

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignements Supérieur  
et des recherche scientifique  
Université Akli Mohand Oulhadj  
Tasdawit Akl iMuhend Ulhaj – Tubirett–  
Faculté des lettres et des langues



جامعة البويرة

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي  
جامعة أكلي محند أولحاج  
-البويرة-  
كلية اللغات و الآداب  
قسم اللغة و الأدب العربي

# التجديد الإيقاعي في قصيدة "الكوليرا" لنازك الملائكة

مذكرة لنيل شهادة الليسانس في اللغة و الأدب العربي

- إشراف الأستاذة:  
صليحة لطرش.

-إعداد الطالبتين :  
❖ حنان مسلم.  
❖ أسماء عميار.

السنة

الجامعية 2015/2014

## شكر

نشكر الله تعالى ونحمده حمدا  
كثيرا على هذه النعمة  
ونسأله أن يوفقنا لما يحبه  
ويرضاه

كما نتقدم بالشكر للأستاذة  
المشرفة "صليحة لطرش"  
على صبرها وجديتها في تتبع  
خطوات هذا العمل.

## إهداء

الحمد لله ونستعين به الموفق وحده لا شريك له،  
أنعم علينا ووفقنا في مشوارنا الدراسي.

أهدي ثمرة جهدي إلى من وصى بهما الرحمان "وبالوالدين إحسانا"

"أمي"

"أبي"

إلى ركيذة العائلة "جدي" طالبة له عمرا مديدا وعملا سديدا.

إلى شموع البيت وبهجته أخواتي "حسيية، هانية، عبير، سيد علي، لميس"

إلى من تتميز بالإخاء وتتلى بالإخلاص، عمتي "نورة" وأولادها

"وسيم، رؤى، أروى، وديع"

إلى من قضيت معهم أحلى السنوات "دلال" و"فريال"

إلى من شاركتني هذا العمل "أسماء"

إلى كل من وسعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي

أهدي هذا العمل المتواضع

## حنان

مَلِكِ

يعد الشعر الحر انعطافاً شعرياً مهماً لم يعرف الشعر العربي مثيلاً لها في مسيرته من قبل، ذلك أنه لم يتغير على مستوى الشكل فحسب بل على مستوى المضمون أيضاً.

فرواد الشعر الحر أعادوا النظر في المقاييس التي كانت سائدة من قبل من لغة شعرية وموسيقى وقافية ومعنى شعري وغيرها، فلم يتخلصوا من كل المقاييس، إذ عدلوا في بعضها وأضافوا مقاييس جديدة أيضاً فاهتموا بالإيقاع من حيث أنه ضرورة للشعر متصل باللغة.

فإن صلة الشعر بالموسيقى صلة مصيرية وغير قابلة للفصل مطلقاً، حيث يمكن تلخيص مزايا الشكل الإيقاعي الجديد "إيقاع القصيدة الحرة" في أربعة عناصر:

- 1- التخلص من النظام الهندسي الصارم، ومن الإيقاعات الموسيقية الحادة.
- 2- إعطاء الشاعر قدراً كبيراً من الحرية، فقد انفتح أمامه المجال للتنوع النغمي، وذلك بعد أن أصبحت التفعيلات أكثر حرية.
- 3- انسياب التركيب الموسيقي وفر للشاعر إمكانية أكبر لاستيعاب مضمونه الحديث في سهولة لم تكن في متناول شعراء القصيدة التقليدية.
- 4- تحرر الشاعر من القافية زاد من توسيع المجال النغمي أمامه فصار بإمكان الشاعر أن يكيف إيقاعاته بالصورة التي يريدها.

فالإيقاع جوهر الشكل وليس قالباً خارجياً، فهو يصهر عناصره لتشكيل القصيدة وتنمو محققة كيانها واستقلاليتها، ذلك لأن الشعر ليس مجرد صور وعواطف وأفكار، بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروضها الإيقاع.

فالموسيقى الجديدة في الشعر الحر تعبر عن علاقة جديدة بالعالم، لهذا تذهب "تذهب نازك الملائكة" إلى أن الأوزان الحرة تتيح للشاعر أن يعبر عن تجربته في واقعه الجديد خارج القيود القديمة التي تكبل طاقته الفكرية والشعورية.



ولقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع أملا في التعرف على أهم العناصر الجديدة التي أتى بها رواد الشعر الحر خاصة "نازك الملائكة" وقناعتنا بأهمية وجدارة هذا الموضوع بعهد أن أصبح الشعر الحر ظاهرة بارزة في الحياة الأدبية.

وتحددت إشكالية بحثنا في الأسئلة التالية: ما هو الشعر الحر؟ وما هو الجديد الذي أتى به رواده؟ وهل الدافع إلى التجديد معرفة عروضية فحسب؟ وما هو الإيقاع؟ وفيما تكمن مستوياته؟

وغيرها من الأسئلة التي بقيت عالقة في أذهاننا، وبهدف الحصول على أجوبة شافية لها، سطرنا خطة اقتدينا بها وسرنا وفقها فكان المدخل في صدارة البحث، تحدثنا فيه عن الشعر الحر بداياته والجديد الذي أتى بها رواده، إضافة إلى التجديد الموسيقي فسي القصيدة المعاصرة ثم تلا هذا فصلين: الفصل الأول كان نظريا حيث قسمناه إلى مبحثين الأول كان خاصا بمفهوم التجديد الذي جاءت به "نازك الملائكة"، أما المبحث الثاني كان خاصا بمفهوم الإيقاع عند العرب وعند الغرب وأهم العناصر الإيقاعية، بينما كان الفصل الثاني نظريا تطبيقيا في نفس الوقت، تناولنا فيه تجليات الإيقاع في قصيدة "الكوليرا" وما تضمنته من موسيقى داخلية متمثلة في التكرار والتدوير في المبحث الأول، أما المبحث الثاني فخصصناه للموسيقى الخارجية المتمثلة في القافية والوزن واستخراج أهم النماذج من القصيدة، لنشير إلى حقيقة أن الشعر الحر قد حقق سبق في التجديد من خلال الإطار الموسيقي، ثم تلا هذا خاتمة كانت مجملة وملخصة لما تطرقنا إليه في بحثنا هذا.

وكل هذا البحث لم ينجز من العدم، وإنما التمسنا النور من عدة كتب هامة كانت لنا منبعا فياضاً، في مقدمتها كتاب "قضايا الأشعر المعاصر" لنازك الملائكة وكتاب "العروض وإيقاع الشعر العربي" لعبد الرحمن تبرماسين بالإضافة إلى كتاب "إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده" لمحمد مصطفى أبو الشوارب.

التجديد في الأدب معناه ابتكار ما هو غير مألوف وتتجلى هذه الظاهرة في أعمال الأدباء وتبرز في الشعر لكونه فنا يأتي في مقدمة الفنون.

فالشعر حالة وجدانية فكرية وهو تعبير عن عاطفة ويثير في النفس من شعور<sup>(1)</sup>.

ولقد أدرك الشاعر المعاصر أن المعاصر أن الأسلوب القديم بطريقته الملتزمة

وشكله القديم لم يعد قادرا على استيعاب مفاهيم الشعر الجديد، ومن هنا ظهرت

محاولات جادة عرفت بـ "الشعر الحر"<sup>(2)</sup>.

فحاول رواد الشعر الحر أن يجددوا الشعر من خلال تجديد لغته ويغنها من خلال

احتكاكهم بالحياة الجديدة، لقد وجدوا أن اللغة التقليدية جامدة عاجزة عن مواكبة حركة

الحياة فثاروا عليها، ومن ثم كان لا بد من التجديد على ضوء تجربة جديدة للحياة.

وأصبح من الضروري أن يجدد الشاعر في طرق تعبيره وأدواته الفنية تماشيا مع

روح العصر، فكان التحرر والتمرد من القيود والأشكال القديمة هما أولى مداخل هذا

العصر الجديد<sup>(3)</sup>.

ومن بين عناصر التجديد في الشعر الحر نجد التجديد الموسيقي، حيث تعد من

أكثر الظواهر الفنية بروزا في الشعر العربي المعاصر وأشدّها ارتباطا بمفهوم التجديد

والتي كانت تتحصر عند القدامى في الوزن والقافية والبحور الخليلية، وقد وجد الشاعر

---

(1) - كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة المعاصرة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2004، ص12.

(2) - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط4، 1962، ص107.

(3) - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1962، ص107.

المعاصر نفسه في أمس الحاجة إلى التغيير في الشعر، فظهرت محاولات جادة في سبيل هذا التغيير، وهذا التغيير لم يكن نتيجة عجز الشعراء وإنما كان دافعه الحقيقي في رأي "عز الدين إسماعيل" جعل التشكيل موسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية للشاعر، فالقصيدة تحدث نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة.

إذا فالموسيقى في القصيدة المعاصرة قائمة على أساس أن القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة معينة للشاعر بذاته، فقد تشبث الشاعر المعاصر بالحرية المطلقة كما كان يرفض التقيد<sup>(1)</sup>.

حين حاولت القصيدة العربية المعاصرة تحطيم هذه الهندسة فإنها لم تكن تنوي إنهاء الصلة بين الشعر والموسيقى، بل تعتمد إيقاعا جديدا يستمد أغلب مقوماته من نظام الحركة في سبيل تحقيق بنية إيقاعية جديدة، وقد أصطلح على هذه البنية الإيقاعية الجديدة بالإيقاع<sup>(2)</sup>.

(1) - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط 2، 1972، ص 62.

(2) - محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، ط 1، 1985، ص 142.



# الفصل الأول

## التجديد و الإيقاع في الشعر الحر

1- مفهوم التجديد

2- مفهوم الإيقاع

## 1. التجديد والإيقاع في الشعر الحر:

## 1- مفهوم التجديد:

**لغة:** تشير معاجم اللغة إلى أن التجديد من أصل لفعل تجدد، وتجدد الشيء بمعنى صار جديداً، وجدده أي صيره جديداً، فجعل القديم جديداً أعاده إلى حالته الأولى، وجد الثوب أي أعاده إلى أول مرة، وكذلك أجده واستجده أي صيره جديداً<sup>(1)</sup>.

التجدد هنا في أصل معناه اللغوي يبعث في الذهن تصورا وهو أن الشيء المجدد قد كان في أول الأمر موجودا وقائما وللناس به عهدا، كما وردت الجدة إلى مصدرها الجديد وهي بالكسرة ضد البلى، والجديد نقيض البالي فيقال بيت فلان ثم أجد بيتا من الشعر أي أعاد بناءه أي أن الشيء قد أتت عليه الأيام فأصابه البلى وصار قديما<sup>(2)</sup>.

