيع القول عنه أنّه رمز كتابي أو فكرة عقليّة لا عمليّة عضويّة.

كشف ابن جنّي العلاقة بين الحرف والصّوت حين قال: «أينما وقعت في الكلام يُراد بها حدّ الشيء ووحدته من ذلك حرف الشيء إنّما هو وحدة وناحية، وطعام حريف يُراد به حدّته ورجل محارف أي محدود عن الكسب، والخير والحرف حدّ منقطع الصّوت وغايته، وطرفه كطرف الجبل أو نحوه»[3]

إنّ الفرق بين الحرف والصّوت هو ما بين العمل والنّظر، أو بين المثال والباب، أو بين أحد المفردات والقسم الّذي يقع فيه، فالصّوت عمليّة نطقيّة تدخل في تجارب الحواس ويؤدّيها الجهاز

[1]– ينظر: صبري متولي، دراسات في علم الأصوات، الأصول النّظريّة والدّراسات التّطبيقيّة لعلم التّجويد القرآني، ط1، مكتبة زهراء الشّرق، 2006م، ص69/68.

[2]– ينظر: عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللّغويّة، ص44.

[3]– ابن جنّي، سرّ صناعة الإعراب، ج1، ص14/13.

النّطقيّ، أمّا الحرف فهو عنوان مجموعة الأصوات يجمعها نسب معيّن، وإذا كان الصّوت عمليّة عضليّة يوجدها المتكلّم، فالحرف عمليّة عقليّة يوجدها الباحث[1]، ويغلب استعمال مصطلح الحرف في الدّراسات العربيّة بمفهوم الصّوت، وكثيرًا ما يلتبس معه، وهناك من الدّارسين العرب من يجعل الحرف للصّورة المرئيّة أو المكتوبة، فصورة (ب) للباء المكتوبة هي حرف، وأمّا صورتها المنطوقة المسموعة أو المحسوسة بالأذن فهي الصّوت[2].

– مخارج الحروف وصفاتها:

يبدو أنّ الصّوت اللّغويّ ظاهرة يتقاسمها عنصران، أحدهما فيزيولوجيّ عضويّ، سمّاه اللّغويون المخرج أو موقعيّة الصّوت، أو موضع حدوث الصّوت، والآخر فيزيائيّ نفسيّ يُعرف بالصّفة[3].

يقسّم ابن جنّي الحروف إلى ضربين: مجهورة ومهموسة، فالمهموسة عشرة أحرف يجمعها في اللّفظ، قولك (ستشحثك خصفة)، وباقي الحروف وهي تسعة عشر حرفًا مجهورة، وللحرف انقسام آخر إلى الشدّة والرّخاوة، وما بينهما، فالشّديدة ثمانية أحرف يجمعها في اللّفظ (لم يروعنا) على اختلاف في الأداء[4].

يصنّف الدّارسون القدامى الأصوات حسب صفاتها السّمعيّة، ويصفونها حسب مخارجها الفيزيولوجيّة، فالأصوات في نظرهم تخضع من حيث صفاتها السّمعيّة إلى مهموسة ومجهورة ورخوة وشديدة ومتوسّطة.

يُشير إبراهيم أنيس إلى أنّ الصّوت المهموس هو الّذي لا يهتزّ معه الوتران الصّوتيان،ولا يسمع لهما رنين حين النّطق به[5]، والهمس من صفات الضّعف، كما أنّ الجهر من صفات القوّة والمهموسة عشرة، تجمع في قولك (سكت فحثّه شخص)، والهمس الصّوت الخفيّ، فإذا جرى مع الحرف النّفس لضعف الاعتماد عليه، كان مهموسًا وإذا منع الحرف النّفس أن يجري معه، حتّى يقضي الاعتماد كان

[1] – ينظر: رمضان عبد التّواب، المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي،ط3، مكتبة الخانجي بالقاهرة،1997م، ص84.

[2] – ينظر: شامية أحمد، في اللّغة، ط1، دار البلاغ، 2002م، ص22.

[3] – ينظر: مكي درار، المجمل في المباحث الصّوتيّة من الآثار العربيّة، دط، دار الأديب للنّشر السانيا، الجزائر، دت، ص39.

[4] – ينظر: ابن جنّي، سرّ صناعة الإعراب، ج1، ص61.

[5] – ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغويّة، دط، مكتبة الأنجلو مصرية، دت، ص22.

مجهورًا[1]، ومن صفات الحروف الرّخوة الّتي ضدّها الشّديدة والمتوسّطة، ويبدو أنّ الشّديدة في نظر حسني عبد الجليل الّذي يخرج معه الصّوت، مثل الميم والنّون، هو حرف غنّة يخرج من الأنف[2].

ارتأينا الاعتماد على الجدول الآتي قصد توضيح مخارج الحروف وصفاتها[3]:

[1]- ينظر: حساني أحمد، مباحث في اللّسانيات، دط، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دت، ص84.

[2]- ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، التّمثيل الصّوتي للمعاني، دراسة تطبيقيّة في الشّعر الجاهلي، ط1، الدار الثقافيّة للنّشر 1998م، ص19/18.

[3]- إرنست بولجرام،مدخل إلى التّصوير الطّيفي للكلام،ترجمة وقدّم له:سعد عبد العزيز مصلوح،دط،عالم الكتب،دت،ص236.

المخارج	الصّفات												
		انفجاريّة				انطلاقيّة احتكاكيّة			انطلاقيّة غير محتكة مجهورة				
		مجهور			مهموس	مجهورة		مهموسة					
		مرقق	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق	أنفي	تردّدي	جانبي	نصف حركة
شفوي ثنائي		ب							م			و
شفوي أسناني				ت	ط			ف				
أسناني						ذ	ظ	ث				
لثوي	من الحنك الصّلب "الغار"	د	ض			ز		س	ن	ر	ل	ي
	من الحنك اللّين "الطبق"			ك		ع		خ				
اللّهاة				ق								
البلعوم						ع		ح				
الحنجرة		أ				ه						

يتّضح أنّ لكلّ حرف من حروف اللّغة العربيّة إيقاع خاصّ تبعًا لصفة مخرجه، وله إيقاع آخر مشترك في النّظام التّأليفيّ المبتدع، وبين الهمس والجهر يتشكّل الخطاب الشّعريّ في أقصى تجلّيه ولصيغة هذا التّشاكل، تحدث المعادلة بين الزّمن كتشكيل خارجيّ، وبهما يتشكّل الإيقاع الحرفيّ في النّظام التّأليفيّ العام كمعطى للتّشكيلين، وقد سمّيت مهموسة لأنّه اتّسع لها المخرج، وخرجت كأنّها متفشّية[1].

قُسِّمت صفات الأصوات إلى: صفات عامّة، وصفات خاصّة، وصفات منفردة:

أولًا: الصّفات العامة:

الجهر والهمس: والمجهور تسعة عشر حرفًا:

(ء، ا، ع، غ، ق، ج، ي، ط، د، ز، ظ، ذ، ب، م، و، ض، ل، ن، ر)، والعشرة الباقية: (هـ، ح، خ، ك، ش، س، ت، ص، ث، ف) مهموسة، فالمجهور حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النّفس أن يجري معه حتّى ينقضي الاعتماد ويجري الصّوت، أمّا المهموس فهو حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتّى جرى معه النّفس.

الشّديدة والرّخوة والمعتدلة: والحروف الشّديدة ثمانيّة هي: (ء، ق، ك، ج، ط، د، ت، ب) وما بين الشّدة والرّخاوة ثمانيّة أيضًا هي: (ا،ع، ي، ل، ن، ر، م، و)، وباقيها (هـ، ح، غ، خ، ش، ض ص، س، ز، ص، ذ، ث، ف) هي الرّخوة ثلاثة عشر حرفًا، ومعنى الشّديد: أنّه حرف صلب قويّ لا يجري فيه الصّوت، والرّخو: حرف ضعيف يجري الصّوت فيه، ألا ترى أنّ القاف والكاف شديدان، فهما يمنعان الصّوت أن يجري فيهما.

ثانيًا: الصّفات الخاصّة: ومنها:

الأصوات المطبقة والمنفتحة: فالمطبقة هي مجموعة (ص،ض،ط،ظ)، والباقي منفتح كلّه، ومعنى الإطباق أن ترفع لسانك إلى الحنك الأعلى، والإطباق ضدّه الفتح، يمتلك صفة قوّة في الصّوت.

[1]- ينظر: عبد الرّحيم كنوان، من جماليّات إيقاع الشّعر العربيّ، ص289.

المستعملة والمنخفضة: تتّصل بالمجموعة السّابقة وتشترك معها في صفة الاستعلاء والتصعّد، وضدّه الاستفال والانخفاض أو الانحدار، والحروف المستعلية سبعة، أربعة منها الّتي ذكرنا أنّها مطبقة وهي (ص،ض،ط،ظ)، والثلاثة الأخرى (غ،ق،خ)، وما عدا هذه السّبعة منخفض، والصّفة الصّوتيّة الّتي تميّز هذه المجموعة أنّ فيها استعلاءً وتصعدًا، ولذا فإنّها تمنع الألف من الإمالة، فإذا وقعت هذه الحروف قبل الألف أو بعده لم يمل نحو طاير وظالم، وذلك أنّ الإمالة انحدار وتسفل من حيث أنّك تميل الألف نحو الياء، وهذه الحروف تتصاعد في الحنك، وإذا كان كذلك حصل الاختلاف، ومن ثمّ ترك الإمالة في نحو ظالم وطاير، لتكون الألف بتفخيمها مشاكلة للمستعمل، والاستعلاء كالإطباق صفة ذاتيّة في الصّوت المستعلي تميّزه على غيره من الأصوات المستفلة أو المنحدرة، وهو يزداد مع الفتحة ويضعف مع الكسرة والياء[1].

ج- الصّفير: ويشمل مجموعة (ص،س،ز)، وهذه المثلثة كما يقول عبد القاهر فيها زيادة صوت هي الصّفير، وتسمّى لذلك بحروف الصّفير، وهي متساويّة في هذا الصّوت ومتقاربة في المخرج، ومن ثمّ جاز إدغام بعضها في بعض وامتنع غيرها ويسلبها صفيرها ويخلّ بها، والصّفير على هذا الأساس صفة قوّة في الصّوت لا يشركها في نسبته غيرها من الأصوات.

د- الغنّة (م ، ن): ويُقصد بهذه الصّفة أنّ كلّا من هذين الصّوتين إذا كان مشكّلًا بالسّكون فإنّه يتأثّر بالصّوت الّذي يجاوره، فيخفى معه أو يفى فيه، مع بقاء غنّة تشعر بوجوده أو صوت أنفي يدلّ عليه ويحول بينه وبين فنائه في غيره من الأصوات، ومن أجل ذلك انجذابًا من بين الحروف الصّحيحة إلى شبه حروف المدّ واللّين بالغنّة الّتي تعترضهما من صرف بعض الاعتماد إلى الخيشوم، لا من جهة مخرجيهما أو ذاتهما، وخالفا سائر المجهور حتّى أنّك تسمع الميم كالنّون، والنّون كالميم، وصارا في حكم المشتركين في المخرج من هذا الوجه، والغنّة على هذا الأساس من صفات القوّة الّتي تميّز هذين الصّوتين عمّا سواهما من مقاربهما.

[1]- ينظر: تامر سلوم، نظريّة اللّغة والجمال في النّقد العربيّ، ط1، دار الحوار، 1983م، الصفحات من: 16إلى: 18.

هـ- الاستطالة والتّفشيّ (ض ، ش): المقصود بذلك أنّ في هذين الصّوتين إستطالةً وانبساطًا يقربان بهما من مخارج غيرهما من الأصوات، فاستطالة الشّين والضّاد تصلهما بمخرج (الطاء) وأختيها (الظاء)، فيجوز إدغامهن فيهما، وهناك صفة قوّة في هذين الصّوتين نميّزهما عن مقاربهما أو مجانسهما من الأصوات.

و- المدّ واللّين (ا ، و ،ي): والمقصود بذلك أنّ هذه الحروف قد امتازت على غيرها من الأصوات، بصفة المدّ الّتي تُعدّ صفة قوّة فيها، والمدّ نفس يمتدّ بعد مضي نَفَس الحرف، ولذا فإنّه يُعدّ بمنزلة حرف متحرّك، وتسمّى حروف المدّ اللّيّنة لأنّها لانت مخارجها واتّسعت، وأوسعهن مخرجًا الألف ثمّ الياء ثمّ الواو، وتسمّى حروف العلّة لأنّ من شأنها أنْ ينقلب بعضها إلى بعض، وحقيقة العلّة هي تغيّر الشيئ في نفسه عن حالته الأصليّة، ولأنّ حرف اللّين هو أصل الإعلال[1].

2.1. مفهوم المقطع: يشير منهج التّحليل الفونولوجيّ التّركيبيّ إلى إمكانيّة تقسيم الوحدات الصّوتيّة إلى الأقسام الآتية:

- **الفونيم**: وهو الوحدة الصّغرى في هذا التّحليل.
- **المقطع**: وهو مجموعة من الفونيمات وفق نظام معيّن في لغة معيّنة.
- **مجموعة النّبر**: وهي عدد من المقاطع يتميّز واحد منها بوجود قدر أكبر من الضّغط فيه، وتدعى هذه المجموعة بالقدم الصّوتيّ.
- **المجموعة النّغميّة**: وهي مجموعة تضمّ قدمًا صوتيًّا أو أكثر.
- **المجموعة النّفسيّة**: وهي تتابع تحدّد بدايته ونهايته، طاقة النّفس وحدّها الأدنى هو مقطع واحد[2].

يهمنّا من مجموع هذه الأقسام قسم المقطع الصّوتيّ، ولعلّ من أهمّ أسرار اللّغة العربيّة موافقتها في تركيبها المقطعيّ للفطرة الإنسانيّة السّليمة، بحيث تخرج المقاطع الصّوتيّة منسجمة مع الجهاز الصّوتيّ

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص20/19.

[2]- ينظر: أحمد محمّد قدّور، مبادئ اللّسانيّات، ط2، دار الفكر، 1999م، ص97.

عند الإنسان، فلا يشعر مع خروج هذه المقاطع بأيّة صعوبة، وإذا شعر بذلك فهذا يعني ثمّة خللًا في نطق المقطع الصّوتيّ.

يبدو أنّ الشّعر وهو ابن اللّغة الأجمل عبارة عن مقاطع وينبغي أن نفهم هذه المقاطع من حقيقتين:

الحقيقة الأولى:هي عبارة عن تشكّلات صوتيّة لها نشاط جماليّ يجب أن يدرك من خلال النّشاط اللّغويّ العام، وهذا النّشاط الجماليّ له علاقة وطيدة بالنّظام الموسيقيّ من حيث أنّ الثّالوث المهمّ في

كلّ من النّظام الموسيقيّ، وهو بهذه التشكّلات الصّوتيّة لا يخرج عن سبب ووتد وفاصلة، مع إدراك التّفرّعات الّتي انبثقت عن هذا الثّالوث في نظام التشكّلات الصّوتيّة.

والحقيقة الثّانية: لا يمكن التّعامل مع هذه التشكّلات الصّوتيّة مجرّدة بمعزل عن النّظام اللّغوي في قاعدته الثّابتة المبنيّة على نظام السّاكن والمتحرّك، والّتي تتفاعل مع النّظام الشّعريّ وبنيته اللّغويّة، وهي بنية ينبغي أن ندرك أنّها أكثر تنوّعًا وأشدّ تعقيدًا من بنية النّثر، ولهذا قد يسكن المتحرّك وقد تسقط أجزاء من هذه التشكّلات الصّوتيّة بفعل عناصر النّظام الإيقاعيّ[1] «والمقطع هو الوحدة الصّغرى في السّلسلة الكلاميّة، يترتّب على الأقلّ من حروف علّة أو مجموعة من الحروف الصّامتة الّتي تحدّد توزيع حروف العلّة»[2].

إنّ اللّغة حقًّا أداة زمانيّة، لأنّها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطّعة إلى مقاطع تمثّل تتابعًا زمنيًّا لحركات وسكنات، في نظام اصطلح النّاس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها، وبهذا المعنى تكون اللّغة الدّالة تشكيلًا معيّنًا لمجموعة المقاطع أو الحركات والسّكنات خلال الزّمن، أو هي في الحقيقة تشكيل للزّمن نفسه تشكيلًا يجعل له دلالة معيّنة تمامًا، كما أنّ الرّسم تشكيل للألوان في المكان له دلالته[3].

---

[1]- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعريّ، ص33/32.

[2]- Nathalie Granick, Introduction a la Linguistique, Hachette Livre 2011, P 38.

[3]- ينظر: عزّ الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، دط، دار الكتاب العربيّ، القاهرة 1967م، ص47.

يمثّل المقطع درجة أعلى من الفونيم في سلّم الوحدات الصّوتيّة الفونولوجيّة، حيث يعرّف أنّه:« مجموعة من الأصوات المفردة تقع بين انفتاح من انفتاحات الفمّ أثناء الكلام بين الانفتاح الّذي يليه، أو بعبارة أخرى، المقطع هو مجموعة من الأصوات المفردة، تتألّف من صوت طليق واحد مع صوت حبيس أو أكثر، ويمكن للمقطع الصّوتيّ أن يتجاوز الكلمة الواحدة عند الوصل، حيث يمكن أن ينشأ مقطع صوتي طويل من صامت + حركة قصيرة من آخر كلمة ثمّ صامت في أوّل كلمة تالية لها مثل (نُورُ الْقَمَرِ) حيث تتكوّن الكلمتان من المقاطع التالية:

نُـــــــو + رُلْ + قَ + مَ + رِ

طويل مفتوح + طويل مغلق + قصير + قصير + قصير»[1].

ولا مراء في أنّ للمقاطع المتناغمة مع بعضها البعض تأثيرًا خطيرًا على نفس المتلقّي، وهذا ما جزم به من تحدّثوا في علم النّفس والموسيقى عندما تعرّضوا لكيفيّة شعور المرء بنغم الكلام، فقالوا: إنّ هناك ميلًا غريزيًا في كلّ كتلة مكوّنة من عدّة مقاطع[2].

يسهم التّماثل الصّوتيّ لهذه المقاطع الصّوتيّة في تشكيل الإيقاع الشّعريّ، الّذي يُعدّ بدوره لازمة جوهريّة من لوازم النّصّ الأدبيّ وبخاصّة النّصّ الشّعريّ[3]، حيث تحدّد المقاطع الصّوتيّة الّتي تبني عليها أحيانًا أوزان الشّعر، بتقسيمها أوّلًا إلى نوعين: متحرّك وساكن، والمقطع المتحرّك هو الّذي ينتهي بصوت ليّن قصير أو طويل، أمّا المقطع السّاكن فهو الّذي ينتهي بصوت ساكن.

تتولّد موسيقى الشّعر من توالي الحركات والسّكنات، وطول المقاطع وقِصرها مع الوقف والاستئناف، وهي غير موسيقى النّغم الّتي لها أصولهَا وقواعدها وطبيعتها وحين يلتحم الشّعر بموسيقى النّغم في إنشاد متذوّق، تذوب الحركات والسّكنات في أصوات النّغم ويتفجّر فنّ الإنشاد[4]، الّذي يساهم في عنصر التّشكيل الشّعريّ الأوّل ألا وهو الصّوت، والصّوت في هذا التّشكيل يعتمد على

[1]- ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، التّمثيل الصّوتي للمعاني، دراسة نظريّة تطبيقيّة في الشعر الجاهليّ، ص15.

[2]- ينظر: عسران محمود، البنية الإيقاعيّة في شعر شوقي، دط، مكتبة بستان المعرفة، 2006م، ص50.

[3]- ينظر: مراد عبد الرحمان مبروك، من الصّوت إلى النّصّ، نحو نسق منهجي لدراسة النّصّ الشّعريّ، ط1، دار الوفاء 2002م، ص54.

[4]- ينظر: سلطان منير، الإيقاع الصّوتيّ في شعر شوقي الغنائيّ، ط1، منشأة المعارف بالإسكندريّة، 2000م، ص122.

المسافة الصّوتيّة؛ أي البُعد الصّوتي وهو مدّة مكث الصّوت مسموعًا إلى زمنٍ محدّد، وقد أعطيت المقاطع الصّوتيّة تشكيلًا زمنيًّا، ومع هذا التّشكيل القائم مع الحركات والسّكنات أعطى العروضيون لهذه المقاطع مصطلحات نابعة من البيئة البدويّة، فالأسباب هي الحبال في الخيمة والأوتاد هي قطع الخشب الّتي تثبّت فيها الحبال[1].

قسّم العروضيون المقاطع على النّحو التالي:

1- السبب الخفيف: وهو ما تكوّن من حرفين، أوّلهما متحرّك والثّاني ساكن، مثل: (مِنْ)، ويرى صلاح يوسف عبد القادر أنّه سمّي خفيفًا لانسجامه مع فطرة الصّوت اللّغويّ العربيّ، بانتهاء النّطق فيه ساكن وتنتهي به ست تفعيلات.

2- السبب الثّقيل: وهو ما تكوّن من حرفين متحرّكين، مثل: (لِمَ)، ويضيف صلاح يوسف أنّ سبب تسميته ثقيلًا هو ثقله على النّطق الفطريّ لأنّه ينتهي بمتحرّك.

3- الوتد المجموع: وهو ما تكوّن من ثلاثة أحرف، الأوّل والثّاني متحرّكان، والثالث ساكن مثل:(بِكُمْ)، وسُمّي مجموعًا لاجتماع المتحرّكين فيه قبل السّاكن، وهو ما ما تتوافق مع الفطرة الصّوتيّة اللّغويّة، وتنتهي بثلاث تفعيلات.

4- الوتد المفروق: وهو ما تكوّن من ثلاثة أحرف، الأوّل والثالث متحرّكان، والثّاني بينهما ساكن ولهذا سمّي مفروقًا؛ وهو كالسبب الثّقيل يتجافى وفطرة الصّوت اللّغويّ العربيّ،لانتهائه بمتحرّك، ولهذا الشّذوذ به تفعيلة واحدة، هي (مفعولات)، إضافة إلى الفاصلة الصّغرى، والفاصلة الكبرى[2].

تنقسم المقاطع الصّوتيّة أيضًا تقسيمًا موضوعيًّا وظيفيًّا اعتمادًا على الدّراسات اللّغويّة العروضيّة:

المقطع القصير: وهو كل حرف صامت تحرّك بحركة قصيرة كاللّام مع الفتحة أو الكسرة أو الضمّة: لَ ، لِ ، لُ.

[1]- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعريّ، ص33.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص33.

المقطع الطويل المفتوح: وهو كلّ حرف صامت تحرّك بحركة طويلة، وهي حروف المدّ الثلاثة: كاللّام مع الألف أو ياء المدّ أو واو المدّ مثل: (لَا ، لُو ، لِي).

مقطع طويل مغلق: وهو كلّ حرف صامت تحرّك بحركة قصيرة ووَلِيَهُ حرف ساكن، مثل: (لَنْ ، مِنْ ، وُدْ).

المقطع المغرق في الطّول: وينقسم إلى مترادف ومصمت، المترادف: حرف ممدود ويليه حرف ساكن، مثل: نُوْرْ، بأبْ، عِيْدْ، والمصمت: كلّ حرف متحرّك بحركة قصيرة يليه حرفان[1].

يرتبط بظاهرة المقطع ظاهرة أخرى هي النّبر، فنحن نلحظ أنّ مقاطع الكلمة أو الجملة ليست سواء من حيث توزيع الطّاقة المستخدمة في النّطق بين أجزائها، وبروزها في السّمع، وفي الفعل ظهر يحظى المقطع الأوّل (ظ) بالحظّ الأوفر من البروز في السّمع، على حين يحظى المقطع الثّاني (هـ) بنسبة من البروز أقلّ نسبيًّا، أمّا المقطع الثالث (ر) فهو أقلّ الثلاثة حظًّا من الطاقة والبروز في السّمع[2].

يعرّف **النّبر** على أنّه: ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السّمع عن بقيّة ما حوله من أجزائها، وقد يتحقّق النّبر أيضًا عندما تتتابع مستويات العلوّ والانخفاض في الصّوت، على نحو يتمّ به إبراز مقطع من المقاطع ذات النّبر الأساسيّ، ويؤدّي هذا بدوره إلى إبراز الكلمة الّتي تشتمل على هذا المقطع فتتأكّد أهمّيتها عند السّامع[3].

فالنّبر ملمح من الملامح الصّوتيّة الّتي تكسو المنطوق كلّه، وتكسبه خواصّاً تنبئ عن معناه ومطابقته لبنيته ومقامه، والنّبر يعني نطق مقطع من الكلمة بصورة أجلى وأوضح من بقيّة المقاطع وقد يقوى النّبر أو يضعف أحيانًا على مقطع من الكلمة وفقًا لمقصود المتكلّم من تأكيد للمعنى أو الإتيان بهذا المعنى مُحَايدًا، وللنّبر على مستوى الجملة أهميّة، قد يختلف توزيعه أو تختلف قوّته وضعفه، وفقًا

[1]- ينظر: حسين عبد الجليل يوسف، التّمثيل الصّوتيّ للمعاني، ص17/16.

[2]- ينظر: مصلوح سعد عبد العزيز، دراسة السّمع والكلام صوتيات اللّغة من الإنتاج إلى الإدراك، ط1، عالم الكتب 2000م، ص155.

[3]- ينظر: مراد عبد الرحمان مبروك، من الصّوت إلى النّصّ، ص56.

لأغراض مقاميّة خاصّة، كالتّوكيد لعنصر من الكلام خاص أو لبيان المفارقة أو المخالفة في المعاني المقصودة[1].

يربط محمّد المبارك النّبر بالإنشاد مباشرة، فإنشاد الشّعر يزيد من الضّغط على المقاطع المنبورة وبذلك نطيل زمن النّطق بالبيت من الشّعر، فالمرء عادة يستغرق في إنشاده بيتًا من البحر الطّويل ما يقرب من عشر ثوان، في حين أنّه إذا قرأ، كما يقرأ النّثر ينقص هذا الزّمن إلى ما يقرب من ثلثه أو نصفه[2].

لا يمكن شرح النّبر إلّا بمعونة البنية المقطعيّة في نظام الصّرف من جهة، وفي الكلام العربيّ من جهة أخرى، فالفرق بين النّبر في الصّرف والنّبر في الكلام هو فرق بين مقرّرات القاعدة ومطالب السّياق، وبهذا يصبح النّبر في الكلام هو الظّاهرة الموقعيّة، أمّا النّبر في نظام الصّرف فهو نبر الكلمة المفردة أو الصّيغة المفردة على الأصحّ، وهو نبر صامت صمت القاعدة نفسها، وصمت اللّغة بعدها[3].

ينقسم النّبر إلى: إفراديّ: يتعلّق بالصّيغة الصّرفيّة المفردة أو الكلمة الّتي تأتي غرار هذه الصّيغة، وإلى نبر الجملة: الّذي يرتبط بالأثر السّمعيّ وبه يصبح النّبر هو الظّاهرة الموقعيّة في الكلام ويمكن أن نطلق على النّبر الأوّل (النّبر الإفرادي)، وعلى النّبر الثاني (النّبر السّياقيّ)، أو نبر الجملة وتماثل النّبر على مستوى الكلمة والجملة، أو على المستويين الإفراديّ والسّياقيّ الّذي يشكّل إيقاعًا في النّصّ الشّعريّ[4].

توصّل كمال أبو ديب من خلال تحليلاته أنّ النّبر هو الفاعليّة الّتي تعطي الكتلة الوزنيّة طبيعتها الإيقاعيّة، وتحدّد وحداتها المكوّنة، وهو يستنتج أنّ الكمّ بشكل عام كتلة حركيّة لا تخلق إيقاعًا وتحتاج إلى النّبر ليعطيها طبيعتها الحيوية، وتركيبه الموسيقي، في حقول موسيقيّة لها خصائصها المنفردة والنّبر عنصر الحيويّة في الإيقاع لا يأتي اعتباطًا، ورغم الحريّة الكبيرة في تحديد مواقعه جذريًّا

[1]- ينظر: بشر كمال، فنّ الكلام، دط، دار غريب، 2003م، ص21.

[2]- ينظر: محمّد المبارك، استقبال النّصّ عند العرب، ص164.

[3]- ينظر: تمام حسان، اللّغة العربيّة معناها ومبناها، ط3، عالم الكتب، 1998م، ص170.

[4]- ينظر: مراد عبد الرّحمان مبروك، من الصّوت إلى النّصّ، ص56.

يرتبط بكمّ الكتلة الحركيّة لارتباطه بالتّتابع الأفقيّ، لنواها المؤسّسة بكلمات أخرى، النّبر يقع على كتلة كمّية ويؤدّي دوره الموسيقي عن طريق تنظيم هذه الكتلة، وتشكيلها في عبارات موسيقيّة فالإيقاع إذًا هو تفاعل للنّبر والكمّ، على اختلاف في الدّرجة بين لغة وأخرى[1]، ومنه يحاول المنشدون استغلال النّبر في إبداع تشكّلات إيقاعيّة معيّنة، إذْ يُستغلّ النّبر في تكوين أكثر من نظام إيقاعيّ واحد، فالنّبر هو الفاعليّة الأساسيّة في تحديد شخصيّة الوحدات الإيقاعيّة الوزنيّة في بيت من الشّعر.

يبقى النّبر وضوح سمعيّ يرجع إلى عنصرين، يرتبط أحدهما بظاهرة علوّ الصوت وانخفاضه ويرتبط العنصر الآخر بتوتّر التماس بين أعضاء النّطق في مخرج الصّوت، الّذي يتّصف به موقع معيّن من مواقع الكلام.

يشكّل التّنغيم بعدًا آخر من أبعاد المؤثّرات الصّوتيّة النّوعيّة الّتي تسهم في التّشكيل الدّلاليّ للنّصّ، وفي إبراز جماليّته الإيقاعيّة، فالتّنغيم أحد الظّواهر الصّوتيّة المهمّة الّتي ينبغي دراستها وتفهّمها علمًا أنّه موسيقى الكلام؛ أي تلوين هذا الكلام بنغمات تتمثّل في ارتفاعات وانخفاضات تكسو المنطوق كلّه، فالكلام مهما كان نوعه أو مستواه، لا يُلقى على مستوى واحد، بل لابدّ من طلاء موسيقي معيّن يُنبئُ عن معناه ومبناه، وفقًا للمقام المعيّن، فموسيقى الكلام المادح تختلف عن موسيقى الكلام القادح، ونغمات التّعجّب غير نغمات الرّضى والارتياح، والتّلوين الموسيقي عند الغضب غيره عند السّرور والفرح[2].

يخضع التّنغيم في الإنشاد الشّعريّ إلى حدّ كبير للزّمن الذّاتيّ للمنشد، وهو طريقة تبيّن مدى تخفيض الصّوت أو إعلائه أو تسريعه أو تبطيئه في نطق الكلمات، وعليه فالتّنغيم هو نطق تراكيب مختلفة بطرق متنوّعة وبنغمات موسيقيّة متمايزة، فالمتلقّي يصل إلى مفهوم الصّوت المنطوق من خلال تنغيم الجملة المنطوقة إن كان تعجّبًا أو استفهامًا أو غير ذلك من الأغراض، فالتّنغيم في مفهومه العام تلوين صوتي مستحسن جذّاب، وهو تناغم بين مختلف التّشكيلات الصّوتيّة، يعتمد عليه المنشد من خلال إنشاده بُغية التّأثير في السّامع.

[1]- ينظر: كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربيّ، ص306.

[2]- ينظر: رمضان عبد التواب، مدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللّغويّ، ص106.

3.1. مفهوم الإنشاد:

اهتمّت العرب منذ القِدم بتحسين الكلام وتنميقه، وذلك من خلال تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي، لأنّ في ذلك تحسين للكلم بجريان الصّوت في نهاياته، ولا يخفى علينا أنّ الشّعر العربيّ تأسّس قديمًا على المسوّغات الشفويّة التّلفيظيّة والسّماعيّة التّطريبيّة[1]، إذْ لا يمكن تجاهل ما للّغة العربيّة من امتيازات جماليّة وأجراس نغميّة تُطرب السّامع وتنعش إحساسه بالأريحيّة.

ثبت لنا أنّ الشّعر من خلال مسيرته التّاريخيّة أنّه مسموع أفضل منه مقروء، وهما حقيقتان تفتحان الباب أمامنا واسعًا للتّعامل مع الشّعر العربيّ إيقاعيًّا[2]، حيث عنى العرب بموسيقيّة الكلام لأنّهم لم يكونوا أهل كتابة وقراءة بل سماع وإنشاد، وظلّت هذه خاصّية بارزة في الشّعر العربيّ في كلّ العصور[3].

كان الإنشاد موهبة لها شأنها الخطير في امتلاك أزمة الآذان، وجذب أعنّة الحدق والتسلّط على ألباب المستمعين في المحافل الحافلة، والمقامات المشهودة، ذلك من طبيعة الجماهير العربيّة أن تطرب أسماعهم قبل قلوبهم، فالإنشاد صوت والصّوت سماع، وهذه الثلاثة عناوين لشيئ واحد؛ لأنّ كلّ منها يؤدّي إلى الآخر، ولا يمكن تصوّر وجود أحدهما دون الآخر[4].

يتّضح أنّ الإنشاد أكثر المصطلحات ثراءً وإيحاءً، إذْ يتّصل بنظام اللّغة، وبعناصر الإدهاش والجمال فيها، ويتّصل من جانب آخر باللّفظة وتكوينها وجرسها الرّنان، وصورتها المفضية إلى القلب وهو هذا التّركيب الوزنيّ في المقاطع تهفو إليه النّفس، فتتداعى طربًا لحلاوة يختزنها السّمع ويدعوها البصر والإحساس، ويذهب أدونيس إلى الرّبط بين الإنشاد والوزن والإيقاع، واعتبار الإنشاد فنّ صوت، المتعلّق بالمنشد، يقابله فنّ الإصغاء، المتعلّق بالمستمع، في قوله:«النّشيد: جسد مفاصله الوزن

[1]- ينظر: عمّيش العربي، خصائص الإيقاع الشّعريّ، ص05.

[2]- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعريّ، ص173.

[3]- ينظر: إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، دط، الأنجلو المصرية، القاهرة، دت، ص155.

[4]- ينظر: علي الجندي، الشّعراء وإنشاد الشّعر، ط2، فنّ التّشبيه، 1966م، ص09.

والإيقاع والنّغم، وعلى إحكامه الغنّى تتوقّف استجابة السّمع، فالنّشيد فنّ في الصّوت، يفترض فنًّا يقابله هو فنّ الإصغاء وقد تمّ هذا الإحكام»[1].

ارتبط الإنشاد ببعض المصطلحات كالحداء والغناء وغيرها من المصطلحات الّتي سنقف عند بعضها باختصار.

يبرز لنا أنّ هناك علاقة وطيدة بين الشّعر والغناء والإنشاد، ومن بين الّذين اعتبروا الإنشاد شكلًا من أشكال الغناء –أدونيس– الّذي يرى أنّ الموروث العربيّ حافل بالإشارات المؤكّدة لذلك فكثيرًا ما شبّه الشّعراء المنشدون بالطّيور المغرّدة، وشبّه شعرهم المنشود بتغاريدها، ويقال: مقود الشّعر الغناء، وفي هذا يقول حسان بن ثابت في بيته المشهور:

تَغَنَّ في كُلّ شِعرٍ أنتَ قائِلُهْ إنَّ الغِناءَ لهذا الشِّعر مِضْمَارُ[2]

يضيف محمّد المبارك أنّ كلمة غناء أو الشّعر الغنائيّ قد اكتسب دلالات جديدة عبر العصور، وأنّ الشّعر العربيّ كلّه وُصِف بأنّه شعر غنائيّ، ثمّ ينبّهنا إلى فهم حقيقة الشّعر الغنائيّ العربيّ فهو ليس الشّعر الغنائيّ الّذي عزف أرسطو عن دراسته لأنّه ملحق بالموسيقى،كما أنّه لا يتطابق مع التّحديد الّذي وضعه كثير من الدّارسين، حين قرنوا الغنائيّة في الشّعر بالانفعاليّة الّتي تصاحب الحياة النّفسيّة للإنسان[3].

يذهب عمّيش العربي إلى أنّ التّغنّي عند العرب نقيض الإعجام، يحرّر كثيرًا من الطّاقات الرّوحيّة ويمنحها أبعادًا إنسانيّة خارقة للعادة، فالغناء أو التّغنّي بالشّعر هو أقرب تنغيم تنزاح إليه الوظيفة الإنشاديّة، رغم تفاوت كلّ من الإنشاد والغناء في الأداء الزّمنيّ لإيقاع مقاطع أصوات الحروف[4].

[1]– أدونيس، الشّعريّة العربيّة، ص09.

[2]– المرجع نفسه، ص8/7.

[3]– ينظر: محمّد المبارك ، استقبال النّصّ عند العرب، ص118.

[4]– ينظر: عمّيش العربي، خصائص الإيقاع الشّعريّ، ص24.

يرى بعض النّقاد اشتراك الغناء والشّعر ببعض المصطلحات: إذْ يُقال غنّى، وحدا وترنّم بالشّعر، مع أنّ الحداء والترنّم من الغناء الملحّن، كما أنّ الرمل والهزج من بحور الشّعر ومن أجناس الغناء[1].

يقودنا هذا إلى محاولة فهم مصطلح الحداء وحقيقتة، حيث يذكر أحمد رجائي في إحالة كتابه شيئًا من الغناء والحداء، أجمعت كتب من الأدب العربيّ على أنّ أقدم أوزان الشّعر العربي هو الرّجز وأنّ أوّل الغناء حداء الإبل، فقد قالت العرب: الحداء قبل الغناء على أنّ الحداء نفسه كان على بحر الرّجز وقديمًا قال الشّاعر:

فَغَنِّهـــــا وَهِـــــيَ لَـــــكَ الفِـــــدَاءُ إِنَّ غِنَـــــــاءَ الإِبِـــــــلِ الحـــــــدَاءُ

والبيت نفسه من بحر الرجز لمْ يَأْتِ من مشي الجمل أي حركة أرجله كما يظنّ بعضهم، بل حركة ظهره كما يحسّ بها راكب الجمل[2].

لا نزاع في أنّ هناك صلة بين الحداء ووزن الشّعر العربيّ، فإن لم يكن ما نظمه العرب يتغنّى به الحداة فعلا فهو وزن لا يخالفه ولا ينفصل عن نغماته وأعاريضه، وحين نمعن النّظر إلى بنية القصيدة العربيّة نجد أنّ البناء الموسيقيّ يتقدّم على البناء بالصّورة، لأنّ القصيدة إذا فقدت العنصر النّغميّ (الوزن الشّعريّ) تخرج من دائرة الشّعر إلى دائرة النّثر الفنّيّ، ولذلك عرّفوا الشّعر بأنّه: الكلام الموزون المقفّى الّذي يقصد به الجمال الفنّي والبناء الموسيقيّ في القصيدة العربيّة، لا يُعدّ تعسّفًا ولا تحجّرًا، بل هو الأقرب إلى خصائص الشّعر العربيّ[3].

يركّز النّقاد المحدثون على أنّ ممّا يتمّ به التّنويع داخل القصيدة الإنشاد، وهم يقصدون به قراءة الشّعر وفق ما يتطلّبه المعنى، وما يحكمه فنّ الإلقاء، ذلك لأنّه يتطلّب الضّغط على بعض الكلمات وعلى بعض المقاطع وعلى طول الصّوت في بعض، وقِصرة في بعض، كما ينطبق هذا على ارتفاع الصّوت أو انخفاضه[4].

[1]- ينظر: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع الشّعريّ، ص140.

[2]- ينظر: أحمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض، ص204.

[3]-ينظر: بوزياني عبد القادر، الميسّر في علم العروض والقوافي، دط، دار الغرب للنّشر، دت، ص70.

[4]- ينظر: عبد الدّايم صابر، موسيقى الشّعر العربيّ بين الثبات والتطوّر، ص19.

وهنا يلفت انتباهنا مصطلح فنّ الإلقاء الّذي هو أوسع مجالًا من الإنشاد، وقد يتداخل مع مصطلح آخر هو مصطلح الأداء، ليصل حدّ التّرادف اللّغويّ.

يبدو أنّه «لولا فنّ الإلقاء لمات الشّعر أو ما استطاع أن يغادر مواقعه من المتكلّم إلى المتلقّي أو وصله باردًا، وقد فقد حرارة شحناته، وبخاصّة عندما يتمايز تفاوت إلقاء الشّعراء بعضهم البعض حيث يتفاوت الإلقاء بينهم»[1].

فالإلقاء هو فنّ النّطق بالكلام على صورة توضّح ألفاظه ومعانيه، وتوضيح اللّفظ يتأتّى بدراسة الحروف الأبجديّة في مخارجها وصفاتها، وكلّ ما يتعلّق بها لتخرج من الفمّ سليمة كاملة، لا يلتبس منها حرف بحرف، وبذلك لا تلتبس الكلمات ولا تخفى معانيها على السّامعين، وتوضيح ذلك يتأتّى بدراسة الصّوت الإنسانيّ في معادنه وطبقاته دراسة موسيقيّة، تتيح للدّارس أن ينغّمه بما يناسب المعاني، فتبدو واضحة، جميلة الوقع على آذان السّامعين، في أنّ مصطلح الأداء يطلق على ما يتعلّق بطرائق الإبانة والتّغيير لغةً وصوتًا، وحركةً ولونًا وزخرفًا، إذْ جعل رياض زكي قاسم لهذا المصطلح طابع الشّموليّة والعموم، ليستغرق بذلك الإلقاء والتّرتيل، والقراءة الجاهليّة والقراءة التّعبيريّة والأداء التّنفيذي والرّسم[2].

وعليه فالأداء أوسع وأشمل من الإلقاء، والإلقاء أوسع وأعمّ من الإنشاد، وإن كانت جميعًا تهتمّ بالجانب النّطقيّ، وكذا محاولة التّواصل الشّفويّ مع السّامع والتّأثير فيه.

