وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي . الشلف
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية

محمود درويش نموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير
في الدراسات الإيقاعية و البلاغية

إعداد الطالبة :
داحو أسية

إشراف
أ.د/ العربي عميش

السنة الجامعية :
2008/2009

الفصل الثاني

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصـــــورة الشعريـــــة

مدخل: مفهوم الصورة الشعرية .

أولا : مفهوم الصورة الشعرية .

أ ـــ المفهوم اللغوي.

ب ـــ المفهوم الاصطلاحي.

*في التراث النقدي .

*الصورة الشعرية من المنظور الحداثي .

.ثانيا: أهمية الصورة الشعرية ووظيفتها

أ ـــ علاقة الصورة الشعرية بالمعنى.

ب ـــ وظيفة الصورة الشعرية.

ثالثا: وسائل تشكيل الصورة الشعرية.

أ ـــ الحس.

.ب ـــ الخيال

.ج ـــ التشبيه

.د- الكناية

ه ـــ الاستعار

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثـــــاني

الإيقاع و الصورة الشعرية

. مدخل : حول مفهوم الإيقاع و الصورة الشعرية

. أولا : مفهوم الإيقاع

. أ ــ المفهوم اللغوي

. ب ــ المفهوم الإصطلاحي

في النقد القديم*

. مفهوم الإيقاع من المنظور الحداثي *

. ثانيا : أقسام الإيقاع

. أ ــ الإيقاع الخارجي

.الوزن*

.القافية*

. ب ــ الإيقاع الداخلي

. المحسنات البديعية *

.علاقة المحسنات البديعية بتشكيل الصورة الشعرية *

.التكرار *

. التنغيم*

ثالثا : الإيقاع و الصورة الشعرية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثالث

محمود درويش نموذج (القصائد: لا مفر

(جبين وغضب، وشم العبيد

:مدخل

.أولا : التقطيع العروضي

: ثانيا :إيقاع الصورة الشعرية

1- الصور البيانية :

.الكناية وصلتها بالإيقاع من خلال القصائد – 1

.الاستعارة وصلتها بالإيقاع من خلال القصائد – 2

..التجسيم*

.التشبيه و صلته بالإيقاع من خلال القصائد – 3

: ب– المحسنات البديعية

.الطباق و المقابلة -1

. السجع و الجناس -2

. التكرار *

. التنغيم *

. الوزن و القافية *

.ج– علاقة الإيقاع المعنوي بالصورة الشعرية

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

الخاتمـــة

قال تعالى :{ فأمّا الزبد فيذهب جفاءا و أما ماينفع الناس فيمكث في الأرض}.

. الرعد 17

و قال أيضا : { اقرأ باسم ربك الذي خلق ، خلق الإنسان من علق ، اقرأ وربك الأكرم ، الذي علّم بالقلم ، علّم الإنسان ما لم يعلم }.

العلق 1 و 5.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقدمـــــــــة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قائمة المصادر والمراجع

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحمد لله الذي له العزّة والجبروت ، وبيده الملك و الملكوت القادر على كلّ شيء في السموات و الأرض ، والصلاة والسلام الأتمّان الأكملان على سيدنا محمد خاتم الأنبياء وعلى آله الأطهار و صحابته الأبرار صلاة و سلاما دائمين متلازمين ما تعاقب الليل والنهار .

خلق الإنسان و علّمه البيان و أنعم عليه بنعمة العقل و النطق باللسان فاكتشف غوامض الأسرار وجادت قريحته بأعذب الأشعار بلغة سيد الأبرار –صلى الله عليه مسلم –

وبعد :

إنّ اختيارنا لهذا الموضوع في بادئ الأمر لم يكن من قبيل الصدفة بل كان وفقا لتفكير مسبق أدركنا من خلاله أهمية الموضوع و قيمته العلمية وخاصة أنّ الإيقاع بصفة عامة أخذ الحيز الكبير من اهتمام الدارسين و النقاد و قد كنا من المولعين بهذا العلم الذي أصبح له رواد و مهتمين إذ كان لهم الأثر الكبير فذاع صيتهم، حتى و إن كانت مرحلة الاختيار في البحث العلمي من أصعب المراحل التي تواجه الباحث خصوصا فيما يخصّ الإيقاع لتشعب الموضوعات فيه و كثرة الإشكاليات و الاختلافات و صعوبة تحديد المفهوم، ومما دفعني لاختيار هذا الموضوع:

الرغبة في إظهار أهمية الموضوع "الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية "

و الكشف عن تلك العلاقة الخفية الظاهرة في نفس الوقت.

جدلية الموضوع كون أنّ الإيقاع لم يحظ بدراسة كبيرة و الذي بحاجة إلى جهد كبير خاصة في الجانب التطبيقي و بالأخص نقطة التقاء البلاغة و العروض فكان محمود درويش الشحنة التي نفرغ بها طاقة بحثنا إذ يعتبر شعره فيضا من الطاقة الشعرية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يعتبر الشعر تعبيرا آخر عن موسيقى الوجود ، و هو بهذا المعنى تعبير يعتد باللغة التي تعتبر من أكثر اللغات قدرة على المناورة و المداورة سواء في التشخيص الواقعي أو التجريد الغنائي فاللغة ليست نابعة من الأنا القائلة فحسب ،بل إنّها قادمة من نواميس الكون والوجود و ما نطق الإنسان بها إلا بعد الإمتلاء بمقدمات الكلام ، فالكلام الصادر من الإنسان موصول بتراكيب نفسية فهو بذلك متواشج مع عناصر الطبيعة الأخرى ، فالصوت المجرد يصدر من الإنسان كما يصدر عن الحيوان ومن تقلبات الطبيعة أيضا ،ومن هنا نستطيع الإمساك بماهية الشعر بوصفه ذروة الإختزال لكل تلك المقدمات ، و بهذا تكون الغنائية الصوتية أصل في القول الشعري ، بل إنّ غنائية الشعر أشبه ما تكون بالذروة الغنائية على إعتبار أنّ كلّ كلام منثور يحمل في طياته البعد الغنائي لأنّه لى لوازم صوتية وكتابية.

تعدّ اللغة أرفع درجات التعبير عن الذات و الموضوع ، و من هنا فاللغة ليست قاموسا لمفردات بل هي جماع المفردات و الإشارات و الإماءات و الفراغات و الصور حتى الصورة التي نراها أمامنا بوصفها كلمة تحمل في طيّاتها سلسلة موازية من التعابير أو اللغات ، فالكلمة المكتوبة رسم وصوت و إشارة و موسيقى ومعنى، فهي رسم لأنّها تمرّ عبر عدسات العين وتترجم كمعنى يفيض بالإنزياحات و تعدد الدلالات ، فالكلمة حمّالة أوجه حتى و إن تأطرت بمعنى من المعاني القاموسية ، وهي صوت لأنّها تحمل الأصول الصوتية لكلّ حرف ، فحرف الألف الذي يعرف بصوته محلا هندسيا لنقطة ضمن مسار معلوم إنّما هو أيضا صوت يخرج من جوف الفؤاد ممتدا في الأثير ، و إلى ذلك يمتدّ حكم الصوت الذي تلتقطه الأذن ، فالشاهد أنّ العين تلتقط الصورة وفق مسارات مستقيمة ، ولهذا فإنّ العين لا ترى ما وراء الحُجُب ، غير أنّ الأذن تلتقط الصوت و لهذا فإنّها تسمع ما وراء الجدران وأحيانا ما وراء الحُجُب ، ومن ذلك نرى أنّ الكلمة تحمل في طياتها الصورة والصوت وتحمل أيضا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

موسيقى الوجود و آية ذلك تراتب الحركة و السكون تراتبا موسيقيا تناسب ميزان الإستقامة الشكلية و الصوتية في الكلام .

إنّ الموسيقى ملازمة للشعر ، قديمه وحديثه وهي سرّ من أسراره ، و لا يمكن تصوّر وجود شعر دون وجود موسيقى ، بغضّ النظر عن ماهية الموسيقى و كيفية خلقها ، وإن كان الشعر في مفهومه الواسع ، يتوجه بخطابه إلى عواطف الناس و أحاسيسهم يستثير واهتمامهم بالصور التي يعبّر عنها،و الأخيلة التي يمدّ آفاقه إليها ، فإنّ لموسيقى ذلك الشعر منزلتها التي لا يمكن تعويضها أو الاستغناء عنها .

يهتمّ الشاعر بأخيلته و صوره و معانيه و ألفاظه و عنايته بكلّ ذلك،لا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن يكون في معزل عن إهتمامه و عنايته بالموسيقى التي تحمل كلّ تلك الأخيلة و الصور و المعاني و الألفاظ و ترافقها و تقترن بها و نحن نعرف أنّ الصيغة في الشعر صيغة موسيقية تتمايز الأشعار فيما بينها و تميز استنادا إلى ما فيها من خصائص موسيقية و ليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلام موسيقي .

يقودنا الكلام إلى إشكالية الإيقاع التي تعتبر من أكثر الإشكاليات الحديثة ، هذه الإشكالية المستمرّة تنجرّ و بشكل أكثر تعقيدا ، على مفهوم الإيقاع الداخلي حتى يكاد المرء يتوهم أنّ هذا الإيقاع ماهو إلا مصطلح وافد لا علاقة للغة العربية به ، فما على النقاد بهذه اللغة من ضير وبالتالي إذا شحذوا الهمم لإسترداد مفاهيم اللغات الأخرى الفرنسية و الإنجليزية كما جرت العادة للإستعانة بها في إيضاح هذا المفهوم و كأنّ ما نقل عن النقاد الفرنسيين و الإنجليزين قد أوضحه حقا ؟.

الإيقاع باعتباره بنية نظمية ، فإنّ العرب ميزوا بين الإيقاع و النظم منذ البداية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي إلا أن ثمة من يرى أنّ الإيقاع ليس شيئا سوى نظم التفعيلات في البيت الواحد ، و إذا ما ساء المرء أن يكون إيقاعه

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حرا الإنتقال من نظم الأبيات و البحور إلى شعر التفعيلة ، بما يتيح له من حرية أوسع في حركة تنظيم التفعيلات الإيقاع باعتباره بنية بلاغية ، فالواقع أنّ معظم النّقاد يعتمد هذا المستوى للدلالة على الإيقاع الداخلي ، و ربما هذا ما جعل نعيم اليافي يعتبر أنّ الوزن أساسه الكلمة ، بينما الإيقاع أساسه الجملة أو الوحدة .

يمكن القول أنّ الإيقاع هو الموسيقى المهموسة ، أو المعتمدة على التجانس بين الحروف في الكلمة أو الإنسجام بين الكلمات في الجملة ، كما أنّ اللغة العربية مصدر إلهام الشعراء ، فهي ليست معقدة وإنّما هي لغة مطاوعة مرنة فيها من مقومات الجمال و روعة الأداء ما لا يتوفر في غيرها من اللغات العالمية الأخرى ، فكلما غاصوا فيها تكشف لهم عن درر أثمن من درر الياقوت والمرجان يقول حافظ إبراهيم على لسان اللغة العربية:

أنا البحْرُ الدُرُّ كَامِن في أحشائه ... فَهلْ سألوا الغَواصَ عن صَدَفاتي

نأخذ إيقاع الصورة الشعرية على سبيل المثال فهي تعني بالنسبة لنا تأملا في ماهية الشعر فيما يغدوا الشعر شعرا و ما تغادر بقدرته الأشياء عادتها و ألفتها لتكسب الدهشة في الذهن ، ويرنّ صداها في الأذن و بهذا نحاول أن ننقل للقارئ تجربة تأمل في تلك الجماليات للوقوف على مصب القصائد ، وهذا في جوهره فعل ثقافي فكري وحدسي ، فعل مرهق بقدر ما هو ممتع من حيث أنّه ينقل تجربة القراءة من حالة الإبهام إلى فضاء الإدراك الأرحب بدلالته و متعته .

أول ما ينبغي الإشارة إليه أنّ الحرية تظلّ هي أساس الإبداع فلا نستطيع أن نتدخل في عمل المبدع سلفا ، و لا أن نوجهه بصورة مباشرة إلى النحو الذي يجب أن يكتب عليه أو به عمله الأدبي و الفرق بين الإبداع و المقالة الصحفية أنّنا لا نستطيع أن نطلب من الأول ونملي عليه ما نريد أن نقول ما لم يكن مقتنعا و لا مشبعا بالأفكار المطروحة فيها فإنّ قصيدته ستكون في الغالب مجرّد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

منظومة تعجّ بالأصوات الجوفاء فتفقد صلتها بالشعر بينما الثاني فنسطيع أن نملي عليه ما نريد الحديث عنه.

يعدّ الشعر فسحة من الإلهام ، أو رؤى شيطانية تلحّ على الشاعر فيجسّدها في قصيدة تبهر وتسحر و تطرب ، ومن هنا فمسألة إختيار الإيقاع في تركيبة الخطاب الشعري لا ينبغي له أن يخضع لإختيار خارجي ، وإنّما يكون متولدا عن اللحظة التي تكتب فيها القصيدة .

يشمل الإيقاع في تمثيلنا له الداخل كما يشمل أيضاالخارج و كذلك يشمل العمق والسطح و كثيرا ما يتضافر الداخل مع الخارج من أجل تشكيل التركيب الإيقاعي البديع وإذا انفرد التركيب الكلامي بالداخل وحده يكون أقرب إلى النثر ، واذا وانفرد بالإيقاع الخارجي يكون أقرب إلى النظم بينما الشعر الكامل هو ذلك الذي يحتوي على الإيقاع الغنيّ بنوعيه (الداخلي و الخارجي) و الذي بعنينا هو الإيقاع الداخلي أو بمصطلح أدق إيقاع المعنى و الكشف عمّا يحويه من ثراء صوتي ، ومن الواضح أنّ المقصود بالمعنى جانب من جوانبه و إلا فليس بالإمكان في مقال موضوع أن يحيط المرء بمسألة و يستوفي الموضوع و كيف وكل شييء في التراث عالق بالمعنى ؟ إذا أليس المعنى هو الفكر؟ يتدبّر ما في الكون من علامات و سمات و ما تختزنه من دلالات لفهم أسراره و الوقوف غلى دقة نظامه فالكون مجمع أدلّة و مستودع معنى و الإنسان باحث لا يملّ البحث عن المعنى وقارئ لا يسأم من النظر في الأشياء حوله حتى يَفْهَمَ و يُفْهِمَ و يَعْلَمَ و يُعْلِم فهو دليل يستدلّ بمعارف العقل و نتاجه أولا و بتواصل العلم والمعرفة بينه وبين غيره ثانيا .

تكمن صعوبات البحث في هذا الموضوع في قلّة المصادر التي تناولت الخيط الرفيع بين إيقاع المعنى والصورة الشعرية ، كما أنّ هناك قلّة قليلة من المصادر التي تعرضت لدراسة أشعار محمود درويش من هذه الزاوية .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تضمن بحثنا " الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية " تمهيدا و مقدمة عامة و ثلاثة فصول يحتوي الفصل الأول على: مدخل في مفهوم الصورة الشعرية.

أولا : مفهوم الصورة الشعرية ، الذي بنقسم بدوره إلى :

أ ــ المفهوم اللغوي.

ب ــ المفهوم الاصطلاحي ، و فيه نسلط الضوء على مفهوم الصورة الشعرية في :

* التراث النقدي .

*الصورة الشعرية من المنظور الحداثي .

ثانيا: أهمية الصورة الشعرية ووظيفتها، و يظهر هذا من خلال :

أ ــ علاقة الصورة الشعرية بالمعنى.

ب ــ وظيفة الصورة الشعرية.

ثالثا: وسائل تشكيل الصورة الشعرية، من خلال:

أ ــ الحس.

ب- الخيال

د ــ الكناية.

هـــ ــ الاستعارة.

و – التشبيه

أمّا الفصل الثاني: فيشمل على الإيقاع والصورة الشعرية و الذي يضمّ:

مدخل : حول مفهوم الإيقاع و الصورة الشعرية .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أولا : مفهوم الإيقاع ، الذي تفرع إلى :

أ ــ المفهوم اللغوي .

ب ــ المفهوم الإصطلاحي و قادنا الحديث هنا إلى مفهوم الإيقاع في :

*في النقد القديم .

* مفهوم الإيقاع من المنظور الحداثي .

ثانيا : أقسام الإيقاع .

أ ــ الإيقاع الخارجي .

*الوزن.

*القافية.

ب ــ الإيقاع الداخلي .

* المحسنات البديعية .

* علاقة المحسنات البديعية بتشكيل الصورة الشعرية.

* التكرار.

*التنغيم .

ثالثا : الإيقاع و الصورة الشعرية .

والفصل الثالث : أخذنا محمود درويش نموذجا للدراسة

مدخل:

أولا : التقطيع العروضي للقصائد.

ثانيا :إيقاع الصورة الشعرية :

1- الصور البيانية :

1 – الكناية وصلتها بالإيقاع من خلال القصائد.

2 – الاستعارة وصلتها بالإيقاع من خلال القصائد.

*التجسيم.

3 – التشبيه و صلته بالإيقاع من خلال القصائد.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب– المحسنات البديعية :

1– الطباق و المقابلة.

2– السجع و الجناس .

* التكرار .

* التنغيم .

* الوزن و القافية .

ج– علاقة الإيقاع المعنوي بالصورة الشعرية .

و المنهج المتبع في بحثنا هذا هو المنهج تحليلي تطبيقي ومن أهم المصادر و المراجع المعتمدة في موضوع البحث هي : الجاحظ :البيان والتبيين ، ابن جني :سر صناعة الإعراب ، حازم القرطاجني :منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، أحمد عزوز :علم الأصوات اللغوية ، شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده ، العربي عميش :خصائص الإيقاع الشعري ...

ولا نستطيع الجزم أنّ كلا من البيان و البديع يشكلان الصورة الشعرية،فبحثنا هذا لا يستطيع الإلمام بكل ما تحويه الصورة الشعرية فأردنا أن نشرب القلّة القليلة من هذا البحر الزاخر لندلي بدلونا في البيان والبديع كالقلب النابض في الصورة الشعرية .

وكانت خاتمة البحث خاتمة الكلام.

الفهرس الذي ضم المصادر و المراجع والدواوين و المجلات .

و نتقدم بالشكر الجزيل إلى كلّ من قدّم يد العون ونخصّ بالذكر الأستاذ العربي عميش وكل السادة أعضاء اللّجنة .

و نسأل الله التوفيق و السداد لهذا البحث.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مدخـــــل : مفهوم الصورة الشعرية :

تحاول النّظرية النّقدية المعاصرة النفاذ إلى نسيج العمل الشعري و تأمله ،باعتباره بنية من العلاقات يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة ، كما يشير إلى طريقتها المتميّزة الهادفة إلى إثراء المتلقي وتعميق وعيه بنفسه وخبراته بالواقع ومن هذه الزاوية تظهر أهمية الصورة الشعرية للنّاقد المعاصر ، فهي وسيلته لكشف القصيدة وموقف الشاعر من الواقع ، كما أنّها تعتبر أحد المعايير الهامّة في الحكم على أصالة التّجربة و قدرة الشّاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة و الخبرة لمن يتلقى عنه.

تعتبر الصورة الشعرية بحدّ ذاتها مصطلح حديث صيغت تحت وطأة التأثّر بمصطلحات النّقد العربي والاجتهاد في ترجمتها ، فإنّ الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديمة قدم الإنسان ، وقد لا نجد المصطلح بهذه الصّياغة الحديثة في التّراث البلاغي و النّقدي عند العرب ولكنّ المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التّراث و إن اختلفت طريقة العرض أو تميّزت جوانب التّركيز ودرجات الاهتمام .

تعدّ الصورة الشعرية الجوهر الثّابت و الدّائم في الشعر ، وقد تتغيّر مفاهيم الشّعر و نظرياته فتتغيّر مفاهيم الصورة الشّعرية و نظرياتها ، و لكنّ الاهتمام بها يظلّ قائما مادام هناك شعراء يبدعون ، و نقّاد يحاولون تحليل ما أبدعه الشعراء.

يكاد يكون إجماعا على صعوبة إيجاد تعريف شامل للصورة الشّعرية " ولعلّ هذه الصّعوبة كامنة في المصطلحات الأدبية جميعا ، فالوصول إلى معنى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصورة الشّعرية "ليس باليسير الهيّن ومن قال غير ذلك فقد خفيت عنه أسرار اللّغة وكوامنها المستترة وروحها المتجددة وليس لها كما عند المناطقة حدود جامعة ولا قيود مانعة " [1] وإن صحّ ذلك فإنّ هناك أسبابا وجب الوقوف عليها ومن بينها أنّ الصورة الشّعرية أمر يتعلق بالأدب و اللّغة و التّطور الحادث في كليهما وفي الفنون عموما و هو لا يلغي القديم بل يتعايش معه وعلاوة على ذلك فإنّ " للصورة الشّعرية دلالات مختلفة و ترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تأبى التّحديد الأحادي المنظّر أو التّجريد " [2]،ولا شك أنّ هذا ما دفع ريتا عوض[3] إلى القول: " أنّ الصورة الشعرية أصبحت تحمل لكلّ إنسان معنىً مختلفاً كأنّها تعني كلّ شيء"،وهذا يعني أنّ كلّ واحد منّا يتصوّر معنى لها في ذهنه ومن هذا المنطلق أصبحت تعني له كل شيء " .

كثير من الباحثين نقلوا عن المناهج الغربيّة نظرتها للصورة الشعرية في عبارات غير منطقية متسمة بالحذلقة اللفظيّة دون أن تقنعنا بجديد ، يضاف إلى ذلك اختلاف الباحثين في نظرتهم للصورة الشعرية و علاقتها بالتّراث ، فمنهم من ينكر على القدماء كلّ فضل ومنهم من يجلب لدراسة حُللاً غريبة ويحاول تطبيقها على النّصوص العربية وعلى هذا الأساس عقدّوا مصطلح الصورة الشعرية وزادوه غموضًا وخفاء وهذا ما يجعل مصطلح الصورة الشعرية ينال الحيّز الأكبر في الدّراسات الأدبية .

[1] ــ ينظر: علي الصبح ، الصورة الأدبية تأريخ ونقد ، دار احياء للكتاب القاهرة ،ص:5.

[2] ــ بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ط 1، المركز الثقافي العربي بيروت ،1994 ، ص:19

[3] ــ ريتا عوض، بنية الشعر الجاهلي لدى امرئ القيس ، ط 1 ، دار الآداب بيروت ، 1992، ص: 39.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أولا : مفهوم الصورة الشعرية :

أ ــ المفهوم اللغوي:

من المؤكد أنّه لا غنى للشعر عن الصورة الشعرية قديما وحديثا ذلك أنّ الشعر نفسه قائم على التصوير:" فالصورة حقيقة الشيء وهيئته وصفته "[1] .

يقول علي صبح[2] : " فمادة الصورة بمعنى الشكل ، فصورة الشجرة شكلها وصورة المعنى لفظه و صورة الفكرة صياغتها ... وعلى ذلك تكون الصورة الشعرية هي الألفاظ و العبارات التي ترمز إلى المعنى وتجسّم الفكرة فيها "غير أنّ الألفاظ و العبارات غير كافية وحدها لترمز إلى المعنى إذا استعملت استعمالا حقيقيا فقط ولابدّ لكي تتحقق هذه الوظيفة أن نستعمل مجازا أيضا .

ب ــ المفهوم الاصطلاحي:

*في النّقد القديم :

لا يمكننا أن ننكر جهود القدماء في إيجاد تعريف للصورة الشعرية لأنّنا عندها سنكون كالطّائر الّذي يرغب أن يطير بجناح واحد و أنّى له ذلك ؟، وبالطبع ليست الصورة الشعرية شيئا جديدا ،فإنّ " الشّعر بحدّ ذاته قائم على الصورة الشعرية أو مَبْنِيٌ عليها ولكنّ استعمالها قد يختلف من شاعر إلى آخر ، كما أنّ الشّعر الحديث يختلف عن الشّعر القديم في استعماله للصورة الشعرية "[3]، و بما أنّ الشّعر قائم على التصوير منذ القديم فمن الطبيعي أن يكون النّقاد القدماء قد تعرضوا لمفهوم الصورة الشعرية " لأنّ دراستها قد رسّخت جذورها في الموروث من البحث البلاغي " [4] ولا يجب أن يتبادر للذّهن أنّنا من أنصار

---

[1] ــ ابن منظور ، لسان العرب ، م 8 ، ط 3 ،دار صادر بيروت ،2004 ،ص:304 .

[2] علي صبح ، الصورة الأدبية تأريخ ونقد ،ص:3.

[3] ــ ينظر: إحسان عباس ، فن الشّعر ، ط 3 ، دار الثقافة ، 1955 ، ص : 230 .

[4] ــ كامل حسن البصير ، بناء الصورة الفنية في البيان العربي ، المجمع العلمي العراقي بغداد ، 1987 ،ص: 547 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الانغلاق و لكن لا نحتقر ولا نهمل ماضينا التراثي بل نستمدّ منه الأصالة ولقد تحدّث الكثير من النّقاد القدامى عن الصورة الشعرية و على رأسهم الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني .

يقول الجاحظ [1]عن الصورة الشعرية :" بلغه أنّ أبا عمرو الشيباني استحسن بيتين من الشعر لمعناهما مع سوء عبارتها فقال : ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى و المعاني مطروحة في الطّريق يعرّفها العجميّ و العربيّ والبدويّ و القرويّ ، و إنّما الشّأن في إقامة الوزن في تخيير اللّفظ وسهولة المخرج وكثرة ...وفي صحة الطّبع و جودة السّبك فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير " ومن خلال هذا النص نفهم أنّ الجاحظ قادر على تحديد ما يريده ، فالشعر ـــ عنده صناعة ونوع من النسيج المترابط وجنس من الأجناس الفنيّة القائمة على التصوير ـــ " ويبدو أنّه يقصد بالتصوير الصياغة الحاذقة التي تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسيا، وتشكيله على نحو تصويري... لذا يعدّ التصوير الجاحظي خطوة نحو التّحديد الدّلالي لمصطلح الصورة "[2] ولو أخذنا قول الجاحظ ويسّرناه وجدناه يركزّ كلّ التركيز على الألفاظ التي تمتاز بسهولة المخرج ولكن بشرط أن تكون هذه الألفاظ مرصوصة*لتؤدي معنىً واضحاً جلياَ للفكر فالمعنى وحده عند الجاحظ مطروح على مرأى كلّ شخص ، ولكنّ جودة السّبك هي التي لا يستطيع القيام بها .

يقول عبد القاهر الجرجاني[3]:"واعلم أنّ قولنا الصورة إنّما هو تمثيل قياس نعلمه بعقولنا على الّذي نراه بأبصارنا " ، يرمي عبد القاهر الجرجاني إلى

[1] ـــ الجاحظ ، الحيوان ، ج 3 ،ترجمة :عبد السلام هارون ، ط 3 ، المجمع العلمي العربي الإسلامي بيروت ،1969 ص:131و 132 .

[2] ـــ بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية في النّقد العربي الحديث ، ص: 21.

[3] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ترجمة :محمود محمد شاكر،ط 3 ، مطبعة المدني بالقاهرة ،1992 ،ص،254 و 255.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنّ الصورة الشعرية هي الشّكل الّذي تتشكل فيه المعاني سواء أكانت حقيقية أم مجازية فتصوير المعاني عنده يعني أن يصوغها الأديب و ينظمها ويشكلها على هيئات معينة هي أساس التّفاضل والتّمايز.

تتحقّق الصورة الشعرية مستوفية شروط روعتها و هي تتكئ على الحقيقة لا على الخيال ، فليست الصورة الشعرية مرادفة للخيال ولكننا قد نصل إليها عن طريق الخيال (المجاز) ، فالصورة الشعرية لايقدر عن صوغها إلاّ الشاعر المحنّك وهو الّذي يصوغ المعنى في قالب الألفاظ صياغة أروع من الخيال ، " فالصورة لا تلزم أن تكون الألفاظ والعبارات مجازية ،فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقة التصوير "[1] كقولنا أشرقت الشمس في وطني الجزائر، فالعبارة هنا حقيقيّة الاستعمال و لكنّها في نفس الوقت دقيقة التصوير و المقصود بها مثلا الاستقلال، الحرّية...وفي سياق هذا الكلام تقول بشرى موسى صالح[2] :" إذا كان كلّ مجاز صورةً فليس كلّ صورة مجازاً فالحقيقة تشاطر المجاز دوره في التّعبير الفنّي و التّصوير ، و إنّ القدرة على الإيحاء لا يختصّ بها المجاز وحده ولذا عدّت الصورة المجازية نمطا من أنماط الصورة الشعرية لا نمطها الوحيد "وهذا يعني أنّ المجاز يحقق الصورة الشعرية ، ولكن أحيانا لاتحتاج الصورة إلى المجاز فالحقيقة وحدها تكفيها لأن تكون موحية دالّة على المعنى ، و يؤكد علي العشري زايد على المعنى السابق مشترطا الإيحاء في الصورة الشعرية أيّ المجاز "و مع ذلك تكون صورة شعرية بكلّ المقاييس و إيحائية كأغنى ما تكون الصورة الشعرية بالإيحاء ، و تراثنا الشعري القديم و الحديث حافل بكثير من الصور الشعرية التي لا تقوم على أيّ مجاز لغوي ومع ذلك ففيها من الطاقات الإيحائية ما ليس في كثير من الصورة الشعرية التي تقوم

[1] ــ محمد غنيمي هلال ، النّقد الأدبي الحديث ،دار النهضة مصر للطباعة القاهرة ، **1984**، ص: **432** .

[2] بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية في النّقد العربي الحديث ، ص:**97**

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على المجاز المتكلّف المفتعل"[1] ، فالحقيقة والمجاز كلاهما يلعبان في تكوين الصورة الشعرية وإعطائها صبغة من الإيحاء وهذا بدوره يعطي النّص بلاغة يتعطّش القارئ إلى فهمها .

*** الصورة الشعرية من المنظور الحداثي :**

عرفت الصورة الشعرية في الفترة الأخيرة اهتماما كبيرا من قبل الباحثين والدارسين ،ونال مصطلح الصورة الشعرية الحيز الأكبر من الدراسات الأدبية ، ولايمكننا أيضا إنكار جهود المحدثين في إيجاد تعريف للصورة الشعرية إلاّ " أنّ استيراد المناهج والآراء الجاهزة دون حسّ نقدي حقيقي ، ودون استيعاب لخصوصية التّراث الشعري العربي حالت دون إيجاد تعريف دقيق وشامل للصورة الشعرية "[2].

يمكن التّعرف على مفهوم الصورة الشعرية عند بعض النّقاد المحدثين فنجد أحمد حسن الزيات[3] يرى أنّ الصورة الشعرية تتمثل في " إبراز المعنى العقلي أو الحسّي في صورة محسوسة ، و الصورة الشعرية خلق المعاني و الأفكار المجردة و الواقع الخارجي من خلال النّفس خلقا جديدا " ، و يظهر في هذا التعريف ثقافة الزيات التراثية ، فهو يبرز المعنى في الصورة الشعرية المحسوسة و لكنّه يشترط أن يتّم ذلك من خلال ذات المبدع ووجهة نظر خاصة به .

---

[1] ــ علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ،ط 3 ،مكتبة التصر بحرم جامعة القاهرة ، 1993 ،ص:98.

* ــ مرصوصة : من الفعل رصّ ، يرصّ ، المصدر رصّاً، وتعني التنظيم أو النّظام ، المعجم المدرسي عربي عربي ، جرجس جرجس و أنطوان حويس ،ط 4 ، دار صبح بيروت ، 2007 ، ص، 670.

[2] ــ ينظر : ريتا عوض ، بنية الشعر الجاهلي الصورة الشعرية لدى امرئ القيس ،ص: 18و 19.

[3] ــ أحمد حسن الزيات ، دفاع عن البلاغة ، ط 2 عالم الكتب القاهرة ،1973 ، ص: 62 و 63.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يرى أحمد الشايب[1] : " أنّ الصورة الشعرية هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية الموسيقية و من الخيال الّذي يجمع بين عناصر التشبيه و الاستعارة و الكناية والطباق وحسن التعليل "، من خلال هذا التعريف نستطيع القول أنّ مقياس الصورة الشعرية الجيّدة هو قدرتها على نقل الفكرة و العاطفة بأمانة ودقّة ، والصورة الشعرية هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية وهذا هو قياسها الأصيل وكلّ ما نصفها به من جمال إنّما مرجعه إلى التناسب فيما بين عناصرها المكونة لها و بين ما تصور من عقل الكاتب و مزاجه تصويرا دقيقا خاليا من التعقيد وفيه روح الأديب وقلبه ، كأنّما نحادثه ونعامله وهذا القياس ذو أهمية جديرة بالتّأمل فالصورة الشعرية قوة خلاقة قادرة على نقل الفكرة و إبراز العاطفة وهي الشكل الخارجي المعبّر عن الحالة النفسية للمنشئ ، وعن تفاعله الداخلي وهي الضوء الكاشف عن كفاءة المبدع الفنيّة و روحه الشفافة نتيجة لإيجاد الملائمة بين نقل الفكرة وتعبيرها النّفسي أسلوبا وبها يتميّز عقل المتكلّم ويحكم عليها بدقّة وإبداع و تطوير دون وساطة أخرى ، وإنّما نقرأه تجسيدا ونسمعه تشخيصا و إدراكا من خلال هذا التناسب والارتباط الذي حققه في هذا العمل الأدبي .

فقد حددها العقاد بقوله :"أنّ الصورة الشعرية عند الشاعر تتجلى في قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع في الحسّ و الشعور و الخيال

[1] أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، ط 2 ،النهضة المصرية القاهرة ،1973 ، ص: 248.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أو هي قدرته على التصوير المطبوع لأنّ هذا في الحقيقة هو فن التصوير كما يتاح لأنبغ نوابغ المصورين"[1].

و لقد عرض محمد غنيمي هلال[2] تعريفات متعددة للصورة الشعرية ومنها قوله " أن ندرس الصورة الشعرية في معانيها الجمالية، و في صلتها بالخلق الفني و الأصالة، ولا يتيّسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التّصوير في العمل الأدبي و إلى موقف الشّاعر في تجربته، و في هذه الحالات تكون طرق التّصوير الشعرية وسائل جمال فنّي مصدره أصالة الكاتب في تجربته و تعمّقه في تصويرها و مظهره في الصورة النابعة من داخل العمل الأدبي و المتآزرة معا على إبراز الفكرة من ثوبها الشّعري".

يوضّح علي صبح[3] فيقول أنّ: " الصورة الشعرية هي التركيب على الأصالة في التنسيق الفنّي الحيّ لوسائل التّعبير التي ينتقيها الشاعر ـــ أعني خواطره و مشاعره وعواطفه – المطلق من عالم المحسات ليكشف عن حقيقة المشهد و المعنى في اطار قوي تام محسن مؤثر على نحو يوقظ الخواطر و المشاعر في الآخرين".

يعتبر أحد النّقاد الصورة الشعرية " ركنا شعريا ملازما لكل شعر أصيل ليس فقط على صعيد البناء أو الشّكل بل أيضا على صعيد الرّوح أو المادة الشّعرية... غير أنّ الصورة الشعرية ليست ـــ فقط ـــ طريقة تعبيرية بل إنّها

[1] ـــ العقاد، حياته من شعره،منشورات المكتبة العصرية بيروت ،1984، ص:207 .

[2] ـــ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، ص :287.

[3] ـــ علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ و نقد ،ص: 149 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ـــأيضاـــ طريقة تفكير"[1]و يلزم أن ترتبط الصورة " بتجربة الشاعر، تجسد فكره أو عاطفته وتكون ذات صلة قوية بالمشاعر التي تسيطر على القصيدة وتصبح جزءا منها "[2]، و يمكن القول ان الصورة الشعرية هي وسيلة الأديب لتكوين رؤيته و نقلها للآخرين وهي استدعاء للألفاظ و العبارات و الخيال و الموسيقى مع مزج ذلك بعاطفة الشاعر ووجدانه.

ولقد عرّفها عبد القادر القط [3] بقوله : " على أنّها الشّكل الّذي تتخذه الألفاظ العبارات وبعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التّجربة الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة و إمكانياتها في الدّلالة و التّركيب والإيقاع و الحقيقة والمجاز و التّرادف و التّضاد و المقابلة و التّجانس و غيرها من وسائل التعبير الفنّي ". ويظن الباحث أن هذا التعريف أقرب التعريفات للصورة فلقد اجتمعت فيه وسائل التعبير والتصوير المتاحة للشاعر من الألفاظ و العبارات مع الانتفاع من طاقات اللغة الإيحائية وكذلك لم يهمل البيان و البديع و دورهما في تشكيل الصورة الشعرية.