**اصطلاحا:** التجديد مصطلح وجد من القدم وقد جاء في الكتاب الحكيم كذلك المعاجم اللغوية والذي يعني: إعادة القديم إلى الوجود في شكل جديد، وقد كان التجديد مصاحبا للشعر العربي في عصوره المختلفة<sup>(3)</sup>، فالدعوة إلى التجديد بحركاتها نابعة من إيمان الشعراء بحيوية الشعر وأصالته، فنمط الحياة الجديدة وتطورات العصر تستدعي من الإنسان أن يعيد النظر في مدركاته العقلية ومكوناته النفسية وعوالمها الروحية وظروفه

(1)- ابن منظور، لسان العرب، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، م ج 3، ط 1993، ص 1، ص 136

(2)- ابن فارس الحسن زكريا، مقاييس اللغة، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، القاهرة، ج 1، ط 2، 2002، ص 409.

(3)- عبد الرحمن عبد الحميد، النقد بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، د. ط، 2005، ص 20.

الاجتماعية والاقتصادية والسياسية محاولا دائما وضع نفسه مقابل هذا الشعر<sup>(1)</sup>.

نجد الشاعرة العراقية "نازك الملائكة" تدعو إلى تجديد الجانب الشكلي للقصيدة بأن ذلك نابع من أصل تراثي يعود إلى الموشح والبند، ويرتبط بتفعيلات الخليل سوى لأن الشعراء المعاصرين مالوا إلى البحور الصافية دون الممزوجة لما فيها من ترويض وتعامل سهل مع تفعيلاتها، وهي لهذا ترى أنه لا بد من إيقاع جديد يتناسب وذوق العصر ومغيراته مع رفض كل قيد صارم ومن ثم الجرح إلى الاسترسال والعبارة الطويلة التي لا تتصاع لقصد البيت التقليدي بل تكون راضخة لمتطلبات الدفقة الشعورية، ومن هنا أدرك الشاعر لمعاصر وفق ما دعا إليه من تجديد بأن الشعر لم يعد وصفا لظواهر سطحية أو مجرد مجاملة بل جعل واقع الإنسان نقطة انطلاق والتقاء للجوانب المادية العلمية وما يقابلها من جوانب روحية غيبية رابطة خلق منحرجات الخيال.

وتتشبث الشاعرة "نازك الملائكة" بموقفها الرامي إلى التجديد حيث أنها اعتبرت أي شاعر عربي مقلد وإنما هو أسير قواعد جاهلية وعواطف مقيدة وألفاظ ميتة في إشارة منها إلى رغبتها الملحة في عملية التجديد سواء كان منبعها عربي أو غربي، فهي تصاح نفسها والقارئ العربي بقولها: «إنني اندفعت إلى التجديد بتأثير معرفتي بالعروض العربي وقراءتي للشعر الإنجليزي»

رغبتها في التجديد كانت من خلال احتكاكها بالشعر الإنجليزي خاصة بشعر "البيوت"

(1) - علي عشري الزايد، قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1998، ص06.

إضافة إلى خلفيتها المعرفية فيما يخص العروض.

والتجديد في الشكل يتضمن عنصرا مهما وهو اللغة الشعرية، فهي تعتبر بمثابة انحراف عن لغة التعبير المباشر، وهي الانزياح عن اللغة العادية أو اللغة اليومية، وبهذا تكون لغة الحياة اليومية غزت على الشعر خاصة في القصيدة الحرة<sup>(1)</sup>.

سرعان ما راح الشعراء يتخلصون من عمود الشعر، ويتبعون ما تجود به قرائحهم من إبداع، وها هي الشاعرة العراقية الشهيرة "نازك الملائكة" تقود هذه الحركة الفنية بعد الحرب العالمية الثانية من وطنها الأم العراق فكتبت قصيدتها "الكوليرا" تقول في مطلعها:

سَكَنَ اللَّيْلُ

أَصْنَعُ إِلَيَّ وَفَعِ صَدَى الْأَثَاتِ

فِي عُمُقِ الظُّلْمَةِ، تَحْتَ الصَّمْتِ، عَلَى الْأَمْوَاتِ<sup>(2)</sup>

نلاحظ أن القصيدة مبنية على تفعيلة واحدة هي فعلن من الخبب أو المتدارك ولكن من دون أن تتقيد الشاعرة بنظام البت المؤلف من شطرين أو بعدد التفعيلات أو القوافي. تمكن العرب من المضي قدما بالشعر وإخراجه في ثوب جديد مواكب لمستجدات العصر، وخروجا من رتابة الموسيقى، فكسروا تلك الرتابة بالخروج عن وحدة البحر في القصيدة الواحدة، كما تحرروا من وحدة القافية والروي<sup>(3)</sup>.

(1) - مصطفى حركات، الشعر الحر أسسه وقواعده، دار ثقافية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998، ص145.

(2) - ينظر: بلامين فتيحة، السبيل في الأدب العربي، دار السبيل، الجزائر، ط1، 2007، ص129.

(3) - المرجع نفسه، ص130.

وفي هذا الصدد يقول "طه حسين": «وأوزان الشعر العربي وقوافيه ليست من التقديس»<sup>(1)</sup>. "طه حسين" يقر أن الأوزان والقوافي ليست مقدسة أي يمكن التصرف فيها وهي قابلة للتغيير والتبديل.

وفي هذا الإطار يرى عبد المنعم خفاجي الشعر الحر تغييره كامل لنظام القصيدة الشعرية العمودية، وفيه محاولة لسدل الستار على تراثنا الشعري المأثور<sup>(2)</sup>. هو يتفق مع المجددين في أن الشعر الحر هو تعبير عن حياة جديدة وهو نتيجة لمفهوم جديد للشعر أبدعته مرحلة جديدة.

ولقد كان الحضارة الجديدة التي فتح العرب أعينهم عليها دافعا إلى التغيير، ذلك أن الحضارة كما تقول "نازك الملائكة" تفجير المعاني الدقيقة الحساسة في قلب الشاعر، وتوسيع آفاق شعره.

يبدو أن أي حركة تجديدية لا تتبع من فراغ، وكذلك كان الأمر بالنسبة للشعراء العرب المجددين، فالأفراد المجددون إنما يجددون بدافع من حاجة روحية تتاديهم إلى ملء فراغ ناشئ عن تصدع خطير في بعض نواحي المجال الذي تعيش فيه الأمة.

وبالنسبة للشعر الحر في حد ذاته ترى "نازك الملائكة" خلال حديثها عن الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر: «إن لهذا الشعر اندفاعا اجتماعية تمتلك جذورا اجتماعية تحتم انبثاقها وتستدعه» مما دفع بهم إلى إحداث الجديد في الفن والإبداع<sup>(3)</sup>.

(1) - ينظر: بلامين فتيحة، المرجع السابق، ص131.

(2) - ينظر، بلامين فتيحة، المرجع السابق، ص133.

(3) - صبييرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دار هومة، الجزائر، ط1، 2009، ص14.

## 2- مفهوم الإيقاع:

**لغة:** ورد في لسان الرب لابن منظور: الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها<sup>(1)</sup>.

فهو من خلال تعريفه هذا يبين أن مصدر الإيقاع هو اللحن والغناء وهو الذي يعمل على إبرازهما وإظهارهما.

ووافق في هذا "الفيروز الأبادي" من خلال تعريفه الذي أورده في قاموسه "المحيط": والإيقاع إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها<sup>(2)</sup>.

وتعريف الإيقاع لا يتخلف كثيرا عن تعريف القدامى إذ حدده "المنجد": الإيقاع هو اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء<sup>(3)</sup>.

فكلمة الإيقاع نوعها مصدر وهو ينتج من التوافق الموجود بين مختلف الأصوات.

**اصطلاحاً:** الإيقاع هو عبارة عن تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة النسب، وهذه الظاهرة قد تكون ارتكازا كما قد تكون مجرد صمت<sup>(4)</sup>.

فالإيقاع عند ريتشارد هو النسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع<sup>(5)</sup>. ريتشارد لا يرى الإيقاع شيئا ذاتيا في الكلام بل نشاطا نفسيا

(1) - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 2005، ج15، ص263.

(2) - ينظر: الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار جيل، بيروت، ص120.

(3) - ينظر: المنجد في اللغة و الاعلام، دار المشرق، بيروت، ط40، 2003، ص914.

(4) - ينظر: محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، ص56.

(5) - ينظر: المرجع نفسه، ص141.



لدى المتلقي .

إن الإيقاع بوصفه نظاما ما يزال يفتقد في أطروحات الكثير من النقاد إلى الدقة والشمول والتحديد، ويبدو أنه لن يكتسب وضوحا مرموقا في القريب العاجل لما يحيطه من غموض مفهومي ناتج من اختلاف وجهات النظر، أي أن البنية الإيقاعية تخضع لجدلية أساسية هي التي تمنحها خصائصها وتحكم تطوراتها وتغييراتها والتحويلات التي تخضع لها<sup>(1)</sup>.

فارتبط الشعر منذ نشأته الأولى بالإيقاع، فالإيقاع يدل في مفهوم الشعر عند الإنسانية جمعاء، ويرى "يوري لوتمان" أن الإيقاع أساس البنية الشعرية وذلك حين يعتبر الإيقاع في القصيدة هو العنصر الذي يميز به الشعر عما سواه<sup>(2)</sup>.

فالإيقاع منضبط يقوم على تناسب الحركات والسكون، فلقد انطلق "يوسف الخال" في تحديد الشعر من الإيقاع، وهو يريد أن يكون نابعا من القصيدة لا تقليدا لإيقاع موروث، فيقول إذا كان الإيقاع ضرورة في الشعر فضرورته لا تعني أن يكون تقليدا أو مفروضا على الشاعر<sup>(3)</sup>.

ويمكن القول أن الشعراء المحدثين كانوا أكثر وعيا من أسلافهم لهذه الظاهرة

(1) - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001، ص18.

(2) - ينظر: صبيحة ملوك، بنية الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر، ص09.

(3) - ينظر: فاتح علاق، مفهوم الشعر الحر عند رواد الشعر الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005، ص134.

