جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

ميدان: لغة وأدب عربي

الفرع: دراسات لغوية

تخصص: لسانيات عربية

رقم: ع/4

إعداد الطالبة:

حروشي نسيبة

يوم: 2021/06/30

الإيقاع في قصيدة "النبي المجهول لـ أبي القاسم الشابي"

لجنة المناقشة:

عمار ربيح	د	محمد خيضر بسكرة	المشرف
شلواي عمار	د	محمد خيضر بسكرة	الرئيس
ابراهيم بشار	د	محمد خيضر بسكرة	المناقش

السنة الجامعية:2021/2020

شكر وعرفان

قال الرسول الله عليه وسلم ﴿مَنّ لَمْ يَشْكُرِ النَّاسَ لَمْ يَشْكُرِ الله ﴾.

رواه أبو داود

أول ما أستهل به كلامي هو الصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم .

بداية أشكر الله عز وجل وأحمده حمدًا كثيرًا على توفيقهِ لي في إتمام هذا البحث ، ولا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف " ربيح عمار" بما قدّمه لي من نصائح و توجيهات طيلة الإشراف علي.

كما لايفوتني أنّ أشْكر أساتذة قسم الآداب واللغة العربية على ما قدموه لنا من يدِ عونٍ ومن توجيهات لإتمام هذهِ المذكرة .

الإهداء

أحمد الله كثيرا و أشكره شكرا وفيرا الذي بعونه و فضله استطعت إنهاء مشواري فأطوي سهر الليالي و تعب الأيام بين دفتي هذا العمل المتواضع، و سأختار أجمل الكلمات و المعاني لأهمسها في القلوب قبل الأذان و اهديها إلى الذين التقيتهم عبر الزمان و جمع بين قلوبنا رب الأكوان فأهدي ثمرة هذا الجهد:

إلى من بلغ الرسالة و أدى الأمانة نبي الرحمة و نور العالمين سيدنا محمد صلى الله عليه و سلم .
إلى كل من يرتل تسابيح العلم من حلوك الليل الى طلوع الفجر بهدوء و سلام.

إلى من احترقا لينيرا دربي، إلى الذين يعجز اللسان عن تعداد فضائلهما... إلى أمي الغالية "نورة" البحر الذي قذف بي إلى هذا الوجود و ملاكي في الحياة، إلى من كان دعائها سر نجاحي و جعل الله الجنة تحت قدميها... إلى من كلله الله بالهيبة و الوقار و من علمني معنى الحياة ووجهني إلى دروب النجاح إلى من احمل اسمه بكل فخر إليك يا من لا أكفيك حقك أبي الغالي " السعيد".

إلى من قاسموني لذة العيش تحت سقف واحد في هذه الحياة ، إلى من رافقوني منذ أن حملنا الحقائب صغيرة و معهم سرت الدرب خطوة بخطوة، إلى أولئك الذين شاركوني الحياة انتصارا و انكسارا أخواتي : " سلمى ، حسنة، آية، و إلى حلوة البيت لجين، و أخي سندي بوحي".

إلى الذي وهبني الأمل فبات جناحي بابتسامة عذبة تشجعني على مواصلة دربي أخي الغالي "محمد الأمين" و زوجته العزيزة على قلبي "راضية" أدام الله محبتهما.

إلى أختي الكبيرة و أمي الثانية "ريمة" و زوجها الفاضل "محمد" و ابنتهما ذات الوجه المفعم بالبراءة والتي أزهرت أيامنا بقدومها غاليتي "رحمة".

إلى أختي التي لم تلدها أمي، إلى من تحلت بالإخاء و تميزت بالوفاء و العطاء صديقة طفولتي و دربي "درين" .

إلى من سعدت برفقتهن في دروب الحياة: صاحبة القلب الطيب و النوايا الصادقة صديقتي "فريال"، و أختي الغالية على قلبي زينات و جميع صديقاتي إنصار، نجاة، مفيدة، سارة، تشابيلا، سناء، وداد.

إلى جميع الأهل و الأقارب دون استثناء كل واحد باسمه و مقامه.

إلى كل من يسعهم قلبي و لم يسعهم قلمي إلى كل هؤلاء اهدي هذا العمل.

مقدمة

إنّ الإيقاع من الأركان الشعرية الأساسية الثابتة في النص الشعري، وعنصر بارز يتغلغل في كل أجزاء النص، و لا يقوم النص الشعري إلّا بتوفره في القصيدة، و تبرز أهميته في كونه خط عمودي ينطلق من بداية القصيدة إلى نهايتها و سبب صناعة شعريتها، و كل مكونات النص الأخرى لا حياة فيها فهي مواد جامدة دون إيقاع.

و يعد الإيقاع من أهم العناصر التي يعتمد عليها الشعر و من أكثر الآليات التي تتحكم في النص الشعري، فهو حركة نغمية موسيقية يرتبط ارتباطا وثيقا بموسيقى اللغة و تشكيلها الإيقاعي من جهة، و بطبيعة التركيبات الموسيقية التي طورتها الفاعلية الفنية العربية من جهة أخرى.

و الموسيقى الإيقاعية صميم الكتابة الشعرية، و أداتها للإقناع والتأثير، لما تتميز به من نغمات تلفت الانتباه، لذا اهتم بها الشعراء و الدارسين و اعتنوا بها عناية خاصة على مدى الأزمنة و العصور، و تكتمل معالم هذه الحركة الإيقاعية و تكون أكثر إيضاحا في الشعر، الذي لا تتحدد ملامحه إلا من خلال الإيقاع، فالموسيقى ملازمة للشعر و هي ركن من أركانه و لا يمكن تصور وجود شعر دون إيقاع موسيقي.

وانطلاقا من هذه النظرة العميقة والأهمية التي يحتلها الإيقاع في النص الشعري نبعت فكرة البحث، و تم اختيار هذا الموضوع كمذكرة للتخرج تحت عنوان "الإيقاع في قصيدة النبي المجهول لأبي قاسم الشابي"، و يعود سبب اختياري لهذه الظاهرة و الخوض في غمار هذه الدراسة الإيمان بالدور الفني للإيقاع في النص الشعري، بالإضافة إلى الرغبة في إظهار القيم و الأساليب الجمالية للإيقاع و رصد مظاهره الصوتية و الوزنية في قصيدة النبي المجهول لأبي قاسم الشابي.

ويطرح هذا الموضوع إشكالية رئيسية مفادها: ما تعريف الإيقاع ؟ و ما هي مظاهره على المستوى الداخلي و الخارجي؟ و كيف يتجلى الإيقاع في قصيدة النبي المجهول ؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات لابّد من خطة منهجية مكونة من فصلين يتصدرها مقدمة و مدخل تعرضت فيه عن المفاهيم الأساسية للإيقاع و في الأخير خاتمة تتضمن النتائج المتوصل إليها، و قد جاء الفصل الأول موسوما بعنوان: "بنية الإيقاع الصوتي في قصيدة النبي المجهول لأبي قاسم الشابي" تطرقت فيه عن عنصري التكرار و أشكاله، والجناس بأنواعه.

أما الفصل الثاني فجاء تحت عنوان: "جماليات الإيقاع العروضي في قصيدة النبي المجهول لأبي قاسم ألشابي"، و تناولت فيه القافية و حروفها بالإضافة إلى الوزن .

ثم أنهيت البحث بخاتمة تجمع ما تناثر في ثناياه من نتائج و خلاصات.

أما عن المنهج المعتمد في هذه الدراسة فقد تطلب موضوع البحث إتباع المنهج الوصفي الذي يعتمد على الوصف والتحليل الذي فرضته طبيعة الدراسة، مع الاستعانة بالمنهج الإحصائي لضبط المعطيات و النتائج.

و لإنجاز هذه الدراسة اعتمدت على مجموعة من المصادر والمراجع نذكر بعضاً منها:

- ديوان أبي قاسم الشابي.
- معجم لسان العرب لابن منظور.
- العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده لابن رشيق القيرواني.
- قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة.
- الإيقاع في شعر الحداثة لمحمد علوان سلمان.

كما واجهتنا مجموعة من الصعوبات في انجاز هذا البحث منها كثرة المادة العلمية و شساعة الموضوع و تعقيده النظري لاختلاف الآراء حول هذه الظاهرة

وفي الختام أشكر الله عزَّ وجل الذي وفقني لهذا وأمدني بالصحة والعافية حتى أتممت هذا البحث المتواضع، ثم أتوجه بأسمى معاني الشكر والتقدير إلى أستاذي المشرف الدكتور:

"عمار ربيح" الذي تفضل عليّ بالإشراف على هذه المذكرة وقدّم لي النصائح والتوجيهات التي سددت خطايا، وأرجو من المولى العلي القدير التوفيق والسداد فإنه نعم المولى و نعم النّصير، فإن أصبت فبتوفيق من الله سبحانه وتعالى وإن أخفقت فهو من سهو وغفلة عقل.

مدخل:

موسيقى الشعر و أثرها في البناء الشعري

1. تعريف الإيقاع
2. الإيقاع عند الغرب و عند العرب
3. الإيقاع و الوزن

1. تعريف الإيقاع:

الإيقاع مصطلح موسيقي بالمفهوم الشائع، و هو ظاهرة قديمة ، عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة، بما فيه كائنات و ظواهر الطبيعة و غير ذلك، إذ تعتبر ظاهرة الإيقاع الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني، فهو صفة مشتركة في جميع الفنون وقد اختلفت آراء الباحثين حول تحديد مفهوم الإيقاع مما يجعلنا نسعى لضبط مفهوم محدد للإيقاع من الناحية اللغوية أو الاصطلاحية.

- **لغة:**

ورد في لسان العرب لابن منظور «المقيع و الميقعة كلاهما المطرقة، و الإيقاع مأخوذ من إيقاع اللحن و الغناء و هو أن يوقعها و يبينها»[1].

و في قاموس المحيط « إيقاع ألحان الغناء و هو أن يوقع الألحان و يبينها»[2].

و في قاموس الوسيط « الإيقاع اتفاق الأصوات و توقيعها في الغناء»[3].

و في القاموس الكامل لمؤنس رشاد الدين« الإيقاع هو النقر على الطبلة باتفاق الأصوات و الألحان».[4]

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب،دار صادر، بيروت، ط1،ج8، مادة (وقع)، 1997م، ص408.

[2]– الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1999،1م، ص127.

[3]– أحمد حسن الزيات و آخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة و النشر و التوزيع، اسطنبول، د ط،ج1،د ت، ص1050.

[4]– مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام–القاموس الكامل، دار الراتب الجامعية، بيروت–لبنان، 2000م، ص503.

- **اصطلاحا:**

في التعريف الاصطلاحي للإيقاع نبدأ بتعريف الفارابي حيث يعرفه بقوله: «نقلة منتظمة على النغم ذوات الفواصل و الفاصلة هي توقف يوجه امتداد الصوت».[1]

كما أن ما« نسميه إيقاعا هو الإعادة المنتظمة داخل السلسة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكونها مختلف العناصر النغمية»[2].

و يقصد به أيضا بأنه « 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 ... هو يمثل العلاقة بين الجزء و الجزء الآخر و بين الجزء و الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرك و منتظم في الأسلوب الأدبي أو الشكل الفني».[3]

و يعتبره بعض الدارسين « تتابع منتظم لمجموعة من العناصر و في الفنون يتكون الإيقاع من حركات الرقص و أصوات الموسيقى أو ألفاظ الشعر».[4]

و من خلال هذا التعريف نلاحظ أن الإيقاع يتفرع إلى نوعين و هما: إيقاع تجريدي، و هو إيقاع خال من المشاعر و الأحاسيس أو العاطفة، و إيقاع عقلي أو عاطفي كما في الشعر العربي.

و مما سبق نستخلص أن الإيقاع هو وسيلة إضافية للغة فهو بمثابة حركة النفس الشعورية و الانفعالات النفسية، و له أثر جمالي و موسيقي على النفس الإنسانية إذ يعتبر خاصية

---

[1]– الفارابي أبو نصر محمد، الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس عبد المالك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر القاهرة، د ط، 1967م،ص1085.

[2]– مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2006م، ص201.

[3]– مجدي وهبة، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974م، ص481.

[4]–علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994م، ص18.

مشتركة في كل الفنون، فهو عبارة عن القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الفن بل هو ظاهرة عرفها الإنسان في دورة الكون المنتظمة أو المتآلفة المنسجمة.

2. الإيقاع عند الغرب و عند العرب:

أ. الإيقاع عند الغرب:

تشير أغلب الدراسات التي أخذت مصطلح الإيقاع (rythme) «إلى انه نشأ في بيئة غربية محضة انطلاقا من مصطلحه الذي يدل على كلمة(rhythms) بمعنى التدفق و الجريان، و برغم تعدد معانيها إلا أنها تتضمن دائما فكرة الحركة، و تتطور فيما بعد ليصبح مرادفا للكلمة الفرنسية(mesure) الزمن المعبرة عن المسافة الموسيقية»[1].

و يرى كولردج "Coleridge, Samuel Taylor (1772–1834)"أن مفهوم الإيقاع يرجع إلى عاملين « أولهما: التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة؛ فيعمل على تشويق المتلقي، و ثانيهما: المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة و التي تولد الدهشة لدى المتلقي »[2]، و هذا يعني انه متعلق بمشاعر الإنسان أثناء التلقي، سواء كان متعلق بالتشويق لدى المتلقي و هو ينتظر شيئا اعتادت عليه نفسه، أو للدهشة التي يتلقاها جراء خيبة الظن، و انكسار خاطره لأن ما كان يترقبه لم يحدث ،أي الحالة النفسية الداخلية لدى القارئ .

و قد أشار إليه "ريتشاردزritchards" فيرى بذلك أن الإيقاع يعود«إلى عاملي التكرار و التوقع، فآثاره تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث، و عادة ما يكون هذا التوقع لا شعوريا، فتتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ الذهن لتقبل تتابع

[1]– مسعود وقاد، البنية الإيقاعية في شعر فدوى الطوفان، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب و العلوم الإنسانية،قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة ورقلة، 2015م، ص10.

[2]– العشماوي محمد زكي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، 1981م، ص162.

