سيميائية الإيقاع

قراءة في شعر صلاح عبد الصبور

الأستاذة صبيرة ملوك

المركز الجامعي –البويرة–

لا يمكن اعتبار الإيقاع مكونا مستقلا عن بقية مكونات الشعر، تلك المكونات التي تتلاقى وتتفاعل لتصب في الدلالة والدلالة التي نقصدها ليست الدلالة الحرفية، وإنما هي الدلالة التي أشار إليها ريفاتير حين قال: " الشعر يقول شيئا ويعني شيئا آخر "[1]

ولقد سبق لجون كوهن أن بين " أن حدث " التشعير" يتم على مستويين في اللغة صوتي ومعنوي، والمستوى المعنوي دون شك مميز والدليل إن قصيدة النثر موجودة من الناحية الشعرية في حين أن الشعر الحرفي (المعتمد على تناسق الكلمات فقط) Lettriste لا وجود له إلا من الناحية الموسيقية... إن الوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعرا ... فالوزن... لا وجود له إلا باعتباره علاقة بين الصوت والمعنى وهو إذن بناء صوتي – معنوي." [2] وهذا يعني أن فعل التشعير يحدث بفضل تفاعل الصوت (ونحن سنوسع هذا الجانب لنجعله يشمل كل المظاهر الإيقاعية الممكنة) والدلالة، وهكذا فإن القافية، مثلا، لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى[3]، وذاك أن " القافية تقلب توازي الصوت والمعنى الذي ينبني عليه قانون" تأمين الرسالة التي تحملها الكلمات "، ومرة أخرى فإن كل شيء يتم كما لو أن الشاعر يبحث – على عكس ما تقتضي قواعد التواصل الطبيعي – على زيادة نسبة مخاطر الغموض ".[4] ويقرر كوهن أخيرا أن " الصوت الذي لا يستخدم في اللغة إلا على أنه ملمح تمييزي، يستخدم في الشعر في الاتجاه المعاكس تماما".[5]

والقضية نفسها يتناولها باحثون آخرون، ومنهم جوال غارد تامين وموليتو اللذان يقرران أنه بالإيقاع يتمكن الشعر من الانفتاح على المضامين الثقافية [6]، ومعنى هذا أن

هناك وشائج تربط بين مختلف مستويات النص الشعري ومنها مستويا الإيقاع والدلالة، وهذا الأمر هو ما يثيره يوري لوتمان في كتابه "تحليل النص الشعري "حين يصرح أن " التنظيم الفونولوجي للنص لا يخلو من مغزى مباشر وذوي دلالة " [7]، كما أن "البنية الصوتية للنص تشكل مستوى من العلاقات الفوقية بحيث يعكس نفس الطابع الذي تتميز به البنية الدلالية"[8]

ومن ناحية أخرى نجد هنري ميشونيك يعترف بأن الجانب الدلالي يتوزع على كامل كيان النص، فلا يستأثر به مستوى دون آخر، يقول في هذا الصدد: وما أسميه الدلالية القيم الخاصة بخطاب وخطاب واحد . وهذه السمات يمكن أن تتموضع في جميع مستويات اللغة : نبري، وزني، معجمي... [9]

وفي النقد العربي الحديث كان الإلحاح على مسألة دلالية الإيقاع شديدا، ومن ذلك ما قام به نعيم اليافي في إطار دراسته للصورة في الشعر العربي الحديث . فهو يعتبر " الإيقاع شطير الصورة في تكوينه لبنية النص الشعري الجمالية والدلالية واسما إياها بـ" علاقة تنضيد ".[11]

أما محمد بنيس فيشير إلى أن الإيقاع في التصور الحديث يضطلع بوظيفتين : بنائية ودلالية، فمن خلال الوظيفة الأولى يتحكم الإيقاع في بناء عناصر الخطـــاب ومكوناته ضمن تنظيم يجعل من ذلك الخطاب خطابا مستقلا عن غيره من الخطابات . أما الوظيفة الثانية (الدلالية) فهي تترتب عن الأولى وتلازمها " فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء لدلاليته ولطريقة إنتاج معناه".[12] وقريب من هذا توجه عز الدين إسماعيل الذي ينظر إلى موسيقى القصيدة في ضوء مضمونها [13]