و يرى جابر عصفور[4] أنّ "الصورة الشعرية وجه من أوجه الدّلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية و تأثير و لكن أيّا كانت هذه الخصوصية أوذاك التأثير ، فإنّ الصورة الشعرية لن تغيّر من طبيعة

[1] ـــ ساسين عساف، الصورة الشعرية وجهات نظر عربية و غربية ،ط 1 ، دار مارون عبود بيروت ،1985 ،ص :116.

[2] ـــ محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص: 288.

[3] ـــ عبد القادر القط ،الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر ،ط 2 ، دار النهضة العربية بيروت ،1978،ص:435.

[4] ـــ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب ،ط 3 ،دار التنوير بيروت ، 1992، ص:392.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المعنى في ذاته، إنّها لا تغيّر إلاّ من طريقة عرضه و كيفية تقديمه"، فالصورة الشعرية عنده عرض أسلوبي يحافظ على سلامة النص من التّشويه و يقدّم المعنى بتعبير رتيب.

و هي بعد طريقة لاستحداث خصوصية التّأثير في ذهن المتلقّي بمختلف وجوه الدّلالة التي يستقيها من النص في منهج تقديمه و كيفية تلقيه ، و ما يحدثه ذلك عنده من متعة ذهنية، أو تصور تخييلي نتيجة هذا الغرض السليم.

يتّضح من كلّ ما سبق أنّ الصورة الشعرية عند الباحث تعني الأداة التي يعبّر بها الشاعر عن تجربته و أساسها إقامة علاقات جديدة بين الكلمات في سياق خاص يصرح دلالات جديدة في إطار من الوحدة و الانسجام مع اعتبار العاطفة و إيحاءها سواء كانت الصورة حقيقة أم مجازية ،و يكن القول " أن الصورة تعبير عن النفس أو عن نفسية الشاعر... و هي تعين على كشف معنى أعمق من معنى الظاهري للقصيدة "[1].

ينتهي هكذا تجميع العناصر و اختيارها إلى تعريف تقريبي للصورة الشعرية بأنّها"صورة حسيّة في كلمات استعارية إلى درجة ما ، في سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الإنسانية ، و لكنّها أيضا شحنت – منطلقة إلى القارئ- عاطفة شعرية خالصة أو انفعالا"[2].

ومن قناعتنا عدم إغفال جهود السابقين من نقادنا القدامى ومع تقديرنا لما بذله النّقد القديم من جهة في معالجة قضايا الصورة الشعرية، إلاّ أنّ الاهتمام بالصورة الشعرية وقضاياها قد نال عناية أكثر في العصر الحديث.

كانت الصورة الشعرية "في القديم تميل إلى البساطة و الوضوح لأنّ كل شيء في البيئة العربية كان بسيطا،بينما في العصر الحديث أصبحت الصورة

[1] ــ ينظر: مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ،دار الأندلس بيروت لبنان ،ص:217.

[2] ــ محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري ،دار المعارف القاهرة ، ص:32.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشعرية أكثر عمقا وتشابكا و تعقيدا،وقد ضمّت القصيدة الحديثة ... إلى جانب الشعر،الأساطير والتاريخ والقصص والمعرفة."[1] ،وعليه فهي تركيب لغوي يمكّن الشاعر من تصوير معنى عقلي وعاطفي متخيّلين ليكون المعنى متجلّيا أمام المتلقّي ،و يستمتع بجماليتها .

ثانيا : أهمية الصورة الشعرية ووظيفتها :

أ ــ علاقة الصورة الشعرية بالمعنى :

تترتّب المعاني في النّفس أولا ، ثمّ تأتي الألفاظ تبعاً لها في النطق ، حيث ذهب عبد القاهر الجرجاني[2] إلى أنّ "الألفاظ خدم المعاني ومصرفة في حكمها ... والمعاني هي المالكة سياستها والمستحقة طاعتها "والدّليل على أنّ الألفاظ لا تترتب في النطق إلاّ بعد أن تترتب المعاني في الفكر وتتنظم فيه على قضيّة العقل ،"أنّك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك ، فإذا تمّ لك ذلك أتبعتها الألفاظ "[3]،"فإذا وجب للمعنى أن يكون أولا في النّفس، وجب أن يكون للّفظ الدّال عليه أولا في النطق"[4].

رتّب الفخر الرازي[5] على هذه الفكرة نتيجة هامة مؤدّاها أنّ اللغة لا تعكس الأشياء الخارجية في العالم بقدر ما تعكس أفكارنا عنها وقال :"أنّ الألفاظ لم تُوضع للدّلالة على الموجودات الخارجية ، بل وُضعت للدلالة على المعاني والصور الذهنيّة "، والدليل على ذلك أنّنا "إذا رأينا جسما من بعيد

---

[1] ــ عبد الفتاح ، الصورة في شعر بشار بن برد ، دار الفكر للنشر عمان ،**1983**،ص:**98**.

[2] ــ عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة، تحقيق : محمد الفاضلي ،ط **3** ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ،**2001** ،ص:**8**.

[3] ــ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ،ص:**38**.

[4] ــ المصدر نفسه ،ص:**37**.

[5] جابر عصفور ،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،ص:**320**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وظنناه صخرة ، سمّيناه بهذا الاسم ، فإذا دنونا منه وعرفنا أنّه حيوان ، لكنّا ظنناه طيرا سميناه به ،فإذا ازداد القرب وعرفنا أنّه إنسان سميناه به فالاختلاف الأساسي عند اختلاف الصور الذهنية ،يدّل على أنّ اللّفظ لا دلالة له إلاّ عليها "[1] وعلى هذا الأساس ،يمكن القول أنّ عملية التّعبير تبدأ بعد أن تتكون لدى المتكلم فكرة ذهنية محددة يريد إخراجها من الواقع الذّهني إلى الواقع المادي ، وعملية الإخراج هذه يتشارك النّاس فيها جميعا ، فإنّ الشاعر البليغ يلتقط المعنى المعروف ويشكّله تشكيلا يرفعه من المرتبة العادية إلى مرتبة لا يصل إلى تحقيقيها إلاّ الخاصة ، حال الشاعر في ذلك حال النّجار والصانع ، فهم جميعا يتشابهون في أسلوب العمل وإن اختلفوا في مادة الصياغة ذلك أنّ أمامهم مادة خاما هي الخشب أو المعدن أو المعاني ، ووظيفتهم إخراج هذه المادة الخام في أشكال متعددة مدهشة ، عن طريق إبداعهم في الصنعة وإغراقهم في الصياغة ودقّتهم في العمل .

ما العلاقة التي يمكن فهمها بين المعاني و الصورة الشعرية ؟ .

إنّ "المعاني هي الصورة الشعرية الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان ،فكل شيء له وجود خارج الذّهن فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنيّة الحاصلة عن الإدراك أقام اللّفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين ،وأذهانهم."[2]

تستمدّ الصورة الشعرية أهميتها مما تمثله من قيم إبداعية وذوقية وتعبير متوحّد مع التجربة ومجسّد لها ، وهذا يعني أنّ الشّعر في جوهر بنائه ليس مجرد

[1] ــ المرجع نفسه، ص: **320**.

[2] ــ حمادي صمود ، في نظرية الأدب عند العرب ،النادي الأدبي بجدة ، ص: **33**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

محاولة لتشكيل صورة لفظية مجردة لا تتغلغل فيها عاطفة صاحبها لأنّها في جانب كبير منها سعي لإحداث
حالة من الاستجابة المشروطة بفنية البناء الشعري.

فالمعنى عندما يرد "على المتلقي عاريا مجردا ، لا يحدث له لذّة ، لأنّه يقرّر للمتلقّي ما هو معروف بأسلوب معروف فلا يثير فضولا أو شوقا إلى التعرف على غير المعروف أمّا إذا ورد المعنى عن طريق التمثيل ، فإنّه يرد بشكل غير مباشر لا يتجلى إلاّ بعد طلبه بالفكرة "[1]، وهذا معناه أنّك "إذا عبّرت عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة ،حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذّة القويّة ، أمّا إذا "عبّرت عنه بلوازمه المجازية وعرف لا على سبيل الكمال فتحصل الحالة التّي هي الدغدغة النفسيّة فلأجل هذا كان التعبير عن المعاني بالعبارات المجازية ألّذ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية "[2]، فخصوصية الصورة المجازية تتجلى في أنّها لا تقود إلى المعنى مباشرة و إنّما تنحرف به عن الغرض وتضلّله فتبرز له جانبا من المعنى ، وتخفي عنه جانبا آخر حتّى يتحرّك شوقه فيتأمّل المتلقي الصورة ويستنبطها فيتكشّف له الجانب الخفي من المعنى ويظهر الغرض كاملا .

و يقول إحسان عباس[3] "أنّ الصورة الشعرية هي التي تميّز شاعرا من آخر ، كما أنّ طريقة استخدامها هي التي يختلف فيها الشعر الحديث عن القديم و هي عنان الشّاعرية" ويعتبرها البعض أساس القصيدة : "إنّ كلمة الصورة قد تم استخدامها خلال الخمسين سنة الماضية ،أو نحو ذلك كقوة غامضة ، و مع ذلك فإنّ الصورة ثابتة في كل القصائد ، و كل قصيدة هي بحدّ ذاتها صورة ،

[1] ــ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ،ص:126.
[2] ــ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص:362.
[3] ــ إحسان عباس ، فن الشعر ،ص:230.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالاتجاهات تأتي و تذهب و الأسلوب يتغيّر كما يتغيّر نمط الوزن حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغيّر ، و لكنّ الصورة باقية كمبدأ للحياة في القصيدة و كمقياس رئيسي لمجد الشاعر.

ويقول أحد النّقاد :" اللغة الشعرية عمادها الصورة الشعرية و الإيقاع ، فالصورة الشعرية هي القوة البانية بامتياز "[1]،و من هنا لم تعد الصورة الشعرية "أداة تزيين أو جزء يمكن الاستغناء عنه في العمل الإبداعي ، بل تحولت إلى أداة تطور المعاني و تكشف الموضوع و تبلور الحالات و المواقف و هذا النوع من الصور الشعرية هو الأكثر اكتمالا و أهمية و به تتحول الصور الشعرية إلى نسيج شعري لا تقوم القصيدة دونه..."[2].

تتمثل أهمية الصورة الشعرية في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى الّذي تعرضه ،و في الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثّر به ،فهناك معنى مجرد اكتمل في غيبة من الصورة الشعرية ، ثمّ تأتي الصورة الشعرية فتحوي ذلك المعنى أو تدّل عليه فتحدث فيه تأثيرا متميزا، لأنّها تعرّضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى متميّزة عن ذلك المعنى و بهذه الطريقة تفرض الصورة الشعرية على المتلقي نوعا من الانتباه و اليقظة لأنّها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى و تنحرف به إلى إشارات نوعية غير مباشرة لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها،و هكذا ينتقل المتلقّي من ظاهر المجاز إلى حقيقته ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها و من المشبّه به إلى المشبّه، و من المضمون الحسّي المباشر للكناية إلى معناها الأصلي المجرد،و يتّم ذلك كلّه من خلال الاستبدال الذي ينشط معه ذهن المتلقّي، و يشعر إزاءه بنوع من الفضول،

[1] ــ ساسين عساف ، الصورة الشعرية وجهات نظر عربية وغربية ،ص:**115**.

[2] ــ محسن أطميش ــ دير الملاك دراية نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، دار الرشيد بغدادي ،**1982** ،ص: **286**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يدفعه إلى تأمل علاقات المشابهة أو التناسب، التي تقوم عليها الصورة الشعرية حتى يصل إلى معناها الأصلي السابق في وجوده عليها، وعلى قدر الجهد المبذول في هذه العملية و على قدر قيمة المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي وتناسبه مع ما بذل فيه من جهد تتحدّد المتعة الذهنيّة التي يستشعرها المتلقي، و تتحدد قيمة الصورة الشعرية أهميتها.

ب ــ وظيفة الصورة الشعرية :

يمكن حصر هذه الوظائف فيما يلي:

1. تصوير تجربة الشاعر:

فالشّاعر شأنه شأن أيّ فنان، يعيش تجربة تولّد في نفسه أفكارا و إنفعالات تحتاج إلى وسيلة تتجسّد فيها، هذه الوسيلة تكمن في الصورة الشعرية فهي " الوسيلة الفنيّة الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلي"[1]، فالصورة الشعرية تمثل تجربة الشاعر فهي تمثل أفكاره وعواطفه و لهذا لا بُدَّ أن نتحدث عن دور الصورة الشعرية في نقل تجربة الشاعر من الوقوف عند عناصر هذه التجربة: الأفكار، العواطف...، فأفكار الشاعر و عواطفه تبقى جامدة لا قيمة لها ما لم تتبلور في صورة، " فالصورة الشعريةهي الوسيلة الفنية الوحيدة التي تتجسد بها أفكار الفنان و عواطفه"[2]،و لكنّ هذا لا يعني أنّ الإنسان لا يمكنه التعبير عن تجربته بغير الصورة الشعرية، فهناك وسائل أخرى غيرها لكنّ كلامه حينئذ لن يكون فنّا ولا أدبا.

فهذا هو الفارق الجوهري بين التعبير الفني(التصوير) و التعبير العادي(التلفيظ)، الكلام لا يكون فنّا إلاّ إذا اتخذ الصورة الشعرية وسيلة للتعبير

[1] ــ محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ،ص:442.

[2] ــ المرجع نفسه ، ص: 443.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عن التجربة بواسطة الصورة الشعرية" يشكل الشاعر أحاسيسه و أفكاره وخواطره في شكل فنّي محسوس و بواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره"[1].

يتّخذ الشاعر من الصورة الشعرية وسيلة لنقل تجربته ذلك لأنّ "إحساسه بالكون وروحه يغاير إحساس الشخص العادي،هذا من جهة و لأنّ الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية قاصرة عن التعبير عمّا يشاهده في حياته النفسية الداخلية من مشاعر، من جهة ثانية"[2].

تبقى الصورة الشعرية قاصرة،إن هي اكتفت بتصوير تجربة الشاعر،إذ ما فائدتها إن كان الشاعر قد أجاد تصوير تجربته لكنّه لم يستطع أن يوصلها إلينا،لهذا فإنّ وظيفة الصورة الشعرية"لاتكتفي بمجرد التنفيس بل تحاول عامدة أن تنقل الانفعال إلى الآخرين وتثير فيهم نظير ما أثارته تجربة الشاعر فيه من عاطفة"[3].

2. إيصال التجربة إلى الآخرين:

تعدّ الصورة الشعرية وسيلة الشاعر لإخراج ما بقلبه وعقله أولا ثم إيصاله إلى غيره ثانيا، يقول أحمد الشايب[4] في ذلك :" وهذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه أو سامعيه تدعى الصورة الشعرية" ،وإنّ مهمة الشعراء إذا أن يثيروا بألفاظهم المختارة و صورهم الجيّدة

[1] ــ علي عشري زايد،عن بناء القصيدة العربية الحديثة ،ص:98.

[2] ــ شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ،ط 6 ،دار المعارف القاهرة ،ص:150.

[3] ــ المرجع نفسه ،ص:151.

[4] ــ أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، ص:242 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كل ما يمكنهم أن يثيروه في نفس القارئ من مشاعر وذكريات، و لكن لماذا يعمد الشعراء إلى الصورة الشعرية للتّأثير في نفس السامع؟ألا توجد وسيلة أخرى؟.

يجيب حنفي محمد شرف[1]: " إنّ النفس الإنسانية مولعة بكل ما هو جميل لذلك تضيق النفس بالصور التقريرية الفجّة الساذجة، أمّا المجاز فهو يكسوا الصورة الشعرية جمالا وروعة تجذب إليه النفوس".

3. تمكين المعنى في النفس:

إذا كان المعنى واضحا لا يقف المتلقي وقفة مع النّفس و يتمعن فيها من أجل تدبّر المعنى الذي يريد الكاتب تصويره،فهذا الغموض يحدث في النفس تأثيرا أمّا إذا كانت الفكرة واضحة فيمرّ عليها مرورا لا يحتاج لأن يقف مع النفس والذهن و بهذا لا يكون هناك مجال للتأثير، فالصورة تمكّن "المعنى في النفس عن طريق التأثير"[2].

4. الإبانة:

من خصائص الصورة الشعرية الإبانة و التوضيح فهي عند جابر عصفور " إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار أو معنى من المعاني، فهي تعتبر الخطوة الأولية في عملية الإقناع "[3].

الإبانة و التوضيح مصطلح استعمله القدامى " فردوا إليها جانبا كبيرا من بلاغة الصورة و تأثيرها، لأنّ الإبانة تعني الشرح و التوضيح أو بمعنى آخر

[1] ــ حنفي محمد شرف ،الصورة البيانية ،دار النهضة مصر القاهرة ،ص:**221**.

[2] ــ عبد الفتاح ،الصورة في شعر بشار بن برد ،ص:**70**.

[3] ــ ينظر: جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،ص: **335**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التعبير عن المعنى بطريقة تقرّب بعيده و تصوره في نفس المتلقي أبين تصوير وأوضحه،فالأنواع البلاغية "الاستعارة، الكناية، المجاز" إنّما هي طرائق خاصة في التعبير، تكسب المعاني فضل إيضاح أو بيان ، فالتشبيه يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا أما الاستعارة فقد ذهب إلى أنّ الغرض منها " إمّا أن يكون شرح المعنى و فضل الإبانة عنه، أو تأكيده و المبالغة فيه والإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه،هذه الأوصاف موجودة في الاستعارة "[1].

ويترتب على مفهوم الإبانة والتوضيح باعتباره الأصل في الصورة الشعرية نتيجة هامة ، مؤدّاها أنّ الصورة الشعرية البليغة "يكون الانتقال فيها من الواضح إلى الأوضح "فيصبح المشبّه به أكثر تمكنا في الصفة المقصودة من المشّبه و المستعار منه أبين من المستعار له ، و الصورة الحسّية التي نواجهها في ظاهر الكناية أو التمثيل أكثر دلالة على المقصود من معناها الأصلي المجرّد ، وإذا لم يحدث ذلك فقدت الصورة قيمتها و كانت الحقيقة أولى و أنفع منها"[2].

5. تجسيد ماهو تجريدي:

الشاعر عند استخدامه الصورة الشعرية للتعبير عن تجربته و إيصالها إلى الناس،إنّما يعمد إلى تجسيد ماهو تجريدي، و إعطائه شكلا حسيا "إنّه في عمله هذا يوضح الصورة و الأفكار، و هو بذلك يعيد خلق الواقع من جديد وبصورة جديدة قد تفوق الواقع نفسه جمالا و تأثيرا "[3].

إنّ الصورة بمختلف أنواعها قادرة على إقامة علاقات جديدة بين الألفاظ واستحداث استعمالاتها لغوية مبتكرة تقود حتما إلى خلق صوري جديد

---

[1] ــ ينظر: جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،ص:**332**.

[2] ــ ينظر: المرجع نفسه ،ص:**332**.

[3] ــ ينظر: الطاهر مكي، الشعر العربي المعاصر ، روائعه ومدخل لقراءته ،ط **2** ، دار المعارف القاهرة،**1983**، ص:**83**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ليس على مستوى الدّلالات الوظيفية أو المعنوية المعروفة فحسب و إنّما على مستوى الدلالات النفسية أيضا وفي هذا الصدد يذهب أحد النقاد إلى أنّ " للصورة الشعرية مستويين ، هما المستوى النفسي و المستوى الدلالي "[1].

ثالثا : وسائل تشكيل الصورة الشعرية :

الصورة الشعرية هي الأداة الفنية التي يعبّر بها الشاعر عن تجربته و عما في نفسه من أحاسيس و مشاعر ،كما أنّها تحيل على واقع تمّ استرجاعه ليثار في نفس المتلقي حيث يتدخل الخيال و يشكل من هذا الواقع شيئا آخر فيه ومتعةجمال .

أ ــ الحس :

تتحول المعاني المجرّدة إلى أشكال تنقلها الحواس فيكون هذا التحول وسيلة نجسّم بها آراءنا و مشاعرنا و عواطفنا ، فالبصر و السّمع و الشّم والذّوق و اللّمس كلّها حواس يمكن أن تكون طريقا لتمثّل الجمال و الإحساس به و في هذا الطريق يلتقي ما هو حسّي بقوى الخيال و يتواصلان معا ليثمرا صورا فيها روعة الحياة و نبضها ،و معلوم أنّ الصورة الشعرية وليدة تأمل المرء ومشاهداته و استماعه و قراءته ، و قوة إدراكه للأشياء إدراكا تشترك فيه الحواس و الملكات جميعا ، فهو يدرك و يستعيد ما أدركه في أعماق النفس ومع ذلك فقد قيل : " إنّ أحاسيس الشّم و الذّوق لا تؤلّف "تراكيب ثانية يمكن أن تربط بها فكرة من الأفكار"[2]و معنى هذا أنّ الصورة هي عملية إيحاء شيء ما وسعي إلى إبرازه كأنّه منظور أو مسموع .

مفهوم الحس لغة:

[1] ــ كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء و التجلي ،ط **3** ، دار العلم للملايين بيروت ،**1984** ،ص **22**.

[2] ــ لويس هورتيك ،الفن والأدب ، ترجمة :بدر الدين الرفاعي ،ص **19**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جاء في لسان العرب : "الحَسُّ وَ الحَسِيسُ، الصوت الخفيّ"[1] ،و الحِسُّ بكسر الحاء من أَحْسَسْتُ بالشيء حِسَّ بالشيء حِسّا، و حِسًّا وحَسِيساً وأحَسَّ بِهِ، و أمّا قولهم "أحست بالشيء فعلى الحذف كراهية التقاء المثلين "[2] و بالتالي ، فإنّه يظهر أنّ مادة حَسّ (الجذر الثلاثي لها حسس) يدّل في الغالب على شيء خفي حقيقة أو مجازا .

مفهوم الحّس اصطلاحا:

أكثر من جاب أعماق الحسّ هم الفلاسفة حيث قسموا الحسّ إلى الحسّ الظاهر و الحسّ الباطن ، فالحسّ الظاهر أو القوّة الحاسة هي التي تدرك المحسوسات الخمس المعروفة عند الجميع ، فالقوة السامعة تدرك الأصوات بأنواعها ،و البصر يحسّ بالألوان والأشكال و الأجسام بأبعادها و أوضاعها و أمّا القوة اللامسة يحسّ بها الملموس مثل الحرارة و البرودة ... و القوة الذائقة تدرك الطعام من حلاوة ومرارة ... غير أنّ الحسّ الظاهر لا يميّز بين ما هو ضار ونافع و ما هو جميل وقبيح .

يرى الكندي[3] : " أنّ الحسّ لا يدرك الصورة إلاّ وهي في طينتها " فالحسّ الظاهر على حدّ تعبير ابن سينا يأخذ الصورة عن المادة مع هذه اللواحق ، مع وقوع نسبة بينها وبين المادة إذا زالت تلك النسبة بطل ذلك الأخذ و ذلك بأنّه لا ينزع الصورة عن المادة من جميع لواحقها ولا يمكن أن يستبثّ تلك الصورة ،" ولمّا كان الحسّ الظاهر غير قادر على أدنى قدرة من تجريد الشيء عن مادته ـــ إذ لا ملخص له إلى مجرّد الصورة "[4].

---

[1] ـــ ابن منظور ،لسان العرب ، م **4** ، ص:**118** .

[2] ـــ المرجع نفسه ،ص: **118**.

[3] الكندي ، رسالة في حدود الأشياء ضمن رسالة الكندي الفلسفية ، ج **1**،تحقيق :محمد عبد الهادي أبي رديه، دار الفكر العربي مصر ، **1990**،ص: **167**.

[4] ـــ ينظر: ألفت كمال الروبي ،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ،دار التنوير للطباعة والنشر ،**2007**،ص:**123**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نكتفي بما قدمناه من معان حول الحسّ الظاهر لننتقل إلى :

الحسّ الباطن أو قوى النفس الباطنة ، فقد حددها كل من الفارابي و بن سينا بخمس قوى هي الحسّ المشترك والصورة أو الخيال و المتخيّلة أو الوهم و الحافظة ،و لكنّ بعض الفلاسفة لم يتبيّنوا هذا التقسيم .

الكندي مثلا اقتصر حديثة على" قوى النفس إذ قسمها إلى ثلاث قوى هي :القوى الحسّية و القوى المصورة و القوى العقلية "[1] ، وبناءً على مل ذكر يرى ابن باجة "أنّ للمصورة ثلاث مراتب في الوجود ، وجودها في النفس الباطنة ووجودها في الحسّ المشترك أولا ،ثمّ وجودها في المتخيّلة ، فوجودها أخيرا في الذكر ،لكنّه يشير أحيانا إلى خمس مراتب لوجود الصورة المحسوسة في النّفس ،حيث توجد بداية في الحسّ الظاهر،ثمّ الحسّ المشترك فالمتخيّلة فالذكر لتصبح بعد ذلك في القوة الناطقة أو الفكرية ".[2]

ب ــ الخيال :

مفهوم الخيال لغة:

تعتبر مادة التخيّل و مشتقاتها من أكثر المواد العربية خصوبة واتساعا واشتقاقا ودلالة ، فإذا تصفحنا قواميس اللغة نجد في لسان العرب "الخيال هو خيال الطائر يرتفع في السّماء فينظر إلى ظلّ نفسه فيرى أنّه صيد فينقضّ عليه ولا يجد شيئا فهو خاطف ظلّه "[3].

وقولنا تخيلت،تهيأت للمطر فَرَعَدَت وَ بَرَقَت فوقع المطر .

والخيال كذالك ما نصب في الأرض ليعلم أنّها حمى ،فلا تقرب

---

[1] ــ ينظر: المرجع نفسه ،ص:**21**.

[2] ــ نفسه ،ص:**22**.

[3] ــ ابن منظور ، لسان العرب ،م **5**، ص: **193**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن معاني الخيال و التخيّل ، "الظن وخال (خِلْتُ) ، ظنّ و توهم ، ويطلق الخيال أيضا على شخص الإنسان أو طيفه "[1].

مفهوم الخيال اصطلاحا :

الخيال لدى الشاعر و الفنان عامة هو الذي يتجاوز به إلى ما وراء المسلّمات اللغوية الممنطقة ، ويتجاوز حدود العقلانيّة التي تزعم أنّها تبرز من خلال تحليل بسيط لمكونات الاستعارة أو التشبيه أو الكناية ، ولانقصد من ذلك أنّ الخيال بديل عقلي ، بل إنّهُ يُمرّ ُ به ، ولكنّه يتجاوزه ويحلّ محلّه في إقامة عقلانية خيالية إن جاز التعبير ، يتجاوز بها حدود الواقع المادي الذي يُخَيَّلُ إلينا .

وعلى هذا فالصورة الشعرية هي خلق جديد يمكن القول أنّها تعتمد على الخيال أو معطيات العقل ،يقول أحمد الشايب [2]: " إنّه من الصعب إعطاء تعريف شامل ودقيق للخيال لأنّ هذه الكلمة ترد في العبارات المبهمة ، و لأنّها كذلك تدلّ على صورة عقلية متشابهة وإن لم تكن متحدة ".

فحقيقة الخيال غامضة، صعبة التفسير و ينبغي أن يفهم في آثاره فقط كما أنّ التخيّل يطلق على العملية الفكرية التي يقصد منها تذكر الأشياء أو تصوّرها على حقيقتها الطبيعية .

الخيال في المعجم الفلسفي :

إذا اتجهنا إلى مصطلح الخيال في المعجم الفلسفي "نجد أنّه ليس سوى الصورة المشخّصة التي تمثّل المعنى المجرد تمثيلا واضحا "[3] كما أنّ بحوث النقاد الفلاسفة قد اتجهت بالتخيل إلى معنى التشكيل و التأثير و من هنا عدّ قدامه في

[1] ــ المرجع نفسه ،ص:**192**.

[2] ــ أحمد الشايب ، أصور النقد الأدبي ، ص:**221**.

[3] ــ جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،ص: **210**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كتابه " جواهر الألفاظ " الصورة في أسماء الخيال ، و على هذا الأساس صار التخيل يستخدم " باعتباره اسم جنس تندرج تحته أنواع التشبيه و الاستعارة على أساس أنّها صور تخيلية تقوم على الإبهام"[1]

الخيال مهم في الشعر ، فهو يعطي العمل الفني قيمته ويستمّد الشاعر من الخيال ما سيميّزه عن غيره من المبدعين ، فالرواية فيها خيال ، و الخاطرة أيضا ولكنّ الخيال يوجد بدرجة كبيرة في الشعر أكثر منه في النثر ، وعلى هذا الأساس يختلف الشاعر عن الروائي لأنّ الخيال خاص جدا ، " فالخيال نشاط خلاّق لا يستهدف أن يكون ما يقدّمه نسخا أو نقلا للواقع الخارجي ، كما لا يستهدف أن يكون ما يقدّمه نوعا من أنواع الفوارق أو التطهير الساذج "[2].

يقول عبد القاهر الجرجاني [3]: " إنّ الشعر لا يقوم على أساس عقلي ولا يخضع لحدود المنطق و أقيسته ، بل هو تعبير عن العواطف و المشاعر بومضات غامضة خاطفة يقدمها الخيال ، و يباشر عليها سلطانه فيبعث في النّفوس ضروبا من التّوق و التّطلع إلى مكامن الحياة في الأشياء التي تتفتح صورها في النفس ، مؤلّفة نسقا من الوجود الفني يتأبى على المنطق و مقاييسه وبراهنه".

ومن هنا فإن الشعر يكفي فيه التخيل ،و الذهاب بالنّفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل فالخيال وعي ذو سلطان ثابت لا يهتدي المرء إليه لأنّه يعجز عن الوقوف على عظمته إلاّ إذا عرفه عن طريق الشعور حينئذ لا تستطيع قوّة أخرى من قوى العقل أن تضعفه أو تفسده أو تنقص منه .

---

[1] ــ المرجع نفسه ، ص:**82**.

[2] ــ ينظر: ابن سينا ، فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي ،مكتبة النهضة المصرية ،**1954**، ص:**102**.

[3] ينظر :عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ،ص: **270** و **271**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخيال الخصب الواسع يساعد في تكوين صور التشبيه والاستعارة والكناية فهو العنصر إلهام فيها ، فمن أسرار الخيال أنّه يوهم النّفس و يلتمس من العلل والأسباب ما يريح النّفس و يؤنسها فللخيال النصيب الأكبر في تشكيل الصور البيانية فهو يعمل عمل السحر في إيضاح المعاني وجلائها .

ج ــ التشبيه:

مفهوم التشبيه لغة :

هو مصدر مشتّق من الفعل شبّه، فقد جاء في لسان العرب " الشَبَهُ و الشَبِيه المِثْلُ والجمع أشْبَاه،و أشْبَه الشيء بالشَيء ماثله ، وفي المثل " من أشبه أباه فما ظلم : والتشبيه هو التمثيل "[1].

و التشبيه هو "التمثيل و المماثلة ويقال شبهت هذا بهذا تشبيها أي مثّلته به وقيل معناه يشبه بعضه بعضا "[2].

مفهوم التشبيه اصطلاحا :

التشبيه هو الدلاله على مشاركة أمر لأمر آخر في وجه أو أكثر من الوجوه ،أو في معنى من المعاني و من ذلك ماورد في بطون أمّهات الكتب البلاغية –ألفاظه كالماء في السّلاسة وكالنّسيم في الرّقة وكالعسل في الحلاوة – ويقصدون الكلام ،يقول حازم القرطاجني:" وأمّا التشبيهات فمنها ما يتعلّق الشَبَهُ فيه بالصور والخلق ،ومنها ما يتعلّق الشَبَهُ فيه بالانفعال والصفات وكلا

[1] ــ ابن منظور ،لسان العرب ،م **8** ،ص:**18**.

[2] ــ المرجع نفسه ، ص:**18**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التشبيهين لا يخلو من أن يكون تشبيهُ الشيء فيه بما هو من نوعه ..." [1] ويردف قائلا : " وتشبيه الشيء بالشيء ،يكون بأن يتّفق معه في صفة تكون في أحدهما على حدها في الآخر أو بنسبة منها أو في أكثر من صفة ، فأمّا أن يتّفق معه في جميع الصفات فلا يمكن وإلاّ فكان يلزم لو اتفق معه في جميع ذلك أن يكون حقيقة هذا حقيقة ذلك من جميع الجهات وذلك غير ممكن "[2].

أمّا الجرجاني[3] فله رأي ليس ببعيد يقول : "اعلم أنّ الشيئين إذا شُبِّهَ أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين أحدهما أن يكون من جهة أمرٍ بيّنٍ لا يحتاج إلى تأويل ، والآخر أن يكون الشبه محصلاً بضربٍ من التأويل" ،وفي نفس السياق يقول السكاكي[4] : "إنّ التشبيه مستودع طرفين ، مشبها ومشبها به ، واشتراكا بينهما من وجه وافتراقا من وجه آخر "

وللتشبيه الحظّ الكبير من التعريفات في التراث النقدي والبلاغي ولكنّها لا تحيد في معناها عمّا جاءت به التعريفات السابقة فهي جميعا تصب في قالب واحد هو أنّ التشبيه هو الجمع بين الشيئين أو الأشياء بمعنى ما ، بواسطة أداة التشبيه الكاف ونحوها .

وعلى هذا نستطيع القول "أنّ التشبيه يقوم على أربعة عناصر "[5]:

-المشبّه .

-المشّبه به .

-أداة التشبيه.

---

[1] – حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة ، دارالكتب الشرقية تونس، 1966،ص: 220.

[2] –المرجع نفسه ،ص:221.

[3] – عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة، ص :79.

[4] – السكاكي ، مفتاح العلوم ، ضبط و تعليق :نعيم زرزور ، ط 2، دار الكتب العلمية بيروت ،1987، ص :322.

[5] ــ علي الجارم ومصطفى أمين ، البلاغة الواضحة البيان و المعاني و البديع ، ط 17 ، دار المعارف مصر ، 1964 ص: 54.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

-وجه الشبه .

والعنصران الأولان هما طرفا التشبيه وهما الأساس لبناء التشبيه، أمّا العنصر الثالث والرابع فهما فرعيان يمكن الاستغناء عنهما دون أن يحدث خللا في التشبيه بل إنّه يزداد عمقا في البلاغة.

قال شاعر :

أنْتَ كَاللَّيْثِ فِي الشَجَاعَةِ وَ الإقْـــ . . . دَامِ وَ السَّيْفِ فِي قِرَاعِ الخُطُوبِ

المشبّه : أنْتَ

المشّبه به : اللَّيْث ، السَّيْف

أداة التشبيه:الكاف

وجه الشبه :الشجاعة والإقدام بالنّسبة للّيث ،و قراع الخطوب بالنّسبة للسّف.

ففي البيت السابق تشبيه تام العناصر، فإذا ما حذفنا أداة التشبيه ووجه الشبه سمي بليغا في قول محمود درويش[1] في قصيدة جبين وغضب : لم يزل منقارك الأحمر في عيني سيفا من لهب .

حيث حذف أداة التشبيه ووجه الشبه الذي يمكن تقديره بالحدة حسب المعنى المفهوم من البيت.

وكقول المتنبي أيضا في مدح سيف الدّولة :

أيْنَ أزْمَعْتَ أيُّهذا الهُمَامُ ؟ ... نَحْنُ نَبْتُ الرُّبَا وَ أنْتَ الغَمَامُ[2]

حيث اكتفى بالمشبه (نَحْنُ ، أنْتَ) و المشّبه به (نَبْتُ الرُّبَا ، الغَمَامُ)

ويكون تمثيليا إذا كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد

[1] ــ محمود درويش ، ديوان أوراق الزيتون 1964، ط 8 ، دار العودة بيروت ، 1981 ، ص: 233.

[2] ــ الشيخ ناصيف اليازجي ، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ،دار بيروت للطباعة والنشر بيروت ،1981 ،ص: 58.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كقوله تعالى : {وَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إذا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيئاً}[3].

حيث شبّه سبحانه وتعالى حالة الكفّار و اعتقادهم أنّ أعمالهم نافعتهم و خيبة اعتقادهم هذا حالة الظّمآن الذي يرى سرابا فيظنّ أنّه ماء فعندما يأتيه لا يجد شيئا ، فوجه الشبه هنا منزوع من متعدد (الظّن الخاطئ ،عدم الانتفاع).