(الإيقاع) البالغة الأهمية والتي أصبحت تحدد جزءا كبيرا من مصير القصيدة المعاصرة، إذ استفادوا من عصرهم وما فيه من خبرات جمالية فوعوا جيدا معنى التناظر.

### الإيقاع عند العرب والغرب:

1- عند العرب: إن أول من استعمل مصطلح إيقاع من العرب هو "ابن طباطبا"

في كتابه "عيار الشعر".

تعريف ابن طباطبا للإيقاع: وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد له من حسن تراكيبه واعتدال أجزائه، فاجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تم قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من الأجزاء التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه<sup>(1)</sup>.

ما نلاحظه لأول وهلة من هذا النص هو الجمع بين الوزن والإيقاع وأن هذا الأخير مقترن بالشعر الموزون، وبهما يتحقق الفهم وصحة المعنى، وإذا فقد جزء من أجزائه اختل توازن البنية الإيقاعية في القصيدة.

على غرار "ابن طباطبا" الذي جمع بين مفهومي الإيقاع والوزن نجد كذلك "محمد فتوح" حيث يقول « ومن مجموع مرات هذا التردد في البيت الواحد تتكون صور الوزن الشعري، فالوزن هو الصورة الخاصة للإيقاع، وكلاهما يقوم على التكرار من جانب

(1) - ينظر: ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص21.

الشاعر، والتوقع من جانب المتلقي»<sup>(1)</sup>.

في حين نجد أن معظم الباحثين العرب قد أجمعوا على أن هناك تباينا بين مفهومي الوزن والإيقاع ونذكر منهم:

"محمد غنيمي هلال" الذي سعى إلى التفريق بين الوزن والإيقاع بعد أن كثر الخلط بينهما، فجعل لكل منهما تعريفا خاصا به ويقصد بالإيقاع عنده: وحدة النغمة التي تكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في النثر، أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي، فحركة كل تفعيلة تمثل وحدة الإيقاع في البيت<sup>(2)</sup>.

بالنسبة إليه الإيقاع تمثله التفعيلة، وهذا بتوالي الحركات والسكنات بشكل منتظم ولم يخص الإيقاع في الشعر فقط، بل للنثر أيضا.

وهناك من أشار إلى ما يحدثه الإيقاع في نفس المتلقي وأحاسيسه من خلال النغم ومختلف الوسائل الموسيقية التي يتميز بها، وهذا ما قصده "جبور عبد النور" في قوله: «الإيقاع فن مستحب في إحداث إحساس مستحب، بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم

(1) - ينظر: محمد فتوح أحمد، موسيقى الشعر العربي، زهراء الشرق، القاهرة، ط3، 1998، ص342.

(2) - ينظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط6، ط6،

العبارات واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة»<sup>(1)</sup>.

كانت هذه أهم آراء ومفاهيم الباحثين واللغويين العرب حول مفهوم الإيقاع، وستعرض الآن إلى أهم التعارف التي قدمها الغربيون حول هذا الموضوع.

**2- عند الغرب:** اختلفت الآراء حول أصل كلمة إيقاع *rythme*، حيث يرى "عبد

الرحمن تيرماسين" أن كلمة إيقاع ذات أصول إغريقية، إذ يقول: «أن كلمة إيقاع

انحدرت من أصل إغريقي» ويطلق عليه لفظ *rythmos* ولم يكن يفرق بينه وبين القافية

*rime* للظن بأنهما من أصل واحد، ثم انتقلت إلى اللاتينية باسم *rythmos* بقي

الاختلاط سائدا بين المصطلحين "إيقاع وقافية" لكنهم يدركون أنه حركة منتظمة وموزونة،

وبقي هذا المفهوم سائدا حتى القرن السادس عشر حيث تم التفريق بين المصطلحين

وأصبح لكل منهما دلالاته ومعناه المستقل<sup>(2)</sup>.

والشاعر الفرنسي "بودلير" أدرك أن القافية ليست في غنى عن الإيقاع ولا الإيقاع في

غنى عنها، ولهما ميزة مشتركة وعميقة.

أما "هنري ميشونيك" أضاف في كتابه "نقد الإيقاع" مصطلح اللاموضوعية

*Subjectivité* لأنه يعتبر الإيقاع منظم لاموضوعي للخطاب<sup>(3)</sup>.

(1) - ينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص44.

(2) - عبد الرحمن تيرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003،

ص80.

(3) - ينظر المرجع نفسه، ص83.

ومن خلال قوله هذا ندرك أن الإيقاع هو المنظم والمرتب للخطاب الذي يتميز بالذاتية.

و"بنفنيست" يجد فيه المنظم لكل ما هو متسرب، كل ما لا يمكن القبض عليه<sup>(1)</sup>، فبعدها خص "ميشونيك" الإيقاع بالذاتية والذي يعتبر من اختصاص المبدع يعبر من خلاله عن ذاته، أعطاه "بنفنيست" خصائص أشمل وجعله الضابط لما هو متسرب وكل ما لا يمكن التحكم فيه.

وفي الموسوعة العالمية باللغة الفرنسية ورد تعريف الإيقاع «بأنه كل ظاهرة نشعر أو

نقوم بها، ولا بد أن نستجيب لعنصرين من العناصر التالية: \*البنية Structure

\*الزمنية Périodicité \* الحركة Mouvement والمعمول به البنية والزمنية<sup>(2)</sup>.

أيد هذا القول فكرة "ميشونيك" وهي أن الإيقاع ظاهرة تتبع من ذات الفرد عن طريق

استجابتها لعنصرين هما: البنية والزمنية.

وعروض الشعر الفرنسي عروض مقطعي، ويأتي هذا الإيقاع من نبر المقطع الأخير

في كل تفعيلة أو وحدة<sup>(3)</sup>.

فالإيقاع ينتج من رفع الصوت بعد خفضه، وهذا في كل مقطع أخير<sup>(4)</sup>؛ أي La

syllabe من تفعيلة أو وحدة، وفي الشعر الإنجليزي مثلاً: يتولد الإيقاع من النبر Stress

(1) - ينظر: عبد الرحمن تيرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 81.

(2) - ينظر: المرجع نفسه، ص 2.

(3) - ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 6، 1988، ص 343.

(4) - ينظر: المرجع نفسه، ص 344.

إذ فيها مقاطع نطق منبورة وأخرى تنطق بلا نبر أو من تواليها معا تتكون وحدة نغمية ينشأ عن تردها ما يدعى بالإيقاع.

ويبقى الإيقاع بعد كل هذا أصعب التقنيات المتحكمة في النص الشعري لأنه يتحقق من خلال التوازي بين محورين -الصوتي والدلالي- ولهذا فإن مهمة الإيقاع تنظيمية أكثر مما هي جمالية، يسعى من ورائها إلى إحداث التناغم وكذا كونها تقوم بالتنسيق والانسجام بين بنيات النص الشعري وهذا ما يجعله كلا متماسكا.

ويتحدد الإيقاع الشعري للقصيدة المعاصرة في مستويين:

1- **المستوى الصوتي الداخلي:** الذي تحكمه ضوابط صوتية داخلية أوسع من الوزن والنظام المجردين.

2- **المستوى الصوتي الخارجي:** ويحكمه الوزن والقافية.

وعليه فقد ارتبطت موسيقى الشعر بالوزن والقافية بدرجة أولى، كما يتميز الشعر العربي المعاصر بمستويات إيقاعية خفية وباطنية يصعب التعرف عليها عن طريق السماع وحده.

ولقد عالج عز الدين اسماعيل مسألة الإيقاع في الشعر الحر معتمدا على مصطلح "التشكيل الموسيقي" يمكن تحديده في ثلاث مراحل أساسية:

1- مرحلة البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين.

2- مرحلة التفعيلة التي تتكرر السطر الشعري تكرارا غير منضبط.



3- مرحلة الجملة الشعرية الصورة المتطورة عن صورة السطر الشعري<sup>(1)</sup>.

بعد عرضنا للتجديد والإيقاع في الشعر الحر تبين لنا أن الشاعرة "نازك الملائكة" لم تأتي بجديد عروضي على صعيد الرؤيا، فهي قد استلهمت العروض الخليلي محدثة بعض التغيرات لكي تجاري تجربة الشعر الجديد، فالشعر الحر في كل أحواله يبتعد عن الموسيقى الظاهرة بما تشمله من وزن يضبط النغم محدثا موسيقى جديدة.

---

(1) - صبيبة ملوك، البنية الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر، ص 203.

# الفصل الثاني

## الحمد الثاني

تجليات الإيقاع في قصيدة "الكوليرا"

1- موسيقى داخلية.

2- موسيقى خارجية.