كما أن الناقد محمد مفتاح يعتبر الإيقاع "مادة تتشكل بحسب مقصدية الشاعـــر واجتماعيته .... وبحسب مقصدية المحلل (واجتماعيته أيضا)" [14]

وإذا كان هؤلاء النقاد قد أشاروا إلى دلالية الإيقاع بشكل عام فإن علي يونس يتوقف عند وقائع إيقاعية محددة ليؤكد دلاليتها، فهو يرى " أن الربط بين الزحافات والعلل من ناحية، والمعنى من ناحية أخرى مبدأ صحيح بوجه عام فلا يصح النظر إلى الموسيقى أو إلى عنصر من عناصرها بمعزل عن المعنى،" [15] كذلك يلح الباحث على أن التدوير يجب أن يكون في خدمة المعنى، أي "أن يتطلب محتوى القصيدة هذا التدوير ".[16] وعموما يمكن

القول أن " كـــل الـدراســات العربية والغربية تؤكد ارتباط المستوى الصوتي بالمستوى التركيبي والدلالي. "[17]

وكل ما سبق يؤدي بنا إلى نتيجة مؤداها أن الإيقاع مكون أساسي من مكونات النص الشعري، بيد أنه ليس مكونا مستقلا، ولا يستطيع أن يكون كذلك، فهو يتحرك ضمن شبكة من العلاقات مع المكونات الأخرى، ومنها الدلالة. لأن تلك المكونات في تحول مستمر، فإن الإيقاع نفسه يظل متحولا وديناميا.

وسنقوم باستثمار ما سقناه أعلاه من خلال نماذج شعرية منتقاة حسب ما تمثله من التشكلات الإيقاعية المختلفة:

نموذج1:

أحس أني خائف
وأن شيئا في ضلوعي يرتجف
وأني أصابني العي، فلا أبين
وأنني أوشك أن أبكي
وأنني،
سقطت،
في،
كمين[18]

في هذا المقطع الشعري نلاحظ ورود الهمزة ثلاث عشرة (13) مرة في خمسة أسطر، بمعدل 2.5 (مرتين ونصف مرة) للسطر الواحد وقياسا إلى الأصوات الأخرى نلاحظ أن السيطرة كانت للهمزة في هذا المقطع . وإذا عدنا إلى صفة هذا الصوت وجدنا أنه صوت مهموس، وصفة الهمس هذه تنسجم في الحالة المميزة للمقطع، وهي حالة الهمس والبوح، أو هي – بعبارة أخرى – بوح مهموس، ذلك أن كل شيء يتم في همس، فالشاعر يحس بالخوف (حالة داخلية)، وأن شيئا يرتجف داخله، وأنه أصابه العي (حالة ذهنية داخلية)، وهو على وشك البكاء، أي أنه لم يبك بعد (حالة داخلية أيضا).

وهكذا نرى أن سيطرة صوت الهمزة ليست سيطرة اعتباطية، بل أن هذا الصوت يقوم بوظيفة دلالية إضافة إلى وظيفته الإيقاعية،بيد أن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، فالمقطع الشعري يتضمن دلالة أخرى تتمثل في حالة المجابهة الضمنية بين المتكلم (في المقطع الشعري) وبين الحالات السلبية التي يعيشها . ومن الجانب الصوتي نجد أن هناك صوتا آخر يسيطر على المقطع، وهو يتعدى في عدد مرات وروده صوت الهمزة، ونعني به صوت النون الذي يرد سبع عشرة (17) مرة . ولعل هذه المجابهة الصوتية تعتبر تمثيلا لحالة المجابهة المشار إليها آنفا،خاصة وأن صوت النون يتميز بصفات نقيضة لصفات الهمزة، فهو صوت مجهور.

ومن ناحية ثالثة واعتمادا على صفات الصوتين يمكن اعتبار صوت النون (باعتباره مجهورا) ممثلا لعملية البوح التي تتم عادة بجهر، أما صوت الهمزة فيمكن اعتباره ممثلا لمرجعية ذلك البوح، وهي مرجعية تتعلق بالداخل أساسا.