جديد من النمط دون غيره»[1]. أي أن الإيقاع يحتاج إلى تتابع متجانس من العلاقات التي تستيسر الذهن ليتلاءم معها و يقتنع في نفس الوقت بغيرها من العناصر المتآلفة، فريتشاردز يبين أن الإيقاع هو نتيجة لنسيج متناسق و منسجم بين علاقاته و علاقات أخرى.

و كما نجد سوريو(sourio) في تعريفه للإيقاع يقول:« هو تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد بصرف النظر عن اختلافها الصوتي».[2] أي أن الإيقاع يرتبط بمجموع الفنون التي تشتمل على صفة المتعة الجمالية ولا يتعلق بالشعر و الموسيقى فقط.

و يعرف "جون كوهن " الإيقاع بقوله: «أن الإيقاع يجيء من تردد زمني يمتع الأذن»[3]، و من خلال هذا القول نستنتج أن الإيقاع يتولد من تكرار أو تردد زمني تتمتع أذن المتلقي بسماعه.

فمن تعريفات الإيقاع عند الغربيين نجدها جميعا تدور حول أن مفهوم الإيقاع يرتبط بحركة النفس الداخلية و المشاعر الجياشة المضطربة، بالإضافة إلى أنه يهتم بمساحة النص الشعري جميعها لا بجزء منها فقط، و هو ما يبعده عن كونه مجرد تناغم صوتي و اتساق نغمي، فهو النقطة الخفية التي تعمل على إبراز العناصر و توضيحها.

ب. الإيقاع عند العرب:

اعتنى العرب بعنصر الإيقاع في الثقافة العربية منذ نشأتها و اهتموا به، كما كان اعتناءهم يدور حول الشعر و الموسيقى، فالنظام الإيقاعي هو الذي يرسم ملامح الصورة التي يتميز به النص الشعري.

---

[1]– العشماوي محمد زكي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص21.

[2]– إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي،دار الفكر العربي،القاهرة،1992م،ص120.

[3]– جون كوهن، النظرية الشعرية–لغة الشعر، ترجمة:أحمد درويش، دار غريب للنشر و التوزيع، القاهرة،دط، دت، ص114.

عُرف الإيقاع منذ القديم ابتداءً من الخليل ابن أحمد الفراهيدي (170هـ)مؤسس علم العروض العربي، حيث كان اكتشافه لهذا العلم حاصلا و تأثيرا، فألّف كتابه "الإيقاع"و"الموسيقى" من خلاله، و يعرف الإيقاع بكونه «حركات متساوية الأدوار، لها عودان متواليان»[1].

و يعتبر أول ناقد عربي استعمل مصطلح الإيقاع هو ابن طباطبا في كتابه "عيار الشعر" لما قال: « وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه و ما يرد عليه من حسن تركيبه و اعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر و صحة المعنى و عذوبة اللفظ، فصفا مسموعة و معقولة من الكدر تمّ قبوله و اشتماله عليه و أن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها و هي اعتدال الوزن و صواب المعنى و حسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه»[2].

من خلال قول ابن طباطبا يبدو انه يقوم بالجمع بين الوزن و الإيقاع و يضيف إليه حسن التركيب و اعتدال الأجزاء لصناعة الشعر، فالإيقاع مرتبط بالشعر الموزون المقفى إذ يعتبر من أهم خواص الشعر، و الذي من خلالهما يكسب الطرب للفهم إدراك حسن التركيب و صحة المعنى، كما أشار أيضا إلى إيقاع المعنى الذي يتركب من وزن الشعر و صحة المعنى و عذوبة اللفظ، و لكي يتوفر الإيقاع في الخطاب الشعري لا بد أن يكون موزونا و إذا اضطرب اعتدال الوزن و صواب المعنى و حسن الألفاظ تختل الصورة و ينقص الفهم بنقص جزء من أجزائه التي يعمل بها، حيث أن السامع يتأثر بالإيقاع الصوتي مما ينشىء الإحساس باللذة و الانفعال.

و حسب مفهوم ابن طباطبا للإيقاع فإن له معنيان " معنى عام، ومعنى خاص"و ذلك كما يرى عبد الرحمان تبرماسين حين يقول: «ندرك أن ابن طباطبا يفرق بين الإيقاع المحسوس بحاسة من الحواس كالشم و الذوق كما في العام،و بين الإيقاع المتسرب الذي لا نستطيع

[1]–ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم، حلب،ط1، 1418هـ/ 1997م،ص17.

[2]–ابن طباطبا العلوي،عيار الشعر، تحقيق:محمد زغلول سلام، منشاة المعارف، الإسكندرية، ط3، دت، ص53.

القبض عليه كما هو في الشعر و اللغة عامة و هو الخاص و فيه يركز على عنصر الاعتدال».[1] فهو يفصل بين نوعين من الإيقاع: إيقاع يميز من خلال الحواس و هو إيقاع خارجي "معنى عام"، و إيقاع يستصعب إدراكه و هو إيقاع داخلي " معنى خاص" و يشترط فيه عنصر الاتزان.

و نجد الإيقاع عند السلجماني من خلال حديثه عن الشعر فيقول:« الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة و متساوية، و عند العرب مقفاة، و معنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي و معنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فان عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر و معنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدا».[2]عرّف السلجماني الإيقاع من خلال مفهومه للشعر، فقد ربط بينه و بين الوزن، و يقصد بقوله موزونة أي لها عدد إيقاعي معين، ويقصد بمتساوية هو أن يكون كل خطاب منها ناشئ من أقوال إيقاعية عدد زمان الواحد منها معادل لعدد زمان آخر، و قد اعتبر أن الوزن و القافية من أهم مكونات التي يعتمد عليها النص الشعري.

كما أشار القرطجاني على الإيقاع أثناء تكلمه عن العروض في كتابه "منهاج البلغاء" فقال: « لشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من السّن الأمم فمن ذلك تماثل المقطع في الأسجاع و القوافي، لان في ذلك مناسبة زائدة و من ذلك اختلاف مجاري الأواخر و أعقاب الحركات على و أواخر أكثرها».[3] فقد ربط بين الإيقاع و التنميق في الكلام و تزيين الخطاب و تحسينه.

---

[1]– عبد الرحمان تبرماسين،البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة،ط2003،1م،ص150.

[2]– السلجماني أبو محمد القاسم، المنتزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980م، ص257.

[3]– محمد علوان سالمان، الإيقاع في الشعر الحداثة، دار العلم و الإيمان للنشر، القاهرة، ط1، 2008م ، ص21.

وغيّر مصطلح الإيقاع بمصطلح أخر و هو المسموعات فنجده يقول:« فالمسموع هو الشعر المنشد و المسموع هو الإيقاع اللذيذ و هو الغناء الشجي و تناسب المسموعات و تناسب انتظامياتها و ترتيباتها جزء يدخل تركيب الجملة، و لان العروض و الموسيقى يتعاملان بأوزان متقاربة، بقدر جمال وقع الموسيقى في النفس يكون جمال وقع الإيقاع فيها و المعول فيهما الأذواق الصحيحة».[1]

يرى القرطجاني من خلال حديثه عن الإيقاع بأنه أصوات مرتبة، متناسقة و منظمة داخل الكلمات، و قد ربط بين الإيقاع و الوزن و بيّن أثاره على النفس لما يتركه من تأثير جمالي و نغم موسيقي تستلذّه أذن السامع.

و مع اتساع الحركة العلمية و المعارف الأدبية ، و تفرع مجالات العمل النقدي، ظهرت مجموعة من الباحثين و النقاد العرب ممن أبرزوا اهتمامهم بقضية الإيقاع، فأرادوا الفصل في تقديم لهذا المصطلح تعريفا شاملا و واضحا و تحديد مداه بدقة، و قد كانت هناك العديد من الدراسات من أهمها دراسة محمد مندور الذي يعد أول من أسّس لمفهوم الإيقاع في النقد العربي الحديث لإبراز أبعاده فاعتبر بذلك الكم و الإيقاع أحد الأساسين الذي يرتكز عليهما الفن الأدبي، و قد عرف الإيقاع مبرزا دوره بدقة فيقول: «هو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، فأنت إذ نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة و كررت عملك هكذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات و قد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات».[2] و في الشعر العربي ينشأ الإيقاع « من تردد ارتكاز يقع على مقطع طويل في كل تفعيل و يعود على مسافات زمنية محددة النسب و على سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الأوزان»[3].

---

[1]– محمد علوان سالمان، الإيقاع في الشعر الحداثة، ص21.

[2]– رحماني ليلى،البنية الإيقاعية في اللهب المقدس زكريا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه،كلية الآداب و اللغات،قسم الآداب و اللغة العربية، جامعة أبي بكر بالقايد، تلمسان، 2014م/2015م،ص37.

[3]– المرجع نفسه، ص37.

إذ يتباين الكم في الشعر عن النثر بحيث أن طبيعته في الشعر تتطلب الانتظام و التحديد، و هو محدد « بكم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما و هو الوزن»[1]، و هنا ربما قصد الباحث الكم بالوزن و قصد به كم التفاعيل، أما في النثر يتعين بمعيار « الزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها»[2] ،ولكن تبقى دراسات مندور في هذا المجال غامضة الملامح و غير دقيقة بسبب احتياجها للوضوح و بعيدة عن الدقة العلمية.

و أما عند إبراهيم أنيس، « فالإيقاع يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت،أي توالي الحركات و السكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة».[3] كما يراه أيضا عنصر من عناصر الخطاب شعري الهامة لكنه « لم يدرس حتى الآن دراسة كافية، و لم يشر إليه أهل العروض، ففي رأيي انه العنصر الموسيقي الهام الذي لم يفرق بين توالي المقاطع جين يراد بها أن تكون نظما و تواليها حين تكون شعرا».[4]

وكمفهوم للإيقاع لم يهتم به إبراهيم أنيس أهمية كبيرة، ويرى بان الشعر يتميز عن النثر بالنغمة الموسيقية التي يراعيها المنشد في كلامه والتي تعرف بموسيقى الكلام،و«موسيقى الشعر لا تبدو و لا تحدث أثرها في النفوس إلا مع الإنشاد و الإنشاد يتطلب مع مراعاة نظام توالي المقاطع شيئا أخر يتصل اتصالا وثيقا بنغمة الكلام في الصعود و الهبوط».[5]

---

[1]– مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي،مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، كلية الآداب و العلوم الإنسانية،قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة،2010م/2011م،ص26.

[2]– المرجع نفسه، ص26.

[3]– رحماني ليلى،البنية الإيقاعية في اللهب المقدس زكريا، ص 38.

[4]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط6،1988م، ص349.

[5]– رحماني ليلى،البنية الإيقاعية في اللهب المقدس زكريا، ص 38.

والإيقاع عند شكري عياد، فيذهب إلى «أنّ الوزن يتضمن الإيقاع و أن هذين الاصطلاحين لا يفهم احدهما بدون الآخر».[1] كما حاول الفصل بين الإيقاع الشعري و الإيقاع الموسيقي من خلال النبر « فالنبر في الإيقاع الموسيقي يلعب دورا رئيسيا لان الموسيقى أكثر ارتباطا بحركة الجسم كالرقص و غيره من الشعر، فمن الطبيعي أن تحتفظ بالأساس الفيزيولوجي لهذه الحركة و هو تتابعه الحركات القوية و الضعيفة بانتظام و بما أن هذا التتابع يتضمن عنصر الزمن، فإن انتظام النسب الزمنية بين الحركات يصبح ضروريا أيضا كانتظام النبر، أما الإيقاع الشعري فانه يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر».[2]

و نستشف من خلال قول شكري عياد بأنه يرى أن الإيقاع يقوم على عاملين و هما الكم و النبر، و دورهما في تنويع الإيقاع في موسيقى الشعر العربي مما يزيد ذلك في ثراء الخطاب الشعري و بهاءه.

و يعرف كمال أبو ديب الإيقاع بقوله: «أنه الفاعلية التي تنقل على المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنع التتابع الحركي وجدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعاً لعوامل معقدة».[3]

ومن خلال مفاهيم العرب للإيقاع تبين أنّ عنصر الإيقاع يعتبر العنصر الأبرز في الشعر العربي، و هو عبارة عن مجموعة من الألحان أو نغمات و رنات موسيقية، و بصفة عامة وردت كلمة الإيقاع في الثقافة العربية للدلالة على مكون من مكونات الموسيقى و النغم، وهذه نظرة علمائنا العرب القدماء و المحدثين حيث تتسم تعريفاتهم بالوضوح أحيانا و بالغموض و الالتباس أحيانا أخرى.

---

[1]– عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في الشعر البحتري دراسة نقدية تحليلية، دار الكتب الوطنية بنغازي،ط1،ليبيا، 2003م، ص25،26.

[2]– رحماني ليلى،البنية الإيقاعية في اللهب المقدس زكريا، ص41.

[3]– كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل و مقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط2، 1981م، ص230.

3. الإيقاع و الوزن:

لقد اهتم النقاد و الشعراء اهتماماً كبيراً بموسيقى الشعر، لأنها تعد جزء لا يتجزأ من البناء الشعري، فهي النقطة الفاصلة التي تميز بين الشعر و النثر.

و لعل أهم ما يميز الشعر العربي هو الوزن بالدرجة الأولى، بحيث يرتبط ذكر الشعر بسمة الوزن ارتباطا تلازميا، و ذلك لتواجد رابطة بين الدلالة الشعرية و العروض، و قد تطرق إليها الباحثون منذ القديم، حيث قام القرطاجاني و عبد الله الطيب بدراسة علاقة الأوزان بغايتها لكن « حركة الوزن حركة آنية لا تنفصل عن حركة المعنى،و التناسب الذي يمكن أن يتميز به الوزن لا يمكن أن يفهم بعيدا عن التجربة».[1]

كما يعتبر الوزن من أهم عناصر الشعر، فالشعر هو« قول موزون مقفى يدل على معنى».[2]

و «الوزن أعظم أركان حد الشعر و أولاها به خصوصية»[3]، فالنص الشعري شرطه الأساسي الوزن، إذ يعتبر دعامة من دعائمه.

و يرى بعض الدارسين بأن الإيقاع يشمل الوزن، فالوزن عبارة عن « قوالب عروضية يستعان بها في تنظيم الإيقاع و توجيهه ».[4]

و يذهب ابن رشيق القيرواني في باب فضل الشعر عن أهمية الوزن فيقول: «و كان الكلام كله منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها و طيب أعراقها و ذكر أيامها الصالحة و أوطانها النازحة ... فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه

---

[1]– محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، القاهرة، ط2، 1971م، ص205–206.