## الكوليرا

سَكَنَ اللَّيْلُ

أَصْغَ إِلَى وَفَعِ صَدَى الْأُنَاتِ

فِي عُمُقِ الظُّلْمَةِ، تَحْتَ الصَّمْتِ عَلَى الْأَمْوَاتِ

صَرَخَاتٍ تَعْلُو تَضْطَرِبُ

حُزْنٌ يَنْدَفِقُ يَنْتَهَبُ

يَتَعَنَّرُ فِيهِ صَدَى الْأَهَاتِ

فِي كُلِّ فُوَادٍ غَلِيَانُ

فِي الْكُوخِ السَّاكِنِ أَحْزَانُ

فِي كُلِّ مَكَانٍ رُوحٌ تَصْرُخُ فِي الظُّلْمَاتِ

فِي كُلِّ مَكَانٍ يَبْكِي صَوْتُ

هَذَا مَا قَدْ مَرَّقَهُ الْمَوْتُ

يَا حُزْنَ النَّيْلِ الصَّارِخِ مِمَّا فَعَلَ الْمَوْتُ

\* \* \*

طَلَعَ الْفَجْرُ

أَصْبَحَ إِلَى وَفَعِ خُطَى الْمَاشِيْنَ

فِي صَمْتِ الْفَجْرِ، أَصْبَحَ، أَنْظُرُ رَكْبَ الْبَاكِيْنَ

عَشْرَةُ أَمْوَاتٍ، عَشْرُونَ

لَا تُحْصِ أَصِحَّ لِلْبَاقِينَ

اسْمَعِ صَوْتَ الطِّفْلِ الْمِسْكِينِ

مَوْتَى، مَوْتَى، ضَاعَ الْعَدَدُ

مَوْتَى، مَوْتَى، لَمْ يَبْقَ عَدَدٌ

فِي كُلِّ مَكَانٍ جَسَدٌ يَنْدُبُهُ مَحْزُونٌ

هَذَا مَا فَعَلَتْ كَفُّ الْمَوْتِ

لَا لَحْظَةَ إِخْلَادٍ لَّا صَمْتٌ

الْمَوْتِ، الْمَوْتِ، الْمَوْتِ

تَشْكُو الْبَشَرِيَّةُ مِمَّا يَرْتَكِبُ الْمَوْتِ

\* \* \*

الْكُولِيرَا

فِي كَهْفِ الرُّعْبِ مَعَ الْأَسْلَاءِ

فِي صَمْتِ الْأَبَدِ الْقَاسِي حَيْثُ الْمَوْتُ دَوَاءٌ

اسْتَيْفِظْ دَاءُ الْكُولِيرَا

حَقْدٌ يَنْدَفِقُ مَوْتُورًا

هَبَّطَ الْوَادِي الْمَرْحُ الْوَضَاءُ

يَصْرُخُ مُضْطَرَبًا مَجْنُونًا

لَا يَسْمَعُ صَوْتَ الْبَاكِينَا

كُلَّ مَكَانٍ خَلْفَ مَخْلَبِهِ أَصْدَاءُ

فِي كُوخِ الْفِلَاحَةِ فِي الْبَيْتِ

لَا شَيْءَ سِوَى صَرَخَاتِ الْمَوْتِ

الْمَوْتِ، الْمَوْتِ، الْمَوْتِ

فِي شَخْصِ الْكُولِيرَا الْفَاسِي يَنْتَقِمُ الْمَوْتِ

\* \* \*

الصَّمْتُ الْمَرِيزُ

لَا شَيْءَ سِوَى رَجْعِ التَّكْبِيرِ

حَتَّى حَقَّارِ الْقُبُورِ ثَوَى لَمْ يَبْقَ نَصِيرُ

الْجَامِعُ مَاتَ مُؤَذِّنُهُ

الْمَيْتُ مَنْ سَيُؤَبِّنُهُ

لَمْ يَبْقَ سِوَى نَوْحِ وَرَفِيرِ

الطِّفْلِ بِلَا أُمٍّ وَأَبٍّ

يَبْكِي مِنْ قَلْبٍ مُلْتَهَبٍ

وَعَدَا لَا شَاكَ سَيَلْقَاهُ الدَّاءُ الشَّرِيرُ

يَا شَبَحَ الْهَيْضَةَ مَا أَبْقَيْتُ

لَا شَيْءَ سِوَى أَحْزَانِ الْمَوْتِ

الْمَوْتِ، الْمَوْتِ، الْمَوْتِ

يَا مِصْرَ شُعُورِي مَرَّقَهُ مَا فَعَلَ الْمَوْتُ<sup>(1)</sup>.

---

(1) - نارك الملائكة، الديوان، دار العودة، بيروت، م2.



## - تجليات الإيقاع في قصيدة الكوليرا:

تتميز القصيدة الحرة بجملة من الظواهر الفنية على مستوى الاستعمال الموسيقي أو على مستوى البنية الإيقاعية، ولا شك أن هذه الظواهر الإيقاعية ترتبط ارتباطات وثيقا بالرؤية الفنية للنص الشعري في بعده البنائي<sup>(1)</sup>.

هذا لا يعني كثيرا بالقيم الإيقاعية لهذه الظواهر، بقدر ما انصب جهدنا على إبراز الظواهر ذاتها والكشف عن وجودها.

## • الموسيقى الداخلية:

تعتبر الموسيقى الداخلية ذات جانبيين مهمين:- اختيار الكلمات وترتيبها - الملائمة بينها وبين المعاني التي تدل عليها. فالإيقاع الداخلي إيقاع متنوع يتألف مع نمو القصيدة<sup>(2)</sup>، ومن القضايا التي برزت أمام التجربة الموسيقية الجديدة للشعر الحر هي قضية "التدوير".

**التدوير:** يشير مصطلح التدوير في الدراسات التي تتصل بعلم العروض وموسيقى الشعر إلى معنيين أولهما خاص بالقصيدة البيئية التقليدية والآخر خاص بالشعر الحر. فالتدوير في الشعر الحر يعني أن البيت يمتد ليشمل غير سطر من أسطر

(1) - ينظر: محمد مصطفى أبو الشوارب، إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، دار الوفاء لنديا النشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2005، ص124.

(2) - ينظر: يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2006، ص189.

القصيدة، وربما شمل القصيدة كلها أو أجزاء كثيرة منها<sup>(1)</sup>، وهو ارتباط آخر الشطر بالشطر الذي يلي، ولا نتهم جل الشعراء لتعمدهم ذلك وإنما نريد تفسيرها من منطلق اعتبارها عنصرا له علاقة بالموسيقى فرض نفسه على بعض القصائد المعاصرة لا لشيء إلا لالتزامه مع ما يسمى الدفقة الشعورية، خاصة أن بعض الشعراء حاولوا أن يخلقوا منه جوا شعوريا يوحي بالتوتر المتلاحق الذي لا يهدأ مراعاة للحالة النفسية والعالم الداخلي الذي يعيشونه زمن الظلم<sup>(2)</sup>. وهذا يتجلى في قول الشاعرة:

- في كُلِّ فُوَادٍ غَلِيَانُ

في كَلِّ فُوَادِنِ غَلِيَانِ

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

فعلن فعلن فاعل فاع

- في الكُوخِ السَّاكِنِ أَحْزَانُ

فلكوخ ساكن أحزان

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

لن فاعلن فعلن فاع

- فِي كُلِّ مَكَانٍ رُوحٌ تَصْرُخُ فِي الظُّلُمَاتِ<sup>(3)</sup>

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

في كلي مكانن روحن تصرخو في ظلمات

لن فعول فعلن فاعلن فاعل فعل

(1) - محمد مصطفى أبو الشوارب، إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، ص 130.

(2) - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 113.

(3) - ينظر: نازك الملائكة، الديوان، ص 138.

فالشاعرة هنا ربطت الشطر الأول الذي ينتهي (غليان) ببداية الشطر الثاني (في الكوخ) من حيث الوزن، وربطت الشطر الثاني الذي ينتهي بـ(أحزان) ببداية الشطر الثالث (في كل مكان) من حيث الوزن، فجاءت التفعيلة الأخيرة من الشطر (فاعلن) نصفها في نهاية الشطر (فاع/0/) والنصف الآخر لن (0/) في بداية الشطر الثاني، ولو شأنت أن تكتبه حسب معناه لكان ممكناً أن تكتبه هكذا:

في كل فؤاد غليان، في الكوخ الساكن أحزان

في كل مكان روح تصرخ في الظلمات

ويثير موضوع التدوير وكثرة عدد التفعيلات موضوع الجملة الشعرية التي أشار إليها "عز الدين إسماعيل" فهو يرى أن الجملة الشعرية بنية موسيقية أكبر من السطر<sup>(1)</sup>.

إلا أن الإكثار منه وإن ساهم في هدوء نفس الشاعر إلا أن القارئ يجد من خلاله قلقاً في نفسه ما لم يجد نهاية يقف عندها وكأنه يحدث زفيراً أكثر من شهيق يؤدي إلى الإحساس بدرجة الضيق لعدم انتهاء الجملة الشعرية فيه، من مد للعبارة وإطالة للشطر وبالتالي انعدام القافية التي تحد من زيادة هذا الشهيق<sup>(2)</sup>؛ مثال:

- طَلَعَ الْفَجْرُ

طلع لفجر

(1) - يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق، ص 190.

(2) - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 113.

/0/0///

فعلن فاء

- أَصِخْ إِلَى وَقِعِ خُطَى الْمَاشِيْنَ (1)

أصغ إلى وقع خط لماشين

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

لن فعلن فاعل فعلن فعل

نلاحظ أن هناك اختلاف في طول الأشطُر بين قصرها وطولها وهذه الإطالة إنما

تنبئ بموت القافية وتنوعها، فالتدوير هنا يمنح البيت غنائية وليونة لأنه يمدد ويطيل

نغماته.

لقد أشار "عبد الرحمن تبرسامين" إلى التدوير في القصيدة الحرة متمثل في ثلاث

مستويات وهي:

- المستوى الأول: "البسيط" ويكون بين البيت الخطي والذي يليه (2)، مثال:

- سَكَنَ اللَّيْلُ

سكن لليل

/0/0///

فعلن فاع

- أَصِغِ إِلَى وَقِعِ صَدَى الْأَنَاتِ (3)

أصغ إلى وقع صدلانات

(1) - ينظر: نازك الملائكة، الديوان، ص 138.

(2) - ينظر: عبد الرحمن تبرسامين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 80.

(3) - ينظر: نازك الملائكة، الديوان، ص 138.

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

لن فعلن فاعل فعلن فعل

لاحظنا أنه لم يكتمل الوزن في السطر الأول، وباقي التفعيلة نجدها في السطر الثاني.

- **المستوى الثاني:** "المركب" ويكون بين البيتين خطين فما أكثر<sup>(1)</sup>، وهذا

المستوى لم يرد في قصيدتنا، فكل أنواع التدوير التي وردت كانت في المستوى البسيط

- **المستوى الثالث:** "الكلي" الذي يشمل القصيدة كلها إلى آخرها فتكون شحنة

نفسية واحدة يعمل الشاعر على إنشائها كجملة واحدة وكأنه يريد التنفس لإحساسه بعدم

إفراغ ما يعانیه فيعمل على التواصل والاستمرار ولا يبالي بالوقف<sup>(2)</sup>. هذا المستوى من

التدوير لم يرد كذلك لأن هناك بعض أسطر القصيدة جاءت مستقلة وتفعيلاتها

مكتملة.

1- **التكرار:** إن التكرار ليس جديداً على الشعر العربي، فقد كان معروفاً منذ أيام

الجاهلية الأولى، إلا أنه لم يتخذ شكله الواضح إلا في عصرنا وبشكل خاص في

نماذج الشعر الحر<sup>(3)</sup>.

عرفه "مجدي وهبة" في معجم المصطلحات العربية بأنه: « الإتيان بعناصر

متمثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صورته،

فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر وسير

(1) - ينظر، عبد الرحمن تيرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 90.

(2) - المرجع نفسه، ص 96.

(3) - يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق، 189.

نجاح الكثير من المحسنات البديعية...»<sup>(1)</sup>؛ من هنا فإنه جعل التكرار أساس الإيقاع كله.