2. أهمّية المقاطع الصّوتيّة ودورها في إنشاد شعر محمد العيد آل خليفة:

1.2. أهمّية المقاطع الصّوتيّة في الإنشاد:

يرى صلاح يوسف عبد القادر أنّ اللّغة العربيّة هي أداة زمانيّة، لا تعدو أن تكون مجموعة الأصوات المقطعيّة تمثّل حركاتها وسكناتها تتابعًا زمنيًّا له دلالة معيّنة، والتّشكيل الموسيقيّ في الشّعر العربيّ يقوم على عنصرين اثنين هما:

[1]- محمّد هيشور،إسهام الإنشاد في الإستنهاض الحضاريّ،ط1،مكتبة الرشاد للطباعة والنّشر،الجزائر،2010م،ص23.

[2]- ينظر: رياض زكي قاسم، تقنيّات التّعبير العربيّ، ط2، دار المعرفة بيروت، لبنان، 2002م، ص98.

التّفعيلة: وهي نواة موسيقيّة ذات أداء محدود.

البيت الشّعريّ: وهو الوحدة الموسيقيّة المكتملة فنّيًّا وإبلاغيًّا في القصيد القديم.

ومن هذين العنصرين يتألّف التّشكيل الوزنيّ المعروف بالبحر[1].

يشير عمّيش العربي أنّه من أهمّ ما يتّزن به اللّسان المنشد والمتغنّي به – المجالات المقطعيّة لنظام تركيبة لغة الشّعر– فالمقاطع الطّويلة يحتاج إليها منشد الشّعر من أجل تنغيم الأداء الإنشاديّ للغة الشّعر، والمقطع الطّويل المفتوح هو عنصر إنشاديّ إمتاعيّ يستفاد منه تمثيل الدّلالة الشّعريّة باعتباره مناسبًا للغة الإشارة والانفعال البلاغيّ[2].

نستشفّ أنّ للمقطع اللّغويّ غايات دلاليّة، تكمن في حسن توظيفه في اللّغة الإبداعيّة،كما له قيمته الجهاريّة وآثاره النّفسيّة في القافيّة، فهو يحدث أثرًا موسيقيًّا تطرب له الآذان وتنجذب إليه النّفس، ويشدّ به الانتباه، ويظهر لنا أنّ المقاطع الطّويلة والقصيرة تناسب الأنا الشّاعرة الأبيّة المتعاليّة الّتي تغذّت من نيران الحروب وغيرها، أمّا المقاطع المغلقة فتمثّل النّفس المنكسرة البائسة الّتي أثقلتها الجراح فبكت واشتكت.

يُعدّ المقطع الصّوتيّ أصغر وحدة صوتيّة في السّياق اللّغويّ، وبذلك يُعَدّ اللّبنة الأولى الّتي يتشكّل منها النّصّ الشّعريّ والأدبيّ وله وظيفة دلاليّة، ونعلم أنّ اللّغة الّتي تقوم على مبدأ المقاطع هي لغة إيقاعيّة أكثر من غيرها كاللّغة العربيّة، ومن هنا أتى سحر الكلمة في العربيّة، وتأثّر العرب بالشّعر والخطابة وتميّز الشّعر والنّثر لديهم بحركة صوتيّة ذات قيمة كمّية تندرج فيها المقاطع اللّفظيّة[3].

ترجع أهمّية المقطع في الدّراسات الصّوتيّة إلى أسباب منها:

1– إنّ اللّغة كلام، والمتكلّمون لا يستطيعون نطق أصوات الفونيمات: الوحدات الصّغرى كاملة بنفسها، أو هم لا يفعلون ذلك إن استطاعوا، إنّما ينطقون الأصوات في شكل تجمّعات هي المقاطع ولذا يُقال إنّ المقطع يُخرج الفونيم إلى الحياة.

[1]– ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعريّ، ص156.

[2]– ينظر: عمّيش العربي، خصائص الإيقاع الشّعريّ، ص285.

[3]– ينظر: مراد عبد الرحمان مبروك، من الصّوت إلى النّصّ، ص54.

2- إنّ المقطع يشكّل درجة في السّلم الهرمي للوحدات الصّوتيّة الّتي يتشكّل كلّ منها من أصغر وحدة تسبقه هي الفونيم.

3- إنّ المقطع هو أصغر وحدة يمكن نطقها بنفسها، وعلى هذا يمكن تعريف المقطع بأنّه أصغر وحدة منطوقة بنفسها في تركيب الكلمة[1].

وأوضح تقدير فإنّ المقاطع الطّويلة المفتوحة أي؛ المدود هي الّتي تعتمد ارتكازات وتنغيمات تعلّم فصول إيقاع الشّعر، ليبقى بعد ذلك اختلاف منشديّ الشّعر في الإطالة من زمن المقطع أو الاعتدال في ذلك أمرًا واردًا، فالنّاس يقولون حسب مقامات الأحوال واللّغة أفضل ما تتوقّع من تلك الجهة[2].

تنبّه سيبويه إلى أنّ العرب فقهوا ما لحروف المدّ من أثر في تنغيم الصّوت ومدّه من خلال قوله: «أمّا إذا ترنّموا – أي العرب – فإنّهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينوّن وهم لا ينوّن، لأنّهم أرادوا مدّ الصّوت، وإنّما ألحقوا هذه المَدَّة في حروف الروّي، لأنّ الشّعر وُضِع للغناء والتّرنّم فألحقوا حرف الّذي حركته منه»[3]، والمدود تتفاوت فيها الإنشاديّة بحسب المحلّ الّذي تشغله من سياق الخطاب، لأنّ أداءها متّصل بالمجهود الجسميّ للمنشد، فإن وقعت متجاورة أرهقته وقطعت نفسه بما يخلّ من موازين أدائها وإن تبَاعدت متناثرة مستوية متّزنة،انسجمت في الأذن واعتدلت، وإن افتتح بها جاءت مستوفاة متمكّنة.

يظهر أنّ ثمّة حقيقة لا يمكن إغفالها في الإنشاد الشّعريّ، هي تباين طبقة الصّوت من منشد إلى آخر، فمن منشد يتميّز بصوت دقيق قويّ، إلى آخر يتميّز بصوت أجشّ، إلى ثالث يتميّز بصوت هادئ، وغيره يتميّز بصوت جهوريّ، ويبدو أنّ ثمّة ما ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار، هو العلاقة بين موضوع النّصّ الشّعريّ وطبيعة صوت المنشد، فالأغراض الشّعريّة الّتي تتّسم بطابع القوّة لا تتناسب والصّوت الهادئ أو الصّوت الأجشّ، كذلك الأغراض الذاتيّة فإنّها لا تنسجم والصّوت الجهوريّ أو الصّوت الدّقيق القويّ.

[1]- ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، التّمثيل الصّوتيّ للمعاني، ص12.

[2]- ينظر: عمّيش العربي، خصائص الإيقاع الشّعريّ، ص243.

[3]- سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السّلام هارون، ط2، نشر الخانجي بالقاهرة، 1977م، ص206/204.

يجب مراعاة النّشاط النّفسيّ الّذي صاحب عمليّة الإبداع الشّعريّ، والجوّ العام الّذي يحيط بالمتلقّي.

ينبغي على المنشد أن يتقمّص شخصيّة الشّاعر، إذا لم يكن الشّاعر نفسه هو المنشد فالإيقاع حسب – ريتشاردز – هو النّسيج من التّوقّعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت الّتي يحدثها تتابع المقاطع، والإيقاع وفقًا لهذا التّعريف لا يُعدّ شيئًا ذاتيًّا في الكلام، بل يعدّ نشاطًا نفسيًّا لدى المتلقّي[1]، مؤدّى ذلك أنّ الإيقاع ليس شيئًا في طبيعة الأصوات نفسها، وإنْ نسبناه إليها، وإنّما هو في الواقع إيقاع للنّشاط النّفسيّ الّذي من خلاله ندرك أصوات الكلمات من معنى وشعور

2.2. دور المقاطع الصّوتيّة في إنشاد شعر محمّد العيد:

عُرف محمّد العيد آل خليفة بإلقائه لأشعاره في المحافل والمناسبات الوطنيّة والدّينيّة وأمام جمهور تعوّد على سماعه وانتظر إنشاده بشغف، بَيْد أنّه لم يصل إلينا شعره مسموعًا إلّا قصيدة شعريّة قالها يرثي فيها الشّيخ البشير الإبراهيمي والّتي آثرنا التّطبيق على بعض أبياتها لما تحمله من شحنات عاطفيّة جياشّة، وهي بعنوان: أبت النّفس أنّ تراك عديما، كما طبّقنا على بعض الأبيات المتناثرة من ديوانه، حتّى نستجلي أثر المدود الطّويلة منها والقصيرة مع استكشاف المقاطع الصّوتيّة ودلالتها في إنشاده للشّعر.

أوّل نموذج انتقيناه من قصيدة: أبت النّفس أن تراك عديما، وهو قصيد خالِد ألقاه شاعر المغرب العربيّ وشيخ شعرائه الأستاذ محمّد العيد في الحفل الشّعبيّ الرّهيب، الّذي أقامه الشّعب الجزائري لتوديع الرّاحل الكبير، الإمام المصلح ورائد الثّقافة العربيّة في العالم العربيّ والإسلاميّ الشّيخ محمّد البشير الإبراهيمي، رحمه الله، وذلك أمام ضريحه بمقبرة سيدي أمحمّد بالجزائر العاصمة يوم الجمعة 20 محرّم 1385هـ – 21 ماي 1965م، يقول محمّد العيد في مطلعها:

قُـــمْ بِحَـــقِّ الإِخَـــاءِ وارْثِ حَمِـيـمَـا ... رَاحِـــلًا مُخْـلـصَ الـــوَلَاءِ صَمِـــيمَـــا

صَـدَّ عَنْـكَ الّـــذِي دَنَـــا مِنْـــكَ وُدًّا ... وَحَـــنَـــا عَاطِـــفًـــا عَلَيْـــكَ كَـرِيمَـــا

[1]– ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعري، ص180/179.

صَـدَّ عَنْـكَ «البَشِـيرُ» شَـبَّ حَنَـايَا الصَّـ دْرِ نَـــــارًا وَهَـــدَّهَـــا تَحْطِـيـــمَـــا[1]

نجد أنّ القصيدة طويلة، فيها حوالي ثلاثة وأربعين بيتًا شعريًّا ختمها بالأبيات التّالية:

إِنَّ حُسْـــــنَ الرَّجَـــــاءِ فِـي اللَّهِ ذُخْـــرٌ تَـــرْتَـــجِـي عِنْـــــدَهُ بِـهِ التَّكْـرِيمَـــــا

فَإِلَـى مَـوْطِـــــنِ الكَـرَامَـــــةِ بَـــارِحٌ عَـالِـمًـــا يُخْـــرِجُ الكِـــرامَ لَئِيـمَـــا

عِشْـــــتَ فَـــوْقَ الثَّـرَى عَظِيمًـا فَـأَحْرَى بِـــــكَ أَنْ تَسْكُـــــنَ السَّمَـاءَ عَظِيمَـــا[2]

الملاحظ أنّ القصيدة من بحر الخفيف الّذي تفعيلاته: (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) × 2.

كان حرف رويها الميم إذْ أحسن الشّاعر اختيار الروي وحركته الممدودة زادت من تأوّه الشّاعر وحزنه، وأطالت من زمن الإنشاد بما يحمله من شجن وحزن، وبما أنّ القصيدة تدخل ضمن المراثي، ابتغينا الإشارة في عُجالة للتّعرّف على مفهوم الرّثاء وأهمّ خصائصه، حتّى يتجلّى لنا طبيعة الرّثاء وهو يُنْشَدُ، وما هي أهمّ مميّزاته خاصّة عند محمّد العيد من خلال إنشاده للقصيدة الّتي سنطبّق على بعض أبياتها.

يُعدُّ الرّثاء أحد فنون الشّعر العربيّ البارزة، بل إنّه ليتصدّرها من حيث صدق التّجربة وحرارة التّعبير، ودقّة التّصوير، ويحتفظ أدبنا العربيّ بتراث ضخم من المراثي منذ الجاهليّة إلى يومنا الحاضر فالرّثاء من الموضوعات البارزة في شعرنا، إذ طالما بكى شعراؤنا من رحلوا عن دنياهم وسبقوهم إلى الدّار الآخرة، وهو بكاء يتعمّق في القدم منذ وُجِد الإنسان، ووجد أمامه هذا المصير المحزن: مصير الموت والفناء الّذي لابدّ أن يصير إليه، فيصبح أثرًا بعد عين، وكأنّ لم يكن شيئًا مذكورا، والشّاعر لا يندب نفسه وأهله فحسب، بل يندب أيضًا من ينزلون منه منزلة النّفس والأهل ممّن يحبّهم ويُؤثرهم[3].

ينقسم هذا التّراث إلى ثلاثة ألوان هي: النّدب والتّأبين والعزاء، أمّا **الندب**: فهو بكاء النّفس ساعة الاحتضار وبكاء الأهل والأقارب، وكلّ من ينزل منزلة النّفس والأهل من الأحبّاء وأخوة الفكر

[1]- محمّد العيد، الدّيوان، ص442.

[2]- المصدر نفسه، ص444.

[3]- ينظر: شوقي ضيف، الرّثاء، ط4، دار المعارف، دت، ص5.

والاتّجاه والمشرب، بل يمتدّ إلى رثاء العشيرة والوطن والدّولة وحين تصاب بمحنة من المحن القاصمة المحزنة.

وأمّا **التّأبين**: فليس بنواح ولا نشيج كالندب، بل هو أقرب إلى تعداد الخصال وإزجاء الثناء إنّه تنويه وإشادة شخصيّة لامعة، أو عزيز ذي منزلة في عشيرته أو مجتمعه، وهو تعبير عن حزن الجماعة على الفقيد أكثر منه تعبيرًا فرديًّا عن ذلك.

و **العزاء**: هو في مرتبة عقليّة فوق مرتبة التّأبين، إذ هو نفاذ إلى ما وراء ظاهرة الموت وانتقال الرّاحل وتأمّل فكريّ في حقيقة الحياة والموت، تأمل ينطلق إلى آفاق فلسفية عميقة في معاني الوجود والعدم والخلود[1].

يصوّر محمّد العيد في رثائه مشاعره الرّاقية الّتي عبّر من خلالها عن شعور عميق بالحزن والألم إذ وقف في هذه القصيدة عند جملة من معالم شخصيّة الشيخ الإبراهيمي،إلى تقديم تعازيه وتعازي الشّعب الجزائريّ بأكمله، لأسرة الفقيد، مبيّنًا أنّ ذلك المصاب لا يخصّ آل الإبراهيمي وحدهم، وإنّما هو خطب يشمل الأمّة بأجمعها.

لاحظنا في آخر الأبيات اختتمها مخاطبًا الفقيد، منوّهًا بمآثره ومواقفه النضاليّة من أجل الجزائر والإسلام والعروبة، والوقوف وقفة دعاء وترحّم على روحه الطّاهرة.

يلفت انتباهنا العنوان الّذي يوحي بمدى تأثّر محمّد العيد لوفاة صديقه الغالي البشير الإبراهيمي: أبت النّفس أن تراك عديما ، وعدم تقبّل نفسه ومشاعره لغيابه وفقدانه، والملاحظ على أنّ مقاطع القصيدة تتراوح مستويات التّنغيم الثلاث فيها، فهي تهدأ وتعلو وتهبط تبعًا لتفرّع موضوعها بين الحزن والأسى وبين التّغنّي بمآثره وأخلاقه وبين الانكسار الحزين، إذْ يستهلّها بنغمة هادئة فرضتها عليه مشاعره الملتهبة وأمام جمهوره المتألّم وبالقرب من ضريحه هيبة وانكسار تجتاحانه، فعند سماع ذلك التسجيل النّادر لإنشاده هذه القصيدة نستشعر ذلك الحزن العميق الّذي كاد أن يخنق صوته، ولحظة نطقه لكلمة راحلا؛ توقّف هنيهة حيث كان إشباعه مدّ الألف فيها إشباعًا ظاهرًا للإيحاء بعمق الانكسار والأسى، مع إبراز غنّة الميم والتّنوين في حميمًا و راحلًا، وهي تنغيمات صوتيّة تجلّي ما

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص6.

يعتري المنشد من حزن، وتناسب حرف الحاء وانسجامه فيهما منح إيقاعًا عذبًا وتناسقًا تستسيغه الأذن وترتاح له فتوتّر الشّاعر هنا واضحٌ جليٌّ، نظرًا لقرب المرثي له، فهو صديقه الحميم، ولهذا لمسنا عاطفته الجيّاشة وشدّة اضطرابه وتوتّره.

لو بحثنا المناسبات الحسّية لفنّ التقفية شكلًا ومضمونًا، قيل: إنّما جيء بالمدّ في هذه المواضع لنغمته، وللين الصّوت به وذلك أنّ آخر الكلمة موضع الوقف، ومكان الاستراحة والأوان، فقدّموا أمام الحرف الموقوف عليه ما يؤذن بسكونه، وما يخفّض من غلواء النّاطق، واستمراره على سنن جريه وتتابع نطقه، ولذلك كثرت حروف المدّ، قيل حرف الروي –كالتّأسيس والردف– ليكون ذلك مؤذنًا بالوقوف، ومؤدّيًا إلى الرّاحة والسّكون، وكلّما جاور حرف المدّ الرّوي كان آنس به، وأشدّ إنعامًا لمستمعه[1]، وهذا ما لمسناه في قصيدة محمّد العيد والّتي ميّزتها المدود المجاورة لحرف الروي والّتي زادت من إيقاعيّتها وموسيقاها المطربة، وقد أكثر محمّد العيد من المقاطع الطّويلة المفتوحة الّتي زادت من تكثيف حسّيّ غنائيّ زاد من تعميق الموقف الشّعريّ، وحرصه على انسجام الحروف وتناغم أجراسها زاد شعره حلاوة واستعذابًا في الأذن المستمعة كقوله: دنا منك وُدًا، فمقاييس الفصاحة والبيان الموفّرتين للّسان المنشد كثيرًا من الغبطة والانتشاء، إذْ هما غاية يرتجيها المتلقّي لتشنيف سمعه[2]، إضافة إلى أنّ الشّاعر في حالته الشّعوريّة المتألّمة كان يحتاج إلى نَفَس طويل، لا تخنقه الآهات المثقلة بالأنين فمن خلال امتداد المدود أخرج ما بجعبته من أحاسيس ومشاعر.

يستوي التّكرير الإيقاعيّ ويعذب في بنية الشّعر كلّما اتّخذ أبعادًا وزنيّة أكثر اتّزانًا واتّساقًا فتكرير محمّد العيد للجملتين صدّ عنك في البيت الثّالث والرّابع، زاد من إيقاعيّة شعره وبلور دلالته الشّعريّة، ويطمئن لسان المنشد إلى نيل جماليّة قصوى تقابلها أذن سامعة متناغمة مع ما تسمعه من إنشاد منسجم ومتلاحم الحروف والكلمات.

تتفاوت درجات الإنشاديّة من خلال تفاوت توزيع المقاطع الطّويلة والمقاطع القصيرة في الأبيات الثلاثة الأولى لنصل إلى مايلي:

[1]– ينظر: عمّيش العربي، خصائص الإيقاع الشّعري، ص182/183.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص180.

التّقطيع المقطعي:

قُـــمْ بِحَـــقِّ الإِخَـــاءِ وإِرْثِ حَمِـيـمَـا	رَاحِـــلًا مُخْـلـصَ الـــوَلَاءِ صَمِـيـمَـا
ق ق ق ق ق	ق ق ق ق ق
0/ 0/ / / 0/ / 0/ / 0/ 0/ / 0/	0/ 0/ / / 0/ / 0/ / 0/ 0/ / 0/
ط ط ط ط ط ط ط	ط ط ط ط ط ط ط
صَـدَّ عَنْـكَ الّـذِي دَنَـا مِنْـكَ وُدًّا	وَحَـنَـا عَاطِـفًـا عَلَيْـكَ كَـرِيمَـا
ق ق ق ق ق	ق ق ق ق ق ق
0/ 0/ / 0/ 0/ / 0/ / 0/ 0/ / 0/	0/ 0/ / / 0/ / 0/ / 0/ 0/ / /
ط ط ط ط ط ط ط	ط ط ط ط ط ط ط
صَـدَّ عَنْـكَ «البَشِـيرُ» شَـبَّ حَنَـايَا الصَّـ	دْرِ نَـــارًا وَهَـــدَّهَـــا تَحْـطِـيـمَـا
ق ق ق ق ق	ق ق ق
0/ / 0/ 0/ / 0/ / 0/ / / 0/ 0/	0/ / 0/ 0/ / 0/ / 0/ 0/ 0/ 0/ 0/
ط ط ط ط ط ط	ط ط ط ط ط ط ط ط

البيت الأوّل: 14ط + 10ق = 24 مقطعًا صوتيًا.

البيت الثّاني: 14ط + 10ق = 24 مقطعًا صوتيًّا.

البيت الثّالث: 15ط + 8ق = 23 مقطعًا صوتيًّا.

نلاحظ كثرة المقاطع الطّويلة والّتي بلغ عددها في الأبيات الثلاثة 43 مقطعًا صوتيًّا طويلًا في حين نجد 28 مقطعًا صوتيًّا قصيرًا فقط، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على إدراك الشّاعر المنشد محمّد العيد لأهمّيتها من حيث اتّزان لسانه، وتنغيم الأداء الإنشاديّ للغة الشّعر، علمًا أنّ المقطع الطّويل المفتوح خاصّة هو عنصر إنشاديّ إمتاعيّ، يستفاد منه للدّلالة الشّعريّة، باعتباره مناسبة للغة الإشارة والانفعال البلاغيّ، والّذي نجده في قوله: الإخاء،حميما،راحلا، صميما، دنا، ودّا، حنا عاطفا، كريما، حنايا، نارا، تحطيما.. ، إذ أنّه أكثر من المقاطع الطّويلة المفتوحة، أي المدود، والّتي ساعدته على ارتكاز وتنغيم شعره، فالمدود مكّنه أيضًا من إخراج ما بجعبته من آهات وتأوّهات، فهو

في موقف الرّثاء بحاجة إلى زمن أطول، للتّنفيس عن حزنه، فحين يلتحم الشّعر بموسيقى النّغم يتفجّر فنّ الإنشاد.

يكشف لنا الاستماع المباشر لإنشاد محمّد العيد ما في صوته من بحّة تميّز إنشاده، وقد منح المقاطع الطّويلة الممدودة زمنًا صوتيًّا أطول، خاصّة ما ارتبط بحرف الروي، هذا ما زاد من تأثيره في مستمعيه وبعث مشاعره الفيّاضة إليهم.

يظهر أنّ تفعيلة بحر الخفيف فاعلاتن والّتي تتكوّن من: سبب خفيف + وتد مجموع + سبب خفيف وتفعيلة مستفع لن، والّتي تتكوّن من: سبب خفيف + سبب خفيف + وتد مجموع تنوّعت إيقاعاتها من خلال الزّحافات الّتي طرأت عليها وخاصّة في البيت الأوّل:

قُـــمْ بِحَـــقِّ الإِخَـــاءِ وإِرْثِ حَمِـيـمَـا	رَاحِـلًا مُخْـلـصَ الـوَلَاءِ صَمِـيـمَـا
0/ 0/ / /| 0/ / 0/ / |0/ 0/ /0/	0/0/ / /| 0/ / 0/ / |0/ 0/ / 0/
فاعـلاتـن | مُـتَـفْع لـن| فَـعِـلاتـن	فاعـلاتـن | مُـتَـفْع لـن| فَـعِـلاتُنْ

حيث توافق الضرب مع العروض في الوزن والروي، وهو ما حقّق مبدأ التّصريع الّذي خرج فيه الشّاعر عن مألوف القاعدة ليُعبّر عن أشجانه وأحزانه، حيث دخل الخبن على فاعلاتن لتصبح فعلاتن وعلى مستفع لن لتغدو متفع لن، وهذه الزّحافات أدّت إلى التّنويع الإيقاعي الّذي تستسيغه أذن المتلقّي.

جاءت لفظة ودًّا بتنوين فيه غنّة منحت البيت إيقاعًا جميلًا، خاصّة مع توالي حروف المدّ في: حنا، عاطفا، كريمًا، في نفس البيت، لتبدأ النّغمة في الهبوط في نهاية البيت ومع نهاية المقطع، وتبدأ من جديد خطّها التّصاعديّ في البيت الّذي يليها، ودون أن تفقد فاعليّتها بفضل تشديد الدّال في صدّ وسكون النّون في عنْك، والتّوقّف القصير في دنا لتأخذ منحاها الهابط الهادئ في ودًّا، باعتباره نهاية للشّطر الأوّل، وهكذا يتراوح الهبوط والصّعود في تناغمه، والّذي يزيد من التّشكيل الصّوتي وإيقاعيّته هو انسجام حروف المدّ المصوّتة في: حميما، صميما، تحطيما، حنايا... ، وكثرة حروف الميم والنّون والتّنوين وما تحدثه هذه القيم الصّوتيّة من نسق حزين في الأبيات الثلاثة، زاده حدّة إشباع الألف الثانية والتّنوين في حنايا، عمقًا وتوغّلًا في النّفس البشريّة الحزينة الّتي تحطّمت بفراق الأحبّة

والأصدقاء، وهذا ما عبّر عنه محمّد العيد في قوله: هدّها تحطيما في البيت الثّالث ليمنح المستمع صدى إيقاعاته الرّنانة بإنشاده، فالإنشاد جزء من البنية الصّوتيّة للشّعر وكذلك الأداء المرتبط به، وهو يمثّل الاستخدام الأمثل لمعطيات اللّغة والمميّزات الّتي يُتيحها مثل هذا الاستخدام، لذا فسيبقى الإنشاد ما بقي الشّعر[1]، ويبقى إنشاد محمّد العيد متميّزًا من خلال تباين مقاطع شعره وتنوّعها بسكناتها وحركاتها، فغرض الرّثاء بما يحمله من معاني الحزن والأسى فهو عند محمّد العيد اختصّ بالتّأبين الّذي يُركّز على ذكر مناقب وخصال المرحوم أكثر من الميول إلى النّواح والبكاء، رغم أنّ إنشاده اختنق بصوته الباكي.

لا ننكر أن معظم قصائد محمّد العيد الّتي كان يقف فيها أمام جمهوره تميّزت بالتّقريريّة والمباشرة، كالوصف والتّشخيص للواقع، الّذي يعمل على تغييره، إذ أنّ المواضيع الاجتماعيّة والسّياسيّة الّتي كانت محلّ اهتمام الشّاعر فرضت عليه هذا الأسلوب، وغايته الأولى والأخيرة الوصول إلى قلوب وأسماع جمهوره، وبالتّالي فأسلوبه تناسب مع طبيعة المستمع الّذي كان يتلقّى أشعاره أي أنّه ينتقي اللّغة الّتي يفهمونها ويتجاوبون معها، فقد ميّز شعره البساطة والسّهولة.

يُعرف عن شعر محمّد العيد أنّ له مستويان من الأسلوب «بل إنّنا نلحظ فرقًا جليًّا بين لغة النّصوص الّتي كتبها محمّد العيد تحت إلحاح المشاعر الذّاتيّة الخالصة، وبين لغة تلك النّصوص الّتي يقف فيها أمام جمهوره في مناسبة أو عيد»[2]. فالنّصوص الأولى تخطّى فيها محمّد العيد الدّلالة المعجميّة للألفاظ الّتي وظّفها، وفجّر فيها أبعادًا جديدة كما هو الشّأن في قصائده الذّاتيّة: أين ليلاي؟ ، ياليل، يا هزاري، يا فؤادي، يا بحر، يا نفس...

انتقينا بعض النّماذج الشّعريّة للتّطبيق من هذه القصائد الذّاتيّة لما تحمله من طاقات إبداعيّة جماليّة وسنبدأ بقطعة من قصيدة: يا ليلُ، والّتي نأى بها الشّاعر عن التّقريريّة، لتحمل بين طيّاتها إيحاءات وإشارات لا نجد مثلها إلّا عند الرّومانسيين أو الرّمزيين، يقول محمّد العيدفي مطلعها:

يَـــــا لَيْـــــلُ طُلْـــــتَ جَنَاحَـــــا مَـــــــتَى تُرِينِـــــــي الصَّبَاحَـــــــا

[1]- ينظر: محمّد المبارك، إستقبال النّصّ عند العرب، ص124.

[2]- ناصر محمّد، الشّعر الجزائري الحديث، اتّجاهاته وخصائصه الفنّيّة، ص283.

أَرَى الكَـــــرَى صَـــــدَّ عَـــــنِّي بِـــوَجْـــهِـــــــهِ وَأَشَـاحَـــــــــا[1]

ويقول في البيت السّادس:

كَـأَنَّـنِـــــي رَهْـــــنُ سِجْـــــنٍ لَـــــمْ أَرْجُ مِنْـــــهُ سَـرَاحَـــــا

كَـــــأَنَّ تَحْـتِـــــي شَـــوْكًـــــا يَشُـوكُـنِـــــــي أَوْرِمَاحَـــــا

أَبَيْـــــتُ وَسْـنَـــــان مُـــــضَنًى أَرْجُـــــو المُـــــنَى أَنْ تُتَاحَـــــا

ضَمْـــــأَنَ أَنْشُـــــدُ مَـــــاءً يَشْـفِـــــي الغَلِيـــــلَ قَـــــرَاحًا[2]

ليختمها بالبيتين التاليين:

نَفْسِـــــي إِلَى الفَجْـــــرِ تَاقَـــــتْ مَـــــتَى أَرَى الفَجْـــــرَ لَاحَـــــا؟

مَتَـــــى جَنَاحُـــــكَ يُطْـــــوَى يَـــــا لَيْـــــلُ طُلْـــــتَ جَنَاحَـــــا![3]

تتكوّن القصيدة من 60 (ستّين) بيتًا وهي تدخل ضمن أدبيات وفلسفيات في ديوانه، حيث يقصد الشّاعر محمّد العيد باللّيل هنا الاستعمار، أمّا الكرى فهي الحيرة والقلق، في حين يرمز للوطن بالسّجن الّذي أصبح مغارة تثير الخوف وهو يطمح إلى الحريّة والاستقلال من خلال اندثار اللّيل وبزوغ فجر جديد.

التّقطيع المقطعيّ للبيتين الأوّل والثاني من قصيدة يا ليل:

يَـــا لَيْـــلُ طُلْـــتَ جَنَاحَـــا مَـتَـــى تُرِيـنِـــي الصَّبَـاحَـــا

ق ق ق ق ق ق

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

ط ط ط ط ط ط ط ط ط ط

أَرَى الكَـــــرَى صَـــــدَّ عَـنِّـــــي بِـــوَجْـــهِـــــــهِ وَأَشَـاحَـــــــــا

ق ق ق ق ق ق ق ق

[1]- محمّد العيد، الدّيوان، ص45.

[2]- نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- نفسه، ص47.

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

ط ط ط ط ط ط ط ط

نلاحظ في البيت الأوّل: 10ط + 6ق = 16 مقطعًا صوتيًّا.

أمّـــا البيت الثانـي: 9ط + 7ق = 16 مقطعًا صوتيًّا.

أي أنّ عدد المقاطع الصّوتيّة الطّويلة هو الغالب في البيتين حيث نجد 19 (تسعة عشر) مقطعًا صوتيًّا طويلًا يقابله 13 (ثلاثة عشر) مقطعًا صوتيًّا قصيرًا، ومن المعلوم أنّ زمن القول الشّعريّ يتشكّل من أزمنة متعدّدة تعدّد إيماءاته، إذْ لا تقوم إلّا في سياق تشابكها وتداخلها المتناسج، فهي بمثابة أجزاء قائمة بذاتها في إطار استقلاليّتها، وتتجزأ بمجرّد التّأليف، حيث تفقد زمنها الأصليّ لتشترك في الزّمن الفعليّ للقول الشّعريّ وبذلك تنتقل من الوحدة إلى التجزّؤ والاشتراك في تساوقها العام مع بنيات الخطاب الشّعريّ، ومن بين هذه الأزمنة الصّوتيّة، حروف المدّ الطّويلة الّتي تأثّلت في الشّعر العربيّ باعتبارها تشكّل زمن الامتداد النّغميّ[1]، والظّاهر هنا في البيتين الشّعريين أنّ الشّاعر استهلّ مطلع قصيدته بحرف النّداء يا، وهو من الحروف الثّلاثة المصوّتة، الّتي بفضلها يحصل الامتداد الصّوتيّ المفضي إلى التّحقّق، تحقّق كمالات الخطاب الشّعريّ في المقاصد النّغميّة، وللفت انتباه السّامع آثر أن يكون ممدودًا بألف مدّ يا ليل ليبثّ شكواه لليلٍ طال جناحه، متسائلًا متى تريني الصّباحا ؟ فتعالت النّغمة وتصاعدت في تناغم فمن لفظة جناحا، أين تتالت المدود فيها مدّ الألف في نَا و حَا، وصولًا إلى تريني، أين كان المدّ على الياء: ري ، ني فمنح البيت إيقاعًا مشحونًا بالدّلالات الانفعاليّة المناسبة لموقف الشّاعر المنشد، فهو في حالة تساءل وانفعال، وبعدها هبطت النّغمة مع نهاية البيت لتتوقّف على آخر لفظة وهي الصّباحَا، لنستشعر الهدوء والرّاحة، مع حرف الحاء، والحاء من الحروف المهموسة الرّخوة الّتي توحي بالارتياح والانبساط وترديده كروي متّصل بالطّرب والغناء، وأعطى القصيدة إيقاعًا متميّزًا ورنّانًا، علمًا أنّ حرف الحاء حرف حلقيّ له جماله وعذوبته في الإنشاد، وما زاده جماليّة اتصاله بحرف المدّ الألف: الصّباحا، أشاحا، وتكمن جماليّة اللّغة الشّعريّة في البيتين كونهما يتوفّران على الشّروط الإنشاديّة المؤتية الّتي ينبني عليها القول الشّعريّ ومنها

[1]- ينظر: عبد الرّحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشّعر العربيّ، ص327.

الانسجام المقطعيّ؛ بمعنى المناوبة والتّبديل بين المقاطع الطويلة المفتوحة: المدود، وبين المقاطع القصيرة الزمن حتّى يؤدّي انسجام تواليها وتداعيّتها إلى إنتاج الوظيفة اللّسانيّة المريحة الّتي تشرح الصّدر واللّسان ولا تكدّ لهما.

نظم محمّد العيد قصيدة يا ليْلُ على بحر المجتث الّذي تفعيلاته (مستفع لن فاعلاتن × 2) وسمي المجتث لأنّه أجتث من طويل دائرته، هو بحر الخفيف عند العروضيّين[1]،وأصله الدّائري (مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن × 2)، في حين أنّه ورد مجزوءً، تميل إيقاعاته للبطء لولا زحافاته الّتي سرّع من حركته الإيقاعيّة، ومنه نجد أنّ محمّد العيد اعتمد الزّحافات في البيتين السّابقين. إذْ نجد التّقطيع العروضيّ بهذه الصّورة:

يَـــا لَيْـــلُ طُلْـــتَ جَنَاحَـــا مَـتَـــى تُرِيـنِـــي الصَّبَـاحَـــا

مســـتفع لـــن فـعـلاتـــن متـفـعـلـــن فـاعلاتـــن

زحـاف الخبـن زحـاف الخبـن

يَـا لَيْـلُ طُلْـتَ جَنَاحَـا مَـتَى تُرِيـنِي الصَّبَـاحَا

مستفع لن فـعـلاتـن متـفـعـلـن فـاعلاتن

زحاف الخبن زحاف الخبن

أَرَى الكَـــرَى صَـــدَّ عَـنِّـــي بِـوَجْـهِـــهِ وَأَشَـاحَـــا

متـفـعـلـــن فاعلاتـــن متـفـعـلـــن فعـلاتـــن

زحـــاف الخبـــن زحـــاف الخـــبن زحـــاف الخـــبن

جاءت عروض البيت الأوّل مخبونة وضربه صحيح، بينما جاء البيت الثاني عكسه، حيث جاء العروض صحيح والضّرب مخبون، وقد ساعدت هذه الزّحافات على التّنويع الإيقاعيّ إذْ يظهر دور المزاحفة في شحن المقطع الشّعريّ بالطّاقات الإنشاديّة، فتعطينا إيقاعًا منسجمًا تتفاوت فيه

[1]- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعريّ، ص114.

درجات الإنشاد وتتلوّن، فكلّما كانت هذه المقاطع متناغمة بحركاتها وسكناتها، زاد تأثيرها في نفس المتلقّي لأنّ هناك ميلٌ غريزيٌّ نحو ذلك الانسجام والتّماثل، والزّحاف وفق الاعتبارات المقطعيّة ضربان؛ فإمّا ناقل للزّمن المقطعيّ من القصر إلى الطّول مثلما في وزن الطّويل، حيث يصيب السبب الخفيف بالقبض الّذي هو حذف الخامس السّاكن، فيصير إلى: /0 = / وهو فضاء توقيعيّ، محوّل للقيم الإنشاديّة من التّكثيف إلى القلّة، ووفاق ذلك فإنّ درجة الإنشاديّة تتجاوب طرديًّا مع كمّ المزاحفة وخلاف هذا المؤدّى فإنّ الزّحاف إذا أصاب تفعيلة الكامل المشتمل وزنها على ستّة مواقع زحافيّة فإنّ الأمر عكس ما الطّويل، ففي الكامل يصيب الزّحاف الأسباب الثّقيلة // ، وبذلك فالزّمنان القصيران يغدوان زمنًا طويلًا واحدًا إمّا مفتوحًا أو مغلقًا، وبالتّالي فإنّ درجة الإنشاديّة يتكثّف حضورها موافقة لكمّ المزاحفة اللّاحق بإيقاع وزن الكامل[1]، ومن هذا المنطلق يظهر لنا أنّ بحر المجتث الّذي يبدأ بـ: مستفع لن، وبدخول الزّحاف على التّفعيلة الّتي تبدأ بـ /0 تصير // أي مُتَفع لن، ومن هنا يتحوّل من سبب خفيف إلى سبب ثقيل، وهذا التّنويع في توالي المتحرّكات والمقاطع القصيرة يزيد من إيقاعيّة البيت الشّعريّ، ويُضفي عليه سرعة وانهمارًا عكس الانتقال من الحركة إلى السّكون، الّذي بدوره يَمنحُه بُطْءًا وتثاقلًا، ومن هنا فتعدّد الزّحافات تنوّع في الموجات الصّوتيّة الّتي يتلقّاها المستمع، وعلى هذا فإنّ التّفعيلة الأصليّة مع الأخرى المزاحفة، مع حسن انتقاء الحروف والكلمات تُحدث في نفس المستمع شعورًا جماليًّا بروعة الشّعر، دون أن يشعر بالاختلاف البيّن بين الزّحاف والتّفعيلة الأصليّة وما نجده في قول محمّد العيد في البيت الثّاني: أرى الكرى، من تناسق وانسجام واضح في الكلمتين زاد من إيقاعيّة البيت الشّعريّ وتأثيره، فتكرار حرف الرّاء؛ وهو من حروف الذّلاقة ومن الأصوات المجهورة الّتي يتذبذب فيها الوتران الصّوتيّان في أثناء النّطق بها وهو من الأصوات الّتي تكسب اللّغة رنينًا خاصًّا، حيث نستشعر حرف الرّاء بطاقاته في العطاء وجماله التّكراريّ، ممّا يزيد من تأثيره في القلوب واستساغه في الأسماع.

يبدو أنّ قصيدة يا ليلُ غنيّة بالإيقاعات الجميلة والألفاظ الرّنانة والمؤثّرة، ومن أمثلة ذلك: أرى الجدّ أجدى، في البيت الثالث عشرة من خلال تناسق حروفه وانسجامها وكذا في البيت السابع:

[1]- ينظر: عمّيش العربي، خصائص الإيقاع الشّعري، ص130.

كَـــــــأَنَّ تَحْـتِـــــــي شَــوْكًـــــــا يَشُـوكُـنِـــــــــي أَوْ رِمَـاحَـــــــــا[1]

وأيضًا في البيت الثالث والأربعين:

وأنـفُـــــــــــسٍ خَـائِـنَـــــــــاتٍ تَهْـــــوَى الخَـــــنَى والسِّـــــفَاحَا[2]

نعلم أنّ الحركات تؤثّر في بيان معاني الكلمات تأثيرًا واضحًا، فهذه الأصوات تلوّن الكلمات تلوينًا رائعًا من طريق تجانس الأصوات المتجاورة، والمؤتلفة في الكلمة[3]، فالحركات أبعاض الحروف، إذْ أنّ الفتحة تجتذب الألف والكسرة تجتذب الياء، والضمّة تجتذب الواو.

يتبيّن لنا من قول محمّد العيد تحتي شوكًا انتهاء الكلمتين بحروف مدّ ولين وهي الياء والألف في الشّطر الأوّل، أمّا الشّطر الثاني يشكوني أو رماحًا، يقع صدى حرفي الحاء والشّين وقعًا حسنًا في الأذن من حيث تكرارهما في الشّطرين بالتّناوب والتّوالي، فالأصوات المتجاورة تختلف نسبة تأثّرها بعضها ببعض، فقد لا يعدو التأثّر أن يكون مجرّد انقلاب الصّوت من الجهر إلى الهمس، أو العكس وأقصى ما يصل إليه الصّوت في تأثّره بما يجاوره أن يفنى في الصّوت المجاور فلا يترك له أثرًا[4]، ومن هنا اتّضح أسلوب محمّد العيد من خلال حرصه على اختيار الألفاظ الّتي فيها حروف مؤتلفة مثلما هو الحال بين خنى وخائنات، وأنفس وسفاحا، إذ يترك تكرارها صدًى رنّانًا لدى المتلقّي.