[2]– قدامة بن جعفر،نقد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي،دار الكتاب العلمية، بيروت– لبنان، د ط،، د ت، ص 64.

[3]– أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار جيل، بيروت، ط5، 1981م، ص184.

[4]– جودت فخر الدين،الإيقاع و الزمان، دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1995م،ص29.

سموه شعرا»[1]، و نستنتج من هذا القول بأنه لو لم يكن الوزن لما سُمي الشعر شعرا فهو صورة الكلام الذي نسميه شعر و عند القدماء لا تشعِر بدون وزن، و به يتميز الخطأ من الصواب في مجال الشعر.

كما أن الوزن مرتبط بالحالة النفسية لدى الشاعر إذ «أن الإبداع الموسيقي قائم على الأساس النفسي الذي يوحد بين الإحساس و الشكل في جميع صوره، النابع من تالف الأصوات و انسجام الحركات وفق مثيرات خاصة تخضع في الأساس لقواعد الحياة في حركاتها و اتحاد أشكالها، و ذلك حين تحتوي فيه النفس بمعطياتها العاطفية مع الموصفات الخارجية التي تتحد معها و تبرز لها حركاتها، لذلك يكون يكون الشكل الخارجي دوره في توجيه نبضات النفس في حركتها النغمية، و يتماسك معها داخليا ذلك أن الإحساس بمظاهر الكون يتضمن في عمقه انفعال الذات التي تنسجم مع اتحاد الشكل الذي تستجيب له النفس فتفرز ما يثير فينا الإحساس بالمتعة ضمن نغمات تتوالى على النفس فتلتذ بمسامعها وفقا لما تحركه فينا هذه النغمات من إيقاع يناسب مجريات عواطفنا»[2]، كما أن الشعر يقوم على الإيقاع للتعبير عن المشاعر العميقة الكامنة في النفس و« الشعر هو التعبير بالإيقاع عن عمق أسرار النفس وفق التجربة التي يخوضها الشاعر المرتبطة بالحدث الذي يلتحم مع هذه التجربة».[3] و من هنا نستشف بأنه هناك علاقة بين الشعر و الموسيقى و تقوم في أساسها على التجربة الشعورية لدى الشاعر و انفعالاته الذاتية.

كما تحددت موسيقى الشعر و تقسمت إلى فرعين « الموسيقى الظاهرة التي تمثلها النغمة التي تحمل لغته[الشعر] في انتظام ملائم مع حالة الكلمة في التركيب الشعري، و هذه النغمة المتواترة هي ما اصطلح منذ القديم على تسميته بالوزن ... أما النوع الثاني ... فهو التناغم الذي يتم في السياق بين الكلمات و الحروف ... و هو ما يمكن أن يسمى بالموسيقى

[1]– أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ص20.

[2]– عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء، عمان– الأردن، ط1998،1م، ص445.

[3]– المرجع نفسه، ص 445–446.

الداخلية»[1]، و من هنا تبين بأنّ الموسيقى الداخلية هي الإيقاع، و الوزن يتم من خلال النغمة و اللحن في حين أن الإيقاع يحصل من خلال التناغم، و بهذا الشكل صار للشعر« لونان موسيقيان أولهما الوزن العروضي و ثانيهما الإيقاع»[2].

[1]– محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي و بيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الأردن،ط1، 2005، ص31.

[2]– المرجع نفسه، ص28.

الفصل الأول

بنية الإيقاع الصوتي في قصيدة "النبي المجهول لأبي قاسم الشابي"

1. تعريف التكرار
2. أشكال التكرار
3. الجناس و أنواعه

يعد الصوت السبب الأساس في نشوء الإيقاع الشعري، لذلك اهتم الدارسون بالمجال الصوتي في الشعر اهتماماً كبيراً، كما لم يهمل العرب القدامى الجوانب الصوتية في النص الشعري، فالأصوات هي المادة الأساسية لتراكيب النص اللغوية و السياقية و الدلالية، إذ إن دراسة الظواهر الصوتية في النص الأدبي و خاصة الشعر تعتبر السمة الأساسية الأولى في النص الشعري ،كما تعتبر ظاهرة التكرار من أهم التشكيلات الإيقاعية في البنية الشعرية، و أحد مكونات الإيقاع الصوتي التي تحدث أثراً على المستوى الدلالي مشكلة نغمة موسيقية جمالية مؤدية دورا هاما في تعميق و خلق النغمات الموسيقية.

1. تعريف التكرار:

التكرار في اللغة من « كرر انهزم عنه ثم كرّ عليه كرورا، و كرّ عليه كرّا بعدما فرّ، و هو ما مكر مفر، و كرار و فرار، و كررت عليه الحديث كرّ، و كرر على سمعه كذا، و تكرّر عليه». [1]

نستنتج من هذا التعريف لابن منظور أن التكرار كله بمعنى الإعادة و التأكيد.

«و التكرار قد يكون جملة أو فعلا أو اسما أو حرفا يردده الشاعر أكثر من مرة داخل القصيدة الواحدة أو في المقطع ذاته، فتصبح و كأنها لازمة، و ما تكرارها إلّا تأكيد على معناها، و لفت انتباه القارئ إليها».[2] فالشاعر يوظف التكرار رغبة في التوكيد المفصّل من اجل تنمية المعنى و بلورته.

أمّا التكرار كمصطلح فني و جمالي و موسيقي هو « أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر، و سر نجاح الكثير

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط2،ج5، مادة (ك ر ر)، 1997م، ص390.

[2]– عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر، مطبعة هومة، ط1، 1976م، ص46.

من المحسنات البديعية كما هي الحال في العكس و التفريق و الجمع مع التفريق و رد العجز على الصدر في علم البديع العربي» .[1]

فالتكرار هو أساس الإيقاع و جوهره، الذي يرتكز عليه بجميع أنواعه.

2. أشكال التكرار:

يختلف شكل التكرار حسب متطلبات النص الشعري، باختلاف النصوص و تشكيلاتها الإيقاعية، بحيث تتعدد وتتنوع صور و أنواع التكرار و هي كالتالي:

أ. تكرار الحرف:

لتكرار الحروف أهمية بالغة في شد انتباه القارئ و جعله أكثر ارتباطاً بالمعنى و الدلالة، إذ تعتبر ظاهرة تكرار الحروف في القصائد الشعرية من أهم وسائل الإيقاع الداخلي، كما إنّ اشتراك الكلمات في حرف واحد يكون له قيمة موسيقية و جمالية، و تزيد من شد الأداء بالمضمون الشعري ، فيتولد انسجام بين الصوت المتكرر والمعنى المراد.

«كما يزيد تكرار الحرف في القصيدة من قيمة التركيب الصوتي و يتحقق ذلك من خلال الجرس الذي يحدثه فتتجسم و تتلاءم الأصوات بتموجاتها شدّة و ليّنا و همسّا، و بهذا تكتسب إيقاعاً يتجاوب مع الحالة الشعورية للشاعر ثم تنتقل العدوى إلى القارئ المتذوق المرهف للحس»[2].

ونلاحظ أن الشاعر أبي قاسم الشابي قد كرر مجموعة من الحروف في قصيدته و ذلك من أجل لفت اِنتباه السامعين و التأثير عليهم، إضافة إلى ما تحققه من نغمات موسيقية و

[1]– مجدي وهبة، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 117 –118.

[2]– عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ط 1، 1982م، ص 144.

جمالية مما يساهم في انسجام معنى العبارة و تماسك أجزاء البيت الشعري، و الجدول الآتي يلخص لنا الحروف المكررة التي وظفها الشاعر في قصيدة النبي المجهول :

الحرف	تكراره	مخرجه
الياء	207	جوفي
اللام	137	لثوي
التاء	108	أسناني، لثوي
السين	98	لثوي
الميم	98	شفوي، أنفي
الراء	94	لثوي
الباء	88	شفوي
النون	83	لثوي
الحاء	53	حلقي
الكاف	47	لهوي

من خلال الجدول نلاحظ أن هذه الحروف الأكثر تكرار في القصيدة مع المقارنة ببقية الحروف الأخرى، بحيث نرى بأنه قد سيطر حرف الياء بأعلى نسبة مكرّرة في القصيدة و مثال ذلك ندرج مجموعة من الكلمات التي تكونت من حرف الياء:

(أيها، ليتني، السيول، الرياح، نفسي، فأسي، يخنق، فأطوي، ليت، إليك، أغشي، الحياة، الليل، الأعاصير، يأس، النسيم، صميم، وحدي، أناشدي، غبية، أزاهير، عبقرية، حساسيتي، الهيكل، شريرة، الزيتون، الربيع، الرياح، يغني، الجميل، الأصيل، الطيور، صميم، الرحيق...).[1]

فنجد الشاعر يقول:

أيها الشعبُ! ليتني كنتُ حطَّابا فأُهْوي على الجذوع بفأسي!

ليتني كنتُ كالسيولِ، إذا سالت تهدُّ القبورَ: رمسًا برمسِ!

ليتني كنتُ كالرياح، فأطوي كلّ ما يخنق الزهور بنحسي!

ليتني كنتُ كالشتاء، أُغَشِّي كلّ ما أذبلَ الخريفُ بقرسي!

ليت لي قوّةَ العواصفِ، يا شعبي فأُلقي إليك ثوْرَةَ نفسي![2]

نرى سيطرة حرف الياء على أغلب مفردات القصيدة، بحيث تكرّر أكثر من مئة مرة، مما أحدث نغما موسيقيا باعتباره حرف ذو مخرج جوفي وظيفته الربط بين أجزاء القصيدة مما ساهم في انسجام أبياتها و ترابطها.

ومثل ما سيطر حرف الياء على مفردات القصيدة يليه أيضا طغيان آخر لحرف اللام على كلمات القصيدة و مثال ذلك نذكر بعض الكلمات منها:

[1]– أبي قاسم الشابي، ديوان أبي قاسم الشابي، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط4، 2005م، ص93، 94، 95.

[2]– المصدر نفسه، ص93، 94.

(ألقي، ليت، الليل، تألمت، ألامي، قلبي، الغاب، أتلو، ظلمة، الحلو، تلغو، تظل، النور، الفصول، حوالي، طفل، ملس، الجبال، لاعب، إلى، قال، الزهور، الهيكل، الحزن، ملعب، فيلسوف، الربيع، الوجود، مرسل، الجدول، يسأل، كل، الوادي...).[1]

فيقول الشاعر:

ثُمّ أقْضي هناك، في ظلمة الليل، وألْقِي إلى الوجود بيأسي

ثم تَحْت الصَّنَوبَرِ، الناضر، الحلو، تخُطُّ السيولُ حفرةَ رمسي

وتظَلُّ الطيورُ تلغُو على قبْرِي ويشدو النسيمُ فوقي بهمسِ

وتظَلُّ الفصولُ تمشي حواليّ كما كُنّ في غضارَةِ أمسي[2]

تكرّر حرف اللام مئة وسبعة ثلاثين مرة في قصيدة "النبي المجهول" محتلا المرتبة الثانية بعد الياء، و هو صوت يوحي بالليونة و التماسك مما أضفى إيقاعا موسيقيا خاص وقد عبّر به الشاعر عن استيائه فجاء مقترن بالمفردات التي تدل على الحزن منها: " ألامي،ليت، تألمت، ظلمة، ليتني، القبور،الحزن،ظلمات..." فكلها تحمل دلالة المعانات و الكآبة ، من جهة أخرى أيضا عبر به عن إيقاع متفاءل من خلال توفره في كل من: " الربيع، الزهور، النور، الغضارة، النسيم..." حيث وافق في التعبير عن استياءه من جهة و تفاؤله من جهة أخرى، و في هذا التناقض ما يدل على الصراع الذي يعيشه الشاعر، و بهذا يكون الشابي قد حقق إيقاع صوتي متناغم و ائتلاف موسيقي متنامي في القصيدة.

[1]– أبي قاسم الشابي، ديوان أبي قاسم الشابي،ص 94، 95، 96.

[2]– المصدر نفسه، ص 94.

فقد نجح الشاعر في توظيف مجموعة من الأصوات المجهورة في قصيدته من بينها " حرف الياء"، و " حرف اللام" مستغلا دلالتهم الموسيقية في التكرار لجذب القارئ إليها لما تضيفه من نغمة .

كذلك من أكثر الأصوات المهموسة توظيفا في القصيدة "حرف التاء"، فقد تكرّر مئة و ثمانية مرة ، و قد أدّى توظيفه في التعبير عن حالة التوتر و الاضطراب التي يعيشها الشاعر و من بين المفردات المتعلقة بهذا الصوت نذكر :

(ضجت، مزّقت، أرهقت، تهتز، دُستها، ثورة، تكره، تألمت، أسكت، ظلمات، الأموات، تعس، نضدت، دست، كفكفت، قدمتها، ...).[1]

فيقول الشابي في قصيدته:

ثمّ قدّمتُها إليكَ، فأهرقْتَ رحيقي، ودُسْتَ يا شعبُ كأسي!

فتألّمْتُ...، ثُم أسكتُّ آلامي، وكفكفتُ من شعورِي وحسي

ثم نضدْتُ من أزاهيرِ قلبي باقةً لمْ يَمَسَّها أيُّ إنْسِي..

ثم قدّمتُها إليك، فمزّقْتَ ورودي، ودُستَها أيّ دوسِ[2]

من خلال الأبيات نرى بأن الشاعر قد وظف "حرف التاء" للتعبير بها عن جو من الحزن و التعب و الملل.

[1]– أبي قاسم الشابي، ديوان أبي قاسم الشابي ، ص 94، 95، 96.

[2]– المصدر نفسه، ص 94.

من خلال ما تقدّم نرى أن الشاعر قد زاوج في توظيف الأصوات المجهورة و المهموسة في قصيدته، مما أضفى إيقاعا متميزا، كما دل هذا التنوع على أن القصيدة مزيج من التّألم و الحسرة و التّمني مما يزيدها ثراء و اكتمال .