ويسمى ضمنيا عندما لا يوضع فيه المشبّه و المشّبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة بل يلمحان في التركيب كقول أبي العتاهية:

تَرْجُوا النَّجَاةَ وَلَمْ تَسْلُكْ مَسَالِكَهَا ... إنَّ السَّفينَةَ لاَ تَجْرِي عَلى اليَبَسِ

حيث شبّه حالة من يرجو النّجاة من النّار دون أن يقدّم لها عملا صالحا بحالة من يريد أن تجري السفينة على اليبس ، فصورة التشبيه تلمح ضمنيا في التركيب .

بلاغة التشبيه :

التشبيه فن من فنون البيان ، بالغ الأثر لأنّه يجمع في الخيال صورتين متباعدتين لم تخطر على الفكر من قبل ، وكلما كان التباعد بين طرفي التشبيه كان التشبيه أشدّ إدهاشاً وإعجابا ، فإذا قلنا : إنّ الأرض تشبه الكرة في الشكل لم يكن لهذا التشبيه أثر للبلاغة لظهور المشبه وعدم احتياج العثور عليها إلى براعة و جهد و هذا الضرب من التشبيه يقصد منه البيان و الإيضاح ، ولكنّك تأخذ روعة التشبيه في قول المعري :

يُسْرِعُ اللّمْحَ في احْمِرَارٍ كَمَا تُسْـــ ... رِعُ في اللمْحِ مُقْلَةُ الغضبانِ

فإنّ جمال هذا التشبيه جاء من شعورك ببراعة الشاعر وحذقه في عقد المشابهة بين حالتين

ما كان يخطر بالبال تشابههما (احمرار النجم بلمحة الغضبان) .

---

[3] ــ سورة النور : الآية: **39**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و الهدف من التشبيه هو ترسيخ المعنى في النفس عن طريق التعبير عن الشيء المعنوي بالشيء المحسوس و تقوية المعنى و تأكيده وهذا كله من أهداف الصورة الشعرية

فالتشبيه من عناصر الصورة الشعرية و بلاغته تكمن في إيضاح المعنى و بيان المراد من النص بنقلة من العقل إلى الإحساس فيزول الشك و الريب ومن بلاغة التشبيه هو التماس شبهٍ للشيء في غير جنسه وشكله فيكون له موقع لدى المتلقي .

د ــ الكناية :

لغة:

هي مصدر كنيت أو كنوت بكذا، تركت التصريح به ،" و كنى عن الأمر بغيره يكني كناية"[1]، والكنية للرجل إذ نقول فلان يكني عبد الله .

و الكنية هي على ثلاثة أوجه :

أحدهما أن يكني عن الشيء الذي يستفحش ذكره في قوله تعالى :{ مَا المَسِيحُ ابْنُ مَرْيَمَ إلاَّ رَسُول قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ الرُّسُلُ ، وَ أُمُّهُ صِدّيقَة كَانَا يَأْكُلانِ الطَّعَامَ }[2].

و الثاني أن يكنى الرجل باسم توقيرا و تعظيما ، أبو عبد الله و الثالث أن تقوم الكنية مقام الاسم فيعرف صاحبها بها كما يعرف باسمه كأبي لهب عرف بكنيته فسماه الله بها لقوله تعالى{تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَ تَبَّ،ما أغْنَى عَنْهُ مَالُهُ وَ ما كَسَبَ} [3]و الكناية أن تتكلم بشيء و تريد غيره .

---

[1] ــ ابن منظور ، لسان العرب ،م **13** ، ص: **124**.

[2] ــ سورة المائدة، الآية:**75**.

[3] ــ سورة المسد، الآية:**1** و **2**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اصطلاحا :

الكناية : هي لفظ أريد به لازم معناه و مع جواز إرادة ذلك المعنى وجواز إرادة المعنى الأصلي في الكناية كقولنا :عبد الله نقيّ الثوب فيجوز فهمه على حقيقته وهو أن يكون الثوب نقيّا فلا يكون ثمّة كناية إذا ينبغي علينا تجاوز المعنى الأصلي إلى معن آخر وكقولنا أيضا: فُلاَنٍ طَوِيلُ النَّجَادِ و المراد طول القامة مع جواز أن يراد حقيقة طول النجاد أيضا فالنّجاد حمائل السّيف وطول النّجاد يستلزم طول القامة فإذا قيل: فلان طويل النجاد فالمراد أنّه طويل القامة ، فقد استعمل اللفظ في لازم معناه مع جواز أن يراد بذلك الكلام الإخبار بأنّه طويل حمائل السّيف وطويل القامة أي بطول النّجاد معناه الحقيقي و الازمي كقوله تعالى {الرَّحْمَنُ عَلَى العَرْشِ اسْتَوَى}[1] كناية عن تمام القدرة و التمكن فلا يجوز إرادة المعنى الحقيقي .

وفي حديث الجاحظ[2] عن بلاغة الخطابة يقول : " لكلّ ضرب من الحديث ضرب من اللّفظ و لكلّ نوع من المعاني نوع من الأسماء ، فالسّخيفُ للسخيفِ و الخفيفُ للخفيفِ و الجزلُ للجزلِ و الإفصاحُ للإفصاحِ و الكناية في موضع الكناية و الاسترسالُ في موضع الاسترسالِ " ، ومن ذلك يظهر لنا أنّ الخطابة عنده تقابل الإفصاح و التصريح ، فالكناية عنده هنا معدودة من الأساليب البلاغية التي يتطلبها المعنى للتعبير عنه ولا يجوز إلاّ فيها وأنّ العدول عن صريح اللفظ في المواطن التي تتطلبها مخّل بالبلاغة.

تنقسم الكناية إلى :الكناية عن صفة و كناية عن موصوف :

---

[1] ــ سورة طه ، الآية : 5.

[2] ــ الجاحظ ، الحيوان ، ص:39.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالكناية عن الصفة في قول محمود درويش[3] في قصيدة لا مفر :

مطر على الإسفلت يجرفني إلى

ميناء موتانا ... و جرحك ناه .

في قوله ميناء موتانا كناية عن كثرة الوفيات من المواطنين ذلك لما في لفظة ميناء من كثرة ورود الناس إليه وهي كناية عن صفة ، وظفها الشاعر للمبالغة في المعنى و التأكيد عليه .

و في قوله تعالى :{ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَى مَا أَنْفَقَ وَ هِيَ خَاوِيَة على عُرُوشِها }[2]،فقد كُني عن صفة الندم بتقليب النادم كفيه و هذا عين ما يفعله النادم.

أما الكناية عن الموصوف في قوله تعالى : { القَارِعَةُ مَا القَارِعَةُ ،ومَا أَدْرَاكَ مَاالقَارِعَةُ} [3]،كناية عن القيامة وقد عدل عن التصريح بلفظها إلى الكناية عنها بلفظ (القَارِعَةُ) تعظيما وتفخيما لشأنها في النفوس لما في هذا اللفظ من قرع للأسماع و تهويل في العقول .

و الكناية عن نسبة في قول شاعر مادحا :

وَلا يَزَالُ بَيْت الملك فوقك عاليا .. تشيد أطبابا له وعمود

فأنظر كيف عدل عن نسبة صفة الرفعة إلى الممدوح وعدل عنها لكي يثبتها لبيت ملكه.

بلاغة الكناية :

[3] ــ محمود درويش ، ديوان أوراق الزيتون **1964** ، ص: **237**.

[2] –سورة الكهف، الآية:**42**.

[3] ــ سورة القارعة، الآية: **2**و **1**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هي من أساليب البيان التي لا يقوى عليها إلاّ كلّ بليغ متمرّس بفن القول وما من شكّ في أنّها أبلغ من الإفصاح وأوقع من التصريح .

وإذا كانت للكناية مزيّة على التصريح فليست تلك المزيّة في المعنى المكنّ عنه وإنّما هي في إثبات ذلك المعنى للذي ثبت له و السّر في بلاغتها أنّها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها وذلك في قول أبي فراس الحمداني وهو أسير في بلاد الروم يخاطب ابن عمه سيف الدولة :

وقد كنت أخشى الهجر و الشمل جامع ... وفي كل يوم لقية وخطاب

وفيما بيـــننا ملك قيصـــر ... وللبحر حولي زخرة وعباب؟

ففي البيت الثاني يريد أبو فراس أن يقول :" فكيف وفيما بيننا بعد شاسع ولكنّه كنى عن هذا المعنى بقوله: ملك قيصر وللبحر حولي زخرة وعباب "[1]فجمال هذه الكناية ليس في المعنى المكنّى عنه وهو البعد الشاسع الذي يفصل بين الرجلين و إنّما هو الإتيان بملك قيصر و البحر الزاخر العباب و إثباته للمكنى كأنّه في صورة دليل محسوس به .

من الصور الرائعة للكناية تفخيم المعنى في نفوس السامعين كقوله تعالى : { الحَاقَّةُ مَا الحَاقَّةُ ، ومَا أدْرَاكَ مَا الحَاقَّةُ }[2]كناية عن القيامة ، وذلك لأنّ القارعة و الحاقة تفزع القلوب وترهبها بأهوالها وذلك تفخيما ليوم القيامة في النفوس .

من محاسن الكناية أنّها قد تكون طريقا من طرق الإيجاز و الاختصار كقوله تعالى :{ لَبِيسَ مَا كَانُوا يَفْعَلُونَ}[3] كناية عن كثرة الأفعال السيئة .

[1] ــ ابن عبد الله شعيب ، الميسر في علم البيان ، علو المعاني ، علم البديع ، دار الهدى عين الميلة الجزائر ،ص: 86.

[2] ــ سورة الحاقة ، الآية: 2و 1 .

[3] ــ سورة المائدة ،الآية: 79.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الكناية كالاستعارة من حيث قدرتها على تجسيم المعاني و إخراجها في صور محسوسة تزخر بالحياة و الحركة أي تصوّر المعاني تصويرا مرئيا ترتاح له النفس قال تعالى : { يَوْمَ يَعُضُّ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ }[1] .

وفي قوله أيضا :{ وَامرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الحطَب}[2]و المقصود بها أم جميل زوجة أبي لهب ، ومن المؤكد و أنت تقرأ هذه الجملة القرآنية تتخيل أنّها تمسك الحطب بيدها و توقد نيران العداوة والبغضاء بين القوم ، وبكل ذلك كانت الكناية هي الوسيلة الوحيدة التي تيسّر للمرء أن يقول كل شيء وأن يعبّر بالرمز و الإيحاء عن كل ما يجول في خاطرنا حراما كان أم حلالا حسنا كان أم قبيحا محرجا كان أم غير محرج و تلك هي مزيّة الكناية على غيرها من أساليب البيان .

هـــ ــ الاستعارة :

يقترب معنى الاستعارة مجازا من معناها حقيقة ، فالرجل يستعير من الرجل بعض ما ينتفع به ممّا عند المعير و ليس عند المستعير ، ويشترط لتمام هذه العملية أن يكون بين الطرفين (المعير و المستعير) تعارف وتعامل يقتضيان استعارة أحدهما من الآخر ، وهو حكم ينطبق على الاستعارة المجازية ، فلا يستعير أحد لفظين لآخر إلاّ إذا توافر التعارف المعنوي .

يعرفها أبو هلال العسكري[3] بقوله :" الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة لغرض، وذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى و فضل

[1] ــ سورة االفرقان ، الآية: **27**.

[2] –سورة المسد، الآية: **4**.

[3] أبو هلال العسكري ، الصناعتين، تحقيق :علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية صيدا بيروت، **1986**، ص:**295**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإبانة عنه تأكيده و المبالغة فيه أو الإشارة بالقليل من اللفظ أو لحسن الغرض الذي يبرز فيه " .

تعتبر الاستعارة ضرب من المجاز اللغوي وهي تشبيه حذف أحد طرفيه فعلاقتها مشابهة دائما بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي.

تطلق الاستعارة على استعمال اسم المشبه به في المشبه فيسمى المشبه به مستعارا منه و المشبه مستعارا له و اللفظ مستعارا .

فالمستعار له : وهو اللفظ الذي تستعار من أجله الكلمة أو الصفة أو المعنى وهو يقابل المشبه في أسلوب التشبيه.

المستعار منه : وهو اللفظ الذي تستعار منه الصفة أو المعنى وهو يقابل المشبّه به في أسلوب التشبيه .

المستعار: وهو المعنى الجامع بين طرفي الاستعارة أي المستعار له و المستعار منه وهو يقابل في أسلوب التشبيه وجه الشبه ففي قول الشاعر:

عَضَّنَا الدَّهْرُ بِنَابِهِ ... لَيْتَ الذِي حَلَّ بِنَا بِهِ

نجده استعار للدّهر حيوانا مفترسا يعضّ ، إذْ العضّ لا يكون للدّهر فاستعار له لفظة النّاب و على ذلك :

المستعار له: الدهرُ ،وهو يعادل المشبّه .

المستعار منه :الحيوان المفترس ، وهو يعادل المشبّه به.

المستعار: العضّ و الافتراس ، وهو يعادل الجامع أو وجه الشبه .

و لا أداة في عملية الاستعارة.

يلاحظ حذف أحد طرفي الاستعارة ولا يذكر المستعار بل يمكن أن ندّل عليه بشيء من لوازمه.

و قرينة الاستعارة التي تمنع إرادة المعنى الحقيقي قد تكون لفظية أو حالية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فباعتبار الطرفين تقّسم الاستعارة إلى تصريحية و مكنية.

1ــ الاستعارة التصريح: وهي ما يصرّح فيها بلفظ المشبه به ،أوما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه كقول محمود درويش[1] في قصيدة جبين وغضب : أيُّها النَّسْرُ الّذي في الأغْلالِ من دُونِ سَبَبْ . فقد صرح بالمشبه به (النسر) و حذف المشبه به (الوطن) على سبيل الاستعارة التصريحية ، وقد جسدت معنى الوطن في صورة حسية مرئية فيها فيها تفخيم لعظمة الوطن و لكن للأسف فإنّه يرصف في الأغلال ممّا يثير في القارئ ــ بهذه الصورة الشعرية عاطفة الإشفاق و الأسف .

وفي قوله تعالى :{ لِيُخْرِجَكُمْ مِن الظُّلُمَاتِ إلى النُّورِ}[2] فقد ذكرت كل من الظلمات والنور على سبيل الاستعارة التصريحية فقد شبهت حالة العرب و الأمم جميعا قبل مجيء الإسلام من فوضى و جهل وعداء و... وهي صورة معنوية بصورة حسية الظلمات .

2 ــ الاستعارة المكنية : هي ما حذف فيها المشبه به ، أو المستعار منه ورمز إليه بأحد لوازمه كقول محمود درويش[3] في قصيدة لا مفر :

وَطَنِي أفَتِّشُ فِيكَ عَنْكَ فَلا أرَى

إلاّ شُقُوقَ يَدَيْكَ فَوْقَ جبَاهِ

في البيت تشبيه للوطن بإنسان ، فقد حذف المشبه به (الإنسان)و ذكر المشبه (الوطن) و قد ترك قرينة تدل على المشبه به المحذوف (تشقق اليدين) و في هذه القرينة إشارة إلى مدى الألم الذي يعاني منه الوطن وفي الاستعارة هذه تجسيد للشيء المعنوي في صورة حسية مؤثرة في القارئ .

---

[1] ــ محمود درويش ، ديوان أوراق الزيتون **1964** ، ص: **233**.

[2] – سورة الحديد ،الآية :**9**.

[3] ــ محمود درويش ، ديوان أوراق الزيتون **1964** ، ص : **237**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و كذلك في قول شاعر:إذا ما الدّهر جرّ على أناس ... كلاكله أتاح بآخرين.

ففي تشبيه الشاعر للدهر وهو شيئ معنوي – بجمل- على سبيل الاستعارة المكنية ، بعد حذفه للجمل و الإشارة إلى شيء من لوازمه الكلاكل و الإتاحة

ففي هذا تجسيد للدهر في تلك الصورة التي توحي بتحول مصائبه من قوم لقوم فيعاني الأولون من أهواله مثلما يعاني الآخرون ؟ ، وفي قوله تعالى :{قال رَبِّ إِنِّي وَهَنَ العَظْمُ مِنِّي و اشْتَعَلَ الرَأسُ شَيْبا}[1] كناية عن الكبر .

بلاغة الاستعارة :

الاستعارة صورة من صور التوسع و المجاز في الكلام ،وهي بجميع ضروبها وتعدد مذاهبها و شعوبها من أوصاف الفصاحة و البلاغة العامة التي ترجع إلى المعنى .

فمن خصائصها شرح المعنى و فضل الإبانة عنه ، فبالاستعارة تشخّص و تجسّد المعنويات و تبثّ الحركة و الحياة والنطق في الجماد فهي ترينا المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنّها قد جسّمت حتى رأتها العيون ،و تلطف الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلاّ الظنون في قوله تعالى { ثُمَّ اسْتَوَى إلى السَّمَاءِ وَهِي دُخَان فَقَالَ لَهَا وَ لِلأَرْضِ إِيتِيا طَوْعًا وكُرْهًا قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ }[2] ، فالسّماء و الأرض هذان الجماد قد تحول بالتوسع الذي هيأته

[1] ــ سورة مريم ، الآية :4

[2] ــ سورة فصلت، الآية : 11.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الاستعارة و استحال بسحرها إلى إنسان حيّ ناطق يعبّر بلسانه عن طاعته لله ربّ العالمين ،فجمال هذه الصورة هو السّر في قوة تأثيرها راجع إلى مفعول الاستعارة هذا المفعول الذي انتقل بالفكرة من عالم المعاني إلى عالم المدركات .

من خصائص الاستعارة الإيجاز : فهي تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة دّررا ، ويجني من الغصن الواحد أنواعا من الثّمر ومثال ذلك قول المعتز:

أَثْمَرت أغْصَانُ راحتِه ... بِجنَانِ الحُسنِ عنَابا.

فلو أردنا إظهار التشبيه والإفصاح به لاحتجنا إلى أن نقول : أثمرت أصابع يده التي هي كالأغصان لطالب الحسن تشبيه العناب بأطرافه المخضبة ، ولا يخفي في البيت و تحقيق المراد من التجميل مع هذا الإيجاز و الاختصار المختّص به في مجامل النشاط الجمالي للاستعارة ،وكذا قول محمود درويش في إحدى القصائد :وليلنا المتلألئ بالمدفعية ،فقد استعار الشاعر المدفعية بدلا من النّجوم ليقرّبنا من معاناة الفلسطينيين .

ومن مزايا الاستعارة أيضا تأكيد المعنى و المبالغة فيه كقوله تعالى في الإخبار عن الظالمين و مقاومتهم لرسالة رسول الله صلى الله عليه وسلم :

{وَقَدْ مَكَرُوا مَكْرَهُمْ وعِنْدَ الله مَكْرُهُمْ ، وَإِنْ كَانَ مَكْرُهُمْ لِتَزُولَ مِنْهُ الجِبَالُ }[1]

فالجبال استعارة طوي فيها ذكر المستعار له وهو أمر رسول الله .

[1] ــ سورة إبراهيم ، الآية : 46.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مدخل: مفهوم الإيقاع و الصورة الشعرية:

لعل من أهم ما عني به النّقد العربي عند تناوله لظاهرة التوافق الصوتي هو التأكيد على وجود أشياء في الشّعر يحيط بها الحسّ إحاطة غامضة مبهمة يعجز اللسان عن وصفها وصفا بيّنا،" فكانت الإشارة إلى هذه الأشياء أمرا جليا عندما أرجِع إلى مستوى الوقع* والتّطريب، فانجلى غموضها و إبهامها بمجرد ربطها بالغناء ربطا قويّا" [1].

انطلاقا من هذا يتبيّن لنا أنّ أمهر الشعراء يطلقون العنان للصّوت أو بمعنى آخر يجعل مرتكز وقته للصوت فيطلق الموسيقى و يدعها تؤثر كما يريد و لذلك فقد التقطت الدّراسة هذه الإشارات و نمّتها و جعلت مستوى الوقع و التطريب الذي رصدته الدراسات السابقة مستوى يتّصل بخصوصية الإيقاع و مردّه " أنّ الإيقاع قيمة لغوية قوامها مهارة فائقة تنشط حدس المتلقي و هو أمر يؤول في جزء عظيم منه إلى درجة الصنعة لا إلى نوع الصنعة"[2].

لا يمكننا معرفة الإيقاع إلاّ من خلال الشعر فهو أحد الفنون القولية و مادته الأصوات اللغوية فإذا كانت هذه الأصوات جرسا ذا دلالة كان الشعر موسيقي ومضمونا ذا طبيعة خاصة، لا يختلف في ذلك اثنان.

يقول محمد مندور عن الشعر الغنائي:"...إنّ العنصر الموسيقي المتمثّل في الوزن والإيقاع و الإنسجامات الصوتية لا يزال بالغ الأهمية في هذا الشعر حتى قال الرّمزيون: إنّ الشعر موسيقي قبل كلّ شيء و إن العنصر الموسيقي فيه يظهر أهمية المعاني والعواطف

[1] –ينظر:عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، ط 1 ، منشورات جامعة قاريونس بنغازي ،2003 ،ص: 95.

[2] ــ المرجع نفسه ، ص:70.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و الصور الشعرية ذاتها باعتبار أنّ الموسيقى هي أقوى آداة للإيحاء، و الشعر عندهم إيحاء أكثر منه تعبير لغويا صريح واضح"[1].

إنّ من أقدم تعريفات الشّعر عند العرب أنّه الكلام الموزون المقفى ذلك التعريف انتقل من أديب عربيّ إلى آخر حتّى عصرنا الحديث ، فدار صراع عنيف يدّل فيما يدل على أنّه مازال يحتفظ بسلطانه فالشاعر العراقي الرصافي يقول" إنّ الغناء و الرّقص غريزتان من غرائز الإنسان كما أنّ النّطق غريزة فيه وما الشعر إلاّ وليد هاتين الغريزتين، فإنّ النّطق هو أسمى مظهر من مظاهر الشعور لّما اقترن بالغناء تولّد الشعر، فالشعر لا يقال إلاّ لينشد بعبارة أخرى ليتغنّ به، فلا بدّ فيه من الوزن و القافية، لأنّ الغناء نغم و إيقاع، وهما لا يكونان إلا على تقاطيع متوازنة من الكلام"[2]فالوزن في الشعر يوضع مقابل النّغم في الموسيقى، والقافية توضع مقابل النغم في الموسيقى.

فما الإيقاع إذن؟.

إذا أردنا توسيع مجال النّظر يقول متس لوسي Mettis Lussy "الإيقاع هو الحياة و الحياة هي الإيقاع"[3]فالإيقاع في نظره يسيطرعلى كلّ شيء في الطبيعة، وله سلطة قوية في نظام الكون وفي دوران الكرة الأرضية، وتوالي الفصول و تعاقب اللّيل و النّهار و في أصول الطبيعة من هدير الموج وحفيف الشّجر، وفي الإنسان نجد إيقاعا منتظما في جميع الأجهزة اللاّإرادية مثل نبض القلب و تعاقب الزفير و الشهيق وفي حركاته و سكناته و وفي توافق الأيدي مع الأرجل أثناءالسير...إلخ.

---

[1] ــ المرجع نفسه ، ص:**60**.

[2] ــ حسين نصار، القافية في العروض و الأدب، المكتبة الثقافية الدينية ،ص: **34**.

* الوقع هو أصل كلمة إيقاع ، ابن منظور، لسان العرب ، مادة وقع ، ص: **235**.

[3] ــ حسين نصار، القافية في العروض و الأدب، ص: **34**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وإذا ضيّقنا مجال النظر في الفنون فنقول مع فنست داندي Vincent Dundy " إنّ الإيقاع هو تنسيق النِّسب في المكان و الزمان تنسيقا منظما إذ نجد فيها إيقاعا ندركه بالسّمع في بعضها و بالبصر في بعضها الآخر"[1].

وإذا إقتصرناه على الموسيقى فنقول مع أميمة أمين فهمي "إنّ الإيقاع هو تنظيم الأصوات المكونة لأيّ لحن في وحدات زمنية متساوية، ولا مانع أن تنقسم هذه الوحدات أيضا إلى أجزاء متساوية أو مختلفة النِّسب من حيث الطول و القصر"[2]،فإذا صحّ أن القافية إيقاع انطبق عليها هذا التعريف، فما هو إلاّ صورة موسيقية للصّور الأدبيّة التي وضعها إبراهيم أنيس في قوله" ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات الشعرية، و تكرّرها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السامع ترّددها، و يستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان فترات زمنية منتظمة و بعد عدد معين من مقاطع ذات نظام سمي بالوزن "[3].

أولا :مفهوم الإيقاع:

أ – الإيقاع اللغوي:

[1] ــ المرجع نفسه ، ص: **34**.

[2] ــ نفسه ، ص: **34**.

[3] – نفسه ، ص: **34**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإيقاع في المعاجم العربية مصدر مشتّق من "أوقع" بمعنى بَيَّنَ، وأوْضَحَ وتستعمل التَّوقِيع مصدرا للفعل "وَقَّعَ" بمعنى ألْحَقَ واغتاب و لامَ و أصَابَ، كما تستعمل "الوَقْعَ، و الوُقُوعَ" مصدرين للفعل "وَقَعَ" بمعنى سَقَطَ و نَزَلَ، وضَرَبَ"[1].

جاء في لسان العرب لابن منظور:" الإيقاع من إيقاع اللّحن و الغناء وهو أن يُوَقِّعَ الألحان ويُبَيِّنَها و سمّى الخليل كتابا من كتبه في ذلك المعنى "كتاب الإيقاع"[2].

وفي كتاب الإفصاح في فقه اللغة أنّ "الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية وقيل: هو إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوّقع الألحان و يبيّنها"[3].

أمّا في كتاب المرام في معاني الكلام: "الإيقاع مصدر أوْقَعَ النّقر على الطبلة باتفاق الأصوات و الألحان"[4].

وجاء أيضا في قاموس المحيط:"الإيقاع إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقّع الألحان و يبيّنها"[5].

وكلّ هذه المعاجم تجعل الإيقاع بمعنى البيان والتوضيح معبرا عن عملية إحداث اللّحون و الغناء و تبينها، أمّا بالنسبة إلى الإيقاع بمعنى الوزن فلم تشر إلى هذا النوع من الاستعمال.

ب – المفهوم الاصطلاحي:

***مفهوم الإيقاع في التراث النقدي:**

---

[1] ــ عمر خليفة بن إدريس ،البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، ص **67**.

[2] ــ ابن منظور ، لسان العرب ،ط **3** ، مادة وقع ، ص :**263** .

[3] ــ حسن يوسف موسى و عبد الفتاح الصعيدي، الإفصاح في فقه اللغة، ج **2** ، ط **2** ، دار الفكر العربي ،ص: **1003**.

[4] ــ مؤنس رشاد الدين، المرام في معاني الكلام ،القاموس الكامل عربي عربي، ط **1** ، دار الراتب الجامعية بيروت لبنان ، **2000**، ص :**150**

[5] ــ الفيروزابادي ، القاموس المحيط ، ط **1** ، دار الكتب العلمية بيروت ،**1999** ،ص : **127** .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من خلال البحث عن مفهوم هذا المصطلح في تعريفات و تصورات نقّادنا القدماء يتبيّن لنا قلّة النّصوص التراثية التي تضّم الإيقاع مع مصطلحات النّقد، بيد أنّها لم تهمل جانب تصورات القوم له و إدراكهم لوظيفته لدى المبدع وأثره في المتلقي.

لم يتبيّنوا علماؤنا القدماء جوهر الإيقاع "إذ تناولوه من خلال المادة التّي تجسّد الحركة الإيقاعية فكان المصطلح عندهم ألصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي لأنّ التوالي الزمني هو الجوهر الموسيقي ، ومن هنا ركّزت أغلب الدّراسات على ارتباطه بالزمن وأهملت الحركة و لم يلحظه الدّارسون إلاّ من خلال الموسيقى والوزن الشعري مع أنّه كان في أوضح مظاهره في فني العمارة و الزخرف الإسلاميين، كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة و الفن اللغوي"[1].

ومن هنا وضّع إبن سينا تعريف الإيقاع:" أنّه تقدير لزمان النقرات فإن اتّفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا وهو نفسه إيقاع مطلق"[2]،لكنّ ابن سينا عدّ الإيقاع عنصرا مهما له إذ قال أنّه كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية عند العرب، مقفاة و معنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ،ومعنى كونها متساوية أن يكون كل قول منها مؤلّفا من أقوال إيقاعية فإنّ عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر.

أمّا صفي الدّين البغدادي:فيعرّف الإيقاع:"أنّه مجموعة نقرات يتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم"[3]، ومن بين القدماء الذين وقعوا في نفس الخلط

---

[1] ــ عز الدين إسماعيل،الأسس الجمالية في النقد العربي، ط 1 ، دار الفكر العربي مصر ، 1955 ،ص :115.

[2] ابن سينا ، جوامع علم الموسيقى ، مجلد 6 ، تحقيق: زكريا يوسف ، ط 1 ، نشرة وزارة التربية القاهرة ،1956 ، ص: 81.

[3] ــ خليل اده اليسوعي، الإيقاع في الشعر العربي ، العدد 3 ، ط 1 ، مجلة فصول جماليات الإبداع و التغير الثقافي ،، أفريل 1986 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بين الإيقاع الموسيقي، و الإيقاع الشعري، ابن فارس و ابن زيلة حيث يجعلا الإيقاع العروضي مقابلا للإيقاع الموسيقي،فنجد ابن زيلة يعرّف الإيقاع:" بأنّه تقدير ما لزمان النّقرات، فإذا كانت النّقرة منّغمة كان الإيقاع شعريا لحنيا، وإن كانت محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا وهو نفسه إيقاع مطلق"[1]وهو نفسه تعريف ابن سينا كما لاحظنا سابقا.

بينما يقول إبن فارس "وأهل العروض مجمِعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض و صناعة الإيقاع إلاّ أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزّمان بالنّغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"[2] ، فإذا فسرنا كل من تعريف ابن زيلة و ابن فارس مع تعريف الايقاع الموسيقي الذي هو ""النّظام الواقع بين أزمنة السكونات المتخللة بين النقرات و النغمات"[3]تبيّن لنا مدى مطابقة التعريفات لبعضها البعض.

ومن خلال ما ذكرناه نجد أنفسنا أمام نص لابن طباطبا أورد فيه لفظ الإيقاع وصف به الشعر الموزون (المتزن) قال:" للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، و ما يرد عليه من حسن تركيبه و اعتدال أجزائه فإذا اجتمع لفهم مع الكدر تم قبوله واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها، وهي اعتدال الوزن، و صواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[4] ، إنّ النص الذي أمامنا مليء بالإيحاءات التي يمكن أن يعتمد عليها المفهوم التراثي لهذا المصطلح إذ يمكننا القول أنّ الإيقاع عنده مرتبط بالوزن أو بعبارة أخرى مرتبط بالشعر الموزون.

---

[1] ــ ابن زيلة ، الكافي في علم الموسيقى ، :تحقيق :زكريا يوسف ، القاهرة دار القلم، ص: 44 .

[2] ــ ابن فارس ، الصاحبي، تحقيق : مصطفى الشوحي ، بيروت، مؤسسة بدران ،1963 ،ص : 274 و 275.

[3] ــ رسالة نصر الدين الطوسي، في علم الموسيقى، تحقيق :زكريا يوسف، دار العلم القاهرة ، ص :44.

[4] ــ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام الاسكندريةمنشأ المعارف ،ص :53 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما أنّه يعتبر الإيقاع هو الأساس في تحديد قيمة الشعر جيّده من رديئه أي يعدّه مقياس لوجود الشعر، مع أنّه لم يعتبر الوزن مرادفا للإيقاع بل اعتبره عنصرا من عناصره، فهو إذاً يقرّ بأنّ هناك فرقاً بينهما، ويظهر عنده أنّ الوزن يأخذ فاعليته من العروض وقوانينه من بينها الإيقاع الشعري الذي يستمدّ "فاعليته من علاقات اللغة التي لا ينفصل فيها معنى عن مبنى"[1] ويكون الإيقاع عنده بمعنى الوقع أو الأثر الذي يتركه الشعر في نفس القارئ .

يرى أبو هلال العسكري:"أنّ فضل الشعر على النثر يكمن في الألحان التي هي أهنأ اللذات إذا سمعها ذوو القرائح الصافية، والأنفس اللطيفة لا يتهيأ صنعتها إلاّ على كل منظوم من الشعر، فهو أهمّ بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة"[2]، ومن خلال قوله يبدو أنّه ربط بين فني الشعر و الموسيقى في إبداع الغناء والذي يقوم أساسا على الإيقاع النغمي اللفظي.

ليس ببعيد ما ذهب إليه المرزوقي في شرح ديوان الحماسة حين قال: " وإنّما قلنا تخيّر من لذيذ الوزن لأنّ لذيذه يطرب الطبع. لإيقاعه ويمازجه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه..." [3]، فابن طباطبا والعسكري والمرزوقي يرون في ذلك الإيقاع بمعنى الأثر الجميل لوقع حركة السكنات في النفس[4] ،ونلاحظ من خلال التعريفات السابقة أنّ هناك خلط بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي وهو الأمر الذي أكّده الجاحظ بقوله:" إنّ العروض من كتاب الموسيقى وهو من كتاب حدّ النفوس لا تحدّه الألسن بعد مقنع قد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن"[5] .

---

[1] –جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،ط 2 ،دار التنوير بيروت،1983،ص:265.

[2]– أبو هلال العسكري ،الصناعتين ،1986،ص :102.

[3] – المرزوقي، شرح ديوان الحماسة،تحقيق :أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجبل بيروت ،ص:10.

[4]– منير سلطان،الإيقاع الصوتي في شعر شوقي، ط 1 ، منشأة المعارف الإسكندرية، 2000 ،ص :126.

[5]– الجاحظ ، ثلاث رسائل للجاحظ، رسالة القبان، المكتبة السلفية القاهرة، 1910 ،ص :230 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

توسع الفلاسفة وأهل اللغة القدماء في تعريفهم للإيقاع فأدخلوا موسيقى الحروف مع موسيقى الأوزان و التوقيعات فالفارابي يعرّف الإيقاع بأنّه "نقلة منظمة على النغم ذات فواصل، والفاصلة هي توقف يواجه امتداد الصوت و الوزن الشعري نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل والفواصل إنّما تحدث بوقفات تامة ولا يكون ذلك بحروف ساكنة"[1] وعلى هذا الأساس تبين لنا أنّ العنصر الزمني هو حلقة الوصل بين الإيقاعين، الشعري والموسيقي من جهة نظر القدامى.

ربط أيضا نقادنا القدماء بين الإيقاع والتخييل بحذق شديد فنجد السجلماسي قد أدرج لفظة الإيقاع ضمن حديثه عن التخيّل ويضمه في تعريفه للشعر الذي هو :"الكلام المخيّل المؤلّف من أقوال موزونة متساوية وعن العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة: أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية أن يكون كل قول منها مؤلف من أقوال إيقاعية فإنّ عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة: أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة"[2]،و يلاحظ من خلال كلامه أنّه يقصد بقوله "عدد إيقاعي" التعادل الحاصل بين الصدر و العجز والعروض والضرب و التناسب الواقع بين المتحركات و السواكن فضلا عن الأصوات التي تنشأ عن تردد القافية و تكرارها في نهاية الأبيات.

يمكن القول أنّ الإيقاع مساو للوزن و يبقى بعدئذ ما ورد في النص من ربط الإيقاع بالتخيل وهو ملحظ يمكن اعتباره من أثر المتابعة لما يراه النقاد الفلاسفة أمثال الفارابي و إبن سينا وابن رشد وحازم القارطاجني حيث أنّ

[1]– الفارابي ،الموسيقي الكبير، تحقيق: غطاس عبد المالك خشبة ،دار الكتاب العربي،**1967** ، ص :**1085**و **1086**.