نلاحظ كثرة الحروف الّتي لها امتدادات متراتبة ومتباينة فيما بينها، وهي كالآتي:

أوّلًا: الامتداد العموديّ الطّويل: الألف، مثل: يا ، جناحا، الصّباحا، أشاحا، في البيتين واحد واثنان، وإذا كانت أصوات المدّ تنفرد بخصوصيّتها بعدم تعرّضها للإعاقة ممّا جعلها تنزع إلى التّراسل النّغميّ، فإنّ إيرادها في سياق التّركيب يسعى بها إلى مظان الاحتكاك، فيحمل تراسلها خصائص الأصوات المجاورة، وخاصّة الحرف القبليّ الّذي استدعى تحقّقه النّغمي ويستحسن هذا

[1]- محمّد العيد، الدّيوان، ص45.

[2]- نفسه، ص47.

[3]- ينظر: تحسين عبد الرضا، الصّوت والمعنى في الدّرس العربي عند العرب في ضوء علم اللّغة الحديث، ط1، دار دجلة 2011م، ص149.

[4]- ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغويّة، ص148.

التّحقق كلّما تحصل بالامتداد العموديّ الطّويل: الألف،[1] وهذا ما لمسناه في قول محمّد العيد في البيت السابع والخمسين:

يَـــــا لَيْـــــلُ كَـــــمْ فِيـــــكَ عَـــــادٍ دَاسَ الحِمَـــــــى واسْتَبَـــــــاحَـــــــا[2]

ومن خلال رصد الموقع للامتداد العموديّ الطّويل تتمظهر ألفات المدّ على المستوى الرّسميّ/الخطّيّ وهي في شكلها تظهر كأعمدة تشدّ عضد البيت، حيث تكرّرت خمس مرّات، اثنان منها في الشّطر الأوّل وثلاثة منها في الشّطر الثّاني، بيد أنّ تكريرها يختلف من موقع إلى آخر بحكم نظام المجاورة الصّوتيّ الّذي اكتسبت من خلاله ألفات المدّ درجات عليا في التّشكيل والتّشاكل، فهي إلى جانب إيقاعها المتفرّد في إطار استقلاليّتها الصّوتيّة، فإنّها أحدثت نظامًا يشكّل وازعًا تجاذبيًّا صوتيًّا فيما بينها، وخاصّة أنّها أتت متناسقة دلاليًّا ونغميًّا.

يتبيّن من خلال الرّصد الموقعيّ، أنّ النّغم المدّي حاصل بحرف الياء في أداة النّداء يا، وبحرفي العين والدّال في عاد و داس، وبحرف الباء والحاء في استباحا، وهي حروف تنوّعت بين الجهر والهمس، ممّا زاد من تحقيق التّناغم هو أنّ ألفات المدّ كلّما كانت تتوسّط الكلمة في سياقها التّأليفيّ يحدث التّوازن داخل الكلمة وقد حفلت قصيدة يا ليل بنماذج كثيرة من هذا النّوع، ومثل ذلك ما نجده في البيتين الأوّل والثّاني: جناحا ، صباحا، فحرفي: الباء والنّون، حروف مجهورة ساعدت صيغتها المدّية على منح التّشاكل النّغميّ بين الحروف بفاعليّة الامتداد، فمن محسنات القول الشّعريّ أن تتموقع حروف المدّ في الوسط، وسط الكلمة، خاصّة إذا وقع المدّ بين حركتين متوازيتين وزنًا فيكون بمثابة رابط يتوسّط حرفين أو محور تتجاذب من خلاله ايماءاتها النّغميّة، وهي محصّلة النّغم حينما يقرع النّفوس وتنجذب إليه الأحاسيس، وهذا المعطى تدرك تماثلاته النّغميّة وتشابهاته بالموسيقى حينما تقرع مصوّتاته بالإنشاد، فينساق نغمه في سياق المقروعات الموسيقيّة، ومن ثمّ يحصل هناك تشابه في تحديدات دوره بالموسيقى[3].

[1]- ينظر: عبد الرّحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشّعر العربي، ص330.

[2]- محمّد العيد، الدّيوان، ص47.

[3]- ينظر: عبد الرّحيم كنوان، من جماليّات إيقاع الشّعر العربي، ص332/331.

إنّ توسّط ألفات المدّ في البيتين الشّعريين لمحمّد العيد أدخل المتلقّي في دائرة الاشتراك النّغميّ من خلال فاعليّة التّأثير والتّأثّر، فالمدّ كلّما تلاحق في سياق الخطاب يعلن عن وجوده، فيحسّ المتلقّون بامتداده وتواترات نغمه، لأنّه أكثر الحروف امتلاءً بالنّغم، ولذلك ينبّهنا إلى بواطن الدّلالات بحكم فاعليّته التّكريريّة وكذا تساوقاتها مع مثيلاتها في الخطاب الشّعريّ.

ثانيًا: نجد الامتداد الأفقيّ الطّويل: واو المدّ، وهو امتداد يتصاعد أفقيًّا، تمثّله واو المدّ الطّويلة وإذا كانت الأصوات اللّغويّة متباينة فيما بينها بالخفّة والثّقل، فإنّ أصوات المدّ الطّويلة أخفّها جميعًا وأقلّها جهدًا عضليًّا في عمليّة التّلفّظ، وهي بذلك لها خاصّيّات التّشاكل على مستوى التّجاذبات فيما بينها من جهة وفي تعالقها مع الأصوات اللّغويّة الأخرى من جهة ثانية، الّتي تقوم بتكملة دورها الصّوتيّ ومساعدته على الظّهور والتّجلّيّ، فتشاكلها كامن في الإلحاق المدّي بالصّوت، وهو وازع الإثراء الإيقاعيّ الصّوتيّ في سياق أبنية الكلام[1]، ومن أمثلة الامتداد الأفقيّ الطّويل الّذي يمثّله واو المدّ نجد قول محمّد العيد في قصيدة أين ليلاي، والّتي مطلعها:

أَيْـــــــنَ لَـيْـــــــــلَايَ أَيْـنَـهَـــــا حِيـــــــلَ بَيْـنِـــــــي وَبَـيْـنَـهَـــــا
هَـــلْ قَضَـــتْ دَيْـــنَ مَـــنْ قَضَـــى فِـــــي الـمُـحِـبِّـــــينَ دَيْـنَـــــهَا[2]

وكما أشرنا في صفحاتنا السّابقة أنّ القصيدة من مجزوء الخفيف الّذي تفعيلاته (فاعلاتن مستفعلن× 2)، وهي قصيدة رائعة أبدع فيها الشّاعر وتألّق، إذْ لفتت انتباه الكثير من النّقاد والدّارسين أمثال عبد الملك مرتاض، والّذي خصّص لها كتابًا كاملًا لدراستها دراسة سيميائيّة تفكيكيّة، والّذي برهن على شاعريّة محمّد العيد وشعريّة لغته في هذه القصيدة.

بَيْد أنّنا اخترنا بعض الأبيات المتناثرة منها لكشف إيقاع المدود الطّويلة الّتي يمثّلها الواو، كقوله في البيت التّاسع:

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص334.
[2]- محمّد العيد، الدّيوان، ص41.

وَقُـلُـوبًـــــــا عَـلِـقْـنَـهَـــــا وَعُـيُـونًـــــــا بَـكَـيْـنَـــهَـــــا[1]

يظهر لنا أنّ واو المدّ الطّويل قد تموضع باستحسان في هذا البيت الشّعريّ في لفظة (قلوبا وعيونا) ففي كلمة قلوبا، توسّط حرفي اللّام والباء وهما حرفين مجهورين، أمّا الكلمة الثّانية عيونا فتوسّط حرفي الياء والنّون وهما كذلك حرفين مجهورين، لتبرز حروف المدّ بالامتداد، وهي حروف تمتدّ بالحرف القبليّ المحتك بها أثناء استرسالها الامتداديّ، وليأتي بعده في الكلمتين حرف مدّ امتداده عمودي طويل (ألف المدّ) وهذا في قلوبا و عيونا، وهذا التّناوب في المدود وامتدادها العموديّ والأفقيّ، زاد من دواعي الإنسجام النّغميّ، ومنح البيت الشّعريّ لونًا نغميًّا مغايرًا.

ثالثاً: نجد الامتداد السّفليّ الطّويل (ياء المدّ)، وهو امتداد تتجّه ذبذباته الصّوتيّة نحو الأسفل ليكتمل النّغم بهذا التّدرّج من الأعلى إلى الوسط إلى الأسفل أو العكس، ولهذه التّراتيبيّة محصّلة لها في الخطاب الشّعريّ[2].

يقول محمّد العيد في مطلع قصيدة أين ليلاي:

أَيْـــــنَ لَـيْـــــلَايَ أَيْـنَـهَـــــا حِيـــــلَ بَيْـنِـــــي وَبَـيْـنَـهَـــــا[3]

نلاحظ في لفظتي حِيل و بيني امتداد سفليّ طويل؛ يتمثّل في ياء المدّ الّتي جاورت حرف الحاء في اللّفظة الأولى ليَمنحها إيقاعًا متميّزًا، وكذا جاور حرف النون في اللفظة الثّانية،ممّا أضفى عليها تطريبًا نغميًّا، فكان حرف الحاء مهموسًا والنّون مجهورًا وهذا التّنوّع بين المجهور والمهموس حقّق محصّلات التّطريب في البيت الشّعريّ.

أضفت حروف المدّ واللّين بعدًا يأخذ بمجامع القلوب، ويتجاوب مع نظام التّتابع في الكلام والانتقال من حالة إلى حالة، لأنّ توظيف الحركات الطّوال تناسب مشاعر النّفس المنبسطة، ولا سيّما في حالات الحزن والأسى، وهذا مالمسناه في شعر محمّد العيد.

[1]- المصدر السّابق، ص41.

[2]- ينظر: عبد الرّحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشّعر العربي، ص337.

[3]- محمّد العيد، الدّيوان، ص41.

إنّ الإيقاع المدّي يهدف إلى تنغيم تموضعاته في مضمار القول الشّعريّ، بابراز كيفيّاته النّغميّة وما يتّصل بها من إيقاع ، ويسوغ لنا الإحساس بالموضع النّغميّ إذا أدركت الأذن إقتضاءاته الموقعيّة فحروف المدّ بتراتبها الثلاثيّ العلويّ (الألف)، والوسطى (الواو)، والسفلي (الياء) تتلاحق لتحقّق كمالات الخطاب على مستوى التّوازن والتّكافؤ النّغميين/الصّوتيّين، وهي تحقّقات لا تتأتّى إلّا بالاشتراك اللّاإرادي للذّات الشّاعرة، في سعيها إلى ما يماثل صورها الدّاخليّة على المستوى الخارجيّ لأنّ النّغم يستقص من خلال المدّ، باعتباره وسيطًا نغميًّا يتكفّل بمواصلة القرع في نظام المجاورة الصّوتيّ الّذي من محصّلاته التّطريب الموائم لطبائع النّفوس المتقبّلة للرّسالة الشّعريّة[1].

وبهذا فإنّ الصّوائت بتمتّعها بخاصّيّة المدّ قادرة على منح المتلقّي إدراكات ودلالات أعمق وأكمل هذا إلى جانب ماتتمتّع به هذه الأصوات من وظيفة موسيقيّة.

حظيت حروف المدّ القصيرة أو الحركات الإعرابيّة بأهميّة بالغة في اللّسان العربيّ، واستأثرت باهتمام النّحويين، ومنه ابتغينا تقصّي إيقاع المدّ القصير في شعر محمّد العيد من خلال بعض النّماذج الشّعريّة، إذْ تُعْتبر حروف المد القصيرة من أهمّ الضّوَابط النّغميّة الّتي تحدّد صفات الأصوات من حيث الارتفاع والاعتدال والانخفاض، تحديدًا صوتيًّا متناغمًا من جهة، وتحديدًا لهندسة الرّسم الخطّي من جهة أخرى، وهي المرجوع إليه في طبقات التّلفّظ المحدّد للدّلالة، والواضح أنّ هذه الحركات تتحكّم في السّيّاق النّصّيّ إيقاعيًّا ودلاليًّا[2].

إنّ حركات المدّ القصيرة لا تقلّ أهمّية عن مكانة حروف المدّ الطّويلة وقد قسّمت إلى مايلي:

1- امتداد عموديّ قصير (الفتحة).
2- امتداد أفـقــيّ قصير (الضمّة).
3- امتداد سفـليّ قصير (الكسرة)[3].

[1]- ينظر: عبد الرّحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشّعر العربي، ص337.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص342.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص343.

يظهر المدّ العموديّ القصير (الفتحة) في مواقع كثيرة من شعر محمّد العيد، ونجد مجاورة المدّ العموديّ للمدّ العموديّ القصيرين من قوله:

أَطَـلْـــــــتَ انْتِقَـــــــادِي فِـمَـــــــهْ يَـــــا فُـــــــؤَادِي

لَقَـــــــــدْ ذُدْتَ عَـنِّـــــــي لَـذِيـــــــــذَ الـرُّقَـــــــــادِ[1]

يتّضح أنّ البيتين من قصيدة يا فؤادي الّتي حملت شحنات عاطفيّة ذاتيّة للشّاعر على غير عادته في تكريس شعره لقومه ووطنه ودينه.

استهلّ محمّد العيد بيته الأوّل بألف مفتوحة طلبًا للتّخفيف، واستعمل مجموعة من المدّات القصيرات (الفتحات) في سياق المجاورة الصّوتيّ، حيث ارتسمت في تجاورها الثنائيّ على الشّكل الآتي: (أَ طَ)، حيث وقع المدّ القصير على حرفين مهموسين هما: (الألف و الطّاء)، علمًا أنّ الألف من الحروف المهموسة المرقّقة، بينما الطّاء حرف لثوي مفخّم مهموس كذلك، وارتسمت أيضًا في سيّاق التّجاور على حرف القاف الممدودة (انتقَادي) لأنّ المدّ هو امتداد لحرف القاف، ولذلك فالفتحة هي القائمة بهذا الدّور الامتداديّ، وفي البيت السّابع من نفس القصيدة يقول:

أَبَـــــــــــــــــــــــــى اللَّهُ إِلَّا بَـــــــــــلَاءَ الـعِـبَـــــــــــــادِ[2]

وهنا يتموضع في سياقه التّجاوريّ على حرفي اللّام والباء بين (إلّا بَلاء) وبين الباء واللام في (أبَى اللّهُ)، فكلّ هذه التّكريرات المدّيّة العموديّة القصيرة في سياق التّجاور البيتي، قد أدّت وظيفتها في التّأليف بين الأجزاء اللّغويّة بتنغيم مدّها الحاصل بالتّكرير التّجاوريّ، فللمدّ العموديّ القصير دور فاعل في تنغيم الخطاب الشّعريّ، وقد ارتسم في عدّة مواقع شعريّة في شعر محمّد العيد. نجد أيضًا مجاورة المدّ العموديّ للمدّ الأفقيّ القصيرين، حيث تُعدّ حركات المدّ القصير من أهمّ الحركات الّتي تتحدّد بفضلها مواقع الكلمات في صيغها المختلفة وفي هذا الوضع تتوزّع المهمّة بينها وبين ما يجاورها في الانتقال من صيغة إلى أخرى، وهي صيغ تحدّد أزمنة القول الشّعريّ، وبذلك فإنّ للمدّات القصيرات دورًا مائزًا في زمن القول، كما هو في زمن النّفس، فيتأتّى للحالات الإعرابيّة القيام بدور

[1]- محمّد العيد، الدّيوان، ص53.

[2]- نفسه، الصفحة نفسها.

الإبراز، إبراز آليات التّخصيص والتّمييز[1].يقول محمّد العيد في قصيدة يا ليل:

تَـأْبَـــــــى البَـلَابِـــــــــلُ إلَّا تَـــرَنُّـمَـــــــا وصُـدَاحَـــــــــا[2]

يجاور المدّ العموديّ القصير المدّ الأفقيّ القصير في الموقع المجتزأ الآتي: (رَ نُّ)، وهو حاصل بين حرف الرّاء والنّون في ترنُّما، فالتّجاور بين المدّ العموديّ القصير (الفتحة) وبين المدّ الأفقيّ القصير(الفتحة)، وإن كان هذا مستهجنًا أو مستثقلًا، إلّا أنّه أقلّ درجة من درجات الاستخفاف الحاصل بين المدّ العموديّ القصير المكرّر في سياق المتجاورين الصّوتين، وما زاد من إيقاعيّتها في هذا البيت هو النّبر الموجود على حرف النّون، وكذا تجاورهما مع حرف الميم الممدود.

هناك نماذج أخرى جاور فيها المد العموديّ للمدّ السّفليّ القصيرين، كقول محمّد العيد في قصيدة يا وفد:

يَـــا وَفْـــــدُ أَمْـــــرُكَ جِـــــدٌّ فَـاصْـــــرِفْ لَـــهُ العَـــــزْمَ جِـــدَا[3]

رقم البيت الشّعري هو العاشر من القصيدة، حيث كان فيه التّجاور حاصلًا بين (أمركَ و جِد) أي؛ بين حرفي الكاف والجيم (كَ ، جِ)، ونعلم أنّ حرف الكاف حرف مجهور، بينما الجيم حرف مهموس إذا التقى صوت مهموس بصوت مجهور، فقد يقلب أحدهما إلى نظير الآخر بحيث يتكوّن منهما صوتان مهموسان أو مجهوران، والشّرط الأساسيّ لتحقّق تأثّر صوت بما يجاوره أن يكون التقاؤهما مباشرًا بحيث لا يفصل بينهما أيّ فاصل، ولو كان هذا الفاصل حركة قصيرة[4]، وهنا تجاور حرفين مرقّقين منحا البيت الشّعريّ تنويعًا نغميًّا واضحًا، تلتقطه الأذن الذوّاقة عند إنشاده، لأنّ المدّ القصير في تموقعه التّجاوريّ يتشاكل مع تشاكلات النّفس وامتزاجاتها النّغميّة الحسّية، فينتقل من حالات التّجاور إلى حالات الحركة الفاعلة على مستوى التّلقّي الحسّيّ، لأنّ توقيعه مخصوص ببواعث الوجدان وكذا محصّلاته النّغميّة.

---

[1]- ينظر: غالب فاضل المطلبي، في الأصوات اللّغويّة، دراسة في أصوات المدّ العربيّة، منشورات وزارة الثّقافة والإعلام 1984م، ص236.

[2]- محمّد العيد، الدّيوان، ص45.

[3]- نفسه، ص273.

[4]- ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغويّة، ص149/148.

يتمثّل الامتداد الأفقيّ القصير في عدّة أنواع من المجاورات منها:

مجاورة المدّ الأفقيّ للمدّ العموديّ القصيرين؛ وللمدّ الأفقيّ القصير (الضمّة) دور في هذه الفاعليّة؛ فاعليّة التنوّع الحركيّ المفضية إلى الانسجام، وهو ما طبعت به حركيّة شعر محمّد العيد من خلال البيت التّالي:

ودَعْ يَا قَلْـــبُ عَنْـــكَ مِـــنَ الأَمَـــانِي فَجُـــلُّ حَدِيثِهَـــا رجْـــمٌ وظـــــنُ[1]

وهو البيت الخامس من قصيدة يا قلبُ؛ إذْ يظهر فيه أنّ مجاورة المدّ الأفقيّ القصير (الضمّة) للمدّ العموديّ القصير (الفتحة)، حيث تحقّق استحسانه في المجتزأ الصّوتي الآتي (بُ ، عَ) في لفظتي قلبُ و عَنك، وأيضًا نجده في الشّطر الثاني بين (لُ ، ح)، في (جلُّ حديثها)، بيْد أنّنَا نستحسن التّجاور الثاني أكثر من الأوّل نظرًا للتنوّع النّغميّ الحاصل بين الحرفين، فحرف اللّام حرف مجهور والحاء حرف مهموس مرقّق ممّا أضفى إيقاعًا موسيقيًّا مسموعًا، مقارنة مع حرفي الباء والعين كونهما حرفين مجهورين مرقّقين.

وإذا كان للمدّ الأفقيّ القصير (الضمّة) دورًا مائزًا في حركيّة الإيقاع الصّوتيّ، فإنّ ارتساماته الموقعيّة متباينة حسب الاحتكاك التّجاوريّ الحاصل فيها، وما يتبعه من استحسان واستهجان، تبعًا لطبيعة التّجاور ونوعيّته في السّيّاق النّصيّ، بيْد أنّ اجتلاء الثّقل في مجاورة الضمّة للضمّة في نظام التّأليف الصّوتيّ قد يبدو جليًّا على المستوى السّمعيّ، وخاصّة إذا قمنا بترديد تلفّظي لموقعيهما بالتّحديد حيث تظهر مواطن الثّقل كما هو الحال في البيت ما قبل الأخير من قصيدة يا قلب لمحمّد العيد:

هـــوايَ فرائـــضٌ للحَـــقِّ تُلـــقَى عَـــلَى كَتِـفِـــي وأَدَابُ تُسَـــــنُ[2]

موضع الثّقل واضح بين (بُ تُ)؛ أي بين لفظتي آدابُ تُسَنُ، أين جاورت الضمّة للضمّة وما زاد من الثّقل هنا كون الحرفين قريبين في المخرج والشّكل، وكلّ شاعر حذق يروم التّأثير في المتلقّي وجلب انتباهه ليستشعر جماليّة شعره أن ينأى عن مثل هذه التّجاورات، ونجد أنّ شعر محمّد العيد

[1]- محمّد العيد، الدّيوان، ص333.

[2]- نفسه، ص333.

قلّت فيه مثل هذه الحالات المستثقلة على اللّسان والأذن، لحسّه الشّعريّ وتفطّنه لاستهجانها من طرف المتلقّي.

يبدو أنّ الامتداد السفليّ القصير والمتمثّل في الكسرة له أيضًا دوره في تحصيل النّغم وتحديد ماهيات الخطاب الشّعريّ دلاليًّا ونغميًّا، بيْد أنّ دوره لا ينفصل عن دور حروف المدّ القصيرة الأخرى، ليبقى التّفاضل قائمًا حسب تراتبها في سياق الاشتراك التّأليفيّ (التّجاور)، وذلك إذا تحصّلت بانطباع الذّات وإحساس الأذن، فحينها تكون ملزومة بتحصيل النّغم[1].

نذكر بعض الأمثلة من شعر محمّد العيد كقوله:

الظُّلْـــمُ فِي الأَرْضِ سَـــارٍ كَـــالظَّلَامِ بِهَـــا وَكَاشـــف الظُّلْـــمِ فيهَـــا كَاشِـــف الظُّلْـــم[2]

ينتمي هذا البيت الشّعريّ إلى قصيدة الحقّ، وهو آخر أبياتها، حيث فيها مجاورة المدّ السّفليّ للمدّ العموديّ القصيرين، وفي مضمار هذا التنوّع يندرج المدّ السفليّ القصير (الكسرة) في سياق مجاورته للمدّ العموديّ القصير (الفتحة)، وهذا بين (الأرضِ سَارٍ) أي؛ بين (ضِ سَ)، وقد آثر الشّاعر محمّد العيد أن ينتقي حرفين متباينين من حيث الجهر والهمس، فحرف الضّاد مجهور مفخّم بينما حرف السّين مهموس مرقّق، حيث أعلن عن صفيريته في هذا التّجاور مع الضّاد.

نعلم أنّ لموسيقى الحرف علاقة بالتّيار الشّعوريّ والنّفسيّ في مسار النّصّ الشّعريّ، ويتبيّن من هذا التّجاور أنّ الكسرة إذا تقدّمت عن الفتحة في سياقهما التّجاوريّ تكون في موضع الاستحسان فالحروف المتباعدة المخرج هي الأحسن[3]، ويقول ابن دريد في هذا المقام: «اعلم أنّ أحسن الأبنية أن يبنوا بامتزاج الحروف المتباعدة»[4]، فالجمال يكمن في سلاسة الكلمة وخفّتها وانسجام حروفها، وهذا ما جعل الشّاعر محمّد العيد يحاول لفت انتباه السّامع وجذبه، خاصّة وأنّه اعتمد على أسلوب التّكرار لبعض الألفاظ مثل (ظلم، ظلام)، وهذا مازاد من إيقاعيّة البيت الشّعريّ وتناغمه.

---

[1]- ينظر: عبد الرّحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشّعر العربي، ص351.

[2]- محمّد العيد، الدّيوان، ص340.

[3]- ابن جنّي، سرّ صناعة الإعراب، ج1، ص124.

[4]- ابن دريد أبو بكر محمّد بن الحسين، جمهرة اللّغة، حقّقه وقدّم له: رمزي منير بعلبكي، ط1، دار الملايين، بيروت لبنان، 1987م، ج1، ص16.

يظهر لنا أنّ نظام المجاورة له دور فعّال في تساوق النّفس الشّاعرة مع معطيات اللّغة،لتحقّق النّغم الشّعريّ، لأنّ الإيقاع في صوره يشكّل نظامًا متكاملًا ومتعالقًا في آن واحد، إذ تشترك المدّات القصيرة في تشكيل بعض إمكانات تحقّقه النّغميّ، وهي متآزرة مع بعضها البعض في سياق القول الشّعريّ، وبفضلها يتكامل النّظام الإشاريّ للّغة وللنّغم، فإنْ حسن تموضعها حصل الاستخفاف والاستحسان، وإن نشز حصل الاستثقال والاستهجان، بيْد أنّ محمّد العيد بحسّه الشّاعريّ أيقن هذه الحقيقة الايقاعيّة، ومدى فاعليّة حسن التّجاور بين الحروف والأصوات، وأثره في السّامع من أريحيّة وانجذاب.

ويظلّ إيقاع المدود، الطّويلة منها والقصيرة يُعبّر عن زمن القول الشّعريّ، الّذي يُومِئُ بأنّ الامتداد عنصر نغميّ، ويظهر لنا أنّ المقاطع الطّويلة والقصيرة تناسب الأنا الشّاعرة الأبيّة المتعاليّة لمحمّد العيد ورغم مكانة المقطع الصّوتيّ القصير ودوره في تنغيم شعره، إلّا أنّ المقاطع الطّويلة المفتوحة زادت من إنشاديّته وأضفتْ على زمن المقطع إطالة منحته نفسًا طويلًا ليُعبّر عمّا يُخالجه من مشاعر وأحاسيس لتصل إلى المتلقّي وتستثير ذائقته السّمعيّة ليحقّق بذلك فاعليّته الإيقاعيّة والدّلاليّة.

تعد المقاطع الطّويلة المفتوحة أكثر توظيفًا في لغة شعر محمّد العيد، وأقوى تجسيدًا لانفعالاته وعواطفه، فالمدود أضفت على شعره خفّة وسلاسة، مازاد من غنائيّة بعض قصائده وتنوّع موسيقاها وجرسها الّذي يجذب النّفس قبل الأذن، فالمقاطع هي تمثيل لأحوال الشّعراء النّفسيّة والعاطفيّة، ولها دور في دوزنة الأساليب الشّعريّة الإيقاعيّة.

نواصل في صفحاتنا اللّاحقة تتبّع جماليّة الأسلبة الإيقاعيّة في شعر محمّد العيد، من خلال التّوازنات الصّوتيّة وأثرها الإيقاعيّ في أسلوبه الشّعريّ، وهذا بالوقوف على أسلوب التّكرار، وإيقاعات الحرف والكلمة والجملة، وما تتركه من آثار إيقاعيّة في أذن السّامع، إضافة إلى جملة الموازنات الصّوتيّة الأخرى، كالجناس والسّجع والتّوازي والتّصريع وغيرها، والّتي تُضفي إيقاعيّةً وتناغمًا على الأسلوب الشّعريّ، تاركة صدى رنّان في نفس المتلقّي.

الفصـــــل الـرّابــع

أثر التّوازنات الصّوتيّة في الإيقاعين الصّوتيّ والدّلاليّ في أسلوب شعر محمّد العيد آل خليفة

1. أثر التّوازنات الصّوتيّة في إيقاع أسلوب شعر محمّد العيد:

1.1. أسلوب التكرار وأثره الإيقاعيّ في شعر محمّد العيد:

2.1. أهمّ الموازنات الصّوتيّة في شعر محمّد العيد:

2. أثر الإيقاع الدّلالي في أسلوب شعر محمّد العيد:

1.2.الأثر الجماليّ للانزياح الدّلاليّ في شعر محمّد العيد:

2.2.دلالة العنوان أسلوبيًّا في شعر محمّد العيد.

3.2.البُعد الدّلاليّ للرّمز في شعر محمّد العيد.

4.2.دلالة الانزياح التّركيبيّ في شعر محمّد العيد.

توطئة:

يعتمد التّوازن الصّوتيّ في النّصّ الشّعريّ على التّكرار والتّوازيّ الصّوتيين، لذلك فهو ظاهرة إيقاعيّة تعمل على استدعاء الطّاقات الانفعاليّة والتّأثيريّة لدى الشّاعر والمتلقّي معًا؛ من حيث شحن بنية النّصّ الدّاخليّة بالتّفاعلات الإيقاعيّة.

ينظر النقّاد إلى الصّوت على أنّه من العناصر الإيقاعيّة الحاسمة الّتي تدخل في بناء جوهر الشّعر، فهو يقوم في سياق الكلام بتحقيق الموازنات الصّوتيّة الّتي تُعرف بأنّها «اتّفاق كلمتين في عدد المقاطع ونوعها وترتيبها»[1]، وإنّ وظيفة هذه الموازنات الصّوتيّة المحصورة في الاتّجاه التّكامليّ هي سمعيّة تناغميّة، ونفس الوظيفة يحقّقها الصّوت في الاتّجاه التّراكميّ للكلمات، إلّا أنّها تختلف في هذا الاتّجاه عنها في الاتّجاه التّفاعلي[2]، مع العلم أنّ فاعليّة الموازنات الصّوتيّة تتمّ «في إطار حوار بين الصّوت والدّلالة: بين الانسجام الصّوتيّ والاختلاف الدّلاليّ والتّقطيع النّظميّ من جهة ثانية»[3]، ولها انعكاسات في الاهتزازات النّفسيّة، فالاهتزاز في النّظام لها صورة نفسيّة لذلك يرتبط الإيقاع بالانفعال النّفسي.

فرّق محمّد العمري بين مصطلحي "الموازنة الصّوتيّة" و "التّوازن الصّوتيّ"، فالموازنة مأخوذة من علم البيان، وتطابق مفهوم التّرصيع، وهي أعمّ من السّجع، فكلّ سجع موازنة وليس كلّ موازنة سجعًا.

أمّا التّوازن الصّوتيّ فهو جزء من الأجزاء الّتي تكوّن بنية الصّوت الإيقاعيّة، إضافة إلى عنصريّ الوزن والأداء، وهو عبارة عن تردّد الصّوامت (التّجنيس) والصّوائت (التّرصيع) اتّصالًا وانفصالًا في مستويات من التّمام والنّقص[4]، وبعبارة أخرى يحدّد التّوازن الصّوتيّ في الوظيفة الشّعريّة بأنّه اتّفاق الأصوات واختلاف الدّلالة، بل هو أساس السّجع في النّصوص النّثريّة، ويمثّل جوهره عند البعض[5] لذلك تُكوِّن مختلف التّوازنات الصّوتيّة بنية الخطاب الشّعريّ، فهي «تلك العناصر المشخّصة للإيقاع

[1]- عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1، دار الفجر للنّشر، 2003م، ص151.

[2]- ينظر: محمّد العمري، الموازنات الصّوتيّة في الرّؤية البلاغيّة والممارسة الشّعريّة، دط، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء 1999م، ص148.

[3]- المرجع نفسه، ص11.

[4]- المرجع نفسه، ص17/9.

[5]- ينظر: عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص191.

المنتجة لعنصر التّنغيم والمدعّمة له في حالة الأداء عن طريق تردّد الصّوامت للتّجنيس والصّوائت للتّرصيع، وهذا التّردّد هو الّذي ينضوي تحت عنصر إيقاعيّ أعمّ يسمّى التّكرار»[1]، حيث يأخذ التّكرار أشكالًا كثيرة متنوّعة في بناء لغة الشّعر.

أيقن الشّعراء أنّ الموسيقى الشّعريّة تعبيريّة إيحائيّة، تُضفي على الكلمات أقصى ما يُستطاع التّعبير عنه من معنى، وأيقنوا بأنّ الكلمات أصوات، ودلالة الأصوات موسيقيّة إيحائيّة قبل أن تكون تعبيريّة وصفيّة[2]، فالشّعر تعبير بالكلمة له موسيقى وإيحاء وإذا خلا من إحديهما أصبح مجرّد منظومات علميّة أو كلامًا فاترًا عاديًّا، فليس الشّعر في الحقيقة إلّا كلامًا موسيقيًّا تنفعل لموسيقاه النّفوس وتتأثّر بها القلوب، والموسيقى في الشّعر نراها متمثّلة في الوزن والقافيّة، إضافة إلى الإيقاع الدّاخليّ والتّوافق الموسيقي بين الكلمات، وذلك ممّا يشكّل سداة لغة الشّعر.

نظرًا لأهميّة الموسيقى في الشّعر، حرص الشّعراء على تفعيلها في أشعارهم ولجؤوا من أجل تحقيق ذلك إلى استخدام عدّة أساليب، منها اعتماد "التّكرار" وهذا ما فعله الشّاعر محمّد العيد مستفيدًا من خصوصيّته ونكهته الخاصّة، فقد عمد إلى التّكثيف من التّكرار في شعره، إذا تمثّل التّكرار لديه في تكرار الحروف وتكرار المفردات، وتكرار بعض فنون البديع الّتي تعتمد التّكرار من مثل الجناس وغيره، وذلك هو ما أوجد في أشعار محمّد العيد الإيقاع الجميل والرّنان، والأنغام المعبّرة الّتي تتواشج مع مختلف الدّلالات الأخرى، بغية إحداث التّأثير على المتلقّي، وإيصال الرّسالة الشّعريّة حيث يُعدّ تفعيل استراتيجيّة التّكرار أساسًا من أسس بناء النّصّ الشّعريّ لدى محمّد العيد يتحقّق ذلك بطاقات متجدّدة، تمنحه فاعليّة فنيّة وإيقاعيّة تترجمها عواطف الشّعراء وأحاسيسهم، وعبر هذا الطّرح تهدف الدّراسة إلى الكشف عن مدى احتكام محمّد العيد في شعره لهذه الظّاهرة الفنّيّة، وذلك ما استخلصته الدّراسات الصّوتيّة والأسلوبيّة عند مساءلتها لظواهر التّكرار والتّوازي، وأشكال أساليب البديع، مع الإشارة إلى الإيقاع الدّلاليّ وما اختصّ به أسلوب محمّد العيد في موضوعه.

[1] – محمّد العمري، الموازنات الصّوتيّة في الرّؤية البلاغيّة والممارسة الشّعريّة، ص09.

[2] – ينظر: عبد الدايم صابر، التّجربة الإبداعيّة في ضوء النّقد الحديث دراسات وقضايا، ط1، مكتبة الخانجي، مصر 1990م، ص47.

1. أثر التّوازنات الصّوتيّة في إيقاع أسلوب شعر محمّد العيد:

1.1. أسلوب التّكرار وأثره الإيقاعيّ في شعر محمّد العيد:

– مفهوم التّكرار: يُعرِّف السّيوطي التّكرار بقوله: «التّكرار في اللّغة العربيّة فنّ قوليّ من الأساليب المعروفة عند العرب، بل هو محسّن من محاسن الفصاحة»[1]، على الرّغم من كون هذا التّعريف لغويًّا إلّا أنّه وضّح الأبعاد الوظيفيّة والدّلاليّة الّتي يفرزها حضوره في البناء اللّغويّ.

وهناك تأكيد آخر على أهمّية إيقاع التّكرار في مفهوم الجاحظ، إذْ يقول: «إنّ النّاس لو استغنوا عن التّكرار، وكفّوا مؤونة البحث والتّنقير لقلّ اعتبارهم، ومن قلّ اعتباره قلّ علمه، ومن قلّ علمه،قلّ فضله، ومن قلّ فضله كثر نقصه، ومن قلّ علمه وفضله وكثر نقصه، لم يحمد على خير أتاه ولم يندم على شرّ جناه»[2]، ربط الجاحظ إيقاع التّكرار بمؤونة البحث والتّنقير، فكلّما قلّت قلّ العلم ممّا يؤدّي إلى قلّة الفضل، وكلّما قل العلم والفضل كثر النّقص عند النّاس.

حظيت الصّورة الأسلوبيّة للتّكرار بمنزلة سنّية في أقدم جهود البلاغيين القدامى، حيث تعرض جهودهم صِيغًا عديدة من ضروبه، غير أنّها لا تتجاوز في ذلك حدود الجملة، إذْ أنّها كانت محكمة التّصنيف، تراعي شروط الحسن ووجوه العيب فيه، ولم يغفل الباحثون المعاصرون هذه الظّاهرة في دراستهم، فكلمة Repetition كلمة لاتينيّة ومعناها: يحاول مرّة أخرى، ومأخوذة من Petere ومعناها: يبحث، والتّكرار إحدى الأدوات الفنّيّة الأساسيّة للنّصّ الشّعريّ، وهو يستعمل في التّأليف الموسيقيّ والرّسم والشّعر والنّثر، والتّكرار يحدث تيّار التّوقّع، ويساعد في إعطاء وحدة للعمل الفنّي ومن الأدوات الّتي تبنى على التّكرار في الشّعر: اللّازمة، العنصر المكرّر، الجناس الاستهلاليّ التّجانس الصّوتيّ والأنماط العروضيّة[3]، فالفنون تقوم على التّكرار في الأشكال والتّراكيب، مثل التّأليف الموسيقي والرّسم، بينما التّكرار في الشّعر فينبني على العنصر المكرّر والجناس الاستهلاليّ، والتّجانس الصّوتي والأنماط المختلفة في العروض.

---

[1]– جلال الدّين السّيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، ط1، مطبعة المشهد الحسين، مصر 1387هـ، ص179.

[2]– الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، رسائل الجاحظ، تحقيق:عبد السّلام هارون، ط1،دار الجيل بيروت، 1991م، ص121.

[3]– ينظر: شفيع السدّ، أسلوب التّكرار بين البلاغيين وإبداع الشّعراء، مجلّة إبداع القاهرة، العدد 6، 1984م، ص7.

يبدو أنّ التّكرار في وظيفته الفنّيّة وسيلة من وسائل تحقيق الإيقاع، والتّجانس كلّه يحتاج إلى تقدير تكرار العناصر والوحدات، فتكرار الحرف الأخير في الكلمة سجع، وتكرار الكلمة نفسها بمعنيين متغايرين في الجناس التّام، أو تكرارها، وقد نقصت عن التّمام في العدد أو النّوع أو التّرتيب أو الهيئة ،أو تكرارها كاملة – مثل الجناس التّام– لكن بمعناها نفسه، ومجيئها ثانية لإنتاج الإيقاع وكان من الممكن أن تحلّ محلّها كلمة أخرى دون أن يتغيّر المعنى العام، وهذه هي المشاكلة، أو تكرارها مع مغايرة الحروف وتماثل الوزن الصّرفيّ، أو تجمع بين التّضاد والتّسجيع، وهو الطّباق الموقّع، أو أن يكون الإيقاع متمثّلًا في جملتين متتاليتين متّفقتين في الوزن مسجوعتين أو غير مسجوعتين، وهذا هو الازدواج، فالإيقاع تكرار[1]، والتّكرار يشمل عدّة جوانب في النّصّ الشّعريّ نذكر منها: تكرار الحركة والسّكون بالتّناوب المنتظم، تكرار المقاطع الطويلة والقصيرة بالتّناوب المنتظم، تكرار الوظائف النّحويّة للكلمات في لغة الشّعر، تكرار التّفاعيل في الوزن العروضيّ، تكرار الشّطر الثاني كونه يشبه الشّطر الأوّل وهو صدره، تكرار الأبيات في القصيدة، وعليه ابتغينا المرور بإيقاع تكرار الحرف والكلمة وصولًا للجملة في شعر محمّد العيد آل خليفة.

– أنواع التّكرار في شعر محمّد العيد:

– إيقاع تكرار الصّوت:

يؤدّي تكرار الحروف دورًا عظيمًا في الموسيقى اللّفظيّة، فقد تشترك الكلمات في حرف واحد أو أكثر، ويكون لهذا الاشتراك فائدة موسيقيّة عظيمة، وقيمة نغميّة جليلة تؤدّي إلى زيادة ربط الأداء بالمضمون، والتّكرار الصّوتيّ ناتج عن تكرار الحروف الّتي تُعدّ بمنزلة المادة الرّئيسة الّتي تثري الإيقاع الدّاخليّ للنّصّ بلون خاصّ، وقد عُرِف عن محمّد العيد توظيفه لتكرار أصوات لغويّة بعينها، نتيجة تركيز حسّي ورغبة منه في إبراز الجانب الإيقاعيّ التّنغيميّ للتّركيب، وهذا الأسلوب في التّشكيل الشّعريّ يسهم في تنغيم الجملة، ويبرز الجانب الدّلاليّ أو النّفسيّ للنّصّ في كثير من الأحيان، فتكرار الحرف من أبسط أنواع التّكرار وأقلّها أهمّية في الدّلالة، وقد يلجأ إليه الشّاعر بدوافع شعوريّة مقصودة لتعزيز الإيقاع في محاولة منه لمحاكاة الموضوع الّذي يتناوله، نجد مثلًا تكرار حرف السّين في قول محمّد العيد من قصيدة قوس الله لا قوس قزح في البيتين التّاسع والعاشر:

[1]– ينظر: منير سلطان، الإيقاع في شعر شوقي الغنائي– الجملة والخصائص– دط، منشأة المعارف، جلال حزى وشركاه، دت ص218.