ب. تكرار الكلمة:

يعتبر تكرار الكلمة أبسط ألوان التكرار و أكثرها انتشارًا و شيوعاً في القصيدة ، و له أهميته و أثره في إيصال المعنى، فتكرار لفظة أو أكثر في الشعر يولد نوعا من الموسيقى و النغم حيث إن « تكرار الكلمات التي تتبنى أصوات يستطيع الشاعر بها أن يخلق جواً موسيقياً خاص يشيع دلالة معينة و أصبح هذا التكرار على يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية بارزة تكمن وراءها فلسفة تزيد النص الشعري جمالية ».[1]

فالكلمة المكررة تمنح الخطاب الشعري إيقاع له تأثير خاص و هو ما يسمى بالرنين أو الجرس اللفظي ، حيث تستمد القصيدة حيويتها و تفاعلها من اللفظة المكررة ، إذ يشعر القارئ لهذا النص الشعري بجمال الكلمة من خلال ثلاثة محاور و هي: «المحور البصري و ذلك من خلال التماثلات الخطية، و المحور النطقي من خلال التماثل في المخرج، و المحور الصوتي و هو الأهم، و هذا يتبع من خلال تطابق الحركات الصوتية في المشعر بالنغم المركوز في الخامة المبتدعة ».[2]

[1] مصطفى السعدني:البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005م، ص 23.

[2]– محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، ط1، 2006م، ص 301.

ونظرًا لأهمية هذه الميزة التي تمنح الخطاب الشعري نغمًا متميزًا فقد كرَّر الشابي مجموعة من الكلمات في قصيدته لتمنحه رونقا و جمالا خاصا، و مثال ذلك من القصيدة ندرج الجدول التالي نلخص من خلاله مجموعة من الكلمات المكررة داخل القصيدة :

الكلمة	ليتني	قوة	ليت	أمس	الشقي	طالما
تكرارها	أربع مرات	خمس مرات	ثلاث مرات	أربع مرات	أربع مرات	ثلاث مرات

كرَّر الشاعر لفظة "ليتني " أربعة مرات في الأبيات الأولى من القصيدة فيقول في قصيدته "النبي المجهول" :

أيها الشعب **!ليتني** كنت حطّابا فأهوى على الجذوع بفأسي !

ليتني كنت كالسيول ، إذا سالت تهد القبور: رمسا برمس !

ليتني كنت كالرياح ، فأطوي كل ما يخنق الزهور بنحسي

ليتني كنت كالشتاء ، أغشي كل ما أذبل الخريف بقرسي ![1]

إن الشاعر هنا يخاطب شعبه ، مكررا بذلك لفظة " ليتني" للدلالة على التمني للقضاء على الجمود الذي يسوده، و أن يكون عبارة عن قوة طبيعية كالسّيول أو الرياح أو الشتاء ليهدم التخلف و يزيل الظلمات التي يتخبط فيها وطنه، فالتكرار هنا وظَّفه الشاعر للتعبير عن مدى أمله و رجاءه للخروج بشعبه من الظلمات إلى النور، مما زاد أبيات القصيدة انسجامًا و تماسكًا، و أكسبها إيقاعا يشد سمع المتلقي .

[1]– أبي قاسم الشابي، ديوان أبي قاسم الشابي، ص 93.

كذلك نجد تكراراً آخر لكلمة " قوة" و "ليت لي" فنجده يقول:

ليت لي **قوة** العواصف، يا شعبي فالقي إليك ثورة نفسي !

ليت لي **قوة** الأعاصير، إن ضجت فادعوك للحياة بنبسي !

ليت لي **قوة** الأعاصير.. ! لكن أنت حيٌّ، يقضي الحياة برمس.. ![1]

و في موضع آخر يقول:

أنت في الكون **قوة**، لم تسسها فكرة، عبقرية، ذات بأس

أنت في الكون **قوة**، كبَّلتها ظلمات العصور من أمس أمس[2]

كرر الشاعر كلمة "ليت " ثلاث مرات من خلال أبيات القصيدة، ليعبر بها عن شدة تمنيه بأن يحيي شعبه و يثور بهم نحو التقدم.

كما نجده كرر لفظة " قوة" خمسة مرات، و التي يحيل بها عن إصراره، والصراعات التي يمر بها حيال وطنه و خيبته و أسفه على شعبه ، فقد جاءت كلمة " قوة " للمزاوجة بين قوته التي يبذلها لمواجهة الحياة من أجل شعبه، وقوة شعبه المقيدة بظلمات العصور، فيخيب ظنه في الأخير من شعبه ليعيش مع آلامه و حزنه عليه، فكان لتكرار لهذه اللفظة أثر كبير على القصيدة لتعبير الشاعر عن همومه ، مما يكسبها حضورًا و تأثيرًا في نفس المتلقي فيجعل من التكرار صورة جمالية لدى القارئ.

[1]– أبي قاسم الشابي، ديوان أبي قاسم الشابي ، ص94.

[2]– المصدر نفسه ، ص 95.

و نلاحظ في القصيدة وجود نوع من التكرار على نحو الآتي :

أنت في الكون قوة، كبلتــها ظلمات العصور من **أمس أمس**[1]

و في البيت آخر يقول:

و هزيم الريـاح، في كل فج ورسوم الحياة من **أمس أمس**[2]

نرى بأنَّ الشاعر قام بتكرار لفظة "أمس" مرتين وراء بعضهما الأمر نفسه في البيت الآخر و هنا وظف هذا النوع من التكرار بمعنى الإعادة، و تأكيد المعنى و ذلك من أجل لفت انتباه القارئ .

كما اختار الشابي بعد تكراره للفظة " أمس" لفظة "الشقيُّ" فيقول :

و**الشـقيُّ الشقيُّ** من كان مثلي فـي حساسيَّتي، ورِقّـةِ نفسي[3]

فقد كرر كلمة " الشقيُّ" كدليل على تأكيده لكلامه و قد أضاف هدا التكرار نوع من النغم الموسيقي مشكلا تناسق و انسجام في بيت القصيدة.

نجد كذلك لفظة "طالما" مكررة ثلاث مرات فيقول:

طالما خاطبَ العواصفَ في الليلِ و ناجى الأموات في كل رمس

طالما رافقَ الظلامَ إلى الغابِ ونادى الأرواحَ مِن كلِّ جِنْس»

طالما حدَّثَ الشياطينَ في الوادي، وغنـى مع الرِّياح بجَرسِ»[4]

[1]– أبي قاسم الشابي، ديوان أبي قاسم الشابي ، ص95.

[2]– المصدر نفسه، ص96.

[3]– المصدر نفسه، ص 95.

[4]– المصدر نفسه، ص95.

فقد جاءت هذه اللفظة مكررة في بداية الأبيات الثلاثة، معبِّرة عن مخاطبة و معاتبة الشاعر لشعبه التعيس، المتخاذل المفتقد للحاكم القوي العادل، و يلخص من خلالها ضعف أمته و تخلفها.

ت. تكرار العبارة:

نلاحظ أن تكرار العبارة أصبح مهما في القصيدة، و ذلك لأنه يعكس الشعور و الأحاسيس التي في نفس الشاعر، و يعمل على مساعدة المتلقي أثناء عملية التحليل، «وتعد العبارة مزيج من الحروف و الكلمات و بهذا أصبح تكرار العبارة مظهراً أساسيا في هيكل والقصيدة، و مرآة تعكس كثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر و إضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني و الأفكار و الصور»[1].

كما « تؤدي العبارة المكررة إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية و الكلام المكرر فيه طاقة تعبيرية ينبغي أن تستغل في موقعها ».[2]

فتكرار العبارة تجعل للنص الشعري حلة جمالية ونغمة موسيقية، بحيث يكمن جمال هذا التعبير في أنَّ «القارئ وقد مرّ به هذا المقطع يتذَكره حين يعود إليه مكرّرا في مكان آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال يتوقع توقعاً غير واعيٍ أن يجده كما مرّ به تماماً، و لذلك

[1]– فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، عمان، الأردن، ط 1، 2004م، ص 101.

[2]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط14، 2007م، ص187.

يحسُّ من السرور حين يلاحظ فجأة أنَّ الطَريق قد اختلفت و أنّ الشاعر يقدم له في حدود ما سبق أن قرأهُ لوناً جديداً».[1]

فهذا النوع من التكرار من أكثر الأنواع أهمية في الخطاب الشعري حيث يكسب إيقاعا خاصا للقصيدة .

فنرى بأن الشاعر لم يكتفي بتكرار الحروف و الكلمات بل تجاوز ذلك إلى تكرار الجمل و العبارات في قصيدته –النبي المجهول– و نجد ذلك متمثلا في قوله:

أيها الشعب! **ليتني كنت** حطّابا فأهوى على الجذوع بفأسي !

ليتني كنت كالسيول ،إذا سالت تهد القبور: رمسا برمس؟

ليتني كنت كالرياح ، فأطوي كل ما يخنق الزهور بنحسي

ليتني كنت كالشتاء ،أغشي كل ما اذبل الخريف بقرسي **!**[2]

ردد الشاعر جملة " ليتني كنت" أربع مرات للتعبير بها عن أمنياته، مشبها بها نفسه بأن يكون قوة من قوى الطبيعة، فنجد التشبيه هنا: المشبه هو الشاعر و المشبه به هي أحد القوى الطبيعية كالرياح أو السيول أو الشتاء، و قد وظف هذا التشبيه ليحيل به عن رغبة الشاعر الجامحة في تخليص شعبه من قيود التخلف و الركود ، و نجد أن هذا التكرار قد أضفى تناغم موسيقيا على مستوى الشكل و زاد من التأكيد و التماسك على مستوى المضمون .

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 236.

[2]– أبي قاسم الشابي، ديوان أبي قاسم الشابي، ص 93.

و جاء تكرار لعبارة " ليت لي قوة الأعاصير" في قصيدته فيقول:

ليت لي قوة الأعاصير، إن ضجت فادعوك للحيــاة بنبسـي !

ليت لي قوة الأعاصير.. ! لكـن أنت حيٌّ، يقضـي الحياة برمس.. ![1]

يلاحظ على هذه العبارة المكررة أن الشاعر اتخذها بدايات لأبياته الشعرية، فكررها مرتين في القصيدة، رغبة منه في منح القصيدة نغم معين يتلاءم مع أحاسيس الشاعر فيثير سمع المتلقي من خلال إيقاعها المتنامي .

و يردد أيضا في قصيدته (النبي المجهول):

إنني ذاهب إلى الغاب ، يا شعبي لأقضـي الحياة وحدي، بيأس

إنني ذاهب إلى الغـاب، علّـي في صميم الغابات أدفن بؤسي[2]

الشاعر هنا بعدما أخفق في استثارة قومه، ينزوي إلى الغابة و راح يتهدد بالعزلة و الابتعاد ليقضي حياته وحده مع بؤسه و عناءه ، فيرى بأن الالتجاء إلى الطبيعة و الغاب هو الحل المفضل الذي يجد فيه سلوته بعد الصراعات التي عايشها، فردَّد عبارة " إنني ذاهب إلى الغاب" مرتين في بداية القصيدة مخاطبا بها شعبه، فوظَّف هذا النوع من التكرار لغرضين أولهما جاء لتأكيد المعنى و ثانيها هو ربطه بجو القصيدة مما زادها إيقاعا و جمالا.

[1]– أبي قاسم الشابي، ديوان أبي قاسم الشابي ،ص94.

[2]– المصدر نفسه ، ص94.

كما هناك تكرار لعبارة أخرى متمثلة في قوله:

أنت في الكون قوة، لم تسسها فكرة، عبقريــة، ذات بأس

أنت في الكون قوة، كبّلتــها ظلمات العصور من أمس أمس[1]

كرر الشاعر عبارة " أنت في الكون قوة" مرتين في القصيدة بحيث يرى بأن موضع القوة في بلاده هي الشعب في حد ذاته ، فالشعب هو القوة التي لن يقف أمامها شيء ، لكنه يصطدم بتلك القوة المحتملة التي تقف مكتوفة الأيدي ، فيصاب بخيبة أمل كبيرة، و بهذا يقوم التكرار برسم صورة في ذهن المتلقي لها بعدها الإيقاعي في السمع.

أيضا يقول في قصيدته (النبي المجهول):

هكذا قال شاعر، ناول الناس رحيق الحياة في خير كأس[2]

و في موضع آخر يقول:

هكذا قال شاعر، فيلسوف، عاش في شعبه الغبي يتعس[3]

جاء التكرار بهذه العبارة – هكذا قال شاعر– أداة للربط بين أبيات القصيدة مما ساهم في تماسك النص و تناسقه.

و مما ورد من التكرار في قصيدته نذكر كذلك:

أيها الشعب!ليتني كنت حطابا فأهوى على الجذوع بفأسي ! [4]

---

[1]– أبي قاسم الشابي، ديوان أبي قاسم الشابي ، ص 95.

[2]– المصدر نفسه، ص 95.

[3]– المصدر نفسه ، ص 95.

[4]– المصدر نفسه ، ص 93.

و يقول:

أيها الشعب ! أنت طفل صغير، لاعب بالتراب و الليل مغس.. ![1]

الشاعر وجه قصيدته لشعبه ، مخاطبا إيّاه من خلال تكرار عبارة " أيها الشعب" مرتين و عبارة " يا شعبي " مرتين أيضا، فيقول:

ليت لي قرة العواصف، **يا شعبي** فالقي إليك ثورة نفسي ![2]

****

إنني ذاهب إلى الغاب ، **يا شعبي** لأقضي الحياة وحدي، بيأس[3]

فالشاعر يرى نفسه رجل مسؤول يحمل هم أمته، يتأثر بحساسية بالغة بالسيطرة الأجنبية التي تقهره و تقهر شعبه، فنذر نفسه داعية عز و منادي صحوة للنهوض بقومه نحو التقدم.

و في نهاية القصيدة كرَّر الشابي عبارة " يا لها من معيشة" ثلاث مرات فيقول:

يا لها من معيشة في صميم الغاب تضحي بين الطيور و تمسي

يا لها من معيشة، لم تدنسها نفوس الورى بخبث و رجس

يا لها من معيشة، هي في الكون حياة غريبة، ذات قدس[4]

[1]– ديوان أبي قاسم الشابي، أبي قاسم الشابي ، ص 94.

[2]– المصدر نفسه، ص 94.

[3]– المصدر نفسه، ص 94.

[4]– المصدر نفسه ، ص 96.