نموذج2:

لاشيء يعينك ...لاشيء يعينك
لاشيء يعينك ...لاشيء يعين
لاشيء يعينك لا شيء
لاشيء يعينك
لاشيء
لا...[19]

أول ظاهرة إيقاعية تستوقفنا في هذا النموذج هي ظاهرة التكرير بالحذف، الذي يعتبر أيقونا [20] يمثل الدلالة خير تمثيل . فعلى مستوى الدلالة هناك الأمل الذي يتناقص تدريجيا، وعلى مستوى الشكل الكتابي(أو صورة السطح الخارجي كما يسميها نعيم اليافي) نلاحظ أن عناصر التركيب تتهاوى شيئا فشيئا حتى لا يبقى في السطر الأخير سوى عنصر واحد (حرف النفي "لا") وهكذا فإن الشاعر "يبتدع...جملة واحدة مباشرة تتناقص، فتلغي

داته وهي تمثل بصريا ودلاليا تآكل شاعريته،... تصور أيقونيا فراغ العالم من حوله. ووحدته التي تكاد تنفي وجوده في ذروة تلاشيه ".[21] إن كل ذلك يتم على النحو الآتي:

س[1] ـــــــــــــ تام العناصر

س[2] ـــــــــــــ سقوط المفعول به (الكاف)

س[3] ـــــــــــــ سقوط الفعل والمفعول به، والنقاط المتتابعة.

س[4] ـــــــــــــ سقوط الجملة المكررة كلها (لا شيء يعينك)

س[5] ـــــــــــــ سقوط الفعل والمفعول به، إضافة إلى الجملة المكررة

س[6] ـــــــــــــ سقوط عناصر التركيب باستثناء أداة النفي (لا).

والتناقص التدريجي المشار إليه أعلاه يطال الصور العروضية أيضا، ويظهر ذلك من خلال التحولات المختلفة التي تعتري البنية الوزنية لكل سطر شعري:

س[1] : |0|0 |||0 |||0 ||0| |0|0.

س[2] : |0|0 |||0 |||0 ||0| |00

س[3] :|0|0 |||0 |||0 |00

س[4] : |0|0 |||0 |0

س[5] : |0|00

س[6] : |0

من ناحية أخرى، وفيما يخص الصور العروضية، نلاحظ أن طبيعة الصور في هذا النموذج تتلاءم مع نفسية المتكلم، التي هي نفسية مضطربة بعيدة عن الاستقرار، فقد جاءت الصور متغيرة لا تتخللها أية صورة عروضية ثابتة، وهكذا يبدو الإيقاع ذا فاعلية كبيرة في توليد الدلالة وتعزيزها .

نموذج [3]:

أبحث عنك في مفارق الطرق
واقفة ذاهلة في لحظة التجلي

منصوبة كخيمة من الحرير
يهزها نسيم صيف دافئ
أو ريح صبح غائم مبلل مطير
فترتخي حبالها، حتى تميل في انكشافها
على سواد ظلي الأسير
ويبتدي لينتهي حوارنا القصير[22]

سنقوم بتقطيع هذا النموذج تقطيعا صوتيا وآخر عروضيا، لنتبين توزع المقاطع الصوتية والصور العروضية على الأسطر الشعرية، وعلاقة ذلك بدلالة :

س[1]: ـ ب ب ـ ب ـ ب ـ ب ـ ب ـ

س[2]: ـ ب ب ـ ـ ب ب ـ ـ ـ ب ـ ب ـ ـ

س[3]: ـ ـ ب ـ ب ـ ب ـ ب ـ ب ـــ

س[4]: ب ـ ب ـ ب ـ ب ـ ـ ـ ب ـ

س[5]: ـ ـ ب ـ ـ ـ ب ـ ب ـ ب ـ ب ـ

س[6]: ب ـ ب ـ ب ـ ب ـ ـ ـ ب ـ ب ـ ب ـ ب ـ

س[7]: ب ـ ب ـ ب ـ ب ـ ب ـ

س[8]: ب ـ ب ـ ب ـ ب ـ ب ـ ب ـ ب ـ

بناء على هذا التقطيع يمكننا إبداء الملاحظات الآتية :

1) عدد المقاطع الطويلة هو 47 مقطعا، وعدد المقاطع زائدة الطول يبلغ 4 مقاطع . ولغاية إجرائية سنعتبر النوعين نوعا واحدا فنقول إن المقاطع الطويلة عددها 60 مقطعا . بينما يبلغ عدد المقاطع القصيرة 47 مقطعا. وهذا التفوق للمقاطع الطويلة يجعل الإيقاع يميل نحو التباطؤ، وهو تباطؤ ينسجم مع جو القصيدة الذي يتمثل في عملية البحث والتأمل التي تتطلب وقتا متطاولا ممتدا .