أو صَوْلَجَـــــــانٌ في السَّمَـــــــا ءِ بـالسَّـــــــــلَامِ لـوَّحَـــــــا
أو ذيْـــــلُ طـــــاوُوس بهـــــا فـــــي خُلـــــدهَا تفسَّحَـــــا[1]

كرّر محمّد العيد في العيّنة الشّعريّة حرف السّين، وهو حرف موسيقيّ يتميّز بالجرْس الإيقاعيّ الّذي ترتاح له الأذن، ورغم أنّ الحرف نقل قوّة تأثيره مقارنة مع تأثير الكلمة، لكن مع هذا فإنّ تكرار الحرف يحقّق أثرًا واضحًا في ذهن المتلقّي، يجعله يدخل في عمق النّصّ الشّعريّ، وهذا ما وجدناه في قول محمّد العيد في البيتين السّابقين، من خلال تكرار حرف السّين في الكلمات الآتية: السّماء، السّلام، طاووس، تفسّحا، ليمنح اللّغة إيقاعًا خاصًّا يوحي بميزة صفيرته الرّنانة، ونحسب أن تلك الغاية الفنّيّة هي الّتي يرمي إليها الشّاعر من معاني ودلالات إيحائيّة وانفعاليّة، إذْ يشبّه قوس الله بالصّولجان، الّذي لوّح بالسّلام في أعلى السّماء لبهاء ألوانه المتناغمة، كما شبّهه بذيل طاووس متفسّحٍ، نظرًا للألوان الزّاهية والبهيّة الّتي يمتاز بها ذيل الطّاووس، والحقيقة أنّ الرؤية البصريّة تفسّر لنا بوضوح التّشابه الفنّي أو الجمال بين ألوان قوس قزح وألوان ذيل الطّاووس.

إنّ لحرف السّين في هذه القصيدة مكانة خاصّة من خلال تكرارها أيضًا في قوله:

يَـــا قَـــوْسُ حَيَّـــرتَ النُّـــهَى فَـمَـــــــن رَآكَ سَـبَّـحَـــــــا[2]

يتّضح لنا أنّ شعر محمّد العيد غنيّ بتكرار الأصوات وتجانسها، وذلك ممّا زاد من عطائها الإيقاعيّ وانفجارها الصّوتيّ، فباصطناع عنصر ألسنيّ في حال يعطيك صوتًا، واصطناعه في حال أخرى يعطيك صوتًا ثانيًا، كقول الشّاعر في قصيدة تحيّة مجلة نور الإسلام:

لا تخَـافُوا العِثَـارَ في البَحـثِ وامضُـوا قـد يكُـونُ العِثَـارُ بَـابَ العُثُـور[3]

وقوله أيضًا من نفس القصيدة:

فَطَـوى الأَرضَ سَـارِيًا فِي النَّـوَاحِي سَرَيَـانَ الضِّيَـاءِ عنـدَ البُكُـور[4]

[1]- محمّد العيد، الدّيوان، ص43.
[2]- نفسه، ص44.
[3]- نفسه، ص102.
[4]- نفسه، ص101.

أضفت العناصر الألسنيّة الإفراديّة وجمالها وتشابهها، وتقارب أصواتها أو تكرارها بنفسها ترنيمة مستساغة في شعره لدى المتلقّي، ففي البيت الأوّل نجدها بين العِثَار والعُثُور، وفي البيت الثاني بين ساريًا وسريان، إذْ أنّ الأصوات نفسها كرّرها بترتيب مختلف وتقارب منسجم، وهذه الخاصيّة موجودة بكثرة في شعر محمّد العيد، حتّى أضحت ملمحًا أسلوبيًّا يميّز لغته الشّعريّة.

تجدر الإشارة هنا إلى أنّ هذا الانسجام بين الأصوات الّذي شكّل ظاهرة إيقاعيّة بارزة في لغة الشّعر، يحقّق لإنشاد الشّعر من طرف محمّد العيد أو أيّ منشد آخر يبتغي تمثيل أشعاره والتّغنّي في إنشادها، خاصّة لمن يمتلك صوتًا جَهْوَرِيًّا ومُسْحَةً من الفصاحة، ليَمنحها نفسًا إنشاديًّا جديدًا وحياة متجدّدة لم يتحقّق لها من قبل، وهي مركونة بين صفحات الكتب والدّواوين، فإنّ إتقان الإنشاد لتلك الكلمات بما تحمله من طاقات صوتيّة بارعة تزلزل أسماع المتلقّين، وتثري ذائقتهم وتجعلهم إليه في انجذاب تام.

تنبّه محمّد العيد لحقيقة التّشكيل الصّوتيّ، وتفطّن إلى قيمة ما يُضفيه من إيقاعيّة في شعره لذلك لاحظنا إكثاره من الكلمات الّتي تتجاور فيها الأصوات المنسجمة من حيث خفّتها وسلاستها، لتعطي في النّهاية نسيجًا إيقاعيًّا يطغى على ما سواه من المكوّنات الشّعريّة الأخرى.

يأتي التّكرار على وجه التّوجع إن كان في معرض الرّثاء والتّأبين، كقول محمّد العيد:

يَاقَبْـــرُ طِبْـــتَ وَطَـــابَ فِيـــكَ عَبِيـــرُ هَـــلْ أَنْـــتَ بِالضَّيْـــفِ العَزِيـــز خَبِيـــرُ؟[1]

ينتمي هذا البيت الشّعريّ إلى قصيدة يا قبرُ، ارتجلها محمّد العيد أمام قبر ابن باديس، وقد نقشت على رخامه وعلّقت على ضريحه، أين كان لتكرار حرف الطّاء والباء في طبت و طاب نبرة حزن وألم وتوجّع على فراق العالم الفذّ ابن باديس.

تشترك الكلمات في حرف واحد في أوائلها أو أواسطها، وهذا الاشتراك له قيمته التّنغيميّة الجليّة، الّتي تزيد من ربط الأداء بالمضمون الشّعريّ، فترديد الحرف الواحد موجود بصورة واضحة في شعر محمّد العيد، كقوله في مطلع قصيدة رفاق الخير:

[1]- المصدر السّابق، ص430.

طَـــــابَ فِـــــي ظـــلّكَ السَّمـــــرْ فَـــازْدَهِـــــرْ يَـــــا أَخَـــــا القَمَـــــرْ[1]

ذكر حرف الرّاء الّذي تكرّر في نطقه قرع طرف اللّسان لحافة الحنك، وهي ظاهرة صوتيّة مشحونة بعواطف الشّاعر وانفعالاته، إذ يقول من القصيدة ذاتها:

نَحْـــــنُ فـــــي الخَيْـــــرِ رُفْـــقَـــــةٌ مَـــالـــنَـــــا غَيْـــــره وَطَـــــــــرْ[2]

فحرف الرّاء حرف تكريري في ذاته، منح ترديده إيقاعًا وترنيمة مستعذبة.

نجد كذلك تكرار حرف العين والحاء في قوله:

بَـــنِي وَطَـــنِي عَلَـــمُ الحَيَـــاةِ حِمًـــى لَكُـــم حَصِـــينٌ عَـــلَامَ اجْتزتمُـــوه بإِهْمَـــالِ؟

بَنَـــــي وَطَـــــنِي جِيرَانُكـــــمُ سَبَقُـــوكـــــمُ إِلَـــى قَصَبَـــات السبْـــقِ فِيـــه بِأَمْيَـــالِ[3]

نكتشف من تأمّلنا لهذه العيّنات مدى اهتمام محمّد العيد ببث شكواه وتأوّهاته على عاتق حرف العين الّذي قال فيه علماء بلاغة الصّوت لولا بحّة في الحاء كانت عينًا، فالحاء لبُحته منتجة لحسّ التّبريح وتشجية الصّوت، وأمّا حرف العين فهو صوت حلقيّ مجهور يخرج من وسط الحلق، وهو من أقوى الحروف العربيّة إيقاعًا وكذلك بالنّسبة لحرف الحاء، وتكراره هنا لم يكن عبثًا، بل الحاء صوت حلقيّ مهموس يناظر العين الحلقيّ المجهور، ويخرجان من نفس المخرج لولا جهر أحدهما وهمس الآخر، وهنا تكمن القيمة الأسلوبيّة لتكرار الأصوات الصّائتة، فصوتها يساعد على نقل الأفكار والمشاعر والانفعالات، لاسيّما أنّ هذين البيتين من قصيدة تحيّة ووصيّة، كان قد ألقاها الشّاعر منشدة في احتفالات مدرسة الشّبيبة الإسلاميّة بالجزائر، حيث قدّم فيها جملة من التّحايا والنّصائح لشباب وطنه، أين غمرته مشاعر واضحة، حاول من خلال تكرار يا بني وطني لفت الانتباه والولوج إلى قلوب المستمعين، لتصل أصداء شعره إليهم بكلّ سلاسة وخفّة.

ينبغي الإشارة أنّ القيمة الأسلوبيّة للصّوت اللّغويّ المتكرّر ليست ثابتة، بل هي تنشأ من وضع الصّوت موضعه من الجملة الشّعريّة، ومن تردّده في كلمات متجاورة أو متقاربة، منسجمًا مع

[1]- المصدر السّابق، ص125.

[2]- نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- نفسه، ص120.

الحالة العاطفيّة المسيطرة على الشّاعر[1]، ومعنى هذا أنّ بعض الأصوات إن جاءت متقاربة حصل الاستهجان والاستثقال، ولم يستحسنها السّامع عكس البعض الآخر، وهذا ما أشار إليه النّقاد القدماء، حيث اشتهر بيت شعريّ استثقلته الذّائقة السّمعيّة العربيّة، وجعلت منه مثالًا لتبيّن بقيمة التّجاور بين الأصوات هو:

وَقَبْـــرُ حَـــرْبٍ بِمَكَـــانٍ قَفْـــرٍ وَلَـــيْسَ قُـــرْبَ قَـــبْرِ حَـــرْبٍ قَبْـــرُ

جاءت القافات والرّاءات متتابعة، وهذا ما زاد من ثقلها واستهجانها، وإذا فكّرنا في كيفية انتظام الأصوات في سياق التّعبير في لغة الشّعر؛ ألفيناها راجعة إلى حساب الغريزة، فالغريزة هي الّتي تقوم ضمنيًّا باستدعاء المتواليات الصّوتيّة تقدير المتجاورات الصّوتيّة منها مراعية لقانون الفصاحة وقانون الخفّة والثّقل.

سبق وأن تناولنا أثر المقاطع الصّوتيّة في الإنشاد، وتوصّلنا بعد تداول موضوعه إلى تأثير المقاطع الصّوتيّة الطّويلة منها والقصيرة في إحداث ألوان من الموسيقى الدّاخليّة، الّتي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بعاطفة الشّاعر، وخاصّة إذا اعتمد على تكرارها، وقد اهتدينا إلى توظيف أسلوب محمّد العيد للمقاطع الطّويلة المفتوحة أكثر، وهي الّتي تنتهي بحركة ممدودة يسمح بترجيع النّغم وتطريبه، كما وظّف محمّد العيد المقاطع المغلقة أيضًا في أشعاره، ممّا سمح بتأكيد الجَرْس الصّوتيّ للصّوت الصّامت مثل قوله:

سَيكْشِـــفُ مَـــا تسُـــنُّ الـــدَّهْرُ فاعْـــدِل عَـــن السُّـــوأى وأحْسِـــن مَـــا تَسُـــنُّ[2]

كثرت المقاطع المغلقة الّتي أكّدت الجَرْس الصّوتيّ للبيت، إذْ حاول الشّاعر أن يخفّض من صدى انفعالاته ومشاعره الملتهبة، لتهدأ نفسه وهو يوضّح أنّ الدّهر كفيل بكشف الحقائق طالبًا من النّاس أن يعدلوا ويحسنوا، بيد أنّنا نجد مقطعًا طويلًا مكرّرًا وهو (ما)، الّذي زاد من إنشاديّة البيت الشّعريّ وإطلاق العنان لطول النّفس الشّعريّ للشّاعر، فالمقاطع اللّغويّة طويلها وقصيرها ترتبط بالجانب النّفسي للشّاعر، فالانفعال يقوم على الانقباض والانبساط، أما الانبساط يمثّله المقطع الطّويل، والانقباض يمثّله المقطع القصير، وقد يكون لهذا السبب سُمي زحاف القبض قبضًا، وزحاف

[1]- ينظر: نجوى محمود صابر، دراسات أسلوبيّة وبلاغيّة، ط1، دار الوفاء، 2008م، ص18.

[2]- محمّد العيد، الدّيوان، ص346.

القبض هو حذف الخامس السّاكن من كلّ تفعيلة؛ أي يصيب فعولن في نونها ومفاعيلن في يائها فيتحوّل الإيقاع المقطعي من الطّول إلى القصر.

إنّ لتكرار الصّوت مكانة في تحقيق بنية إيقاعيّة متوازنة ومتناغمة، إذْ أعمل اللّسان في تحسّس أصوات أحرف بعينها لها فيما بينها صلات معجميّة أو لسانيّة مخرجيّة، وهذا ما أضفى إلى الائتلاف والتّلازم، فاللّسان هو الّذي يقوم بتحسين مواقع مخارج أصوات الحروف وصفاتها، لأنّه يطبع كلّ حرف بميزته الإيقاعيّة، وقد عُرف عن الشّعراء قديمًا مدى تنميقهم اللّفظيّ خاصّة المنشدين منهم لاستلذاذ التّناسق والانسجام بين الحروف أثناء الإنشاد، فالإنشاد الشّعريّ يسعى إلى الاحتفاظ بكلّ العناصر اللّسانيّة المؤثّرة، وهذا ما نجده في شعر محمّد العيد، فالتّأنّق في لغة الشّعر مطلب جماليّ يهتدي إليه الشّاعر بمحض فطرته الصّافية؛ أي الفطرة الفنّيّة، إذْ هناك اهتمام واضح بقانون الخفّة والثّقل في شعره حتّى تصل كلماته وقصائده إلى المتلقّي ويستعذبها، وعليه يتحدّد عمل تتابع أصوات الحروف بتأثيراتها السّمعيّة في قيامها بوظيفة مجاذبة الأحوال النّفسيّة والانفعالات البانية للحظة الجماليّة، فحسن توزيعه للأصوات وتكريرها يحدث تأثيرًا في نفسيّة المتلقّي.

شكّلت **الأصوات المهموسة** في شعر محمّد العيد ظاهرة فنّيّة، ولعلّ أبرز ما بيّن دور المهموس في إحداث الإيقاع المتميّز الملتحم بالدّلالة العميقة قوله:

حَمَتــكَ يَــدُ الــمَولَى وكُنــتَ بِهَــا أَولَى فَيَـا لـكَ مِـنْ شَـيخٍ حَمَتْـهُ يَـدُ الـمَولَى[1]

البيت من قصيدة حمتك يد المولى، ونجد حرف الحاء في كلمتي حمتك و حمته، وهنا بمعنى الارتياح والانبساط، وترديدهُ متّصل بالطرب والغناء.

كان لمجاورة حرفي الحاء و الميم وقعًا متميّزًا كون حرف الميم حرف شفويّ أنفي من حروف الذلاقة، وهو صوت مجهور، فتجاور المهموس مع المجهور الحاء و الميم، زاد من وقع تأثير البيت الشّعريّ لأنّ بعد المخرج مسْتحسن في الأبنية، فلكل صوت وزنه الخاصّ أو بصمته الصّوتيّة، فهناك فرق بين أن يكون مفردًا أو ملتصقًا بغيره من الأصوات اللّغويّة، ويحسُن هنا التّنبيه إلى نوعين من الصّوت اللّغوي في لغة الشّعر، الصّوت اللّغويّ الخارجيّ وهو صوت القافية الّذي يقع في مقاطع الشّعر، والصّوت اللّغويّ الدّاخليّ الّذي تنبني عليه سلسلة الكلام.

[1]- المصدر السّابق، ص117.

ومن الحروف المهموسة الّتي نجد لها مكانة في شعر محمّد العيد وتكريرًا ساعد على إحداث توازنات موقعيّة هو حرف التّاء في قوله:

تُنَـادِي المَنايَـا للمتَـابِ بـلا وَنَـى وتشغلنـا آمالُنـا والمَطَامـع[1]

البيت من قصيدة متى أنت راجع، تدخل ضمن أخلاقيّات وحكميّات في ديوانه والّتي مطلعها:

يَقُولُـونَ لِي أَمَسـت بِالشِّـعْرِ لَامِعًـا فَهَـلْ أَنَا بَعْـدَ الـمَوتِ بِالشِّـعْرِ لَامِـعُ؟[2]

تكرّر حرف التّاء المهموس في البيت الأوّل مجاورًا النّون الممدودة في تنادي، حيث منحته نفسًا أطول كونها حرفا مجهورًا، ثمّ جاء حرف التّاء في كلمة (للمتاب) ممدودًا ليزيد من إيقاعيّة البيت الشّعريّ وإنشاديّته، وقد سبقه حرف الميم المجهور أيضًا، وهذا التّراوح بين المجهور والمهموس، وبين المقاطع الطّويلة والقصيرة زاد من إيقاعيّة البيت الشّعريّ وأفضى من خلالها الشّاعر عن كتلة مشاعره وانفعالاته، ليعبّر عن قضيّة الموت والتّوبة ومدى انشغال الإنسان بالآمال والمطامع، في حين تكرّر حرف التّاء في البيت الثاني في كلمتي: أمست والموت، فجاورت التّاء الأولى السّين المفتوحة، والتّاء الثانية سبقها حرف الواو، وبالتالي لم يتحقّق توقيع حرف التّاء- وهو من الحروف الأسنانيّة الشّديدة- إلّا بمؤازة فعليّة بواسطة تجاوره الصّوتيّ مع حرف السّين الصّفيريّ، وحرف الواو المجهور، ممّا تبادل إرساليّات نغميّة، عن طريق الامتداد الصّوتيّ النّاتج عن التّكرير.

لاحظ اللّغويون منذ القديم عند النّظر في تأليف الكلمة العربيّة من أصولها الثّلاثة (الفاء والعين واللّام)، أنّ أصولها الأصول يجري تأليفها حسب أساس ذوقيّ وعضويّ خاص، يتّصل بتجاور مخارج الحروف الأصول الّتي تتألّف منها الكلمة أو تباعدها بالنّسبة إلى أماكنها في الجهاز النّطقيّ، فالكلمة العربيّة إذا أُرِيد لها أن تكون فصيحة مقبولة، فإنّها تتطلّب في مخارج حروفها أن تكون متناسقة[3]؛ أي أنّ التّكرار يساهم في البناء الإيقاعيّ إذا كانت الأصوات اللّغويّة متباعدة المخارج مجانيّةً للتّنافر الّذي يحدثه تقارب مخارجها، وهنا تبرز قدرة الشّاعر على خلق نظام للمواءمة بين العناصر اللّغويّة في

[1]- المصدر السّابق، ص253.

[2]- نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- ينظر: عبد الرّحيم كنوان، من جماليّات إيقاع الشّعر العربيّ، ص291.

الرّسالة الشّعريّة، إلّا أنّ الحاصل النّغمي في الحروف المهموسة كامن في تباعدها، وكلّما قلّت كثافتها إلّا وكانت مستحسنة في الخطاب.

ترد **الحروف المجهورة** كبنيات تفاعليّة، تشكّل ما يناهز ثلثي حروف اللّغة العربيّة، وهي آصرة الخطاب الشّعريّ ومرتكز استخفافه واستحسانه، وإن كانت أحيانًا تحتاج إلى مؤازرة همسيّة لارتقاء تحقّقها النّغميّ[1]، فتكرير الحروف المجهورة أولى من تحقّق الحروف المهموسة،كونها تمتاز بخفّة موضع مخرجها، وكثافتها التّكريريّة تساعد على الوضوح النّغميّ.

تُعدّ الهمزة من الحروف المجهورة الّتي ترد بكثرة في أيّ نصّ شعريّ، لما تمثّله من فاعليّة في الميزان الصّرفيّ، فهي تغيّر مجرى الخطاب من صيغة إلى أخرى، تكون حاضرة بفاعليّة التّعبير، لا بفاعليّة التّكثيف، وإن كانت كثافتها محقّقة، وهذا التّحقّق ناشئ في أصله.

فالهمزة حرف حنجريّ شديد، أسهم بشكل كبير في صنع الخطاب الشّعريّ لدى محمّد العيد ونذكر بعض مواقع استحسانه في قوله:

بَـنِي الإسْـلَام أَحْيَـوا الـدّين أَحْيَـوا شَعَائـــرَهُ وأَوفُـــوا بالعُقُـــود[2]

وقوله أيضًا من نفس القصيدة سلوا التّاريخ:

أَحَقًّـــا أنّ الاستِعْمَـــارَ أوْدَى بـــهِ عُدْوَانُـــهُ أو كـــادَ يُـــودَى[3]

وقوله:

وأَحْفَـــادًا تَـــوَارَثَتِ المَعَـــالِي عَـــنِ الأَجْـــدَادِ صَـــادِقَةَ الوُعُـــود[4]

نجد أن الهمزة في البيت الأوّل تمّت على مستوى عمودي حيث تكرّرت ثلاثة مرّات في الشّطر الأوّل ومرّة واحدة في الشّطر الثاني؛ أي ما يعادل تكرّرها في البيت الواحد أربع مرّات فجاورت مرّتين حرف الحاء، وهو حرف مهموس، وكذلك حرف السّين المهموس جاور الهمزة في كلمة الإسلام، فتباعد مخارج الحُروف المجاورة والتّنوّع بين المهموس والمجهور، منح البيت الشّعريّ نغمًا

[1]- المرجع السّابق، ص304.

[2]- محمّد العيد، الدّيوان، ص185.

[3]- نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- نفسه، ص184.

إيقاعيًّا، وأفضى متنفّسًا للشّاعر كي يعبّر عن عواطفه، تّجاه بني الإسلام، وطلبه في إحياء الإسلام من جديد، بعدما حاول الاستعمار طمس الهويّة الإسلاميّة من الشّعب الجزائريّ.

تظهر الهمزة في البيت الثاني مجاورة أيضًا لحرفين مهموسين هما الحاء والسّين، بيد أنّها جاورت الواو في أودى، وهو حرف مجهور، وكذلك في (أو)، ورغم أنّهما من نفس المخرج إلّا أنّ تكرارهما منح البيت الشّعريّ نغمًا خفيًّا.

يبدو أنّ لحرف الجيم دورًا بارزًا في التّشكيل الصّوتيّ، وهو من الحروف الشّجريّة المجهورة، الّتي ينبغي مراعاة سياقه في التّأليف النّغميّ، لأنّ الإقلال منه يُفضي إلى التّشاكل والإكثار منه يُفضي إلى الاستثقال.

يقول محمّد العيد في قصيدة تحيّة مجلّة "نور الإسلام":

أَخْرِجُوهَـــا للنَّـــاسِ نَشْـــرَةَ جـــدٍّ في بيَـــان مِـــن أَنْفُـــسِ المَأْثُـــور
أَخْرِجُوهَـــا للنَّـــاسِ نَشْـــرَةَ لـــبٍّ وتجـــافَوْا عـــن خَلطِهَـــا بالقُشُـــور[1]

جاء حرف الجيم في بداية البيتين ممدودًا بالواو، وفي الشّطر الثاني من البيت الثاني بالألف لتزيد المدود من الامتداد النّغميّ، فتكرار الجيم هنا في البيت الأوّل جاء مجاورًا لحرف الرّاء المهموس في أخرجوها، في حين جاور حرف الدّال المنبورة في جدّ، حيث أضفى تشكيله الموسيقيّ إيقاعًا داخليًّا يحمل دلالات نفسيّة وانفعاليّة للشّاعر محمّد العيد، حيث كرّر حرف الجيم في ثلاثة أفعال هي: أخرجوا، أخرجوا، تجافوا، وهذا يوحي بقوّته الانفعاليّة هنا ورغبته الجامحة في إيصال نصحه ومبادئه الإسلاميّة للنّاس، وبالتّالي التّأثير في أسماعهم وقلوبهم.

كُرِّر حرف الجيم كذلك في قول محمّد العيد من قصيدة ويخلد الإسلام:

جَـاثِمَـــاتٌ كَـأَنَّـــهَـــا لَبُـــؤَاتٌ فِـــي جســـــوم كَأَنَّـــــهَا آجَـــــام[2]

[1]- المصدر السّابق، ص101.
[2]- نفسه، ص164.

ويقول من نفس القصيدة:

نَحْــنُ جُنْــدُ الإِلَــهِ فِي الســرِّ وَالجَهْـــ رِ وجُنْـــدُ الإِلَـــهِ لَيْـــسَ يُضَـــام[1]

كرّر الشّاعر حرف الجيم في البيت الأوّل مع امتداد واضح لإيصال مشاعره وانفعالاته ليحفل البيت الشّعريّ بإنشاديّة متعاليّة النّغمات من خلال المدود، في حين أنّ البيت الثاني تميّز بتجاور حرف الجيم مع حرف تعلوه سكون في جنْد و جهْل، وقد كرّر جنْد مرّتين، والملاحظ أنّ البيت رغم تكرار الجيم فيه إلّا أنّه لم يُستثقل على اللّسان، وإنّما جرى في سلاسة وخفّة، نظرًا لتباعد تجاورها التّكراريّ ممّا أبعدها عن المستثقل على الأسماع، ليبرهن محمّد العيد على ذائقته اللّسانيّة المستجلبة لجماليّة الشّعر وإيقاعيّته.

اتّسمت أشعار محمّد العيد بكثرة حرف الميم المجهور في مواضع كثيرة، نذكر منها قوله في قصيدة حمتك يد المولى:

حَمَتْــكَ يَــدُ الــمَوْلَى وَكُنْــتَ بِهَــا أولَــى فيَــا لــكَ مــن شــيخٍ حَمَتــهُ يَــدُ المَــولَى
وأَخطَـــأَكَ المَـــوتُ الـــزؤامُ يَقُـــوده إليــك امــرؤٌ أَملَــى لَــهُ الغَــيّ مَــا أَملَــى[2]

كرّر محمّد العيد حرف الميم بشكل لافت للنّظر في البيتين، إذْ كرّرها خمس مرّات في البيت الأوّل وستّ مرّات في البيت الثاني أيْ؛ احدى عشر مرّة في البيتين الشّعريين، فالتّكرار هنا تجاوز الحرف إلى الكلمة ممّا زاد من إيقاعيّة البيت الشّعريّ، إذْ كرّر المولى مرّتين في البيت الأوّل، ونجد للوزن الصّرفي أولى قد تجانس مع المولى، ليبدع بهذا جناسًا زخرفيًّا رنّانًا،وكذا نجد الميم مكرّرًا في نفس الكلمة أملى في البيت الثاني، ونعلم أنّ حرف الميم شفوي أنفي وهو من حروف الذّلاقة، ساعد الشّاعر على البوح بمشاعره اتّجاه رفيق دربه الشيخ عبد الحميد بن باديس.

يبدو أنّ موسيقى الأصوات الشّعريّة لا تخضع في سياقاتها النّفسيّة التّأثيريّة إلى التّحديدات العلميّة بعد حصول التّأليف، بحكم أنّ إيقاع النّفس هو الّذي يحكم التّآلف النّظميّ ويؤطّر إرساليّاته وبهذه الصّفات المتجانسة يكتسب الخطاب شرعيّته، لأنّ التّواصل يؤدّي وظيفته على أحسن وجه عندما تتمّ ترجمة الأحاسيس السّمعيّة عند السّامع إلى تيّار مناسب ومقصود من التّخييل والتّفكير

[1] – المصدر السّابق، الصفحة نفسها.
[2] – نفسه، ص117.

أو كليهما، لأنّ الأصوات ضرورة حتميّة من الضّرورات الّتي لا يمكن الاستغناء عنها في الخطاب الشّعريّ، وتُعدّ الحروف المجهورة سرّ استخفاف واستحسان ذلك الخطاب، وإن كانت أحيانًا تحتاج إلى مؤازة همسيّة لارتقاء تحقّقها النّغميّ، إذْ أنّ تكرير الحروف المجهورة أولى من تحقّق الحروف المهموسة، نظرًا لطبيعتها المخرجيّة الّتي هي في موضع الخفّة، ولذلك فكثافتها التّكريريّة في شعر محمّد العيد ساعد النّصّ الشّعريّ على التّجلّيّ النّغميّ، فمن المعلوم أنّ لكلّ حرف من حروف اللّغة العربيّة إيقاع خاصّ، تبعًا لصفة مخرجه وله إيقاع مشترك في النّظام التّأليفيّ المبتدع، وبين الجهر والهمس يتشكّل الخطاب في أقصى تجلّيه.

حاول محمّد العيد من خلال تكرار بعض الأصوات، إدخال المستمع وتهيئته للدّخول في أعماق الكلمة الشّعريّة، وكذلك ربط الجمل متجاوزًا دور الحرف الصّوتيّ إلى درجة يتعدّى فيها الحالة الموسيقيّة أو النّغميّة للقصيدة، ليدخل في تكوينها وربط الجمل فيما بينها؛ أي يكون لتكرار الحروف دور بنيويّ يتعدّى الحالة الموسيقيّة.

تكرار الضّمير: يشكّل تكرار الضّمير ظاهرة لافتة في الشّعر العربيّ الحديث بصفة عامّة، وفي شعر محمّد العيد بصفة خاصّة، خاصّة في الاستهلال السّطريّ أو الفاتحة النّصيّة بوصفه تكرارًا يحدث هزّة شعوريّة لدى المتلقّي، للتّنبيه على حالة شعوريّة معيّنة، أو لتوكيد الذّات وتضخيمها في بعض السّياقات الّتي تتطلّب ذلك، فبروز الضمائر وتكرارها دليل على تأزّم الحالة واصطحابها، وما تكرارها في الغالب إلّا لإبراز الجانب الاضطراريّ التّوتّريّ الّذي تعانيه الذّات الشّاعرة في عالمها المتأزّم، وللدّليل على هذا النّوع من التّكرار نأخذ قول محمّد العيد من قصيدة هذه خطوة:

أَنـــتَ أَغْرَيْتَـــنِي بِحُـــبِّ حَيَـــاة ... كِـــدْتُ فيـــهَا أُقَـلِّـــدُ المَانويَـــا
أَنـــتَ أَطْلَقتَـــنِي ومَـــا كنـــت رهنًـــا ... أنـــتَ أَنْطَقتَـــنِي ومَـــا كـــنت عيًّـــا[1]

ألقى الشّاعر هذه القصيدة في حفل التّكريم الّذي أُقِيم للأستاذ الهادي السنوسي، بمناسبة طبع كتابه (شعراء الجزائر في العصر الحاضر)، وهنا يولّد تكرار الضّمير أنت إيقاعًا نغميًّا تناغميًّا موقظًا للدّلالة وباعثًا لحراكها الجماليّ، بوصفه مركز ثقل الصّور الشّعريّة ومحرّك حركاتها وجذرها الّذي

*– المانويا: هم أصحاب مذهب فلسفي القائل: أن الخير كلّه من الظلمة، من النّور والشّر.

[1]– محمّد العيد، الدّيوان، ص21.

ترتكز عليه، إذْ وجد محمّد العيد في هذا التّكرار صورة من صور التّلاحم والتّضافر الفنّي في هذه القصيدة، ليدلّل على إحساسه اتّجاه إغرائه بحبّ الحياة من طرف الأستاذ الهادي السنوسي، فهو يقول: أنت أغريتني، أنت أطلقتني، أنت أنطقتني، هذا التّكرار من شأنه أن يرفع وتيرة الإيقاع والموسيقى الصّوتيّة، إثر تتابع التّكرار تتابعًا فنّيًّا موحيًا وقد عمد الشّاعر إلى هذا الأسلوب ليمتّن أواصر القصيدة ويحقّق تناغمها وتلاحمها الفنّي.

– إيقاع تكرار الكلمة في شعر محمّد العيد:

يقوم التّكرار على جملة من الاختيارات الأسلوبيّة لمادة دون أخرى، ولصياغة لغويّة دون أخرى، ممّا يكشف في النّهاية سرّ ميل الشّاعر لهذا النّمط الأسلوبيّ دون غيره، ويهدف هذا البحث التّعرّف على طبيعة هذه الظّاهرة، وكيفيّة بنائها وصياغتها وتركيبها، وإلى أيّ مدى استطاع محمّد العيد أن يوفّق في بنائها، ليجعل منها أداة فاعلة داخل النّصّ الشّعريّ، وأن يوظّفها توظيفًا دقيقًا، لتصبح أداة جماليّة تحرّك فضاء النّصّ الشّعريّ، وتنقله من السّكون إلى الحركة الموسيقيّة.

تمثّلت أنماط التّكرار في شعر محمّد العيد في تكرار الفونيم، وكذا تكرار الكلمة، وتكرار اللازمة وتكرار البداية وغيرها من أنواع التّكرار، ودور هذه المحاور في بناء الجملة على اختلاف أشكالها عند الشّاعر، ومنه تساءلنا إلى أيّ مدى كانت هذه المحاور قادرة على تكوين سياقات شعريّة جديدة ذات إيقاعيّة، ودلالات قويّة ومثيرة لدى المتلقّي؟ تعمل على جذب انتباهه وشدّه، ليعيش داخل الحديث الشّعريّ، ويجعل منه أداة جماليّة تخدم النّصّ الشّعريّ الّذي يصوّره الشّاعر.

يقول ابن الأثير:«ومن له أدنى بصيرة يعلم أنّ للألفاظ في الأذن نغمة لذيذة كنغمة أوتار وصوتًا كصوت حمار، وأنّ لها في الفمّ أيضًا حلاوة كحلاوة العسل، ومرارة كمرارة الحنظل، وهي على ذلك تجري مجرى النّغمات والطّعوم»[1]، بمعنى أنّ الشّاعر الحذق هو من يضع الكلمة في مكانها المناسب، ليحضى موقعها بالنّغمة الرّنانة ويغدو ذوقها كالعسل الحلو عكس لو أنّه أساء استعمالها فسيكون وقعها كصوت الحمار وذوقها كمرارة الحنظل، لأنّ اللّفظة تجري مجرى الأنغام والطّعام.

[1]– ابن الأثير ضياء الدّين، المثل السّائر، قدّمه وعلّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي عبده، دط، دار النّهضة مصر للطّبع والنّشر الفجالة، القاهرة، دت، ج1، ص256.

يتّضح أنّ للكلمة إيقاعًا مؤثّرًا في موقعها من النّصّ، وفي دلالتها اللّغويّة والإيحائيّة وذلك ما يسمّونه بالجرْس اللّفظيّ، وله صلة أكيدة بالموسيقى الدّاخليّة في القصيدة، فالشّاعر عندما يختار كلمة للتّعبير عن حالته النّفسيّة، فإنّ هذه الكلمات المختارة على صلة وثيقة بظروف القول الّتي دفعته إلى ذلك، فالشّاعر توفّر له اللّغة إمكانات هائلة، وهو يقوم باختيار عناصرها وجمعها في نسق متّصل ومتناسق.

تبرز في شعر محمّد العيد ظاهرة تكرار الألفاظ، الّتي تشتمل على قيمة إيقاعيّة تترك أثرها في المتلقّي، فالتّكرار سِمَة بارزة في شعره، وأحيانًا يكرّر المعنى الواحد في القصيدة الواحدة أو في قصائد أخرى، أو تكرار الكلمة بعينها أو أشطارها بذاتها عدّة مرّات ويُقصد غالبًا من وراء هذا التّكرار توكيد المعاني ومنحها صفة الحمية والوجوب، وقد يقصد بها إثارة الحماس في نفوس سامعيه، حتّى يستحون على مشاعرهم، لأنّه يدرك أنّ مهمّته تكمن في إرضاء وجدان الآخرين، وليس إرضاء وجدانه فقط لذا نجده يحاول التّغلغل إلى أعماقهم ومخاطبة عيونهم وقلوبهم، ومن الأمثلة الّتي انتقيناها نذكر قوله في قصيدة الشّعر والأدب:

أَنَا ابـنُ جَـدِّي وقَوْمِـي السَّـادَةُ العَـرَبُ وحِرْفَـتِي مَـا حَيِيـتُ: الشِّـعْرُ والأَدَبُ
أَنْفَقْـتُ وَقْـتِي فـي شِعـرٍ وفـي أَدَبٍ لا شُـغْلَ عِنْـدي إلّا: الشِّـعْرُ والأَدَبُ
وَلَا غِـذاء بـه أَحْيَـا بِغيْـرِ طَـوى منـعـم البَـالِ إلَّا: الشِّـعْرُ والأَدَبُ[1]

للإشارة فإنّ هذه القصيدة بكاملها كُرّرت فيها عبارة الشّعر والأدب في آخر عجز منها وهذا يُوحي بمهارته الفائقة وتمكّنه من اللّغة العربيّة، وقدرته على انتقاء الكلمات ذات الجرس الصّوتيّ المتطابق، فتكراره لكلمتي الشّعر والأدب حقّقت قيمة إيقاعيّة واضحة من خلال ضرباتها المتكرّرة والّتي تثير التّأمّل، وتعدّ مدخلًا لرصد معجمه الشّعريّ، ولتقصّي عالمه الدّلاليّ، وممّا يمكن أن يوضّح هذا المنحى الأسلوبيّ قوله أيضًا في قصيدة يا بحر:

يَـا بَـحْـرُ أَفْـدِيـكَ بَـحْـرًا مَـلَـكْـتَ قَـلْـبِـي سِـحْـرا[2]

[1]- محمّد العيد، الدّيوان، ص50.
[2]- نفسه، ص62.

يبدو واضحًا أنّ محمّد العيد يكرّر ألفاظًا تُعدّ مفتاحًا لقصيدته، ففي تكراره للفظة بحر، وهي تمثّل عنوانًا للقصيدة؛ يوحي بتعلّقه بالبحر ويُوضّح العلاقة القويّة بين الضّياع والفقدان، وبين الانبهار والافتتان، إذْ نجده يكرّرها عدّة مرّات في باقي أبيات القصيدة ليُوصل فيض شعوره إلى المتلقّي ويدمجه في عالمه الخاصّ.

وقد يكون التّكرار لفظيًّا خالصًا أو تكرارًا مع اختلاف المعنى (تكرار التّجانس أو تجنيس الاشتقاق) وهذه سِمة أسلوبيّة متميّزة في شعر محمّد العيد، إذْ نلاحظ على مستوى ديوانه ألفاظًا تكرّرت تكرارًا لفظيًّا خالصًا أي؛ بالمعنى نفسه ويسمّى تكرار التّطابق أو تكرار المتوازن، لإفادة التّأكيد أو الكثرة أو التّعجّب، فهو كلمة تُعاد مرّات عدّة حتّى يتّضح لنا من خلال المقاطع أنّ الشّاعر يكرّر كلمة بعينها ويلحّ عليها، ليؤكدّ ما تحمله من مشاعر وأحاسيس ونبضات متدفّقة ومعاني متجدّدة، فقد كرّر مثلًا كلمة جهاد في قوله:

سَـــاهِمِي في الجِهَـــادِ جُنْـــدَ الجِهَـــادِ وأَعِـــدِّي الفِـــدَا لِنَصْـــرِ البِـــلَادِ[1]

وهذا بُغية تأكيده لاستمرار نضال بنت الجزائر، ودعوته لها بالمقاومة والجهاد حتّى تتخلّص من المستعمر وتنتصر البلاد.

وهذه التّكرارات خاصّة بتكرار **الاسم**، ويُقصَد به أن يكرّره الشّاعر تكرارًا بنائيًّا مؤثّرًا لتشكّل الكلمة المكرّرة، فيصبح محور ارتكاز القصيدة ومنبع ثقلها الفنّيّ، وغالبًا ما يلجأ الشّاعر محمّد العيد إلى هذا التّكرار لتُحَقِّقَ القصيدة توازنها الفنّيّ وتكاملها الإيحائيّ، فالشّاعر إثر التّكرار المتتابع للأسماء يبعث في قصيدته إيقاعًا مُوقِظًا للقارئ لتركيز دائرة انتباهه إلى الشّيئ المكرّر، وماله من صلة تنعكس على رؤية القصيدة وتشكيلها من قريب أو بعيد، ومن الأمثلة الدّالة على فاعليّة هذا التّكرار قوله في قصيدة يا نفسُ:

عَرَفْتُـــكِ يا نَفْـــسُ ازْهِـــرِي أو تَـــرَهَّبِي على كـــلِّ حـــال مَـــذْهَبِي فِيـــك مَـــذْهَبِي
عَرَفْتُـــكِ نَفسًـــا بـــالغُـــرُورِ مَريضـــةً قَدِيمًـــا فَمـــا تُجـــدِي ضـــروب التَّطَيّـــبِ[2]

[1]- المصدر السابق، ص392.

[2]- نفسه، ص263.

كرّر محمّد العيد كلمة نفس في البيتين الأوّل والثاني بعد الفعل عرفتكِ، بيْد أنّه سبقها حرف النّداء (يا) في البيت الأوّل، ليُوحي بفيض المشاعر الّتي تجتاح الشّاعر، وليُنَفِّسَ عن بعضها انتقى حرف الياء الممدود، أمّا في البيت الثاني فجاء آخرها ممدودًا مع غنّة ممّا زاد من شحن موسيقى البيت الشّعريّ ومدّه بطاقات إيقاعيّة، كما كرّر كلمة مذهبي في نفس الشّطر من البيت الأوّل، ممّا زاد من تلوين البيت الشّعريّ بنغم إيقاعيّ جميل، كان لها أبلغ الأثر في الكشف عن مضمرات الشّاعر النّفسيّة وأحاسيسه الشّعوريّة.