[2]– السجلماسي،المنزل البديع، تحقيق :علال الغازي ، ط **1** ،مكتبة المعارف الرباط ،**1980** ،ص :**218**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعريف السجلماسي المذكور سابقا ماهو إلاّ نقلا أمينا لما قاله ابن سينا في نفس الموضوع، والذي لا شك فيه أنّ الحديث عن فكرة "التخيّل"و"العدد الإيقاعي" كان من بين ما تسرب إلى القوم عن طريق "كتاب الشعر" لأرسطو الذي درسه واختصر و طبقّه العرب على الشعر العربي و على هذا ركزّ النّقاد الفلاسفة على السمة العددية الزمنية للوزن الشعري وهي سمة تنبثق من تعاقب الحركات و السكنات وتكرارها حسب معلومة، تساوي زمن النطق بها فجعلوها بحكم ثقافتهم الموسيقية الأصل الذي تبنى عليه الألحان الموسيقية و الأوزان التي منها تتألّف ، إذ يقول الفارابي مؤّكدا الفكرة "و الألحان بمنزلة القصيدة في الشعر فإنّ الحروف أول الأشياء التي منها تلتئم، ثمّ الأسباب، ثمّ الأوتاد، ثمّ المركبة من الأسباب و الأوتاد، ثم أجزاء المصاريع، ثم البيت وكذلك الألحان، فإنّ التّي منها تتألف منها ما هو ثوان إلى أن ينتهي إلى الأشياء التي هي من اللّحن بمنزلة البيت، و التي منزلتها من الألحان منزلة الحروف من الأشعار هي النغم"[1] ،و على هذا الأساس اهتمّ العروضيون بدراسة الموسيقى و النغم و النظر إلى الوزن و أحكامه على هدي من قوانين الموسيقى وهو على اعتبار أنّ الموسيقى و الوزن الشعري يشتركان في جذر إيقاعي واحد، هو تعاقب الحركة، و السكون.

نجد أيضا ممن ربط بين الإيقاع و التخيّل حازم القرطاجني:حيث ركزّ على هذا الجانب في قوله :"إنّ الشعر يتألف من التخاييل الضرورية و هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ و تخاييل مستحبّة و أكيدة و هي تخاييل اللفظ في نفسه و تخاييل الأسلوب و تخاييل الأوزان و النظم"[2] .

[1] ــ الفارابي ، الموسيقى الكبير ، ص: **1090**.

[2] ــ حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ،ص: **89** .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يعتبر حازم من أكثر النقاد وعيا في التفريق بين الإيقاعين الشعري و الموسيقي إذ أردك أنّ صورة التناسب الزمني في الموسيقى تختلف اختلافا كليا عنها في الشعر وهذا من وجهة نظره راجع إلى اختلاف الأداة إذ لوحظ من خلال تعريفه للشعر "تفريقه القاطع بين الوزن و النظم الذي يدّل عنده على الخصائص الصوتية الإيقاعية المنتظمة، لذا عدّت دراسة الوزن الشعري لديه الأكثر عمقا من قبله من عروضيّ العرب، إذ كان لا بدّ لمعرفة الوزن من "معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض، ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة"[1].

ومن هنا حكم على كل دارس للوزن أن يدرسه مرفقا" بالآراء البلاغية و القوانين الموسيقية و يشهد بها الذوق الصحيح و السماع الشائع عند فصحاء العرب"[2]،وهذا يوضّح لنا مدى إحساس حازم القرطاجني بتأثير الإيقاع على روح العمل الشعري و مدى ارتباطه بكل وشائح التعبير الإبداعي فهو استطاع أن يسلك سبيلا بيّنا ابتعد به عمّا التبس على القدماء حين تعرّضوا للوزن العروضي تطبيقا و تنظيرا، أصبحت كلمة موزون عندهم تعني المنظّم و المرتّب "لأنّ الترتيب و التنظيم و التناسب يمكن أن يدّل عليه بكلمة "نظم" أما كلمة وزن و موزون فتدّل على مقدار الثقل و الخفّة"[3]، أي أنّه يدّل على "تعادل أجزاء الكلام أو الأصوات و تساوي مقاديرها الزمنية، إذ قوبلت ببعضها جملة"[4].

[1] ــ المرجع نفسه ، ص: 226.

[2] ــ حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص:258 .

[3] ــ محمد العياشي ،نظرية إيقاع الشعر العربي ، المطبعة العصرية تونس ،1976 ، ص: 45 و 46 .

[4] ــ ميخائيل وزدي ، فلسفة الموسيقى الشعرية ، ط 1 ، مطبعة ابن زيدون ،دمشق ، 1948 ،ص: 465.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يأتي المعري: فيتحدث عن طرائق الغناء العربي وإيقاعاته و يحاول شرحها بما يناظرها من تفاعيل فيقول:" الثقيل الأول وإيقاعه ثلاث نقرات متساويات الأقدار على مثال "مفعولن" "مف" نقرة "عو" نقرة "لن" نقرة وخفيف ثقيل الأول وحقيقته ثلاث نقرات متواليات وهي أخف من التي ذكرناها و أسرع تواليا كقولك "مفعولن" بلا فصل..."[1] .

على أساس ما ذكرناه فقد أحسّ نقادنا بالإيقاع و فعله الذي يتجسّد في حركة اللغة فحاولوا فصل الظاهرة الإيقاعية عن أصلها الطبيعي، فلم يتيسر لهم ذلك في مجال التنظير النقدي، على نحو ما رأيناه عند ابن طباطبا و الفارابي وابن سينا و السجلماسي و حازم على التفاوت بينهم في المقاصد و الاتجاهات فابن طباطبا كان يبدوا أقرب من الناقد الأدبي الذي يلتمس المصطلح مفهوما من النص و عناصره وأثره في المبدع و المتلقي أما الآخرون فهم أكثر اهتماما بالموسيقى و العروض يلتمسون للمصطلح تحديدا في معارفهم الموسيقية ، و العروضية ويعبرون عن أثره بالنقرات و السكنات أو بالحركة و السكون، مما يتوافق مع أصوات الكلمات توافقا زمنيا،فيصبح الإيقاع بهذا المعنى ظاهرة معنوية، قابلة للإدراك بعد التباسها بالمادة، حيث تجسّمها الحركة البدنية و الصوتية، وتجليها للحس وتبرزها"[2].

أرجع النقاد المصطلح إلى أصله الطبيعي، أو إلى شيء قريب منه وأصبح الفرق ضئيلا بينهم وبين من أحسّ بظاهرة الإيقاع، وأعجبه غموضها فأرجعها إلى الحدس، أو إلى الذائقة التي تعانيها النفس و لا تعبّر عنها اللغة، كما رأى ابن

[1] –محمود حسن الزناتي، الفصول و الغايات ، دار الأفاق بيروت الجديدة، ص : **88**.

[2] ــ محمد العياشي ،نظرية إيقاع الشعر العربي ،ص: **202** .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سلام الجمحي: "حين ردّ المفاضلة بين النصوص الشعرية إلى أمور يعرّفها أهل العلم بالشعر تحصل لهم بكثرة المدارسة"[1].

كما ورد على لسان إسحاق الموصلي فيما رواه الآمدي عنه في الموازنة "وحكى إسحاق الموصلي، قال لي المعتصم: أخبرني عن معرفة النغم وبيّنها لي فقلت إنّ من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة، قال وسألني محمد الأمين عن شعرين متقاربين وقال: اختر أحدهما، فاخترت فقال: من أين فضّلت هذا على هذا وهما متقاربان "فقلت : لو تفاوتا لأمكنني التبيين ولكنّهما تقاربا و فضّلت هذا على هذا، بشيء تشهد به الطبيعة ولا يعبّر عنه اللسان"[2] .

*مفهوم الإيقاع من المنظور الحداثي :

لم يستعمل النقاد القدامى*[3] مصطلح الإيقاع استعمالا كثيرا لغموض معناه من جهة وارتباطه بالإيقاع الموسيقي من جهة أخرى، فكانت استعمالاتهم إياه بمعنى الوزن الشعري حينا وبمعنى مختلف عن ذلك أحيانا، ويبدو أنّ التوغل في مفهوم هذا المصطلح قد تفشّى في الثقافة العربية المعاصرة من خلال احتكاك أبنائها بالثقافات العربية التي استمدّت هذه الكلمة من اللغة اليونانية وهذه الأخيرة بدورها استعملت الإيقاع "بمعنى الجريان، أو التدفّق و المقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي، الصوت و الصمت، أو النور و الظلام أو الحركة و السكون أو القوة و الضعف أو الضغط و اللين أو القصر و الطول أو الإسراع و الإبطاء أو التوتر و الاسترخاء ...و هو يمثل العلاقة بين الجزء و الجزء وبين الجزء و كل الأجزاء الأخرى للأثر الفنيّ أو الأدبي و يكون ذلك

[1] ـــابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ،قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر ، القاهرة مطبعة المدني ، ص:7.

[2] ـــ الآمدي ، الموازنة ، تحقيق :السيد صقر، ط 2 ، دار المعرف القاهرة ، 1972 ، ص: 102 .

[3] ـــ ينظر : ص 40 و 41 من هذا البحث .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في قالب متحرك منتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني...ويستطيع الفنان الأديب أن يعتمد على الإيقاع باعتماده طريقة من ثلاث: التكرار أو التعاقب أو الترابط"[1] .

لقد كانت إشكالية العلاقة بين الوزن و الإيقاع تدفع الباحثين و تقرّهم بوضع تفرقة بين المصطلحين، ومن هنا كانت مبادرة محمد مندور رائدة في سياق تلك الحركة حيث وضع تفرقة أساسية بين الوزن و الإيقاع فقال:" أمّا الكمّ (الوزن) فقصد به هنا كمّ التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما، وكل أنواع الشعر لا بدّ أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات وهي قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا، وقد تكون متجاوبة كالطويل حيث يساوي التفعيل الأول، التفعيل الثالث و التفعيل الثاني التفعيل الرابع و هكذا...أما الإيقاع: فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة"[2].

يرى محمد مندور أنّ الوزن يحدّده كمّ التفاعيل مراعاة للفكرة التي نتجت على الأساس الكمّي في الشعر العربي، وهي فكرة تأخذ في اعتبارها قياس الزمن، وتحدّده بوجود نوعين من المقاطع اللغوية، هما المقطع الطويل و المقطع القصير اللذين يؤلف اجتماعهما وحدات يفترض أنّها تشغل الزمن كلّه، لذلك وصف شكري عياد تحديد مندور للوزن بأنّه "تجريد صرف"[3]ويرتب شكري عن فكرة الكم المجرد مفاده كيف نميزّ التفاعيل عن بعضها البعض، ثم يجيب على السؤال، بأن تمييز التفاعيل بعضها من بعض يقتضي بروز تلك" الظاهرة

[1] ــ مجدي وهبة و كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ،ط 2 ، مكتبة لبنان بيروت ،1984 ، ص: 71.

[2] ــ محمد مندور ، في الميزان الجديد ، ط 2 ، مكتبة النهضة القاهرة ، ص :187.

[3] ــ شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي ، دار العلم للملايين، 1974 ،ص: 62.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصوتية" التي تتردد بين تفعيلة و أخرى ليستنتج من هذا أنّ تعريف الوزن يتضمن الإيقاع أيضا، وأنّ الاصطلاحين لا يفهم تعريفهما دون الآخر"[1]

وعلى هذا الأساس يضع عياد تفريقا بين الإيقاع الشعري، و الإيقاع الموسيقي نبّه فيه إلى أنّ " النبر في الإيقاع الموسيقي يلعب الدور الرئيسي "فأمّا الإيقاع الشعري فإنّه يتبع خصائص اللّغة التي يقال فيها الشعر، وقد لعب طول المقاطع و قصرها دورا هامّا في بعض اللّغات فاق أهمية النبر"[2]،ومادام الإيقاع تابعا لخصائص اللغة التي يقال فيها الشعر فإنّ "توفير هذا العنصر أشقّ بكثير من توفير الوزن لأنّ الإيقاع يختلف باختلاف اللغة و الألفاظ الموضوعة فيه، نقول"عَيْن" ونقول مكانها "بِئْر" و أنت في أمن من عثرة الوزن، أمّا الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها"[3]، فإنّ الإيقاع لدى شكري عياد ليس مجرد تلوين صوتي، و إنّما "هو فاعلية مؤثرة في بنيةالقصيدة، وهي فاعلية يمثل عياد روحها تارة في الطباق "بين نبر المقاطع و طولها" وفي نوع آخر أعلى منه هو " الطباق بين النبر العروضي و الموسيقي و بين النبر اللغوي"[4] .

أثارت دراسة شكري عياد النبر و الكم وأثرهما في حركة الإيقاع إعجاب كمال أبو ديب ورآها تتلائم مع النظام الجديد الذي اقترحه في دراسة نشرها في مجلة "مواقف"، ثم مضى في هذا الاتجاه و طوّره في دراسة جادة، ضمنها في كتابه"في البنية الإيقاعية للشعر العربي" الذي وضع فيه تفرقة مستويي الوزن و الإيقاع ،"فالوزن عنده يعني التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات، وتشكل هذا التتابع في كتلة مستقلّة فزيائيا، لها حدّان واضحان البدء

---

[1] ــ المرجع نفسه ، ص: 62.

[2] ــ شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي ،ص:62.

[3] ــ عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكرالعربي ،1974، ص:376.

[4] ــ شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي ،ص:62.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و النهاية"[1]، في حين أنّ الإيقاع لديه لا يرتبط " بالقيمة الكمية للكتلة الوزنية ولا بالقيمة الكمية للوحدات الوزنية التي يمكن أن تنقسم إليها الكتلة و إنّما بحيوية داخلية أعمق، هي النبر، الذي يضعه الشاعر على نوى معينة من البيت"[2] و إذا كانت دراسة أبي ديب تتّسم بالجدية و صرامة المنهج اللّذين يجعلانها جديرة بالنظر و المتابعة فإنّ تطبيق معطياتها مازال عسير التحقيق غير مأمول النتائج، و خاصة في ما يمسّ الجانب الإيقاعي الذي ربطه بالنبر ربطا قويا و لا سيما النبر البنيوي.

ذهب العربي عميش[3] إلى تعريف الإيقاع بأنّه "المراوغة و الإيهام في طريقة إصابة اللّسان المنشد للعناصر الصوتية المتراتبة في السياق التعبيري تستلذّ الأذن مسمعه، حتى إذا انتظمت الانتظام الإيقاعي القائم على الاستواء و الاعتدال و الانسجام واطمأنت إليها نفسية الأعراب واتخذوها نموذجا لسانيا بلاغيا حريّاً بالمباركة والتمجيد باعتباره تحفة لسانية و التوقيع كان أصلا بالعصي و العيدان قبل أن تنزاح دلالته بعد ذلك إلى التوقيع بالأصوات و المعاني و الصور التخيلية".

كما أنّ" الإيقاع هو الجانب الأكثر تفلّتا من وعي الذات المنشئة وليس ذلك لشيء إلاّ لكونه في طبيعته متصلا بتحسس اللسان للمستتبعات التركيبية، فتحصل مجاذبات الحروف و الصيغ بشكل إتباعي تواردي محمول على تأجج فورة الأحاسيس و المشاعر، والشاعر إذا تساند إلى تلك العوالم الداخلية لما تخرجه من الغرابة و الحؤول"[4].

---

[1] ــ كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ط 1 ، دار العلم للملايين بيروت ،1974 ،ص : 230 و 231..

[2] ــ المرجع نفسه ، ص: 239.

[3] العربي عميش ،خصائص الإيقاع الشعري ، دار الأديب للنشر و التوزيع ، 2005 ، ص : 135.

[4] ــ العربي عميش ، خصائص الإيقاع الشعري ،ص: 58 و 59 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إذا كان الإيقاع ترداد إرتسامات سمعية متجانسة بعد فترات ذات مدى متشابهة فيمكن إذا الحصول عليه بواسطة وسائل جد مختلفة و منها الحالة النفسية للسامع و ليس المتكلم فقط لأنّه إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله يدرك صوت الكلمات وما فيها من دلالة و إحساس و شعور، و علاوة على هذا فالإيقاع يخضع لتجربة الكاتب أثناء صياغته لخطابه فقد يكون هادئا مطمئنا موحيا بالسلامة أو الحزن أو الكآبة وقد يكون متعثّرا حادا يوحي باضطراب النفس،"كما أنّ الإيقاع الداخلي للألفاظ بحد ذاته و الحق الموسيقي الذي يحدثه عند النطق بها يعتبر من أهم المنبهات المثيرة للانفعالات الخاصة المناسبة"[1].

يرى ريدشاردن:أنّ" الإيقاع هو ذلك النسيج من التوقيعات والإشباعات و الاختلافات و المفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع"[2]، و الإيقاع وفقا لهذا التعريف لا يُعَدُّ شيئا ذاتيا في الكلام، بل يعدّ نشاطا نفسيا لدى المتلقي مؤدى ذلك أنّ الإيقاع ليس شيئا في طبيعة الأصوات نفسها، و إنّما هو في الواقع إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله لا تدرك أصوات الكلمات فقط بل يدرك ما فيها من معنى و شعور.

نستطيع القول أنّ تعريف الإيقاع ظلّ غامضا بسبب الاستعمالات المختلفة وقد وظّف توظيفا إستعاريا عاما كالإيقاع في الطبيعة... واستعمل مرتبطا بالموسيقى أيضا أضف إلى ذلك عامل الترجمة و تأثر النقاد و الدارسين بما ترجم عن اللغات بلفظ (**rhythm ريتم**) فيقصد به أي الإيقاع "تتابع المقطع على نحو خاص سواء أكانت هذه المقاطع أصواتا أو صورا للحركات الكلامية

[1] ــ أحمد عزوز ، علم الأصوات اللغوية ، ديوان المطبوعات الجامعية المطبعة الجهوية وهران ،ص: 67 68 .

[2] ــ تامر سلوم ، نظرية اللغة و الجما ل في النقد العربي ،ط 1 ، منشورات دار الحوار اللاذقية سوريا ،1983 ،ص،2 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أو يقصد به كل نسق صوتي منظم وفق أهداف شعرية...تنتظم في بيت على شاكلة خاصة"[1].

يقول ميشونيك "إنّ الإيقاع هو المعنى"[2]وعلى هذا الأساس نستطيع القول أنّ الإيقاع هو الملمح النوعي للشعر العربي القديم أو على الأقل الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم ينازع في شعريتها و عليه يبقى الإيقاع في كل أنحاء العالم حسب الكلمة المشهودة لمایاكوفسكي"هو القوة المغناطيسية للشعر". و يقول كمال أبو ديب في تعريفه للإيقاع: "أنّه الفاعلية التي تنقل للمتلقي ذي الحساسية المرهفة للشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التّتابع الحركيّ وحدة نغميّة عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة من عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبَعًا لعوامل معقدة، فالإيقاع إذا حركة متنامية يمتلكها التشكيل الوزني حيث تكتسب فئة من نواة خصائص مميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى و الإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي يؤلف تتبعها العبارة الموسيقية"[3].

يعني الإيقاع في الشعر تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات محدّدة النسب، يقول ابراهيم أنيس:" فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرة رابعة أقوى من الثلاثة السابقة و كرّرت عملك هذا تولّد الإيقاع من رجوع النقرة القوية عد كل ثلاث نقرات وقد يتولّد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات..."[4].

---

[1] ــ محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاتها ، ط 1 ، الدار البيضاء توبقا ل للنشر ، ص : 174.

[2] ــ المرجع نفسه ، ص: 178.

[3] ــ كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي،ص :231و 230.

[4] ــ إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، النجلوا مصرية ، 1976 ،ص: 233.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهو كذلك "العنف المنظم أو حركة النص الداخلية الحيوية المتنامية التي تمنح الرموز المؤلّفة للعبارة التّدفق و الثراء"[1].

ثانيا : أقسام الإيقاع :

أ ــ الإيقاع الخارجي :

هوالشكل الخارجي للقصيدة يحكمها علما العروض و القافية، وما يتفرع عنهما من أمور تخص الدوائر العروضية و اختيار الأوزان و انتقاء القوافي والزحافات و العلل و الترصيع و الصلة بين الوزن و الموضوع و القافية.

*** الوزن:**

مفهوم الوزن لغة:

الوزن: وزن الثقل و الخفة، الوزن: "ثقل الشيء بشيء مثله كأوزان الدراهم و مثله الوزن، أوزان العرب ما نبت عليه أشعارها واحدها وزن، وقد وزن الشعر وزنا فاتزن"[2]

مفهوم الوزن اصطلاحا :

عندما حاول ابن خلدون تعريف الشعر قال : " الشعر هو الكلام المبني على الاستعارة و الأوصاف ، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن و الروي"[3]

قال خفاجي : " الشعر الكلام الموزون المقفى على مقاييس العرب المقصود به الوزن المرتبط بمعنى و قافية "[4].

---

[1] ــ نعيم اليافي، ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن، ع 17،مجلة التراث العربي ،1984 ،ص :90 .

[2] ــ ابن منظور ، لسان العرب ، م 15 ، ص: 205.

[3] ــ أمين علي السيد ، في علم العروض و القافية ، ط 3 ، دار المعارف مصر ،ص: 7.

[4] ــ محمد عبد المنعم خفاجي ، القصيدة العربية عروضها في القديم و الحديث ، ط 1 ،مكتبة الأزهرية للتراث القاهرة ،1994، ص:13.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أوزان الشعر تجري على خمسة عشر بحرا ، وضعها باتقان الخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي البصري ،وزاد الأخفش سعيد بن مسعدة تلميذ الخليل و سبويه البحر السادس عشر و هو بحر المتدارك ، وهذا النظام الذي وضعه الخليل نظام متكامل فلا إسقاطات فيه ولا اهتزازات عنيفة بين جنباته و لكنها هزّات خفيفة مطربة و حركات و سكنات و تمايل ونغم ، و لم تعرف لغة من اللغات القديمة كل هذا النظام الدقيق للشعر و إيقاعته و اختتام هذه الإيقاعات بالقوافي.

يمكننا أن نشير إلى أنّ هناك من النقاد من يربطون بين وزن القصيدة وموضوعاتها ، من حيث يجعلون بحورا معينة تجود فيها أغراض و معان محددة يقول علي صبح :" يكاد يجمع النقاد –قديما و حديثا – على أنّ الرثاء يتناسب مع بحر الممتد الوزن كالطويل لأنّ الامتداد و الطول يتّفق مع شدّة الحزن أمّا الهلع و الانفعال يتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس و ازدياد نبضات القلب "[1].

يعرّف ابن رشد [2]الوزن بقوله " الوزن أعظم أركان حد الشعر، و أولها به خصوصية وهو مشتمل على القافية".

ويقول القرطاجني[3] في تعريف له:" أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفارقها في عدد الحركات و السكنات و الترتيب"وتصفه نازك الملائكة[4] قائلة :"الوزن كالسحر يسري في مقاطع العبارات و يكهربها بتيار

[1] ــ حسن نصار ، القافية في العروض و الأدب ، ص:44.

[2] ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر و نقده، ، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، ط 1 ،مطبعة حجازي القاهرة 1934، ،ص: 218.

[3] ــ حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،ص 263.

[4] محمد حسن عبد الله ، الصورة و البناء الشعري ،ص: 11.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خفي من الموسيقى وهو لا يعطي الشعر الإيقاع فحسب و إنما يجعل كل شطر فيه أكثر إثارة".

يقول نعيم اليافي[1]:" إنّ الوزن هو النمط المحددّ الصرف أوهو الهيكل السكوني الجاهز و المجرد"،كما أنّه يشكل خطّا أفقيا في النص الشعري كغيره من خطوط اللغة و الأصوات و الصور و الأفكار،فخط الوزن وفي نقطة تقاطعه مع الإيقاع ذو خصوصية موسيقية تتصل بتجربة النص و خصوصية الشاعر مما يمثل إحدى السمات الأسلوبية، وإنّ أول خصائص عنصر الوزن كونه خط أفقي يمتدّ من أول البيت الشعري و ينتهي بنهايته التي عادة ما تكون حرف روي ليتصل أو يمثل إيقاع القافية في النص ثم يبدأ من جديد بعد أن يفرغ نفسه وهكذا... و ثاني خصائصه أنّه مكوّن من وحدات موسيقية متساوية بشكل بسيط أو مركب تسمى"تفعيلات و يتمدد جسم هذه التفعيلات بين أول تفعيلة في مطلع البيت أو السطر الشعري و التفعيلة الأخيرة منه تعتبر قافية البيت، وعلى هذا الأساس فثاني خصائص الوزن طبيعته الكمية القائمة على التكرار و الرتابة المحسوسة،وثالث خصائصه: التكرار و الرتابة المتمثلان أصلا في التفاعيل الصحيحة و البحور التامة الكاملة في علم العروض.

الوزن هو كمية من التفاعيل العروضية المتجاورة و الممتدة أفقيا بين مطلع البيت أو السطر الشعري و آخره المقفى،فالوزن يمثل الأساس في موسيقى النص الخارجية و على هذا الأساس فموسيقى الإطار: تتصل بالوزن الخارجي المتكون من البحور العروضية و تفاعيلها المختلفة.

يمثل الوزن مرتكزا إيقاعيا في النص على الرّغم من كونه جزءا من حركة أكبر...فهو بذلك نقطة ارتكاز واضحة لتلك الحركة الواسعة الخفية

[1] نعيم اليافي ، ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن ، مجلة التراث العربي ،ص:90.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و مظهر غنيّ من تجليها و تجسّدها، وهنا تنعقد أول صلة حقيقية بين مجالي بنية الإيقاع: الخارج تجسيد للداخل و الظاهر كشف للباطن، ضمن علاقة من الجدل بين الخفاء و التجلي،و يتحكم قانون الحركة و السكون و طبيعة العلاقة بينهما خاصة من النّاحية الكمية المتمثلة في المقاطع و الوحدات الوزنية في هذا المجال الإيقاعي الخارجي بصورة مطلقة دون أن يقطع بذلك العلاقة الجدلية المعقودة بينه و بين المجال الآخر بل يعزّزها و يؤكّدها...نظرا لما لهذا القانون من علاقة حميمية بكل بِنَى النص و مجالاتها فقانون الحركة و السكون مظهر تشكيلي من مظاهر قانون الزمن و المكان و قانون الخارج و الداخل و قانون الخاص و العام و هي القوانين الأساسية الثلاثة التي تحكم بنى النص و توثق الصلة بين مجالاتها لذلك يبدو النص الشعري المرتكز على مجال الوزن و كأنّه ينحبس بأكمله من ذلك العنصر الموسيقي الخارجي، نظرا لما تنطوي عليه ملامح ذلك الوجه من خفايا الأعماق و أسرار النص الشعري.

الوزن مجال " يرصد بالتشكيل الموسيقى الواضح(الحركة و السكون الصوت والصمت)حركة الذات الشاعرة في مجالها الفكري و العاطفي، ويزن خطاها الخافية ودبيبها السرّي وزنا ذا تشكيل موسيقى واضح جلي تدركه حاسة السّمع و تطرب له النفس وتنظم به العواطف والأحاسيس في بنية موسيقية تشير إلى ما وراءه فبنية المضمون تتجسد في إيهاب ما يمكن أن تسمح به قوانين بنية الإيقاع، محاولة التكثيف معها عبر علاقة من الجدل والتفاعل المتبادل القائم على التأثير و التأثر. وبنية اللغة هي الأخرى تمتلك قوانين "[1] تماسكها عبر مجالها التركيبي الخارجي و التخيل الداخلي و مايفرزانه من خصائص أسلوبية متميزة تمتلك ذلك جميعا من خلال جدلها المستمر و علاقتها

[1] ـ http://web.comhem.se/kut/ham.1-htm

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المتبادلة مع قوانين بنية الإيقاع بما فيها مجال الوزن، أن تنتظم الجملة الشعرية لغويا من حيث التأخير و التقديم والزيادة
و الحذف، تغير الصيغة و إختيار التركيب...الخ في إطار قوانين البحر العربي و نظام التفاعيل و تتابع المقاطع و الوحدات الوزنية و إيقاع القافية و نظامها.

يتم بين "مجال اللغة التخيلي و بين مجال الوزن بحيث تتشكل الصورة الشعرية و تنمو العلاقات المختلفة بين عناصر الصورة الشعرية و تمتد بها الآفاق و تتسع الرؤيا الفنية، كل ذلك يتم في فضاء الوزن و عناصره الموسيقية
و الإيقاعية المختلفة و ضمن ما تسمح به قوانينه من نمو و إمتداد، دون الحاجة إلى التفكير بأنّها قوانين متلبسة بالذات متصلة بغيرها من بنى النص و قوانينه المحورية متأثرة بها بقدر ما هي متؤثرة فيها"[1].

أمّا وظيفة مجال "الوزن فهي وظيفة مركبة ذات أبعاد و مستويات تتصل بكل وظائف البنى الأخرى و مجالاتها في النص ورغم ذلك فإنّ المستوى الأوضح و البعد الملموس لهذه الوظيفة المتاركبة هي التطريب و التأثير النفسي و العاطفي الذي تنتظم به عواطف النفس البشرية "[2]وتبدو أكثر كثافة وجلاء وانكشافا، وهي وظيفة أقرب ما تكون لوظيفة الموسيقى الخالصة ولولا تلابسها بغيرها من البنى والمجالات تلابسا مباشرا، يفقد هذه الوظيفة الموسيقة الخالصة معناها إذا لم يتم اقترانها ببقية مستويات النص الذي تمت فيه
فالوزن إذاً هو النّهر النغمي الذي يحدّ ضفافه تجربة الشاعر ويعطيها ذاتها الفنية بل إننا حين نقرأ قصيدة قد تتداخل نغمات البحور في البحر الواحد نفسه.

[1] ــ المرجع نفسه .
[2] ــ نفسه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إذا كانت العلاقة بين الشاعر و الأحاسيس التي تصبغ النص الشعري بصبغة الصدق الفني، وبين موسيقاه علاقة عضوية تجعل من النص صورة فنية متماسكة، فالشاعر البارع يمكنه أن يستغلّ الدفقات الموسيقية لتتناسق في الوقت ذاته بما يصوره أو يعبّر عنه من إحساس مرتجف راعش أو نظرة متأنية متأملة مستغرقة، فإنّ الربط بين الوزن والعاطفة أمر يستحّق الذكر، يرى الغربيون ويتفق معهم إبراهيم أنيسي أنّ هناك صلة وثيقة بين نبض القلب و ما يقوم به الجهاز الصوتي و قدرته على النطق بعدد من المقاطع و يقدّرون أنّ الإنسان في الأحوال العادية يستطيع النطق بثلاثة من الأصوات المقطعية، كلما نبض نبضة واحدة،فاذا كان البحر الطويل يشتمل على 28 صوتا مقطعيا أمكننا أن نتصور أن نطق بيت من الطويل يتم خلال تسعة نبضات، ونبضات القلب تزيد كثيرا مع الانفعالات النفسية التي قد يتعرض لها الشاعر أثناء نظمه فالحالة النفسية للشاعر في الفرح غيرها في الحزن و اليأس فنبضات قلبه حين يتملّكه السرور سريعة.

يقول إبراهيم أنيس[1]: "وعلى أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن الشاعر في حالة اليأس يتخيّر عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه و حيرته وفي حال طربه بحرا قصيرا يتلاءم و سرعة التنفس و ازدياد النبضات القلبية " .

*القافيـــــــة :

مفهوم القافية لغة:

[1] – إبراهيم انيس ، موسيقى الشعر ، ط 5،مكتبة الأنجلو مصرية ، 1981 ،ص : 177و 175.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقال قَفَوْتُ فلانا اتبعت أثره، وقفوته أقفوه رميته بأمر قبيح، وفي نوادر الأعراب أثره أي تبعه وضده في الدعاة قفا الله أثره، مثل قفا الله أثره اقتفى أثره و تقفّاه، اتبعه، وقفيت على أثره بفلان أي أتبعته إياه، و في التنزيل العزير { ثمّ قفّيْنَا عَلى أَثَارِهِمْ بِرُسُلِنَا}[1] أي إتبعنا نوحا وإبراهيم رسلا بعده "والقافية آخر كلمة في البيت وإنّما قيل لها قافية لأنّها تقفو الكلام"[2]

"القفوة رهبة تثور عند أول المطر والقفو مصدر قولك: قفا، يقفو، وهو أن يتّبع شيئا،وقفوته أقفوه قفوا، وتقفيته أي إتبعته"[3] القافية مأخوذة من القفا وراء العنق كالقافية، و قفوته قفوا تبعته"[4].

"وسميت القافية قافية لأنّها تقفو إثر كل بيت، وقال قوم لأنّها تقفو أثر كل بيت، وقال قوم لأنها تقفو أخواتها"[5].

مفهوم القافية اصطلاحا:

يقول الخليل" القافية من آخر حرف متحرك في البيت الأول إلى أوّل ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبله أمّا إبراهيم أنيس فيقول عنها" ليست القافية إلاّ عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر و الأبيات من القصيدة و تكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، و يستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في

---

[1] – سورة الحديد، الآية :27.

[2] – ابن منظور ، لسان االعرب ،م 8 ، ص : 160

[3] – الخليل بن أحمد الفراهيدي ، كتاب العين ، تحقيق: مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي ، منشورات وزلرة الثقافة والإعلام 1967 ، ص : 290

[4] – الفيروزابادي ، قاموس المحيط ،ص:360.

[5] – إبن رشيق القيرواني ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ،ص: 243

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فترات زمنية منتظمة، و بعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[1].

تعريف القافية:

يتحدّد معنى القافية من التناغم الموسيقى لحرف الرويّ و اتفاقه مع أحاسيس الشاعر وهي إشراك بيتين أو أكثر في الحرف الأخير و مبحث علم القافية ضروري وحركته فائدتها ضبط الإيقاع حتى نعرف النسق الذي رُسم للشعر والانفعال الذي يتلاءم بين القافية و موضوع القصيدة[2].

عرف العروضيون القافية بأنّها: الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في أخر البيت الشعري و قد تكون القافية كلمة واحدة و قد تكون بضع كلمة.

حروف القافية:

تتكون من" حروف متحرّكة وحروف ساكنة وهذه الحروف لها أسماء"[3]:

الروي: هو الحرف الذي تنسب إليه القصيدة وعليه تنشأ.

الوصل: هو الحرف الذي يأتي بعد الروي مثل...ما فرقا.

الخروج: هو حرف المد الناتج عن إشباع حروف الوصل.

الردف: هو حرف المد الذي يكون قبل الروي ولا فاصل بينهما...الغروب.

التأسيس: هو الألف الذي يكون بينها و بين الروي حرف...الأوانس.

الدخيل: هو الحرف المتحرك الذي يقع بين التأسيس و الروي.

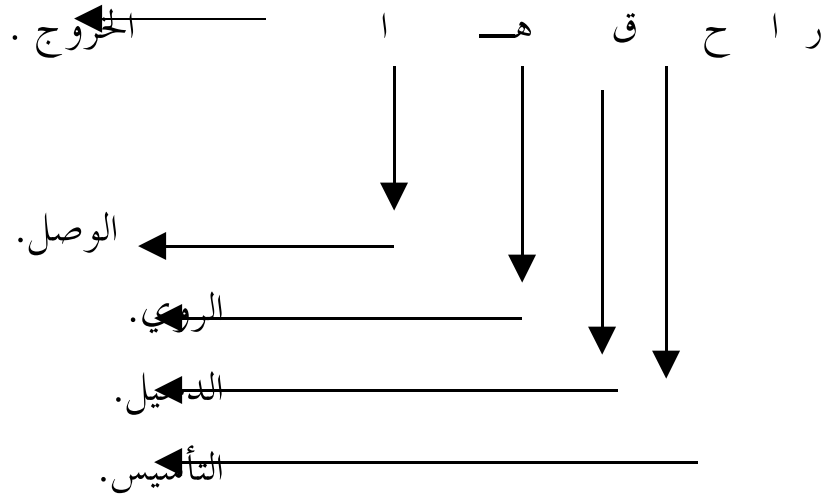
نموذج تطبيقي:

[1] – عبد الرحمان تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ط 1 ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، 2003 ، ص : 105

[2] – ابو السعود سلامة ابو السعود ، الإيقاع في الشعر العربي ،دار الوفاء لدنيا الطباعة ، ص : 100 و 103

[3] ــ المرجع نفسه ، ص: 110.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com



أثر القافية :

يري القرطاجني[1]:" أنّ القافية لها علاقة وثيقة بمعنى الإيقاع و أثره النفسي ، فقد بيّن أنّ وقوع القافية في آخر البيت و تكرار رويّها يتيح للقارئ فسحة من الصمت تتجاوب فيه ذاكرته فتكون أعلق بالحافظة و أشدّ من سواها أي من كلمات البيت فأصداؤها تتردد في الذهن ، فإذا دلّت على أمر كريه أورثت النّفس ضيقاو تبرما ، وإذا دلّت على أمر طيّب أورثتها أمرا طيّبا ".

ب ــ الإيقاع الداخلي :

لا علاقة له بعلمي العروض و القافية وهي متعلقة بما يتكون منه البيت الشعري من حروف و حركات و كلمات و مقاطع يعمد الشاعر إلى خلقها باعتماد أساليب وأشكال متعددة اعتمادا على موهبته و خبرته و مهارته و ذوقه الموسيقي و اللغوي.