أما في نظر «ابن رشيق القيرواني» التكرار يقع في الألفاظ أكثر مما يقع في المعاني وذلك يظهر في قوله: «فلتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه»<sup>(2)</sup>.

ولم يختلف معه "محمد مصطفى أبو الشوارب" في تحديده للتكرار فهو: «إما يكون تكراراً للدال والمدلول معاً، وهو ما يدرس في كتب البلاغيين القدماء في أبواب التكرار... وإما أن يكون تكراراً في الدال فحسب مع تباين في المدلول، وهو ما يعرف عند البلاغيين بالجناس على أنه يقوم في كلا الجانبين بالدور المثالي للإيقاع»<sup>(3)</sup>.

التكرار يرد على قسمين:

- إما تكرار للدال والمدلول معاً.

- وإما تكرار للدال واختلاف المدلول.

غير أنه في كلتا الحالتين يخدم الإيقاع عامة

(1) - ينظر: مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص120.

(2) - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص185.

(3) - ينظر: محمد مصطفى أبو الشوارب، جماليات النص الشعري، قراءة في آمال القالي، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2005، ص163.

ولقد أصبح التكرار سمة هذا الشعر، ليس للضعف بقدر ما هو تأكيد على بعض المعاني المسيطرة، فالشاعر يحاول أن يتجنب مع قارئه الأسلوب المباشر كأن يقول له هذا ما يقلقني هذا ما يفرحني هذا ما يغضبني لأنه يرى في ذلك فتورا ونزوعا عن تحقيق الأثر النفسي القائم على الإحياء وإصراره على مشاركة القارئ له، فيميل بشعور أو بدون شعور إلى تكرار كلام هو وثيق الصلة بالجو النفسي والفكري له وبنقطة الارتكاز في تجربته الشعورية التي يحاول بناءها ومن ثم محاولة تكثيفها من خلال التكرار والإصرار على إعطاء العبارات المعبرة عن الفكرة المحورية أكثر عناية من سواها وجعلها موحية ونقطة جلب لاهتمام القارئ<sup>(1)</sup>، ومثال ذلك في القصيدة:

الموت، الموت، الموت

فقد تكررت لفظة "الموت" ثلاث مرات في هذا السطر الشعري، ولها دلالة نفسية لدى الشاعرة، فلفظة "الموت" هنا توحي إلى ثلاث أشكال وهي: "الفقر" و"الجهل" و"الموت" وكل منهما يؤدي إلى الآخر.

تتميز اللغة العربية بمظهرين أساسيين في اتفاق الدال مع اختلاف المدلول:

- **المظهر الأول:** يدرس في كتب البلاغة تحت باب التريديد والذي يقصد به إعادة اللفظ نفسه لكن بفارق طفيف في الدلالة، وهذا ناتج عن الاستعمال الخاص للشاعر، لا عن الأصل اللغوي، فغالبا ما يكون هذا الاستعمال مجازيا.

(1) - ينظر: علي عشري الزايد، قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1998، ص51.

- **المظهر الثاني:** الجناس، وحظي هذا المصطلح لدى البلاغيين بعناية فائقة رغم الاختلاف الواقع بينهم ومع ذلك اتفقوا في الأخير على تقسيمه إلى نوعين من حيث الدال والمدلول:

• النوع الأول: جناس تام.

• النوع الثاني: جناس ناقص.

وتعددت تصنيفات "التكرار" واختلفت من دارس إلى آخر، فاتخذنا تقسيمين

لدارسين مختلفين:

أولهما: "محمد مصطفى أبو الشوارب".

ثانيهما: تقسيم "حسن الغرفي".

ولأسلوب التكرار ثلاثة أنماط رئيسية حسب رأي "أبو الشوارب" تشتمل على عدد

كبير من النماذج التي تلعب كل منهما دورا إيقاعيا يرتبط ارتباطا وثيقا بالحالة

الشعورية للنص والجو النفسي الغالب عليه<sup>(1)</sup>.

1- **التكرار الأفقي:** في مقدمة هذه الأنماط وأهمها... وهو عبارة عن تكرار كلمة

واحدة أو أكثر في بيت واحد<sup>(2)</sup>، مثال ذلك:

مَوْتَى، مَوْتَى، مَوْتَى

(1) - ينظر: محمد مصطفى أبو الشوارب، جماليات النص الشعري، ص 165.

(2) - ينظر: المرجع نفسه، ص 165.



مَوْتَى، مَوْتَى، لَمْ يَبْقَ غَدٌ<sup>(1)</sup>

فقد تكررت لفظة "موتى" مرتين في السطر الأول، ومرتين في السطر الثاني، ويساعد على بيان كثرة البلاءات والوفيات بسبب مرض "الكوليرا" الذي أصاب مصر.

2- التكرار الرأسي: وهو عبارة معينة في صدر مجموعة متوالية من الأبيات أو

عجزها، وغاية هذا النمط تأكيد المعنى والالاح عليه<sup>(2)</sup>، ومثاله من القصيدة:

فِي كُلِّ مَكَانٍ رُوحٌ تَصْرُخُ فِي الظُّلُمَاتِ

فِي كُلِّ مَكَانٍ يَبْكِي صَوْتٌ

فِي كُلِّ مَكَانٍ جَسَدٌ يَنْدُبُهُ مَحْزُونٌ

فِي كُلِّ مَكَانٍ خَافَ مَخْلَبِهِ أَصْدَاءُ<sup>(3)</sup>

الهدف من هذا النوع من التكرار هو ترسيخ وإظهار أن في كل مكان صوت يبكي

ويصرخ من الداء

3- تكرار الاسم: وهو النمط الثالث من التكرار... وهو عبارة عن تكرار الشاعر

لاسم معين في قصيدتها، وسواء كان هذا الاسم علما على شخص ما، أو علما على

مكان، فإنه يشي بعلاقة عاطفية خاصة تربط بين الشاعر وهذا الاسم<sup>(4)</sup>.

غير أن هذا النمط لم يرد في قصيدتنا الأتمودج.

(1) - ينظر: نازك الملائكة، الديوان، ص138.

(2) - ينظر: محمد مصطفى أبو الشوارب، جماليات النص الشعري، ص168.

(3) - ينظر: نازك الملائكة، الديوان، ص138.

(4) - ينظر: محمد مصطفى أبو الشوارب، جماليات النص الشعري، ص170.

أما التقسيم الذي جاء به حسين الغرقي فهو كالآتي:

1- تكرر صوتي: وهو عبارة عن تكرار حرف يهيمن صوتيا على بنية المقطع أو

القصيدة<sup>(1)</sup>، فنجد هيمنة حرف "التاء" بكثرة في القصيدة:

أصنَعُ إِلَى وَقْعِ صَدَى الْأَنَاتِ

فِي عُمُقِ الظُّلْمَةِ تَحْتَ الصَّمْتِ عَلَى الْأَمْوَاتِ

صَرَخَاتٍ تَعْلُو تَضْطَرِبُ

حُزْنٌ يَتَدَفَّقُ، يَلْتَهَبُ

يَبْعَثُرُ فِيهِ صَدَى الْأَهَاتِ

فِي كُلِّ مَكَانٍ رُوحٌ تَصْرُخُ فِي الظُّلْمَاتِ

فِي كُلِّ مَكَانٍ يَبْكِي الصَّوْتِ

هَذَا مَا قَدْ مَرَقَهُ الْمَوْتِ

الْمَوْتِ الْمَوْتِ الْمَوْتِ<sup>(2)</sup>

حيث طغى حرف "التاء" بكثرة في القصيدة إذ ذكر ثلاثة وستون "63" مرة، ويعتبر هذا

الحرف "انفجاريا مهموسا"<sup>(3)</sup> يجمع بين الشدة والرخاوة، ونجد كذلك هيمنة حرفي

"النون" و"الألف" في القصيدة:

(1) - ينظر: حسن غرقي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 2001، ص82.

(2) - ينظر: نازك الملائكة، الديوان، ص138.

(3) - ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2000، ص249.

في كُلِّ فُوَادٍ عَلِيَانُ

في الكُوخِ السَّاكِنِ أَحْزَانُ

أَصِيحُ إِلَى وَقَعِ حُطَى الْمَاشِيْنَ

في صمت الفجر، أصغ، أنظر ركب الماشين

عَشْرَةَ أَمْوَاتٍ عِشْرُونَا

لَا تُحْصِ أَصْغِ لِلْبَاكِينَا

اسْمَعُ صَوْتَ الطِّفْلِ الْمِسْكِينِ<sup>(1)</sup>

أما حرف النون فقد تم ذكره في القصيدة "سبعا وعشرين" "27" مرة، ويعتبر هذا الحرف "أنفي مجهور"<sup>(2)</sup>.

وبمعرفة خصائص الحروف وإمكاناتها يمكن أن نوفق بين إيقاع كل حرف والمشاعر الملائمة لأحاسيس الشاعر، وتبين لنا من خلال استعمال الشاعرة لبعض الحروف أنه يمكن الوصول إلى لون من التناغم يعمل على ضبط النغم بين المبنى والمعنى والموسيقى.

(1) - ينظر: نازك الملائكة: الديوان، ص 138.

(2) - ينظر: كمال بشر، علم الاصوات، ص 349.

2- **تكرار لفظي:** وهو عبارة عن تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة<sup>(1)</sup>، كما

هو الشأن في تكرار لفظة "الموت" الواردة "خمس وعشرين" "25" مرة، ومن أمثلتها

نأخذ عددا من تكرارات هذه اللفظة في القصيدة:

هَذَا مَا قَدْ مَرَقَهُ الْمَوْتُ

الْمَوْتُ، الْمَوْتُ، الْمَوْتُ

يَا حُزْنَ النَّيْلِ الصَّارِخِ مِمَّا فَعَلَ الْمَوْتُ

هَذَا مَا فَعَلَتْ كَفُ الْمَوْتُ

تَشْكُو الْبَشَرِيَّةَ مِمَّا يَرْتَكِبُ الْمَوْتُ

فِي صَمْتِ الْأَبَدِ الْقَاسِي حَيْثُ الْمَوْتُ دَوَاءً<sup>(2)</sup>

فهذا التكرار جاء ليكسر الحالة النفسية التي تعيشها الشاعرة.