يصف الشابي المعيشة في الغاب بالحياة الغريبة البعيدة عن كل تلك الصراعات و الأسى الذي مرَّ به، و خبث النفوس و كل الظلم و التعاسة الذي تعرض له شعبه الغبي ، ليستعين بالطبيعة فيعيش حياة هادئة ليستشعر السلام الروحي بعد ما عاشه من معاناة بئيسة، و جاء التكرار لتلك العبارة ليعطي تناغم موسيقيا، و جرسا على القصيدة مما زاد من تماسك النص و تناسقه.

3. الجناس و أنواعه :

إنَّ الجناس فن عريق، قد تعدَّدت صوره و أشكاله في الكلام العربي دون أن يحدد اسمه و هو بلاغة فطرية يرى حسنها و جمالها دون أن يعرف اسمها.

و يعتبر الجناس من أكثر الظواهر البديعية موسيقية، و ذلك بما يمتاز به من خاصية التكرار و الترجيع، اللذان يسمحان بتكثيف جرس الأصوات و إبرازها.

أ. تعريف الجناس:

عرفه قدامة بقوله:«هو أن تكون في الشعر معان متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة و ألفاظ متجانسة مشتقة».[1]

و«الجناس أو المجانسة هي المشاكلة و المشابهة، و اصطلاحا يطلق على لون بلاغي لفظي به تتفق الكلمتان في اللفظ و تختلفان في المعنى ».[2]

[1]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978م، ص96.

[2]– محمد علوان سلمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص190.

فالجناس هو اتِّفاق كلمتين في اللفظ، أو تماثل لفظتين في أنواع الحروف و أعدادها و اختلافها في المعنى، إذ يعتبر الجناس نوع من التكرار و له دور إيقاعي فيولِّد أثر موسيقيا تنجذب إليه ذات المتلقي.

ب.أنواع الجناس:

«يعد الجناس وسيلة إيقاعية مثمرة، لما تجتمع فيه من قوى التأثير المختلفة، على الوزن من طريق الجرس، ذو على الجرس من طريق تشابه الحروف، و على الخط من طريق رسم الكلمات، و على العقل من طريق الإبهام و التورية، التي تتبع تشابه الكلمات و الحروف، على أن التفاعل بين هذه الجهات لا يلغي الفرق بين طرف و طرف من الجناس، بل يؤكده و يعمقه، عبر درجة قصوى من التفاعل بين الصوت و المعنى،حيث لن تجد تجنيسا مقبولا ولا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه و استدعى ».[1]

و ينقسم الجناس إلى نوعين و هما، تام و غير تام (ناقص):

أولا- الجناس التام:

«هو اتفاق لفظين في أنواع الحروف و أعدادها وهيئتها و ترتيب و اختلافها في المعني»[2].

و هو ما اجتمع فيه اللفظان في أربعة أمور هي : "أنواع الحروف" و " أعدادها" و " هيئاتها الحاصلة من الحركات و السكنات" و " ترتيبها" و هذا أزكى و أكمل أنواع الجناس التام إبداعا، و يتفرع إلى **جناس مماثل:** و قد يكون اسمين أو فعلين، و **جناس مستوفي:** و هو

[1]- عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري دراسة نقدية تحليلية، دار الكتب الوطنية، بنغازي ليبيا، ط1، 2003م، ص201.

[2]- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ، ج2، 1971م، ص 535 .

ما كان لفظاه من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة، كأن يكون احدهما اسما و الآخر فعلا و حرفا.

و من أمثلة الجناس الواردة في قصيدة النبي المجهول نذكر:

1. الجناس المماثل:

ورد **جناس مماثل لاسمين** في القصيدةكقوله:

في صباح **الحَياةِ** ضمخت أكوابي و أترعتها بخمـرة نفسـي[1]

***

فهو في مذهـب **الحَياةِ** نبـي و هو في شعبه مصـاب بمسّ[2]

في هذين البيتين من القصيدة نجد لفظتا (الحَياةِ و الحَياةِ) متماثلتان مختلفتان في الدلالة فلكل منها دلالة معينة ،فالحياة الأولى قصد بها "النهار"، أما الحياة الثانية فيقصد بها الدنيا، وهو جناس تام لأن الشاعر أراد أن يدخل السامع أو القارئ في مرحلة الغموض اللفظي، فالشاعر لو وظف لفظة أخرى بدل الحياة لما أعطى ذلك جمالا و إيقاعا، فالجمال يكمن في ذلك الغموض المسموع المتمثل في تكرار اللفظة نفسها مما أزاد في غنائية القصيدة و جمالها.

[1]– ديوان أبي قاسم الشابي، أبي قاسم الشابي، ص 94.

[2]– المصدر نفسه، ص 95.

و يقول أيضا:

ليتني كنت كالسيول ، إذا سالت تهد القبور: رمسا **برمس** !

و في موضع آخر يقول:

ليت لي قوة الأعاصير.. ! لكن أنت حيٌّ، يقضي الحياة **برمس**.. !

فالشاعر جانس بين لفظتين (رمسِ و رمسِ) ، إذ كان بإمكانه أن يقول: تهد القبور قبرا بقبر،و في البيت الآخر يقول: أنت حي ، يقضي الحياة بدفن ، لكنه جاء بكلمة "رمسِ" حتى يجعل السامع أو المتلقي يفكر و يقارن بين (رمس) الأولى و (رمس) الثانية، إلا أنّ هذا التكرار جاء به ليؤكّد المعنى و ليعطي بها الشاعر معاني مختلفة، بحيث اللفظة الأولى تعني القبر أما الثانية فيقصد بها الدفن.

فالكلمتان متشابهتان في اللفظ مختلفتان في المعنى، إذ أن دلالة الكلمة الأولى تختلف عن الثانية، إلا أنهما كليهما يساهمان في إنتاج دلالة خاصة و متميزة .

و منه نستنتج بأنّ القصيدة احتوت على جمالية دلالية كذلك موسيقية أيضا، فالجناس قد أضفى جمالية لفظية كما عمل على إنتاج نوع من الموسيقى الداخلية، محدثا بذلك إيقاع داخلي متميز ذو رنة موسيقية جميلة.

و كذلك يقول الشابي في قصيدته (النبي المجهول):

فتألمت .. ثم اسكت آلامي، و كفكفت من شعوري و **حِسّي**

[1]– أبي قاسم الشابي ديوان أبي قاسم الشابي، ص 93.

[2]– المصدر نفسه، ص94.

[3]– المصدر نفسه، ص94.

و في موضع آخر يقول:

فهي تدري معنى الحياة، و تدري أن مجـد النفوس يقظــة **حِسّ**[1]

جانس الشاعر في هذين البيتين جناسا تاما، حيث استخدم كلمة "حِسّ" في سياقين اثنين، حيث قصد بلفظة (حِسّي) في السياق الأول عن عواطفه و إحساسه، أما كلمة (حِسّ) في السياق الثاني فقصد بها معنى الإدراك و الفطنة و الوعي، و هذا الجناس ولد إيقاعا صوتيا ناتج عن اتحاد اللفظين مع اختلاف معنييهما، مما يدل على مدى عمق و غِنى اللغة العربية بمفرداتها.

كذلك ورد **الجناس المماثل لفعلين** في قصيدة النبي المجهول و ذلك من خلال قول الشاعر:

إنني ذاهب إلى الغاب ، يا شعبي **لأقضـي** الحياة وحدي، بيأس[2]

***

ثم **أقضي** هنـاك، في ظلمة الليل، والقـي إلـى الوجود بيـأسي[3]

ورد جناس بين الفعلين (أقضي و أقضي)، فتظهر قيمة الجناس الفنية من خلال هذا التماثل اللفظي الذي يحدث رنينا موسيقيا تاركا وراءه قيمة معنوية، بحيث لا تتوقف قيمة الجناس عند إحداث نغم موسيقي بل يتجاوزها إلى ربط الكلام و تناسقه، فالمتلقي عند يرى الكلمة الثانية في الجناس ما هي إلا تكرار، و لكن عندما يتأملها يجدها تحمل معنى مختلف عن المعنى الأول، فالفعل (أقضي) الأول يعني به يعيش و يستمر في الحياة، أما الفعل الثاني (أقضي) يقصد به المبيت، مؤديا بذلك جمالية لفظية وظفت من أجل تأدية دلالة معينة.

[1]– أبي قاسم الشابي، ديوان أبي قاسم الشابي ، ص 94.

[2]– المصدر نفسه ، ص 94.

[3]– المصدر نفسه، ص 94.

2. الجناس المستوفي:

كما ذكرنا سابقا هو ما كان لفظاه من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة، كأن يكون الأول اسم والثاني فعل أو حرف، و من بين هذه الأنواع نذكر ما ورد في القصيدة من جناس بين الاسم و الحرف حسب قول الشاعر:

أنت في الكون قوة، كبلتــها ظلمات العصورِ **مِن** أمس أمس

والشقيُّ الشقيُّ **مَن** كان مثلي فـي حساسيَّتي، ورِقّـةِ نفسي[1]

حصل جناس بين الاسم و الحرف (مِن و مَن) بحيث تعتبر"مِن" الأولى حرف جر، أما "مَن" الثانية حرف يعمل عمل الاسم الموصول (من الذي)، و من هنا نستنتج أن هناك اختلاف في المعنى بين الكلمتين، بالرغم من أنهما متشابهتان في الكتابة و الشكل ، فالشاعر جاء بالجناس المستوفى بين (اسم و حرف) من اجل تلك الجمالية الدلالية و ذلك التأثير الذي يجذب انتباه المتلقي، ليظهر بهجة الجناس و أثره في تفاقم الدلالة، فقد نجح الشاعر في خداع السامع للفظتين فعند سماعهما يظن أنها نفس اللفظة، إلا أن لكل منهما دلالة معينة.

ثانيا- الجناس غير التام:

و هو ما اختلفت فيه المفردتان في أمر من الأمور الأربعة السابق ذكرها في الجناس التام و هي: أنواع الحروف و أعدادها و هيئاتها الحاصلة من الحركات و السكنات و ترتيبها، فإذا اختلف اللفظان في أنواع الحروف سمي " جناس مضارع" و لكن بشرط أن يكونان الحرفان المختلفان متقاربين في المخرج، فان كانت الحروف متباعدة المخرج يطلق عليه "جناس لاحق"، و إذا تباين في عدد الحروف سمي "جناس ناقص" و له أنواع مختلفة بحسب زيادة

[1]- أبي قاسم الشابي، ديوان أبي قاسم الشابي ، ص95.

الحروف، و أن اختلفا في الهيئة الحاصلة من الحركات و السكنات فيجيء على ضربين "محرف" و "مصحف"، و إن تغير في ترتيب الحروف سمي "جناس مقلوب".

و من أنواع الجناس غير التام المتوفرة في القصيدة نذكر:

1. جناس مضارع:

وفيه يختلف اللفظان في حرف من حروف الكلمة متقاربي المخرج و قد ورد هذا النوع من الجناس في قصيدة النبي المجهول، و مثال عن ذلك قوله:

ليت لي قوة العواصف، يا شعبي فالقي إليك ثورة **نفســي** !

ليت لي قوة الأعاصير، إن ضجت فادعوك للحيــاة **بنبسي** !"[1]

الكلمتان المتجانستان هما (نفسي و نبسي) و المعنى هنا واضح، و رغم أن لكل لفظ معنى خاص بها إلا إنهما في السياق متوافقان يكمل كل واحد منهما الآخر.

فاللفظتان اختلفتا في حرف واحد فقط، حيث انقلب حرف "الفاء" في الكلمة الأولى – نفسي– إلى "باء" في الكلمة الثانية – نبسي– ، فالجناس إذن غير تام و هو جناس مضارع لأن الحرفين متقاربين في المخرج فكل من (الفاء و الباء) حرفان شفويان و مخرجهما من الشفتين، و استعمل الشاعر هذا التقارب اللفظي ليجذب انتباه السامع و لتقوية الدلالة.

2. جناس لاحق:

و فيه يكون الحرفان غير متقاربي المخرج، يقول الشاعر:

[1]– ديوان أبي قاسم الشابي، أبي قاسم الشابي، ص94.

طالما حدَّثَ الشياطينَ في الوادي، وغنـى مع الرِّياح **بجَرسِ**»[1]

و في موضع أخر يقول:

هكذا يصرف الحياة، و يفنـي حلقات السنين: حرسا **بحرس** [2]

ورد الجناس في البيتين بين لفظتي (جرس و حرس) و الاختلاف يكمن في الحرف الأول، حيث انقلب حرف (الجيم) إلى حرف (حاء) و منه إذن فالجناس هنا غير تام و لاحق في أوله، لأن كل من (الجيم و الحاء) متباعدان في المخرج، فالجيم مخرجه وسط اللسان، و الحاء مخرجه من الحلق، بالإضافة إلى الاختلاف بين الكلمتين في الدلالة بحيث انه لكل مفردة معنى خاص، فيقصد الشاعر بالجرس: النغم أما الحرس فيقصد بها الحذر، و رغم ذلك فقد جانس الشاعر بين اللفظين للوصول إلى هدفه لإضفاء جمالية فنية دلالية تجذب المتلقي عند سماعها.

و مما أنشد الشاعر أيضا:

أيها الشعب! ليتني كنت حطابا **فأهوي** على الجذوع بفأسي !

ليتني كنت كالرياح ، **فأطوي** كل ما يخنق الزهور بنحسي [3]

الكلمتان المتجانستان هما (أهوي و أطوي) و ما يلاحظ عليهما أنهما يختلفان في الحرف الثاني و المتمثل في (الهاء و الطاء) مع تباعد هنا في المخرج، كذلك اختلفا في الدلالة فلكل منهما معنى معين، و جاء الشاعر بهاتين الكلمتين لجذب انتباه المتلقي من خلال

[1]– أبي قاسم الشابي، ديوان أبي قاسم الشابي ، ص95.

[2]– المصدر نفسه ، ص96.

[3]–المصدر نفسه ، ص 93.

الإيقاع الموسيقي الذي يضفي عليها نغما و رنينا و بهاء، و هنا إذن الجناس غير تام و هو جناس لاحق في وسطه.