إذا لم يرتكز النص الشعري على مجال الوزن مباشرة فلا مفرّ له من الارتكاز على مجال الموسيقى الداخلية و ذلك لأنّ هذا المجال كأنّما هو امتداد

[1] ــ القرطاجني ، منهاج البلغاء ،ص: 76.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للمجال الخارجي (موسيقى خارجية) ففي مجال الموسيقى الداخلية خاصة في تحققه ضمن مجالات البنى الأخرى غير مجال الوزن حيث تبين إليزبيث درو وهي تعرف الإيقاع:" و الإيقاع يعني التدفق و الانسياب و هذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن و على الإحساس أكثر من التفعيلات"[1].

يقول بوب[2]:"فإنّ الجرس يجب أن يكون صدى المعنى" فالموسيقى الداخلية مازالت بحاجة إلى الكشف و التحديد و التخصيص و التعيين فأغوارها ما زالت أيضا بحاجة إلى تطلع و معادنها مازالت بحاجة إلى استغلالها.

يستطيع الباحث أن يجزم "مدى أهمية الإيقاع الشعري في بناء الدلالة العامة للعمل الشعري و مدى إظهار الوشيجة الرابطة بين ما لنغم القصيدة و إيقاعها من صلة بأحاسيس الشاعر إذ تتماهى إيقاعات العمل مع الإرتعاشات الأولية لإبداع الشاعر فتخرج ملونة بلون من الموسيقى الهادفة، وقد برع كثير من الشعراء في جعل الإيقاع جزءا ملتحما بوزن القصيدة واستطاعوا أن يجعلوا جسم الموسيقى يرنّ صداه في إيقاعات الأصوات و الحروف ذات الجرس الخاص مما ساعدهم على إثراء أوتارهم الشعرية"[3].

حتى نستطيع الحكم على أهمية الإيقاع ينبغي أن ننظر لأحوال الذات المتلقية للإيقاع إذا أنّ"الأثر الفنّي لا يكون تاما و لا كاملا إلاّ إذا تداخلت في مكوناته و التقت في رحابه طاقتان، الطاقة الكامنة في النص وهي حياة تعجّ بالحركة و الامتداد بكلماتها التعبيرية وصورها الفنيّة و قيمتها الموسيقية و تراكيبها البلاغية و الطاقة المنبثقة عن التلقي وهي حياة تتّصف أيضا بالحركة

[1] ــ إليزبيث درو ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة :إبراهيم محمد الشوش ،مكتبة منيمنة بيروت ،1961 ، ص: 50.

[2] ــ المرجع نفسه ، ص: 65.

[3] ــ رجاء عيد ، التجديد الموسيقي في الشعر العربي دراسة تأصيلية بين القديم و الجديد لموسيقى الشعر العربي ، منشأة المعارف الإسكندرية ،ص: 62.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و الامتداد و التقابل لكنها تحمل حيزا من خيرات جمالية و ثقافية مختلفة تتصالح أحيانا و تتلقي الطاقتان فتتداخلان و تتناغمان لتخلقا الأثر الفني الكامل"[1]

ويكتسب الإيقاع شخصية عن طريق التوفيق بينه و بين ما يسبقه، ولا توجد مقاطع أو حروف متحركة تتصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح إذ تختلف الطريقة التي يؤثر بها الإيقاع في نفوسنا تبعا للانفعال الذي يثار فعلا في ذلك الوقت، بل إنّها تختلف أيضا تبعا للمدلول و توقع حدوث الإيقاع نتيجة للعادة و الروتين، ليس إلا مجرد جزء من حالة التوقع العامة فهناك عوامل عدة تتدخل في العملية منها سلامة النحو و ضرورة تكامل الفكرة، و تخمين القارئ لما يقال وإدراكه للحركة و نيات المتكلم و موقفه و حالته الذهنية، ولا يحدد الإيقاع هذه التوقيعات جميعا مرتبطة بعضها ببعض ارتباطا وثيقا و الكلمة الناجحة هي التي تستطيع أن تشبع هذه التوقيعات جميعها في الوقت نفسه و نعتقد أنّ الكلمة لا تبلغ قمة تأثيرها إلا من خلال الإيقاع ومن خلال تمازجها التام مع ما يحيط بها من بنى و تراكيب لغوية أخرى، و إذا كانت الكلمة هي قلب التعبير و إذا كان الصوت هو الومضة الإرشادية الأولى لتوصيل المؤدَّى الإيقاعي للكلمة فإنّ الإيقاع هو دفقات الدّم المتدفقة في شرايين العمل الفني التي تمدّه بالحياة و التجديد ويعدّ من أهم المعايير التي يمكن أن تقاس بها مهارة الأديب و تمكنه من إسرار فنّه و مهنته، إنّه عالم السحر الذي يفتحه الفنان لجمهوره كي سيتقطبه تماما في داخله.

يعرف عبد الجبار داود البصري[2] الإيقاع الداخلي بأنّه " الإيقاع الذي يلاحظ في بشرة النص الخارجية من خلال تكرار الحروف، الجناس، الطباق

[1] ــ نعيم اليافي ، عودة إلى موسيقى القرآن ، ع : 25 /26 ، مجلة التراث العربي ،تشرين الأول/كانون الثاني 1986/1987، ص: 96.

[2] ــ http://www.trables.com/montada/lofivsion/index.php/.gtml

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقابلة، التضاد، السجع، [1]علاوة على ذالك البيان" و سنتطرق لهذه العناصر التي تساعد الإيقاع الداخلي وتزيده جلاء:

***المحسنات البديعية:**

-المحسنات اللفظية:

1- الجناس:

مفهوم الجناس لغة:

"الجِنَاسُ و المُجَانَسة والتَجْنِيس، و التَجَانُس كلها ألفاظ مشتقة من الجِنس.

فالجناس مصدر جَانَسَ جناسا و كذلك المجَانسة و التَجْنِيس مصدر جنس و التجانس مصدر تجانس و الجنس في اللغة الضرب و هو أعم من النوع قال ابن سعيدة : والجمع أجناس و جنوس "

أما اصطلاحا: فقال السكاكي[2]" التجنيس هو تشابه الكلمتين في اللّفظ مع اختلاف في المعنى"

وينقسم إلى قسمين :[3]

الأول الجناس التام :

و هو ما "اتّفق فيه اللفظان في أربعة أشياء"[4]

1. هيئة الحروف : أي حركاتها وسكناتها .
2. عددها.
3. نوعها.

---

[1] ابن منظور ، لسان العرب م **8** ، ص **201**.

[2] ــ السكاكي ، مفتاح العلوم ، ضبطه: نعيم زرزور ، ط **2** ،دار الكتب العلمية بيروت ،**1987** ،ص **2120**.

[3] ــ علي الجارم و مصطفى أمين ، البلاغة الواضحة البيان و المعاني و البديع ، ص: **59**.

[4] ــ المرجع نفسه ، ص: **251**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

4. ترتيبها مع اختلافها في المعنى مثل قولنا :صلّيت المغرب في بلاد المغرب.

بحيث اشتركت لفظة المغرب الأولى و لفظة المغرب الثانية في كلّ هذه الشروط مع اختلافها في المعنى ،فالمغرب الأولى هي الصلاة المعروفة و الثانية هي بلاد المغرب العربي، وهدا نسميه مماثلا وفي قوله تعالى :{ و يَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ}[1]

فالساعة الأولى يوم القيامة و الساعة الثانية مفرد ساعات .

و قول محمود سامي البارودي :

تَحَمَّلْتُ خَوْفَ المَنِّ كُلَّ رَزِيَّةٍ ... وَ حَمْلُ رَزَايَا الدَّهْرِ أحْلَى مِنَ المَنِّ

فالمَنِّ الأولى نقصد بها تعداد الصنائع و النّعم أمّا الثانية فنقصد بها العسل .

أمّا المستوفي ماكان اللفظان فيه من نوعين مختلفين كاسم وفعل كقول شاعر :

وَ سَمَّيْتُهُ يَحْيَ لِيَحْيَا فَلَم يَكُنْ ... لِرَدِّ أمْرِ اللهِ فِيهِ سَبِلُ

و الثاني الجناس غير التام :

و هو" ما اختلفت في اللفظتان في واحد من الأمور الآتية"[2] :

1. إن اختلفا في هيئة الحروف : سمي جناسا مصرفا و الاختلاف قد يكون في الحركة فقط كقولهم : لاَ تَنَالُ الغُرَرُ إلاَّ بِرُكُبِ الغَرَرِ ، فالغُرَرُ الضم بمعن أغرّ و هو الحسن من كلّ شيئ ،و بالفتح ، الغَرَرِ التعّرض للتهلكة وقد يكون في الحركة والسكون كقولهم : البِدْعَةُ شَرَكُ الشِرْكِ

2. و إن اختلفا ف العدد سمي ناقصا و يكون ذلك على وجهين :

[1] – سورة الروم ، الآية : 55.

[2] ــ علي الجارم و مصطفى أمين ، البلاغة الواضحة البيان و المعاني و البديع ، ص: 59.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أ – ما كان بزيادة حرف إمّا في الأول كقوله تعالى :{ وَالتَفَّتْ السَّاقُ بالسَّاقِ إلى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ المَسَاقُ } [3] و يسمى مردوفا ، و إمّا في الوسط كقولهم جَدَى جُهْدِي فالجدى هو الغنى والحظ و الجهد هو التعب ويسمى مكتنفا و إمّا في الأخير مثل : عَوَاصٍ وَ عَوَاصِمُ و يسمى مطرفا .

ب – ما كان بزيادة أكثر من حروف و يسمى مذيلا مثل : جوى و جوانح .

3 . و إن اختلفا في نوع الحروف اشترط ألاّ يكون الاختلاف بأكثر من حرف و ذلك على وجهين :

أ– أن يكون هو وما يقابله في الطرف الآخر متقاربي المخرج مثل : طامس ودامس.

ب– أن يكون غير متقاربي المخرج متباعدين مثل : تقهر و تنهر .

4. و إن اختلفا في ترتيب الحروف سمي جناس القلب و هما ضربان :

قلب الكل مثل : فتح و حتف .

قلب البعض مثل : عوراتنا و روعاتنا.

أثر الجناس :

للجناس أيضا أثره الظاهر في إحداث التناغم الموسيقي و أثره الخفي في إيقاع المعنى وكثيرا ما يجمع الخطباء و أصحاب الوصايا اللّونين معا في الجملة الواحدة كقول الحجاج: مَنْ أَعْيَاهُ دَاؤُهُ فَعِنْدي دَواؤُهُ فالفاصلتان مسجوعتان بالإضافة إلى تجانس اللفظتان (دَاؤُهُ ، دَواؤُهُ) وهو جناس ناقص ، والجناس يوّظف في الشعر و النثر على السواء بخلاف السجع الذي يقلّ استعماله في الشعر ، فإذا أخذنا المثال السابق يتّضح ذلك الأثر الموسيقي الصاخب النّاتج عن الغضب

[3] – سورة القيامة ، الآية : **29** و **30**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذي وقّع عزفه حرف الدال على الجملة و به من جهة أخرى ارتسمت الصورة التي يريد الحجاج إرسالها إلى الرعية .

يضاف –في الجناس تام– أثر آخر يتمثل في بيان براعة الأديب أو الشاعر و حذقه في توظيف الألفاظ ذات المعاني المختلفة في مهارة و لطف كقول شاعر:

فَدَارِهِمْ مَا دُمْتَ في دَارِهِمْ ... وَ أَرْضِهِمْ مَا دُمْتَ في أَرْضِهِمْ

حيث جمع بين دَارِهِمْ الفعل و دَارِهِمْ الإسم وبين أَرْضِهِمْ من الفعل أرضى و أَرْضِهِمْ الإسم في ذكاء و مهارة وإبرازا لعضلاته البلاغية.

2 –السجع :

مفهوم السجع لغة :

من قولهم "سجت الناقة ، إذ مدّت ضينها على جهة واحدة "[1].

مفهوم السجع اصطلاحا :

"أن تتوافق الفاصلتان في النثر على حرف واحد"[2]

شروط حسن السجع :

لا يحسن "السجع كلّ الحسن إلاّ إذا استوفى أربعة أمور"[3] :

أن تكون المفردات رشيقة أنيقة خفيفة على السمع .

أن تكون الألفاظ خدم المعاني إذ هي تابعة لها فإذا رأيت السجع لايدين لك إلاّ بزيادة في اللفظ أو نقصان فيه ، فاعلم أنّه من التكلف الممقوت .

أن تكون المعاني الخاصة عبر التركيب مألوفة غير مستنكرة .

---

[1] ــ ابن منظور ، لسان العرب ، ص: **147**.

[2] ــ علي الجارم و مصطفى أمين ، البلاغة الواضحة البيان و المعاني و البديع ، ص: **79**.

[3] ــ المرجع نفسه ،ص:**80**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أن تدّل كل واحدة السجعتين على معنى يغاير مادّلت عليه الأخرى حتى لا يكون السجع تكرارا بلا فائدة .

أقسام السجع :

وهو "على ثلاثة أضرب"[1] :

الأول المرصّع :هو ما اتفقت ألفاظ إحدى الفقرتين أو أكثرها في الوزن و التقفية كقول الحريري : فَهُوَ يَطْبَعُ الأَشْجَاعَ بِجَوَاهِرِ لَفْظِه ويَقْرَعُ الأَسْمَاعَ بزَوَاجِرِ وعْظِهِ ، بحيث اتفقت الفقرتان في أكثر من لفظة في الوزن والتقفية : (يَطْبَعُ يَقْرَعُ) (الأَشْجَاعَ ، الأَسْمَاعَ) (بِجَوَاهِرِ ، بزَوَاجِرِ) (لَفْظِه ، وعْظِهِ).

و الثاني المتوازي ما اتفقت فيه الفقرتان في الكلمتين الأخيرتين كقوله تعالى: { وَ المُرْسَلاتِ* عُرْفاً ، فالعَاصِفَاتِ عَصْفاً }[2].

أمّا الثالث المطرف : وهو ما اختلفت فاصلتاه في الوزن و اتفقتا في الحرف الأخير كقوله تعالى: { مَا لَكُمْ لا تَرْ جُونَ لِلَّه وَقَاراً ، وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَاراً }[3].

أثر السجع:

من المؤكد أنّ لهذا المحسن أثر جلي مع الجناس في إضفاء جرس موسيقي يختلف باختلاف مواطن استعماله ففي سور القرآن الكريم ما جاءت مسجوعة من بدايتها إلى نهايتها كسورة "ق" استمّر حرف الدال من الآية 15 إلى الآبة 23 وقد أشاعت بفضل حرف الدال جوّا من الترهيب و التهويل عندما تحدثت عن سكرة الموت وما يفاجأ الغافل به بعدها ، وفي هذا أثر قوي في التأثير على السامع و القارئ ومن هنا تحصيل الفائدة وهي إيصال الفكرة

---

[1] علي الجارم و مصطفى أمين ، البلاغة الواضحة البيان و المعاني و البديع ، ص: **85**.

[2] ــ سورة المرسلات ، الآية: **1** و **2**.

[3] ــ سورة نوح ، الآية : **13**و **14**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و تقريرها في الذهن والقلب و لهذا السبب إعتمد السجع في الوصايا و الخطب فإنّ الوقوف على أواخر الفواصل المتشابهة الحروف له قرع على الآذان كقول الحجاج :" ... إنّ للشَّيْطَانِ طَيْفاً ، وَ للسُّلْطَانِ سَيْفاً ، فَمَنْ سَقُمَتْ سَرِيرَتُهُ صَحَّتْ عُقُبَتُهُ ، وَمَنْ وَضَعَهُ ذَنْبُهُ دَفَعُهُ صَلْبُهُ..."،فمن المؤكد أنّ هذا القرع الصخب الموسيقي الذي يشيع على الخطبة كلّها يصاحبه ترهيب تقشعّر منه الأبدان وهو عين الفكرة التي يريد الحجاج إيصالها إلى رعيته

و من هنا نلحظ ذلك التأثير المعنوي للسجع الذي يقصره البعض على موسيقى الجمل المسجوعة ، وقد يوظف السجع في الشعر وغالبا ما يسمى بالتشطير جاء في بردة الإمام البوصيري –رضي الله عنه– في مدح سيّد الخلق صلى الله عليه وسلّم :

كالزّهْرِ في تَرَفٍ وَالبَدْرِ في شَرَفٍ ... و البَحْرِ في كَرَمٍ وَالّدهْرِ في هَمَمِ[1]

حيث تشابهت فاصلة الشطر الأول في حرف الفاء كما تشابهت فاصلتا الشطر الثاني في حرف الميم و في هذا أثره الواضح على الموسيقى الداخلية للبيت وفي نفس السامع في آن واحد.

بقي أن نشير أخيرا إلى أنّ المحسنات اللفظية إن أصبحت غاية في حدّ ذاتها فقدت ما يرجي من توظيفها ألا وهو إضفاء مسحة جمالية فنية و باتت ضربان من التكّلف و التصنّع الممقوتين مثلها كمثل الألوان التي يستعملها الرّسام إذْ هي وسيلة تعبير فني فإن لم يحذق في استعمالها أصبحت سامجة تافهة.

–المحسنات المعنوية :

[1] ــ علي بن أبي طالب ، من الشعر المنسوب إلى الإمام الوصي علي بن أبي طالب ، دار بيروت للطباعة والنشر ، **1981**، ص : **302**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هي التي يكون التحسين بها راجع إلى المعنى قبل كلّ شيئ ، وإن كان بعضها قد يفيد تحسين اللفظ كالطباق مثلا و هي كثيرة ومتنوعة نذكر منها مايلي :

1-الطباق:

وتسمى الطباق و التطبيق و التضاد و التكافؤ .

وفي اللغة الجمع بين الشيئين قال الخليل[1]: " يقال جمعت بين الشيئين " ، أوهو "الجمع بين الشيءو ضدّه في الكلام "[2] ،قد يكونان اسمين كقوله تعالى : { وَ تَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظاً وَهُمْ رُقُودٌ}[3]،أو فعلين في قوله تعالى :{وَأَنَّه هُوَأَضْحَكَ وَ أَبْكَى }[4].

و سمّاها أبو هلال العسكري السّلب و اللإيجاب ، و عرّفه بقوله :" هو أن تبني الكلام على نفي شيء من جهة و اثباته من جهة أخرى أو الأمر به من جهة النهي عنه من جهة أخرىوما يجري مجرى ذلك "[5].

طباق الإيجاب : "وهو ما لم يختلف فيه الضدّان إيجابا و سلبا"[6] مثل قوله تعالى : { توتي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ ،وَ تَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَ تَعُزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتَذِلُّ مَنْ تَشَاءُ}[7]، حيث وردت في الجملة القرآنية الأولى كلمتان متضادتان (تُوْتِي و تَنْزَعُ)، ثمّ (تَعُزُّ وَتَذِلُّ).

---

[1] محمد الواسطي ،ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ، ط 1 ، دار النشر و المعرفة ،2003 ،ص: 202.

[2] ــ الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، ضبط وتوثيق:يوسف الموصلي ،المكتبة العصرية للطباعة و النشر 2003،ص:303.

[3] ــ الكهف : 18.

[4] – النجم :43.

[5] – أبو هلال العسكري ، الصناعتين ،ص: 405.

[6] –علي الجارم ، ومصطفى أمين ، البلاغة الواضحة البيان و المعاني والبديع ،ط 17، دار المعارف بمصر ، 1964،ص:281.

[7] ــ آل عمران :26.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

طباق السلب: "وهو ما اختلف فيه الضدّان إيجابا و سلبا"[1] وهو الذي تكون المطابقة فيه بالنفي كقول بشار بن برد :

وَمَا البِرُّ إلاَّ حُرْ مَة إنْ رَعَيْتَهَا ... رُشِدْتَ وَإنْ لَمْ تَرْعَهَا كُنْتَ أخْيَبَا

فقد اشتمل البيت على فعلين من مادة واحدة أحدها إيجابي (رَعَيْتَهَا) و الثاني سلبي (لَمْ تَرْعَهَا) و لذا سمي بطباق السلب.

أثر الطباق :

للطباق وظيفة معنوية ، إذْ يزداد المعنى بتوظيفه وضوحا وقوّة لإيراد المعنى مع ضدّه ، ففي قوله تعالى :{ ثمَّ لاَ يَمُوتُ فيها وَ لا يَحْيَا }[2] ، زيادة لتوضيح المعنى فلفظ لا يحيا وضّحت أنّ الكفار لا يكمن عذابهم و حسرتهم في كونهم لا يموتون فقط بل يأتي لهم أبدا أن يحيوْا حياة طيبة لما قدّموا من أعمال سيئة على رأسهم شركهم بالله .

2- المقابلة :

وهي أنّ يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر ، ثم يؤتى بما يقابل ذلك على سبيل الترتيب ، و قد عرّفها قدامة بن جعفر بقوله :" هي أن يصنع الشاعر معانيَ يريد التوفيق بين بعضها ، أو المخالفة فيأتي في الموافق بما يوافق ، و في المخالفة بما يخالف على الصحة أو يشترط شروطا و يعدد أحوالا في أحد المعنيين فيجب أن يأتي فيما يوافق بمثل الذي شرطه وعدّده ، وفيما يخالف بأضداد ذلك.

و المقابلة مصطلح من مخترعات قدامه وهي لا تنحصر عنده في المعاني و الألفاظ التي تجمعها الموافقة، وإنّما تشمل أيضا المعاني والألفاظ التي تفوقها

[1] – علي الجارم، ومصطفى أمين ، البلاغة الواضحة البيان و المعاني والبديع ، ص:**281**.

[2] – الأعلى : **13**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المخالفة ،وقد تلقى البلاغيون هذا المصطلح عنه حيث عرّف السكاكي المقابلة بقوله : هي أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر، و بين ضدّيهما ثمّ إذا شرطت هنا شرطا شرطت هناك ضدّه كوقله تعالى:

{ فَأمّا مَنْ أعْطَى و اتَّقَى وَ صَدَّقَ بالحُسْنَى فَسَنُيَسِّرُهُ لليُسْرَى ، وَأمَّا مَنْ بَخِلَ واستَغْنَى وكَذَّبَ بالحُسْنَى فَسَنُيَسِّرُهُ للعُسْرَى}[1]، ولّما جعل التّيسير مشتركا بين الإعطاء و الاتفاق و التصديق جعل ضدّه وهو التعسير مشتركا بين أضداده ذلك وهي المنع و الاستغناء و التكذيب والمراد بالشرط هنا أن يجتمع فيه المتوافقان أو المتوافقات كالتيسير و التعسير في اللآية الكريمة وأدخل بعض البلاغيين المقابلة في المطابقة بينما و فرّق بينهما البعض الآخر من وجهين :

"الأول :أنّ المطابقة لاتكون إلاّ بالجمع بين ضدّن فرديين فقط و المقابلة تكون غالبا بالجمع بين أربعة أضداد ضدين في صدر الكلام ، و ضدين في عجزه ، وتبلغ إلى الجمع بين عشرة أضداد .

و الثاني : أنّ المطابقة لاتكون إلاّ بالأضداد ، و المقابلة بالأضداد وغير الأضداد"[2]

يقول ابن رشيق :"إذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة "[3] مثل قول أبي نواس في الزهد :

أنَا العَبْدُ الُمُقِرّ بِكُلِّ ذَنْبٍ ... وَ أَنْتَ السَيِّدُ المَوْلَى الغَفُورُ.

حيث اشتمل الشطر الأول على لفظين (العَبْدُ و ذَنْبٍ) ثمّ قوبلا بضدّيهما (السَيِّدُ و الغَفُورُ).

أثر المقابلة:

[1] – الليل : **5،10** .

[2] ــ أبي الأصبع المصري ، تحرير التحبير ،ج **1** ،تحقيق :حنفي محمد شرف ،لجنة إحياء التراث الإسلامي القاهرة ،ص: **179**.

[3] ــ ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ،ص :**590**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"و أثر المقابلة في توضيح المعنى أكبر ، ففيها تتقابل الأضداد من إثنين إلى ستة"[1] و كلما زادت الأضداد زاد المعنى قوة ما لم يكن في التركيب تكلف ، و لنكتف بمقابلة من ذوات الثلاث قالى تعالى :{ يَحِلُّ لَهُمْ الطَّيِّبَاتَ وَيُحَرِّمُ عَلَيْهِمْ الخَبَائِثَ} يَحِلُّ ضدها يُحَرِّمُ ، لَهُمْ ضدها لَيْهِمْ ، الطَّيِّبَاتَ ضدها الخَبَائِثَ ففي الآية توضيح لما جاءت به الشريعة ببيان اشتمالها

يضاف إلى المحسنات المعنوية أثر لا يقلّ أهمية من سابقه ألا وهو مساهمتها في البناء الفني و إضفاء مسحة من الجمال التصويري تشبه إلى حدّ ما تلك الموسيقى التصويرية التي تمزج بإحداث الفيلم و تتناسب معها في جميع الحالات النفسية من فرح وغضب

و هدوء و إضطراب التي يريد المخرج إظهارها على شخصية الممثلين و هم يقومون بالأدوار المنوطة بهم .

***علاقة المحسنات البديعية بتشكيل الصورة الشعرية :**

أ – المحسنات المعنوية (الطباق و المقابلة):

[1] – ابن عبد الله شعيب ،الميسر في البلاغة العربية علم البيان ــ علم المعاني – علم البديع ، ص: 271.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعتبر الطباق و المقابلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية فالشاعر يستعين بهما لترسيخ فكرة في ذهن السامع و نفسه ، و بالتالي دفع ما قد يُتوَهَّمُ عند عدم الاستعانة بهما فمثلا في قول الإمام علي[1] كرّم الله وجهه :

إذَا تَمَّ أمْر بَدا نُقْصُهُ ... تَوَفَّ زَوَالا إذا قيل تَمْ

فإنّ ذكره لـــ (بَدا نُقْصُهُ) دفع لتوهم السامع أنّ تمام الأمر كماله ، وهكذا تترسخ الفكرة و تنجلي بصفة كاملة ولا ترتسم صورة شعرية غيرها هذا في الطباق ، وإذا ما بحثنا هذا السرّ في المقابلة ففي قول المتنبي [2]:

إذَا أنْتَ أكْرَمْتَ الكَرِيم مَلَكْتَهُ ... وإنْ أنْتَ أكْرَمْتَ اللَّئِيمَ تَمَرَّدا

فإننا واجدين دون شك ذلك الأثر ظاهرا في تقوية المعنى و تأكيده لدى السامع إذ قد يُظَنُّ أنّ اللئيم قد تملكه إذا أنت أكرمته لذا يلحّ الشاعر على الإتيان بما يقابل المعنى الأول بالتضاد

(تملك الكريم بإكرامك له في الشطر فيقول (إذَا أنْتَ أكْرَمْتَ الكَرِيم مَلَكْتَهُ) دفعا لما قد يفهم من الشطر الأول فكلّ هذا تقدمه المقابلة من خدمة للصورة الشعرية التي يوجد الشاعر إيصالها بدقة إلى القارئ و السامع .

ب- **المحسنات اللفظية (السجع و الجناس) :**

يعتقد أنّ لا علاقة تربط المحسنات اللفظية بالصورة الشعرية بالنظرة السطحية العامة خاصة وأنّه من الواضح أنّها خادمة للفظ و ما يضفيه جماله

[1] ــ علي بن أبي طالب ، من الشعر المنسوب إلى الإمام الوصي علي بن أبي طالب ،ص:**325**.

[2] ــ الشيخ ناصف اليازجي ، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ،ص: **361**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الناشئ منهما من نغم موسيقي و قد يقول القائل : ما علاقة هذا المعنى بالصورة الشعرية ؟.

فنقول أنّ الشاعر لا ينظر للمحسنات اللفظية من هذه الزاوية فقط بل إنّه يرى فيها وسيلة للتعبير عن عواطف متأججة و مشاعر مختلجة ، إنّها رنّات أوتار القلب يعزف عليها بتناسق جميل فيقدم لنا أنغاما توافق حالته النفسية كقول ابن زيدون :

أضْحَى التَنائي بَدِيلاً عن تَّدانينا ... وَنابَ عن طِيبِ لُقيانا تجافينا

فما أضفته اللفظتان (دانينا ، تجافينا) و بينهما جناس ناقص في نقل التدفق العاطفي للشاعر وهو يعبّر عن هذه الصور مستعينا بالجمال النغمي لهذا الجناس وكذلك قول ابن الخطيب : التّسويق سُمُّ الأعمالِ ، و عدُوُّ الكمال تصور لو توقف القائل عند الفاصلة الأولى دون إتمامها بالثانية التي نشأ عنها السجع ، ألا نرى أنّها صورة ناقصة احتاجت و احتاج الشاعر لإجلائها بهذه العزفة على وتر السجع الذي أتمّ المعنى و أكمل النغمة فأخرج الصورة الشعرية متألقة تدغدغ قلوب السامعين .

و ممّا يساهم في الإيقاع الداخلي :

*التّكرار:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لغة : "انهزم عنه ثم كرّ عليه كرورا، وكرَّ عليه رمحه ، وكرًّا وفرًّا وكَرّرت عليه الحديث كرّا، و كرّرت عليه تكرارا و كرّ "[1]على سمعه كذا، و تكرّر عليه...قال الأعشى[2]:

نَفْسِي فِدَاؤُكَ يَوْمَ النِّزَالِ... إِذَا كَانَ دَعْوَى الرِّجَالِ الكَرِيرا

وهو صوت في الصدر كالحشرجة و فعل ذلك كرّة بعد كرّة و كرّات وآتيه في الكرّتين والقرّتين في البردين،وبانت السحابة تكرّ كرّها الجنوب: تصرفها ، وعنده من الرجال و الخيل كراكر، وقرقر الضاحك و كركر "[3].

للتكرار مواضع يحسن فيها، و مواضع يقبح فيها وأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ ، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشويق و الاستعذاب أو على سبيل التنويه و الإشادة إن كان في مدح ، فالتكرار ظاهرة موسيقية و معنوية تقتضي الإتيان بلفظ متعلّق بمعنى ، ثمّ إعادة ذلك اللّفظ مع معنى آخر في نفس الكلام .

يتحقق التكرار عبر عدّة أنواع :

تكرار الحرف: و هو يقتضي تكرار حروف بعينها في الكلام مما يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف أبعادا تكشف عن حالة الشاعر النفسية .

تكرار اللفظة: وهو تكرار يعيد نفس اللفظة الواردة في الكلام لإغناء دلالة الألفاظ و اكتسابها قوة و تأثيرية.

---

[1] ــ الزمخشري ،أساس البلاغة ج 2 تحقيق: محمد باسل عيون السود ،ط 1 ،دار الكتب العلمية 1999، ص : 128و 129.

[2] ــ أحمد بن علي القلقشندي ، صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، ج 8 تحقيق : د. يوسف علي طويل ،ط 1 ، دار الفكر دمشق ، 1987، ص: 563.

[3] – المصدر نفسه، ص : 130.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تكرار الجملة: و هو تكرار يعكس الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك الجمل المكررة باعتبارها مفتاحا لفهم المضمون العام الذي يتوخّاه المتكلم، إضافة إلى ما تحققّه من توازن هندسي و عاطفي بين الكلام و معناه.

وللتّكراروظائفه يمكن حصرها في :

-تأكيد المعنى وترسيخه في الأذهان .

- المساهنة في بناء إيقاع داخلي يحقق انسجاما موسيقيا خاصا.

- إضفاء تلوين جمالي في الكلام عن طريق تكرار الألفاظ المختلفة في المعنى يضفي تلوينا جماليا في الكلام.

-إظهار الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.

و ليست الموسيقى الداخلية محصورة فيما ذكرناه ،إنّما أوسع من ذلك بكثير وهي قابلة للإبتكار ، إذ يمكن القول إضافة بعض العناصر الأخرى كالتنغيم .

* **التنغيم:**

من مواضيع علم الأصوات (التنغيم، النبر، التطريز)، ومن هذه المواضيع اخترنا موضوع التنغيم (INTONDION) وذلك لأهمية هذا التلوين الصوتي في الأداء الكلامي

و لدوره الفعّال في الأداء الجمالي و المواقف الإلقائية.

التنغيم هو أحد الظواهر الصوتية الهامة التي ينبغي دراستها و تفهمها، فمن حيث النطق هو" الجملة من النغمات و النغمة صوت أو جرس ،والجرس: الصوت نفسه، والجرس الصوت الخفي "[1]،ومن جانب الدلالة كذلك، لأنّ كل

[1] – أحمد مختار بوعناني و مكي درارو صفية مطهري ، التنغيم ، ع 3،مجلة القلم ، 2006، ص:92.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تنغيم يدل على فكرة معينة موجودة في ذهن المرسل، ويكون البدء بتحديد مفاهيم و مصطلحات أساسية هامة تتلقي مع التنغيم حينا و تتميز عنه أحيانا و منها النغمة و النغم و التنغيم و الغناء.

إنّ التنغيم في أصله مصطلح موسيقى و قد أخرج من مجاله الغنائي الموسيقى إلى المجال اللغوي أي من مصطلح النغم و النغمة في الموسيقى إلى مصطلح التنغيم في اللغة.

والنغمة من النغم وهي تعنى الصوت الذي يريح و ينيم ويؤنس لأنّها صوت نديّ وبهذا المفهوم فهي مصطلحات مطلقة، ولكنّها استعملت في غير مجالها–اللغة– فأصبح مفهومها موجها لأنّ هذا الإخراج في حدّ ذاته هو محاولة تقنين و تقعيد للمصطلح،ومن هنا استخدم مصطلح النغم ton ليستدّل به على التنغيم .

التنغيم صوت:

التنغيم ظاهرة صوتية هامة في التراكيب اللغوية و لذلك يعدّ" التفاتة واضحة المعالم إلى الجرس الصوتي الذي يرافق الحركة أثناء تأدية الفعل الكلامي.

التنغيم في أصله صوت منطوق بدرجات متفاوتة و نبرات متمايزة،النغمة المفرداتية هي نغمة تصاحب الكلمة فتحدث تغييرا في معناها ويحدث هذا في اللغات النغمية.

أما النغمة القولية هي "تصاحب القول من عبارة أو جملة و تصاحب الفاصل الصاعد أو الهابط أو المؤقت،والنغمة مستويات بحسب الصوت و شدّته و قوته فمنها النغمة المخفضة و العادية و العالية وفوق العالية فهذه المستويات تؤثر على معنى الكلام كمايلي :

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النغمة المنخفضة: نختم بها الجمل الاختيارية و الجمل الاستفهامية (ليس فيها نغم وهي أدنى النغمات).

النغمة العادية: هي التي نبدأ بها الكلام (الكلام العادي غير الانفعالي).

النغمة العالية: تأتي قبل نهاية الكلام.

فوق العالية: تأتي مع التعجب أو الأمر،حسب ما يتطلب موقف و أفكار الناطق"[1].

دلالة التنغيم:

إنّ التنغيم في مفهومه العام" تلوين صوتي مستحسن جذاب و المعروف عنه أنّه يفيد في معرفة أنواع المباني التركيبية و دلالتها من استفهامية و تقريرية و تعجبية أو ما كان

قصد الازدراء و السخرية (المعنى)"[2]،ومن ثمّة كان للتنغيم مستويات و مجالات: فهو يخضع لدرجات أربع من صعود الصوت و نزوله وكل درجة تسمى نبرة حيث يتميّز تنغيم السؤال

عن تنغيم الأمر لذلك وجب على المرسل و المتلقي مراعاة تقنية التنغيم من أجل تحديد الدلالة المقصودة.

يلعب التنغيم دورا هاما في تحديد دلالة التراكيب من تقرير وتوكيد و تعجب...إلخ وذلك حسب تغيير الحالة النفسية للناطق، والمتراوحة بين القبول و الرفض، الفرح والحزن،...وكل هذه الدلالات تتّم وفق تلوينات صوتية نغمية.

[1] ــ المرجع نفسه ، ص : **93**.

[2] ــ **http://www. trables.com/montada/lofivsion/index.php/t5396.html**

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التنغيم "عملية تشارك فيها جميع المكونات الصوتية الفزيولوجية والفيزيائية والحسيّة وللصوائت تأثير قوي في عملية التنغيم و من ذلك تنغيم التركيب"[1].
وهو أيضا صوت و دلالة و مراعاته في العملية التواصلية من الأمور التي ينبغي توظيفها لما له من أهمية في تحديد الدلالات المرجوة في كل تركيب، و نشير إلى أنّ حديث القدامى عن التنغيم كان ناقصا وذلك لعدم تقديم رموز له، وإن اجتهد بعض المحدثين في تقديم بعض الرموز لمستويات النغمة و أقسامها و خطوط التنغيم فإنّ ذلك غير كاف في الدراسات الصوتية اللغوية.
وإذا أردنا التفصيل أكثر فيما ذكرناه فسنجد أنّ الإيقاع الداخلي ينقسم إلى قسمين:

1- موسيقى داخلية ظاهرة: تتمثل في المحسنات اللفظية (الجناس، السجع). التكرار.(الحرفي، اللفظي، الجملة) ، و التنغيم وهذا مارأيناه سابقا"[2].[3]

2- موسيقى داخلية خفية: وهي التي يمكن أن نحسها فيما تضفيه من جو يتلاءم مع انفعال الشاعر، فهي تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف و الحركات،و كأنّ للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شيء و كل حرف و حركة بوضوح تام و بهذه الموسيقى الشعرية يتفاضل الشعراء.