يعتبر تكرار **الفعل** من المؤشّرات الدّالة على حدّة الموقف الشّعوريّ والتّوتّر الانفعاليّ في عمق الذّات الشّاعرة، فللتّكرار وقعه النّفسيّ الخاصّ، لاسيّما عندما يتجاوز استخدام الشّاعر للفعل مهمّة نقل الحدث المرتبط بزمن معيّن، حيث يتحوّل الفعل إلى لبنة أساسيّة في بنية النّصّ الشّعريّ، بحيث يولّد طاقات تعبيريّة هائلة وانبثاقات دلاليّة، فتكرار الفعل له أثر خاصّ وهذا عندما يتحوّل إلى طاقة حيويّة خصبة، تسهم في رفد الدّلالات وتحريكها داخل النّصّ الشّعريّ، وللتّدليل على فاعليّة هذا التّكرار نستدلّ بقول محمّد العيد في قصيدة سلوا التّاريخ:

سَلُــوا إِفْرِيقيَــا عَـمَّــا أَتَـاهَــا ... مــع الإسْــلَامِ مــن بِــرٍّ وجــود
سَلُــوا عَــنْ (عُقْبَـةَ) الغَــازِي وعمَّــنْ ... تــلاه مــن السرايــا والمُــدُودِ
سَلُــوا (أوراسَ) عَــنْ (حسَّــان) قــدمًا ... وعَــن غَــزْوِ الهُــدَاةِ مِــنَ الجُنُــودِ[1]

كشف تكرار الفعل سَلُوا عن إيقاع داخليّ تتحسّسه أذن السّامع، من خلال النّغم المتواتر في بداية كلّ بيت شعريّ، وهذا النّغم جاء ملائمًا للحالة الشّعوريّة للشّاعر محمّد العيد الّذي يجسّد حبّه وإخلاصه للتّاريخ الإسلاميّ وارتباطه ببعض شخصياته، فهو يكرّر الفعل ليؤكّد موقفه الثّابت وهذا التّكرار يمنح نغمًا انسيابيًّا آسرًا يمتدّ إلى نهاية القصيدة، والمتأمّل لحركة الفعل وما يختزنه من طاقة دلاليّة وعاطفيّة، يدرك أنّ وظيفته الشّعريّة تجاوزت نطاق الدّلالة لتدخل في طلب البناء الشّعريّ فالشّاعر انتقى هذا الفعل دون سِواه نظرًا لأثره النّفسيّ ودلالته العميقة في السّياق.

[1]- المصدر السابق، ص185.

ومن أمثلة تكرار الفعل نجد قول محمّد العيد في قصيدة يا قوم هبّوا:

وأُذكُـــر بِهَـــا أترَاكـهـــا وإن اعتـــــدوا حـــالًا فقـــد حرســـوا الرّعيَّـــةَ حـــالًا
وأُذكُـــر مـــن البَـايَـــات (أحمـــد) إنَّـــــه ذاد العِـــدى عنهـــا وصَـــال وجَـــالا
وأُذكُـــر بـــدخْلتها (إبـــن عيسَـــى) ثَائِـــرًا يلقـــى المُغيـــرَ ويستميـــتُ قِتـــــالَا
وأُذكُـــر بِهَـــا العُبَّـــــادَ فِـــــي خلـواتهـــم وأُذكُـــر بِهَـــا العُلَمَـــــاء والأَبْطَـــــال[1]

كرّر الشّاعر فعل الأمر أُذكُر أكثر من خمسة مرّات في القصيدة، وهذا لتأكيد نصحه، علمًا أنّ محمّد العيد زار مدينة قسنطينة، منبع الحركات العلميّة والوطنيّة، فأقام له تلامذته حفلًا عبّروا به عن تقديرهم لأستاذهم، وألقى فيه هذه القصيدة الوطنيّة، وفيها كعادته نصائح قيّمة وإرشادات حكيمة، ووصف لمدينة قسنطينة، وتشريح للدّاء والدّواء.

يظهر أنّ تكرار الفعل في شعر محمّد العيد كان له ميزة أساسيّة؛ وهي التّصريف الّذي يوحي بالحركة الّتي هي صميم الإيقاع والتّناسل المُفضي إلى ممكنات لا حصر لها، وإذا كنّا لا نستطيع وضع قوانين ثابتة للأسماء لكثرتها، فإنّ الأفعال يمكن فيها ضبط ذلك من خلال الثّنائيّات؛ لازم، متعدّ ثلاثي/غير ثلاثي، مجرّد/مزيد، تام/ناقص، وعبر اتّصالها بالضمائر، ممّا يعني أنّ طبيعة الحركة تتعلّق بصيغ هذه الأفعال، فالحركة هي صيغة فَعَل، تتميّز بالسّرعة لتوالي الحركات، أمّا صيغة أفعل المضارعة فتتوجّه نحو السّرعة بعد السّكون، وإذا اتّصلت به السّين الّتي تفيد الاستقبال مثلًا: فإنّه يحافظ على أفقيّة خطّ حركته وتوسّطها، إضافة إلى التّركيب الّذي يُعتبر عنصرًا إيقاعيًّا بحكم العلاقة القائمة بين المسند والمسند إليه، فالفعل مرتبط بفعل ومفعول وظرف، كما يتطلّب خبرًا أو تابعًا من التّوابع اللّغويّة كالنّعوت والحال، إنّ المقصود بالتّركيب هنا هو الجملة الفعليّة والاسميّة وشبه الجملة وتكرار نوع من هذه الأنواع الثلاثة يشكّل ملمحًا إيقاعيًّا يميّز النّصّ، ويستدعي رصده، والوقوف على تشكّلاته وما يدخل في ذلك من تقديم وتأخير فهو يحقّق إيقاعه بإنتاج وشائج إيقاعيّة بين مكوّناته صوتيًّا ودلاليًّا.

كلّ ممحّص لشعر محمّد العيد يلحظ هذه الميزة، وهي تكرار الفعل بجميع أنواعه فاطّلاعه على قواعد النّحو والتّراث الأدبيّ الزّاخر، جعله يمتلك ناصية اللّغة ويحسن استغلالها في شعره، ففي قوله من قصيدة يا بحر:

[1]- المصدر السّابق، ص307.

أُحِـــبُّ فيـــــكَ ثَـــبـــاتًـــــا عَـــــلَى الخُطُـــــوبِ وصَبْـــــــــرَا
أُحِـــبُّ فيـــــكَ هُـــــــــزُوءًا بِـــالأَقْـــوِيَـــــاءِ وسُـخْـــــــــرَا
أُحِـــبُّ فيـــــكَ جَمَـــــــالًا مِـــــــنَ الطَّـبِـيـعَـــــةِ نَـضِـــرَا
أُحِـــبُّ فيـــــكَ أَدِيـــمـــــا صَـــفَـــا وأَشْـــــرَقَ بشْـــــــرَا[1]

انتقى محمّد العيد الفعل المضارع أحبّ وكرّره في بداية الأبيات الشّعريّة الأربعة، فكان اختياره لهذا الفعل رغم مرادفاته الكثيرة أهوى، أبتغي، أعشق، أودّ...، لحمل دلالات إيحائيّة يُفضي بها الشّاعر من خلال أصوات الحروف، فحرفيّ الحاء والباء حرفين متباعدين من حيث المخرج ما زاد من جماليّة الكلمة وإيقاعيّتها، وبالتّالي تأثيرها في النّفس وفي السّامع، فالحاء يوحي بالرّاحة والانبساط ونعلم أنّ بعض الحروف كانت العرب تستثقلها وتشمئزّ من سماعها في حين تستخفّ بعض الحروف والكلمات وتستعذبها، لذا انتقاء الشّاعر لكلمة أحبّ فيه خفّة وعذوبة، وتأثير في أذن السّامع إضافة إلى كون حروفها تخرج من أعماق النّفس الشّاعرة.

اعتمدت العرب الميزان الصّرفيّ الثلاثيّ واعتبرته أعدل الأبنية، لأنّ الأصول الثلاثة: ثلاثيّ ورباعيّ وخماسيّ، فأكثرها استعمالًا وأعدلها تركيبًا الثلاثيّ – وهذا ما أشار إليه ابن جنّي– وذلك لأنّه حرف يبتدأ به، وحرف يحشى به، وحرف يتوقّف عليه[2].

نلاحظ قول محمّد العيد من قصيدة تحيّة الشّهاب للشّباب:

صَـــاحَ مَـــا شَـــاءَ أنْ يَصِـــيحَ ولَكِـــن مَـــا علَـــى الحـــرِ مِـــنْ عَـــوَاءِ الـــذِّئَابِ[3]

كرّر الفعل الثلاثيّ صاح لكن مصرّفًا من الفعل الماضي إلى الفعل المضارع يصيح، وهذا ما زاد من فاعليّته الإيقاعيّة ودلالته الإيحائيّة، ولو تأمّلنا الخطاب الشّعريّ والفصاحة، مصدرها الميزان الصّرفي للكلمات القائم على مبدأ الخفّة والثّقل، والخفّة ظاهرة صوتيّة يقابلها الثّقل وهدفها التّقليل من الجهد العضليّ المبذول أثناء عمليّة التّلفّظ، ودراسة هذه الظّاهرة تحتاج إلى تذوّق وإحصاء، ويذكر مكي درار قولًا لسيبويه: «واعلم أنّ بعض الكلام أخفّ من بعض، فالأفعال أثقل من الأسماء، لأنّ

[1]– المصدر السّابق، ص64.
[2]– ينظر: ابن جنّي، الخصائص، حقّقه: محمّد علي النّجار، ط1، دار عالم الكتب، 2006م، ص82.
[3]– محمّد العيد، الدّيوان، ص83.

الأسماء هي الأوّل وهي أشدّ تمكّنًا»[1]، والظّاهر في شعر محمّد العيد كثرة الأسماء مقارنة مع الأفعال وهذا دليل على تفطّن الشّاعر لقانون الخفّة والثّقل ومدى تأثيرهما على جماليّة الشّعر وسلاسته وخفّته لدى المتلقّي، ولمّا كان الإيقاع المنسجم يشدّ النفس إليه، ويشوّقها ويجعلها أكثر قبولًا للفنّ القولي المتوفّر عليه عن طريق خلق جوّ موسيقيّ تنساب معه النّفس وتطرب له الأذن.

يقول محمّد العيد من قصيدة استوح شعرك:

شَمِلـــوا ببرَّهـــم (الشـــمال) وأَجْمَـــعُوا أَن يَجْمَعُـــوا مـــن شَمْلِـــهِ الـــمُتَصَدِّعِ[2]

انتقي الشّاعر الفعل الماضي شملوا، والّذي اشتقّ منه كلمتين هما الشمال وشمله، ممّا يوحي بقدرة الشّاعر على التّلاعب باللّغة ومنحها إيقاعات متنوّعة، فهو يلجأ في كثير من المرّات إلى بناء تراكيب لغويّة، تعتمد على توظيف الصّوت في أداء المعنى؛ رغبة منه في صنع تأثير إيقاعيّ عن طريق استخدام اللّفظ الواحد بمعنيين مختلفين، وهو ما يُعرف بلاغيًّا بالجناس كقوله في مثال آخر من نفس القصيدة:

ويحـــي رجعـــتُ القـــولَ رجْعًـــا عاليًـــا ونَزَعْـــتُ في الأمـــال أَبعـــدَ منْـــزَع[3]

أدّت هذه الاشتقاقات: رجعت/رجعًا ونزعت/منزع إلى شحن البيت الشّعريّ بطاقة من الدّلالات الّتي سعى الشّاعر إلى إيصالها للمتلقّي.

ويقول من نفس القصيدة:

يـــا دولـــةً عنَّـــا تجـــافَ جَنْبُـــهَا رِقِّـــي لنـــا وعـــنِ التَّجـــافِي أقلِـــعِي[4]

نجد تجافى/التّجافي، وهذه سِمة أسلوبيّة واضحة في شعر محمّد العيد لها دلالات كثيرة توحي بقدرته اللّغويّة وثقافته الشّعريّة، فتأثير الصّوت جاء من جهتين؛ الجرس الإيقاعيّ للأصوات وحركاتها كصوت محمّل بالدّلالات المعبّرة عن عاطفته المتقدّة على اللّسان.

[1]- مكي درار، الحروف العربيّة وتبدّلاتها الصّوتيّة في كتاب سيبويه - رسالة ماجستير- جامعة وهران، 1985م، ص430.

[2]- محمّد العيد، الدّيوان، ص136.

[3]- نفسه، ص137.

[4]- نفسه، الصفحة نفسها.

– إيقاع تكرار الجملة:

يُقصد بتكرار الجملة أن يكرّر الشّاعر الجملة في قصيدته تكرارًا فنّيًّا موحيًا يؤدّي دورًا لافتًا في إنتاج شعريّتها، وهو يتّخذ أشكالًا متعدّدة كالتّكرار الاستهلاليّ، والتّكرار اللّزوميّ والتّكرار الختاميّ، وكلّ شكل من هذه الأشكال يتّخذ منحًى نغميًّا وجماليًّا خاصًّا في القصيدة يختلف عمّا سِواه، ويجمعها خيط واحد هو الفاعليّة وقوّة التّأثير.

كان لتكرار الجمل والعبارات سمة جليّة في شعر محمّد العيد، أغنى بها شعره وأضفى عليه جماليّة إيقاعيّة ساهم في إنتاج شعريّته، ويبدو أنّ الشّاعر كان يعتمد على التّكرار حتّى يعكس أهمّيّة ما يكرّره، فلمّا أعاد الكلمة أو العبارة، جدّد معها العلاقات، وأثرى الدّلالات وهكذا ينمو البناء الشّعريّ، وهذا ما يزيد من وصول الرّسالة الّتي يرمي إليها، خاصّة وأنّ الشّاعر عُرف بإصلاحه وإرشاده ونُصْحه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة كاعتماده على الرّمز.

– التّكرار الاستهلاليّ:

أبدع محمّد العيد في تكرار العبارات والجمل في أوّل البيت الشّعريّ كقوله في رثاء أحمد شوقي من قصيدة إلى روح شوقي:

فَقَـدَ الشِّعْـرُ مِـنَ الشَّـرْقِ شَمْسًـا ... لَـم يَـزل منـهـا عـلَى الشَّـرقِ نُـور
فَقَـدَ الشِّعْـرُ مِـنَ الشَّـرْقِ سِرْحًـا ... طالمَـا غَـنَّـت عَلَيْـهِ الطُّيُـورُ
فَقَـدَ الشِّعْـرُ أبَـا الشِّعْـرِ شَوْقِـي ... فَطَغَـا الـويـلُ بـه والثّبُـور[1]

كرّر عبارة (فقد الشّعر من الشّرق) مرّتين، بينما كرّر فقد الشّعر ثلاث مرّات، وهذا يوحي بمرارة الفقدان الّتي أثقلت كاهل الشّاعر؛ فأحمد شوقي يمثّل له القدوة والأمير، وهذا ما جعل صدى حزنه يتكرّر ويحمل في ثناياه دلالات نفسيّة عميقة بالحزن، إضافة إلى الإيقاع الموسيقيّ الرنّان الّذي أضافه تكرار العبارة للأبيات الشّعريّة فوصل وقعها إلى نفس المتلقّي.

[1]– المصدر السابق، ص413.

ومن أمثلة تكرار العبارات قوله في قصيدة تحيّة ووصيّة:

سـلام علـيكم روّحـوا الشّـعب بالفـال فقـد كـاد يحـظى بالسلامـة في الحـال
سـلام علـيكم أيّـهـا القـوم سقتُـه إليكم كبسم الله فـي الأمـر ذي بـال[1]

تجلّى تكرار الشّاعر لعبارة سلام عليكم أكثر من خمس مرّات في القصيدة، وهذا دليل على رغبته في لفت انتباه الشّبيبة الّذين يبتغي نصحهم ومنحهم اطمأنينة وسلام، ليرتاحوا لكلامه وينتصحوا بنصائحه القيّمة، فتحيّة السّلام تمنح الألفة والمحبّة بين قائليها، وهي وصيّة الرّسول صلى الله عليه وسلّم بأن نلقي السّلام بيننا، إضافة إلى ما حملته من دلالات، هذه العبارة زادت من إيقاعيّة الأبيات الشّعريّة وخاصّة أنّها كانت استهلالات تكراريّة، ينبغي الإشارة إلى أنّ التّكرار الاستهلالي يهدف في المقام الأوّل، الضّغط على حالة لغويّة واحدة، إذْ يُؤكّدها الشّاعر عدّة مرّات، بصيغ متشابهة أو مختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعريّ معيّن قائم على مستويين رئيسيين إيقاعيّ ودلاليّ[2]، وهذا ما لمسناه بكثرة في شعر محمّد العيد، حيث كشف عن فاعليّة قادرة على منح النّصّ الشّعريّ بنية متّسقة متلاحمة، فكلّ تكرار اِستهلالي قادر على تجسيد الإحساس بالتّسلسل والتّتابع وهذا يعين في إثارة التّوقع لدى القارئ، ممّا يجعله أكثر انتباهًا إلى الشّاعر، وبالتّالي يشاركه الإحساس والنّبض الشّعريّ، ومن أمثلة التّكرار الاستهلالي الّذي كرّر فيه الشّاعر محمّد العيد بعض الجمل والعبارات في بداية القصيدة نذكر قوله في قصيدة التّرحيب بالحجاج:

حَبَـاكُـمْ بِحَـجِّ البِيْـتِ أَكْـرمُ مَـنْ حَبَـا فَـأَهْـلًا وَسَـهْـلًا بِـالحَـجِـيـجِ وَمَرْحَبـا
حَبَـاكُـمْ بِحَـجِّ البِيْـتِ جَاعِـلُ رُكْنِـهِ قِيَـامًـا لِمَـنْ بِالحَـجِّ فِـيـهِ تَـقْـرِيـبَـا
حَبَـاكُـمْ بِحَـجِّ البِيْـتِ بَاسِـطُ ظِـلِّـهُ أَمَـانًـا لِمَـنْ خَـافَ الـرَّدَى حِيـنَ أَذْنَـبَـا[3]

كرّر عبارة حباكم بحج البيت ثلاث مرّات في الأبيات الأولى من القصيدة، للفت الانتباه وجعل المستمع يعيش معه دلالات القصيدة، ويتغلغل بمشاعره في أعماق معانيها.

[1]- المصدر السّابق، ص119.
[2]- ينظر: موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدّلالة في الخطاب الشّعريّ الحديث، ص152.
[3]- محمّد العيد، الدّيوان، ص180.

وهناك تكرار استهلاليّ آخر في قصيدة صدى الصّحراء حين يقول:

صَفَا العَيْشُ لِي وَامْتَدَّ رِيفُ ظِلَالِي فَمَا لِتَكَالِيفِ الزَّمَانِ وَمَالِي
صَفَا العَيْشُ لِي وَازْدَانَ رَوْضُ مَوَاهِبِي وَأَيْنَعَ فَضْلِي وَاسْتَبَانَ كَمَالِي[1]

يظهر أنّ تكرار صفا العيش لي جاء في مقدّمة القصيدة، وهنا لابدّ من التّفريق بينه وبين التّكرار الّذي قد يكون في البداية أو الوسط أو الخاتمة، بيد أنّ محمّد العيد آثر أن يستهلّ قصيدته بصفا العيش ليُعبّر عن شعوره بالرّضا والصّفاء والاطمئنان، فجاء تكراره محمّلا بمشاعره المرتاحة والهادئة والمطمئنّة، وهنا تتجلّى لنا فكرة التّكرار في إبراز المكرّر والعناية به لأنّه محور الاهتمام، لتتولّد عبر هذا التّكرار دلالة إيقاعيّة، ذات صور متفجّرة أيقضت مشاعر الشّاعر، وحملت معها طاقة تعبيريّة أخرى امتزجت أصداؤها في باقي القصيدة مثل: تكرار بعض الألفاظ والصّيغ النّحويّة كقوله:

وتَوَّجَنِي المَقْدُورُ تَاجَ كَرَامَةٍ فَأَنْحَى عَلَى بُؤْسِي وَأَسْعَد فَالِي[2]

وقوله:

يَخَالُونَ آيَاتَ الحَضَارَةَ بَيْنَهُمْ عَجَائِب غَيْبٍ أَوْ طُيُوفَ خَيَالِ[3]

وقوله أيضًا:

أَفِيقُوا فَهَذَا الدِّينُ بَيْنَ رُبُوعُكُمْ تُنَازِلُهُ الأَحْدَاثُ شَرَّ نِزَالِ[4]

وغيرها كثير، فهذه القصيدة حفلت بالإيقاعات المترتّبة عن التّلاعب الصّوتيّ والاشتقاقات في الأبنية وهذا ما لاحظناه في يخالون/خيال و تنازله/نزال و توجّني/تاج، ممّا تركت هذه الألفاظ المكرّرة من وقع مؤثّر في نفسيّة المتلقّي، وبالتّالي يظهر جليًّا أنّ التّكرار الاستهلاليّ مهّد الطّريق لأذن السّامع حتّى يتعايش مع باقي الإيقاعات، ويتجاوب مع أصدائها الرّنانة وإيحاءاتها الدّلاليّة.

[1]- المصدر السّابق، ص18.
[2]- نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- نفسه، الصفحة نفسها.
[4]- نفسه، ص19.

– التّكرار الختاميّ:

يؤدّي التّكرار الختامي دورًا شعريًّا مقاربًا للتّكرار الاستهلاليّ، من حيث المدى التّأثيريّ الّذي يتركه في صميم تشكيل بنية القصيدة، غير أنّه ينحو منحًى نتجيًّا في تكثيف دلاليّ إيقاعيّ يتمركز في خاتمة القصيدة، مؤكّدا به الظّاهرة المكرّرة ومعبّرًا عن أهمّيتها بالنّسبة للشّاعر[1]، ولمحمّد العيد أمثلة في بعض قصائده، نذكر منها قوله من قصيدة يا عام:

وَهَـــــلْ تُـنـجَّـــى قَـرِيـبًـــا مِـــنَ الأَذَى هَـــلْ نُـنـجَّـــى؟[2]

حيث كرّر محمّد العيد هل تُنجّى؟ في خاتمة القصيدة، ليحقّق اتّصالًا دلاليًّا مع العنوان يا عام، مؤكّدًا دلالة العنوان في التّفاصيل الشّعريّة للنّصّ، حيث أوجد التّكرار الختاميّ هنا بؤرة إيقاعيّة دلاليّة هدف الشّاعر عبر تكرارها إلى تقويّة المكرّر وتأكيده للمتلقّي متسائلًا وفاتحًا علامات استفهام تزيد من شحن مخيّلة المتلقّي وتجديد توقّعاته، فهو تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسيّة وانفعاليّة مختلفة انتقلت من الشّاعر إلى المتلقّي.

نلاحظ تكرار ختاميّ آخر في قوله من قصيدة فتنة الوجوه:

سَيَكْشِـفُ مَـا تَسُـنُّ الدَّهـرُ فاعْـدِل عَـن السُّـوأَى وأَحْـسِـن مَـا تَسُـنُّ[3]

كرّر عبارة مَا تَسُنُّ في الشّطرين ليحمل من خلالهما شحناته العاطفيّة؛ رغبةً منه لتأكيد معناها في ذهن المتلقّي، خاصّة وأنّ القصيدة تتحدّث عن قسمات الوجوه الّتي تفتن في ظاهرها وتُخفي عكس ذلك في باطنها، وقد حاول الشّاعر تسليط الضّوء على هذه النّماذج من الوجوه موضّحًا في ختام قصيدته أنّ الدّهر كفيل بكشف حقيقتها، مُتّخذًا من التّكرار دلالة على النّصح وتأكيده، إضافة إلى الوقع الموسيقيّ الّذي يحفل به التّكرار الختاميّ هنا.

[1]– ينظر: موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدّلالة في الخطاب الشّعريّ الحديث، ص154.

[2]– محمّد العيد، الدّيوان، ص351.

[3]– نفسه، ص346.

تفطّن الشّاعر لدور التّكرار الختاميّ ووقعه على الصّعيدين الدّلاليّ والإيقاعيّ في نفسيّة المتلقّي، إذْ نجد له عدّة أمثلة في ديوانه كقوله في قصيدة الحقّ:

الظُّلْـــم في الأَرْضِ سَـــارِ كَـــالظَّلَام بِهَـــا وكَاشِـــفُ الظُّـــلْم فِيـــهَا كَاشِـــف الظُّـــلم[1]

انعكس انفعاله وشعوره الرّاقي في قوله الشّعريّ؛ وهو المعروف بنصحه ورشده الدّائمين ورغبةً منه لانتشار الحقّ واندثار الظّلام، ارتأى تكرار عبارة كاشف الظّلم ليُوصل موقفه إلى المتلقّي ويؤثّر فيه.

– تكرار اللّازمة:

يقوم تكرار اللّازمة على انتخاب شطر شعريّ أو جملة شعريّة تتكرّر في القصيدة بين فقرة وأخرى، على شكل فواصل، تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير اللّازمة في بنية القصيدة من جهة أخرى، وقد تتعدّد وظائف هذا التّكرار حسب الحاجة إليها وحسب قدرتها على التّأثير والأداء، إذْ تشكّل بمستوييها الإيقاعيّ والدّلاليّ محورًا أساسًا ومركزيًّا من محاور القصيدة، يرتبط بواقع التّكرار الجزئيّ وطبيعته كالتّأكيد على أمرٍ، أو تعميق لون عاطفيّ ما أو إثارة روح الطّرب في الأسماع[2]، فموسيقى الشّعر ممّا يمكن من إيصال المعنى وتحقّق التّفاعل معه، بما يخدم إيقاع الفكرة وعمقها في النّصّ الشّعريّ.

يقول محمّد العيد في قصيدة دمعة على القمر الخاسف:

يَـــــا لَـــلْـــعِـــبَـــــــــرْ خَـــسَـــــــفَ الـــقَـــمَـــــــــرْ
مَـــــــــاذَا دَهَـــــــــى زَيْـــــــــنَ الـــبَـــهَـــــــــا؟
غَـــشَّـــــــى الـحَـــــلَـــــكْ وجْـــــــــــهَ الفَـــــلَـــــك
وعَـــــــــرَا الـــكَـــــــــدر صَـــفْـــــــوَ الـبَـــشَـــــــــر
يَـــــا لَـــلْـــعِـــبَـــــــــرْ خَـــسَـــــــفَ الـــقَـــمَـــــــــر[3]

[1] – المصدر السّابق، ص340.

[2] – ينظر: موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدّلالة في الخطاب الشّعريّ الحديث، ص160.

[3] – محمّد العيد، الدّيوان، ص35.

وهكذا إلى آخر القصيدة كرّر اللّازمة: يا للعبر خسف القمر بعد كلّ فقرة، فكان لتكرارها أثر كبير في تكوين دلالة إيقاعيّة تعبّر عن رؤية الشّاعر وتجربته الشّعريّة، لأنّ التّكرار له دلالات فنّيّة ونفسيّة، تثير الاهتمام بموضوع ما يشغل البال سلبًا أم إيجابًا، خيرًا أم شرًّا، جميلًا أم قبيحًا، ويستحوذ هذا الاهتمام على حواس الإنسان وملكاته، والتّكرار يصوّر مدى هيمنة المكرّر وقيمته وقدرته، لا سيّما أنّ الشّاعر يتحدّث عن ظاهرة خسف القمر وهي ظاهرة طبيعيّة تحمل بين طيّاتها الكثير من العبر، والحكم الّتي أراد تنبيه المتلقّي إليها.

يبدو من حيث الأداء الوظيفيّ لتكرار اللّازمة على المستوى الدّلاليّ أو الإيقاعيّ دورًا بارزًا في شعر محمّد العيد، ونذكر مثالًا آخر في قوله من قصيدة آفة العين:

مَـــا لِـطَـــرْفِـــي رَنَـــــا حَـــــولَـــــهُ فـافْـتَـتَـــــنْ
سَـامَـنِـــي فِـــي الـــدُّنَـــا بِـالضَّـــنَـــى وامـتـحَـــــنْ
يـــا مُـذيـقِـــي الـضَّـنـــى لا طـــمـــعـــتَ الـوَسَـــــنْ
يـــا لِـــــــرام رمَـــــا نِـــــي بـــقـــوْسَـــيْـــــنْ
آفَـــــةُ الـعَـيْـــــنِ مَـــــا آفَـــــةُ الـــعَـــيْـــــن![1]

* * *

رَغْـبَـــــةُ العَـيْـــــنِ قَـــدْ طـــوّحـــــتْ بـالـنَّـــــاس
جـــرَّعـتْـنَـــــا الكـمَـــــدْ أوْرَدَتْـــنَـــــا الْـيَـــــاسْ
عِـلَـــــةٌ فِـــي الـجَـسَـــــدْ بَـــــدَأتْ بِـــالـــــرَّاس
فَـــسَـــقـــــتْ آدمًـــــا عـــلْـقَـــــمَ البَـيْـــــنْ
آفَـــــةُ الـعَـيْـــــن مَـــــا آفـــــةُ الـــعَـــيْـــــن؟![2]

[1]- المصدر السّابق، ص38.

[2]- نفسه، الصفحة نفسها.

قسّم الشّاعر القصيدة إلى ستّة فقرات، ختمها في كلّ مرّة بـ آفة العين ما آفة العين؟! متعجّبًا متسائلًا في تناغم وانسجام، زاد من شحن دلالات القصيدة وإيصال انفعالات الشّاعر حول موضوع غضّ البصَر، وتكرار أنّ العين آفة فيه تأكيد على تقديم النّصيحة والتّذكير بها، منبّهًا المتلقّي إلى ضرر طلق العنان للعين وضرورة الحذر من ظلالها.

فالتّكرار عنصر أساسيّ من عناصر الإيقاع، وهو لون بلاغيّ يُضفي فاعليّة كبيرة في الخطاب الشّعريّ، ويساهم في تعزيز النّسيج الصّوتيّ والموسيقي بتكراره نغمًا واضحًا، أيّا كان نوعه سواءً كان لفظيًّا أو خطّيًّا، يتحقّق جرسه بفضل الأصوات أو الكلمات المتجاوبة فيما بينها، الّتي تتداخل مع حالة الشّاعر النّفسيّة المنعكسة على المتلقّي والتّكرار يعتبر متنفّسًا بالنّسبة للشّاعر محمّد العيد، وهو ملمح أسلوبيّ، ساهم في تكثيف الإيقاع في قصائده الشّعريّة وبلورت دلالتها، لتمتين قنوات التّواصل بين النّصّ الشّعريّ والمتلقّي.

2.1. أهمّ الموازنات الصّوتيّة في شعر محمّد العيد:

– إيقاع التّرصيع والتّصريع في شعر محمّد العيد:

تميّز الشّعر العربيّ بخاصّيات التّنوّع الإيقاعيّ استجابة لسليقة الأذن العربيّة، ومناظرة لمطالب حسّها، ومن البديهيّ أن يكون للتّرصيع (القافية الدّاخليّة) خطوة بارزة في مظان النّغم الشّعريّ وهناك فرق بين التّصريع والسّجع والتّرصيع، حيث أنّ:

التّصريع: اتّفاق قافية الشّطر الأوّل من البيت الأوّل مع قافية القصيدة، ويكون في البيت الأوّل ويندر أن يقع في غيره، قال المتنبّي:

عَلَــى قَــدْرِ أَهْــلِ العَــزْمِ تَأْتِي العَــزَائِمُ وَتَأْتِي عَلَــى قَــدْرِ الكِــرَامِ الــمَكَارِمُ

نرى أنّ القصيدة ميميّة، وشطرها الأوّل كذلك انتهى بحرف الميم.

التّرصيع: اِتّفاق جملتين أو أكثر في عدد الكلمات مع اتّفاق كلمة مع ما يقابلها في الوزن وفي الحرف الأخير:

1. إن بعد المطر صحوًا، وإنّ بعد الكدر صفوًا.
2. ليكن إقدامك توكّلًا، وليكن إحجامك تأمّلًا.

السّجع: هو اِتّفاق جملتين أو أكثر في الحرف الأخير، مثل: الصّوم حرمان مشروع، وتأديب بالجوع وخشوع لله وخضوع. قد يكون الاتّفاق في حرف واحد أو أكثر.

ارتأينا أن نسلّط الضّوء على **التّرصيع** أوّلًا في شعر محمّد العيد، حيث يعتبر التّرصيع الأفقيّ بالغ الأهمّيّة في النّظام الوزنيّ المخصوص بالإيقاع، وهو مفترض على أساس أنّه حاصل تنغيميّ يُسهم في تثبيت المعطى الإيقاعيّ العام، وهذا التّنغيم يتّخذ من التّقفيّة الدّاخليّة وازعًا لارتساماته الجماليّة فاسْتُحْدِثَ هذا النّمط لمعاودة القرع القافويّ ليس في نهاية الأبيات كما هو الحال بالنّسبة للقافيةوإنّما في وسطها،وتنوّعه يؤكّد مخالفته لنظام القافية، فحقّق منظورًا جماليًّا تؤطّره زمانيّة النّغم في سياق الخطاب، فتشكّلت عبره شبكة علائقيّة متناغمة أضحت بفضله تكريريّة المعاودة في النّظام القافويّ تكريريّة تنغيم في سياق التّرصيع (القافية الدّاخليّة)، وقد تجلّت أغلب ارتساماته في التّرصيع المتوازيّ والتّرصيع المطرد، لأنّ القصد من التّرصيع في الأصل هو التّوازن والتّساوي في الوزن والقافية[1].

أ- التّرصيع الأفقيّ المتوازيّ: هو الأصل المخصوص بالتّنغيم القافويّ الدّاخليّ في بادئ الأمر ولا يرتاب المتلقّي في أولويّته، الّتي اختصّت بالنّثر المسجوع باعتباره النّمط الأوّل للكتابة المتناغمة، ثمّ انتقل إلى القول الشّعريّ الموزون، ليكتسب خصوصيّته الّتي تتجلّى باستدلال الوزن والقافية على تحقّقه[2].

أفضى التّرصيع في شعر محمّد العيد إلى بلورة تنغيم تشاكليّ، تكمن أهمّيته في خلق تناغم موسيقيّ وإيقاعيّ، ليحدث ازدواجيّة صوتيّة ودلاليّة، وقد كان التّوازيّ التّرصيعيّ ممكنًا من مكامن التّنغيم، يقول محمّد العيد في قصيدة ذكرى المولد النّبويّ:

نُحـــــيِّي دَاعِـــــيَ الحســـــنى نُحـــــيِّي راعـــــيَ الضَّـــــاد[3]

نلاحظ أنّ التّرصيع تحقّقت صورته باستظهار تجنيسيّ متواز، عماده المقابلة بين كلمتي داعيَ في الشّطر الأوّل و راعيَ في الشّطر الثاني، فإذا كان التّرصيع مطلبًا من مطالب التّنغيم النّصّي، فإنّ التّجنيس اللّاحق أضفى عليه إيقاعًا تكريريًّا متميّزًا، لما لهذا التّجنيس من دور فاعل في التّأليف المتناغم، بالإضافة إلى زمنيّته ومكانيّة التّوازيّ بين الشّطرين، فالقرع الموسيقيّ جاء بالتّكرير؛ تكرير

[1]- ينظر: عبد الرّحيم كنوان، من جماليّات إيقاع الشّعر العربيّ، ص226.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- محمّد العيد، الدّيوان، ص72.

بعض الصّوامت والصّوائت بين المتقابلين بضرورة التّرصيع في البيت، ويغدو موطن الاختلاف بينهما موطنًا لتوقيع عنصر الدهشة النّغميّة بإيهام صوتيّ للكلمة الثانية من خلال حرفها الصّامت الدّال الّذي خالف ما يوازيه في الموضع الوزنيّ حرف الرّاء في كلمة راعي، ومن ثمّة كان الاختلاف عنصرًا فاعلًا من جهتين؛ جهة التّنغيم الدّاخليّ المفضي إلى دهشة إيقاعيّة، و جهة الاختصاص بالتّرصيع عوض التّكرير (تكرير الكلمة) في حالة المماثلة والاتّفاق، فحرفي الدّال واالرّاء توازنا من حيث حرف المدّ الألف، كما يظهر لنا توازن الشّطرين مقطعيًّا، فقد توازت كلّ تفعيلة من الشّطر الأوّل تفعيلة مشابهة لها في الشّطر الثاني، إذْ كانت جميع التّفاعيل سليمة وصحيحة، وهي كالتّالي:

نُحَـــــيِّي دَاعِـــــيَ الحسْـــــنَى	نُحَـــــيِّي رَاعـــــيَ الضَّـــــاد
0 / 0 /0 / / 0 /0/ 0 / /	0 / 0 /0 / / 0 /0/ 0 / /
مفاعيـــــلن مفاعيـــــلن	مفـــــاعيلن مفاعيـــــلن
أ	أَ

كان للتّوازن المقطعيّ دورًا فعّالًا في إحداث توازن صوتيّ إيقاعيّ، لاسيّما أنّ البيت الشّعريّ ينتمي إلى مجزوء الهزج الّذي تكرّرت تفعيلتيه بالتّساويّ والتّوازيّ في كلا الشّطرين، فكلّ وتدٍ قابله وتدًا في الشّطر الثاني، وكلّ سبب توازى مع سبب آخر، وهكذا تحقّق تناظر بين الأوتاد والأسباب ليضفي موسيقى داخليّة تطرب لها الأذن السّامعة.

يقول محمّد العيد في قصيدة يا معشر الطّلاب:

فَـــأَخُو الرِّئَاسَـــةِ مُولَـــعٌ بِعَذَابِـــهِ وَأَخُـــو السِّيَاسَـــةِ مُولَـــعٌ بِخِصَـــامِهِ[1]

يظهر جليًّا مدى تناغم البيت وتجانسه من حيث التّساويّ والتّوازيّ بين الشّطرين، وقد عمد محمّد العيد إلى مثل هذه التّشكيلات لإثراء قصيدته الشّعريّة إيقاعيًّا، ومنحها بُعدًا دلاليًّا مؤثّرًا في المتلقّي إذْ كرّر أخو في نفس الموقع من الشّطرين وأتى بعدهما على التّوالي الرّئاسة في الشّطر الأوّل و السّياسة في الشّطر الثاني، ثمّ تلتها مولع في الشّطرين بالتّوازيّ، ليختم الشّطرين الأوّل بعذابه والثاني بخصامه، ليحفل البيت الشّعريّ بجملة من التّوازيات والتّجنيسات الّتي زادت من إيقاعيّته وانسجامه وقد توازت المدود في الشّطرين وتناظرت، رغم اختلاف بعض الحروف، إلّا أنّ الحركة بقيت نفسها

[1]- المصدر السّابق، ص86.

مثلًا في سياسة ورئاسة كان لهما نفس الموقع ونفس الصّياغة ونفس الحركات ونفس المدود، وكذا في خصامه وعذابه حدث توازن صوتيّ زاد من إيقاعيّة البيت الشّعريّ.

أكثر محمّد العيد من هذه التّرصيعات، فعلى سبيل المثال قوله في مطلع قصيدة أيّها السّامر:

أَيّ عِقْـــد حَـــوَى الـــرُّؤُوس نِظَامـــه أيُّ أفْـــق سَـــقَى النُّفُـــوس غمَامـــه[1]

يظهر لنا مدى التّوازي الحاصل بين الشّطرين:

الشّطر الأوّل	الشّطر الثاني
أيّ : /0/	أيّ : /0/
عِقْد : /0/	أفق : /0/
حوى : 0//	سقى : 0//
الرّؤوس : /0//0/	النّفوس : /0//0/
نظامه : //0//	غمامه : //0//

كلّ كلمة من الشّطر الأوّل قابلها في الشّطر الثاني كلمة تساوت معها، في عدد الحروف وحركاتها ومدوده وحتى في إيقاعيها الصّرفيّ والعروضيّ، حيث أبدع الشّاعر محمّد العيد في جعل البيت الشّعريّ متماثلًا وزنًا وقافيةً، فهناك تداخل من حيث الموقع الوزنيّ والتّماثل الصّوتيّ، وهذا ما حقّق محصّلات الإيقاع العام لتبليغ الدّلالة الّتي يريد إيصالها للمتلقّي.

– التّرصيع العمودي المتوازيّ: اعتمد محمّد العيد في شعره على التّرصيع العموديّ أيضًا، وهو أحد الأنماط القافويّة الّتي تثري إيقاع النّصّ بنغمها الصّوتيّ؛ النّاجم عن التّرجيع القافويّ الدّاخليّ، إلّا أنّ تراتبه العموديّ جعله لا يندرج في باب التّرصيع عند البلاغيين والنّقّاد القدامى، وإنّما اختصّ بمصطلح التّشطير، ويتبيّن لنا أنّ التّشطير نوع من التّرصيع،اختصّ بعموديّة النّصّ الشّعريّ[2].

[1]– المصدر السّابق، ص110.

[2]– ينظر: عبد الرّحيم كنوان، من جماليّات إيقاع الشّعر العربيّ، ص237.

فالتّرصيع العموديّ المتوازيّ إذًا هو ترصيع يتراتب عموديًّا، ويشتغل بآلية التّقابل العموديّ، ولا يختصّ بأفقيّته. وبمعاينة مواقعه في شعر محمّد العيد نجد قوله من قصيدة هذه خطوة:

وَتَخيَّرتُـــهُ أَغَـــضَّ مِـــنَ الـــرَّوْضِ وأَزْكَـــى مـــن عـــارض المـــزن ريَـــا
وَتخَيَّرتُـــهُ أَلَـــذّ مِـــنَ الوَصْـــلِ وأَحْـــلَى مـــن العِنَـــاقِ شَـهيَّـــا[1]

جاء التّرصيع عموديًّا بين البيت الأوّل في الشّطر الأوّل، والبيت الثاني في الشّطر الأوّل أيضًا وهذا النّوع من التّرصيع نادر عند الشّاعر، إذْ نلاحظ تناظرًا وتوازنًا عموديًّا، فقد قابل الفعل تخيّرته نفس الفعل، ثمّ نجد اسم التّفضيل أغضّ وألذّ في نفس الموقع من البيتين الشّعريين، ممّا زاد الوقع الموسيقيّ في الأذن، خاصّة مع الحرف المنبور في الأخير، فالكلمة في الموقعين جاءت ثلاثيّة استهلّها بالهمزة، بينما اختلف الحرفين الباقيين، رغم ذلك نجدهما قد توافقتا في الميزان الصّرفيّ، ثم قابل عموديًّا حرف الجرّ (من) نفس الحرف في البيت الثاني، وبعدها قابلت كلمة الوصل كلمة الرّوض، وهما ينتميان إلى نفس الميزان الصّرفيّ بنفس الصّياغة، وقد ساهم توازي المقاطع وتقابلها في تحقيق انسجامًا إيقاعيًّا، ومن خلال التّقطيع المقطعيّ تبيّن لنا مدى التّوازن بين الشّطرين العموديين:

وَتَخَيَّـرْتُـــهُ أَغَـــضَّ مِـــنَ الـــرَّوْضِ
0/ 0/ 0/ // 0// 0// 0/ 0/ // /0 /0

س س س و و س س س س
وَتَخَيَّـرْتُـــهُ أَلَـــذُّ مِـــنَ الْـوَصْـــلِ
0/ 0/ 0/ // 0// 0// 0/ 0/ // /0 /0

س س س و و س س س س

الشطر (1) البيت (1)	وتخيّرته	أغضّ	من	الروض
الشطر (2) البيت (2)	وتخيّرته	ألذّ	من	الوصل

[1] _ محمّد العيد، الدّيوان، ص20.