كذلك ورد أيضا:

أنت في الكون قوة، لم تسسها فكرة، عبقريــة، ذات **بأس**

فأشاحوا عنها، و مروا غضابا و استخفوا به، و قالوا بيأس:[1]

جاء الجناس في لفظتا (بأس، يأس) و الاختلاف يكمن في حرف واحد فقط، حيث انقلب حرف (الباء) الذي جاء في الأولى إلي (ياء)في الثانية، فالجناس إذن غير تام و هو جناس لاحق في أوله أيضا، فمخرج كل من (الباء و الياء) متباعدان، فالباء مخرجه شفوي، و الياء مخرجه جوفي، كما تختلفان في الدلالة فالبأس يقصد به "الشدة" و اليأس يقصد به فقدان الأمل، إلا أنهما اتّحدا لإنتاج دلالة متميزة.

3. جناس ناقص:

و يكون الاختلاف فيه في أعداد الحروف و يأتي على أنواع منها:

- **المكثف:** و هو ما كان بزيادة حرف واحد فقط، و مثاله في القصيدة قول الشاعر:

أنت روح غبية، تكره النور، و تقضي الدهور في ليل **مَلسِ**

أنت لا تدرك الحقائق إن طافت حواليــك دون **مَسّ** و جس [2]

[1]– ديوان أبي قاسم الشابي، أبي قاسم الشابي ، ص 95.

[2]– المصدر نفسه، ص 94.

جاء في البيتين ركني جناس و هما (ملس و مس) و الاختلاف بينهما يظهر من خلال عدد الحروف، حيث اختلفت الكلمة الأولى عن الثانية بزيادة حرف في وسطها، فكان الجناس ناقصا، كما اختلفت أيضا في الدلالة، و هذا ما يميز الجناس كظاهرة بديعية بحيث تختلف الكلمات المتجانسة فيما بينها في معانيها،و هنا جاءت الكلمة الأولى تحمل معنى اختلاط الظلام، أما الكلمة الثانية فهي تعني هوس أو الوسوسة،و هكذا تتجلى جمالية الجناس و أثره في إنتاج الدلالة.

- **المذيل:** و هو ما زيد فيه أكثر من حرف، و مثاله نذكر قول الشاعر:

ليت لي قوة الأعاصير.. ! لكن أنت **حيٌّ**، يقضي **الحياة** برمس.. !"[1]

جانس الشاعر في هذا البيت بين لفظتي (حيّ و الحياة) و يرى بأنه هناك اتفاق بين العناصر الصوتية و تماثلها، غير أن الطرف الثاني من الجناس زيد فيه أكثر من حرف و هما (الألف و التاء) و بذلك أصبح جناس غير تام مذيل.

4. جناس مصحّف:

«و هو ما اتفق ركنا الجناس، أي لفظاه في عدد الحروف و ترتيبها و اختلفا في النقط فقط».[2]

فيقول الشابي:

طالما حدَّثَ الشياطينَ في الوادي، وغنـى مع الرِّياح **بجَرسِ**»[3]

[1]– ديوان أبي قاسم الشابي، أبي قاسم الشابي ، ص94.

[2]– عبد العزيز عتيق ، علم المعاني و البيان و البديع، دار النهضة العربية، بيروت، د ط ، د ت، ص163.

[3]– ديوان أبي قاسم الشابي، أبي قاسم الشابي، ص95.

و في موضع آخر يقول:

هكذا يصرف الحياة، و يفنـي حلقات السنين: حرسا **بحرس** [1]

الجناس في هذين البيتين هما الكلمتان (جرس و حرس) بحيث يكمن الاختلاف في النقط و الدلالة الجزئية لكل منهما، فالجناس إذن مصحف، أما بالنسبة للدلالة فالجرس بقصد به رنين و الحرس يقصد به الحذر، مما أضفى موسيقى داخلية تزيد من جمال القصيدة و بهاءها.

5. جناس مقلوب:

و تتساوى فيه اللفظتان في عدد الحروف و تختلف في ترتيبها و من أمثلة هذا النوع ما ورد في القصيدة قول الشاعر:

طالما حدَّثَ الشياطينَ في الوادي، وغنـى مع الرِّياح **بجَرسِ**»[2]

و يقول:

فابعدوا الكافر الخبيث عن الهيكل إن الخبيـث منبع **رجس**»[3]

من خلال البيتين نلاحظ جناس للكلمتين (جرس و رجس) بحيث يظهر اختلاف بينهما في ترتيب الحروف و المعنى رغم تشابههما في البناء، إذ بإمكان القارئ أن يعكس حرف الجيم و الراء في قراءته للمفردة الأولى فيشكل اللفظة الثانية، و قد جاء الشاعر بهذا النوع من الجناس تبعا للمعنى الذي تتطلبه القصيدة مما زاد من ثراءها و جمالها.

[1]– ديوان أبي قاسم الشابي، أبي قاسم الشابي ، ص96.

[2]– المصدر نفسه، ص95.

[3]– المصدر نفسه، ص 95.

6. جناس الاشتقاق:

يتماثل فيه اللفظين في الحروف و الترتيب، و يجمع بينهما اشتقاق، و مثال هذا النوع قول الشاعر:

«انه **ساحر**، تعلمه **السحر** الشياطين، كل مطلع شمس»[1]

وقع جناس الاشتقاق في هذا البيت بين لفظتا (السحر و الساحر)، فهناك ارتباط بين اسم المصدر (السحر) باسم الفاعل (الساحر) من حيث الاشتقاق، أما الاختلاف فيكمن في جنس اللفظ، إلا أنهما يتفقان في جذرهما اللغوي، فالشاعر استعمل هذا الجناس لتوطيد المعنى مما زاد شعره تأثيرا و جمالا، يترك في نفس المتلقي نوع من الإيقاع العاطفي، مما يمنح القصيدة مزيدا من النغم الموسيقي و الحيوية.

و خلاصة القول في هذا الفصل أن الإيقاع الداخلي مستوى خفي يتغلغل داخل الخطاب الشعري، بوحداته الإيقاعية التي تزين النص، و يتكون الإيقاع الداخلي من تكرار (صوتي و لفظي) و جناس بأنواعه و غيرها من الوحدات الإيقاعية التي تساعد على إبراز جماليات النص و معانيه، فقد وظف الشاعر التكرار بأنواعه المختلفة فنلقى تكرار للصوامت مثل " السين و النون و الشين" و تكرار لصوائت كالكسرة و الفتحة و السكون، و تكرار لبعض الألفاظ و المفردات قبيل " الشعب ، القوة، الحياة الليل..." و تكرار لبعض العبارات مما أضفى نوعا من النغم المتميز داخل القصيدة، و قد أدى هذا التكرار غناء للموسيقى الداخلية حيث منحها حيوية إيقاعية متميزة، ناهيك عن الجناس المتجلي في كونه أداة فنية ذات طبيعة ترتكز على قاعدة صوتية إيقاعية تمتد إلى آفاق تعبيرية دلالية ثرية، و الذي استثمره الشاعر بأنواعه المختلفة كالجناس التام و الجناس غير التام و فروعه من خلال الأمثلة التي عثرنا عليها، دلالة على اهتمام الشاعر بهذا اللون و شغفه بألوانه و اضربه، مما بين ولعه

[1]– ديوان ابي قاسم الشابي، ابي قاسم الشابي، ص 95.

بالصنعة البديعية في قصيدته، موفرا إيقاعا غنائيا و جرسا متجاوبا، بالإضافة إلى لغة القصيدة و التي تميزت بكونها لغة لينة سهلة، لا صعوبة فيها و لا صلابة مما يدل على تجديد الشاعر في هذا الجانب، مما زاد القصيدة ارتقاء و بهاء.

الفصل الثاني

الفصل الثاني:

جماليات الإيقاع العروضي في" قصيدة النبي المجهول لأبي قاسم الشابي"

1. القافية و حروفها
2. الوزن

يتكون الإيقاع الداخلي من عاملين أساسين و هما (القافية و الوزن)، إذ يعتبران من أهم العناصر المكونة للشعر التي تميزه عن غيره من الفنون الكتابية، فالوزن يحقق إيقاعا يميزها عن النثر، والقافية ركيزة الصياغة الشعرية و بنائها الإيقاعي، فقد اهتم النقاد بالقافية و اعتبروها النصف الثاني للوزن و جعلوها منها الركن الثاني للشعر، لما لها أهمية في النظام الوزني، فبالوزن و القافية يتحقق الشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن و قافية.

1. القافية و حروفها :

أولا القافية:

أ. تعريفها:

- **لغة:**

جاء في لسان العرب« القافية من الشعر:الذي يقفوا البيت، وسميت قافية لأنها تقفوا البيت وفي :الصحاح: لان بعضها يتبع اثر بعض».[1] و سميت قافية لأنها تكون في آخر البيت الشعري.

و القافية ركن أساسي في الشعر العربي القديم والحديث، ولقد دار حولها جدل كبير في النقد القديم والحديث حيث عرفوها بأنها: « الروي الذي يتكرر، في كل بيت من أبيات القصيدة، وهذا التعريف قاله ثعلب»[2]، وإذا ذكرت القافية يذكر معها الروي ، والذي هو عبارة عن حرف الذي تنتهي عليه جميع أبيات القصيدة واليه تنتسب ، فتكون ميمية أو لامية أو عينية أو سينية.

[1]– محمد بن يحي، قوافي الشعر العربي من التقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصوتية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 5، بسكرة، جوان2009م، ص 3.

[2]– عياد شكري، موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية،دار الكتب المصرية،القاهرة ،ط3، 1988م، ص99.

إذن القافية سواء يقصد بها الروي – الحرف الذي يبنى عليه البيت الشعري– أو المقطع الأخير في أبيات القصيدة، فهي ذات أهمية، و الأهم من هذا يجب الاعتماد عليها لأنها العنصر الأساسي للموسيقى الشعرية.

- **اصطلاحا:**

القافية من أهم العناصر المكملة للإيقاع الخارجي، فقد درسها الخليل ابن أحمد الفراهيدي، بعد أن حدد مفهومها في تعريف جامع، و أصبح بذلك من أهم الدارسين للقافية و أبرزهم، إذ تعد في علم العروض جزءا أساسيا في موسيقى الشعر العربي،و قد اختلف العروضيون في دراسة القافية و تحديد مداها بدقة فقد عرفها القدماء تعريفات متباينة، و لعل أصحها تعريف" الخليل بن أحمد الفراهيدي" بأنها« آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن».[1]

أما "أبو حسن سعيد بن مسعدة الأخفش" يرى «أن القافية آخر كلمة في البيت ورأى في تأنيثها دليلا على أن المقصود هو الكلمة لا الأحرف لأن الحرف مذكر».[2]

كما لم يبتعد المحدثون في تعريف القافية ما عن قاله" الخليل " برغم من أنهم اعتمدوا على قيمتها الموسيقية فإبراهيم أنيس يرى بأنها « عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات، في القصيدة وتكرارها يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منظمة وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن»[3]، أي أن القافية تقع في آخر البيت سواء كانت حرف أو كلمة، تتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة.

---

[1]– أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ص 151.

[2]– عبد النور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2008م، ص172 .

[3]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، دار القلم، بيروت– لبنان، ط4، 1986م، ص 246.

و من خلال ما تقدم من المفاهيم يتبين أنّه لا اختلاف بين ما قدموه العروضيين و المحدثين في كون القافية تقع في آخر البيت، كما يجب تكرارها في آخر كل بيت، و يكون هذا التكرار منتظم و متتالي، بحيث يضفي على القصيدة نوعا من الترنّم الموسيقي تستعذبه أذن السامع و تستأنسه النّفس لما تتركه من أثر جميل عليها.

ويمكن أن نلخص أهمية القافية في أنها: [1]

- تحافظ على نغمة موحدة للقصيدة أو المقطوعة.
- تحافظ على انتهاءة واحدة للأبيات.
- تضبط الإيقاع والموسيقى ضمن وحدة موسيقية كاملة، وتزيد القوة الموسيقية في التعبير.
- هي المركز الصوتي للقصيدة.

ب.نوع القافية في قصيدة "النبي المجهول" لأبي قاسم الشابي:

اعتمد الشاعر على القافية المطلقة في أغلب أبيات القصيدة و قد ساعده هذا النوع من القافية في السير مع أحاسيس النفس لدى الشاعر، كما اعتمده في التعبير عن مشاعره وطرح أفكاره و عواطفه.

و المقصود بالقافية المطلقة «هي ما كانت متحركة الروي ، أي بعد رويها وصل بإشباع كما في كلمات:(الأمل، العمل،البطل)، بالكسر أو بالضم، ومثل: (الاملا، العملا، البطلا) بالفتح، وكذلك من القافية المطلقة ما وصلت (بهاء الوصل) سواء أكانت ساكنة بلا خروج ، أم كانت متحركة ، أي ذات خروج».[2]

---

[1]– سميح أبو مغلي، العروض والقوافي، دار البداية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009م، ص55 .

[2]– عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، د ط ، 1987 م ، ص164 ، 165.

وقد تعامل الشاعر في قصيدة "النبي المجهول" مع القافية المطلقة المجردة من الردف و التأسيس، الموصولة باللين «أي الحرف المسمى بالوصل كقول أبي تمام: السيف اصدق أنباء من الكتبِ.. في حده الحدبين الجد و اللعبِ"، فالقافية (العبي) موصولة باللين وهو حرف (الياء) الناشئة عن إشباع كسرة الباء، مجردة من حرفي الردف والتأسيس»[1]، فالشاعر ختم قصيدته بالوصل بالياء الممدودة الناشئة عن كسرة الروي، ليكون هذا الكسر في نهاية كل سطر شعري علامة تعكس لنا جوانب الخيبة والعجز والإحباط في نفس الشاعر، تلك المختلطة بالاستسلام و الأسى و لتمثيل هذه المشاعر و الأحاسيس يقول الشاعر في القصيدة:

أيها الشعبُ! ليتني كنتُ حطَّابا فأُهْوي على الجذوع بفأسي!

ليتني كنتُ كالسيولِ، إذا سالت تهدُّ القبورَ: رمسًا برمسِ!

ليتني كنتُ كالرياح، فأطوي كلّ ما يخنق الزهور بنحسي!

ليتني كنتُ كالشتاء، أُغَشِّي كلّ ما أذبلَ الخريفُ بقرسي!

ليت لي قوّةَ العواصفِ، يا شعبي فأُلقي إليك ثوْرَةَ نفسي!

ليت لي قوةَ الأعاصيرِ، إن ضجَّتْ فأدعوك للحياة بنبسي!

ليت لي قوةَ الأعاصيرِ..! لكن أنت حيٌّ، يقضي الحياة برمسِ..!