نستطيع القول "إنّ الموسيقى الخفية هي نفسها الموسيقى الداخلية إلاّ أنّ الأولى جزء من الثانية، و الثانية أوسع و أشمل من الأولى،وهذه الأخيرة أشدّ تغلغلا في النفس الإنسانية و أصدّق تعبيرا عن مشاعر الشاعر و أحاسيسه "و هي أهمّ كثيرا من الموسيقى التي تظهر في الوزن و القافية و الموسيقى الخفية تنبع

---

[1] ــ المرجع نفسه .

[2] – ينظر الصفحة 54و 55 و 56 من البحث .

[3] ــ http://www. trables.com/montada/lofivsion/index.php/t5396.html

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من انتقاء الألفاظ و مدى ملاءمتها للمعنى و مدى ما تضفيه من دلالات موحية تتناغم مع أعماق النفس الإنسانية فهي تضفي على العمل الأدبي حسن الأداء وتعطي الأفكار قوّة في الترابط ممّا يجعله يصل إلى حبّات القلوب،و شعر التفعيلة يبتعد عن الموسيقى الظاهرة لما توحيه من وزن يضبط النغم نتيجة لتكرار وحداتها الموسيقية (التفعيلات)، والقافية التي لها الدّور المكمّل للوزن في ضبط الإيقاع النغمي للأبيات لأن الشعر التفعيلي شعر الهمس المبطن بالخيال المجنّح و الفكر المتوهّج وهذه النقطة بحدّ ذاتها يمكن اعتبارها نقطة التقاء إيقاع المعنى بالخيال أو بالصورة الشعرية لأنّ شعر التفعيلة لا يضبط المعنى بالوزن بل يترك المعنى يجوب إلى أن ينتهي مقصده فالوزن إذا تابع للمعنى، فالإيقاع و الصورة خيوط نسيج أو كالأعضاء في الجسد البشري و هل في الجسد البشري عضو أهم من الآخر.

كما أنّ لمشاعر الشاعرفي القصيدة "لها صلة بالنغم الموسيقى نفسه فالشاعر البارع يمكنه أن يستغلّ الدفقات الموسيقية لتتناسق في الوقت ذاته بما يصوّره أو يعبّر عنه من إحساس مرتجف راعش أو نظرة متأنية متأملة مستغرقة ويستطيع التلوين الموسيقى أن يلائم بين هذه المواقف أو يجعل تجسيده للشعور ينطلق بواسطة النغمة الموسيقية نفسها"[1]،من هنا يتراءى لنا أنّ الإيقاع له علاقة بل كل العلاقة بالمعنى، بالإضافة إلى أنّ الموسيقى لديها قدرة على تجسيد الإحساس الكامن في طبيعة العمل الشعري نفسه مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكري ملتبسا ببنائه الموسيقي الأمر الذي يولّد بينهما ترنيمة متّحدة ليست نتاج النغم الموسيقى و قدرته على التخيير الذي يجعلنا لا ننتبه إلى الفكرة

[1] ــ رجا عيد ،التجديد الموسيقي في الشعر العربي ،ص:9و 10.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بل لا بدّ من أن ينصبّ على ماهية العمل الفني كله مع حركة الاتساق بين الموضوع الشعري و نغمة الموسيقى.

ونحن نعلم أن الشعر لا يستغنى عن الموسيقى الإيقاع كما أنّه يحوي كمًّا هائلا من الأحاسيس و المعاني و المشاعر التي تزاحم الفكر لتتجسد ولا يكون هذا إلاّ عن طريق الألفاظ التي تناسبها كما نعنى بها قدرة الشاعر الفنان على إقامة بناء موسيقى تعلو أو تهبط تقسو أو ترق، تنفصل أو تتحد لتكوِّن في مجموعها لحنا متسقا أقرب إلى الإطار السنفوني.

وزيادة على ماذكرناه فلإيقاع الحرف و الكلمة الدور الكبير في الموسيقى الخفية.

ففي إيقاع الحرف يرى ابن جني أنّ "هناك مناسبة بين الحروف و صوت الحدث كقضم التي تستعمل لأكل اليابس و خضم التي تستعمل لأكل الرطب فهناك صلة بين الصوت و المعنى وذلك يؤكّد البعد النغمي في النص الشعري ويعطي للقيمة الصوتية دورا تأسيسيا في بناء التجربة الشعرية فيعطي النص بعدا تأثيريا يشدّ القارئ و السامع إليه بواسة مدات الحروف و تكرارها و استعمال المهموسة و المجهورة منها حيث تتساوى مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة،لكن على الشاعر ألاّ يقصّر غايته على نغم قيثارته دون أن يتجاوب هذا النغم مع حركة النفس في انفعالها الجيّاش و تعانق الفكرة الشاعرية مع رنين القيثارة الموسيقية للقصيدة و إلاّ تحوّلت الإيقاعات الداخلية إلى نوع من الحيلة الصوتية سرعان ما ينطفئ بريقها و يجهد صداها و يفرّ الشعر من بين يديك "[1]،كما لموسيقى الحرف النغم الصوتي الذي يحدثه الحرف و علاقته "بالتيّار الشعوري النفسي في مسار النص الشعري ومن المعروف أنّ لكل حرف صفات ومخارج

[1] – ينظر: المرجع نفسه ، ص: **14**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و دلالة معنوية و هذه الأخيرة بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية و فنية لا يعتمد الشاعر إظهارها، بل تجسدّ التوافق النغمي و الانسجام اللفظي تجسيدا فطريا لدى كل شاعر موهوب متمكن من أدواته اللغوية و الفنية و صاحب الموهبة الحقيقية"[1].

هناك تلازم بين الصوت و الحرف ، والحالة النفسية ، فمعرفة دلالات الحروف واستخدامها للتعبير النفسي عن دخاءل المعنى ، بحيث يتواكب إيقاع الوزن و القافية و حروف مع أحاسيس و المشاعر بما يولّد لنا أنغاما متوهّجة فريدة تتناغم مع المشاعر المتأجّجة .

و بإعتمادنا على صفات الحروف المجهورة و المهموسة المفخّمة و المرققة نستطيع أن نربط بين صفة الحرف و دلالته و إيقاعه و بين تلاؤم العاطفة و الفكرة و الإيقاع و تناسقها يقول إليا حاوي :"إنّ الحرف في الشعر وتر يصدح بنغم يهل أجواء من قلب الحروف تزكي المعنى و تضفي عليه الظلال الإيحائية لذلك فإنّ الشاعر لا يقصر انتباهه على معنى اللّفظة دون جرسها وإنّما يتخذها جميعا في عقلة "[2].

فالصوت المجهور يهزّ له الوتران هزّا منطقيا فيحدث صوتا موسيقيا مختلفا والحروف المجهورة هي : (ب،ج،ر،ز،ط،ع،غ،ل،م،ن،ض،د)[3].

والصوت المهموس: لا يهتزّ له الوتران الصوتيان و حروف المهموسة هي :(ت، ح،ص،ف،ك،ه،س،ش،ث).[4]

---

[1] – صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور ،ط **3** ،مكتبة الخانجي ب القاهرة ،**1993**، ص: 29.

[2] – رجاء عيد، التجديد الموسيقى في الشعر العربي، ص :**9** و **10**

[3] – أبو السعود سلامة أبو السعود ، الإيقاع في الشعر الموسيقي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة ،ص: **23**.

[4] ــ المرجع نفسه ,ص: **30**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يستخدم الشاعر الأصوات التي تتلائم بصورة ما مع الجو النفسي و الشعوري للقصيدة كما يستخدم هذه الأصوات ليعبّر من خلاله عن فكرة أو معنى ، و بهذا يمكن أن نجد ما يمكن أن نسميه الصدى الصوتي للمعنى، وعلى هذا الأساس يقول محمد النويهي في دراسته للشعر الجاهلي : إنّ الشعراء في تصويرهم لمعانيهم و أداء أفعالهم و حركاتهم لا يكتفون باللفظ الواحد الذي سبقت اللغة إلى وضعه بل يوقعون و ينغمون كلمات متعدّدة في جمل أو أبيات كاملة حتى تطابق بإيقاعها و تناغمها فكرهم وانفعالهم .

و سنعرض جدولا إحصائيا للحروف المجهورة و المهموسة في القصائد التالية لمحمود درويش:

- وشم العبيد .
- جبين وغضب .
- لا مفر .

جدول إحصاء للحروف الجهورة والحروف المهموسة للقصائد الثلاث :

1- الحروف المهموسة :

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القصائد / الحروف المهموسة	وشم العبيد	جبين وغضب	لا مفر	مجموع الحرف المكرر في كل القصائد
ت	18	7	18	43
ح	4	7	7	18
ص	2	2	2	6
ث	0	0	0	0
ف	7	3	10	20
ك	2	12	5	19
هـ	10	10	15	35
س	6	6	9	21
ش	4	3	7	14
خ	1	2	2	5
مجموع الحروف	54	52	75	181
حروف المد				
ي	7	12	20	
ا	30	24	24	
و	7	2	2	

ب ــ الحروف المجهورة:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القصائد الحروف المجهورة	وشم العبيد	جبين وغضب	لا مفر	مجموع الحرف المكرر في كل القصائد
ب	9	18	15	42
ج	5	8	7	20
ر	10	18	15	43
ز	1	3	0	4
ط	5	3	6	14
ع	7	4	7	18
غ	3	4	4	11
ل	17	26	30	73
م	8	13	19	40
ن	16	22	17	55
ض	0	4	1	5
د	10	6	5	21
مجموع الحروف	91	129	126	

نجد في القصائد الثلاث الشاعر محمود درويش استعمل حرف الحاء ثمانية عشر مرّة وهو صوت حلقي رخو مهموس منفتح ، و حرف الهاء خمسة وثلاثون مرّة و هو صوت حنجري رخو مهموس منفتح ، و الفاء عشرون مرّة وهو شفوي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أسناني رخو مهموس منفتح و تمثل هذه الحروف حالة الهم والحزن و الألم المكبوت الذي خالط قلب الشاعر ، وهو همّ يريد الشاعر أن يخرج به من دائرة الإحساس إلى الشعر .

أمّا بالنسبة للأصوات الشديدة نجد حرف الباء تكرّر إثنان و أربعون مرّة وهي حرف شفوي شديد مجهور منفتح ،و الجيم عشرون مرّة وهي صوت غاري متراخ مجهور منفتح إلى جانب الراء وردت أربعة و عشرون مرة و الراء صوت لثوي متوسط مجهور تكراري منفتح ، وهذه الحروف تبين لحظة الاندفاع و الانفعال ، كما أنّه توضّح لنا نوعا من السرعة في حركة الإيقاع .

كما استعمل حروف المد و بها يعبّر عن محاولة التنفيس عما يختلج في أعماق النّفس و محاولة التخلّص اللاشعوري من عبئها لذا نستطيع القول بأنّ الموسيقى في الشعر يمكن أن تشكّل بناء متكاملا يجمع بين التأليف الصوتي والنفسي ، وهذا التمازج بين الشدّة و الرخاوة وبين الجهر و الهمس يخلق نوعا من التوازن الصوتي الذي يناظر التوازن الموضوعي الذي يسعى الشاعر إلى تحقيقه بوجه من الوجوه .

أمّا الكلمة فلها "إيقاعا مؤثرا في موقعها من النص ، وفي دلالتها اللغوية و الإيحائية و ذلك ما يسمونه بالجرس اللفظي و له صلة أكيدة بموسيقى الإيقاع ،وهذه الظاهرة من الخصائص التي تميّز اللغة العربية "[1] ،فالعرب يضبطون "الألفاظ المتقاربة المعاني فيجعلون الحرف الأضعف فيها و الألين و الأخف و الأسهل و الأهمس لما هو أدنى و أقل عملا أو صوتا ويجعلون الحرف الأقوى و الأشد و الأظهر و الأجهر لما هو أقى عملا و أعظم حسنا "[2].

[1] – صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي ،ص:35.

[2] – رجاء عيد ، التجديد في الشعر العربي،ص: 14.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومثال ذلك قول شاعر :

فَالوَجْهُ مِثْلُ الصُّبْحِ المُبَيَّضِّ ... وَ الفَرْعُ مِثْلُ اللَّيْلِ المُسْوَدِّ

حيث اختار الشاعر حرف الصاد في كلمة الصبح ، و الضاد في المبيضّ وهما صوتان قويان لمعنى أقوى.

دلالة الكلمة في السياق التركيبي "دلالة لا سبيل للوصول إليها إلاّ بشيء من التسديد و القاربة و الحدس و الاستنباط ، وهي أمور تجرّ تداعيات خبيئة لها أثرها في تفسير الكلمة وفي استعمالها كذلك فالتعبير يظّل عاجزا عن استيعاب جميع ممكنات الرؤيا ،ويظّل عاجزا عن مجارات كلّ مافيها من ثراء فيضطّر الشاعر إلى الاستعانة بكلّ ما يستطيع الاستعانة به من أجل أن ينقل إلينا ولو قدرا ضئيلا من إحساساته "[1].

يتحقق إيقاع الشعر من خلال الكلمة و الحرف سواء أكان ذلك في وظيفتها أم في معناها أم في أصواتها و جرسها و تصريفاتها و اشتقاقها و دلالتها و مكانتها من السياق لذا وجب على الأديب أن يحسن الاختيار لتصبح سلسلة الاختيارات وحدة جمالية "لأنّ الكلمات ما هي إلاّ علاقات صوتية منطوقة أو مهموسة أو مغناة تتدخل في الكيان الجسدي كلّه ليحدث به الرنين أو الإيقاع فدّقة الشاعر في اختيار الألفاظ ثم قدرة الملاءمة بين الألفاظ و إيحاءاتها الفكرية ثم القوة التعبيرية للكلمات "[2] ، فسوء الإختيار يؤدي إلى إضعاف الجانب الإيقاعي في الشعر ، ومن ثمّ الفشل في التبليغ يؤكد حازم القرطاجني قائلا :"على الشاعر أن يختار المواد اللفظية أولا من جهة ما تحسن في ملاحظة حروفها و انتظامها و صيغتها و مقاديرها و اجتناب ما يقبح من ذلك "[3].

---

[1] – سامي الدروبي ، علم النفس و الأدب ،ط 2، دار المعارف ،ص: 142.

[2] – رابح بوحوش ، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري ،دار العلوم 2006،ص: 28.

[3] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ،ص:222.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الموسيقى هي جوهر الشعر الغنائي ، و "استخدام الوجوه البلاغية المختلفة كان منطلقا موسيقيا يعوّل على مقدرة الوجوه على الأداء الموسيقي للمعنى المقصود "[1].

ثالثا:الإيقاع و الصورة الشعرية:

قديما قالوا: الشعر موسيقى ذات أفكار، ولعلّ ذلك كان لإبراز أن الموسيقى هي العنصر الأساسي في الشعر، و الذي يميّزه عن بقية فنون القول: " فلا يوجد شعر بدون موسيقى يتجلى فيها جوهره ووجوده الزاخر بالنغم موسيقي تؤثر في أعصاب السامعين و مشاعرهم بقواها الخفية التي تشبه قوى السحر، قوى تنشر في نفوسهم موجات الانفعال يحسّون بتناغمهم معها و كأنّما تعيد فيهم نسقا قد اضطرب و اختل نظامه"[2] ،وموسيقى الشعر هي

[1] – ينظر: رابح بوحوش ، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري ،ص:**30**.

[2] – شوقي ضيف – فصول في الشعر و نقده ، ط **2**، دار العارف بمصر ، ص: **28**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التي تشيع في أرواحنا وعقولنا وهي الحاجات المترتبة لما مزق داخلنا وتعيد للآلات العاطلة و للأوتار المختلطة نظامها و نسقها الطبيعي و نغماتها الساحرة في توافق يجعلنا نعيش في جوّ موسيقي منظّم تتجاوب أصداؤه في أعماقنا آخذة بعضها بيد بعض إلى عالم القصيدة حيث إنشاد الشاعر و انسجام المتلقي،يقول إبراهيم أنيس :"كان القدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمرا جديدا يميّزه عن النثر إلاّ ما يشتمل عليه من الأوزان و القوافي و كان قبلهم أرسطو- في كتاب الشعر يرى : أنّ الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى علتين: أولهما: غريزة المحاكاة-أو التقليد و الثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم"[1]ثم يعود الناقد الكبير مقررا: "فليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس و تتأثر بها القلوب "[2].

الإيقاع عنصر عضوي في الصورة االشعرية و القضية ليست في وجوده أو عدم وجوده لأنّه موجود بالفعل، ولكنّ القضية في قوة هذا الوجود و سيطرته فالسجع و الجناس و غيرهما فنون يمتزج فيها العامل الموسيقي مع العامل اللغوي مع بقية العوامل، فالإيقاع موجود.لأنّ اللغة العربية لغة إيقاع و موسيقى تجري في عروقها، فالإيقاع أحيانا يترجم مالا تستطيع الألفاظ أن تترجمه ،"فالإيقاع الصوتي يرتبط ارتباطا وثيقا بالوفاء بالمعنى. الإيقاع ضلع من أضلاع البلاغة المعيارية التي تتكون من تراكيب و صور و إيقاع ثم يأتي جمال التوظيف مع الملاحظة أنّ البلاغة لا تؤمن بالتشقيق فأينما تحقق الإيقاع توقفت البلاغة تبحث عن أسراره، وزنا و صرفا و جرسا مع إعطاء جانب الجرس أهمية خاصة لأنّه ميدان البلاغة دون العروض أو الصرف"[3] .

---

[1] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص: **14** و **17**.

[2] – المرجع نفسه ، ص: **17**.

[3] – ينظر: منير سلطان ، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي ، ص:**103**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و تعتبرالعاطفة في بنية إيقاع خاص يزاوج بين الرغبة و الرهبة ،والشجاعة والحذر والأمل و اليأس، والتذكر و الحِلم، و كل ما من شأنه أن يكون عواطف متضاربة وهواجس متراكبة تنحصر في علاقة طرفاها المتضادان بين حركة وسكون، وكذلك الأمر في المجال الفكري الثقافي حيث يصطرع النقيض بتنقيضه كالشك باليقين ،والسؤال بالجواب، والخطأ بالصواب والمرئي باللاّمرئي، والواقع بالأسطورة.

واذا كانت بنية المضمون بنية النص التحتية فإنّ بنية اللغة بمجاليها هي البنية الظاهرة التي تتشكل بواسطتها تلك البنية التحتية العميقة و لابدّ أن يكون دور الإيقاع في تشكيلها أكثر جلاء و أقوى فاعلية بحيث تتجمع الحروف و الأصوات في مقاطع لتشكل جرسا موسيقيا هنا وهناك تبعا لكثافة المعنى وتركيز العاطفة، كما أنّ للصيغ النحوية والتراكيب اللغوية عبر ظواهر التكرار أو الإئتلاف والإختلاف ، أنساقا وتجمعات تشكل وحدات موسيقية إيقاعية في النص تساعد على إبراز قانون الحركة والسكون عبر تفاوت مساحات النص بين كثافة وخلوّ من تلك المظاهر الأسلوبية اللغوية.

لا يمكن لهذه الحركة الإيقاعية في جسد اللغة الخارجي إلاّ أن تنفعل بحركة الروح الخيالية فيه عاملة على تكييفها وتنظيمها حسب قوانينها الخاصة ومفسحة أمامها أفاقا لاحدود لها من الاحتمالات و الإمكانات القابعة في باطن الشعور وهو ما يعطي للصورة الشعرية طزاجتها و تفرّدها، حين تتجمع في سياقها الإبداعي مفردتان لم يستطع أيّ قانون آخر جمعهما سوى هذا المجال الإيقاعي الخاص بالنص الشعري المعين وعلى إيقاع هذه العلاقة الصورية تتحرك الجمل الشعرية وبلاغة النص ورموزها واستعاراتها الواسعة مشكلة نغما أساسيا في إيقاع النص العام متسعا بين طرفي قانون الحركة والسكون الذي يتفجّر في

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

علاقة المفردة بالمفردة خالقا بذرته الأولى في مجال الصورة التخيلي جامعا بين طرفيه الحقيقة الساكنة والمجاز الخيالي المتحرك مازاجا بها إلى دوائر إيقاعية أوسع و أكثر عمقا أو أشدّ وضوحا.

كما يبدو أنّه من غير تلك التربة التصويرية فإنّ مجال الموسيقى الداخلية يجد صعوبة في التوغّل في النص والامتداد عبر بناه ومجالاتها، و في ضوء ذلك يمكن فهم قول الكاتب الاسباني بالي انكلان:"يالا شقاء الشاعر الذي لم يجرؤ يوما على أن يجمع بين كلمتين لم تلتقيا من قبل على الإطلاق"[1].

من خصائص النص الاحتفال الواضح بالذات والتغنّي بأشواقها وعواطفها والارتماء بها في فضاءات من الخيال البعيد المصاغ من عناصر الطبيعة وهمهمات الذات الشاعرة لحظة اختراقها الصدامية مع المحيط لتنال حريتها ونعيش أفراحها وتنعم بجمال الوجود بعيدا عن قبح البشر و حياتهم الاجتماعية المريرة.

يكاد يكون الإيقاع في الشعر هدفا في حدّ ذاته، "فهو هدف تبنية اللغة بصيغها وتراكيبها،وأصواتها،وتبنية الأوزان والقوافي بتناسبها وتعاقبها،وبينيه التكرار بأساليبه المتعددة وبينيه النبر، والتنغيم و الجرس والمستمع الذي ألف إحكام الأصوات وتنظيمها"يمكنه أن يرجئ فهم بيت ليستسلم بلهفة إلى موسيقاه"[2]،وفي حدود هذا التصور سيكون كل عنصر من تلك العناصر مادة للإيقاع و للتصوير معا، وستغدو خطوط الصورة و مساراتها متواشجة مع خطوط الإيقاع و مساراته، ولاسيما فيما يتصل بتلك السمات الإيقاعية التي لا تقبل العدّ و الإحصاء، وتتصل بجانب المعجم والتركيب، و الدلالة و الجرس، مما

[1] – علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2002، ص :125

[2] ــ جمال الدين بن شيخ ، الشعرية العربية ،ط 1 ، دارتوبقال للنشر المغرب ، 1966 ، ص: 228

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يجعل عنصري الإيقاع و التصوير يتواصلان من ناحية و يتمايزان من ناحية أخرى، لينهضا معا بشعرية النص، ويولدا دلالته عبر عناصر الخطاب وأنساقه الفرعية المتداخلة باعتبار أنّ الإيقاع هو"المجموع المركب لجميع عناصر الخطاب"[1]، وأنّ الصورة الشعرية هي:"الشكل الفنّي الذي تتخذه الألفاظ و العبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالةو التركيب و الإيقاع والحقيقة و الترادف و التضاد و المقابلة و التجانس و غيرهما من وسائل التعبير الفنّي"[2].

يصبح هنا مفهوم الصورة الشعرية فضفاضا كمفهوم الإيقاع، يتّسع لكل الأدوات و الوسائل التعبيرية، مما يدخل في حيز البلاغة و فنونها المعروفة: البيان و البديع، وممّا يدخل في حيز العروض و القافية، وهما يتصل بالتراكيب و دلالتها، ثم يتعدّاها إلى كل ما يتصل بوسائل الأداء الفني و ليبقى البحث متصلا بالواقع الموضوعي.

ومن مفردات الحروف و خصائصها، كالميم واللاّم و الراء و النون وما فيها من سمة الوضوح السمعي "[3]و "كالسين والشين والزاي والصاد وما تمتاز به من خاصية الصفير"[4] ،و الهمس و الرخاوة وما تظهره هذه الصوامت من عنصر موسيقي يمتزج فيه الوضوح والخفوت، فيمنح النص فرصة مواتية لإظهار كوامن الإيقاع فيه، فيما تعمل العلاقات النطقية والسمعية بين الأصوات المذكورة على مراعاة مقتضيات الإنشاد و الترانّم.

---

[1] – محمد بنيس – الشعر العربي الحديث بناياته و ابدالاتها ، ص: **299**.

[2] – عبد القادر القط ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، ط **2**، دار النهضة العربية بيروت ، ص: **391**.

[3] – كمال بشر ، علم اللغة و الأصوات ،ط **2** ، دار المعارف ،ص:**31**

[4] – المرجع نفسه ،ص: **33**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و لم تعد القافية عنصرا تقتصر مهمته على ضبط الوزن و بناء البيت وتحقيق التوازن الصوتي في دوراته و ثبات موقعه بل تعدّت ذلك إلى تدعيم التشكيل و التصوير وهي وظيفة يضطلع بها عنصران آخران هما الجرس و التنغيم وهذه العناصر تلتقي و تتكامل في ما بينها و خاصة الجرس و القافية و الجرس والتنغيم ، بحيث لا يأتي عزل عنصر منها عن عنصر إلاّ عزلا منهجيا يقتضيه الدرس و طبيعته.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يمكن القول أنّ قصائد محمود درويش قصائد تفيض بالطاقة الشعرية الكثيفة لذا فهي مفعمة بالموسيقى الداخلية الباطنة و الظاهرة ، فالموسيقى الداخلية الظاهرة نجدها في التفعيلة والموسيقى الداخلية الباطنة نجدها في السياق يقول محمود درويش :

وَطَني يَا أيُّها النَّسْرُ الّذي يَغْمَدُ مِنْقَارَ اللّهَبْ
فِي عُيُونِي
أيْنَ تَارِيخُ العَرَبْ
كُلُّ ما أمْلِكُهُ في حَضْرَةِ المَوتِ
جَبِين وغَضَبْ .

فالطاقة الشعرية و التمكن من أسرار الشعر يخلقان موسيقى خفية في شعره فالصوت يترجم الإحساس و ينقل الإنفعالات في حنايا تعبيرية اللغة و العواطف المتدفقة ، فالصراخ و الأنين والضحك و الصفير ة الغناء و الطرب كلها تعبير عن حالات الحزن و الفرح والغضب و الهدوء و اليأس و الملل و الحب ، فالصوت يقوم يقوم بدور مهم في الإيحاء و التصوير فهو عنصر إبداعي و آلة تصويرية عجيبة.

-قصيدة لا مفر-

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مَطَرٌ عَلَى أَشْجَارِهِ وَيَدِي عَلى
أَحْجَارِه وَالمِلْحُ فَوْقَ شِفَاهي
مَنْ لْي بْشُبَّاكٍ يَقِي جَمْرَ الْهَوَى
مِنْ نَسْمَةٍ فَوْقَ الرَّصِفِ اللاّهِي
وَطَنِي عُيُونُكَ أمْ غُيُومٌ ذَوَّبَتْ
أوْتَارَ قَلْبِي فِي جِرَاحِ إِلَهِ
هَلْ تَأْخُذَنَّ يَدي فَسُبْحَانَ الّذِي
يَحْمِي غَرِيباً مِنْ مَذَلَّةِ آهِ
ظِلُّ الغَرِيبِ عَلَى الغَرِيبِ عَبَاءَةٌ
تَحْمِيهِ مِنْ لَسْعِ الأَسَى التِّيَاهِ
هَلْ تُلْقِيَنَّ عَلَى عَرَاءِ تَسَوُّلِي
أَسْتَارَ قَبْرٍ صَارَ بَعْضَ مَلاَهي
لأشُمَّ رَائِحَةَ الّذِينَ تَنَفَّسُوا
مَهْدِي... وَعِطْرُ البُرْتُقَالِ السَّاقِي
وَطَنِي أفَتِّشُ فِيكَ عَنْكَ فَلا أرَى
إلاّ شُقُوقَ يَدَيْكَ فَوْقَ جِبَاهِ
وَطَنِي أتَفْتَحُ فِي الخَرَائِبِ كُوَّةً
فَالمِلْحُ ذَابَ عَلى يَدي وَ شفَاهي
مَطَرٌ عَلَى الإسْفَلْتِ ، يَجْرِفُنْي إلى
مِينَاءِ مَوْتانا... وَجُرْحُكَ نَاهٍ

شرح القصيدة :

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القصيدة تعكس مركزية فكرة الأرض في حياة محمود درويش و شعره بل في حياة الشعب الفلسطيني كله داخل الأراضي المحتلة أوفي مختلف المنافي في العالم .

بدأها بمدخل تحتل الطبيعة الواجهة الأولى ليصنع بالمطر والأشجار و الملح صورة لحياة الفلسطيني و يده على الحجر الذي أصبح رمزا مشعا بالثورة موحي بالتحدّي دالا على أعظم وأوّل أدوات الانتفاضة و أرواحهم متشوقة إلى بيت يأويهم و يحميهم من معاناة التشريد التي يمارسها الإستطان الصهيوني ضدّ الشعب الفلسطيني .

ثم ينتقل درويش لمحاورة الوطن مستفهما عن سبب معاناته و حزنه وجراح قلبه هل هو حبّه و تعلقه بوطنه و حنينه إليه ، أم ما يحدث في فلسطين من تسلط همجي على أرض فلسطين الحبيبة ، و يمزج الحب بالوطن حين يطلب من الوطن أن يأخذ يده فهو العباءة التي تحميه من أحزان التيه و التشرد التي عبّر عنها باستعارة بسيطة وهي الأفعى السامة.

يأمل في أن نلقي عليه أستار القبر الذي هو كيان مادي راسخ في الأرض لا يمكن زحزحته ، فالقبر يساوي الوطن و هو بداية الحياة الحقيقية و التي عبّر عنها كذلك بصورة شعرية رائعة وهي أشتم رائحة الذين تنفسوا مهدي ، عطر البرتقال من الأمل إلى قاموس آخر مشحونا بالتوتر و الخوف من الحصار المؤلم المتمثل في معاناة الشعب الفلسطيني الذي عبر عنها بقوله لا أرى إلاّ شقوق يديك ، الملح ذاب على يدي ، ميناء موتانا كلها توحي بسياسة التهجير التي مارسها ولا يزال يمارسها الإستطان الإسرائيلي ،فالشجرة رمز للأرض الفلسطينية وهي حقّ الشعب الفلسطيني ،و الرصيف رمز العراء ... .

التقطيع العروضي للقصيدة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مَطَرٌ عَلَى أَشْجَارِهِ وَيَدِي عَلى أَحْجَارِه وَالمِلْحُ فَوْقَ شِفَاهي

مَطَرُنْ عَلَى أَشْجَارِهِيْ وَيَدِيْ أَحْجَارِهِيْ وَ لْمِلْحُ فَوْقَ شِفَاْهِيْ

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

متفا علن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل

مَنْ لْي بْشُبَّاكٍ يَقِي جَمْرَ الْهَوَى مِنْ نَسْمَةٍ فَوْقَ الرَّصِفِ اللاّهِي

مَنْ لِيْ بِشُبْ بَاكِنْ يَقِيْ جَمْرَلْهَوَىْ مِنْ نَسْمَتِنْ فَوْقَ رْرَصِيْ فِ لْلاهِيْ

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

متفا علن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفا علن مستفعل

وَطَنِي عُيُونُكَ أمْ غُيُومٌ ذَوَّبَتْ أوْتَارَ قَلْبِي فِي جِرَاحِ إِلَهِ

وَطَنِيْ عُيُوْ نُكَ أمْ غُيُوْ مُنْ ذَوْوَبَتْ أوْتَارَ قَلْ بِيْ فِيْ جِرَا حِ إِلاهِيْ

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

متفاعلن متفا علن متفاعلن متفاعلن متفا علن متفاعل

هَلْ تَأْخُذَنَّ يَدي فَسُبْحَانَ الّذِي يَحْمِي غَرِيباً مِنْ مَذَلَّةِ آهِ

هَلْ تَأْخُذَنْ نَ يَديْ فَسُبْ حَانَ لْلَذيْ يَحْمِيْ غَرِي بنْ مِنْ مَذَلْ لَةِ أَأْهِيْ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل

ظِلُّ الغَرِيبِ عَلَى الغَرِيبِ عَبَاءَةٌ تَحْمِيهِ مِنْ لَسْعِ الأَسَى التِّيَاهِ

ظِلْلُ لْغَرِي بِ عَلَلْغَرِي بِ عَبَاءَتُنْ تَحْمِيهِ مِنْ لَسْعِ لأَسَتْ تِيَاهِيْ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعل

هَلْ تُلْقِيَنَّ عَلَى عَرَاءِ تَسَوُّلِي أَسْتَارَ قَبْرٍ صَارَ بَعْضَ مَلاَهي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هَلْ تُلْقِيَنْ نَ عَلَى عَرَاْ ءِ تَسَوْوُلِيْ أَسْتَاْرَ قَبْ رنٍ صَارَ بَعْ ضَ مَلاَهيْ
0/0// / 0/ /0/0/ 0/ /0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/0/
متفاعل متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
لأشُمَّ رائِحَةَ الّذِينَ تَنَفَّسُوا مَهْدِي وَعِطْرُ البُرْتُقَالِ السَّاهي
لأشُمْمَ راَ ئِحَةَ لْلَّذِي نَ تَنَفْفَسُو مَهْدِيْ وَعِطْ رُ لْبُرْتُقَاْ لِ سْسَاْهيْ
0/0/ 0 / 0//0/0/ 0// 0/0/ 0//0/// 0/ /0/// 0//0// / 0/0/ 0 /
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعل
وطَنِي أفَتِّشُ فِيكَ عَنْكَ فَلا أرَى إلاّ شُقُوقَ يَدَيْكَ فَوْقَ جبَاهِ
وَطَنِيْ أفَتْ تِشُ فِيْكَ عَنْ كَ فَلاْ أرَىْ إلْلاْ شُقُو قَ يَدَيْكَ فَوْ قَ جبَاهِيْ
0/0// / 0/ /0// / 0// 0/0/ 0// 0/// 0/ /0/ // 0// 0///
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل
وَطَنِي أتَفْتَحُ فِي الخَرَائِبِ كُوَّةً فَالمِلْحُ ذَابَ عَلى يَدي وَ شفَاهي
وَطَنِيْ أتَفْ تَحُ فِلْخَرَا ئِبِ كُوْوَتَنْ فَلْمِلْحُ ذَا بَ عَلى يَدي وَ شفَاهيْ
0/0// / 0//0// / 0/ /0/0/ 0//0/ // 0//0/ // 0// 0///
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل
مَطَرٌ عَلَى الإسْفَلْتِ ، يَجْرِفُنْي إلى مِينَاءِ مَوْتانا وَجُرْحُكَ نَاهٍ
مَطَرُنْ عَلَلْ إسْفَلْتِ يَجْ رِفُنْي إلى مِينَاءِ مَوْ تانا وَجُرْ حُكَ نَاهِنْ
0/0/ // 0// 0/0/ 0/ /0/0/ 0// 0/// 0//0/0/ 0// 0///
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل

القصيدة من بحر الكامل : وسمي بذلك لكماله في الحركات و قيل لأنّ أضربه أكثر من أضرب سائر البحور و تفعيلاته هي :

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن .

التغيّرات الطارئة:

التفعيلة	الزحاف	
مُتَفَاعْلُنْ	– مُتْفَاعِلُنْ	و تستعمل مُسْتَفْعِلُنْ
	– مُتَفَاعِلُنْ	و تستعمل فَعِلاتُن
	– مُسْتَفْعْلْ	و تستعمل مَفْعُولُنْ

يوظف الشاعر في هذه القصيدة بحر الكامل و تفعيلاته :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

و هو بحر أحادي التفعيلة يقول عنه بدوي عبده :" الكامل من الأغراض الواضحة و الصريحة ، وهو منزع بالموسيقى و يتّفق مع الجوانب العاطفية المحترمة وهو يجمع بين الفخامة و الرقّة "[1].

تتميّز هذه الأبيات بالفخامة فلاءم معناها حيث أنّ الشاعريتناول الحديث عن وطنه الذي ترعرع فيه وهو يستخدم حركة اللغة كما تعكسها الأبيات كما لاءمت القصيد بحر الكامل الذي اعترته زحافات ، هذه الأخيرة الذي ستجلى دورها في القضاء على الرتابة و الملل الناتجة عن تكرار نفس البنية الوزنية بنفس التركيبة حيث أصبحت مُتَفَاعلُنْ مُتْفاعلُن و هو ما يعرف بزحاف الإضمار أي إسكان المتحرك الثاني ، مما ساعد على ملاءة القصيدة لمعناها.