نلاحظ أنّ كلّ سبب ثقيل يقابله عموديًّا سببًا ثقيلًا، وهكذا بالنّسبة للأسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة في كلا الشّطرين تَناظَرَا وتَوازَنَا، لينتج عنهما صورة مقطعيّة متوازنة أضفت جمالًا إيقاعيًّا وبعدً دلاليًّا حقّق جماليّة تأثيريّة في نفس المتلقّي.

اعتمد محمّد العيد في ديوانه أيضًا على **التّصريع** بكثرة، بل معظم قصائده استهلّها بتصريع؛ وهو أن يكون العروض كالضّرب في وزنه ورويّه وإعرابه، ويبدو أنّ سبب ذلك هو مبادرة الشّاعر القافية، ليُعلم في أوّل وهلة أنّه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أوّل الشّعر،وربّما صرّع في غير ابتداء، إضافة إلى تأثّره بالمدرسة التّقليديّة للشّعر العربي.

نذكر قوله من قصيدة حمتك يد المولى:

حَمَتْـكَ يَـدُ الـمَوْلَى وَكُنْـتَ بِهَـا أَوْلَى فَيَا لَكَ مِنْ شَيْخٍ حَمَتْهُ يَدُ المَوْلَى[1]

الملاحظ أنّ هناك وقع موسيقيّ بين أولى و مولى، حيث ساهم التّصريع في تحقيق وقع موسيقيّ امتدّت معانيه الدّلاليّة في الشّطر الأوّل إلى الشّطر الثاني، محقّقًا تناغمًا موسيقيًّا أدى إلى انسجامه وتفاعله مع الذّائقة السّمعيّة للمتلقّي.

ويقول في مثال آخر:

أَرَاكَ بِـلَا جَـدْوَى تَضِـجُّ مِـن الظّلـم إِلَـى العِلْـمِ إِنْ رُمـتَ النَّجَـاة إِلَـى العِـلْمِ
أَرَاكَ بِـلَا جَـدْوَى تَضِـجُّ وَتَشْتَكِـي مِنَ الخصم فِي كُلِّ الأُمُـورِ إِلَى الخصم[2]

أُنْشِدت هذه القصيدة المعنونة بـ: إلى العلم في الاحتفال العظيم بتشييد مدرسة التّربية والتّعليم بمدينة بسكرة، وفي القصيدة من التّذكير بالأمجاد، والإلماح إلى الكتب التّاريخيّة ما يحرّك المشاعر، ومن هنا يتبيّن لنا حرص الشّاعر على امتلاك أهمّ التّقنيات الّتي تُنجح إنشاده، وتُوصل أفكاره وأصداء كلماته إلى الجمهور، وبالتّالي كان التّصريع عنصرًا هامًا وفعّالًا في لفت الانتباه والسّيطرة على أسماع وقلوب سامعيه للتّأثير فيهم، وجذبهم إلى ما يقدّم من نصائح وإرشادات، إضافة إلى تحقيق التّوازن في البيت المصرع على المستوى التّركيبيّ، ممّا يحقّق الانسجام بين الصّدر والعجز

[1]- المصدر السّابق، ص117.
[2]- نفسه، ص186.

إيقاعيًّا وموسيقيًّا، وأضفى التّكرار الحاصل لعبارة (أراك بلا جدوى تضجّ) من الشّطر الأوّل من البيتين انسجامًا بين الصدر والعجز، ممّا حقّق جماليّة صوتيّة.

– إيقاع الجناس (التّجنيس):

تُعتبر ظاهرة التّجنيس من أشدّ الظّواهر التّعبيريّة تأثيرًا في الإيقاع الصّوتيّ والدّلاليّ، واعتبره الدّارسون القدامى من المحسّنات اللّفظيّة التّزيينيّة الّذي يأتي بعد تمام المعنى، إلّا أنّ الدّراسات الحديثة أثبتت أنّ التّجنيس وغيره من المحسّنات التّزيينيّة تتمّ عن تداخل المستويات اللّغويّة، وتؤدّي وظائفها الدّلاليّة والجماليّة، ولها دور بارز في تشكيل الطّابع الإيقاعيّ للخطاب الشّعريّ.

عرّف عبد القاهر الجرجانيّ التّجنيس بقوله: «أنّ الجناس ليس حلية لفظيّة بل له قيمة أساسيّة في النّصّ وفي أداء المعنى، وخاصّة ما جاء عفو الخاطر دون تكلّف، وخدم المعنى»[1]، وجاء في العمدة لابن رشيق في باب التّجنيس: «المجانسة تشبه اللّفظةُ اللّفظةَ في تأليف حروفها»[2].

يبدو أنّ الجرجانيّ ربط تعريف الجناس بعدم التّكلّف فيه حتّى يحقّق قيمته الأساسيّة، بينما ابن رشيق ركّز على تشابه اللّفظتين في تأليف الحروف.

ينقسم الجناس إلى قسمين: جناس تام وجناس غير تام (ناقص)، أمّا الجناس التّام: «وضابطه أنّ يتّفق اللّفظات في أنواع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها»[3]، والجناس غير التّام أو النّاقص، فهو أن تختلف الكلمتان في أنواع الحروف أو أعدادها أو حركاتها أو ترتيبها.

لا يخفى علينا أنّ النّغم الّذي تولّده الكلمات المتجانسة في البناء، والمختلفة في المعاني؛ أين تشترك الدّلالة المختلفة للكلمتين مع بنيتهما المتطابقة أو المتقاربة في إبداع وحدة موسيقيّة، متكاملة تشهد على قدرة اللّغة الفنّيّة في توصيل الأفكار بصورة تحمل القدر الكبير من الاستيفاء لدى المتلقّي.

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق: محمّد عبد المنعم خفاجي، ط3، مكتبة القاهرة، 1979م، ص99 وما بعدها.

[2]– ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص548.

[3]– حامد صالح خلف الربيعي، مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، سلسلة بحوث اللّغة العربيّة، دط، جامعة أمّ القرى 1996م، ص679.

يظهر الجناس بكثرة في شعر محمّد العيد، وهو بعيد الكلفة والتّصنّع، منح قصائده الشّعريّة وظيفة دلاليّة، أطربت أذن السّامع بإيقاع جميل ورنّان، ويُعدّ الجناس بنوعيه التام والنّاقص ملمح أسلوبي في شعره، له سِماته وخصائصه الإيقاعيّة والدّلاليّة.

نستهلّ ببعض الأمثلة من الجناس التّام والنّاقص في قوله من قصيدة يا شرق:

مَـنْ يُسْـكِتُ اللَّيْـثَ ومـن يُسْـكِنُ؟ إنَّ هُـــدُوءَ اللَّيْـــثِ لَا يُمْكِـــنُ
غَـابَ عَـنِ الغَـابِ فَـلَا مَوطِـنٌ يُرضِيـــهِ كالغَـــابِ ولَا مَوطِـــنُ[1]

وقع في البيت الأوّل جناس ناقص بين الكلمات الثلاث يُسْكِتُ، يُسْكِنُ، يُمْكِنُ، حيث تشابهت في تكرار بعض الحروف مع نفس التّرتيب، مع وجود بعض الاختلافات، مثل: يسكن ويسكت اختلفتا في الحرف الأخير، إذ نجد النّون بدل التّاء، واختلفت: يسكن ويمكن في الحرف الثّاني فاستبدلت السّين بالميم، وهذه التّجنيسات إضافةً إلى الجماليّة الإيقاعيّة الّتي أضفتها على البيت الشّعريّ، فهناك بُعد دلاليّ يرمي إليه الشّاعر من خلالها، فالسّكوت والسّكون مطمح لتهدئة اللّيث ولكن عسر تحقيق ذلك فلا يمكن، وهذه القصيدة تتحدّث عن سقوط الحبشة الإفريقيّة في يد إيطاليا، ويواصل محمّد العيد في البيت الثاني ومع جناس آخر لكن هذه المرة كان جناسًا تامًا بين الغاب وغاب، حيث تشابهت الكلمتان في عدد الحروف وترتيبها وعددها، فكان الفعل الماضي غاب كفيلًا بإيقاعيّته أن يتجانس مع اسم الغاب، وهو جمع غابة، ليحفل البيت الشّعريّ بلون موسيقيّ تطرب له الأذن، ويجدّد التّوقّع والدّهشة في ذهن المتلقّي الّذي يسرح بخياله، حتّى تتجلّى له الصّورة كاملة متناسقة، ويفكّ شفرات هذا التّجانس.

نلاحظ جناس تام آخر في قول الشّاعر:

وتُكـــرم حـــولَ مَـائِـــدَةٍ عَلَيْـهَـــا يَـــرِفُّ الحُسْـــن مـــن خَلْـــقٍ وخُلْـــق[2]

وظفّ جناس تام بين لفظتي خَلْق و خُلْق، حيث منح البيت الشّعريّ موسيقى إيقاعيّة ودلالة إيحائيّة متقابلة بين الخلُق، وهي صفاته وخصاله الدّاخليّة، فكان لهذا التّضاد جماليّة واضحة تركت

[1]- محمّد العيد، الدّيوان، ص270.
[2]- نفسه، ص79.

أثرها في نفس المتلقّي الّذي يحسّ بجمال الجرس الموسيقي بين طرفي الجناس في خَلق و خُلق، وله أن يتذوّق بديع الدّلالة في البيت، فكرم النّادي صفة واقعة في نفس الشّاعر، وكرم المائدة أغناها الخلق وهو الشّعب وخُلقهم، فالأولى صفة لازمة والثّانية صفة عارضة.

نلاحظ مثال آخر فيه جناس تام بين مُنْية و مَنِيّة:

رَأَيْـــتُ المَـنَايَـــا سَبِيـــل المُـنَـــى فَخَاطـــرْ تُصِـــبْ مُنْيَـــةً أو مَنِيَّـــه[1]

وبين حَرّية و حرية في قوله:

اليـــوْمَ يذْكُـــــرُ شَعْبُنَـــا حرّيَّـــــة بالشُّـكـــرِ منْـــهُ حَرِيَّـــة أنْ تُذْكَـــرَا[2]

أمّا المثال الثاني والثالث مُنية و مَنيّة/ حُرّيَّة وَ حَرِيَّة، فالمنية للتّمنّي والمنيّة الثانية وهي الموت أمّا المثال الأخير حُرّيَّة الأولى من التّحرّر والحَرِيَّة الثانية من التّحرّي، وكلّ هذه التّجنيسات هي جناس تام حفلت به الأبيات الشّعريّة، وأضفت على البيت الشّعريّ جماليّة بديعيّة، لتمتدّ إلى باقي القصيدة مانحةً إيّاها مجموعة من الدّلالات الّتي كان يرمي إليها الشّاعر.

يقول محمّد العيد في قصيدة استوح شعرك:

أَبْنَـــاؤُكَ الأَشْبَـــالُ فِيـــكَ تَـــزَاوَرُوا وَتَـــزَاءَرُوا فِـــي الغِيـــلِ مِنْـــكَ بِمَسْـــمَعِ[3]

فالجناس ناقص قائم بين لفظتي تزاوروا من الزّيارة، و تزاءروا من الزّئير، فالأولى توحي بالاتّحاد والثانية بالقوّة والشّجاعة، ويقول أيضًا من نفس القصيدة عن طبيعة الجزائر الغنيّة بالخيرات ممّا جعلها محلّ الطّامعين:

أَطْعَمْـــتِ مُكْثِـــرَةً فأطْمَعَـــتِ العِـــدى لا تُكْثِـــرِي الإطعـــامَ كَـــيْلَا تُطْمِعِـــي[4]

يهدف الشّاعر من لفظة أَطْعَمْتِ، العودة بنا إلى تاريخ الجزائر المشرّف عندما كانت تسوّق القمح إلى فرنسا، وما جعلها تطمع في خيراتها، ونظرًا لكثرة الدّيون المترتّبة عليها غزت فرنسا الجزائر

[1] _ المصدر السّابق، ص380.

[2] – نفسه، ص406.

[3] – نفسه، ص135.

[4] – نفسه، الصفحة نفسها.

طمعًا في أرضها، فكان الجناس النّاقص بين لفظتي أطعمتِ و أطمعت، حيث برهن هذا الجناس مع تكرار حرف الميم خمس مرّات في البيت الشّعريّ على براعة الشّاعر، وقدرته على تشقيق الألفاظ واستحضار ما يقابلها أو يطابقها، أو يشابهها، لتزيد من جماليّة البيت الشّعريّ وإيقاعيّته.

يتجلّى لنا كثرة الجناس النّاقص مقارنة مع الجناس التّام في ديوان محمّد العيد، والّذي برهن فيه على قدرته اللّغويّة، وثراء قاموسه، وتمكّنه من إيجاد تماثل صوتي للألفاظ، مع اختلاف معناها، وهذا التّكرار كثّف من جرس الأصوات، وأبرز التّفاعل بين الألفاظ، الّذي لا يتمّ بمعزل عن المعنى الّذي يريده، وعن الحالة الشّعوريّة الّتي كان فيها أثناء قوله القصيدة.

يقول محمّد العيد في قصيدة جمال الرّيف:

هَـــزَّك للشِّعْـــرِ حَـنَـــات وأشـــواقُ وعَـاوَدَتْـــــك حَسَاسَـــــات وأذواقُ[1]

نلاحظ جناسًا ناقصًا بين أشواقُ وأذواق، أين تشابهت اللّفظتين في معظم الحروف عدا الحرف الثاني الشّين بدل الذال، وفي نفس القصيدة يقول أيضًا:

والحقْــلُ محتفــلُ الأَشْــجَار مــن طــرَب تَشِـــــدو وتَهفـــــو بـــــه ورْقٌ وأوراقُ[2]

وهنا جناس ناقص بين ورْق و أوراق، الّتي زادت من التّماثل الصّوتي في البيت الشّعري.

والأمثلة كثيرة في الدّيوان كقوله في قصيدة مناجاة بين أسير وأبي بشير:

وكـــلّ سِفـــارةٍ لـــك فـهـيَ بُشـــرى فـأهـــــلًا بِـالسّـفـــــارة والسّـفيـــــر[3]

إنّ لفظتيّ السِّفارة و السّفير بما تحملهما من دلالات إيحائيّة، أضفى تكرار حروفهما مع بعض الاختلافات إلى تجانس صوتيّ إيقاعيّ، كشف عن معاني القصيدة الّتي عبّر فيها الشّاعر عن مكنوناته، فسرّ هذه القصيدة أنّه مع اندلاع الثّورة أُلقي القبض على الشّاعر محمّد العيد، وزجّ به في السّجن، ثمّ أطلق سراحه بعد المحاكمة، وألزم بالإقامة الجبريّة في مدينة بسكرة إلى انتهاء الثّورة عام 1962م، وفي فترة من فترات وحدته المضنية سمع صوت هذا الطائر الجميل من داخل منزله وكأنّه

[1]– المصدر السابق، ص55.

[2]- نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– نفسه، ص385.

يحيّيه بصوته العذب تحيّة طيّبة مباركة فاستبشر، وتفاءل خيرًا بقرب انفراج الأزمة، وأبت له شاعريّته إلّا أن يردّ تحيّة زائره المحبوب ويناجيه بهذه النّجوى الطّريفة الّتي كان مطلعها:

جَزِمْـــتُ بِقُـــرْبِ إطْـــلاَقِ الأَسِيـــرِ غـــدَاة سَمِعْـــتُ صَـــوْتَ (أَبِي البَشِـــير)*

نخلص إلى أنّ محمّد العيد لم يكن يقصد بهذه الجناسات مجرّد الزّخرفة اللّفظيّة، بقدر ما طمح إلى إيصال دلالات معيّنة، وإيقاعات جميلة تظافرت في وقعها الألفاظ صوتيًّا.

– إيقاع الدّهشة النّغميّة:

يحتلّ إيقاع الدّهشة النّغميّة مكانة بارزة ضمن أصناف التّجنيس الّتي لزمت الشّعريّة العربيّة في سيرورتها التّاريخيّة، افتتن العرب في استقصائها بعدما أدركوا تفاضلاتها الصّوتيّة القارعة للآذان، وما يتحصّل بها من تجانس المتقابلات الصّوتيّة المخصوصة بعمود الشّعر العربيّ، المفضية إلى تحسين القول الشّعريّ وتنويع محصّلاته الإثاريّة، استجابةً لرغبة الذوات الشّاعرة في تمثيل كيفيات نغمها المضمر (الدّاخليّ) بنغم مناظر له على المستوى الخارجيّ[1]،وقد وجد الشّعراء العرب في الجناس ما تتوق إليه ذواتهم من تنويع وتنغيم يساير حاجاتهم الباطنة إلى ما يضارع مرجعيّتهم الإيقاعيّة، ويماثل أصواتهم الّتي اعتيد أن يتفاضلوا بتآلفها.

تتوزّع آلية الدّهشة النّغميّة إلى ثلاثة أقسام؛ أوّلها متعلّق بابتدائيّة الحرف، كقول محمّد العيد:

كَـــمْ غَـــدَوْنَا إِلَـــى جَرِيـــحِ طَرِيـــحِ فَـأَسَـوْنَـــــا جِـرَاحَـــــهُ بِالضِّمَـــــاد[2]

تظهر الدّهشة النّغميّة **بابتدائيّة الحرف** بين جريح و طريح، ويبدو أنّ الدّهشة النّغميّة بابتدائيّة الحرف تحتلّ الرّتبة الثانية بعد إيقاع الدّهشة بوسطيّة الحرف، وقرعها الاختلافي يتصدّر الكلمتين من جهة التّقابل التّجنيسيّ، فتحدث دهشة الائتلاف بوقع الاختلاف بابتدائية الحرف وهي بذلك تشترك مع آلية الدّهشة بوسطيّة الحرف في مضارعتها، لإيقاع التّرصيع على أساس الائتلاف والاتّفاق باتّجاه الصّوت الأخير بين كلّ متقابلين على حدة، وكلّما كان الاتّحاد في الحرف الأخير إلّا وكان إيقاع التّقابل التّجنيسيّ فاعلًا في سياقه، محقّقًا لإيقاع الدّهشة الموضعيّة.

* – أبو البشير: طائر صغير في حجم العصفور يستبشر النّاس برؤيته وسماع زقزقته، لهذا كنوه بهذه الكنية.

[1] – ينظر: عبد الرّحيم كنوان، من جماليّات إيقاع الشّعر العربيّ، ص 359.

[2] – محمّد العيد، الدّيوان، ص392.

يبدو أنّ محمّد العيد حقّق تماثل تام بين جريح و طريح، حيث تجلّى وقعه الّذي خرق التّوقّع واستثار المتلقّي ليحقّق بذلك دهشة إيقاعيّة نغميّة.

يقول الشّاعر في مثال آخر محقّقًا الدّهشة الإيقاعيّة النّغميّة ب**وسطيّة الحرف**:

سَـــاهِمِي فِي الجِهَـــادِ جُنْـــدَ الجِهَـــادِ وأَعِـــدِّي الفِـــدَا لِنَصْـــرِ البِـــلَادِ[1]

تعمّد الشّاعر هنا تكرار لفظة الجهاد بهدف الحثّ والإلحاح على الجهاد وتحرير البلاد، إذْ وظّف آلية الدّهشة الإيقاعيّة بُغية التّأثير على ذهن المتلقّي وتطريب سمعه لجلب انتباهه، حيث تحقّقت الدّهشة بين لفظتيّ الجهاد و البلاد، وهما موضعان يشكّلان كثافة للقرع، وقد تحقّقت الغاية المنشودة في السّياق البَيْتِي، لأنّ الاختلاف وقع بين حرفي الباء و اللّام، المرتكزتين في وسط الكلمتين الأوّليتين، رغم احتفاظهما بتساوٍ في كمّية الحركات والسّكنات في نظامها الوزنيّ، وهو ما أضفى إلى حدوث توازن داخليّ، متمثّلًا في عدد حركاتهما وسكناتهما، فأضحى إيقاعهما مسوّغًا بفضل قدرة الشّاعر على مراعاة إمكانيّة التّقابل بارتكاز كلّ وحدة على حدة في سطريّ البيت الشّعري، ومن ثمّة تصبح الكثافة رامزة إلى آليات النّغم المنضافة إلى الإيقاع الوزنيّ بُغية استحداث إيقاع داخليّ يناظر الإيقاع الخارجيّ في فاعليّته.

يحتلّ إيقاع الدّهشة الفنّيّة ب**ختاميّة** الحرف الدّرجة الثالثة من حيث الخرق الموقعيّ الحاصل بين المتقابلين من جهة التّجنيس، وذلك بوقعه الاختلافي في نهايتهما، إذْ يوهم المتلقّي بمجرّد تلقّيه للتّوقيع الثاني بأنّ التّرسيمتين متماثلتين، ويتأتّى ذلك بالقرع الأولى للحروف الأولى في الكلمة الثانية ثمّ يباغت الذّهن بوقع الاختلاف الحرفي في نهايتها، فتتشكّل بؤرة المفاجأة في المدارك المتخلّية، وتصبح ختاميّة الحرف دهشة نغميّة، تحثّ المُخَيِّلَة على معاودة القراءة مرّة أخرى أو مرّات، ممّا يُبيّن إيقاع الدّهشة وتغلغل في النّفس[2]، ومن ثمّ كان لهذا الصّنف إلى جانب الصّنفين الآخرين مكانة جليّة في مواطن النّغم الشّعريّ، كقول محمّد العيد:

لا تُـــحْـــزِنَنَّـــــك قَـــوْلَـــــــةٌ يُهـــــذَى بِـهَـــــا أَوْ يُـهْـــــذَرُ[3]

[1]- المصدر السّابق، ص392.

[2]- ينظر: عبد الرّحيم كنوان، من جماليّات إيقاع الشّعر العربيّ، ص373.

[3]- محمّد العيد، الدّيوان، ص350.

نلاحظ إيقاع الدّهشة النّغميّة بختاميّة الحرف وقع بين التّرسيمتين يُهْذَى و يُهذَرُ في قصيدة جاهل نفسه، فاختلاف الحرف الأخير، سبّب بؤرة مفاجأة لمخيّلة السّامع، ممّا حقّق دهشة إيقاعيّة نغميّة كما أنّ حرفيّ الهاء والذّال تباعدا في المخرج، ممّا زاد من جماليّة واستحسان البيت الشّعريّ.

إنّ إيقاع الدّهشة النّغميّة في شعر محمّد العيد تنوّع حسب تقسيماته الثلاث وتباين مواقعه الاختلافية حسب الصّفات المخرجيّة، ممّا استبان إيقاعها واستثار متلقّيها، فخاصّية الائتلاف الحاصلة بالمتشابهات الصّوتيّة في معظم الأصوات المتقابلة من جهة التّجنيس، وخاصّية الاختلاف المؤدّية إلى استحداث بؤرة أو بؤرتين أو أكثر، وهو ما يوضّح تنوّع الوضع النّفسيّ للشّاعر وحالته الشّعوريّة، لأنّ الائتلاف والاختلاف يدلّان على مراتب التّوتّر النّفسيّ، والّذي بدوره يحقّق إيقاع الدّهشة النّغميّة الّذي نأى فيه الشّاعر محمّد العيد عن التّكلّف والتّصنّع.

– إيقاع التّوازيّ:

جاء التّوازيّ في المفهوم اللّغويّ بمعانٍ متعدّدة، ولكن الّذي يهمّنا من مادة (وزي) هو معنى المقابلة والمواجهة، يُقال أزيته بمعنى حاذيته وهو اقتراب البعض من البعض[1].

أمّا الموروث البلاغيّ والنّقدي في الشّعريّة العربيّة القديمة فقد رصد التّوازي، ولكن بمفاهيم قريبة منه كمفهوم المناسبة واستواء الأجزاء، والمزاوجة بين المعنيين والتّرتيب والتّلاؤم، والمقابلة والموازنة والتّشاكل وحتّى التّكرار، ويبدو من ذلك كلّه أنّ مفهوم التّوازيّ يحتلّ موقعًا مميّزًا في الشّعريّة العربيّة حيث كان يتّخذ قانونًا غنيًّا للحكم، إمّا عن جودة النّصوص الأدبيّة أو رداءتها[2].

يقوم التّوازيّ على تكرار أجزاء متساوية في الشّعر، وهو من التّقنيات الفنّية الّتي يستندُ إليها الشّعر، فهو سمة إيقاعيّة قلّما يخلو أيّ شعر جيّد منها، لأنّه مكوّن بنيويّ أساسيّ في الشّعر الحديث خاصّةً[3].

إنّ التّرابط العميق بين مصطلح التّوازيّ والتّكرار وتداخلهما في نسيج بعضهما البعض أدّى إلى أنّ بعض الصّور الّتي توصف –حسب تداولها في الدّرس النّقديّ– ضمن أنماط التّكرار تُثيرنا ممّا

[1]– ينظر:ابن منظور، لسان العرب، مادة وزي، ج15، ص391.

[2]– ينظر:محمّد عبد الله القاسمي،التّكرارات الصّوتيّة في لغة الشّعر،زياد فلاح الزعبي،ط2،عالم الكتب الحديث،2010م،ص14.

[3]– ينظر: موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدّلالة في الخطاب الشّعريّ الحديث، ص164.

بها من توازٍ واضحٍ، كما أنّ التّكرار قد يكون أساسًا في قيام الكثير من الصّور الّتي توصف ضمن أنماط التّوازيّ، وعلى الرّغم من ذلك فإنّ التّوازي يفترق عن التّكرار، فالتّكرار يتطلّب التّماثل فقط وبذا يصير التّوازيّ أعمّ من التّكرار، والتّكرار أخصّ من التّوازيّ، وقد تكون العلاقة بينهما علاقة الاختلاف أو التّفاوت بالثّابت، فأي شكل من أشكال التّوازيّ هو توزيع للثّوابت والمتغيّرات، وكلّما كان توزيع الثّوابت أدقّ كلّما كانت القدرة على التّمييز بين التّوازي والتّكرار وقابليّة التّمييز وتأثير التّغييرات أكبر[1].

يمكن على هذا الأساس أن يُفهم التّوازي الّذي تتعدّد مظاهره في سياق أكثر شموليّة بوصفه مركّبًا ثنائيًّا أحد طرفيه لا يُعرف إلّا من خلال الآخر، وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأوّل بعلاقة أقرب إلى التّشابه، يعني أنّها ليست تطابقًا كاملًا ولا تباينًا مطلقًا، ومن ثمّ فإنّ الطّرف الآخر يحضى مع الملامح العامّة بما يميّزه الإدراك من الطّرف الأوّل، ولأنّهما في نهاية الأمر طرفًا معادلة وليسا متطابقين تمامًا، فإنّنا نعود ونكافئ بينهما على نحوٍ ما، بل حاكم أوّلهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما[2].

اهتمّ محمّد العيد بتوظيف التّوازيّ في شعره لما له من أهمّيّة في تحقيق الموسيقى الدّلاليّة، وينبغي الإشارة إلى أنّ التّوازيّ لا يؤدّي وظيفته الجماليّة إلّا إذا أحسن الأديب الإفادة منه في ترصين بنيته الإيقاعيّة، إذ تمتدّ تأثيراته لتشمل جميع مستويات البنية الشّعريّة بأبعادها المختلفة، الصّوتيّة والنّحويّة والتّركيبيّة والدّلاليّة، ممّا يكسب التّوازيّ صبغة جماليّة مؤثّرة على المتلقّي، وفي الوقت ذاته يجعله حاملًا لأبعاد وظيفيّة من ناحيتي البناء والتّركيب، حتّى كأنّ النّصّ بناء يشدّ بعضه بعضاً.

استطاع محمّد العيد أن يوظّف إيقاع التّوازيّ في خدمة دلالات نصوصه الشّعريّة كقوله في قصيدة هذيان آشيل:

كَلَامُــهُ الصِّــدْقُ لَا ميــنٌ ولَا كَــذِبٌ وحكمــه الحَــقِّ لَا ميْــزٌ وتَـفْـضِيــلُ[3]

نلاحظ أنّ التّوازيّ هنا جاء من خلال تطابق البنى النّحويّة في شطري البيت: المبتدأ المضاف وخبره، ثمّ النّفي، ونجد السّجع في تطابق الحرف الأخير من خبر المبتدأ سواء في صدر البيت أم

[1]- ينظر: عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتّوازي، ط1، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنّيّة، مصر، 1999م، ص18.

[2] - ينظر: موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدّلالة في الخطاب الشّعريّ الحديث، ص165.

[3]- محمّد العيد، الدّيوان، ص81.

عجزه، ما وازى بينهما وأحدث بهذا موسيقى جميلة وصورة فنّيّة تعكس إيمانه بكتاب الله وتمسّكه بتطبيقه، هذا ما زاد من تعميق الدّلالة، وأضفى تناغمًا إيقاعيًّا في البيت الشّعريّ.

ويقول في قصيدة بلادي:

هلـــمَّ نُعَـــارِكُ فَالحَيَـــاةُ مَعَـــارِكٌ هَلُـــمَّ نُـقَـاحِـمْ فَالحَيَـاةُ مَـقَـاحِـم[1]

وفي نفس القصيدة يقول:

ومنَّـــا جِبَـــالٌ فِـــي الحُلُـــومِ شَـوَامِـــخٌ ومِـنَّـا بِحَـــارٌ فِي العُلُـــومِ خَضَـارِم[2]

ويقول أيضًا في قصيدة تحيّة ووصيّة:

وبســـطي وقبضـــي فِي هَـــوَاكَ ومَنْطِقِـــي وصَـمْتِي وَهَـــوْنِي فِي رِضَـاكَ وإِعْجَـــالِي[3]

احتوت هذه الأمثلة الثلاثة جميعها على التّوازيّ، إذْ كان في المثال الأوّل توازيًّا أفقيًّا وعموديًّا في صدر البيت وعجزه، حيث تطابقت البنى النّحويّة، والثّاني تحقّق بتشابه التّراكيب وترتيبها عموديًّا في الصّدر والعجز: النّداء هلمَّ + فعل مضارع + حرف الاستئناف + الجملة الاسمية المكوّنة من مبتدأ وخبر، ممّا أكسب البيت الشّعريّ جماليّة إيقاعيّة، تحدث في النّفس درجة عالية من الانسجام والتّعاطف مع الحالة النّفسيّة والأحاسيس الّتي يكنّها الشّاعر لبلاده، وقد جاء التّوازيّ هنا على قدر كبير من الكمال، فأبدع الشّاعر التّكرار والتّقسيم فيه بدون تصنّع أو تكلّف.

أمّا المثال الثاني فقد اِستهلّ عجز بيته: بواو + حرف الجرّ (من) + المتكلّمين + حرف الجرّ + اسم مجرور + نعت وكذلك هو الحال مع عجز البيت، والجناس النّاقص بين لفظتي (الحلوم والعلوم) الّتي أحدثت موسيقى واضحة في العروض والضّرب، حيث جاءتا متّزنتان على وزن فواعل زادها رونقًا وجمالًا، وهذه الظاهرة تكرّرت أكثر من مرة في شعر محمّد العيد.

يبدو أنّ المثال الثالث حفل صدر بيته وعجزه بتوازٍ استهلّه الشّاعر بتوارد المصادر التالية وهي: البسط والقبض، والصّمت والهون والرّضا والإعجال، وقد جاء هذا النّغم على شكل أسجاع:

[1]- المصدر السّابق، ص129.

[2]- نفسه، ص131.

[3]- نفسه، ص121.

قبضتي منطقي، هوني، إعجالي، فقسّم البيت إلى أربعة أجزاء، اثنتان قبل حرف الجرّ "في" واثنتان بعدها، ممّا يُوحي بقدرة الشّاعر على الإبداع دون التكلّف.

نخلص إلى أنّ التّوازي من أهمّ المؤثّرات الإيقاعيّة في الشّعر العربيّ الحديث، بما يبثّه من توازن واعتدال يُظهر إيقاع البيت ويزيد من قوّة جرسه، ويكون التّوازيّ أجمل إذا اتّفقت فيه الأقسام وزنًا وتوافقت فيه النّهايات تقفية، وكذلك التّوازن الصّوتيّ من خلال توافق الكلمات المتوازنة في الوزن ويلحظ السّامع هذا التّقارب، وهذا الّذي حقّقه الشّاعر محمّد العيد في شعره.

– إيقاع التّدوير:

التّدوير هو اشتراك سطريّ البيت في كلمة واحدة، ويسمّى البيت المدوّر أو المداخل أو المدمج، والمدخل من الأبيات ماكان قسيمه متّصلًا بالآخر غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضًا، وأكثر ما يقع في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوّة، وقد يستخفونه في الأعاريض القِصار كالهزج وما أشبه ذلك[1].

يظهر أنّ للتّدوير فائدة شعريّة وليس مجرّد اضطرار يلجأ إليه الشّاعر، حتّى يتلوّن البيت الشّعريّ بموسيقى غنائيّة، والبيت المدوّر هو الّذي تحوي مكوّناته الدّاخليّة كلمة تصبح شركةً بين قسميه؛ أي شطريه –غير قابلة للتّقسيم إنشاديًّا– فحين تصير صيغةٌ من الصّيغ اللّغويّة مقسومة إلى قسمين: قسم يتمّ به تمام الشّطر الأوّل، وقسم يبدأ به إيقاع الشّطر الثاني، فإنّ هذا يُعدّ في نظر الإيقاع الشّعريّ تدويرًا ومن أمثلة ذلك في شعر محمّد العيد قوله من قصيدة هنيئًا:

هَـنِيـئًـــا لَـــكَ مَـــا أَنْـتَـجْـــ ـــت فِـــي قَـــولٍ وفِـــي فِـعْـــلِ
أُعِـيـــذُكَ يَـــا أَخَـــا الـعِـرْفَـا ـنِ أَنْ تُـــوصَـــمَ بِـالـجَـهْـــلِ
فَـلـــولَا الـبِـنْـــتُ مَـــا خَـلَّـــ ـــفَ نَـسْـــلًا سَـيِّـــدُ الـرُسُـــلِ
وَلَـــمْ تَـجْـمَـــعْ شُـعَـيْـبًـا وَابْـــ ـــنَ عِـمْـــرانَ يَـــدُ الـشَـمْـــلِ[2]

نظم محمّد العيد هذه القصيدة مهنّئًا بها صديقه الأستاذ فرحات الدراجي ببنتيه التّوأمين ونشرت في جريدة البصائر عام 1937م، والملاحظ أنّ التّدوير وقع في أربعة أبيات متتالية،كأنّه

[1]– ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 284.

[2]– محمّد العيد، الدّيوان، ص361.

ينحاز إلى سلطان المعاني وإيقاعها، ويترك الوزن كإطار عام، والتّدوير في شعره عبارة عن تقسيم الكلمة إلى جزأين بين نهاية صّدر البيت الشّعريّ وبداية عجزه، رغم أنّ التّدوير في شعر التّفعيلة فقد اختلف مفهومه، فهو انشطار التّفعيلة إلى جزئين لا الكلمة فيكون أوّلهما في نهاية السّطر الشّعريّ وما تبقّى منها في بداية السّطر الّذي يليه.

ساهم التّدوير في الأبيات الشّعريّة لمحمّد العيد في تشكيل رابط إيقاعيّ، أحدث تلاحمًا واستمراريّة لغويّة في القصيدة عبر اتّصال التّفعيلة واتّصال المعنى، الّذي استدعى بدوره نفسًا موسيقيًّا واحدًا، وهذا الاتّصال حقّق الانسجام داخل البيت الشّعريّ.

لا يمكننا إغفال أثر الصّوت في تشكيل المعنى وفي الهندسة الإيقاعيّة للنّصّ الشّعريّ، كما لا نغفل العلاقة الوطيدة بين شكل القصيدة وهندستها الصّوتيّة، إذ تتشكّل الهندسة الصّوتيّة الإيقاعيّة للنّصّ الشّعريّ تبعًا لشكل القصيدة، فشكل القصيدة العموديّة، يفرض هندسة إيقاعيّة معيّنة وشكل قصيدة الشّعر الحرّ يفرض هندسة مغايرة، برغم أنّ القصيدتين قد تعتمدان على وزن شعريّ واحد لكنّ طبيعة شكل القصيدة يعكس هندسته الصّوتيّة الملائمة له.

إنّ تَأَمُّلَنَا للنّصّ الشّعريّ العربيّ القديم في قالبه النّموذج نجده يقدّم عبر الوزن والقافية موسيقاه الطّبيعيّة ومقوّماته الإنشاديّة، ويقدّم في شكل عموديّ هندسيّ يقوم على التّوازيّ الرّأسيّ للأبيات وعلى التّقابل الأفقيّ للأسطر، وهذان العنصران؛ الرّأسي والأفقيّ ينتظمان وفق شكل يجنح للاستطالة، بحيث يتمّ فيه وصف الوحدات المكوّنة أفقيًّا في حدود شطرين متقابلين في خطّ واحد وتفصل بينهما مساحة بيضاء مشكّلين نموذجًا تتوالى أسفله الأبيات الأخرى موازية لها عموديًّا مفسحة لتوازي هندسيّ ثالث وتنتظم وفقه الأعمدة البيضاء الثلاثة الممتدّة على حافات الأشطر وما بينهما بشكل عموديّ، وهي فراغات بيضاء تتفتّح على بعضها من الأسفل ومن الأعلى بواسطة عمودين أبيضين متوازيين أفقيًّا يحدّان النّصّ في البداية والنّهاية.

وعليه فإنّ الهندسة الإيقاعيّة تأتي متوافقة مع الهندسة الشّكليّة لأنّ هذا التّوازي والتّقابل المتعدّد الأبعاد فضائيًّا، يوازيان آليًا توازيًّا وتقابلًا آخرين على مستوى التّحقّق الزّماني في الآداء الشّفويّ، بحيث يؤطّر الأوّل الثّاني ويجد من امتداده منظمًا له في توازٍ هندسيّ تقدم معه عناصر النّصّ في نظام متشاكل.

كما أنّ هذا الإيقاع الهندسيّ المتناسب والمنتظم في القصيدة العموديّة يتوافق والحالات الشّعوريّة والنّفسيّة، أي يكون له أثر في تشكيل المعنى للمتلقّي.

2. أثر الإيقاع الدّلاليّ في أسلوب شعر محمّد العيد:

1.2. الأثر الجماليّ للانزياح الدّلاليّ في شعر محمّد العيد:

– المتقابلات الضدّيّة في شعر محمّد العيد:

تحتفل اللّغة الشّعريّة بطاقاتها الانزياحيّة الّتي تمنحها القدرة الإبداعيّة، على إيراد المعنى بطرق انزياحيّة متباينة، حيث تنزاح الدّوال عن مدلولاتها الأصليّة، تنتحي الدّلالات المألوفة للكلمات، لتحلّ مكانها دلالات جديدة غير معهودة ولا محدودة، فقد يحمل الدّال الواحد في اللّغة الشّعريّة مدلولات متباينة، تختلف باختلاف السّياق الّذي ينشأ فيه الرّمز الشّعريّ، وقد يحدث العكس، فيرمز للمدلول الواحد بدوال متعدّدة[1]، وهذا شأنه أن يفتح النّصّ على ثروة تأويليّة هائلة، ويمنح التّراكيب اللّغويّة والصّور الشّعريّة كثافة إيحائيّة.

تبدع الانزياحات الدّلاليّة صورًا أدبيّة لها أبعادها الإيحائيّة والجماليّة والنّفسيّة الّتي تتحلّى بالجدّة والمفاجأة والدّهشة، وهي معطيات فكريّة ومعنويّة ووجدانيّة، تحرز الإحساس بالجمال الانزياحي النّاتج عن التّوظيف المجازي للألفاظ والمعاني، فالانزياح ظاهرة جماليّة حديثة في شعرنا العربي، تأتي لأغراض متنوّعة منها التّحريض والتّوكيد، وكشف اللّبس، وقد تأتي لرفع الرّتابة والملل رغم بساطة شعر محمّد العيد وسهولته، نظرًا لطبيعة المرحلة الّتي عاشها، وطبيعة الشّعب الّذي يتواصل معه، وبحكم انتمائه للمدرسة التّقليديّة وللحركة الإصلاحيّة وغيرها من الأسباب الّتي قيّدت حريّته الإبداعيّة، وكبّلت طاقاته الشّعريّة، بيْد أنّه استطاع أن يفرض اسمه الشّعريّ ويبدع في أشعاره الّتي اتّسم البعض منها بخيالاته الواسعة، وأفكاره المحلّقة.

اقترن الإيقاع الدّلاليّ (الطّباق) بكيفيات النّغم الشّعريّ منذ أقدم العصور، وقد تمّ طرحه بمصطلحات عدّة تصبّ كلّها في اتّجاه واحد يفيد الجمع بين متقابلين متضادّين، تجمع بينهما خاصيّة

[1]– ينظر: أميمة الرواشدة، شعريّة الانزياح، دط، منشورات أمانة عمان الكبرى، 2004م، ص54.

التّلاؤم والانسجام، ويطلق عليه عبد الرّحيم كنوان بالإيقاع الدّلاليّ استبانةً لمحصّلاته النّغميّة في كمالات القول الشّعريّ[1].

يكون في الإيقاع الدّلاليّ المحض الاتلاف الدّلاليّ بين متقابلين متضادّين، وحده الفاعل في استبانة النّغم النّاجم عن تواترهما وانسجامهما، أو إيقاع التّوافق بينهما.