أنت رُوحٌ غَبِيَّةٌ، تكره النُّورَ وتقضِي الدهورَ في ليْل مَلسِ..

أنت لا تدرك الحقائق، إن طافتْ حواليك، دون مس وجسّ...[2]

[1]– محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية،دار القلم، دمشق، ط1، 1991م، ص141

[2]– ديوان أبي قاسم الشابي، أبي قاسم الشابي، ص 93، 94.

في صباح الحياة ضَمَّخْتُ أكوابي وأترعتُها بخمْرةِ نفسي...[1]

نلاحظ من خلال أبيات القصيدة أن الشاعر وظّف القافية المطلقة التي حركها الروي بحركة اللين، فهنا يحمل الدلالة الشعورية التي عبرت عن إحساس الشاعر بالانكسار و الهدم، فلقد أطلق حرف الياء محاولة لكي يقوم بالتفريج عن نفسه، و جاءت الياء الناشئة عن إشباع كسرة حرف الروي – السين– وصلا، مشكلا بالكسر ظاهرة إيقاعية حداثية في ختام أبياته، محدثا في القصيدة جرسا نغميا متناسقا في بنائها، ذو قيمة إيقاعية أثرت في القارئ.

كما أدى الكسر في الأسطر الشعرية دورا أساسيا في تأكيده لأحاسيس الشاعر و آلامه لتخلِّف فينا شعورا حزينا بين الأسى و الأنين والتألم ، كما ابتدع ذلك الكسر انسجاما موسيقيا جماليا توافق مع حالة الشاعر التي توحي بالضعف والانكسار والخيبة.

فقد جاء توظّيف الشاعر للقافية المطلقة ليعبر عن غضبه من شعبه الجبان، وذلك من أجل إخراج كل ما كان يحبسه داخل باطنه من غضب ومشاعر وأحاسيس الحزن والأسى الذي كان بداخله اتجاه شعبه، والتأثير في المتلقي.

[1]– أبي قاسم الشابي، ديوان أبي قاسم الشابي،ص94.

ثانيا حروفها :

أ. الروي:

- **تعريفه:**

لا تخلو القافية في شعرنا العربي سواء قديما أو حديثا من حرف الروي.

« وهو الحرف الذي بنيت عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال: سينية ودالية، وهكذا ... ولا يكون هذا الحرف مد ولا هاء»[1]

و هو آخر حرف صحيح في البيت الذي تبنى عليه القصيدة، فهو عامل قوي يستلزم نفسه على القافية لأنه جزء هام منها، فيمثل عماد القافية، و تنسب إليه القصيدة، و تسمى القصيدة على حسب حرف الروي فنقول قصيدة دالية نسبة إلى حرف الدال، أو تائية نسبة إلى حرف التاء... ، وعلى الشاعر الالتزام بالروي من أول القصيدة إلى آخرها حفاظا على نظام القافية وتجانسها، فهو ضروري في آخر كل بيت من القصيدة لاعتباره من المكونات الأساسية البارزة في النص الشعري.

و من بين الحروف التي جاءت رويا في قصيدة النبي المجهول، نجد حرف " السين" و بالتالي فهي قصيدة سينية، و مما أنشد الشاعر:

إنني ذاهبٌ إلى الغابِ، يا شعبي لأقضي الحياةَ، وحدي، بيأسِ
إنني ذاهبٌ إلى الغابِ، علّي في صميمِ الغاباتِ أدفنُ بؤسي
ثم أنساكَ ما استطعتُ، فما أنتَ بأهلٍ لخمرتي ولكأسي
سوف أتلو على الطيورِ أناشيدي، وأُفْضي لها بأشواق نفسي

[1]– محمود مصطفى، اهدي سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، تحقيق: عمر فاروق الطباع، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، د ط، 2005م، ص144.

فهي تدري معنى الحياةِ، وتدري أنّ مَجْدَ النفوسِ يقظةُ حسّ

ثُمّ أقْضي هناك، في ظلمة الليل، وألْقِي إلى الوجود بيأسي

ثم تَحْت الصَّنَوبَرِ، الناضر، الحلو، تخُطُّ السيولُ حفرةَ رمسي

وتظَلُّ الطيورُ تلغُو على قبْرِي ويشدو النسيمُ فوقي بهمسِ

وتظَلُّ الفصولُ تمشي حواليّ كما كُنّ في غضارَةِ أمسي[1]

من خلال الأبيات المذكورة نرى بأن الشاعر استخدم الروي في أبيات القصيدة حرف (السين) المتحرك بالكسرة، المطلق ، فكان لهذه القافية نسيج إيقاعي خاص، يدل على أن الشاعر اختار أوزانا سهلة الإيقاع تتلاءم مع عواطفه التي تتفق من حين إلى أخر بالليونة في التنويع، بحيث أعطى هذا الحرف للقافية العزف الموسيقي اللازم للارتقاء و الصعود بإيقاعها، وقد وظّفه الشاعر من أجل التعبير عن مشاعر الضيق والأسف والأسى الذي اكتسحه.

حيث دل صوت (السين) في القصيدة عن التكرار، كما دل على الأسى و البؤس حيال شعبه، و ضعف الشاعر و استسلامه، مما عبر عن خيبة خاطره، محققا بذلك نغم موسيقي مميز لاعتباره من الأصوات المهموسة كما يعتبر صوت صفيري أيضا، موحيا به عن حالة التوتر و الاضطراب التي يمر بها، مما حملت القصيدة إيقاعا حزينا تدل على جو من الحزن و التعب.

[1]– أبي قاسم الشابي، ديوان أبي قاسم الشابي، ص94.

فقد دلت هذه الأبيات على الأحاسيس و العاطفة العالية لدى الشاعر، بحيث ساعده حرف الروي في التعبير عن مشاعره و ما يختلج نفسه ، بوحيه على موسيقى و نغمة حزينة كونه صوت يفيض بالألم و الحزن، ليصبح بذلك صوت حزين أدى إلى الكشف و البوح عن نفسية الشاعر و تعاسته.

فالشاعر نجح في استخدام حرف "السين" كحرف روي في أبيات القصيدة مما اكسبها ترنيم موسيقي خاص و نغم ذو طابع موسيقي متميز، مكررا إياه ثمانية و تسعون مرة، لما يحمله هذا الحرف من دلالات قوية و أهميته في تكوين إيقاع موسيقي خارجي للقصيدة، كما لا ننسى إيحاءاته النغمية كونه ينبعث من الأعماق للتعبير تعب الشاعر من واقع شعبه و انكساره جرَّاء ما يعايشه أبناء قومه.

ب.الوصل:

لا يخلو الشعر العربي المعاصر في نصه من حرف الوصل و الذي هو عبارة عن حرف مد يتولد نتيجة إشباع حركة الروي، فيتولد عن الفتحة الألف و الكسرة الياء و الضمة الواو، و يعمل حرف الوصل على إحداث رنين موسيقي و إيقاع يأتلف مع النفس .

و الوصل«هو الهاء مطلقا بعد لروي سواء كانت الهاء، هاء السكت أو المنقلبة عن التاء أو الهاء الضمير، وحروف اللين، ساكن الناشئ، عن إشباع حركة الروي فينشا الواو عن الضمة،. والألف عن الفتحة، والياء عن الكسرة»[1].

و سُمِّي الوصل« وصلا لأنّه وصل حركة حرف الروي، و هذه الحركات إذا اتصلت و استطالت نشأت عنها حروف اللين»[2]، فهو حرف لين ناتج عن إشباع حركة الروي، فيكون إما ألف أو واو أو ياء، أو هاء تليه.

[1]– موسى الأحمدي نويوات، المتوسط في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة والترجمة، ط4، 1994م، ص158.

[2]– رضوان النجار، الجواهر في البحور و الدوائر، المكتبة الوطنية، تلمسان، ط1، 2000م، ص21.

و عليه يكون الوصل هو ما جاء بعد الروي من حرف مد أشبعت به حركة الروي، أو هاء جاءت بعد الروي و يكون الوصل بأربعة أحرف و هي : الألف والواو والياء التي تنشأ من إشباع حركة الروي.

و قد ورد في القصيدة حرف الوصل ياءًا ممدودة نشئت عن إشباع كسرة حرف الروي، ومثال ذلك في القصيدة قول الشاعر:

سوف أتلو على الطيورِ أناشيدي، وأُفْضـي لهـا بأشـواق نفسـي

فهي تدري معنـى الحياةِ، وتدري أنّ مَجْدَ النفوسِ يقظـةُ حسّ

ثُمّ أقْضـي هنـاك، في ظلمة الليل، وألْقِي إلـى الوجـود بيأسـي

ثم تَحْت الصَّنَوبَرِ، الناضر، الحلو، تخُـطُّ السيولُ حفرةَ رمسي

وتظَلُّ الطيورُ تلغُو على قبْرِي ويشـدو النسيمُ فوقي بهمسِ

وتظَـلُّ الفصـولُ تمشي حواليّ كمـا كُـنّ فـي غضـارَةِ أمسي

أيها الشعبُ ! أنتَ طفلٌ صغيرٌ، لاعـبٌ بـالتراب والليـلُ مُغْسِ!

أنتَ في الكون قوّةٌ، لم تَسُسْها فكـرةٌ، عبقريَّـةٌ، ذات بـأسِ[1]

نلاحظ من خلال أبيات القصيدة أن السين هي حرف روي و الياء بعدها جاءت وصلا للتنغيم، بحيث نتجت عن إشباع حرف الروي المتحرك بالكسر، فجاءت لتدل على متاعب و أحزان الشاعر و معاناته.

[1]– أبي قاسم الشابي، ديوان أبي قاسم الشابي، ص94.

نجد هنا أن حرف الوصل دل في هذه الأبيات على معاني الحزن الأسى الذي عبر عنهم الشاعر من خلال الكلمات (يأسي، رمسي، بأسي، نفسي) فهذه الكلمات تدل على مدى حزن الشاعر و بؤسه، بحيث انسجم حرف الوصل و جاء خادما لتلك المعاني الكئيبة، مما زادها تناغما و أعطاها إيقاعا موسيقي ذو طابع متميز.

2. الـوزن:

اهتم القدامى بالعروض اهتماما كبيرا و جعلوه عنصرا من العناصر الوزن في كل خطاب شعري ، كما اعتبروه أيضا من أهم مكونات الإيقاع، و يعرفه ابن رشيق بقوله: «الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاهما به خصوصية وهو مجتمل على القافية وجالب لها ضرورة ، وهو المعيار الذي يقاس به الشعر، فبدونه لا يكون الكلام شعرا،لأنه الإيقاع الذي يضفي على الكلام رونقا وجمالا، ويحرك النفس ويثير فيها النشوة والطرب ، فالوزن إذا سمة جمالية قابلة للتوظيف شعريا»[1].

و تصفه نازك الملائكة بكونه :« الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعرا ، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، بل أن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحقيقي إلاّ إذا لمستها أصابع الموسيقى وتنبض في عروقها الوزن»[2].

فيعد الوزن صورة الكلام الذي نسميه شعرا، فهو الظاهرة التي يتفرد بها الشعر، كما يصفه بعض الدارسين بأنه الموسيقى الخارجية للقصيدة أي الموسيقى الناتجة عن تتابع تفعيلات معينة.

[1]– العمدة في محاسن الشعر وآدابه،ابن رشيق القيرواني، ص134 .

[2]– قضايا الشعر المعاصر ،نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983م، ص193.

فالوزن هو نظام موسيقي يقوم على انتقاء مقاطع موسيقية معينة تسمى التفعيلات، فيكون لها رنين معين نفرق به بين الفنون الأدبية، ، فالشاعر بإمكانه أن ينظم على الوزن الواحد بحرا من القصائد أو عددا لا يحصى ولا يعد.

و يطلق على الوزن أيضا البحر، و« يُعرَّف البحر بأنه المعيار الذي بواسطته نصف مجموعة من الكلمات بأنها مقبولة أو غير مقبولة في صيغة شعرية مختارة ذات إيحاء شعري، ذلك لأن الكلمة الشعرية لكي تكتسب هذه الصفة، عليها أن تسهم بقدر أو بآخر في تأسيس موسيقى البحر، الذي يعني بالشعور، فهو وزن عروضي مؤلف من عدد من التفعيلات تتوارد عليه إبداعات الشعراء العرب عادة و قد يرد تاما في شطرين من ثماني او ست تفعيلات ».[1]

فقد ركز الشاعر في بناء قصيدته على توظيف البحر الخفيف التي تقتضيه طبيعة أبيات القصيدة، هذا الأخير الذي يعتبر من البحور المركبة، و سمي بالخفيف «لأن الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفت، و قيل سمي كذلك لخفته في الذوق و التقطيع لأنه يتوالى فيه لفظ ثلاثة أسباب و الأسباب أخف من الأوتاد».[2]

و يتكون بحر الخفيف من ستة أجزاء تأتي على شكل:

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

وقد اتجه الشاعر إلى هذا النوع من البحور لامتيازه بطواعيته في التعبير، حيث عبر الشاعر عن اندفاعه و تألمه عن حال وطنه، فدعا شعبه للخروج من تعاسة الماضي ، لما فيه من

[1]– بن حليس هدى، البنية الإيقاعية في ديوان أغاني الحياة لأبي االقاسم الشابي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب و اللغات، قسم الأدب العربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2015/2014م، ص37.

[2]– عيسى علي العاكوب، موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور، مكتبة الخانجي، القاهرة– مصر، ط3، 1993م، ص127.

ليونة تساعده في مخاطبة شعبه، و موسيقى تسري إلى قلب السامع لتهيمن على عقله لما يحمله من عظمة و رشاقة و خفة.

و الصورة التي جاء عليها بحر الخفيف في قصيدة الشابي تتمثل في قوله:

أيها الشعبُ! ليتني كنتُ حطَّا با فأُهْوي على الجذوع بفأسي![1]

الكتابة العروضية:

أييهششع/ب ليتني/كنت حططا بَ فأهوي/عل لجذو/ع بفأسي

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

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فعلاتن متفع لن فعلاتن

و يقول أيضا:

ليتني كنتُ كالرياح، فأطوي كلّ ما يخنق الزّهور بنحسي![2]

الكتابة العروضية:

ليتني كن/تُ كَرريا/حِ فَأَطوي كلل ما يخ/نق ززهو/رَ بنحسى

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

فاعلاتن متفع لن فعلاتن فاعلاتن متفع لن فعلاتن

[1]– أبي قاسم الشابي، ديوان أبي قاسم الشابي،ص93.