–قصيدة وشم العبيد–

رُومَا عَلَى جُلُودِنا

[1] – بدوي عبده ، دراسات في النص الشعري ، دار الرفاعي الرياض ،1984،ص:56.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أرْقَامُ أسْرَى وَ السِّيَاطْ
تَفُكُّها إذا هَوتْ أو تَرْتَخي
كَانَ العَبيد عُزَّلاً
فَفَتَّتُوا البلاَطَ
بَابِلُ حَوْلَ جيدِنَا
وَشْمُ سَبَايَا عَائِدهْ
تغَيَّرَتْ مَلابِسُ الطَّاغُوتْ
مَنْ عَاشَ بَعْدَ المَوْتِ
لَوْ آمَنَتْ لا يَمُوتُ
مِتْنَا وَ عِشْنا و الطَّريقُ واحِدَهْ
إفْريقيا في رَقْصِنَا
طِبْل وَنَار حَامِية
وَشَهْوَة على دُخَانِ غَانيهْ
في ذَاتِ يَوْمٍ أحْسِنُ العَزْفَ عَلىْ
نَايِ الجُذُوعِ الهَاوِيَهْ
أُنَوِمُ الأفْعى
وَأرْمِي نَابها في نَاحِيهْ
فَتَلْتَقِي في رَقْصَةٍ جَديدَةٍ جَديدَةٍ
إفريقْيا وَآسيا

شرح القصيدة:

القصيدة تشير إلى الاستعمار التاريخي في قوله روما على جلودنا أي رغم مرور الزمن على تاريخ روما إلا أنّه بقي آثاره على جلودنا بعدها حضارة بابل،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولكن مهما تغيرت ملابس الطاغوت إلا أن أساليب التعذيب .... تبقى واحدة أي مهما تغير اسم الاستعمار تبقى أساليبه في التعذيب واحدة.

يردد فكرة الموت التي هي في نظر الفلسطيني بداية الحياة في قوله من عاش بعد الموت و يشير محمود درويش أن العرب مازالوا في هفوة من أمرهم رغم كلّ هذا يبقى أمل التخلص من وحشية المستعمر في قوله أنوّم الأفعى و أرمي نابها في ناحية .

ويكمن دورها أيضا في إيقاع القصيدة و تنسيقها وهذا بدوره يجعل القارئ متأهبا لدراستها و متلهفا لها ، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على براعة الشاعر و قوّته و قدرته الفائقة في الإبداع و الافتنان حتى يعطي إنتاجا كاملا متكاملا .

التقطيع العروضي للقصيدة :

رُومَا عَلَى جُلُودِنا
رُومَاْ عَلَىْ جُلُودِنَاْ
0//0// 0// 0/0/

مستفعلن متفعلن
أرْقَامُ أسْرَى وَ السِّيَاطْ
أرْقَامُ أسْ رَىْ وَ سْسِيَاطْ
00//0/ 0/ 0/ /0/0/

مستفعلن مستفعلان
تَفُكُّها إذا هَوتْ أو تَرْتَخي
تَفُكْكُهاْ إذا هَوَتْ أو تَرْتَخيْ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

متفعلن متفعلن مستفعلن

كَانَ العَبيد عُزَّلاً

كَانَ لْعَبِي د عُزْزَلَنْ

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

مستفعلن متفعلن

فَفَتَّتُوا البِلاَطَ

فَفَتْتَتُلْ بِلاَطَاْ

0/0// 0//0//

متفعلن متفعل (فعولن)

بَابِلُ حَوْلَ جيدِنَا

بَاْبِلُ حَوْ لَ جيْدِنَاْ

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

مفتعلن متفعلن

وَشْمُ سَبَايَا عَائِدهْ

وَشْمُ سَبَا يَاْ عَائِدهْ

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

مفتعلن مستفعلن

تغَيَّرَتْ مَلابِسُ الطَّاغُوتْ

تغَيْيَرَتْ مَلابِسُطْ طَاغُوتْ

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

متفعلن متفعلن مستفع

مَنْ عَاشَ بَعْدَ المَوْتِ

مَنْ عَاشَ بَعْ دَ لْمَوْتِيْ

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

مستفعلن مستفعل (فعولن)

لَوْ آمَنَتْ لا يَمُوتُ

لَوْ أَأْمَنَتْ لا يَمُوتُوْ

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

مستفعلن فاعلاتن

مِتْنَا وَ عِشْنا و الطَّرِيْقُ واحِدَهْ

مِتْنَا وَعِشْ نا و طْطَرِيْ قُ واحِدَهْ

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

مستفعلن مستفعلن متفعلن

إفْريقيا في رَقْصِنَا

إفْريقياْ في رَقْصِنَاْ

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

مستفعلن مستفعلن

طِبْل وَنَار حَامِيه

طِبْلُنْ وَنَا رُنْ حَامِيهْ

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مستفعلن مستفعلن

وَشَهْوَة على دُخَانِ غَانيهْ

وَشَهْوَتُنْ على دُخَا نِيْ غَانِيهْ

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

متفعلن متفعلن مستفعلن

في ذَاتِ يَوْمٍ أحْسِنُ العَزْفَ عَلىْ

في ذَاتِ يَوْ مِنْ أحْسِنُ ل عَزْفَ عَلىْ

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

مستفعلن مستفعلن مفتعلن

نَايِ الجُذُوعِ الهَاوِيَهْ

نَايِ لجُذُو ع لهَاوِيَهْ

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

مستفعلن مستفعلن

أُنَّومُ الأفْعى

أُنَوْومُ ل أفْعىْ

0/0/ 0//0//

متفعلن مستف

وَأرْمِي نَابها في نَاحِيهْ

وَأرْ مِيْ نَابها في نَاحِيهْ

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

علن مستفعلن مستفعلن

فَتَلْتقِي في رَقْصَةٍ جَديدَةٍ جَديدَةٍ

فَتَلْتقِي في رَقْصَتِنْ جَديدَتِنْ جَديدَتِنْ

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

متفعلن مستفعلن متفعلن متفعلن

إفريقْيا وَآسيا

إفريقْيا وَأَأْسيا

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

مستفعلن متفعلن

القصيدة من بحر الرجز سمي بذلك لاضطرابه ، وتسمى الناقة التي يرتعش فخذها رجزاء ، وهو أكثر البحور تغيرا لا يثبت على حال ، وتفعلاته هي :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

التغيّرات الطارئة :

التفعيلة	الزحاف	
مُسْتَفْعِلُنْ	ـــ يصيبها زحاف الخبن أي حذف الساكن الثاني من التفعيلة فتصبح مُتَفْعِلُنْ	وتستعمل مَفَاعِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ	ـــ يصيبها زحاف الطي وهو حذف الرابع الساكن من التفعيلة فتصبح مُسْتَعِلُنْ	وتستعمل مُتَفْعِلنْ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ	ـــ حذف الثاني و الرابع و السابع الساكن تصبح مُتَفْعِل ـــ تصبح مُسْتفعل	وتستعمل فَعُولن وتستعمل فَعُولن

هذه الزحافات دورها القضاء على الرتابة و الملل المتكرر بشكل آلي حيث تساهم في تغير التفعيلة و تقوم بإضفاء جوّ من التناسق و التلاؤم في القصيدة ، كما أنّها ذات علاقة مع دلالة القصيدة .

–قصيدة جبين وغضب –

وَطَني يَا أيُّها النَّسْرُ الّذي يَغْمَدُ مِنْقَارَ الّلهَبْ
فِي عُيُونِي
أيْنَ تَارِيخُ العَرَبْ
كُلُّ ما أمْلِكُهُ في حَضْرَةِ المَوتِ
جَبِين وغَضَبْ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَأنا أوْصَيتُ أنْ يُزْرَعَ قلبي شَجَرَهْ
وَجَبيني مَنْزِلاً للْقُبَّرَهْ
وَ طَني ، إنَّا وُلِدْنا وكَبرْنا بِجرَاحِكْ
وَ أكَلْنا شجَرَ البلُّوطِ
كَي نَشْهَدَ ميلادَ صَبَاحِكْ
أيُّها النَّسْرُ الّذي في الأغْلالِ من دُونِ سَبَبْ
أيُّها المَوْتُ الخُرافِيُّ الّذي كَانَ يُحِبْ
لَمْ يَزَلْ مِنْقارُكَ الأحْمَرُ في عيْنَ
سَيْفاً من لَهَبْ
و أنَا لَسْتُ جَديراً بجناحِكْ
كُلُّ ما أمْلِكُهُ في حَضْرَةِ المَوتِ
جَبِين وغَضَبْ

شرح القصيدة :

الوطن الفلسطيني بان نسرا في نظر درويش يرسف في الأغلال ولا يملك غير إطفاء غضبه في عيون من يحدّق به من أبنائه.

فعلى الرغم من تخاذل العرب يبقى الفلسطيني صامدا ساخطا على الوضع المزري عازما استرداد أرضه مهما كان الثمن ... .

فالموت أصبح عند الفلسطيني ليس نهاية كما هو عند غيره من الخلق بل هو فعل نمطي يتكرر بل هو أيضا أصل في الوجود الفلسطيني ... .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثم يظهر عجزه عن تحقيق أمل الفلسطيني إن لم تتكاتف جهود العرب و تعود النخوة التي أصبحت مجرد تاريخ في سجل العرب الزاخر بالبطولات ليكتفي في النهاية بصموده ورفضه الذي جعل من الفلسطيني أقوى رجل في العالم .

فكان النسر رمز للشموخ، و القبّرة فهي ارتباطه بأرضه ، جبين رمز للصمود أمّا شجرة البلوط فهي رمز لعسر المعيشة وشظف العيش.

التقطيع العروضي للقصيدة :

وَطَني يَا أيُّها النَّسْرُ الّذي يَغْمَدُ مِنْقَارَ اللّهَبْ
وَطَنِيْ يَا أيْيُهنْنَسْ رُ لْلَذي يَغْ مَدُ مِنْقَا رَ لْلَهَبْ
0//0/ 0/0/// 0/ 0//0 / 0/0//0/ 0/ 0///
فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلن

فِي عُيُونِي
فِيْ عُيُونِيْ
0/0// 0/
فاعلاتن

أيْنَ تَارِيخُ العَرَبْ
أيْنَ تَارِي خُلعَرَبْ
0//0/ 0/0/ /0/
فاعلاتن فاعلن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كُلُّ ما أمْلِكُهُ في حَضْرَةِ المَوتِ
كُلْلُ ما أمْ لِكُهُوْ في حَضْرَةِ لَمو تي
0/ 0/0 //0/ 0/ 0/// 0/ 0/ /0/
فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فا

جَبين وغَضَبْ
جَبينُنْ وغَضَبْ
0/// 0/0//
علاتن فعلن

وَأنا أوْصَيتُ أنْ يُزْرَعَ قلبيْ شَجَرَهْ
وَأنا أوْ صَيتُ أنْ يُزْ رَعَ قلبيْ شَجَرَهْ
0/// 0/0/ // 0/ 0/ /0/ 0/ 0///
فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلن

وَجَبيني مَنْزِلاً للْقُبَّرَهْ
وَجَبيني مَنْزِلَنْ للْ قُبْبَرَهْ
0//0/ 0/ 0//0/ 0/0///
فعلاتن فاعلاتن فاعلن

وَ طَني ، إنَّا وُلِدْنا وكَبرْنا بجِرَاحِكْ
وَ طَني إنْ نَا وُلِدْنا وكَبرْنا بجِرَاحِكْ
0/0/// 0/0/// 0/0// 0/ 0/ 0///
فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَ أكَلْنا شجَرَ البلُّوطِ
وَ أكَلْنا شجَرَ لبلِ لُوطِيْ
0/0/ 0/0 /// 0/0///
فعلاتن فعلاتن فعلن
كَي نَشْهَدَ ميلادَ صَبَاحِكْ
كَي نَشْ هَدَ ميلا دَ صَبَاحِكْ
0/0// / 0/0/ // 0/ 0/
فعلن فعلاتن فعلاتن
أيُّها النَّسْرُ الّذي يرسف في الأغْلالِ من دُونِ سَبَبْ
أيْيُهنْنَسْ رُلْلَّذي ير سف فلأغْ لالِ من دُو نِ سَبَبْ
0/// 0 /0// 0/ 0/0/ // 0 /0//0/ 0/0//0/
فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلن

أيُّها المَوْتُ الخُرافِيُّ الّذي كَانَ يُحِبْ
أيْيُهلْمَوْ تُ لْخُرافِيْ يُ لْلَّذي كَا نَ يُحِبْ
0/// 0/ 0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن
لَمْ يَزَلْ مِنْقارُكَ الأحْمَرُ في عيْنيَّ
لَمْ يَزَلْ مِنْ قارُكَ لأحْ مَرُ في عيْ نيْيَا
0/0/ 0/ 0/ // 0/0 //0/ 0/ 0//0/
فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سَيْفاً من لَهَبْ

سَيْفنْ من لَهَبْ

0// 0/ 0/0/

فعلن فاعلن

و أنَا لَسْتُ جَديراً بجناحِكْ

و أنَا لَسْ تُ جَديرنْ بجناحِكْ

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

فعلاتن فعلاتن فعلاتن

كُلُّ ما أمْلِكُهُ في حَضْرَةِ المَوتِ

كُلْلُ ما أمْ لِكُهُوْ في حَضْرَةِ لَمو تِيْ

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

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فا

جَبين وغَضَبْ

جَبينُنْ وغَضَبْ

0/// 0/0//

علاتن فعلن

القصيدة من بحر الرمل سمي بذلك لسرعة النطق به لتتابع فاعلاتن فيه ، و لأنّ الرمل لغة يطلق على الأسرع في المشي و تفعيلاته هي :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

التغيّرات الطارئة :

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التفعيلة	الزحاف	
فاعِلاتُنْ	يصيبها زحاف الخبن وهو حذف الثاني الساكن	فَعلاتن
فاعلن	يصيبها زحاف الخبن	فَعِلُن ، فِعْلُنْ

تميّز الرمل في هذه الأبيات بجوّ نغمي إيقاعي يتلاءم مع المعنى الذي يصبّ فيه كما اعترى هذا الوزن تغييرات في زحاف الخبن الذي أصاب التفعيلة فاعلاتن فتحوّلت فعلاتن بحذف الساكن الثاني و فاعلن التي صارت فعِلن و فعْلن و قد أحدث الزحاف حركة وتناميا في القصيدة و التي عبّرت بدورها عن الدلالة إليها الشاعر و تجاوبت مع الالة النفسية و الشعورية له .

ثانيا إيقاع الصورة الشعرية :

عند تحليل الصورة الشعرية في القصيدة يتجلى الدّور العميق الذي تؤديه بوصفها المبنى التفصيلي للقصيدة فقراءتنا للصورة الشعرية خارج دور الإيقاع يجعلها غامضة مبهمة ولا تفهم إلاّ في إطاره ،ذلك لأنّ الصورة الشعرية جزء لا يتجزأ من الإيقاع و يبدوا ذلك جليا في التشبيهات و الاستعارات و الكنايات فقصائد محمود درويش "وشم العبيد" "لامفر ""جبين وغضب " تعتبر قطعة موسيقية متمردة .

أ – الصور البيانية :

1 ــ الكناية وصلتها بالإيقاع من خلال القصائد :

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعتمد الكناية على طابع إشاري فتنحو إلى الإيماء بالمقاصد و الغايات و تدفع المتلقّي باتجاه مدلولات سترها الإبهام أو طواها الحذف ، هذا نجده في المجاز و أنواعه في التورية و في بعض صور البديع الأخرى ، و في الجانب الصوتي الذي توفّره أجراس الألفاظ و في الإشارات أو الكنايات التي يستعملها هذا الطابع الإشاري للغة الشعر هو الذي جعل ابن رشيق يعتبر الكناية و التمثيل ضربين من ضروب الإشارة يقول :" الإشارة من غرائب الشعر "[1].

بهذا فإنّ اللغة الاشارية ممثلة في الكناية و الإشارة و بعض صور المجاز الأخرى التي تبدو و كأنّها عملية ابتعاد عن معنى و اقتراب عن معنى آخر يؤدي هذا المعنى بشيء من التأويل و هنا يقع التلطّف في استعمال العدول عن الحقيقة فتستعمل أبعاده من جهتي التصوير و الإيقاع .

من المعلوم أن الوصول إلى "المعنى في أساليب الكناية يتم بطريقة التداعي أي من المضمر إلى المصرّح به عند المبدع ، و من المصرّح به إلى المضمر عند المتلقي ، و تلك عملية تحكمها دواعي الفكر قبل أن تخضع لدواعي الشكل و على هذا فإنّ طواعية الكناية لمقتضيات الإيقاع مشروطة بأحكام الصياغة و جودتها، "فاقتران الكناية بكل من التشخيص و الاستعارة و الجناس يولّد طاقات إيقاعية يبرز بعضها الجرس المتميز لأصوات و ائتلافها"[2] ، و لجمال الكناية يكون في تنبيه الملكات و استثارة الأذواق من خلال اللمحة و الإشارة و المبالغة ووضع المعنويات في صورة المحسوسات ، ولمحمود درويش في الكناية فنون ففي قصيدة "لا مفر "نجد :

-الملح على شفاهي : كناية عن المشقة و التعب.

-رائحة الذين تنفسوا : كناية عن الأحباب .

[1] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ،ص: **271** و **272**.

[2] – عمر خليفة بن إدريس ، البنية الإيقاعية في شعر البحتري،ص: **486**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– وطني أفتش عنك فلا أرى ، كناية عن الشتات .

– مطر يجرفني إلى ميناء موتانا : كناية عن إقتراب النهاية .

– شقوق يدك : كناية عن آثار التعذيب الذي لاقاه الشعب .

أمّا بالنسبة لقصيدة "جبين وغضب " ففيها من الكنايات ما أضفت على المعنى إيقاعا خفيا أبهر أذن السامع ولاح بعقله إلى معان أرقى و أسمى ما يحصره اللفظ من معنى ومثال ذلك في القصيدة :

- يغمد منقار اللهب في عيوني : كناية عن الغضب حيث أضفت على النص إيقاعا داخليا يدلّ على الغضب فجسد المعنوي إلى الملموس بلفظة :منقار اللهب"
- أكلنا شجر البلّوط : كناية عن الأصالة و الجذور ، استعمل لفظة بلوط التي هي شيء ملموس و مجسّد و التي تعني العروبة ، فالشاعر هنا أراد أن يقيّد المعنى ويعطيه إيقاع الأصالة والشموخ .
- و لدنا وكبرنا بجراحك :كناية عن المعاناة في سبيل الوطن ، في صورة شعرية توحي لنا بعمق المأياة و امتدادها الزمني .
- منقارك الأحمر: كناية عن الدم .

أمّا في قصيدة " وشم العبيد " فهناك طائفة من الكنايات التي وجد فيها درويش متنفسا للمعنى ، ورسم فيها إيقاعا تهتزّ له النفس و هذه جملة ما جاء فيها :

- روما على جلودنا : كناية عن الاستعباد .
- أرقام أسرى و السياط : : كناية عن الاستعباد .
- ففتّتوا البلاط: كناية عن العمل الشاق .
- تغيّرت ملابس الطاغوت كناية عن الخداع .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- إفريقيا في رقصنا : كناية عن تقاليد القارة .
- أنوّم الأفعى : كناية عن المناهضة .

حيث تمثل أثر الكناية في هذه القصائد في إعطاء الحقيقة مصحوبة بدليلها "ملح شفاهي " الدّالة على بقاء أثر التعب على الشفاه ، وكذلك تجسيم المعاني بوضعها في صور محسوسة "روما على جلودنا"فقد جسدت التسلط ، والإيجاز مثل :"فتتوا البلاط "حيث اختصر الأعمال الشاقة التي يقوم بها الفلسطنيون بما ذكر ، وتتشابك هذه الأغراض المختلفة لصورة الكناية ليرسم الشاعر بها ما يتأجّج في نفسه من عواطف وما يكمن في عقله من أفكار فينجلي إيقاع المعنى الذي يكون له الدور العظيم في التأثير في نفسية المتلقّي .

2 ــ الاستعارة وصلتها بالإيقاع :

الاستعارة خاصية فكرية ، أي أنّها تتم في الفكر ، و تتجلى في اللغة التي نستعملها ، فتبيّن طريقتنا في الإدراك و التفكير و السلوك و التعبير فيجب على الشاعر أن يختار ألفاظا تنحت صورا في السمع و الخيال معا ،كما أنّ جمال الشعر في الأعم من جمال الاستعارة ، التي تعبر بالصورة و تستعمل موضوعات العاطفة لتدّل على موضوعات التفكير الخاص و سنعرض بعض صور للاستعارة عند درويش ، ففي قصيدة "لا مفر" نجد :

جمر الهوى شبه الهوى بنار لها جمر ، حذف المشبه به و رمز إليه بأحد لوازمه وهو النار على سبيل الاستعارة المكنية .

- وطني عيونك : شبه الوطن بإنسان له عيون ، حذف المشبه به وهو الإنسان ورمز إليه بأحد لوازمه وهو العينين على سبيل الاستعارة المكنية .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- لسع الأسى : شبه الأسى بأفعى تلسع حذف المشبه به وهو الأفعى ورمزإليه بأحد لوازمه وهو اللسع على سبيل الاستعارة المكنية.
- عطر البرتقال الساهي : شبه العطر بإنسان ساهي ، حذف المشبه به وهو الإنسان و رمز إليه بأحد لوازمه وهو النسيان على سبيل الاستعارة المكنية .

– تنفسوا مهدي : شبه المهد بإنسان يتنفس حذف المشبه به وهو الإنسان و رمز إليه بأحد لوازمه وهو التنفس.

أمّا في قصيدة "جبين وغضب" فالشاعر أعطى للمعنى حقه و للإيقاع دوره :

– يزرع قلبي شجرة : شبه القلب بأرض تزرع فيها شجرة ، حذف المشبه به هو الأرض و رمز إليه بأحد لوازمه وهو الزرع على سبيل الاستعارة المكنية

– ميلاد صباحك : شبه الوطن بإنسان يولد ، على سبيل الاستعارة المكنية

– حضرة الموت : شبه الموت بإنسان محترم ، على سبيل الاستعارة المكنية

وكذلك في قصيدة "وشم العبيد "نرى :

- بابل حول جيدنا : شبه بابل بحبل يلف حول العنق حذف المشبه به وهو الحبل و رمز إليه بأحد لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية .
- نار حافية : شبه النار بامرأة حافية على سبيل الاستعارة المكنية .
- شهوة على دخان غانية : شبه الشهوة بنفس محسوس يكبّ دخان على سبيل الاستعارة المكنية .

كم استعمل الصورة الشعرية من عاش بعد الموت لا يموت ، فهي صورة توحي بأنّه من مات نجا من التعذيب الذي لقاه ، ليصل إلى الموت و لن يموت لأنّه رأى الموت.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و يتمثل أثر الاستعارة في هذه القصائد في تشخيص المعنويات وتجسيد المعاني في قوله "جمر الهوى " فقد جسد الهوى وهو صورة معنوية في قالب مجسد وهو النار .

وفي الإيجاز كقوله "لسع الأسى " أوجز معاني العذاب و الظلم و الحرمان والقهر... في الجملة المذكورة ، وفي تأكيد المعنى والمبالغة فيه كقوله :"أوتار قلبي " تأكيد على مدى تعلقه بالوطن فكلّ هذا في النص إيقاعا معنويا تطرب له النفس فهي عبارة عن موسيقى أفكار .

التجسيم :

لكلّ المحسوسات جسم ، عاقلة كانت أم غير عاقلة ، فالعرض ليس حسيا وتجسّمه يأتي على سبيل الاستعارة و مصطلح التجسيم يسعى إلى جعل المعنوي حسيا ، فالجسم عالم لكل المحسات ، والجسد خاص بالإنسان فكأنما بالتجسيم نحول المعنوي المجرد إلى محسوس و قد تضمن شعر محمود درويش صورا معنوية مجسدة مثل:

- ميلاد صباحك : جسم صورة صباح وهو معنوي إلى شيء مجرد بلفظة ميلاد.
- حضرة الموت : جسم الموت و جعلها في صورة إنسان محترم له نفوذ وسيادة.
- وطني عيونك: جسم معنى الوطن بشخص له عيون.

فالتجسيم فضلا عن كونه عنصرا من عناصر تزيين الصورة فإنّه وسيلة مهمة لتوضيح المعنى ، فالذي ندركه بالحس هو الذي نستطيع تخيله ، فعن طريق الاستعارة يتجسد المعنى.

3 ــ التشبيه و صلته بالإيقاع :

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إذا كان هناك حشد من التشبيهات فهذا دون شك يظهر عمل القوة المبدعة و اقتدارها على التعامل مع الأشياء و إيجاد صلات حميمة بينها و تشكيلها تشكيلا يبرزها في صور شعرية معبّرة حيث لا يصبح التشبيه غاية في حد ذاته ، بقدر ما هو وسيلة لإيضاح الفكرة أو توكيدها و الإمعان في وصفها.

تبرز التشبيهات الموجودات و الأشياء بصفتها المجال الذي يلتقط منه الشاعر عناصر صوره ، و يتّسع باتّساعها المجال الذي يمكن أن "يمتدّ إليه الشعر فيظلّ جانب من هذه الموجودات تسجيلا أمينا لكون الشاعر و عالمه المادي و المعنوي و يضحى جانب آخر منها تسجيلا لكونٍ فنيّ ابتدعه الشاعر و استوحاه من هذه الموجودات و عبّر به عن مشاعره و إحساساته لينطلق من أفق الواقع إلى أفق يعيشه خيالا و إيداعا "[1] ، وبناء التصوير على مثل أساليب التقييم و التجنيس و التطريز يوفّر كثافة صوتية تصل الإيقاع بالتصوير و تتدرج به نحو عمل شعري متكامل و هناك وسيلة أخرى تحقق هذا التواصل و تتمثل في بناء التشبيه على اقتران الفعل بمجيء مصدره و اندماجها معا في مركب لا تنفك جهة الترجيع الصوتي فيه عن جهة الصورة التي يولدها مثال :وقفنا وقفة الأسد فاللجوء إلى المصدر بعد الفعل يجعل الإيقاع جزء من التصوير في التشبيه .

التشبيه و إيقاع الائتلاف :

تعتبر عملية إيقاع الائتلاف بين المختلفات في التشبيه و التمثيل على أنها نوع من البراعة العقلية لدى الشاعر تسلب لبّ الملتقى فتصور التشبيه وهو جهد صناعي فالنص يعتمد على الفكر و القياس ،و الاستنباط و يدهش المتلقي بما فيه من إيقاع الائتلاف بين المختلفات و يوحي إلينا عبد القاهر أنّ الشاعر عندما يجمع بين المختلف ، و يؤلف بين المتنافر يلفتنا إلى مدى براعة الشاعر و دقته في

[1] –ينظر: عمر خلبفة بن إدريس ، البنية الإيقلعية في شعر البحتري ،ص: **472**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إتيان عمله ، فالشاعر يكتشف علاقات خفية حقا ، ولكن هذا الاكتشاف لا يعني اختراع علاقة غير موجودة من قبل أو الوصول إلى شيء جديد كلّ الجدّة ، فالعلاقات المختلفات ثابت و قديم ،و كل ما يصنعه الشاعر البارع أنّه يزيح حجاب الألفة و العادة عن الخفي عندما يتغلغل بفكرة أبعد من غيره و عندما

يطرح النظرة المحملة و يلحّ على التفصيل ليصل إلى المحتجب و لكن الدرّ كان موجودا في أصدافه قبل أن يكشف عنه .

و عليه فإنّ الشاعر قادر على بيان ما لا يكون و تمثيل ما لا تتمثله الأوهام و الظروف بل لعلنا نذهب إلى" أنّ هذا الأمر من الشاعر سرّ من أسراره قيمته و عظمته

و لو أدركنا الحقيقة إدراكا واعيا لتكشّف لناس العملية السحرية التي تظهر أوضح ما تكون من خلال الصورة الشعرية "[1] فالشاعر إذا لا يخترع أمورا لا أساس لها و إنّما يكتشف ما تبطنه الطبيعة من أسرار و عوالم و الشاعر بما يمتلكه من حسّ مرهف و خيال مجنّح يستطيع بهما أن يصل إلى هذه الأسرار الجميلة .

التشبيه بأنواعه من أكثر الصور البيانية استعمالا خاصة عند التحليق في الخيال إلى عوالم أوسع لنقل التجربة الشعرية وكذا عند توظيف مصادر الطبيعة أو الأسطورة توظيفا رمزيا يجعل الشاعر مضطرا لهذا اللّون من البيان ذلك أنّ اللغة العادية (الحقيقية) تقف كثيرا من الأحيان عاجزة عن نقل المشاعر الدفاقة ترى ماذا يمكن أن يقول درويش في تعظيم وطنه في " جبين وغضب" ؟

لقد ذكر الشاعر في مطلع النص " وطني يا أيّها النّسر" فلو استعمل الحقيقة و قال وطني أيّها العظيم القوي الشجاع لما كانت كلّ هذه الصفات و غيرها مما

[1] – ينظر: جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ،ص: **185** و **196**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يوحي بها رمز "النسر"كافية بالإضافة إلى ماقدمت من صورة التشبيه البليغ " وطني يا أيّها النّسر" من إيجاز ودقّة في التعبير فقد أضفت قوّة في المعنى توقع أثره في النفس وتهزّ المشاعر الحيّة بل حتى النائمة منها ، فيكون لهذه الصورة الشعرية بواسطة هذه الصورة البيانية وقع شديد على القارئ .

وفي قصيدة "لا مفر" وظف تشبيها بليغا أيضا " ظل الغريب على الغريب عباءة "حيث شبه ظل الغريب وهو مرئي غير ملموس بصورة حسية ملموسة "عباءة" و يظهر أثر هذا التشبيه جليا في تجسيد العنى .

ب ــ المحسنات البديعية :

1 ــ الطباق و القابلة :

من المؤكد أنّ للطباق أثر واضح يتمثل أساسا في تقوية المعنى و تأكيده مما يساهم في تجلية الصورة الشعرية في النص الشعري و بالتالي نقل الأحاسيس الدافقة من الشاعر إلى المتلقي و درويش من خلال قصائده الثلاث وظّفه بهذا الغرض ، ومما وجدناه في قصيدة "جبين وغضب ": " النسر الذي يرسف في الأغلال فبين النسر و الأغلال مايسمى بإيهام التضاد ، فالنسر إيحاء للحرية و تقابلها الأغلال التي فيها إيحا لتقييدها وهو طباق إيجاب .

وفي قصيدة "وشم العبيد " نجد : من عاش بعد الموت طباق إيجاب بين لفظتي (عاش والموت) .

وفي قصيدة "لا مفر " نجد: عراء وستار ، وفي قوله يقي جمر الهوى من نسمة .....وهذا طباق من نوع إيهام التضاد بين لفظة جمر التي فيها إيحاء لشدة الحرارة و بين لفظة نسمة التي تحمل معنى لطف الحرارة .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و إن كان الطباق قليلا في هذه القصائد ، فقد لعب على قلّته دورا ليس بالضعيف في تقوية المعنى بذكر الشيئ و نقيضه و كلّ هذا جذم الصورة الشعرية لدا درويش و أفصح عما يريد نقله من مشاعر فلو أخذنا المثال السابق جمرة و نسمة فإنّ الشاعر استطاع بواسطة هذا الطباق أن يحرك فينا مشاعرالغيرة على الوطن ويرسخ في أذهاننا هذه الصورة الشعرية و بالتالي استطاع أن يوقع المعنى في القلوب و الأذهان وهذان هما الوتران اللذان يحب أن يعزف كلّ شاعر موهوب ، "فالعلاقة بين الضدين علاقة قوية بحيث يؤدي استدعاء أحد الضدين استدعاء اللفظ و المعنى و ربما الجرس "[1].

2 ــ السجع و الجناس :

السجع قليل في الشعر موطنه النثر و حتى وإن وجد له مصطلح آخر فهو يعرف بالتشطير كما يذهب البعض ومما جاء منه في قصائد محمود درويش : [2]

مَطَرٌ عَلَى أَشْجَارِهِ وَيَدِي عَلى أَحْجَارِه وَالمِلْحُ فَوْقَ شِفَاهي

فقد وردت في مطر على أَشْجَارِهِ و يدي على أحجاره مسجوعة ، بالإضافة إلى تقاربها في الطول مما جعلها تضفي نغما موسيقيا عذبا يوحي بتفاعل الشاعر و يجذب إنتباه القارئ وأنّ هذه العزفة جاءت في بداية النص كي نصل هذا الجرس بقرع أذن من يسمع أو يقرأ و بالتالي يؤثر على قلبه بما يلقي إليه الشاعر من معان ومشاعر ، وفي البيت نفسه نجد فيه جناسا (أحجاره ، أشجاره) مما يقوي النغمة الموسيقية و يعطيها تدفقا عاطفيا يتناسب مع المعنى الكبير و يوقعه في النفس ، و التركيز على السجع :" يولدّ إيقاعا ملحوظا يثير إنتباه السامع و يزيد من قوة الدلالة "[3].

---

[1] – أحمد عزت البيلي ، المعجم الشعري لأبي تمام و البحتري ، رسالة دكتراه، كلية دار العلوم ، **1988** ، ص: **18**.

[2] – أحمد بغداد ، النظم الصوتي في القرآن الكريم و الترجمته، دار الغرب للنشر والتوزيع ،ص: **126**.

[3] ــ المرجع نفسه ،ص: **127**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خلاصة القول بالنسبة إلى البديع عند درويش فإنّه كغيره من شعراء العصر الحديث يؤثر الأسلوب التصويري الذي يقوم على جمال التعبير و قوامه اللفظة الرقيقة و العبارة الأنيقة .

يساعد الإيقاع الصورة الشعرية على أن تتجسد تجسيدا كاملا واضحا في النص فإذا لم يتجسد بصورة كاملة فإنّه يفسد جماليتها و بالتالي يقلّ التأثير عند المتلقي ، فالإيقاع إذا هو الساق الأولى للصورة الشعرية و الساق الثانية دون شك هي المعنى .

***التكرار:**

التكرار الذي نعنيه هو تناوب الألفاظ و إعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل موسيقيا يقصده الناظم في شعره ، و الناظم الشعري في القصيدة قائم على التكرار ، فالشاعر يتقيّد بالنغمة الأولى في البيت الأول من قصيدته فالتكرار يفيد تقوية الصورة الشعرية ويضفي على القصيدة جوا عاطفيا غامضا فإذا أردنا التعبير عن فكرة ذكرنا اللفظة مرّتين أو ثلاث ، و التكرار في أغلبه واقع في الألفاظ دون المعاني و لتكرار أغراض عديدة منها :

التأكيد ، التنبيه، الإدهاش ، التهويل و إيضاح الصورة الشعرية و جمالها .

سعى محمود درويش بالتكرار إلى تأثير الصورة الشعرية في إحساس المتلقي ووجدانه ، نجد في قصيدة جبين وغضب :

تكررت الكلمة جبين وغضب مرتان "2" ، وطني مرتان "2" ، كل ما أملكه في حضرة الموت مرتان "2" ، وأنا مرتان "2" أيّها النسر مرتان "2"

أمّا في قصيدة لا مفر نجد : تكرار الكلمة وطني ، الغريب ، الملح

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي قصيدة وشم العبيد : تكرار الكلمة الموت ، لا يموت ، جديدة ، افريقيا فالتكرار في القصائد الثلاث يؤكد على المعنى و يلفت إنتباه القارئ .

التكرار قيمة إيقاعية يؤكدها تكرار اللفظ و استعماله على سبيل الحقسقة مرّة و على سبيل المجاز مرّة أخرى فتكرار الأسماء و المصادر بموادها و أصواتها يعزز نسق الإيقاع وهنا يؤدي وظيفة إفهامية و إيقاعية .

* **التنغيم:**

التنغيم في سائر مظاهره "منحى نغمي خاص بالجملة ، يعين على الكشف عن معناها النحوي" أو هو بعبارة أخرى " الاطارالصوتي الذي تقال به الجملة في السياق"[1]و هو بهذا التحديد ظاهرة إيقاعية تعززّ تحديد مبدأ التوازن بين الصوت و الدلالة.

