الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في الأدب العربي

تخصص نقد حديث ومعاصر

تحت عنوان:

الإيقاع الصوتي في شعر "جبران خليل جبران"

من إعداد الطالبة:
- بكايري شهيرة

إشراف الأستاذ:
-حمودي محمد

دفعـــة: 2017-2018

دعـــــاء

*يا رب لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت ولا باليأس إذا فشلت

بل ذكرني دائما أن الفشل هو التجارب التي تسبق النجاح

*يا رب علمني أن التسامح هو أكبر مراتب القوة وأن الحب والرحمة سر الفلاح

*ويا رب إذا جردتني من النجاح فاترك لي نعمة الإيمان يا رب إذا أسأت إلى الناس أعطيني شجاعة العفو و يا رب إذا نسيت ذكرك فلا تنساني

إهداء

يقول المولى عز وجل:

"ولا تقل لهما أف ولا تنهرهما وقل لهما قولا كريما واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل ربي إرحمهما كما ربياني صغيرا"

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار، إلى من علمني العطاء بدون إنتضار إلى من أحمل أسمه بكل افتخار، أرجو من الله أن يمد في عمره ليرى ثمارا قد حان قطفها بعد طول انتظار وستبقى كلماته نجوم أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد "والدي العزيز"

إلى ملاكي في الحياة إلى معنى الحب، إلى معنى الحنان إلى بسمة الحياة وسر الوجود، إلى من كان دعائها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى أغلى الحبايب "أمي الحبيبة"

إلى رفيق دربي في هذه الحياة إلى سندي وعوني من بعد الله، إلى أبي الثاني، إلى من أرى التفاءل بعينه، والسعادة في ضحكته، إلى الوجه المفعم بالبراءة، ولمحبته أزهرت أيامي وتفتحت براعم الغد،" أخي الغالي صدام"

إلى عائلة "بكايري" عامة

إلى توأم روحي ورفيقة دربي إلى صاحبة القلب الطيب والنوايا الصادقة، إلى من رافقتني منذ أن حملنا حقائب صغيرة، ومعها سرت الدرب خطوة بخطوة وما تزال ترافقني حتى الأن صديقتي "سميرة"

إلى الأخوات اللواتي لم تلدهن أمي إلى من تحلو بالإخاء وتميزوا بالوفاء والعطاء إلى ينابيع الصدق الصافي إلى من معهم سعدت، وبرفقتهم في دروب الحياة الحلوة والحزينة سرت صديقاتي: مريم، سارة، إلهام، فريحة، سعدية ، شاهيناز .

وإلى كل طلبة السنة الثانية ماستر

وإلى إخواننا في فلسطين عامة وغزة خاصة، وأسأل الله العلي القدير أن يفرج عنهم.

تشكـرات

نشكر الله عز وجل الذي سخر لي كل شيء والذي هداني بهديه، فالحمد لله حمدا كثيرا طيبا مباركا، كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه نحمده سبحانه وتعالى ونستعيذه ونستغفره ونسأله جل وعلى وأن يجنبني الزلل في القول ونصلي على أشرف المرسلين محمد صلوات الله وسلامه عليه وعلى آله وصحبه إلى يوم الدين.

أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي الفاضل والمؤطر "حمودي محمد" لما بذله من جهد جهيد وتوجيه رشيد في إتمام المذكرة .

إلى أساتذة اللغة العربية الذين درسونا منذ بداية مشوارنا الجامعي وكل من ساعدنا على انجاز هذه المذكرة من قريب أو بعيد ولو بكلمة تشجيع.

!

مقدمة

-

الحمد لله الأول والآخر، الظاهر والباطن، القادر القاهر، شكرا على تفضله وهدايته وفرعا إلى توفيقه وكفايته، ووسيلته إلى حفظه ورعايته، ورغبة في المزيد من كريم آلائه وجميل بلائه، وحمدا على نعمه التي أنعمنا بها ، وجل عددها عن الإحصاء وصلى الله على محمد خاتم الأنبياء وعلى آله أجمعين، وسلم تسليما.