[2]– المصدر نفسه، ص93.

ويقول:

ليتني كنتُ كالشتاء، أُغَشِّي كلّ ما أذبلَ الخريفُ بقرسي![1]

الكتابة العروضية:

ليتني كن/ت كششتا/ء أغشي كلل ما أذ/ بل لخري/ف بقرسي

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

فاعلاتن متفع لن فعلاتن فاعلاتن متفع لن فعلاتن

كذلك مما انشد الشاعر:

أنت رُوحٌ غَبِيَّةٌ، تكره النُّو رَوتقضِي الدهورَ في ليْل مَلسِ...[2]

الكتابة العروضية:

أنت روحن/ غبييتن/ تكره ننو ر وتقض د/ دهور في/ ليل ملسي

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

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فعلاتن متفع لن فاعلاتن

ويقول:

في صباح الحياة ضَمَّخْتُ أكوا بي وَأترعتُها بخمْرةِ نفسي...[3]

---

[1]– أبي قاسم الشابي، ديوان أبي قاسم الشابي ،ص 93.

[2]– المصدر نفسه، ص94

[3]– المصدر نفسه، ص94.

الكتابة العروضية:

في صباح ل/حيـاة ضم/مختأكوا	بِ وَ أترع/تها بخم/رة نفسي
0/0//0/ //0// 0/0//0/	**0/0/// //0// 0/0///**
فاعلاتن متفع لن فاعلاتن	**فعلاتن متفع لن فعلاتن**

من خلال التقطيع العروضي نرى أن خفة الإيقاع تعود إلى نوع التفعيلات، التي خلقت حسا عميقا داخل أبيات القصيدة، الذي عبر به الشاعر عن مدى حزنه و معاناته، فيخرج عن صمته و يصوره في إطار إيقاعي خفيف على أذن المتلقي، فقد استطاع أن يخرج منه نغما موسيقيا يتلاءم مع عاطفته و حالته الشعورية .

و هكذا نلخص إلى القول بأنَّ الإيقاع الخارجي هو البنية البرانية للنص الشعري و هو مظهر موسيقي يتحدد في البنية العروضية للقصيدة متمثلة في طبيعة الوزن و القافية و الروي، فالشاعر بني قصيدته بناءا عموديا تقليديا، حافظ فيه على وحدة الوزن و القافية و الروي، أما بخصوص القافية فقد جاءت "مطلقة" موحدة في سائر الأبيات، كما جاءت في كل الأبيات عبارة عن كلمة، و أسهمت بذلك في إعطاء نهايات متميزة للأبيات مما أحدثت تناغما صوتيا خاصا و انسجاما إيقاعيا، مؤدية وظائفها الثلاث: النفسية و المعنوية وكذا الصوتية، أما الروي فقد جاء عبارة عن حرف "السين" مكسورة، مما عكس ذلك تأزم نفسية الشاعر و كآبته جرّاء تخلف شعبه الغارق في آلام الماضي، و حقق الروي إيقاعا نغميا تطرب له الأذان و تهتز له النفوس.

خاتمة

و بعد هذه المحطة العلمية ننتهي في الأخير إلى أهم النتائج التي تم التوصل إليها و التي يمكن إدراجها كالتالي:

- الشعر لا يعتبر شعرا إلاّ بارتباطه بالوزن و الذي يعتبر ركن من أركانه، كما للموسيقى دور مهم فالموسيقى ملازمة للشعر و هي وسيلة من وسائله و لا يمكن تصور وجود شعر دون إيقاع موسيقي.
- صعوبة تحديد مفهوم الإيقاع نظرا لشساعة مجالاته و اختلاف الآراء و وجهات النظر إليه.
- اعتبر القدماء ظاهرة الإيقاع غامضة تتميز بعدم الدقة و الوضوح و حصروها بين القافية و الوزن، في حين أن في الدراسات الحديثة تمادى مفهوم الإيقاع من الوزن إلى إيقاع داخلي و خارجي و غيره من الفنيات الجمالية والموسيقية.
- خلط الشاعر بين عناصر الموسيقى الداخلية و الموسيقى الخارجية مما شكل نغما مميزا في القصيدة الشابية، و قد دل ذلك على ارتباط مشاعره بأحداث القصيدة محققا حالة انسجام بين الذات و الواقع كما أثبت كفاءة الشاعر و تمكنه من التعبير عن آلامه.
- لقد ساهم التكرار بمختلف أشكاله في تماسك أبيات القصيدة فعمل على اتساقها بعضا ببعض، و انسجام العبارات و الأبيات و وحداتها مما أثرى إيقاعا داخليا ذو طابع خاص كان له تأثيره على المستمع شكلا و مضمونا.
- يعد أبو قاسم الشابي من أبرز الشعراء الذين أثرت عليهم خاصية التشاؤم و الحزن و الكآبة و التي ظهرت بشكل واضح في قصيدة النبي المجهول.
- للجناس دورا بارزا في تماسك النصوص الشعرية إذ يعتبر من أبرز الأدوات التي تعمل على التماسك الشكلي للقصيدة، كما أدى وظيفة جمالية على مستوى الدلالة، مما أضفى إيقاعا جماليا تستلذه أذن السامع شكليا و نفسه دلاليا كما ساهم في انسجام أبيات القصيدة و اتساقها.

- شيوع مجموعة من الأصوات المهموسة و المجهورة داخل أبيات القصيدة دلالة على نفسية الشاعر المتأزمة على حال شعبه، حيث عبر بتلك الأصوات عن يأسه و المعاناة التي يعيشها شعبه.
- أما من ناحية الإيقاع الخارجي ركز الشابي في قصيدته على القافية المطلقة المجردة من الردف و التأسيس الموصولة باللين محققة دورها الإيقاعي و الدلالي في القصيدة جاعلا حرف "السين" رويا لقصيدته بحيث أعطى هذا الحرف للقافية العزف الموسيقي اللازم للارتقاء و الصعود بإيقاعها، وقد وظّفه الشاعر من أجل التعبير عن مشاعر الضيق والأسف والأسى الذي اكتسحه.
- نظم الشابي قصيدته على بحر واحد و هو البحر الخفيف، لامتيازه بطواعيته في التعبير، حيث عبر به عن اندفاعه و تألمه عن حال وطنه مما جعل القصيدة ذات مرونة إيقاعية و نغمة موسيقية عذبة.

و أخيرا ما ينبغي إلاّ أن أقول أن النقص من ميزة البشر، فلا يمكن القول بأنني أصبت بمختلف جوانب الموضوع و لكن أتمنى أن أكون قد استوفيت البحث حقه من الجهد و التحليل و لله التوفيق و السّداد.

قائمة المصادر

و المراجع

المصـادر:

- أبي قاسم الشابي، ديوان أبي قاسم الشابي، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط4، 2005م.

المعاجم و القواميس:

- أحمد حسن الزيات و آخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة و النشر و التوزيع، اسطنبول، د ط، ج1، د ت.
- الفيروز آبادي، القاموس المحيط،دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 1999م.
- مجدي وهبة، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974م.
- مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام– القاموس الكامل، دار الراتب الجامعية، بيروت– لبنان، 2000م.
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1،ج8، 1997م.

المراجـــع:

- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، دار القلم، بيروت– لبنان، ط4، 1986م.
- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط6 ،1988م.
- اِبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم، حلب،ط1، 1418ه/1997م.
- إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي،دار الفكر العربي،القاهرة 1992م.
- أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار جيل، بيروت، ط5، 1981م.

- جودت فخر الدين،الإيقاع و الزمان، دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1995م.
- رضوان النجار، الجواهر في البحور و الدوائر، المكتبة الوطنية، تلمسان، ط1، 2000م.
- السلجماني أبو محمد القاسم، المنتزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980م.
- سميح أبو مغلي: العروض والقوافي، دار البداية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009م.
- ابن طباطبا العلوي،عيار الشعر، تحقيق:محمد زغلول سلام، منشاة المعارف، الإسكندرية ط3، د ت.
- عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر، مطبعة هومة، ط1، 1976م.
- عبد الرحمان تبرماسين،البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة،ط1، 2003م.
- العشماوي محمد زكي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، 1981م.
- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1987م.
- عبد العزيز عتيق، علم المعاني والبيان و البديع، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، د ت.
- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء، عمان الأردن، ط1،1998م.

- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994م.
- عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1982م.
- عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في الشعر البحتري دراسة نقدية تحليلية، دار الكتب الوطنية بنغازي، ط1، ليبيا، 2003م.
- عياد شكري، موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية،دار الكتب المصرية،القاهرة، ط3، 1988م.
- عيسى علي العاكوب، موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور، مكتبة الخانجي، القاهرة– مصر، ط3، 1993م.
- الفارابي أبو نصر محمد، الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس عبد المالك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر القاهرة، ،دط، 1967م.
- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات و النشر،عمان، الأردن، ط1، 2004م.
- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ، ج2، 1971م.
- قدامة بن جعفر،نقد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي،دار الكتاب العلمية، بيروت لبنان، د ط، د ت.
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978م.
- كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل و مقدمة في علم الايقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط2، 1981م.
- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، القاهرة، ط2، 1971م.

- محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي و بيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الأردن،ط1، 2005م.
- محمد علوان سالمان، الإيقاع في الشعر الحداثة، دار العلم و الإيمان للنشر، القاهرة، ط1، 2008م.
- محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية،دار القلم، دمشق،ط1، 1991م.
- محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، ط1، 2006م.
- محمود مصطفى، اهدي إلى سبيل علمي الخليل العروض والقافية، تحقيق: عمر فاروق الطباع، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، د ط، 2005م.
- مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2006م.
- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشاة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005م.
- موسى الأحمدي نويوات، المتوسط في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة والترجمة، ط4، 1994م.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين،بيروت، ط7، 1983م.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط14، 2007م.

المراجع المترجمة:

- جون كوهن، النظرية الشعرية – لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للنشر و التوزيع، القاهرة،دط، دت.

الرسائل العلمية:

- بن حليس هدى، البنية الإيقاعية في ديوان أغاني الحياة لأبي االقاسم الشابي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، ، كلية الآداب و اللغات، قسم الأدب العربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2015/2014م.
- رحماني ليلى،البنية الإيقاعية في اللهب المقدس زكريا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب و اللغات،قسم الآداب و اللغة العربية، جامعة أبي بكر بالقايد، تلمسان، 2015/2014م.
- عبد النور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب و اللغات، جامعة الكوفة، 2008م.
- مسعود وقاد، البنية الإيقاعية في شعر فدوى الطوفان، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب و العلوم الإنسانية،قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة ورقلة، 2015م.
- مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي،مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، كلية الآداب و العلوم الإنسانية،قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011/2010م.

المجلات:

- محمد بن يحي، قوافي الشعر العربي من التقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصوتية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 5، بسكرة، جوان2009م.

الفهرس

الفـــهرس

العنوان	الصفحة
شكر و عرفان	–
الإهداء	–
مقدمة	أ–ت
المدخل: موسيقى الشعر و أثرها في البناء الشعري	5
1. تعريف الإيقاع	6
• لغة	6
• اصطلاحا	7
2. الايقاع عن الغرب وعند العرب	8
• عند الغرب	8
• عند العرب	9
3. الإيقاع و الوزن	15
الفصل الأول: بنية الايقاع الصوتي في " قصيدة النبي المجهول لأبي قاسم الشابي"	18–47
1. تعريف التكرار	20
2. أشكال التكرار	21
• تكرار الحرف	21
• تكرار الكلمة	26
• تكرار العبارة	30
3. الجناس و أنواعه	35

• تعريف الجناس	35
• أنواع الجناس	36
أولا: الجناس التام	36
1. الجناس المماثل	37
2. الجناس المستوفي	40
ثانيا: الجناس غير التام	**40**
1. الجناس المضارع	41
2. جناس لاحق	41
3. جناس ناقص	43
4. جناس مصحف	44
5. جناس مقلوب	45
6. جناس الاشتقاق	46
الفصل الثاني: جماليات الإيقاع العروضي في "قصيدة النبي المجهول لأبي قاسم الشابي"	48-63
1. القافية و حروفها	50
أولا: القافية	50
أ. تعريفها	50
• لغة	50
• اصطلاحا	51
ب.نوع قافية قصيدة النبي المجهول	52

ثانيا: حروفها	55
أ. الروي	55
ب.الوصل	57
2. الوزن	59
الخاتمة	64
قائمة المصادر و المراجع	67
الفهرس	73

ملخص

يهدف البحث إلى دراسة الإيقاع في" قصيدة النبي المجهول لأبي قاسم الشابي"، إذ يعتبر الإيقاع عنصر مهم في الخطاب الشعري، حيث بدأت دراستنا بتحديد مفهوم الإيقاع لغة و اصطلاحا، و نظرة العرب و الغرب لهذه الظاهرة، إذ يعد الإيقاع من أهم العناصر التي يعتمد عليها الشعر و من أكثر الآليات التي تتحكم في النص الشعري، كما تطرقنا إلى مظاهر الإيقاع الداخلي و الخارجي في قصيدة الشابي، و الذي منهما تتفرع جميع الظواهر الإيقاعية التي تؤلف في النص الأدبي منتجة إيقاعا موسيقيا ذو طابع خاص على القصيدة، فقد استطاع الشابي ان يحقق في قصيدته هذين الإيقاعين للتعبير عن مشاعر الضيق والأسف والأسى الذي اكتسحه مما جعل القصيدة ذات مرونة إيقاعية و نغمة موسيقية عذبة.

Abstract

The research aims to study rhythm in the poem of the unknown prophet by Abu al-Qasim al-Shabi, where rhythmis an important element in poetic discourse. Where our study began by defining the concept of rhythm, linguistically and technically, and the Arab and Western view of this phenomenon, as rhythmis one of the most important elements on which poetry depends. It is one of the most mechanisms that control the poetic text, and wealsotouched on the manifestations of internal and external rhythm in Al-Shabbi'spoem, from which all rhythmic phenomena are formed in the literary text, producing a musical rhythm of a special nature on the poem. The feelings of distress, regret and sorrwthat swept over him, which made the poem flexible, rhythmic and a sweet musical tone.