لّما كان التنغيم "جزءا من النطق نفسه [2]"فإنّه يبقى مجرد دالاّ قاصرا حتى يمنحه النطق قيمة مثمرة، و حياة متجددة ، فيثير في التراكيب تلوينا صوتيا متميزا ، لأنّ الأمر يتعلّق بظاهرة صوتية في لغة تحددت قيم التعبير فيها بين المشافهة و الإنصاف لكن إرتباط الظاهرة التنغيمية بأساليب لغوية يجعل مراعاتها في صلب الكلام أمرا ممكنا "[3] .

أمّا علاقته بالتصوير فهو من العناصر الفاعلة في تعزيز الإيقاع و تكييف الصورة الشعرية و هو هنا وليد الاستغناء عن أداة يرشحها الاستخدام اللغوي

[1] – تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، ط 3 ، عالم الكتب للنشر والتوزيع ، 1998 ، ص: 226.

[2] – كمال بشير ، علم اللغة و الأصوات ،ص: 245.

[3] – عمر خليفة بن ادريس ، النية الإيقاعية في شعر البحتري ، ص: 435.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في هذا السياق و ما دام التنغيم يقع في صلب الحدث اللغوي حين ينجز فإنّه يفتح مساحة من التصور ، تتكشف في رحابها مقاصد الخطاب و أغراضه و أهداف المتكلمين و غايتهم و تتعدد فيها أوجه التأمل و التأويل، إنّ التنغيم عنصر قوي يطعم إيقاعها بعنصر تعبيري تتغير فيه المقاصد من إنشاد إلى إنشاد حسي لوعي المنشد و تصوره لما يريد الشاعر و هو التأويل الذي تدعمه القرائن اللغوية بشرط أن تستمرالبنية العميقة للحماية و تتقصى الاحتمالات التي يبرزها التنغيم و يستوعبها السياق التركيبي و كل لفظ يوحي لمعنى فوق المعنى الذي تكرّسه الألفاظ المذكورة فضلا عما في الاستخدام من إيقاع شعري يثير في النفس تداعيات شتّى على أن ظاهرة التنغيم لا تقف عند حدود بل تتجاوز إلى الصيغ الأمر، الاستفهام ، التعجب و أدوات الجواب فتوسع لها هذه صيغ جذرا في أداء المعنى و تصوير ضروب من المشاعر و الأحاسيس كقول محمود درويش[1] في قصيدة لا مفر :

مَنْ لْي بْشُبَّاكٍ يَقِي جَمْرَ الْهَوَى
مِنْ نَسْمَةٍ فَوْقَ الرَّصِفِ اللاّهِي ؟
وَطَنِي عُيُونُكَ أمْ غُيُومٌ ذَوَّبَتْ
أوْتَارَ قَلْبِي فِي جِرَاحِ إِلَهِ !

وفي قصيدة وشم العبيد [2]:

مِتْنَا وَ عِشْنا و الطَّريقُ واحِدَهْ !

أما في قصيدة جبين وغضب :

جبين... وغضب !.

[1] ــ محمود درويش ، ديوان أوراق الزيتون **1964** ، ص: **237**.

[2] ــ المصدر نفسه ، ص: **110**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

* **الوزن والقافية :**

الوزن :

نظم الشعر ليسمع ، و قد كان يشترط استمتاع الأذن بموسيقاه قبل الاستمتاع بالمعاني والمرامي ، وفي حدود الصورة الشعرية تكون دراية البحر ضوءا يكشف العلاقة بين موسيقى البحر و المعاني ، فتبدو الموسيقى عنصرا مهما في تجسيد الإحساس الكامل في طبيعة العمل الشعري و عليه نقول أنّ لكل حالة أنغامها و أجمل الصور الشعرية تلك التي يحويها إيقاعات تناسبها .

شعراء العصر الحديث عامة و شعراء التفعيلة خاصة إختاروا البحور الخفيفة لتواؤمها مع الخفة و السرعة ، و قد فضّل شعراء التفعيلة توظيف البحور الصافية وممّا لاشكّ فيه أنّ شاعرنا محمود درويش حريص على اختيار البحور التي تحاكي إيقاعاتها النغمية إيقاعات النفس فنجده في قصيدة "جبين وغضب " و ظف بحر الرمل ذي التفعيلات الست لدى الخليل ثم تصرف في عددها خلال الأسطر حسب الحالة النفسية من جهة و حسب المعنى من جهة أخرى ، وقد وجده شاعرنا مناسبا لحالة الحيرة و القلق .

أمّا في قصيدة "وشم العبيد " و ظف بحر الرجز و الذي يقال عنه حمار الشعر لخفته وتلاؤمه مع كثير من المعاني و العواطف عزف على أوتار عواطف الغضب و الحسرة .

اختار في قصيدة "لا مفر" الوزن العمودي و اعتمد على بحر الكامل ذي التفعيلات الست المتلاحقة و كانت صالحة لما عزفه من صور شعرية معبّرة عن يأسه و قلقه فالوزن في ذاته صورة مجردة لا قيمة لها منفصلة عن المعنى .

القافية :

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تستطيع القافية الاستحواذ على سياق الصورة الشعرية و تحويره وفق روياها كما أنّ الصورة الشعرية تستطيع الإعتناء بالقافية و إلحاقها بها ، بمعنى آخر أنّ القافية توهن الصورة الشعرية أو تغنيها وفقا لمكنة الشاعر فلتلاؤمها مع الصورة الشعرية وقع حسن في السمع و النفس معا ، ولا يجوز فصل إيقاعات القافية عن الوحدة النغمية الموضوعية للقصيدة .

لم يلتزم درويش كغيره من شعراء شعر التفعيلة بنظام معين فنجد ذلك التوزيع للقافية خاصة لحرفها الأخير الذي يعتبر بمثابة حرف الروي في القصائد العمودية ، فنجد في مطلع "جبين وغضب " حرف الباء الذي تتكرر ساكنا و من الطبيعي أن يحدث سكونه قلقة تقرع الأسماع وتهزّ العواطف ، ثم نجد الراء المتلوة بهاء ساكنة (شجره ، قبره) و ما تحدثه في النفس من إرتياح ثم الكاف المسبوق بالحاء الحلقية (جراحك ، صباحك) وما لهما من احتكاك و كأننا به ندفع عبر العاطفة في عقل السامع و قلبه .

أمّا في في "وشم العبيد" فنظرا لما فيها من معاناة فقد كانت القوافي المتشابهة متباعدة (جلودنا في السطر الأول) (جيدنا في السطر السادس) (السياط السطر الثاني)(البلاط السطر الخامس) و كلاهما حرفان شديدان (د ،ط) وشتركان في المخرج يوحيان بشدّة الضغط التي يعيشها الشاعر و يليهما حرف التاء (الطاغوت ، الموت) و هو من نفس المخرج للحرفين السابقين و له نفس التأثير ، و إبتداء من السطر الثالث عشر ينتقل إلى الياء الرقيقة و كأننا به و قد أفرغ العبء الكبير الذي يجثم على صدره و راح يخفف في نوع من الاستهزاء عن نفسه و السامع قليلا .

أمّا بالنسبة للقصيدة العمودية " لا مفر " فقد إعتمد الشاعر على الهاء الحلقية المكسورة رويا مشبعة أحيانا بكسرة أصلية و أحيانا بياء المتكلم و أحيانا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أخرى بحرف مد و قد جاءت هذه الهاء مسبوقة بألف تأسيس مما جعل النص يتناسب مع الآهات التي تصدر من أعماق قلب الشاعر مما زاد الصورة الشعرية أكثر وضوحا و أكثر تأثيرا ،ومن المناسب أن نقول أن هذه العلاقة (القافية بالصورة الشعرية) في عمومها علاقة ترجع إلى استعمال القافية بوصفها مصبّا للبيت أي يربط المجرى بمنبعه ربطا وثيقا و هو ما يجعل القافية تتجاوز إطارها الصوتي المثير إلى إطار معنوي فيه سعة و رحابة ، فهي أولا عنصر إيقاعيّ بحكم جرسها و تعدد أصواتها ، و هي ثانيا عنصر دلاليّ لأنّها تحتل موقعا متميزا في "المركب الموسيقي للشعر" [1] ،فتربط اللفظ الذي يقع في حيزها بما سبقه ، و قد تضطلع القافية ثالثا بمقصد تشكيلي تصويري ، فيكون لها بعد آخر يربطها بالبعدين السابقين .

من هذه الوجهة يصبح كل تعلّق بالصورة الشعرية داخلا في حيز هذه الفقرة من البحث ، و مما يستند ذلك أننا ننطلق من تعريف فضفاض للصورة الشعرية ، و بهذا يستوعب بناء الصورة الشعرية مظاهر كثيرة من مظاهر الاختلاف الدلالي في الكلمة التي لامست حيز القافية أو اقتربت منه .

ج–علاقة الإيقاع المعنوي بالصورة الشعرية :_

تنقسم اللغة في النص الشعري إلى مجالين : مجال الدوال و مجال المدلولات .

أ–الدوال :

و هو مجال" يتصل بتقنية اللغة و قوانينها الخارجية الصرفية و النحوية و النظمية و يمكن أن نطلق على هذا المجال ميكانيزم اللغة الشعرية ، و يتحكم قانون العلاقة بين الخاص و العام في هذا المجال تحكما واضحا "[2]،و وظيفته

[1] – يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ، ترجمة: محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ،ص :91.

[2] ــ المرجع نفسه ،ص: 125.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الرئيسية هي التعبير عما يموج ويتحرك في بنية النص العميقة من مظاهر ونزعات نفسية و عاطفية تعتمل في نفس الشاعر وتفصح عن نفسها في إطار عدد من مظاهر الأسلوب اللغوية ، كالتكرار و الإضمار ...الخ مما يمكن أن تفسره بنية المضمونة في مجالها النفسي أكثر من غيرها .

ب–المدلولات :

و هو المجال" المرتبط مباشرة بطبيعة التخيل و طريقة عمله و درجة فعاليته ، لذلك يتخذ من الصورة الشعرية محورا أساسيا له ، و يجعل من عملية التصوير و التخيل أداة فعّالة تتنامى بواسطتها تلك الصورة المحورية ، و تتداعى دوائر متسعة تمتد من مركز اللفظة المفردة إلى محيط النص كله "[1]،متخذة من علاقات الجملة الشعرية و قوانينها طريقا للحركة و النمو و التوالد و الاتساع ، و حسب مقتضيات هذه الطاقة الخيالية المرتبطة قبل كل شيء بعاطفة الشاعر و ثقافته معا يتحرك سياق الجملة الشعرية الخارجي و ينتظم في تراكيب و صيغ محددة تشكل في إطارها العام مساحة تلتقي فيها الجملة الشعرية بوجهيها الخارجي (جسد اللغة الشعرية) و الداخلي (روح اللغة الشعرية و خيالها) وهذه مساحة تتخذ من قوانين البلاغة مسارا لاتساعها و تناميها أما و وظيفتها ضمن وظيفة هذا المجال المركبة فهي التأثير العاطفي و الفكري و اللغوي لما للصورة الشعرية من نبض من مركزي في النص الشعري يلتقي فيه طرفا الحقيقة و الخيال ضمن لحظة واحدة من الزمن .

يعني الإيقاع "التدفق أو الأسباب ، و هذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن و على الإحساس أكثر من التفعيلات "[2]و معنى ذلك أن من خصائص الإيقاع الانتظام في نسق يحدد هويته أو في عدد من الأنساق المتصلة

[1] ــ نفسه ،ص:**130**.

[2] – إليزابيث درو ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ص: **50**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أساسا بعنصر الزمن ، كالتكرار و الترجيع و الفواصل و الحركة و السكون مما يشير إلى حركة الجزء و اللحظة في الزمن كما أنّ من خصائص الإيقاع البارزة ، كونه عنصرا أساسا في كل الفنون لأنّه قاسم مشترك بين جميع الفنون قادر على تفجير خصائصها أو خصائص عدد منها في إطار الفن الايداعي الواحد نظرا لانبثاق كل فن من واحدة أو أكثر من الحواس الخمس في حين ينبثق عنصر الإيقاع منها مجتمعة و يعبر عنها و هي في حالة انصهار أولية أساسها الدماغ البشري و الحالة الإنسانية التي هي إحساسات متزامنة ففي إطار فن الشعر مثلا نجد الإيقاع يتخلل اللغة و الموسيقى و الصور و الأغنية و الكلمات و الحروف لما يمكن الحديث عن إيقاع لغوي في النص الشعري و إيقاع موسيقي وزني و إيقاع صوري و إيقاع جزئي إيقاع كلي .....الخ.

فالإيقاع هو العنصر الخفي كالرّمح لا يبين إلاّ من خلال أثره في جسد النص .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حاولنا في هذه الدراسة أن نحدد مفهوم الصورة الشعرية وقادنا التتبع إلى توسيع مفهوم هذا المصطلح من خلال البحث في التراث النقدي ليسوقنا الحديث عنها من المنظور الحداثي إذ تبين لنا أنّ الصورة الشعرية هي تعبير عن النفس أو عن نفسية الشاعر ، أو هي الفكرة أو القضية التي يريد أن يوصلها للقارئ و يقال عنها الموقف الشعري ، وهي لغة النص و الجسد الذي يربط بين هدف الشاعر الذي يسعى إليه و بين البقارئ و تنطوي تحت المعاني و الأحاسيس و الأوزان و الأفكار ولابدّ أيضا من إستعمال حقل معجمي و نعني به الألفاظ و المصطلحات أو المفردات التي يستعملها الشاعر وفق القضية التي يعالجها و هي تساعد على إيصال المعنى .

و تتمثل الصورة الشعرية في :

-التصوير الإنفعالي

-إعتماد قافية قوية الإيقاع مثلما جاء في قصائد محمود درويش "لا مفر" " جبين وغضب " " وشم العبيد".

-التشخيص ،كالصور البيانية و المحسنات البديعية و التي تهدف إلى تشخيص المعنوي وإعطائه صورة ملموسة و ما أكثر التشخيص في شعر محمود درويش .

- توظيف الرموز الأدبية و ما تضفيه دلالتها إلى المعاني في النص

- التحليق في الخيال.

- شيوع مفردات في طياتها الإيحاءات .

- الموسيقى الداخلية من تناغم اللغة فيما بينها في حروفها و ألفاظها و عباراتها كلها توحي فتؤثر في نفسية القارئ و يستجيب.

كما حاولنا في هذه الدراسة أن نبني العلاقة بين الإيقاع و الصورة الشعرية و كان لا بدّ من تعريف الإيقاع : فالإيقاع هو الفاعلية التي تنقل للمتلقي ذي الحساسية المرهفة للشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متناهية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة ، فالموسيقى الداخلية هي النغم الذي يجمع بين الألفاظ و الصور وبين وقع الكلام و الحالة النفسية و هو ما يسمى بالأسلوب التصويري ، ويلاحظ أيضا في بشرة النص الداخلية من خلال المعنى عن طريق البيان و البديع .

ومن خلال دراستنا للبحث استنتجنا أن المحسنات البديعية هي حلقة الوصل الخفية التي تربط إيقاع المعنى و الصورة الشعرية كون أن المحسنات البديعية تعتبر وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية وهي في نفس الوقت تشكل إيقاع المعنى عن طريق المقابلة والطباق وبهذا يكون إيقاع المعنى الأساس الذي تبني عليه الصورة الشعرية شعريتها .

يعرف محمود درويش الإيقاع في حصة عرضت له في قناة النيل الثقافية بعد وفاته بعنوان واداعا ... محمود درويش يقول :" الإيقاع هو طريقة تنفس الشاعر أي أنّ لكل شاعر نفس مختلف أي طريقة في الكتابة ، كما أنّه لا يضع الإيقاع في تضاد مع الوزن ، ولا الوزن يشمل الإيقاع الشعري ، فيجب على الشاعر أن يعرف الوزن و يعرف حدوده و يعرف قيود الوزن على مخيلته .

لا يستطيع محمود درويش أن يحقق شعريته إلا إيقاعا فهو يمتلك قدرة إيقاعية ، و همه الشعرية سواء أكانت في قصيدة أم مقالة المهم كيف تصنع له حسّا في القصيدة فشاعرنا يمتاز بروعة أسلوبه الذي يجمع بين البساطة و قوة النفس و حسن الأداء و سعة الخيال و دقة التصور .

يقرن محمد النويهي الإيقاع بما يحدث في العالم الخارجي ، فليس الشعر في أوزانه المختلفة و أنظمة إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الإهتزاز الجسمي و التموج الصوتي اللذين يأخذاننا ونحن نعاني الانفعالات القوية .

إنّ القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة بذاته فتعكس هذه الحالة .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

www.manaraa.com

المصـــــــــــادر العربيـــــة

ـــ القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

1 ـــ أحمد بن علي القلقشندي ، صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، ج 8 تحقيق د. يوسف علي طويل ،ط 1 ، دار الفكر دمشق ، 1987.

2ـــ الآمدي ،الموازنة ،تحقيق السيد أحمد صقر ،دار المعارف القاهرة مصر ط 2 . 1972

3ـــ ابن الأثير (ضياء الدين بن الأثير الجزري) ،المثل السائر ،تحقيق د /أحمد الحوفي و د/ بدوي طبانة ،دار النهضة مصر للطباعة و النشر الفجالة القاهرة . 1962

4ـــ أبي الأصبع المصري ، تحقيق حنفي محمد شرف ، لجنة إحياء التراث الإسلامي القاهرة .

5ـــ الجاحظ ،البيان والتبين ،تحقيق محمد عبد السلام هارون ،دار الفكر للطباعة والنشر و التوزيع ط 2 ج 2 .

ـــ الحيوان ترجمة عبد السلام هارون ،المجمع العلمي الغربي الإسلامي بيروت ط 3 ج 3 /1969.

ـــ الجاحظ ،ثلاث رسائل للجاحظ ، رسالة القيان ،المكتبة السلفية القاهرة . 1910

6ـــ جرجس ميشال جرجس و أنطوان نصري حويس ، المعجم المدرسي عربي عربي ، دار صبح بيروت ، ط 4 /2007 .

7ـــ ابن جني ،(أبو الفتح عثمان بن جني) ،سر صناعة الإعراب ،تحقيق حسن هنداوي دار القلم للطباعة و النشر ـــ ط 1 ج 1 / 1985 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

8ــ حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء و سراج الأدباء ،تحقيق محمد الحبيب بن خوجة دار الكتب الشرقية تونس 1966 .
9ــ حسن يوسف وعبد الفتاح الصعيدي ،الإفصاح في فقه اللغة ،دار الفكر العربي ط 2 ج 2 قاموس.
10ــ الخليل (الخليل بن أحمد الفر اهدي) ،كتاب العين ،تحقيق مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي ،منشورات وزارة الثقافة والإعلام ط 1976 .
11ــ ابن رشيق (أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني)، العمدة في صناعة الشعر ونقده ،تحقيق محي الدين عبد الحميد ، مطبعة حجازي القاهرة ط 1/1934.
12ــ ابن زيلة (أبو النصر حسن بن زيلة) ،الكافي في الموسيقى ،تحقيق زكريا يوسف ، دار القلم القاهرة 1964 .
13ــ الزمخشري ،أساس البلاغة ،تحقيق باسل عيون السود ،منشورات علي بيضوي ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ج 2 ط 1 /1997 .
14ــ السجلماسي (أبو محمد القاسم السجلماسي) ،المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، تحقيق د / علاء الغازي ،مكتبة المعارف الرباط ط 1 / 1980.
15ــ السكاكي ،مفتاح العلوم ،ضبطه نعيم زرزور ،دار الكتب العلمية بيروت ط 2 / 1987.
16ــ ابن سلام الجمحي ،طبقات فحول الشعراء ،دار النهضة العربية بيروت .
17ــ ابن سنان الخفاجي ،سر الفصاحة ،تحقيق المعتال الصعيدي ،مكتبة صبح القاهرة 1969 .
18ــ ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله) ،جوامع علم الموسيقى ،تحقيق زكريا يوسف ، وزارة التربية والتعليم القاهرة ط 1 /1956 مجلد 6 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ـــ فن الشعر من كتاب الشفاء ،تحقيق عبد الرحمن بدوي ضمن كتاب أرسطو طاليس فن الشعر،مكتبة النهضة المصرية القاهرة 1953.

19ـــ ابن طباطبا (محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي) ،عيار الشعر ،تحقيق د/ محمد زغلول سلام ،منشأة المعارف الإسكندرية جلال حزي وشركاؤه ط 3.

20ـــ عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن محمد الجرجاني النحوي) ، أسرار البلاغة ،تحقيق محمد الفاضلي ،المكتبة العصرية للطباعة و النشر ط 3/2001.

ـــ دلائل الإعجاز ،ترجمة محمود محمد شاكر ،مطبعة المدني بالقاهرة دار المدني ط 3 / 1992 .

21ـــ الفارابي (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان) ،الموسيقي الكبير ،تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ،دار الكتاب العربي للطباعة و النشر القاهرة 1967 .

22ـــ ابن فارس ،الصاحبي ،تحقيق مصطفى الشويحي ،بيروت مؤسسة بدران 1963 .

23ـــ الفيروزابادي (مجد الدين بن يعقوب بن إبراهيم الفيروزبادي الشيرازي الشافعي)، القاموس المحيط ،دار الكتب العلمية بيروت ط 1 / 1999 .

24ـــ ابن قتيبة ،الشعر والشعراء ،تحقيق أحمد صقر شاكر ،دار المعارف ط 2/ 1958 .

25ـــ القزويني (محمد بن الرحمن المعروف بالخطيب) ،الإيضاح في علوم البلاغة ، شرح وتعليق وتنقيح عبد المنعم خفاجي ،دار الكتاب اللبناني ط 5 / 1980 .

26ـــ مؤنس رشاد الدين ،المرام في معاني الكلام ،القاموس الكامل (عربي ـــ عربي)، دار الراتب الجامعية بيروت لبنان ط 1 / 2000.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

27 ــ الكندي ، رسالة في حدود الأشياء ضمن رسالة الكندي الفلسفية تحقيق محمد عبد الهادي أبي رديه ، دار الفكر العربي مصر ، ج 1 / 1990.
28ــ المرزوقي ،شرح ديوان الحماسة ،تحقيق أحمد أمين و عبد السلام هارون دار الجليل بيروت .
29 ابن منظور ،(أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري)، لسان العرب ــ دار صادر بيروت ط 3 / 2004 .
30ــ الهاشمي ،جواهر البلاغة ،ضبط وتوثيق يوسف الموصلي ،المكتبة العصرية للطباعة و النشر 2003.
31ــ أبو هلال العسكري ،(أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعد ابن يحي بن مهران اللغوي العسكري)، الصناعتين تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم،المكتبة العصرية صيدا
بيروت ط /1986 .

المراجع العربية والمترجمة

32ــ إبراهيم أمين الزرزموني ،الصورة الفنية في شعر علي الجارم ،دار قباء للطباعة و النشر .
33ــ إبراهيم أنيس ،الأصوات اللغوية ،مكتبة الأنجلو مصرية ط 2 /1999 .
ــ دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو مصرية ط /2004 .
ــ موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية ط 5 / 1981 .
34ــ أبو السعود سلامة أبو السعود ،الإيقاع في الشعر العربي ،دار الوفاء لدنيا الطباعة.
35ــ أحمد بغداد ، النظم الصوتي في القرآن الكريم و ترجمته ، دار الغرب للنشر والتوزيع .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

36ـ أحمد حسن الزيات ،دفاع عن البلاغة ،عالم الكتاب القاهرة ط 2 / 1976 .

37ـ اليزابيت دور ،الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ،ترجمة إبراهيم محمد الشوش مكتبة منيمنة بيروت 1961 .

38ـ أحمد الشايب ،أصول النقد الأدبي، النهضة المصرية القاهرة ط 2 / 1973 .

39ـأحمد عزت البيلي ،المعجم الشعري لأبي تمام والبحتري ،رسالة دكتوراه كلية العلوم 1988.

40ـ أحمد عزوز ،علم الأصوات اللغوية ،ديوان المطبوعات الجامعية المطبعة الجهوية بوهران.

41ـ ألفت كمال الروبي ،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ،دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ط /2007 .

42ـ بدوي عبده ،درايات في النص الشعري ، دار الرياض ، 1984.

43ـ بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي، بيروت ،ط 1/1994.

44 ـ تمام حسان ،اللغة العربية معناها ومبناها ،عالم الكتب للنشر والتوزيع ط 3 /1998 .

45ـ جابر أحمد عصفور ،مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي ،دار التنوير بيروت 1983.

ـ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،دار التنوير بيروت ط 3 /1992 .

46ـ جمال الدين بن الشيخ ،الشعرية العربية ،دار توبقال للنشر المغرب ط 1 / 1966 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

47 ــ حسن نصار ،القافية في العروض والأدب ، مكتبة الثقافة الدينية .
48ــ حمادي صمود ،في نظرية الأدب عند العرب ،النادي الأدبي بجدة.
49ــ حنفي محمد شرف ،الصورة البيانية ،دار النهضة مصر القاهرة .
50ــ رابح بوحوش ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ،دار العلوم للنشر والتوزيع .
51ــ رجاء عيد ،فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ،منشأ المعارف الإسكندرية ط 2 .
ــ التجديد في الشعر الموسيقي ،منشأ المعارف الإسكندرية.
52ــ رنيه ويلك وأستن وارين ،نظرية الأدب ،ترجمة محي الدين صبحي مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ط 2 / 1981.
53ــ ريتا عوض ،بنية الشعر الجاهلي ، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس دار الآداب، بيروت ط 1 /1992 .
54ــ ريتشارد ،مبادئ النقد الأدبي ،ترجمة مصطفي بدوي ،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر القاهرة 1963.
55ــ ساسين سيمون عساف ،الصورة الشعرية وجهات نظر عربية وغربية دار مارون عبود، بيروت ط 1 /1985 .
56ــ سامي الدروبي ،علم النفس والأدب ،دار المعارف ط 2 .
57ــ شكري الطوانسي ،مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة الهيئة المصرية العامة للكتاب ط 1 /1998 .
58ــ شكري محمد عياد ،موسيقى الشعر العربي ،دار العلم للملايين 1974 .
59ــ شوقي ضيف ،فصول في الشعر ونقده ،دار المعارف مصر ط 2 .
ــ في النقد الأدبي ،دار المعارف القاهرة ط 6 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

60ــ صابر عبد الدايم ،موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ،مكتبة الخفاجي بالقاهرة ط 3 / 1993 .

61ــ الطاهر مكي ،الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقرائته ،دار المعارف القاهرة.

62ــ عاصم محمد أمين ،لغة التضاد في شعر أمل دنقل دار صفاء للطباعة والنشر ط 1 / 2005

63ــ عبد الرحمن تبرماسين ،العروض وإيقاع الشعر العربي ،دار الفجر للنشر والتوزيع ط 1/ 2003

ــ البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ،دار الفجر للنشر والتوزيع ط 1 /2003.

64ــ ابن عبد الله شعيب ، الميسر في علم البيان ، علو المعاني ، علم البديع ، دار الهدى عين الميلة الجزائر .

65ــ عبد العزيز نبوي ،الإطار الموسيقي للشعر العربي ،دارالصدر للخدمات الطباعة القاهرة 1986 .

66ــ عبد الفتاح ،الصورة في شعر بشار بن برد ،دار الفكر للنشر عمان 1983.

67ــ عبد القادر الرباعي ،الصورة الفنية في نقد الشعر ،دراسة في النظرية والتطبيق ، دار العلوم للطباعة والنشر الرياض ط 1 /1984 .

ــ الصورة الفنية في شعر أبي تمام ،المؤسسة العربية للنشر ط 2/1999

68ــ عبد القادر القط ،الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر ،دار النهضة العربية بيروت ط 2 /1978 .

69ــ عبد الملك مرتاض ، الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور) دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر ط 2005

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

70ــ العربي عميش ،خصائص الإيقاع الشعري ،دار الأديب للنشر و التوزيع ط / 2005 .

71ــ عز الدين إسماعيل ،الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض و تفسير)، دار الفكر العربي القاهرة ط 1 / 1992.

ــ الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية دار الفكر القاهرة ط 3/1978.

72ــ العقاد ،حياته من شعره ،منشورات المكتبة العصرية بيروت 1984

73ــ علوي الهاشمي ،فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ،دار الفارس للنشر والتوزيع ط 1/2006.

74ــ علي الجارم و مصطفى أمين ، البلاغة الواضحة البيان و المعاني و البديع ، دار المعارف مصر ط/17 1964.

75 ــ علي صبح ، الصورة الأدبية تأريخ ونقد ،دار إحياء للكتاب القاهرة .

76ــ علي عشري زايد ،عن بناء القصيدة العربية الحديثة ،مكتبة النصر بحرم جامعة القاهرة ط 3 / 1993 .

77ــ علي يونس ،نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربي ،الهيئة المصرية للكتاب 1993

78ــ عمر خليفة بن إدريس ،البنية الإيقاعية في شعر البحتري ،منشورات قار يونس بنغازي ليبيا ط / 2003 .

79ــ كامل حسن البصير ،بناء الصورة الفنية في البيان العربي ،المجمع العلمي العراقي بغداد 1987 .

80ــ كمال أبو ديب ،الصورة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني ، دار العلم للملايين بيروت

ــ جدلية الخفاء و التجلي ،دار العلم للملايين بيروت ط 3 /1984 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ـــ في البنية الإيقاعية للشعر العربي ،دار العلم للملايين بيروت ط 1 / 1974 ط 2 1981

81ـــ كمال بشير ،علم اللغة والأصوات ،دار المعارف ط 2 .

82ـــ لويس هورتيك ،الفن و الأدب ،ترجمة بدر الدين الرفاعي

83ـــ مجدي وهبة وكامل المهندس ،معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مكتبة لبنان بيروت ط 2 /1984 .

84ـــ محسن أطميش ،دير الملاك ، دراسات نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر دار الرشيد بغداد 1982 .

85ـــ محمد بنيس ،الشعر العربي الحديث بناياته وابدالاتها ،دار البيضاء توبقال للنشر ط 1/1990

86ـــ محمد حسن عبد الله ،الصورة والبناء الشعري ،دار المعارف القاهرة.

87ـــ محمد حماسة عبد اللطيف ،الجملة في الشعر العربي ،دار غريب للطباعة .

88ـــ محمد العياشي ،نظرية إيقاع الشعر العربي ،المطبعة العصرية تونس 1976

89ـــ محمد عبد المنعم خفاجي ،القصيدة العربية عروضها في القديم و الحديث المكتبة الأزهرية للتراث القاهرة ط 1 /1994 .

90ـــ محمد غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث ،دار النهضة مصر للطباعة القاهرة 1984 .

ـــ دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، دار النهضة مصر للطباعة القاهرة .

91ـــ محمد فتوح أحمد ،الحداثة الشعرية الأصول والتجليات ،دار غريب للطباعة والنشر القاهرة 2006 .

92ـــ محمد مندور ،في الميزان الجديد ،مكتبة النهضة المصرية القاهرة ط 2 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

93 ــ محمد الواسطي ، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ، دار النشر و المعرفة ط 1/2003

94ــ محمود حسن الزناتي ،الفصول والغايات ،دار أفاق بيروت الجديدة .

95ــ محمود عسران ،البنية الإيقاعية في شعر حافظ إبراهيم ،رسالة ماجيستير مخطوطة كلية الآداب جامعة الاسكندرية /2001 .

96ــ مصطفى ناصف ،الصورة الأدبية ،دار الأندلس ط 2 /1981 .

97ــ منير سلطان ،الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي ،منشأة المعارف الإسكندرية ط 1 /2000 .

98ــ ميخائيل ويزدي ،فلسفة الموسيقى الشعرية ،مطبعة ابن زيدون دمشق ط 1 1948 .

99ــ الولي محمد ،الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي ،المركز الثقافي العربي بيروت ط 1 /1990 .

100ــ واصف أبو الشباب ، شخصية الفلسطيني في الشعر الفلسطيني المعاصر دار العودة بيروت ،ط 2/ 1981.

101ــ يوري لوتمان ،تحليل النص الشعري ، ترجمة محمد فتوح أحمد ،دار المعارف.

الـــــدواويـــــن :

102ــ الشبخ ناصف اليازجي ،العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ،دار بيروت للطباعة والنشر 1981.

103 ــ علي بن أبي طالب ، من الشعر المنسوب إلى الإمام الوصي علي بن أبي طالب ، دار بيروت للطباعة و النشر بيروت 1401هـ/ 1981.

104 ــ محمود درويش ــ ديوان أوراق الزيتون 1964 ،دار العودة بيروت ط 8 /1981 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المجـــــــــــلات :

105ــ أحمد مختار بو عناني و مكي درار و صفية مطهري ،حول التنغيم ،مجلة القلم العدد 3 / 2006 .

106 خالد حسين ،جماليات الصورة الشعرية ،مجلة الموقف الأدبي ،اتحاد الكتاب العرب دمشق العدد 335 مارس 1999 .

107ــ خليل اده اليسوعي ،الإيقاع في الشعر العربي ،جماليات الإبداع و التغير الثقافي مجلة فصول ط 1 العدد 3 أفريل 1986 .

108 ــ نعيم اليافي ــ ثلاث قضايا حول الموسيقي في القرآن ،مجلة التراث العربي العدد 17 تشرين الأول 1984.

ــ عودة الى موسيقى القرآن ،مجلة التراث العربي العدد 25 /26 تشرين الأول / كانون الثاني 1986 / 1987 .

المـــــراجع الأجنبيـــــة

109-jeans de Bois -Dictionnaire de linguistique – 21 rue de Montparnasse 75283-paris cedex 06 .

110 - Nathalie garice- introduction à la linguistique-– Hachette superieur-2001

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

الأنـــــتـــرنـــات

111-http://www.trables.com/montada/lofivsion/index.php/.gtml

112- http://web.comhem.se/kut/-1.ham

113-
http://www.trables.com/montada/lofivsion/index.php/t5396.htm

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

الفـــهرسة

المقدمة.....ص 14.

الفصل الأول : مفهوم الصورة الشعرية .

أولا : مفهوم الصورة الشعرية .....ص 14.

أ ـــ المفهوم اللغوي.....ص 16.

ب ـــ المفهوم الاصطلاحي.....ص 16.

*في التراث النقدي .....ص 16.

*الصـورة الشـعرية مـن المنظـور الحـداثي .....ص 19.

ثانيا: أهمية الصورة الشعرية ووظيفتها.....ص 24.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أ ـــ علاقة الصورة الشعرية بالمعنى.....ص 24.

ب ـــ وظيفة الصورة الشعرية.....ص 28.

ثالثا: وسائل تشكيل الصورة الشعرية.....ص 32.

أ ـــ الحس.....ص 32.

ب ـ الخيال.....ص 35.

ج – التشبيه.....ص 38.

د ـ الكناية .....ص 42.

هـ ـ الاستعارة.....ص 46.

. الفصل الثاني : الإيقاع و الصورة الشعرية

.مدخل : حول مفهوم الإيقاع و الصورة الشعرية .....ص 52

.أولا : مفهوم الإيقاع .....ص 55

أ ـ المفهوم اللغوي .....ص 55.

.ب ـ المفهوم الاصطلاحي .....ص 56

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في النقد القديم.....ص*
56. * مفهوم الإيقاع من المنظور الحداثي .....ص
63.
.ثانيا : أقسام الإيقاع .....ص 69
أ ــ الإيقاع الخارجي .....ص
69.
الوزن.....ص*
69.
القافية.....ص 75*
.
ب ــ الإيقاع الداخلي .....ص
77.
المحسنات البديعية .....ص *
80.
علاقة المحسنات البديعية بتشكيل الصورة الشعرية.....ص *
90.
التكرار.....ص *
92.
التنغيم .....ص*
93.
.ثالثا : الإيقاع و الصورة الشعرية .....ص 106

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

.الفصل الثالث : محمود درويش نموذجا
.أولا : التقطيع العروضي .....ص 115
ثانيا :إيقاع الصورة الشعرية .....ص
131.
1- الصـــور البيانيـــة .....ص
.131
.الكناية وصلتها بالإيقاع من خلال القصائد.....ص 131 – 1
.الاستعارة وصلتها بالإيقاع من خلال القصائد...ص 134 – 2
التجسيم.....ص 135*
..
التشبيه و صلته بالإيقاع من خلال القصائد.....ص – 3
136.
.ب– المحسنات البديعية .....ص 139
.الطباق و المقابلة.....ص 139 -1
.السجع و الجناس .....ص 140 -2
.التكرار .....ص 141 *
.التنغيم .....ص 142 *
الوزن و القافية .....ص 143. *
.ج– علاقة الإيقاع المعنوي بالصورة الشعرية.....ص 146
.الخاتمة .....ص 149
قائمة المصادر والمراجع .....ص
152.
.فهرس المواضيع.....ص 164

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com