إنّ الفاعل في المتقابلات الضّدّيّة هو عنصر الإيقاع الدّلالي، إذْ بمجرّد التقاء متقابلين ضدّين متباعدين في الأصل، متقاربين منسجمين دلاليًّا في التّركيب، يحدث هذا الإيقاع، وفي مكمن هذه الإثارات النّاجمة عن تقابل المتضادّين تبهر النّفس بالانسجام غير المتوقّع لديها فتزد إعجابًا وتتوّقًا ليُلاحق هذا العنصر الّذي يصبح عنصرًا من عناصر المفاجأة لدى المتلقّي يسعى إلى خلخلة توقّعه ليحدث إيقاعًا خاصًّا، ولذلك أدرج الطّباق ضمن الإيقاعات الدّاخليّة إحساسًا بموسيقاه المضمرة الّتي يحدثها داخل كلّ خطاب متضمّن إيّاه[2].

يقول محمّد العيد في قصيدة يا ليل:

يَـالَـيْـــلُ طُـلْـــتَ جَـنَـاحَـــا مَـتَـــى تُـرِيـنِـــي الصَّـبَـاحَـــا[3]

يُستقصى الإيقاع الدّلاليّ من خلال التّقابل بين ليل ≠ الصباحا، وهو تقابل يومئ بتقابل آخر مضمر بين الظّلام و النّور، من خلال إيماءات السّياق، وهنا تشكّلت بؤرة توتّر بين الاسمين فالأوّل جاء نكرة، والنّكرة تفتح على المتلقّي أبوابًا تأويليّة غير متناهية، على عكس المعرفة الّتي تحدّد معالم النّصّ إلى حدٍّ ما، فالاسم الثّاني جاء معرّفًا بـــ (ال التّعريف)، تميّزت قصيدة ياليل بهندستها اللّغويّة الّتي تنمّ بتلاقح صوتيّ دلاليّ، وهنا يستشعر المتلقّي ويدرك مراميها ووقعها الجماليّ النّغميّ، إنّها تشكّل دعوة لا إراديّة إلى الاشتراك الحسّيّ في تذوّق الحدث الدّاعي إلى قول الشّعر، وبالتّالي يحدث الانسجام والتّوافق ليتوالد الإيقاع الدّاخليّ بمجرّد حصول توتّر بين المتضادّين.

[1]- ينظر: عبد الرّحيم كنوان، من جماليّات إيقاع الشّعر العربيّ، ص381.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص383.

[3]- محمّد العيد، الدّيوان، ص45.

ويقول الشّاعر في قصيدة الذكرى العاشرة لفاتح نوفمبر:

وعلَّمنـــا الإيمَـــانَ والصَّـــبرَ والفِـــدى وجَـــلَّ مقامًـــا أَن يُعلِّمنـــا الكُفـــرا[1]

وظّف الشّاعر هذه الثنائيّة التّضادّيّة، لتوضيح المعاني، لأنّ بالأضداد يتّضح المعنى فكان الطّباق وسيلة أسلوبيّة بلاغيّة، لتقريب المعاني للمتلقّي وجعله يُسْتثار ويتفاعل مع القصيدة الشّعريّة فثنائيّة الإيمان والكفر قرّبت الصّورة أكثر للمتلقّي.

استعمل محمّد العيد أسلوب التّضاد وهو من الظّواهر الأسلوبيّة المساهمة في تشكيل بلاغة الأسلوب وبيانه وجماله، فالتّقابل الضّدّي من الملامح الأسلوبيّة الّتي تستميل القلوب وتجذب الرّوح بأسلوبه المفاجئ الّذي يستثير مشاعر المتلقّي «فالمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكًا وإيلاعًا بالانفعال إلى مقتضى الكلام، لأنّ تناضر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النّفس موقعًا من سنوح ذلك لها في شيئ واحد»[2].

يقول محمّد العيد:

ويَمِيـــنٍ لَـــمْ تَـسْـتَعِـــنْ بِشِمَـــال وسِـــرَاجٍ لَـــمْ يَسْتَضِـــيء بِوقَـــاد[3]

وظّف الشّاعر الطّباق بين لفظتي يمين و شمال، بغرض توكيد المعنى وتوضيحه، وإثراء الجرس الموسيقيّ، وهذا ما يسمّى بطباق التّباعد، وهو الّذي يفصل بين لفظي الطّباق لفظًا أو ألفاظًا تركيبيّة تعمل على إثراء البؤرة الدّلاليّة، وهذا ما جعل من أسلوب محمّد العيد يستقطب أذهان القرّاء والمستمعين لشعره.

إنّ التّكرير الصّوتيّ الحاصل بين المتقابلات الضّدّيّة (الطّباق) كفيل بتشكّلات الخطاب وتنوّع دلالاته، وبتنوّع الدّلالة تتّخذ الإيماءات المتناغمة بدءً بكثافتها في الخطاب الشّعريّ، ومن ثمّ يُعتبر الكمّ في حدّ ذاته عاملًا من عوامل البروز والظّهور، وهذا القرع هو الّذي يخلق إيقاعًا موازيًّا لإيقاع الذّات الشّاعرة[4].

[1] – المصدر السّابق، ص400.

[2] – حازم القرطاجنّي، المنهاج، ص45.

[3] – محمّد العيد، الدّيوان، ص392.

[4] – ينظر: عبد الرّحيم كنوان، من جماليّات إيقاع الشّعر العربيّ، ص389.

تفطّن محمّد العيد لما تُضفيه هذه المتقابلات الضّدّيّة من أثر دلاليّ وصوتيّ في نفس المتلقّي، ممّا جعله يوظّفه في قصائده الشّعريّة محقّقًا بذلك جماليّةً وتناغمًا أثرى بها شعره.

إنّ الشّاعر الحذق هو من يشرك الآخر في العمليّة الإبداعيّة، فيخلق فجوات في النّصّ لتشحن بدلالات معيّنة، تترك المتلقّي يبحث عن ما يُلائم فراغاتها من دلالة ومعنى، ومن ناحية ثانية يهدف من خلال تشكيل قصيدته إلى فضاءات يساهم في تجسيد القصيدة، يمنحها جسمًا متحرّكًا يدبّ بالإيقاع، ومن ثمّ يُضفي متعة جماليّة للبصر، إلى جانب المتعة الّتي يمنحها الإيجاز للنّصّ والنّغم للأذن.

– إيقاع المعاني في شعر محمّد العيد (الاستعارة والتّشبيه):

أخذت الصّورة الفنّية حظّها من الدّراسة والتّحليل قديمًا وحديثًا، بدءًا بأرسطو عند الغرب وصولًا إلى الكاتب والنّاقد العربيّ جابر عصفور، وكان الاهتمام منذ القِدم بالتّشبيه والاستعارة والكناية، وكان لخيال الأديب دور في هذا المجال، فهو ينشئ بطريقة فنّية راقية صورًا مؤثّرة يجمع فيها الواقع بلا واقع، ويتجانس المحسوس بالمجرّد، ومن هنا فإنّ العمل الأدبيّ يرقى ويسمو بقدرة خيال الفنّان الّذي يولده في عمله الإبداعيّ.

تشكّل الصّورة الشّعريّة ثنائيّة اللّفظ والمعنى، وهو الأمر الّذي أشعل فتيله الجاحظ في مقولته المشهوره (المعاني مطروحة في الطّريق).

تجدر الإشارة أنّ الاستعارة هي «استعمال اللّفظ في غير ما وضع له في اصطلاح به التّخاطب لعلاقة المشابهة، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى له في اصطلاح به التّخاطب، وهي من قبيل المجاز في الإستعمال اللّغويّ للكلام وأصلها تشبيه، حذف منه المشبّه وأداة التّشبيه ووجه الشّبه ولم يبق منه إلّا ما يدلّ على المشبّه به، بأسلوب استعارة اللّفظ الدّال على المشبّه به، أو استعارة بعض مشتقّاته أو لوازمه واستعمالها في الكلام بدلًا من ذكر لفظ المشبّه به، بسبب مشاركته له في الصّفة الّتي هي وجه الشّبه بينهما في رؤية صاحب التّعبير»[1].

[1]– عبد الرحمن حسن الميداني، البلاغة العربيّة أسسها وعلومها وفنونها، ط1، دار القلم، 1996م، ج2، ص229.

قالوا في التّفريق بين الاستعارة والتّشبيه أنّه يشترط في الاستعارة تناسي التّشبيه وادّعاء أنّ المشبّه فرد من أفراد المشبّه به، ولا يجمع فيهما بين المشبّه والمشبّه به على وجه ينبئ عن التّشبيه، ولا يذكر فيها وجه الشّبه ولا أداة الشّبه لا لفظًا ولا تقديرًا[1].

يستعين الشّاعر بالتّشبيه والاستعارة لتوضيح فكرته، وإيصال معانيه إلى المتلقّي، فمن خلال شعريّة الانزياح – والّتي تُعدّ ملمحًا أسلوبيًا هامًّا – يبرز الشّاعر الجانب الجماليّ للنّصّ الشّعريّ بُغيةَ التّأثير وحسن الإبلاغ معًا، ومن الأمثلة الكثيرة الّتي وظّف فيها الشّاعر الاستعارة قوله:

نحـــنُ جـــيشُ التَّحْرِيـــرِ جُنْـــدُ النِّضَـــال نحـــنُ أسْـــــدُ الفِـــدَى نُمُـــورُ النِّـــزَال[2]

خرج الشّاعر عن الكلام المألوف المتداول بين النّاس حول وصفهم للشجاعة وسرعة الانقضاض، إذْ شبّه شجاعة جيش التّحرير بأسد الفدى، وهذا في القوّة والصّلابة المشتركة بينهما كما مثّلهم بالنّمور لتقارب صفة سرعة الانقضاض والفرار، فانتقى الشّاعر محمّد العيد لفظتي أسد و نمور لجذب انتباه المتلقّي، وقد أجاد في رسم هذه الصّورة الشّعريّة الّتي أبانت عن حسّه الشّعريّ وذوقه الفنّيّ والجماليّ.

نلحظ جليًّا أنّ الشّاعر وظّف الاستعارة، حيث كان اختياره لبعض الكلمات واستخدامها في غير معناها الحقيقيّ، لعلاقة المشابهة مع قرينة ملفوظة أو ملحوظة تمنع إرادة المعنى الحقيقي، ومثال ذلك قول الشّاعر:

واتَّخَـــــذْنَا مِـــــنَ الجِبَـــــالِ قِلَاعًـــــا نَقْـــرَعُ السَـــمْعَ بالصَّـــدَى كَالجِبَـــال[3]

شبّه الشّاعر السّمع بالأجراس الّتي تدقّ فيصل صداها إلى الأذن، فحذف المشبّه به الّذي هو الأجراس أو الباب، وترك لازمة تدلّ عليه وهي الفعل تقرع، وذلك على سبيل الاستعارة المكنيّة فالشّاعر خرج عن المألوف فأظهر قدرته الفنّيّة على الوصف والتّشبيه والمجاز والاستعارة، فانزياحه الشّعريّ ترك صدى جميل في مخيّلة السّامع، إذْ اخترق توقّعه بوضع معاني غير مألوفة في غير موضعها.

[1] – المرجع السّابق، ص233.

[2] – محمّد العيد، الدّيوان، ص390.

[3] – نفسه، الصفحة نفسها.

أبدع محمّد العيد في قصيدة استوح شعرك، وذلك من خلال نقل مشاعره ومواقفه نحو ما يعيشه، وما يشاهده إلى الشّعب الجزائريّ حيث يقول في بعض أبياتها:

والقـــومُ كالأسْـــد الرَّوابـــض جُـــثَّم ... مـــن حَوْلِهـــمْ أو كالنُّســـور الوُقَّـــع
قُـــلْ لِلجَزَائِـــر وهْـــيَ أمُّ مُرْضـــعٌ ... مثْـــلُ اللَّـبـــؤة أيُّ أمٍّ مـرضـــع!!
أَبْنَـــاؤُك الأَشْبَـــال فِيـــك تَـــزَاوَرُوا ... وتَـــزَاءرُوا فـــي الغِيـــل منـــك بمسْمَـــع
قَـدْ خَـانَهُمْ فِيـكِ الشـريكُ فلـم يُبـحْ ... طِيـبَ المَنـاخ لهُـمْ وحُسـنَ المَوقِـع
أَطْعمْـتِ مُكْثِـرةً فأطمعـتِ العِـدَى ... لَا تُكثـرِي الإِطْعـامَ كيْـلَا تُطْمِعِـي
إِن القريـــبَ الحَـــقَّ أَوْلَى بالقِـــرى ... بَـيْنَ الضُّـيوفِ مَـنَ القَصِـيِّ الـمُدَّعي
إِن الجَزَائـــر مرتَـــعٌ معْشَـوْشِـــبٌ ... مُغْـــدَوْدقٌ مَـــا مِثْلُـــهُ مـــن مَرْتَـــع
قُـــلْ للنَّـــزِيـــل بهَـــا سَـــلامٌ طيِّـــبٌ ... مُتَضَـــوِّعٌ كأرِيجِهَـــا المُتَضَـــوِّع[1]

تميّز المقطع الشّعريّ بغناه بالخيالات الواسعة والعاطفة المتأجّجة، الّتي أنتجت صوّرًا في غاية الرّوعة والجمال فجاءت العواطف ملوّنة تارةً بالفرحة والسّرور، وتارة أخرى حزينة متألّمة بسبب واقع الاستعمار المرّ ففي البيت الأوّل تشبيهات توحي بالشّجاعة والبسالة والقوّة، وفي البيت الثاني تشبيه الجزائر بالأمّ المرضعة الحنون، تارة وباللّبؤة الشرسة القويّة الّتي تحمي أشبالها، أمّا البيت الثالث فتشبيه الشّبيبة الملُبّية للنّداء بالأشبال الصناديد الّتي تزأر، حقًّا سرّ جمال وإبداع هذه الأبيات يكمن في الإيحاء بالاستعداد للمستقبل، وفي البيت الرّابع كناية تدلّ على أنّ الاستعمار شريك لكنّه خائن مستأثر، ونجد في البيت الخامس استعارة شبّهت الجزائر من خلالها بمضايقة أكثرت الإقراء فأطمعت في خيرها الأعداء، أمّا البيت السّابع فشمل تشبيهين شبّه من خلالهما حماة الجزائر من الشّيوخ بالملائكة، ومن الشبيه بالنّجوم، وهي صور توحي بالتّسامي والترّفّع، وفي البيت الثامن تشبيه بليغ شُبِّه العلم فيه بسلطان العقول، واستعارة تصريحيّة شُبِّه فيها الحمى بحياض الماء، وفي البيت التّاسع تشبيه الجهل بالغراب الّذي لا يحوم إلّا على الأرض اليباب وهي صورة تُوحي بقتامة الوضع الثّقافي في الجزائر إبان الاستعمار، وفي البيت الأخير استعار لفظ الفجر للاستقلال الّذي كان الشّاعر يراه قريبًا فيها تجسيم للمعنى وإيحاء بالتّفاؤل، وهذه الصّور في الغالب ترتبط بموجودات حسّية، وبالتالي فهي تقترب من السّطحيّة، وحتّى لا نظلم الشّاعر نأخذ بتعليل أبو القاسم سعد الله، الّذي برّر له ذلك

[1]- المصدر السّابق، ص135.

بقوله: «وقد اختلفت الموضوعات الّتي طرقها في الوصف، ولكنّها جميعًا تتّفق في ظاهرة واحدة، هي أنّ الشّاعر وقف حولها كالمصوّر الضّوئيّ يلتقط المنظور والمحسوس دون أن يتعمّق إلى ما في الصّورة من أبعاد، بل دون أن يشترك معه هذه الصّورة في الإحساس، أو يخلع عليها من ذاته ألوان الحبّ والبؤس أو ألوان الكآبة والابتسام شأن العبقريين من الشّعراء ولا سيما شعراء المدرستين الرّومانسيّة والرّمزيّة»[1].

يبدو أنّ هذه الصّور الّتي وظّفها محمّد العيد مألوفة لدى القارئ العربيّ، كونه متأثّر بالشّعر التّقليدي، ولا ننسى أنّ شعره ارتبط بالحياة الوطنيّة، وكان سلاحًا ينازل به الاستعمار ويحثّ به الشّعب الجزائري وشبابه خاصّة على اليقضة والمقاومة، وتوجيههم على السّلوك الحسن، ورغم ذلك فهو لم يهمل الجانب الجمالي والفنّي لشعره، إذ زخرت أشعاره بالتّشبيهات والاستعارات كغيره من شعراء عصره، فالشّعراء هم لسان الشّعب وقوّته، بل هم لسانه النّاطق والمعبّر عن أحاسيسهم وعدسة مصوّرة لما يعيشونه من ظلم واستبداد تحت وطأة المستعمر الغاشم.

اعتمد محمّد العيد على التّشبيه لأنّه كان أفضل صورة يقرّب بها الحقائق إلى العقول ويوضّحها بذكر ما يماثلها حتّى كادت أن تقترب صوره من الواقع، وقربها من الواقع لا يعني ضعف صوره أو سذاجتها، وإنّما رغبته الجامحة في إيصال معانيها إلى المتلقّي الّذي يعيش حقبة زمنيّة مريرة.

ومن الأمثلة الجميلة الّتي وظّف فيها الشّاعر الاستعارة قوله من قصيدة أين ليلاي:

أصلَـــــتِ القلـــــبَ نـــارَهـــــا وأذاقـــتْـــــــــه حَـيْـنَـــهـــــا[2]

إذ شبّه الأثر من تركه حبّه لليلى بالنّار المتأجّجة الّتي أضرمت قلبه، ثمّ حذف المشبّه به وهو الحرّية واستعار اللّفظ الدّال عليه وهو الفعل أصلت، للمشبّه على سبيل الاستعارة المكنيّة.

وهناك استعارة أخرى في قوله من نفس القصيدة:

وتـعـلَّـلْـــــــتُ بـالمُـنـــــــى فـتَـبَـيَّـنْـــــتُ مـيْـنَـــهـــــا[3]

[1]- أبو القاسم سعد الله، محمّد العيد رائد الشّعر الجزائري الحديث، ط1، دار المعارف، 1998م، ج1، ص165.

[2]- محمّد العيد، الدّيوان، ص41.

[3]- نفسه، الصفحة نفسها.

شبّه الشّاعر المنى أو الأماني بالإنسان، ثمّ حذف المشبّه به، وترك شيئًا من لوازمه وهو المين أو الكذب، على سبيل الاستعارة المكنيّة.

إنّ الممحّص لشعر محمّد العيد يكشف عمق شعريّته وجماليّة شعره، الّتي لا ينكرها إلّا جاحد فشعره مشحون بالتّشبيهات والاستعارات والمجازات على سبيل الانزياح الدّلاليّ، واستثارة ذائقة المتلقّي وجذب مخيّلته للاندماج داخل القصيدة، والتّفاعل مع إيحاءاتها ودلالاتها.

2.2. دلالة العنوان أسلوبيًّا في شعر محمّد العيد:

اتّسمت بعض عناوين القصائد الشّعريّة لمحمّد العيد، بالرّمزيّة أحيانًا وبالاستثارة لتوتّر القارئ أحيانًا أخرى، إذْ يُدخِل النّفس المتلقّية في دهشة إيقاعيّة نغميّة ويؤدّي به إلى استكشاف دلالاتها الأسلوبيّة، نأخذ على سبيل المثال العناوين الّتي استهلّها بحرف النّداء وهي كثيرة مثل: (يا ليل، يا فؤادي، يا بحر، يا نفس، يا دار، يا قوم، يا مصر، يا وفد، يا شرق، يا فؤادً، يا كامل... وغيرها).

يبدو أنّ محمّد العيد كان يهدف من وراء هذه العناوين، جعل القارئ يقف وقفة تأمّل وتفكير، لأنّها جاءت نكرة، والنّكرة تفتح على المتلقّي أبوابًا تأويليّة غير متناهيّة، على عكس المعرفة الّتي تحدّد معالم النّصّ إلى حدّ ما، فأداة النّداء (يا) خرجت من أعماق النّفس المثقلة بالآهات والأنين من جهة، والمفعمة بالأحاسيس المتناقضة والمرتبكة من جهة أخرى، فلو أخذنا على سبيل المثال: عنوان يا بحر يستثيرنا ويستفزّ فينا الدّهشة الإيقاعيّة النّغميّة، فحرف النّداء (يا) يحمل كتلة من المشاعر العميقة في نفس الشّاعر، إذْ ساعدت ألف المدّ الطويلة على تفعيل عمليّة النّداء، لتعمّ بمدلولها كامل القصيدة، والمنادى بحر الّذي جاء نكرة، جعلنا في حيرة وتساءل، بل أثار في دواخلنا جملة من الدّلالات والإيحاءات الّتي يرغب الشّاعر في إيصالها إلى القارئ، فالبحر بعمقه واتّساعه احتوى انفعالات الشّاعر، لا سيّما أنّه كرّر عبارة يا بحر أكثر من ثلاث مرّات في القصيدة فقال:

يَا بَحْـــــرُ أَفْدِيـــــكَ بَحْـــــرَا مَلَـــــكْتَ قَلْبِـــــيَ سِحْـــــرا[1]

[1]- المصدر السّابق، ص62.

وفي بيت آخر:

يَا بَحْـــــــرُ أنـــــــت أَنِيـسِـــــــي إِنْ ضِـــــقْتُ بِالـــــهَمِّ صَـــــــدْرا[1]

وقال أيضًا:

يا بَحْـــــــرُ إِنْ ضَـــــــاقَ أَمْـــــــر قَـــــدْ يُحْـــــدِثُ اللَّـــــهُ أَمْـــــرَا[2]

نلاحظ مدى تعلّق الشّاعر بالبحر فهو مكان ساحر افتتن به، حتّى صار أنيسًا له إن ضاق صدره بالهمّ والأسى، وبالتّالي استحوذ عنوان يا بحر على انتباه القارئ وتوتيره، وشدّه ليبقى متواصلًا مع تراسليّة معاني القصيدة، وتبقى كلمة بحر بحروفها المتجاورة بين المهموسة والمجهورة والمتباعدة في المخرج (ب، ح، ر)، فحرف الباء شفويّ مجهور، أمّا حرف الحاء من الحروف المهموسة الرّخوة، الّتي توحي بالارتياح والانبساط، وتمنح عذوبة وجمالًا في الإنشاد، وكان لحرف الرّاء بمميّزاته التّكريريّة نغمًا وترنيمة جميلة وواضحة، هذا ما زاد من عذوبة كلمة بحر وسلاستها، مما ساهمت البنية الصّوتيّة الّتي جاءت ثلاثيّة في خفّتها على اللّسان، وسهولة نطقها وترديدها، وتقبّل السّامع لها يجعلها مستساغة.

نستشفّ من عنوان يا بحر جمالًا وشعريّة، حيث أبدع الشّاعر محمّد العيد في انتقاء أصواتها المتناغمة، ممّا أوجد علاقات دلاليّة امتدّت داخل النّسيج العام للقصيدة، فكان العنوان بمثابة بؤرة توتّر وإشعاع لدى المتلقّي، ارتكز عليها لتدعيم رؤيته الإبداعيّة، وتُلقي عليه بظلال إيحائيّة يحاول أن يفكّ شفراتها.

3.2. البُعد الدّلاليّ للرّمز في شعر محمّد العيد:

امتاز شعر محمّد العيد بجملة من السّمات الأسلوبيّة والخصائص الفنّية، الّتي خلّدت مآثره وحشدت عواطفه ومشاعره تجاه الإنسانيّة، ويُعدّ الرّمز من أهمّ الخصائص الّتي حفل بها شعره وأفضى من خلالها بمشاعره الإنسانيّة.

[1] – المصدر السّابق، الصفحة نفسها.

[2] – نفسه، ص65.

عرّف غنيمي هلال الرّمز بقوله:«هو الإيحاء؛ أيّ التّعبير غير المباشر على النّواحي النّفسيّة الّتي تقوم على أدائها اللّغة ودلالاتها، فالرّمز هو الصّلة بين الذّات والأشياء بحيث تتولّد المشاعر عن طريق الإثارة النّفسيّة لا عن طريق التّسمية والتّصريح»[1]، فالكناية أبلغ من التّصريح.

يمنح التّعبير غير المباشر دلالات وإيحاءات متجدّدة للّغة، ويفتح بؤرة توتّر لدى القارئ الّذي يحاول بدوره أن يفكّ شفرات تلك الرّموز، هذا ما يزيد من تحقيق دهشة إيقاعيّة نغميّة تُثير القارئ أكثر، وتجعله يستعذب القصيدة الشّعريّة ويغوص في دلالاتها، مبحرًا في معانيها المتنوّعة، وهذا ما نجده في شعر محمّد العيد الّذي عاش حقبة كان البوح فيها أمر لصعب المنال، والتّصريح فيها مطمح بعيد التّحقيق.

نذكر بعض الأمثلة الّتي اعتمد فيها الشّاعر على الرّمز كخاصّية أسلوبيّة مائزة في شعره منها رمز الحرّية، إذْ اختار مجموعة من الألفاظ والرّموز، فتارة يناديها بذات الفخار،وتارة أخرى يناديها بالحمراء، وطورًا آخر باسم ليلى، وقد استلهم الشّاعر قصّة قيس وليلى الّتي خلّدها التّاريخ والشّعر وأعطاها بعدًا رمزيًّا للتّعبير عن قضيّة شغلت باله واستولت على مكامن نفسه، ألا وهي قضيّة الحرّية الّتي رمز إليها بليلى، والّتي حال الاستعمار بينه وبينها، وهدف الشّاعر من استخدامه لهذا الرّمز، هو تبيان حبّه للجزائر، ومن أمثلة استخدامه للرّمز كوسيلة للتّعبير عن الحرّية قوله:

عَـــاطِني مـــن خمـــرةِ الأَمَـــالِ جَامـــا إن فيـهـــا نشْـــوةً تُحْـيـــي العِظَامَـــا
إن فِيـهَـــا لِـــي بَـــرْدًا وسَـلَامَـــا مـــن لَظَـى اليـأسِ ومِـن نَـار الخَسَـــار
وادعُ لـي ذاتَ الفَخـار يـا هَـزاري![2]

والمقصود بذات الفخار هو ما تضمّن دلالة الفخر والاعتزاز، وقد رمز للحرّية بذات الفخار ليجعل المتلقّي يُمعن فكره للوصول إلى معاني الشّاعر المقصودة، وهذا ما يزيد من توتّره وتغلغله في أعماق القصيدة الشّعريّة ليستلهم المعنى المُراد والمقصود، ليمحي الغموض الّذي أحاط بنفسه ويروي شغفه، في محاولة منه لفكّ الشّفرات الرّمزيّة الّتي زيّن بها الشّاعر قصيدته.

[1]– فريد سوزيق، مظاهر التّجديد في القصيدة العربيّة، مجلّة عود الند، العدد 23، الجزائر، 2016م، ص03.
[2]– محمّد العيد، الدّيوان، ص48.

رمز محمّد العيد للحرّية بلفظة الطّائر كأداة رمزيّة، وكانت أكثر الألفاظ الشّعريّة تداولًا واستعمالًا عنده وهي تارة تعبّر عن قيم جميلة، كالحرّية والاستقلال والسّلام، وتارة أخرى تعبّر عن أشياء مذمومة ومحتقرة؛ كالاستعمار والظّلم والاضطهاد كقوله:

وَأَغْـرَبُ خَطْـبٍ هَـالَنِي خطْـبُ مـوْطنٍ لَنَـا منعتــه الشَّمْــسَ أسـرابُ أَغــرُب
كَمَـا حبسـتْ عَنْــه الرِّيَـاحَ وَعَارَضَـتْ لِـهُ دُون سَـيْل القطـر مِـنْ كُـلِّ مسـرَب[1]

يرمز الشّاعر إلى الاستعمار بأسراب الغربان الّتي تحجب بأجنحتها السّوداء الشّمس الّتي هي رمز الحرّية، واختيار الشّاعر هذا الرّمز للدّلالة على الاستعمار هو من مخلّفات البيئة العربيّة الّتي كانت تتشاءم من مثل هذا النّوع من الطّيور لسواد لونها، ولارتباطها بالأماكن النّائية.

وفي مثال آخر نجده يرمز لنفسه بطائر، ليُعبّر عن واقعه بقوله:

ومَـا أَنَـا إلَّا طَـائِـرٌ فَـوْقَ بَـانَـة يُـرَدِّدُ سجْـعًـا خَـافِتًـا ذَاتَ مَغـرب
يُسِـرُّ بـه تَحْـت الـدُّجَـى مُتَسَتِّـرًا لِـيَـأْمَـن رَمْـيَ الصَّـائِـدِ المُتَرَقِّـبِ
فَـلَا تَحْقِـري صَـوتِي الرَّقِيـقِ فَإِنَّـهُ مِـنَ الشَّعْـبِ كَـالسِّلْـكِ المُكَهْـرَبِ[2]

اختار الشّاعر رمز الطّائر ليُعبّر من خلاله عن علاقة التّشابه بينهما، فالطّائر يصدح في الخفاء حتّى لا يصطاده الصّائد المترقّب، والشّاعر يغرّد بشعره بطريقة غير مباشرة ودون تصريح لأفكاره ومشاعره حتّى لا يتعرّض لمضايقات الاستعمار، وقد يكون المقصود بالطّائر حال الشّعب وهو جزء منه، والمراد بالسّجع في قوله: يردّد سجعًا خافتًا هو دعوته إلى الحرّية والانعتاق من قيود الاستعمار الّذي شبّهه بالدّجى واللّيل والمغرب، وهي كلّها معانٍ تدلّ على الظّلام الّذي يقع حائلًا بين الشّعب وتحقيق الحرّية فالملاحظ أنّ محمّد العيد رغم استعماله للرّمز وعدم التّصريح المباشر، إلّا أنّه يمنح للمتلقّي بعض المفاتيح الّتي تساعده على فكّ شفرات القصيدة، فرمز الطّائر لديه اختلف من حيث الشّكل واللّون، حسب المعنى الإيجابي أو السّلبي ينتقي نوع الطّائر، إذْ يقول في هذا المثال:

[1]- المصدر السّابق، ص264.
[2]- نفسه، ص265/264.

وضُـــمُّوا إلَى الطَّـــيرِ الجَمِيـــلِ جَنَاحَـــه فَـــلَا طَيْـــرَ إلَّا بِالجَنَـــاحَيْنِ يَطْلُـــعِ[1]

فوصف الطّائر بالجميل توضيح من الشّاعر للمعنى المقصود، وأنّ الصّوت الجميل الرّقيق المنبعث من طائر فيه إيجابيّة ومعاني جميلة، عكس المعاني السّلبيّة الّتي رمز إليها بالغراب الأسود فالهزار أو الحمامة بحكم شكلها الجميل وصوتها العذب، جعلها رمزًا للحرّية والسّلام عكس الغراب الأسود اللّون القبيح الصّوت، الّذي خصّص ترميزه بالاستعمار الغاشم، ورغم أنّ الطّير هو الأداة الرّمزيّة الغالبة في شعر محمّد العيد، بيد أنّه يلجأ أحيانًا إلى رموز أخرى تتفاوت في بساطتها ووضوحها، فهو شاعر يحبّ الوضوح والبساطة والسّهولة في شعره، لأنّ غرضه الوحيد أن تصل رسالته ويفهمها المتلقّي دون مراوغة أو غموض، فكان الرّمز سِمة فنّيّة أسلوبيّة في شعره، حاول من خلالها إبراز قدرته الشّعريّة واللّجوء إلى هذه الحِلْية للانفلات من الرّقابة، إذْ كانت أغلب رموزه مرتبطة بالحرّية والاستقلال والاستعمار.

عُرف شعر محمّد العيد بأنّه سهل اللّفظ، بسيط التّعبير، سليم التّراكيب، واضح الفكرة، قريب الصّورة، فهو أسلوب متأثّر بتربيّة الشّاعر ونشأته وظروفه، وظروف وطنه، لأنّ الحياة الأدبيّة بجميع جوانبها تتفاعل مع الظّروف الاجتماعيّة والسّياسيّة وتتأثّر بها، لهذا لم يكن أسلوبه من الأساليب المعقّدة والغامضة، ولا من الأساليب السّاذجة، فهو كغيره من شعراء الجزائر أقرانه، اختاروا النّمط الأوسط، ويعود ذلك التّأثير السلبيّ للبيئة الثّقافيّة الوطنيّة وتردّيها بسبب سياسة الاستعمار، وضعف الحركة النّقديّة، ومتطلّبات الحالة الرّاهنة، الّتي جعلت الشّعراء ينظرون إلى وظيفة الشّعر ورسالته، إذْ كان الشّعراء يكتبون لجمهور الشّعب ويستخدمون الشّعر أداة من أدوات الإصلاح، فالشّاعر منهم إنّما يتوجّه بعمله الشّعريّ إلى الغير لا إلى نفسه، ورغم أنّ شعره امتاز بالمباشرة والتّقريريّة، إلّا أنّ هذا لا يمنع من وجود بعض القصائد الّتي أبدع وتألّق فيها مثل: أين ليلاي ويا بحر ويا نفس..، وعليه فشعره ينقسم إلى مستويين –في رأي محمّد ناصر– وقد أشرنا إليه سابقًا.

اختصّ شعر محمّد العيد بشيوع النّبرة الخطابيّة، وهذا الأسلوب يحمل من سمات الخطابة وخصائصها أكثر ممّا يحمل من سمات الشّعر مع العلم أنّ هذه الفنون الأدبيّة يميّزها بعضها البعض ما تحمله من خصائص، بيد أنّ موضوع بحثنا هو اكتشاف الجماليّة والشّعريّة في شعر محمّد العيد، أي

[1]– المصدر السّابق، ص239.

من خلال المستوى الثاني لشعره الّذي أظهر فيه مقدرته على الإبداع والابتكار في تشكيل الصّورة وبعد تتبّع الموسيقى الخارجيّة في شعر محمّد العيد واكتشافنا مدى تأثّره بالمدرسة التّقليديّة الّتي اهتمّت بالوزن والقافية، قمنا بالاطّلاع أيضًا على الموسيقى الدّاخليّة، حيث تمثّل ذلك الانسجام الصّوتيّ الدّاخليّ، الّذي ينبع من هذا التّوافق الموسيقيّ بين الكلمات ودلالتها حينًا، أو بين الكلمات بعضها ببعض حينًا آخر، فالموسيقى الدّاخليّة تنبعث من حسن اختيار الكلمات الدّالة على المعنى، ومن حسن نظمها، لتترك أثرها المعنوي على النّفس وأثر جرسها على الأذن.

تتمثّل الموسيقى الدّاخلية في عدّة عناصر، منها الإيقاع الباطن الّذي نحسّه ولا نراه، ويكون في تعادل النّظم عن طريق مذاق الحروف وتكرارها، واستعمال حروف مهموسة وأخرى مجهورة القيم الصّوتيّة في النّصّ الشّعريّ من حركة وسكون ومدلولاتها، علو الصّوت وانخفاضه أثناء الإنشاد الشّعريّ ليناسب حالات معيّنة، وهذا النّوع من الموسيقى موجود بكثرة في شعر محمّد العيد كما هو عند غيره من معاصريه من شعراء الإحياء، فهم لم يهتمّوا بالوزن والقافية فحسب، وإنّما تميّز شعرهم بتآلف الكلمات وتناسق الألفاظ وانسجامها، وقد زخر شعره بالكثير من ظواهر الموسيقى الدّاخليّة كالتّكرار والتّصريع، والجناس والطّباق والتّوازيّ، وغيرها، حيث أحسن توظيفها للتّعبير عن مشاعره ونقلها إلى سامعيه وقُرّائِه والتّأثير فيهم.

4.2. دلالة الانزياح التّركيبيّ في شعر محمّد العيد:

يبدو أنّ الانحراف الأسلوبيّ في شعر محمّد العيد تجلّى في جملة من السّمات الأسلوبيّة كالتّكرار والانزياح التّركيبيّ وغيرها، نخصّ حديثنا عن الانزياح التّركيبيّ باعتباره خروجًا عن الاستعمال المألوف، وهو ما يكسب الخطاب سمة أسلوبيّة لدى المتلقّي فيحقّق له مفاجأة حافلة بالدّهشة والتّوتّر، حيث يدفعه شغفه إلى تتبّع أسباب الخرق ووظائفه.

ينبغي الإشارة أنّ الانزياح التّركيبيّ له عدّة صور في الخطاب الشّعريّ، بيد أنّنا آثرنا الحديث عن **التقديم والتّأخير** الّذي يقوم على إعادة ترتيب الجملة، فيقدّم ما ينبغي تأخيره، ويؤخّر ما كان أصله التّقديم، إذْ يُساعد التّقديم والتّأخير على إغناء التّحوّلات الإسناديّة التّركيبيّة في النّصّ الشّعريّ ويزيد من تكثيف الخصائص الفنيّة والجماليّة، وللجرجانيّ تلميح حول هذا الأمر من خلال قوله: «ولا

تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثمّ تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف موقعه، أن تقدم فيه شيئ وحول اللّفظ عن مكان إلى مكان»[1].

جاء عنوان قصيدة بلادي لمحمّد العيد جملة نداء حذفت فيها أداة النّداء، وكان المنادى مضاف إلى ياء المتكلّم، وفي ذلك إلصاق للوطن بالذّات، واعتبار وجود الأنا مرتبط بوجود الوطن فالوطن مكان الاستقرار والأمان، وكان سبب الحذف كما يبدو الاهتمام بالمنادى ليكون في الصّدارة.

يقول محمّد العيد في استهلال نصّه الشّعريّ:

بِـــلَادِي فِـــدَاكِ الـــرُّوحُ واللهُ عَـــالِمُ عَلَيْـكِ سَـلَامٌ خَـالِصُ القَصْـدِ سَـالِمُ[2]

تأخّر المبتدأ سلام، وتقدّم الخبر شبه الجملة عليك في الشّطر الثاني، وهذا يدلّ على تهميش المركز، الّذي كان يحتلّ صدارة الكلم للبدء بالرفعة وجعلها تتّصل بكاف الخطاب: البلاد، الأرض ونرصد تتابع للنّعوت: سالم، خالص لتزيد من كثافة الدّلالات، وتدلّ على الاستقرار والهدوء في الوطن وقد فصل الشّاعر بين جملة النّداء والجملة الاسمية في الشّطر الثاني، حيث تكرّر فيها تركيب المبتدأ والخبر: فداك الرّوح والله عالم، لتؤدّي الثانية: الله عالم وظيفة الحال، فتكرار التّركيب الاسمي يوحي بأهمّيّته وما مدى مركزيّته في القصيدة، بيد أنّ الجملة الفعليّة قد همّشت باستثناء جملة النّداء وبالتّالي سبّبت الاستقرار والسّكون.

ساهمت هذه التّغييرات من تقديم وتأخير وحذف في تغيير ترتيب العناصر الّتي يتكوّن منها البيت الشّعريّ، وهي تمثّل ظواهر أسلوبيّة حفل بها شعر محمّد العيد، والّتي كان يهدف من ورائها إحداث توازن صوتيّ في البيت أو اجتناب الثّقل، أو تحقيق أهداف معنويّة كالتّخصيص ولفت النّظر إلى العنصر المقدَّم.

ورد **التّقديم والتّأخير** بأشكال متعدّدة في شعر محمّد العيد، نذكر مثالًا آخر في قوله:

نَـحْـــــنُ الـــدُّعَـــــاةُ وَلَا وَنَـــــى نَـحْـــــنُ الحُـمَـــــاةُ وَلَا وَجَـــــل[3]

[1]-الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص143.

[2]- محمّد العيد، الدّيوان، ص128.

[3]- نفسه، ص384.

تحقّق التّوازيّ بين شطريّ البيت، فكانت بداية كلّ بيت تتألّف من مبتدأ + خبر في صدر البيت، المبتدأ هو الضّمير المنفصل نحن، وخبره الدّعاة، أمّا في عجز البيت المبتدأ كذلك الضّمير المنفصل نحن، والخبر الحماة، إذْ وصف المبتدأ نحن وصفًا ثابتًا: الدّعاة الحماة.

وفي قوله أيضًا:

نَحْــنُ جــيشُ التَّحريــر جنــدُ النِّضــال نحــن أسْـــدُ الفـــدى نُمُـــورُ النِّــزال[1]

وظّف محمّد العيد هنا أيضًا خاصّية التّوازيّ، حيث تواز الشّطرين من خلال تكوّنه من مبتدأ + خبر في صدر البيت، المبتدأ نحن وخبره جيش التّحرير، وفي عجز البيت كان المبتدأ ضميرًا منفصلًا هو نحن، والخبر أسدى الفدا، وهذه التّحوّلات الإسناديّة التّركيبيّة ساهمت في تفعيل النّصّ الشّعريّ وإضفاء بؤرة توتّر لدى القارئ ليتطلّع إلى سبب هذه التّغيّرات، ويتجاوب مع القصيدة الشّعريّة أكثر.

يتّضح ممّا سبق أنّ هناك علاقة وطيدة بين الصّوت والدّلالة، إذْ أنّ الأصوات سواء كانت صوامتًا أو صوائتًا تسهم في بناء الخلفية الإيقاعيّة والمعنويّة، وذلك ما لمسناه في شعر محمّد العيد حيث تضافر عدد من المستويات الصّوتيّة، الّتي أسهمت بشكل فعّال في تعميق الدّلالة، وذلك بدءًا من الصّوت (الفونيم)، إلى الصّيغة والتّركيب، لإظهار الحدث المركزيّ فيها، وقد ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بنفسيّة الشّاعر، في محاكاة الواقع المرير لما تمثّله من دلالة تتطلّب تدافعًا وتدفّقًا للصّوت.

لم يكن يهدف محمّد العيد التّلاعب بالألفاظ، بقدر ما كان تكراره واعيًّا بتأديّة الدّلالة المستهدفة، وإيصال رسالته النّبيلة إلى شعبه، بما تحمله من عواطف جيّاشة، ومشاعر وطنيّة خالصة فكانت توازناته الصّوتيّة انعكاسًا لقدرته في تشعير اللّغة واستجلاء طاقاتها الإيحائيّة والإيقاعيّة، كما ساهمت بعض الملامح الأسلوبيّة في شعره كالرّمز في تعميق المعاني وخرق توقّعات المتلقّي واستثارته من خلال التّقابلات الضدّيّة والانزياحات الشّعريّة كالاستعارة والتّشبيه، لتتحقّق بذلك جماليّة إيقاعيّة بأبعادها الصّوتيّة والدّلاليّة في شعر محمّد العيد آل خليفة.