2- تتوزع المقاطع الصوتية تلك على الأسطر الشعرية على النحو الآتي [23] :

س^{1} : = 12|6، 12|6

س^{2} : = 15| 9،15|6

س^{3} : = 12| 7 ،12|5

س^{4} : = 12| 7، 12|5

س^{5} : = 14| 9، 14|5

س^{6} : = 18| 10، 18|8

س^{7} : = 10| 5، 10|5

س^{8} : = 14| 7، 14|7

1- السطر الأول من النموذج يتضمن حيرة إنسان في مفترق الطرق، حيث تتساوى لديه كل الاتجاهات، وهذا التساوي يعززه (صوتيا) تساوي المقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة . كما أن هذا السطر يقع في مفترق طريقين فيما يخص الوزن الشعري الذي ينتمي إليه، فمن ناحية نجد السطر منتميا إلى وزن الرجز:

0||0|| 0||0|| 0|||0|

مستعلن متفعلن متفعلن

ومن ناحية أخرى يمكن أن ينتسب السطر إلى وزن المتدارك (مع وقوع ظاهرة الإبدال في الصورة الثالثة من صورة السطر الشعري):

0||0| |0|| 0||0| ||0|

فاعل فاعلن فعول فاعلن

5- السطران الثالث والرابع، إضافة إلى ارتباطهما دلاليا وتركيبيا، مرتبطان إيقاعيا، فالسطران يتساويان في عدد المقاطع الصوتية ككل (12مقطعا في كل سطر)، وفي عدد كل نوع (كلا السطرين يحوي 7 مقاطع طويلة و5 مقاطع قصيرة).

ولا يقف التساوي بين السطرين عند هذا الحد، بل يتعداه إلى الصور العروضية، حيث نلفي عددها في كليهما بالغا (6) صور. وكل سطر يتضمن صورة ثابتة واحدة، وصورتين متغيرتين اثنين .

2- السطران السابع والثامن اللذان يرتبطان دلاليا، يلتقيان أيضا من جهة الإيقاع، وذلك بفضل القافية المتماثلة، إضافة إلى الجناس الذي يجعل الكلمتين الأخيرين من كل سطر (الأسير، القصير) متداخلتين صوتيا، وهاتان الكلمتان يمكن اعتبارهما مركز ثقل الدلالة في السطرين الشعريين.

3- في السطر السادس نعثر على دلالة الارتخاء يعني زيادة في الطول، وهذه الدلالة يعززها امتداد الحيز المكاني الذي يشغله هذا السطر الشعري، فهو أطول الأسطر في النموذج أعلاه.

4- بالنسبة للسطر السابع نلاحظ أن الدلالة تتضمن ظلا أسيرا يتبع صاحبه، ويتجسد ذلك، على المستوى الصوتي الإيقاعي، في تناوب المقاطع القصيرة والطويلة، فكأن تلك المقاطع بعضها ظلال لبعض.

5- بالنسبة للسطر الثامن، نلاحظ أن الدلالة تتضمن تلازم الابتداء والانتهاء، فهما متطابقان، ويظهر ذلك على المستوى الصوتي في الترصيع الذي يجمع الفعلين يبتدي وينتهي :

يبتدي = فتحة + سكون + فتحة + كسرة طويلة.

ينتهي = فتحة + سكون + فتحة + كسرة طويلة.

ومن ناحية ثانية يشترك الفعلان في أصوات: الياء، والتاء، وياء المد.

كما يظهر التماثل أيضا في البنية الوزنية لهذا السطر الشعري (كما مبين أسفله).