3- **تكرار العبارة:** إذ يرد في صورة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها وحيثما

يتخلل نسيج القصيدة يبدو أكثر التحاما من وروده في موقع البداية<sup>(3)</sup>، مثال:

أَصْغُ إِلَى وَقَعِ صَدَى الْأُنَاتِ

أَصْغُ إِلَى وَقَعِ خَطَا الْمَاشِينَ

وكذلك تكرار عبارة "في كل مكان":

(1) - ينظر: حسن غرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 82.

(2) - ينظر: نازك الملائكة، الديوان، ص 138.

(3) - حسن غرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص ص 85-86.

فِي كُلِّ مَكَانٍ رُوحٌ تَصْرُخُ فِي الظُّلُمَاتِ

فِي كُلِّ مَكَانٍ يَبْكِي صَوْتٌ

فِي كُلِّ مَكَانٍ جَسَدٌ يَنْدُبُهُ مَحْزُونٌ<sup>(1)</sup>

وتكرار العبارة أشد تأثيراً من الكلمة، فالعبارة المكررة هي التي تشكل عناصر

التجربة الشعرية وأساس بنية القصيدة وهذا بما تفرزه من دلالة.

4- تكرار الترجيع: وهو عبارة عن ترجيع لصدى الحركة التي يصفها الشاعر أو

تأكيد لتلاشي النغمات<sup>(2)</sup> وهذا النوع لم يرد في القصيدة تماماً.

5- تكرار النهاية: ويسمى هذا النمط بتكرار النهاية لأن الكلمة المكررة تقع في

نهاية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع<sup>(3)</sup>، وورد هذا النوع من التكرار في

القصيدة كالتالي:

هذا ما قد مزقه الموت

يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت

يا مصر شعوري مزقه ما فعل الموت<sup>(4)</sup>

أضفى هذا التكرار جواً موسيقياً يتناغم مع الدلالة، حيث ورد هذا المقطع غير

متتالياً.

(1) - ينظر: نازك الملائكة، الديوان، ص 138.

(2) - حسن غرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 86.

(3) - حسن غرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 89.

(4) - ينظر: نازك الملائكة، الديوان، ص 138.

6- **تكرار البداية:** ويسمى أيضا التكرار الاستهلاكي، وهو بخلاف النمط السابق يتكرر فيه اللفظة أو العبارة في بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع<sup>(1)</sup>، ومثاله:

لَا شَيْءَ سِوَى رَجْعِ التَّكْبِيرِ

لَا شَيْءَ سِوَى صَرَخَاتِ الْمَوْتِ

لَا شَيْءَ سِوَى أَحْزَانِ الْمَوْتِ<sup>(2)</sup>

فالكلمة المكررة في هذا المقطع جاءت متتابعة وهي محور القصيدة كلها لا المقطع وحده.

7- **تكرار التصدير:** نسميه تكرار التصدير لأن الكلمة المكررة تتبني على اساس التسلسل الذي يكرر القافية في السطر الموالي مباشرة والنماذج من هذا النوع موجودة في شعرنا العربي، وتقع في مركز اهتمام النقد البلاغي الذي عرفها بمصطلحين هما: "التسبيغ" و"تشابه الأطراف"<sup>(3)</sup>، ومثاله:

هَذَا مَا مَرَقَهُ الْمَوْتُ

الْمَوْتُ، الْمَوْتُ، الْمَوْتُ

تَشْكُو الْبَشَرِيَّةُ مِمَّا يَرْتَكِبُ الْمَوْتُ<sup>(4)</sup>

(1) - حسن غرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 90.

(2) - ينظر: المرجع السابق، ص 138.

(3) - حسن غرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 91.

(4) - ينظر: نازك الملائكة، الديوان، ص 138.

يترتب عن هذا التكرار متعة سمعية بفعل الانسجام والتلاؤم بين المواقع المكررة،

ونسمي هذا بتكرار التصدير نسبة لإعادة الكلمة الختامية في صدر السطر الموالي.

8- **تكرار الاشتقاق:** ويتم بين الكلمات المشتقة من الجذر اللغوي نفسه والتي لا

تختلف إلا بنيتها الصرفية بالقياس إلى بعضها<sup>(1)</sup> كما هو حاصل بين "مات" و"الميت"

في قول "نازك الملائكة":

الْجَامِعُ مَاتَ مُؤَذَّنُهُ

الْمَيْتُ مَنْ سَيُؤَبِّنُهُ<sup>(2)</sup>

فهذا الاشتقاق لم يرد عبثاً، وإنما من أجل تعميق الإحساس بالموقف.

9- **تكرار التجاوز:** وطبيعة هذا النمط أنه يقوم على أساس التجاوز بين الألفاظ

المكررة، أي أن ننطق فيها بتلازم مع حركة الفكر في أهدافه التوكيدية أو التقديرية<sup>(3)</sup>،

ومثاله:

مَوْتِي، مَوْتِي، ضَاعَ الْعَدَدُ

مَوْتِي، مَوْتِي، لَمْ يَبْقَ عَدُّ<sup>(4)</sup>

هذا النوع من التكرار هو تكرار اسمي والهدف منه إيضاح الصورة وتقريبها.

بعد أن تناولنا التكرار على مستوى الكلمة والجملة، خصصنا جزءاً للحديث عن

(1) - ينظر: حسن غرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 92.

(2) - ينظر: المرجع السابق، ص 138.

(3) - حسن غرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 93.

(4) - ينظر: نازك الملائكة، الديوان، ص 137.

تكرار الحروف الواردة في قصيدتنا الأنموذج:

1- تكرار حروف الجر: ورد ذكر حرف الجر "في" خمسة عشر "15" مرة في

القصيدة، وهو الأكثر تكرارا مقارنة بحروف الجر الأخرى، ومعناه الاصلي "الظرفية

المكانية والزمانية"، وتكون الظرفية حقيقية أو مجازية....، ومن النحاة من قال هي

"الوعاء"، وقال ابن فارس هي "التضمين"<sup>(1)</sup>.

ولا شك أن كل منم الوعاء والظرفية والتضمين يؤدي وظيفة لغوية واحدة سواء في

الحقيقة أو المجاز<sup>(2)</sup>، ومن أمثلة ذلك:

فِي عُمُقِ الظُّلْمَةِ....

فِي كُلِّ فُؤَادٍ غَلِيَانُ

فِي الكُوخِ السَّاكِنِ أَحْزَانُ

فِي كُلِّ مَكَانٍ رُوحٌ تَصْرُخُ فِي الظُّلْمَاتِ

فِي كُلِّ مَكَانٍ يَبْكِي صَوْتُ

فِي صَمْتِ الفَجْرِ

فِي كُلِّ مَكَانٍ رُوحٌ تَصْرُخُ فِي الظُّلْمَاتِ

فِي كُلِّ مَكَانٍ يَبْكِي صَوْتُ

<sup>(1)</sup>-ينظر: نور الهدى لوشن، حروف الجر في اللغة العربية بين المصطلح والوظيفة، المكتب الجامعي الحديث،

د.ط، مصر، 2006، ص ص59-60.

<sup>(2)</sup>- نور الهدى لوشن، حروف الجر العربية بين المصطلح والوظيفة، ص60.



فِي صَمْتِ الْفَجْرِ

فِي كُلِّ مَكَانٍ جَسَدٌ يَنْدُبُهُ مَحْزُونٌ

فِي كَهْفِ الرُّعْبِ.....

فِي صَمْتِ الْأَبْدِ الْقَاسِي (1)

أما حرف الجر "إلى" فهو الأقل حضورا في القصيدة حيث ذكر مرتين فقط:

أَصْنَعِ إِلَيَّ وَقِعِ صَدَى الْأَنَاتِ

أَصْنَعِ إِلَيَّ وَقِعِ خُطَى الْمَاشِيْنَ

ب- تكرر حروف العطف: لم يرد تكرر حروف العطف بكثرة في القصيدة ما عدا

حرف "الواو" الذي ذكر ثلاث مرات فقط، حيث يفيد مطلق الجمع بين المتعاطفين،

ومثال ذلك:

لَمْ يَبْقَ سِوَى نَوْحٍ وَرَفِيرٍ

الطِفْلُ بِلَا أُمٍّ وَأَبٍّ

وَعَدَا لَا تَنُكَّ سَيَلْفُهُ الدَّاءُ الشَّرِيرَ (2)

كما لا حظنا تكرر نوع آخر من الحروف، وهو تكرر حروف المد؛ ففي "الألف"

مثلا: الأنايت، الأموات، صرخات، الآهات، غليان، أحزان، مكان، الظلمات، الباكين.

- وفي "الياء" نجد: الماشين، الباكين، المسكين.

(1)- ينظر: نازك الملائكة، الديوان، ص ص 137-139.

(2)- ينظر: نازك الملائكة، الديوان، ص 138.

- وفي "الواو" نجد: تعلو، تشكو، تشكو، محزون.

ج- تكرار الضمائر: فنلاحظ تكرار الضمائر المتصلة حيث نجد "الهاء" في "فيه"،

"وزقه" "يندبه"، "مخلبه"، "مؤذنه"، "سيؤينه"، "سيلقفه"، "مزقه".

أما بالنسبة للضمائر المنفصلة فهي غير موجودة تماما.

• الموسيقى الخارجية:

وتتمثل في المستوى الصوتي الخارجي الذي يحكمه الوزن والقافية.

1- القافية: تعد القافية من العناصر المكملة للإيقاع الخارجي الشريك الأود

لميزان البحر الشعري في تحقيق الإحساس بموسيقى البيت وقد اختلف العلماء في

تعريف القافية:

يعرفها "ابن رشيق": « القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى

شعرا حتى يكون له وزن وقافية»<sup>(1)</sup>؛ فقد اشار إلى اتصال القافية بالوزن وإلى

ضرورتها في الشعر فهو لا يعتبره شعرا إذا لم يكن مقفى.

أما "إبراهيم أنيس" فيقول: «ليس القافية الإعداد أصوات تتكرر في أواخر الأشرطة

والأبيات من القصيدة وتكررها هذا لكونها جزءا ما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة

الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان

في فترات زمنية منتظمة»<sup>(2)</sup>.

ففي نظره القافية تكون على شكل أصوات متتالية موقعها في آخر البيت وبهذا

فهي تتكرر فتؤدي دورا هاما في الموسيقى الخارجية للقصيدة.

أما من حيث تحديدها فقد اختلف الكثير من العلماء فيها، فهي عند "الخليل" من

آخر حرف في البيت إلى أول الساكن يليه مع متحرك الذي قبل الساكن.

(1) - ينظر: ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر وآدابه، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، ص159.