إن العالم حركة دؤوب، ولا يمكن لأي كائن حي أن يحافظ على حياته إلا بالحركة وخلال كل تتغير أو وضعية تتخذها هذه الحركة هناك إيقاع مستمر، وكل ظاهرة كونية لها إيقاعها المؤثر فيما عداه تأثيرا يجعل من تجاذب جزئيات الكون بعضها للبعض الآخر حركة إيقاعية دافعة إلى التماسك وتكتمل معالم هذه الحركة الإيقاعية وتكون أكثر اتضاحا وبروزا في الشعر الذي لا تتحدد ماهيته إلا من خلال الإيقاع، ولذلك فان علاقته به عضوية مصيرية غير قابلة للفصل مطلقا، بل هي علاقة تماه وهوية.

لا تقتصر دراسة الإيقاع في الشعر على الوزن، بل يتعدى دوره إلى ما هو أكبر، فهو الذي ينظم الدور الحركي في الخطاب ما بين المعنى والذات على حد قول "محمد بنيس"، وقد عالجت الدراسات العربية القديمة الأوزان والقافية وبحثت في طبيعتها وكشفت عن عيوبها، ورغم كل هذا فإن هذه الجهود غير كافية لأن الأوزان الخليلية ليست المصدر الوحيد للإيقاع، وهذا يعني أن مصطلحي "الإيقاع والوزن "غير مترادفين رغم وجود تداخل بينهما، فللإيقاع علاقة وطيدة بالوزن سواء في الشعر العمودي أو في شعر التفعيلة قد تتشابه عدة قصائد في الوزن العروضي، لكن لكل منها إيقاعها الخاص، وهذا يعني أن مصطلح الإيقاع يفسر كلية القصيدة ويدخل في كل بنياتها بنية بنية، فالكلمات مفردة إيقاعها ولها حين ندخل في تركيب ما إيقاعها أيضا، كما أن تشكيل الصور الفنية ينتج موسيقى داخلية علاوة على الإيقاع الذي يولده التصرف في عدد التفعيلات والتنوع في القوافي يكشف عن خصائص إيقاعية نستشفها من النسيج اللغوي النص العشري.

وقد تفطن العرب القدامة إلى عنصر الموسيقى وإعتبروه العنصر البارز في الشعر، بل وصفو الشعر بكونه القول الموزون المقفى الذي يدل على معنى، لكن في العصر الحديث تجاوز هذا التعريف، وتطور هذا المفهوم وتحطمت تلك العلاقة بين الموسيقى بمفهومها الخليلي والشعر، وإنتقل مفهوم موسيقى الشعر إلى مفهوم الإيقاع بمعناه الواسع.

ونجد من بين المعاصرين الدارسين للإيقاع الصوتي" جبران خليل جبران" الذي يعتبر رائد من رواد الأدب المهجري، هذا الأدب الذي إعتبر ظاهرة جديدة في العصر الحديث وقد تميز بالتجديد في شعره، ومن هنا نطرح الإشكال التالي: ما الإيقاع الصوتي؟ وكيف نستطيع أن نلمسه في شعر "جبران خليل جبران" ؟...

لذا كان موضوع بحثي هو الإيقاع الصوتي في شعر جبران خليل جبران.

وللإجابة على الإشكال المطروح ألقينا الضوء على بعض الأفكار منتهجين منهجا وصفيا تحليليا مبتغين خطوات ضرورية تمثلت في مقدمة ،فصلين وخاتمة، ففي الفصل الأول المعنون بالإيقاع الصوتي تناولنا مصطلح الإيقاع في التراث والحداثة، ثم علاقة الإيقاع بالموسيقى والصوت، وأيضا قسمي الإيقاع الخارجي والداخلي ثم أهميته، أما في الفصل الثاني الذي يندرج تحت عنوان الإيقاع الصوتي في شعر "جبران خليل جبران "تناولنا فيه تعريف الإيقاع الصوتي، ثم ذكرنا مواضيعه من شعر ونثر ثم تطرقنا إلى دراسة الإيقاع الصوتي داخليا وخارجيا في شعر "جبران خليل جبران"، لننهي هذا البحث بخاتمة نطرح فيها أهم النتائج المستخلصة من هذه الدراسة

ومن أهم المراجع التي اعتمدنها في بحثنا:

-الديوان لجبران خليل جبران.

- والبنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر لـ عبد الرحمان تير ماسين

ومن الأسباب التي دفعتني إلى إختيار هذا الموضوع هو مدى إعجابنا بهذه ا لشخصية الأدبية، وأيضا محاولتنا تذوق شعره.