أما التقطيع العروضي فيسفر عن الصور الآتية:

س^{1} : = مستفعلن متفعلن متفعلن

س^{2} : = مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعولن

س^{3} : = مستفعلن متفعلن متفعلان

س^{4} : = متفعلن متفعلن مستفعلن

س^{5} : = مستفعلن مستفعلن متفعلن فعول

س^{6} : = متفعلن متفعلن مستفعلن متفعلن فعو

س^{7} : = متفعلن متفعلن فعول

س^{8} : = متفعلن متفعلن متفعلن فعول

من هذا التقطيع تظهر هيمنة الصور العروضية المتغيرة التي يبلغ عددها 23 صورة، في حين يقدر عدد الصور الثابتة بـ 6 صور من جملة 29 صورة هي مجموع الصور العروضية التي يضمها النموذج الشعري أعلاه. وطغيان المتغيرات هنا يعكس حالة البحث التي هي حالة قلقة متوترة يعوزها الاستقرار، كما أن التحول المتواصل في عملية البحث التي هي حالة قلقة متوترة يعوزها الاستقرار، كما أن المتواصل في عملية البحث على امتداد القصيدة (البحث عن وردة الصقيع) يعضده تحول مستمر في الصور العروضية (باستثناء السطر الثامن) يجري على النحو التالي:

س^{1} : = أ + ب + ب

س^{2} : = أ + أ + ج + د

س^{3} : = ج + ب + هـ

س^{4} : = ب + ب + ج

س^{5} : = ج + ج + ب + و

س^{6} : = ب + ب + ج + ب + ع

س^{7} : = ب + ب + و

نموذج 4:

أبحث عنك في المتاجر

.....

.....

وفي حدائق الأطفال والمقابر

أنظر في عيون الناس جامد الأحداق[24]

تصادفنا في هذا النموذج ظاهرة إيقاعية تتمثل في عملية الإبدال الحاصلة بين الصورتين العروضيتين (مستفعلن = 0|0||0|) و(مفاعيلن = ||0|0|0) كما يتضح من التقطيع العروضي الآتي للسطرين الأخيرين:

0||0|| 0|0|0|| ||0||0|
0|||0 ||0|0|0 ||0||0 |00|0

وإذا ما أردنا قراءة هذا الإبدال في علاقته بدلالة السطرين الشعريين، فإننا نرى أن التبادل المرآوي بين الصورتين العروضيتين أعلاه يعكس التبادل المرآوي بين الحدائق والمقابر، فكأن حدائق الأطفال هي صورة أخرى للمقابر التي لا ينى الشاعر أن يبحث فيها عن ذلك الشيء الذي لم يتضح على الرغم من نهاية القصيدة، فالمكانان يتساويان بالنسبة إلى الشاعر في كونهما مجالا للبحث عن شيء مفقود.

نموذج 5:

تتجول في جسمي مثل دمي
تلذعني أحيانا في عيني،
إذ أنزف
أو في قدمي
إذ أتوقف [25]

نتوقف في هذا النموذج عند ظاهرة التدوير، لنلاحظ في هذا الصدد أن هذه الظاهرة تحضر وتغيب مرسخة حضورها وغيابها:

س[1] : = |||0 |||0 |0|0 ||0| |0
فع

س[2] : = |0 |||0 |0|0 |0|0 |0|0
لن

س^{3} : = |0|0 |0

س^{4} : = |0|0 |||0

س^{5} : = |0|| |0|0

إن التدوير هنا يتلاءم مع الدلالة، حيث يحضر ليعزز دلالة الجريان والتجول (وهو جريان يشبه جريان الدم (الدورة الدموية)، ويغيب حين تغير الدلالة موقعها من الحركة إلى السكون والتوقف . لكننا نلاحظ غياب التدوير بين السطرين الثالث والرابع على الرغم من أن الدلالة هي دلالة نزف وجريان، ويمكن تبرير هذا الغياب بحضور بديل يعوض وظيفة التدوير الدلالية في مثل هذا الموقع، ونعني بذلك البديل الجزء من الصورة العروضية الواقع في نهاية السطر الثالث .