(2) - ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص95.

أما عند "الأخفش": «فهو يرى أن القافية هي آخر كلمة في البيت»<sup>(1)</sup>؛ إذ يحدد القافية على أنها الكلمة الأخيرة من كل بيت شعري.

في حين قال "الفراء": «إن القافية هي حرف الروي، وهو الحرف الأخير من البيت، ذلك الحرف الذي تنتسب إليه القصيدة»<sup>(2)</sup>؛ وبهذا المعنى يكون قد حدد القافية على أنها آخر حرف في البيت الذي يسمى الروي.

رغم كثرة تحديدات القافية وتعدد آراء اللغويين والعروضيين أجمع معظمهم على أن رأي "الخليل" هو الاصوب والمعمول به عروضياً.

يعد التحرر من القافية سمة من سمات التجديد في شعر التفعيلة ولهذا التحرر آثاره في تنوع القافية، فهي تنقسم في شعر التفعيلة من حيث الاستخدام إلى:

أ- **القافية المتراوحة**: فيها يشترك السطر الأول مع الثالث والثاني مع الرابع في قافية واحدة وهكذا...<sup>(3)</sup>، وهذا يتجلى في قول الشاعرة نازك الملائكة:

الكوليراً

فِي كَهْفِ الرُّعْبِ مَعَ الأَسْلَاءِ

فِي صَمْتِ الأَبْدِ القَاسِي حَيْثُ المَوْتُ دَوَاءُ

اسْتَبْقَظَ دَاءُ الكولِيرَا

(1) - ينظر: رجا عيد، التجديد الموسيقي في الشعر - دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2009، ص138.

(2) - ينظر: مختار عطية، موسيقى الشعر العربي، دار الجامعة الجديدة، الإسكندرية، 2008، ص251.

(3) - ينظر، المرجع نفسه، ص244.

حَقْدٌ يَنْدَفَقُ مَوْثُورًا

هَبَطَ الْوَادِي الْمَرْحُ الْوَضَاءُ<sup>(1)</sup>.

تراوحت القافية في هذه الأبيات بحيث اتفق السطر الأول مع الرابع والخامس

والسطر الثاني مع الثالث والسادس.

ب- القافية المتوالية: وهي التي تتحدد في عدد غير محدود من الأسطر المتتالية

وتتغير في عدد آخر من الأسطر التي تشترك هي الأخرى في قافية موحدة<sup>(2)</sup>؛ وهذا

يتجلى في قول الشاعرة:

الصَّمْتُ الْمَرِيْرُ

لَا شَيْءَ سِوَى رَجْعِ التَّكْبِيْرِ

حَتَّى حَقَّارُ الْقُبُورِ نَوَى لَمْ يَبْقَ نَصِيْرُ<sup>(3)</sup>

اشتركت هذه الأسطر في قافية واحدة على التوالي (ير) لتتغير الأسطر لاحقا.

إن القافية ركن مهم في موسيقى الشعر الحر، ولكنها ليست كما هي في الشعر

القديم، ولا يشترط أن تكون كوحدة...، فعندما تكون قصيدة الشعر الحر طويلة يمكن

أن يحدث تنوع القافية في مثل هذه القصيدة إيقاعات مختلفة تتساقق وأحاسيس

الشاعر<sup>(4)</sup>، مما يؤدي إلى تلوين موسيقاه وإثرائها باللمسات الشعورية الموحية الممتزجة

(1) - ينظر: نازك الملائكة، الديوان، ص138.

(2) - مختار عطية، موسيقى الشعر العربي، ص244.

(3) - ينظر: المرجع السابق، ص138.

(4) - ينظر، يوسف ابو العدوس، موسيقى الشعر وعلم العروض، الأهلية للنشر، الأردن، ط1، 1999، ص191.

بوجدان الشاعر الخاص، وهذا ما حصل في قصيدة "الكوليرا لنازك الملائكة" فقد تنوعت قوافيها وأكسبت إيقاعا خاصا وحفيفا أعطاهما نغمة موسيقية عذبة.

والجدول التالي يبين تنوع القافية وأصربها ورويها في القصيدة للشاعرة "نازك

الملائكة":

رقم السطر	القافية	الأصرب	الروي	نوع القافية
01	/	/	/	/
02	نات	فعلُ	التاء	مقيدة
03	وات	فعلان	التاء	مقيدة
04	تضطرب	فعلن	الباء	مطلقة
05	تلتهب	فعلن	الباء	مطلقة
06	هات	فعلان	التاء	مقيدة
07	/	/	/	/
08	/	/	/	/
09	مات	فعل	التاء	مقيدة
10	صوت	فعلان	التاء	مقيدة
11	موت	فعلان	التاء	مقيدة

مقيدة	التاء	فعلان	موت	12
مقيدة	التاء	فعل	موت	13
/	/	/	/	14
مقيدة	النون	فعل	شين	15
مطلقة	النون	فعلن	رونا	16
مطلقة	النون	فعلن	كيننا	17
مقيدة	النون	فعلان	لين	18
مطلقة	الدال	فعلن	لعدد	19
مطلقة	الدال	فعلن	يبق غد	20
مقيدة	النون	فعلان	زون	21
مقيدة	التاء	فعلان	صمت	22
مطلقة	الدال	فعلن	يبق غد	23
مقيدة	التاء	فعلان	موت	24
مقيدة	التاء	فعلان	موت	25
مقيدة	التاء	فعلان	موت	26
مطلقة	الراء	فعلن	ليرا	27
مقيدة	الهمزة	فعلان	لاء	28

مقيدة	الهمزة	فعلان	واء	29
مطلقة	الراء	فعلن	ليرا	30
مطلقة	الراء	فعلن	تورا	31
مقيدة	الهمزة	فعلان	ضاء	32
مطلقة	النون	فعلن	نوباء	33
مطلقة	النون	فعلن	داء	34
مقيدة	الهمزة	فعلان	بيت	35
مقيدة	التاء	فعلان	موت	36
مقيدة	التاء	فعلان	موت	37
مقيدة	التاء	فعلان	موت	38
مقيدة	التاء	فعلان	موت	39
مقيدة	الراء	فعلن	رير	40
مقيدة	الراء	فعلن	بتر	41
مقيدة	الراء	فعلان	صير	42
مطلقة	الهاء	فعلن	مؤذنه	43
مطلقة	الهاء	فعلن	يؤبنه	44
مقيدة	الراء	فعلان	فير	45



مطلقة	الباء	فعلن	أم وأب	46
مطلقة	الباء	فعلن	متهب	47
مقيدة	الراء	فعلان	رير	48
مقيدة	التاء	فعلان	قين	49
مقيدة	التاء	فعلان	موت	50
مقيدة	التاء	فعلان	موت	51
مقيدة	التاء	فعلان	موت	52

يتبين من الجدول أن معظم حركات الروي جاءت ساكنة أي قافية مقيدة ما عدا في بعض حروف الروي التي جاءت مطلقة مثلا في "تضطرب" و"يلتهب" التي لحقها إشباع الروي فجاءت مطلقة.

فنازك الملائكة في هذه القصيدة نجدها قد نوعت في حروف الروي كما يلي:  
التاء، الراء، الياء، النون، الدال والهمزة.

وفي إحصائنا لعدد القوافي في قصيدة "الكوليرا" تبين أن هناك ستة عشر (16) قافية مطلقة في مقابل اثنان وثلثون (32) قافية مقيدة، فالشاعرة في أغلب أبيات القصيدة اعتمدت الروي الساكن لأن هذا الأخير له دور أساسي في ضبط الإيقاع.

ويتبين من الجدول أيضا أن الشاعرة نازك الملائكة قد نوعت في استعمال الأضرب باعتبار أن الضرب هو التفعيلة الأخيرة في البيت، فنجدها مزجت بين عدة أضرب فعل، فعلم، فعلمن، فعلمن.

• **الوزن:** الوزن في الشعر قديمه وحديثه عماد لا تقوم دونه قصيدة، ومن أنكر الوزن في شعر التفعيلة كمن ينكر ضوء الشمس في وضح النهار، فهو قائم على الوزن وإن اختلفت تفعيلاته أو تنوعت أو أعيد ترتيبها وتنسيقها.

عرفه "ابن رشيق القيرواني": «الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة»<sup>(1)</sup>، فالوزن ركن أساسي في الشعر وميزة خاصة به.

أما "شكري عياد" فيقول عن الوزن: «فنحن نقصد بالوزن إلى كم التفاعيل، والوزن يستقيم إذا كانت التفاعيل متساوية أو متجاوبة»<sup>(2)</sup>؛ فالوزن عنده هو اجتماع عدد من التفاعيل ولا يتحقق إلا بتساويها أو تجاوبها.

كما قد عرفه "محمد النويهي" بقوله: «إن الوزن ليس شيئا زائدا يمكن الاستغناء عنه وليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينته ورونقا وطلاوة وحلاوة»<sup>(3)</sup>، فهو في تعريفه هذا يعتبر الوزن ليس مجرد صوت وإنما هو صوت ومعنى فهو ظاهرة لتصوير

(1) - ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ص 141.

(2) - ينظر: محمد شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، زهراء الشرق، ط3، القاهرة، ط2، 1998، ص 56.

(3) - ينظر: محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، مصر، ط2، 1971، ص 383.

العواطف لا يمكن الاستغناء عنها.

وكذا يقول "إبراهيم أنيس": « نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه أشجانه ما ينفس حزنه وجزعه وإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة النفس وازدياد النبضات القلبية»<sup>(1)</sup> ندرك من خلال هذا القول أن حالة الشاعر تتحكم في اختيار الوزن فاخياره للتفعيلات وتنويعها ترجع إلى الحالة الشعورية التي يحس بها الشاعر.

وبهذا لم يعد يطغى نمط واحد من الإيقاع على القصيدة بل نجد إيقاعات متلائمة ومتناغمة فيمل بينها، فلم يعد الشاعر مرتبطاً بشكل محدد لنظام البيت التقليدي ذي الشطرين والتفاعيل متساوية العدد متوازية النسق وأضحت موسيقى قصيدة التفعيلة توقيعات نفسية لا مجرد أصوات رنانة.

إن التفعيلة في القصيدة الحديثة قد يطراً عليها تغيير متنوع فتتناقص أو تضخم أو تنتشر، وهذا ما يعرف بالزحاف والعلل وتسمى عند الشعراء المحدثين بالتغيرات الوزنية<sup>(2)</sup>، وهذه التغيرات يلجأ إليها الشاعر في أغلب الأحيان ما أجل التخفيف من قيود الوزن الشعري.