ولم تخل طريق البحث من العوائق التي عطلت مسيرتنا وعلى رأسها ندرة المراجع التي تجمع مادة البحث وتصنيفها كما يتمنى الباحث فلا نجد دراسة تعقبت البنية الإيقاعية وأحاطت بكل جوانبها.

وعلى رغم من ذلك فقد دارت عجلة البحث وبلغ نهايته المقررة، ولسنا نطمع مع ذلك إلى أن نكون قد إستحدثنا جديدا، ولكن نرجو في الوقت نفسه أن تكون قد أمطلنا اللثام ولو بقدر يسير عن هذه المعضلة الشائكة التي ما زال طريقها مليئة بالمغامرة.

مقدمة

المبحث الأول: مصطلح الإيقاع في التراث والحداثة:

أ-في التراث:

نال مصطلح الإيقاع حظا وافرا في الدراسات الفنية عموما في الدراسات الأدبية خصوصا لما له من صلة بالموسيقى والشعر[1].

فالإيقاع مبني على الصوت ولقد وعي العرب القدامى لمدى إحتفائهم بأثره في جمال النظم، فلا يخلو كتاب من كتب التراث العربي من حديث عن الإيقاع، ولعل أول من إستعمل الإيقاع من العرب هو "ابن طبطبا" في كتابه "عيار الشعر" عندما قال : "والشعر موزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيب وإعتدال أجزائه فإذا إجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبة اللفظ بصفة مسموعة ومعقولة ثم قبوله وإشتماله عليه"[2].

يربط هنا الشعر الملتزم المأثور عن العرب بين صحة الوزن والجانب العقلي من خلال مقاييس الجودة وهي حسن التركيب، إعتدال الأجزاء وصحة المعنى وعذوبة اللفظ، ويكون الإيقاع عنده بمعنى الواقع والأثر الذي يتركه الشعر وليس الإيقاع النغمي الذي يتحقق عند "ابن طبطبا" من خلال "الوزن الصواب" الملتحم بحسن التركيب وإعتدال الأجزاء.

كما يضيف في قوله: "... وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها وهي إعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه ومثال ذلك غناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب اللحن منه دون ما سواه فناقص الطرب"[3].

---

[1] -ابن منظور، لسان العرب، دراسات بيروت لبنان، 2000، ط1، ص 263.

[2] -منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ط1، 2000، ص 12-14.

[3] -رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم، دار إفريقيا الشرق البيضاء، المغرب، 1994، ص 87.

عرف "ابن سينا "الإيقاع بقوله: "الإيقاع تقدير ما لزمن النقرات، فإن إتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإذا إتفق أن كانت النقرات محدثه للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا"[1].

نتوصل من هذا التعريف إلى أن النقرة التي هي أساس تشكل الإيقاع، هي صوت يصدر إما عن آلة موسيقية أو عن جهاز النطق، فإذا صدر عن آلة موسيقية وفق أزمنة متساوية أو مفاضلة كان لحنا، ومن هنا جاء تقسيم علماء الموسيقى الإيقاع إلى نوعين:

-**إيقاع موصل**: وهو كل مجموعة من النقرات بينها أزمنة متساوية

-**إيقاع مفصل**: وهو كل مجموعة من النقرات بينها أزمنة متفاوتة[2].

ولا شك أن قياس الزمن هنا يعود أساسا إلى سرعة النقر أو بطئه، فإذا كان النقر سريعا كان الزمن بين النقرتين قصيرا، وإذا كان النقر بطيئا كان الزمن متوسط أو طويلا حسب درجة البطء، وأما إذا صدر عن جهاز النطق فلا ينتج إلا أصواتا صامتة، والزمن الذي بين الصوامت تشغله الصوائت.

كما نجد "المرزوقي" في شرح ديوان الحماسة حين قال: "وإنما قلنا تخير من لذيذ الوزن لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه"[3].

أما"حازم القرطاجني" يمتزج فيه الحس الأدبي الفني بالفكر الفلسفي المنطقي في مفهومه للإيقاع، غير أنه لم يصرح بالإيقاع ولكنه تناوله تناول الشيء المتداول المعروف في أوساط الموسيقيين والعروضيين والشعراء والنقاد، فربط بين الإيقاع والتحسين في الكلام العربي يقول: "لشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها، إختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي"[4].