بيد أن النموذج أعلاه قابل لتقطيع عروضي ثان يجعل التدوير ينتقل إلى موضع آخر (بين السطرين الثاني والثالث)، وفي هذه الحالة يضطلع الجزء من الصورة العروضية الواقع في نهاية السطر الأول بالوظيفة الدلالية التي كان يحققها التدوير:

|||0 |||0 |0|0 ||0| 0|

|0|| |0|0 |0|0 |0|0 0|

فع

|0 0|0|

لن

نموذج 6 :

يعتريني المزاج الرمادي، حين تصير
السماء رمادية، حين تذبل
شمس الأصيل، وتهوي على خنجر
الشجر، النقط الشفقية تنزف
منها، تموت بلا ضجة، ويواري

أضالعها العاريات التراب الرميم
يعتريني المزاج الترابي، حين تصير
السماء ترابية، حين يصبح مرج
السماء جديبا، كصحراء تنحل فيها
النجوم رمالا، وينحل حتى يذوب
ببطن الهيولي القديم التراب
السقيم ..[26]

سنقف في هذا النموذج عند ظاهرة التدوير لنجد أنها تطال النموذج بكامله ،وسنكتفي في تقطيع النموذج عروضيا بنهاية السطر وبداية السطر الذي يليه:

س^{1} : = ...|
فـ

س^{2} : = .0||0.....||
ـاعلن فعـ

س^{3} : = |0.....|0||
ـــلن فاعل

س^{4} : = 0....| ||0.....||
ـن فعـ

س^{5} : = |0.....|0
ـــلن فا

س^{6} : = ||0.....|0||00
ـطن فاعلان

س^{7} : = ...|
فـ

س8:= 0||0.....|
ـاعلن فـ

س9=0||0.....|

ـاعلن فـ

س10=||0.....|

ـعلن فـ

س11=||0.....|

ـعلن فـ

س[12] = 0||00

ـــــاعلان

إن التدوير يسيطر على النموذج، فلا يغيب سوى مرة واحدة وذلك بسبب التقفية التي جعلت النموذج يتكون من قسمين متساويين (ذاك أن التقفية تقع في السطر السادس)، والفصل بين القسمين هنا هو في الحقيقة فصل بين عالمين مختلفين في جميع العناصر الدلالية التي تكونهما وحين نعود إلى التدوير نلاحظ أنه يأتي ليعضد فعل الاستمرار الذي يحكم النموذج والذي يسنده الزمن الحاضر المتجسد من خلال الأفعال المضارعة (تصير، تذبل، تهوي، تتزف، يواري، يصبح، تنحل، ينحل، يذوب)، وهي أفعال تستلزم امتدادا في المكان أو الزمان.

نموذج 7: قصيدة" مرثية صديق كان يضحك كثيرا":[27].

أول ما يلفت انتباهنا في هذه القصيدة هو الإيقاع القائم على تماثل العناصر، والعناصر هنا متماثلة في طبيعتها الفعلية وانتمائها إلى زمن معين من أزمنة الفعل، حيث تتتالى الأفعال المضارعة (في المقطع الأول) مرسخة إيقاعها الخاص وهو إيقاع يمكن وصفه بـ (إيقاع الحركة المنتظمة)، ذاك أن الأفعال تلك تكاد أن تكون متوازية عموديا من حيث موقعها المكاني . ومن ناحية أخرى نلاحظ أن الأفعال في معظمها تتضمن الحركة ومثال على ذلك الأفعال : يتجول، يهوي، ننكسر، نهتز، ننفتح.

ثم تأتي ظاهرة أخرى لتعزيز الحركة التي أشرنا إليها ونقصد بها ما أسميناه من قبل بالوقفة الصفر، حيث تتسارع وتيرة قراءة النص الشعري بفضل عمليتي التدوير والتضمين.

وبالنسبة للمقطع الثاني من النموذج نشير إلى تواتر الأفعال الماضية التي تأتي لترسخ إيقاع النهاية والموت، فنكون بهذا إزاء نمطين إيقاعيين مختلفين يمثلان عالمين متقابلين من حيث الدلالة، حيث إن العالم الأول يموج بالحياة والحركة، بينما يفتقر العالم الثاني إلى تلك الحياة المتجددة .