(1) - ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 177.

(2) - ينظر: سلمى خضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي، الحديث، تر عبد الوهاب لؤلؤة، ط 1، مركز الدراسات الوحدة العربية، لبنان، 2001، ص 671.

«والزحاف هو كل تغيير يلحق بثواني الأسباب الخفيفة أو الثقيلة بتسكين متحرك أو حذف ساكن يقع في أول التفعيلة أو بواسطتها آخرها أو في الأعراب والضراب أو في غيرها»<sup>(1)</sup>.

أما العلة فهي تحويل يدخل الأسباب والأوتاد وهي لازمة في غالب الأحيان ومقتصرة بطبيعتها على العروض والضرب<sup>(2)</sup>، فالتفعيلات في الشعر الحر تختلف عن مثيلاتها في الشعر العمودي تمتاز عنها بانفرادها ببعض الظواهر الإيقاعية التي لا توجد فيه القصائد العمودية علما أن الشعر الحر شكل من أشكال الشعر العربي الحديث وليس خارجا عن أصوله فهو موزون ويجري على موازين العرب الشعرية والفرق أن الشعر العربي القديم يعتمد على البيت ذي الشطرين في حين يعتمد الشعر الحر على الشطر الواحد ذي التفعيلة الواحدة ولا يمكن للشعر الحر أن يكتب إلا من خلال البحور ذات التفعيلات المتشابهة لأنه قائم على وحدة التفعيلة.

ويمكن استعراض أهم الزخافات التي طرأت على تفعيلة المتدارك (فاعلن) في

قصيدة "الكوليرا".

(1) - جبور عبد النور، المعجم الادبي، ص136.

(2) - محمد حركات، قواعد الشعر والعروض والقافية، للطلبة والباحثين، دار الآفاق، ص28.

الجدول رقم (1) الزحاف<sup>(1)</sup>:

التفعيله بعده	التفعيله قبله		تعريفه	الزحاف
فعلن	فاعلن	الوزن	حذف الحرف	الخبين
0///	0//0/	الرمز	الثاني الساكن	
فاعل	فاعلن	الوزن	حذف الخامس	القبض
//0/	0//0/	الرمز	الساكن	
فعلن	فعلن	الوزن	تسكين الحرف	الإضمار
0/0/	0///	الرمز	الثاني	

أما الجدول الثاني فيختص بالعلل:<sup>(2)</sup>

(1) - ينظر: أبو السعود سلامة، الإيقاع في الشعر العربي، ص 109.

(2) - ينظر: المرجع نفسه، ص 11

علل الزيادة				
نوع العلة	تعريفها		التفعيل قبلها	التفعيل بعدها
التذييل	زيادة حرف ساكن على ما	الوزن	فاعن	فاعن
	آخره وتد مجموع	الرمز	0//0/	00///

علل الزيادة				
نوع العلة	تعريفها		التفعيل قبلها	التفعيل بعدها
الحذف	تسكين الحرف الثاني وحذف	الوزن	فاعن	فاعن
	ما بعده	الرمز	0//0/	00/

ونجد في قصيدة الكوليرا هيمنة بحر المتدارك (الخبب) ونشير أن المتدارك من البحور الصافية باعتبار أنه قائم على تفعيل واحدة، ويتميز هذا الوزن بخفته وسرعة تلاحق أنغامه.

ومن أمثلة ذلك هذه الاسطر من قصيدة الكوليرا:

- فِي صَمْتِ الْفَجْرِ أَصِيحُ أَنْظُرُ رَكْبَ الْبَاكِينِ

في صمت لفجر أصح أنظر ركب الباك

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

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

- عَشْرَةُ أَمْوَاتٍ عَشْرُونَا

عشرة أمواتن عشرونا

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

فاعل فعلن فعلن فعلن

- لَا تَحْصُ أَصِيحُ لِلْبَاكِينَا

لا تحص أصح للباكين

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

فعلن فعلن فعلن فعلن

- إِسْمَعُ صَوْتِ الطِّفْلِ الْمِسْكِينِ

اسمع صوت طفل لمسكين

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

فعلن فعلن فعلن فعلن

- مَوْتَى، مَوْتَى ضَاعَ الْعَدَدُ

موتى موتى ضاع لعدو

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

فَعُلُنْ فَعُلُنْ فَعُلُنْ فَعُلْ

- مَوْتَى مَوْتَى لَمْ يَبْقَ غَدٌ

موتى موتى لم يبق غدو

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

فَعُلُنْ فَعُلُنْ فَعُلُنْ فَعُلْ

- فِي كُلِّ مَكَانٍ جَسَدٌ يَنْدُبُهُ مَحْزُونٌ

في كلل مكانن جسدن يندبه مخزون

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

فَعُلُنْ فَعُلُنْ فَاعِلْ فَعُلُنْ فَعُلَانْ

- لَا لَحْظَةَ إِخْلَادٍ لِأَصَمْتِ

لا لحظة إخلادن لا صمت

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

فَعُلُنْ فَعُلُنْ فَعُلُنْ فَعُلَانْ

- هَذَا مَا فَعَلْتِ كَفُّ الْمَوْتِ

هاذا ما فعلت كفف لموت



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

فعلن فاعل فعلن فعلان

- المَوْتُ المَوْتُ المَوْتُ<sup>(1)</sup>

الموت لموت لموت

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

فعلن فعلن فعلان

إن النتيجة الأولى التي نخلص إليها بعد عرضنا لتجليات الإيقاع في شعر "نازك الملائكة" هي أن مفهوم الإيقاع في الرؤية الشعرية المعاصرة يختلف كثيرا عن الرؤية التقليدية وهذا كان واضحا عند الشاعرة التي حاولت خلق تصور شكلي محض لواقع المعاناة الشعرية، بحيث يكفي أنها الأولى التي التفتت عروضيا إلى تجربة الشعر الحر.

(1) - ينظر،: نازك الملائكة، الديوان، ص138.

خاتمة

بعد الخوض في هذا البحث الذي تمحور حول التجديد الإيقاعي من خلال قصيدة

الكوليرا لنازك الملائكة نخرج بجملته من النتائج تمثلت في:

- حركة الشعر تعتبر حركة متميزة وقائمة بذاتها، حيث أنها في ظرف وجيز من

ظهورها استطاعت أن تضع لنفسها اسما يليق بها.

- أهمية الإيقاع في بناء القصيدة الحرة وكيفية تنويعه، فكانت قيمة الإيقاع أول

المباحث التي أخذت بعين الاعتبار.

- لقد اقترنت حملة التجديد في الشعر الحر بالشاعرة العراقية "نازك الملائكة"

بالدرجة الأولى التي وجدت في الشعر القديم عائقا يحول بينها وبين الإبداع.

وبعد تقصينا لما أورده نازك الملائكة في هذه القضية لا يسعنا القول إلا أنها

أبدعت في الشعر المعاصر، وعليه واجبنا أن نشجع كل مبادرة يقوم بها هؤلاء

الباحثون أمثال "نازك الملائكة" اللذين يسهمون في الكشف عن آفاق جديدة.

في الأخير نقول لقد كانت محاولتنا هذه جادة واستمتعنا بالخوض في هذا الموضوع

لرغبتنا الشديدة في النجاح ومواصلة البحث بغية الإلمام بالموضوع وتقديمه.

- قائمة المصادر:

- 1- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.
- 2- ابن فارس الحسن زكريا، مقاييس اللغة، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، القاهرة، ج1، ط2، 2002.
- 3- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982.
- 4- ابن منظور، لسان العرب، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، م ج3، ط1، 1993.
- 5- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ج15، ط4، 2005.
- 6- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار جيل، بيروت.
- 7- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
- 8- المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان ، ط40، 2003.
- 9- نازك الملائكة، الديوان، دار العودة، بيروت.
- 10- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1962.

- قائمة المراجع:

- 1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، المكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1988.
- 2- بلامين فتيحة، السبيل في الأدب العربي، دار السبيل، الجزائر، ط1، 2007.
- 3- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 2001.
- 4- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر، نشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 2009.
- 5- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز الدراسات الوحدة العربية، لبنان، ط4، 2001.
- 6- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط2.
- 7- عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2003.
- 8- عبد الرحمن عبد الحميد، النقد الأدبي بين الحداثة و التقليد، دار الكتاب الحديث، د.ط، 2005.
- 9- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط2، 1972.

- 10- علي عشري زايد، قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1998.
- 11- فاتح علاق، مفهوم الشعر الحر عند رواده، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005.
- 12- كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة المعاصرة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2004.
- 13- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2000.
- 14- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001.
- 15- محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2005.
- 16- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط6، 2005.
- 17- محمد فتوح أحمد، موسيقى الشعر العربي، زهراء الشرق، القاهرة، ط3، 1998.
- 18- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، ط1، 1985.

- 19- محمد مصطفى أبو الشوارب، إيقاع الشعر العربي تطوراته وتجديده، دار الوفاء  
لدنيا النشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2005.
- 20- مختار عطية، موسيقى الشعر العربي، دار الجامعة الجديدة، الإسكندرية، د.ط،  
2008.
- 21- مصطفى حركات، الشعر الحر أسسه وقواعده، دار ثقافية للنشر والتوزيع،  
القاهرة، ط1، 1998.
- 22- ملوك صبيبة، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دار هومة، الجزائر،  
ط1، 2009.
- 23- نور الهدى لوشن، حروف الجر في العربية بين المصطلح والوظيفة، المكتب  
الجامعي للحديث، مصر، د.ط، 2006.
- 24- يوسف أبو العدوس، موسيقى الشعر وعلم العروض، الأهلية للنشر والتوزيع،  
الأردن، ط1، 1999.
- 25- يوسف الصايغ، الشعر الحر في العراق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1،  
2006.

الفجر



# التجديد الإيقاعي في قصيدة الكوليرا

## لنازك الملائكة

- مقدمة:.....أ.ب
- مدخل.....1
- الفصل الأول: التجديد والإيقاع في الشعر الحر.
- 1- مفهوم التجديد.....3
- 2- مفهوم الإيقاع.....7
- الفصل الثاني: تجليات الإيقاع في قصيدة "الكوليرا".
- 1- موسيقى داخلية.....19
- 2- موسيقى خارجية.....37
- خاتمة.....52
- المصادر و المراجع.....53