---

[1] -جابر عصفور، مفهوم الشعر، مطبوعات فرح، قبرص، ط4، 1990، ص 247.

[2] -صلاح عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، شركة الأيام، الجزائر، ط 1، 1996، ص 158-159.

[3] -المرزوقي، شرح ديوان الحماس، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجبل، بيروت، ط1، ج1، 1981، ص 10.

[4] -حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ص 122.

ب-في الحداثة:

تناول العرب المحدثين الإيقاع في دارستهم للشعر من حيث الأصوات والمحسنات البديعية وما يحدثه من جرس موسيقى يوحي بالنغم أو يحدثه داخل النص ونادرا ما يربطونه بالصور التي تتشكل منها القصيدة ومن هؤلاء "إبراهيم أنيس" ومن جاء بعده من النقاد العرب.

يرى الدكتور" عبد الرحمن تير ماسين" أن الإيقاع هو: "إنسجام الصورة مع الصوت الذي يحدث في النفس إهتزاز وشعورا بالمتعة، هذا الانسجام تحدثه العلاقة المتعدية بين الصوت والصورة، فالجذب من قبل النظر للصورة يقابله الوقع في السمع من قبل الكلمة، ونقطة التقاطع بينهما هي إحداث الأثر في النفس والإحساس بحركة الجمال التي يحدثها الإيقاع، فتحدث في المتعة التي تمزج بين الصورة والسمع ويصيران كلا واحدا"[1].

نلاحظ هذا التعريف البساطة والوضوح وعدم إختلافه عما ذهب إليه "محمود المسعدي" الذي عدّ الإيقاع "صيغة معينة من النظم يصوغها صانع الإيقاع بعملية أساسها هيكله وهندسة تتألف وفقها عناصره المادية في هيئة متماسكة تتعلق أجزائها بعضها ببعض وبعضها بالكل"[2]

أما "محمد العياشي" فيقول: "وأما الإيقاع فهو ما توحى به حركة الفرس في سيره وعدوه، وخطوة الناقة، وما شاكل ذلك بخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ تفريط فيها هي: النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات والنظام، والمعاودة الدورية، وتلك هي لوازم الإيقاع"[3].

إن هذا التعريف في إعتقادنا يعد من أدق التعريفات التي أعطيت للإيقاع، فهو ينظم عدة كلمات تعد مفاتيح لهم الإيقاع: الحركة، النسبية، التناسب، النظام، المعاودة، الدورية." فالإيقاع متصل بالحركة وغير منفصل عنها ولا ينفصل إلا إذا كانت عشوائية، وغير فنية ومن ثم فهي من لوازمه والنسبية تهدف إلى تحقيق العلاقة بين شيئين متناسبين في الحركة والزمان والأداء والتناسب يعمل على التوافق بينهما، والنظام يعني الترتيب والتناسق، والمعاودة الدورية

---

[1] -عبد الرحمان ترماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 94.

[2] -محمد المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، نشر عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996، ص 5،6.

[3] -محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر الغربي، المطبعة العصرية، تونس 1976، ص 42.

ضرورية لكي يتحقق الإيقاع إذا الإيقاع بلا تكرار ومعاودة"[1]، ومهما يكن من أمر، فإن الإيقاع كان ولا يزال محل نزاع في الرأي بين الدارسين قدامى ومحدثين.

ويرى "كمال أبو ديب" إن الإيقاع: "هو الفاعلية التي تنتقل إلى الملتقى ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنع التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية"[2].

والملاحظ على هذا التعريف أنه قائم على الفاعلية التي تعني الحركة لتخرج السكون الدائم والموت من دائرتهما لتحصل الحيوية التي تبعث في المتلقي النشاط والإحساس بالفرح أو توقظ فيه مواطن الحزن فيتأسى ويتألم، فبحصول هذه الحركة المنتجة للحيوية بتواصل الإدراك والإحساس معا.