كما أن القصيدة حافلة بأصوات تتواتر خالقة هندستها الصوتية الخاصة، فإذا بنا إزاء الهندسة الخاتمة* (س4، س5) ،(س7، س8) والهندسة الفاتحة** (س12، س13)(س18، س19) والهندسة الرابطة*** (س9، س10)، (س21، س22). ولعل هذه المهندسات الصوتية أن تكون معززة لدلالة الجمع التي تستشفها من النموذج، فهناك ذات تتحرك وسط جمع من الناس وتؤثر فيهم . وهناك عبارات تمت بصلة إلى عملية الجمع أو الاجتماع (تتوحد، يترشفه، الأكواخ المتقاربة، نتلاقى، نتحول، أنا وصديقي، كتلا، يمتلئ ...).

إن تحليل النماذج الشعرية السابقة قد سمح لنا بملاحظة حالات مختلفة لتفاعل الإيقاع والدلالة، حيث يكمل كلاهما الآخر، فظهر لنا جليا أن الإيقاع يؤثر في الدلالة ويخلقها ويوجهها، وفي الوقت نفسه نجده هو الآخر متأثرا بها وموجها من طرفها.

الهوامش :

1- سيزا قاسم – نصر حامد أبو زيد : مدخل إلى السميوطيقا، ج2، منشورات عين، ط2، الدار البيضاء، المغرب1987، ص 51.

2- جون كوين : النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا)، تر : أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2000.، ص 74،73.

3- المرجع نفسه،ص102.

4- المرجع نفسه،ص104.

5- المرجع نفسه،ص111.

6- انظر، محمد الناصر العجيمي : النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، ط1، تونس 1998،ص694.

7- يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ،بنية القصيدة،تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة 1995، ص98.

8- المرجع نفسه، ص 99.

9- نقلا عن محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج1، ص182.

10-11- نعيم اليافي: أوهاج الحداثة،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق1993، ص222.

12- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث، ج1 التقليدية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب 1989. ،ص182.

13- انظر، عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية دار العودة، ط2، بيروت 1972. ص ص66، 67.

14-محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت| الدار البيضاء لبنان| المغرب 1990، ص 63. وقد قام الناقد في ضوء نظرته إلى الإيقاع بدراسة قصيدة القدس للشاعر أحمد المعداوي .انظر كتابه المذكور، ص 63،64.

15- علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ،الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 1985، ص 56.

16- المرجع نفسه، ص74.

17- توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس 1984، ص 70.

18-صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور. مج^{3}، دار العودة، بيروت، لبنان 1977، مج^{3}، ص 450.وسنشير إليه لاحقا باسم الديوان فقط.

19- المصدر نفسه، ص 456.

20- يعرف ش.س بيرس الأيقون بأنه " علاقة تحيل إلى الشيء الذي نشير إليه بفضل سمات تمتلكها وخاصة بها هي وحدها ... فقد يكون شيء أيقونة لأي شيء آخر، سواء كان الشيء صفة أو كائنا فردا أو قانونا، بمجرد أن يشبه هذا الشيء ويستخدم علامة له".

نقلا عن سيزا قاسم – نصر حامد أبو زيد : مدخل إلى السيميوطيقا، ج^{2} ص90.

21- صلاح فضل: شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط^{1} القاهرة 1990، ص 40.

22- الديوان، ص 460.

23- الكسر الأول يمثل عدد المقاطع الطويلة، والكسر الثاني يمثل عدد المقاطع القصيرة أما المقام في كلا الكسرين فيمثل العدد الكلي للمقاطع الصوتية في السطر الشعري.

24- الديوان، ص 460، 461.

25- المصدر نفسه، ص 455.

26- المصدر نفسه، ص 507،508.

27- المصدر نفسه، ص 485،488.

*-الهندسة الخاتمة هي التي تنشأ عن تكرار فونيمين أو أكثر في نهاية كل شطر أو كل جزء عروضي .انظر جوزيف ميشال شريم:دليل الدراسات الأسلوبية،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1984،ص93.

**-الهندسة الفاتحة هي الهندسة الناشئة عن تكرار الفونيمين في أول كل جزء أو شطر. انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

***-الهندسة الرابطة هي هندسة ناتجة عن تكرار الفونيمين في أول الجزء أو الشطر وفي أول الجزء التالي. انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.