[1]- المصدر السّابق، ص390.

خاتمـــــــة

أحمد الله عزّ وجلّ أنْ وفّقني إلى أنْ انتهيت من هذا البحث، والّذي كان إسهامًا متواضعًا يقف على أهمّ الظّواهر الإيقاعيّة والأسلوبيّة، الّتي كشفت جماليّة شعر محمّد العيد آل خليفة، فقد كان لشعره مكانة مرموقة في الأدب الجزائريّ، وأثبت حضوره كصرح شعريّ امتلك مقوّمات الشّعريّة وفنّية التّصوير، وهذا ما لمسناه في بحثنا، الّذي خلصنا فيه إلى جملة من النّتائج؛ نذكر منها:

– ارتباط شعر محمّد العيد بالمناسبات الدّينيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة، الّتي كانت تنظّمها جمعيّة العلماء المسلمين في نشاطاتها الشّاملة والّتي كانت الحافز الأساسي لكتابة الشّعر، بيْد أنّ هذه المناسباتيّة لم تؤثّر على شاعريّته.

– عُرِف محمّد العيد بتمسّكه الشّديد بالفهم التّقليديّ للشّعر، والتزامه بالشّروط الّتي وضعها القدماء، واعتبار أنّ كلّ من يخرج عليها خارج عن دائرة الشّعراء، بالإضافة إلى التزام محمّد العيد بالشّكل القديم للقصيدة، فقد كان خاضعًا لاعتبارات أخرى تمثّلت في الرّقابة الأخلاقيّة الّتي وضعها أصدقاؤه المصلحون عليه، والّتي كانت كما يبدو مبنيّة على الرّضا، حيث كان هؤلاء الأصدقاء يقوّمونه إذا رؤا في شعره خروجًا عن الجادّة، أو عند استخدامه لعبارات لا تليق بالدّين والخلق الكريم زيادة على ذلك هناك قيد آخر له بالغ الأثر في شعره؛ هو الالتزام بالبساطة اللّغويّة، فكان يفضّل انتقاء الألفاظ البسيطة الواضحة، والّتي تتوفّر في الوقت نفسه على أكبر قدر ممكن من الجمال، وهذا حتّى يحقّق تواصلًا متفاعلًا وناجحًا مع جمهوره، الّذي كان أغلبه من الشّعب البسيط، كان لهذه القيود أثرًا فاعلًا في انتاج محمّد العيد الشّعريّ، وطبعه بطابع خاصّ، يظهر عليه الاتّجاه الإصلاحيّ والأخلاقيّ، يأخذ من التّراث شكله، ومن الواقع الاجتماعيّ مواضيعه.

– استطاع محمّد العيد بفضل تكوينه الإسلاميّ أن يمتلك ناصية اللّغة ويرّوض قوافيها، فهو من القلّة الّذين تمكّنوا من استثمار التّراث الأدبيّ، فالمتتبّع لديوانه يلاحظ ارتباطه بالمعجم اللّغويّ القديم وإن كانت موضوعاته حديثة، فهو يعتني بالقاموس القديم، مثله مثل شعراء الإصلاح، وهذا أمر مقصود، إذْ يُعدُّ شكل من أشكال المقاومة، لما أصاب اللّغة من تدمير على يد المستعمر.

– لابدّ من الإشارة إلى أنّ سرّ نجاح أيّ شاعر هو وصول شعره إل عقول و قلوب من يخاطبهم أي أنّ المتلقّي يستشعر مشاعر الشّاعر، وتصل إلى وجدانه بكلّ سهولة، وسلاسة دون تعقيد أو متاهات، وهذا ما حقّق النّجاح لمحمّد العيد، إذْ اتّسم شعره بالبساطة والسّهولة، وإيمانًا منه برسالة الشّعر في معالجة قضايا وطنه وأمّته، تحرّى محمّد العيد اللّغة السهلة البسيطة والمعاني الميسورة

والصّور القريبة المنال، والجمل سهلة التّراكيب، ورغم ذلك فهذه السّهولة والبساطة لم تكن حائلًا دون جمال شعره وقوّة تأثيره، فلغته كانت أميل إلى الجزالة لفظًا وتركيبًا، ولم يكن ميّالًا إلى الغريب من اللّغة إلّا ما وقع في التّركيب لفظ يناسب المكان.

– نظم الشّاعر على الأوزان الصافية والمزدوجة، إذْ أكثر من الإيقاعات الفخمة كالكامل والطّويل والبسيط والوافر، بما يناسب حالته الشّعوريّة من انفعالات وأحزان وآمال، فاحتاج إلى طول نفس يحتوي هذه الشّحنات الدّاخليّة لديه، وهذا ما يتناسب مع الخصائص الإنشاديّة لشعره، حسب ما تقوم عليه سيّاقاتها الوزنيّة من أنظمة تتابع مقاطعها وتواليها، لأنّه المنهج الّذي تتحدّد به خفّة الوزن أو ثقله، وفق الاعتبارات اللّسانيّة.

– عُرِف عن محمّد العيد كثرة إلقائه لأشعاره في المحافل الوطنيّة والمناسبات الدّينيّة، وهذا ما جعله حريصًا على انتقاء ألفاظه ومعانيها، وإيقاعاتها، فالإنشاد يستجلي الكثير من الأسرار الجماليّة الّتي تنطوي عليها الأنساق الإيقاعيّة، بإضفاء قيم شعريّة لا تحتويها أيقونة النّصّ الشّعريّ وهو مكتوب أو مقروء، ليبقى الإنشاد من أكثر المصطلحات ثراءً وإيحاءً، لاتّصاله بنظام اللّغة، وعناصر الإدهاش والجمال فيها، ويتّصل من جانب آخر باللّفظة وتكوينها بجرسها الرّنان، فتتداعى طربًا لحلاوة يختزنها السّمع ويؤدّيها البصر والإحساس.

– حرص محمّد العيد على تحقيق الشّروط الإنشاديّة المؤاتيّة للقول الشّعريّ، ومن بين هذه الشّروط؛ المباعدة بين مخارج أصوات الحروف الّتي تتركّب منها لغة الشّعر، وقد ساندت هذه الميزة الإيقاعيّة إلى نظريّة الانسجام المقطعيّ؛ بمعنى المناوبة والتّبديل بين المقاطع الطّويلة المفتوحة (المدود) وبين المقاطع البسيطة القصيرة الزّمن، حتّى يؤدّي انسجام تواليها وتداعيها في انتاج الوظيفة اللّسانيّة المريحة، الّتي تشرح الصّدر واللّسان ولا تكدّهما.

– يمكننا القول من خلال التّوازنات الصّوتيّة الّتي حفل بها شعر محمّد العيد، أنّها كانت دقيقة وفعّالة، في صنع بنية الإيقاع، مبتعدًا بذلك عن التّكلّف، وهذا مازاد شعره بساطة وجمالًا، فهو شاعر حكمة وأخلاق، وقيم وتاريخ، وطبيعة وجمال وإرشاد، ففي أيّ موضوع ينظم قصيدة إلّا ونستشفّ منها حكمة أو درس خلقيّ، أو فوائد التّاريخ، أو مصائب الوطن، أو إستمتاع بأجمل المناظر الطّبيعيّة، فيبتعد عن التّفلسف والمبالغة، كان جزئريًّا ثوريًّا إسلاميًّا عربيًّا بامتياز.

– تمثّلت براعته وتجلّت في الإيقاع، وخاصّة في السّجع والجناس والتّوازيّ والتّضاد وغيرها، ولا يعدّ هذا البديع مجرّد زخرف لفظيّ شكليّ، وإنّما كان توظيفه لتلك المحسّنات البديعيّة في الشّعر يوحي بقدرته وتمكّنه من التّلاعب باللّغة، فالبديع يحقّق التّوافق والانسجام في القصائد نتيجة الإمتاع والإطراب الحادث من الإيقاع، الّذي يأتي مناسبًا ونفسيّة الشّاعر الّتي تعكس القصيدة، فهناك قصائد لا يظهر دورها الفنّي والدّلاليّ إلّا من خلال رونقها الّذي تُضفيه المحسّنات البديعيّة، وهذا ما يجعل القارئ أو السّامع يتجاوب معها، وينجذب إلى الغوص داخل معانيها.

– تمثّل الانحراف الأسلوبي في شعر محمّد العيد جملة من السّمات الأسلوبيّة كالتّكرار والانزياح التّركيبي والدّلالي، ممّا أكسب خطابه الشّعريّ سمة أسلوبيّة حقّقت للمتلقّي مفاجأة حافلة بالدّهشة والتّوتّر، في محاولة منه لتتبّع أسباب الخرق ووظائفه.

– امتاز أسلوب محمّد العيد الشّعريّ بتوظيف الرّمز، الّذي كان يفتح بؤرة توتّر لدى المتلقّي الّذي يحاول بدوره فكّ شفرات تلك الرّموز، هذا ما يجعله يستعذب القصيدة ويغوص في دلالاتها وسبب توظيف الشّاعر للرّمز راجع إلى الزّمن الّذي عاشه وتضييق المستعمر على الشّعراء، ومنعهم من البوح والتّصريح، ورغم ذلك فرموزه لم تكن غامضة مبهمة، لأنّه كان يُراعي طبيعة جمهوره وبساطته وهدفه الأوّل والأخير هو وصول رسالته إلى المتلقّي والتّأثير فيه، وليس تشتيت أفكاره وزعزعتها.

– يبدو أنّ موضوع جماليّة الأسلبة الإيقاعيّة موضوع حافل بالتّفرّعات الصّوتيّة والتّضافرات الأسلوبيّة الّتي قبضنا على بعضها، رغبةً منّا لكشف جماليّة شعر محمّد العيد آل خليفة ودور إيقاعاته في جعل أسلوبه الشّعريّ يتميّز ويتألّق، ويترك صدى رنّان ومؤثّر في نفسيّة المتلقّي، بيْد أنّه من المستحيل الإحاطة بالموضوع من جميع زواياه، فبؤرة الإشكال تظلّ مفتوحة ومتوتّرة، لتستثير غيرنا من الباحثين، للوقوف على مالم ينصفنا الوقت والظّرف لدراسته.

وختامًا نحمد الله حمدًا كثيرًا.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم: برواية الإمام ورش عن نافع.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المراجع والمصادر باللّغة العربيّة:

1- إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، دط، الأنجلو المصرية، القاهرة، دت.

- الأصوات اللّغويّة، دط، مكتبة الأنجلو مصرية، دت

- موسيقى الشّعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952م.

4- إبراهيم رماني، الغموض في الشّعر العربي الحديث، ط3، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م.

5- ابن الأثير ضياء الدّين، المثل السّائر، قدّمه وعلّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي عبده، دط دار النّهضة مصر للطّبع والنّشر، الفجالة، القاهرة، دت، ج1.

6- ابن جنّي أبو الفتح عثمان، سرّ صناعة الإعراب، تحقيق: حسن الهنداوي، ط1، دار القلم، 1985م، ج1.

- الخصائص، حقّقه: محمّد علي النّجار، ط1، دار عالم الكتب، 2006م.

8- ابن خلدون، المقدّمة: تحقيق: حامد أحمد الطّاهر،ط1، دار الفجر للتّراث، القاهرة مصر 2004م.

9- ابن دريد أبو بكر محمّد بن الحسين، جمهرة اللّغة، حقّقه وقدّم له: رمزي منير بعلبكي ط1، دار الملايين، بيروت، لبنان، 1987م، ج1.

10- ابن رشيق أبو علي الحسن الأزدي القيرواني، العمدة في صناعة الشّعر ونقده، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000م، ج1.

11- ابن طباطبا العلوي محمّد بن أحمد، عيار الشّعر، تحقيق: محمّد زغلول سلام، ط3، منشأ المعارف، دت.

12- ابن فارس أحمد بن زكريا أبو الحسين ، معجم مقاييس اللّغة تحقيق: عبد السّلام محمّد هارون، دار الفكر للطباعة والنّشر، القاهرة، دت، ج1.

13- ابن منظور أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم، لسان العرب، ط3، دار صادر بيروت، 2004م، ج1، ج 11، ج15.

14- أبو السّعود سلامة أبو السّعود، الإيقاع في الشّعر العربيّ، دط، دار الوفاء، الإسكندرية دت.

15- أبو القاسم سعد الله، محمّد العيد رائد الشّعر الجزائري الحديث، ط1، دار المعارف 1998م، ج1.
16- أبو حيّان التّوحيدي علي بن محمّد بن العبّاس، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: هيثم خليفة الطعيمي، دط، المكتبة العصريّة، بيروت، لبنان، 2011م، ج1.
17- أحمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، ط1، دار الفكر للطباعة والنّشر، 1999م.
18- أحمد عزور، علم الأصوات اللّغويّة، دط، ديوان المطبوعات الجامعيّة، وهران، دت.
19- أحمد محمّد قدّور، مبادئ اللّسانيّات، ط2، دار الفكر، 1999م.
20- أدونيس علي أحمد سعيد، الشّعريّة العربيّة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1985م.
21- زمن الشّعر، ط3، دار العودة، بيروت، لبنان، 1983م.
22- أميمة الرواشدة، شعريّة الانزياح، دط، منشورات أمانة عمان الكبرى، 2004م.
23- أيمن اللّبدي، الشّعريّة والشّاعريّة، ط1، دار الشّروق، 2006م.
24- بشر كمال، فنّ الكلام، دط، دار غريب، 2003م.
25- بوزياني عبد القادر، الميسّر في علم العروض والقوافي، دط، دار الغرب للنّشر، دت.
26- تامر سلّوم، نظريّة اللّغة والجمال في النّقد العربي، ط1، منشورات دار الحوار اللاذقيّة سوريا، 1983م.
27- تحسين عبد الرضا الوزّان، الصّوت والمعنى، في الدّرس اللّغوي عند العرب، في ضوء علم اللّغة الحديث، ط1، دار دجلة، 2011م.
28- تمام حسان، اللّغة العربيّة معناها ومبناها، ط3، عالم الكتب، 1998م.
29- ثعلب أحمد بن يحي، قواعد الشّعر، تحقيق: رمضان عبد التّواب، ط1، مكتبة الخانجي القاهرة، 1966م.
30- جابر عصفور ، مفهوم الشّعر، ط3، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، 1983م.
31- الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر، البيان والتّبيين، تحقيق وشرح: عبد السّلام محمّد هارون دار الفكر للطّباعة والنّشر، 1998م، ج1، ج2.
- رسائل الجاحظ، تحقيق:عبد السّلام هارون، ط1، دار الجيل بيروت، 1991م.

33- الجرجانيّ أبو بكر عبد القهار بن عبد الرحمن بن محمّد، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمّد رضوان الداية وفايز الداية ، ط1، دار الفكر، دمشق، 2007م.
- أسرار البلاغة، تعليق: محمّد عبد المنعم خفاجي، ط3، مكتبة القاهرة، 1979م.
35- جلال الدّين السّيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، ط1 مطبعة المشهد الحسين، مصر،1387هـ.
36- الجوهري، تاج اللّغة وصحاح العربيّة، تحقيق: شهاب الدّين أبو عمرو، دار الفكر للطّباعة والنّشر، بيروت، 2010م، مادة سلب، ج1.
37- حازم القرطاجنّي أبو الحسن منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمّد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، 1983م.
38- حامد صالح خلف الربيعي، مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، سلسلة بحوث اللّغة العربيّة، دط، جامعة أمّ القرى،1996م.
39- حساني أحمد، مباحث في اللّسانيات، دط، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دت.
40- حسن البنداري ، نظريّة الإبداع الشّعريّ عند النّواجي، ط1، مكتبة الأنجلو مصرية 2000م.
41- حسن ناظم، مفاهيم الشّعريّة، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثّقافي العربي، 1994م.
42- حسني عبد الجليل يوسف، التّمثيل الصّوتي للمعاني، دراسة تطبيقيّة في الشّعر الجاهلي ط1، الدار الثقافيّة للنّشر 1998م.
43- حسين أبو النّجا، الإيقاع في الشّعر الجزائري دراسة، دط، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2003م.
44- حسين الصديق، فلسفة الجمال ومسائل الفنّ عند أبي حيّان التّوحيدي، ط1، دار الرّفاعي، دار القلم العربي، 2003م.
45- الخطيب التّبريزي، الكافي في العروض والقوافي، شرح وتعليق: إبراهيم شمس الدّين، ط1 دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،2003م.
46- خلف حازر الخريشة، جمالية التّشكيل العروضي والإيقاعي للبحر الطّويل، دراسات العلوم الإنسانية، المجلّد41، ملحق2، 2014م.

47- رشيد شعلال، البنية الإيقاعيّة في شعر أبي تمّام، بحث في تجلّيات الإيقاع تركيبًا ودلالة وجمالًا، ط1، عالم الكتب الحديث، 2011م.

48- رمضان عبد التّواب، المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي،ط3، مكتبة الخانجي بالقاهرة،1997م.

49- رياض زكي قاسم، تقنيّات التّعبير العربيّ، ط2، دار المعرفة بيروت، لبنان، 2002م.

50- سامي محمّد عبابنة، لتّفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التّراث النّقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ط2، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010م.

51- السجلماسي أبو محمّد القاسم، المنزع البديع، تحقيق: علّال الغازي، ط3، مكتبة المعارف الرباط، 1980م.

52- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة، ط3، عالم الكتب القاهرة، مصر 1996م.

53- سلطان منير، الإيقاع الصّوتيّ في شعر شوقي الغنائيّ، ط1، منشأة المعارف بالإسكندريّة 2000م.

54- سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السّلام هارون، ط2، نشر الخانجي بالقاهرة، 1977م.

55- شامية أحمد، في اللّغة، ط1، دار البلاغ، 2002م.

56- شوقي ضيف، في النّقد الأدبيّ، ط5، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1962م.

- الرّثاء، ط4، دار المعارف، دت.

58- صالح أحمد شامي، الظّاهرة الجمالية في الإسلام، ط1، المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق 1986م.

59- صبري متولي، دراسات في علم الأصوات، الأصول النّظريّة والدّراسات التّطبيقيّة لعلم التّجويد القرآني، ط1، مكتبة زهراء الشّرق، 2006م.

60- صلاح فضل، علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، ط3، النادي الأدبيّ الثّقافي، 1988م.

- أساليب الشّعريّة المعاصرة، دط، دار قباء، دت.

62- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعري، ط1، دار الأيام للطّباعة والنّشر 1996م-1997م.

63- الطاهر بومزبر، أصول الشّعريّة العربيّة نظريّة حازم القرطاجنّي في تأصيل الخطاب الشّعري ط1، دار العربيّة للعلوم، 2007م.

64- عبد الدايم صابر، التّجربة الإبداعيّة في ضوء النّقد الحديث دراسات وقضايا، ط1، مكتبة الخانجي، مصر، 1990م.

65- عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1، دار الفجر للنّشر، 2003م.

66- عبد الرحمن حسن الميداني، البلاغة العربيّة أسسها وعلومها وفنونها، ط1، دار القلم 1996م، ج2.

67- عبد الرّحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشّعر العربي، ط1، دار أبي رقراق للطّباعة والنّشر 2002م.

68- عبد الرضا علي، موسيقى الشّعر العربيّ قديمة وحديثة، دراسة وتطبيق في شعر الشّطرين والشّعر الحرّ، ط1، دار الشّروق للنّشر ، 1997م.

69- عبد السّلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، ط3، دار العربيّة للكتاب، دت.

70- عبد العزيز عتيق، في تاريخ البلاغة العربية، دط، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر بيروت، لبنان، دت.

71- عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللّغويّة، ط1، كلية العلوم والآداب، الجامعة الهاشمية عمان، الأردن، 1998م.

72- عبد الله الطّيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط3، دار الآثار الإسلامية الكويت، 1989م.

73- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط1، كتاب النّادي الأدبيّ الثّقافيّ، السّعوديّة، 1985م.

74- عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دط، دار هومة للطّباعة والنّشر، الجزائر، 2007م.

- دراسة سميائيّة تفكيكيّة لقصيدة أين ليلاي، دط، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دت.

- نظريّة البلاغة – متابعة لجماليّات الأسلبة إرسالًا واستقبالًا– ط2، دار القدس العربي للنشر 2010م.
77- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتّوازي، ط1، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنّيّة، مصر 1999م.
78- عدنان حسين قاسم، الاتّجاه الأسلوبيّ البنيويّ في نقد الشّعر العربيّ ، دط، الدّار العربيّة للنّشر، مصر، 2001م.
79- العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمّد، الجامع في العروض والقّوافي، تحقيق: زهير غازي زاهد وهلال ناجي، دط، دار المغرب الإسلامي، بيروت، 1995م.
80- عزّ الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، دط، دار الكتاب العربيّ، القاهرة، 1967م.
81- عسران محمود، البنية الإيقاعيّة في شعر شوقي، دط، مكتبة بستان المعرفة، 2006م.
82- عصام عبد السلام شرتح، قراءات جماليّة في بنية القصيدة الحداثيّة، ط1، دار المعتز للنشر 2018م.
83- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربيّ، ط1، مملكة البحرين، وزارة الإعلام للثقافة والتّراث الوطني، 2006م.
84- علي الجندي، الشّعراء وإنشاد الشّعر، ط2، فنّ التّشبيه، 1966م.
85- علي نجاة، فنّ الإلقاء بين النّظريّة والتّطبيق، تقديم: مختار السويقي، ط3، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، 2003م.
86- عمر عبد الله العنبر، محمّد حسن عواد، الأسلوبيّة وطرق قراءة النّصّ الأدبيّ، دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة المجلّد41، العدد2، 2014م.
87- عمّيش العربي، خصائص الإيقاع الشّعريّ،د ط، دار الأديب للنّشر، السانيا، وهران الجزائر، 2005م.
88- عيسى علي العاكوب، موسيقا الشّعر العربيّ، ط1، دار الفكر، دمشق سوريا، 1997م.
89- غالب فاضل المطلبي، في الأصوات اللّغويّة، دراسة في أصوات المدّ العربيّة، منشورات وزارة الثّقافة والإعلام، 1984م.

90- الفارابي أبو نصر، الموسيقى الكبير،تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة،دط،دار الكتاب العربي، دت.
91- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة، تقديم: الأستاذ الدّكتور: طه وادي، طبعة مزيدة ومنقّحة، مكتبة الآداب علي حسين، 2004م.
92- الفيروزابادي مجد الدّين محمّد بن يعقوب بن إبراهيم الشيرازي الشافعي، القاموس المحيط دار الكتب العلميّة، 1999م، ج1
93- قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق: الدّكتور محمّد عبد المنعم خفاجي، دط، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، دت.
94- الكاتب حسن بن أحمد بن علي، كمال أدب الغناء، مراجعة: محمود أحمد الحنفي وتحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، دط، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب بالقاهرة، 1975م.
95- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن، ط2، دار العلم للملايين، 1981م.
96- محمّد العلمي، العروض والقافية، دراسة في التّأسيس والإستدراك، ط1، دار الثّقافة، المغرب دت.
97- محمّد العمري، الموازنات الصّوتيّة في الرّؤية البلاغيّة والممارسة الشّعريّة، دط، أفريقيا الشّرق الدّار البيضاء، 1999م.
98- محمّد المبارك، استقبال النّصّ عند العرب، ط1، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر 1999م.
99- محمّد بن حسين بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ط1، دار الكتب العلمية بيروت، 2004م.
100-محمّد بن سمينة، محمّد العيد آل خليفة، دراسة تحليليّة لحياته، دط، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، الجزائر، 1992م
101-محمّد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة،دط، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
102-محمّد عبد الله القاسمي، التّكرارات الصّوتيّة في لغة الشّعر، زياد فلاح الزعبي، ط2، عالم الكتب الحديث، 2010م.

103-محمّد عبد المنعم خفاجي، محمّد السّعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الأسلوبيّة والبيان العربي، ط1، الدّار المصريّة اللبنانيّة، 1992م.

104-محمّد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دط، دار المعرفة الجماليّة، دت.

105-محمّد مصايف، فصول في النّقد الأدبيّ الجزائريّ الحديث، دط، الشّركة الوطنية للنّشر الجزائر، 1997م.

106-محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعريّ، استراتيجيّة التّناص، ط3، المركز الثّقافيّ العربيّ 1992م.

107-محمّد مهدي الشّريف، معجم مصطلحات علم الشّعر العربيّ، ط1، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 2004م.

108-محمّد هيشور، إسهام الإنشاد في الإستنهاض الحضاريّ، ط1، مكتبة الرشاد للطباعة والنّشر، الجزائر، 2010م.

109-مراد حسن فطوم، التّلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع هجري، دط، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق، 2013م.

110-مراد عبد الرحمان مبروك، من الصّوت إلى النّصّ، نحو نسق منهجي لدراسة النّصّ الشّعريّ، ط1، دار الوفاء، 2002م.

111-مسعود بودوخة، الأسلوبيّة وخصائص اللّغة الشّعريّة، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن 2011م، المجلّد1.

112-مصلوح سعد عبد العزيز، دراسة السّمع والكلام صوتيات اللّغة من الإنتاج إلى الإدراك ط1، عالم الكتب، 2000م.

113-مكي درار، المجمل في المباحث الصّوتيّة من الآثار العربيّة، دط، دار الأديب للنّشر السانيا الجزائر، دت.

114-منير سلطان، الإيقاع في شعر شوقي الغنائي- الجملة والخصائص- دط، منشأة المعارف جلال حزى وشركاه، دت.

115-موسى ربابعة، جماليّات الأسلوب والتّلقي، ط1، دار جرير للنّشر، عمان، الأردن 2008م.

116-موفق قاسم خلف الخاتوني، دلاله الإيقاع وإيقاع الدّلالة في الخطاب الشّعريّ الحديث ط1، دار غيداء للنّشر، 2016م.

117-مؤنس رشاد الدّين، المرام في المعاني والكلام، القاموس المحيط الكامل، ط1، دار الرّاتب 2000م.

118-ميس خليل محمّد عودة، تأصيل الأسلوبية في الموروث النّقدي والبلاغي، ط1، دار جليس الزّمان، 2010م.

119-ميشال عاصي، مفاهيم الجماليّة والنّقد في أدب الجاحظ، ط2، مؤسّسة نوفل، بيروت 1981م.

120-ناصر محمّد، الشّعر الجزائريّ الحديث، اتّجاهاته وخصائصه الفنّية، 1925- 1975م ط2، دار الغرب الإسلامي، 2006م.

121-نافع عبد الفتّاح صالح، عضويّة الموسيقى في النّصّ الشّعريّ، الزرقاء، الأردن، ط1، مكتبة المنار، 1985م.

122-نجوى محمود صابر، دراسات أسلوبيّة وبلاغيّة، ط1، دار الوفاء، 2008م.

123-نصر الدّين بن زروق، البُنى الأسلوبيّة في شعر محمّد العيد آل خليفة، دراسة تطبيقيّة على ديوانه، ط1، دار الوعي الرّوبية، الجزائر، دت.

124-نور الدّين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النّقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشّعري والسّردي، دط، دار هومة للطّباعة والنّشر، الجزائر، 2010م.

125-يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبيّة الرّؤية والتّطبيق، ط1، دار المسيرة للنّشر، عمان الأردن، 2007م.

ثانيا: قائمة المراجع المترجمة:

1- إتيان سوريو، الجماليّة عبر العصور، ترجمة: ميشال عاصي، ط2، منشورات عويدات بيروت، 1982م.

2- إرنست بولجرام، مدخل إلى التّصوير الطّيفي للكلام، ترجمة وقدّم له:سعد عبد العزيز مصلوح، دط، عالم الكتب، دت.

3- بندتو كروتشه، فلسفة الفنّ، ترجمة وتقديم: سامي الدّروبي، ط1، المركز الثّقافي العربي2009م.

4- جان كوهين، النّظريّة الشّعريّة بناء لغة الشّعر اللّغة العليا، ترجمة: أحمد درويش،ط4، دار غريب للطباعة والنّشر، القاهرة، 2000م، ج1.

- بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة: محمّد العمري ومحمّد الوالي،ط1، دار توبقال للنشر، 1986م.

6- جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفنّ المعاصر، ترجمة: سامي الدّروبي، ط2، دار اليقضة العربية، بيروت، 1965م.

7- دنيس هويسمان، علم الجمال (الاستطيقا)، ترجمة: أميرة حلمي مطر، دط، المركز القومي للترجمة، 2015م.

8- رومان جاكبسون، قضايا الشّعريّة، ترجمة: محمّد الولي ومبارك حنون، ط2، دار توبقال 1990م.

9- ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة: محمّد برادة، ط1، دار الفكر للدّراسات والنّشر، القاهرة، 1987م.

- الكلمة في الرّواية، ترجمة: يوسف حلّاق، ط1، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2007م.

11- هانس روبيرت ياوس، جماليّة التّلقّي من أجل تأويل جديد للنّصّ، ترجمة رشيد بن حدّو المشروع القومي للتّرجمة، العدد484، ط1، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2004م.

12- ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتقديم:حميد الحمداني، ط1، دار النّجاح الجديدة، البيضاء، 1993م.

ثالثا: قائمة المصادر والمراجع باللغة الأجنبية :

-Nathalie Granick, Introduction a la Linguistique, Hachette Livre 2011.

رابعا: قائمة الدّواوين والمجلات والرّسائل:

الدّواوين:

- محمّد العيد آل خليفة، ديوان محمّد العيد آل خليفة، دار الهدى للطباعة والنّشر، عين مليلة الجزائر، دت.

المجلّات:

1- أمير عبودي، مجلة مركز دراسات الكوفة، مجلة فصلية محكمة، العدد43، 2016م.
2- جميل حمداوي، الجماليّة الجديدة، حضارة الكلمة، شبكة الألوكة الأدبيّة واللّغوية 2012/02/28م. https://www.alukah.net
3- عكام فهد، في تأويل النّصّ الغنائيّ لأبي القاسم الشّابيّ، مجلّة الموقف الأدبيّ، ع312 نيسان 1997م.
4- علاوة كوسة، الجماليّة والنّصّ الأدبيّ، مجلة مقاليد، كليّة الآداب واللّغات، جامعة برج بوعريريج، الجزائر، العدد07، 2014م.
5- عمّيش العربي، تناجز الأسلوبيّة مع الشّعريّة، مجلّة نزوى، العدد81.
- أثر الوزن في استملاء البنية الأسلوبيّة، دراسة نظريّة واتّباع تطبيقي في شعر محمّد العيد آل خليفة، مجلّة اللّغة الوظيفيّة، العدد06.
7- فؤاد فياض، جماليّة القبح في الشّعر العربي القديم، هجاء ابن الرّومي أنموذجًا، مجلّة جامعة الحسين بن طلال، العدد02، 2017م، المجلّد3.
8- فريد سوزيق، مظاهر التّجديد في القصيدة العربيّة، مجلّة عود الند، عدد 23، الجزائر 2016م.
9- محمّد بلوحي، الأسلوب بين التّراث البلاغي العربي والأسلوبيّة الحداثيّة، مجلّة التّراث العربي إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، العدد 95، سبتمبر 2004م.
10- محمّد علي غوري، مدخل إلى نظرية الجمال في النّقد العربي القديم، مجلّة القسم العربي جامعة بنجاب لاهور باكستان العدد18، 2011م.
11- شادلي سميرة، مفاهيم أساسيّة في جماليّة التّلقّي، مجلّة البدر، المجلد9، العدد6، 2017م.
12- طاطة بن قرماز، البُعد الفلسفي لماهية الجمال لدى جان ماري جويو، مجلّة الدّراسات الثّقافية واللّغوية والفنّية، العدد05، 2019م.
13- شفيع السدّ، أسلوب التّكرار بين البلاغيين وإبداع الشّعراء مجلّة إبداع القاهرة، عدد 6 1984م.

الرسائل:

1- عابي سمير، البنية الإيقاعيّة في ديوان محمّد العيد آل خليفة، إسلاميّات وقوميّات اللّزوميّات والثّوريّات، أنموذجًا، مذكّرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، كلّيّة الآداب والفنون، جامعة محمّد بوضياف، المسيلة، 2014م- 2015م.

2- مكي درار، الحروف العربيّة وتبدّلاتها الصّوتيّة في كتاب سيبويه – رسالة ماجستير- جامعة وهران، 1985م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

الموضوع **الصّفحة**

البسملة.

إهداء.

كلمة شكر وتقدير.

مقدّمة:.....أ- ز.

الفصـــل الأوّل:

مفاهيم جوهريّة حول الجماليّة والأسلوبيّة والإيقاع

1. مفهوم الجمال و الجماليّة.....10

1.1. مفهوم الجمال.....10

2.1. مفهوم الجماليّة.....21

3.1. علاقة الشّعريّة بالجماليّة.....23

2. مفاهيم حول الأسلوبيّة.....31

1.2. مفهوم الأسلوب والأسلوبيّة والأسلبة.....31

2.2. الأسلوبيّة من زاوية المتلقّي.....43

3. ماهية الإيقاع وعلاقته بالأسلوبيّة.....47

1.3. مفهوم الإيقاع 48

2.3. أقسام الإيقاع.....54

3.3. علاقة الأسلوبيّة بالإيقاع.....59

الفصـل الثانـي:

جماليّة إيقاع الوزن في شعر محمّد العيد آل خليفة

1. إيقاع البحور الشّعريّة وتنويعها الزّحافي في شعر محمّد العيد.....68

1.1. إيقاع الأوزان الصافية – بحر الكامل-.....73

2.1. إيقاع الأوزان المركّبة ثنائيًّا – بحر الطّويل، بحر البسيط-.....80

3.1. إيقاع الأوزان الثلاثيّة – بحر الخفيف-.....96

2. إيقاع القافية في شعر محمّد العيد.....102

1.2. مفهوم القافية.....102

2.2. مقارنة التّقطيع العروضيّ بنظام المقاطع الصّوتيّة في قافية شعر محمّد العيد.....113

الفصل الثـالـث:

دلالة المقاطع الصّوتيّة في إنشاديّة شعر محمّد العيد آل خليفة

1. مفاهيم نظريّة حول: الصّوت، المقطع، الإنشاد.....116

1.1. مفهوم الصّوت.....118

2.1. مفهوم المقطع.....127

3.1. مفهوم الإنشاد.....134

2. أهميّة المقاطع الصّوتيّة ودورها في إنشاد شعر محمد العيد آل خليفة.....137

1.2. أهمّية المقاطع الصّوتيّة في الإنشاد.....137

2.2. دور المقاطع الصّوتيّة في إنشاد شعر محمّد العيد.....140

الفصل الرّابع:

أثر التّوازنات الصّوتيّة في الإيقاعين الصّوتيّ والدّلاليّ في أسلوب شعر محمّد العيد آل خليفة

1. أثر التّوازنات الصّوتيّة في إيقاع أسلوب شعر محمّد العيد.....164

1.1. أسلوب التّكرار وأثره الإيقاعيّ في شعر محمّد العيد.....164

2.1. أهمّ الموازنات الصّوتيّة في شعر محمّد العيد.....189

2. أثر الإيقاع الدّلاليّ في أسلوب شعر محمّد العيد.....206

1.2. الأثر الجماليّ للانزياح الدّلاليّ في شعر محمّد العيد.....206

2.2. دلالة العنوان أسلوبيًّا في شعر محمّد العيد.....213

3.2. البُعد الدّلاليّ للرّمز في شعر محمّد العيد.....214

4.2. دلالة الانزياح التّركيبيّ في شعر محمّد العيد.....218

خاتمة.

قائمة المصادر والمراجع.

فهرس الموضوعات.

ملخّص البحث باللّغات: العربيّة والإنجليزيّة والفرنسيّة.

ملخّص البحث

ملخّص البحث:

تناول هذا البحث دراسة شعر محمّد العيد آل خليفة، بهدف استكشاف مكامن الجماليّة والشّعريّة في أسلوبه الشّعريّ، ولتحقيق هذا المسعى، اعتمدنا على المقاربة الأسلوبيّة الّتي تتناول النّصوص الشّعريّة من مستويات عديدة، أوّلها المستوى الصّوتيّ، والّذي تناولنا فيه ما في النّصوص الشّعريّة من مظاهر تكرار الصّوت ومصادر الإيقاع، ومن ذلك النبرة والتّكرار والوزن، وما يبثّه الشّاعر من توازٍ، ينفذ إلى السّمع والحسّ، وثاني تلك المستويات، وهو المستوى التّركيبيّ أو النّحويّ، فأيّ الأنواع من التّراكيب هي الّتي تغلب على النّصّ الشّعريّ، وبما امتازت تكرارات الجمل والعبارات في شعره، وثالث المستويات هو المستوى الدّلاليّ الّذي كشف لنا بعض الدّلالات والإيحاءات النّاتجة عن جملة من الانزياحات الّتي اعتمدها محمّد العيد في شعره، حيث كان للألفاظ خواص تؤثّر في الأسلوب؛ وعليه فالأسلوبيّة ترتكز على الدّلالة وتأثيرها في النّصّ الشّعريّ، أكثر ممّا ترتكز على بساطة المفردة، لأنّ المفردة قد تنزل بمستوى النّصّ على مستوى الإبداع، ويمثّل التّناسب المطرد في الخطاب الشّعريّ أهمّ خواصه، فتصدّع ظاهرة التّكرار على مستوى البنية السّطحيّة للإيقاع وبخاصّة من ناحية الآداء الفعليّ للخطاب (الإنشاد)؛ فيطلق الإيقاع على التّرجيع المنظم في السلسلة الكلاميّة وذلك بإحساسات سمعيّة ناتجة عن عناصر تنغيميّة مختلفة، ومن هنا كان ترصّد الإيقاع في شعر محمّد العيد لصيق مظاهر متعدّدة ومعقّدة، منها ما يتعلّق بالإنشاد والوزن والمقاطع الصّوتيّة ومنها ما يرتبط بطبيعة اللّفظ الصّوتيّة والتّركيبيّة، فدراسة البنى الأسلوبيّة في شعره مكّنتنا من استجلاء جماليّة شعره بخصائصه الإيقاعيّة والتّأثيريّة في المتلقّيّ وحتّى بساطته في تقديم رسالته الفنّية زادته سحرًا وجماليّة.

Abstract:

This research deals with the study of the poetry of Muhammad Al-Eid Al Khalifa, with the aim of exploring the aesthetic and poetic aspects of his poetic style, and to achieve this goal, we relied on a stylistic approach that deals with poetic texts from many levels, the first of which is the phonological level, in which we dealt with the aspect of repetition in the poetic texts. The sources of rhythm, including tone, repetition, and weight, and the parallel transmission of the poet, come inside into the hearing and the sense, and the second of those levels, which is the syntactic or grammar level, so which types of structures are the ones that prevail over the poetic text, and the repetitions of sentences and phrases in his poetry are distinguished. The levels are the semantic level that revealed to us some of the connotations and suggestions resulting from a number of displacements that Muhammad Al-Eid adopted in his poetry, where words had properties that affect the style. Accordingly, stylistics is based on significance and its effect on the poetic text, more than on the simplicity of the singular, because the singularity may descend at the level of the text at the level of creativity, and the steady proportionality in poetic discourse represents its most important properties, so the phenomenon of repetition is cracked at the level of the surface structure of the veritable rhythm and the phenomenon of repetition. (Chanting); The rhythm is triggered by the systematic reverberation in the speech chain, with auditory sensations resulting from various tonal elements, and from here the rhythm monitoring in the poetry of Muhammad al-Eid was connected to multiple and complex aspects, including those related to chanting, weight and phonemic syllables, including those related to the phonemic and compositional nature. His poetry enabled us to elucidate the aesthetic of his poetry, with its rhythmic and dramatic characteristics in the recipient, and even his simplicity in presenting his artistic message increased its charm and aesthetics.

Résumé:

Cette recherche porte sur l'étude de la poésie de Muhammad Al-Eid Al Khalifa, dans le but d'explorer les aspects esthétiques et poétiques de son style poétique, et pour atteindre cet objectif, nous nous sommes appuyés sur une approche stylistique qui traite des textes poétiques de plusieurs niveaux, dont le premier est le niveau phonologique, dans lequel nous avons traité de l'aspect de la répétition dans les textes poétiques. Les sources du rythme, y compris le ton, la répétition et le poids, et la transmission parallèle du poète, viennent à l'intérieur dans l'audition et le sens, et le deuxième de ces niveaux, qui est le niveau syntaxique ou grammaire, donc quels types de structures sont ceux qui prévalent sur le texte poétique, et les répétitions de phrases et de phrases dans sa poésie sont distinguées. Les niveaux sont le niveau sémantique qui nous a révélé certaines des connotations et suggestions résultant d'un certain nombre de déplacements que Muhammad Al-Eid a adoptés dans sa poésie, où les mots avaient des propriétés qui affectent le style. En conséquence, la stylistique est basée sur la signification et son effet sur le texte poétique, plus que sur la simplicité du singulier, car la singularité peut descendre au niveau du texte au niveau de la créativité, et la proportionnalité constante dans le discours poétique représente son propriétés les plus importantes, de sorte que le phénomène de répétition se fissure au niveau de la structure superficielle du véritable rythme et du phénomène de répétition. (Psalmodie); Le rythme est déclenché par la réverbération systématique dans la chaîne de la parole, avec des sensations auditives résultant de divers éléments tonaux, et à partir de là, le contrôle du rythme dans la poésie de Muhammad al-Eid était lié à des aspects multiples et complexes, y compris ceux liés au chant, poids et syllabes phonémiques, y compris celles liées à la nature phonémique et compositionnelle. Sa poésie nous a permis d'élucider l'esthétique de sa poésie, avec ses caractéristiques rythmiques et dramatiques chez le destinataire, et même sa simplicité dans la présentation de son message artistique en a augmenté le charme et l'esthétique.