كما نجد "خالدة السعيد" نتساءل في حديثها عن الأوزان الشعرية التي تعتبرها "رواسب الماضي" "ما الإيقاع؟ فتجيب إنه ليس مجرد الوزن بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن الحواس، الواعي الحاضر والغائب لهذه اللغة علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية تستحضرها الأجواء، والأجواء تبعثها صوتية معينة لتشكل قرار"[3]. من خلال إجابة خالدة سعيد نلاحظ ففي تعريف الوزن بالتفاعيل أو بالمقاطع الصوتية أو بتكرار الأصوات أو القافية عن الإيقاع، فالإيقاع ليس مجرد تكرار الأصوات والأوزان تكرارا يتناوب تناوب معين وليس عدد من المقاطع إثني عشرية مزدوجة أو خماسية مفردة وليس قوافي تتكرر بعد مسافة لا نقصي هذه العناصر من دائرة الإيقاع. فهي تدرك أنها من مكوناته الأساسية وما قادها إلى ذلك أنه يتعلق بالشعور الذي تشترك في الحواس وهذا ما يجعلها تستحضر مفهوم الإيقاع عند ابن طبطبا والشعور بالإيقاع في القصيدة يجعلنا نتحسس الأجواء الشعرية لها وربطها بالحالة النفسية للشاعر أثناء صياغته لها فتكون العلاقة بين المتلقى والقصيدة علاقة (حساس وتذوق وشعور بعالم القصيدة وما يكتفيه من مؤثرات فنية وفكرية ومادية وروحية.

---

[1] -عبد الرحمان يترماسين، م.سابق، ص 102.

[2] -كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1974، ص 230.

[3] -خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص 111.

أما "صلاح فضل" فيجعل من الزمن عاملا أساسيا في الإيقاع وبذلك نكون المسافة بينه وبين "حازم القرطاجني" متلاشية ويصبح بذلك مصطلح الإيقاع عند صلاح فضل مرادف لمصطلح الوزن لدى القرطاجني، لأن عامل الزمن هو الذي يجعل المقادير متساوية عند حازم والتناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة لقول الشعر والمبدأ المنظم للغته لدى صلاح فضل[1].

كما يطلق الإيقاع على "الترجيع" المنظم في السلسلة الكلامية "La chaine parlée" ذلك بإحساسات سمعية ناتجة عن عناصر تنغيمية.

وهذا المصطلح الموسيقى جاء ذكره في المقابسات للتوحيدي "يقال ما اللحن من الجواب: صوت بترجيع خارج من غلظ إلى وحدة ومن وحدة إلى غلظ بفصول بينة للسمع واضحة للطبع"، وهو «تناظر صوتي بالمماثلة أو المخالفة ونقصد به في قضية الحال التناظريين بين لفظين متحدين معنى ومبنى وإذا إختلف اللفظ الثاني في بعض معناه إن الأول عد تزويدا، وقد يكون هذا التناظر أيضا بين لفظين مبنى في الكل أو في البعض ومختلفين كل الإختلافات في المعنى وهو ما أسماه العرب جناسا"[2].

فالترجيع هو فرع من عنصر إيقاعي هو "التنغيم" الذي يحدثه.

من كل هذا نجد تعريف دقيق من طرف "محمد العياشي "فقال عنه: "وأما الإيقاع هو ما توحي به حركة الفرس في سيره وعدوه وخطوة الناقة وما شاكل ذلك لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفريط فيها هي: نسبية في الكميات والتناسب في الكيفيات والنظام والمعاودة الدورية، وتلك هي لوازم الإيقاع"[3].

وما يلفت الانتباه في هذا التعريف أمور عد هي: الحركة النسبة، التناسب، النظم، المعاودة الدورية، فالإيقاع متصل بالحركة وغير منفصل عنها وإذا كان عشوائية، وغير فنية فينفصل عنها، والنسبية تهدف إلى تحقيق العلاقة بين شيئين متناسبين في الحركة والزمان

[1] -صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، ط3، 1985، ص 71.

[2] -عبد الرحمان بترماسين، م.سابق، ص 102.

[3] -م.نفسه، ص 102

والأداء، والتناسب يعمل على التوافق بينهما والنظام يعني الترتيب والتناسق والمعاودة الدورية ضرورية لكي يتحقق الإيقاع إلا إيقاع بلا تكرار ومعاودة.

***المبحث الثاني :علاقة الإيقاع بالموسيقى والصوت:**

يتجه بنا الحديث عن علاقة الإيقاع بالموسيقى والصوت إلى تنازل العلاقة بين الموسيقى والشعر، وهي علاقة تاريخية موغلة في القدم بالنسبة للحضارات الشرقية والغربية على السواء، فلم يكن الشعر يعامل معاملة الخطاب العادي عند إلقائه أو التفلظ به، وإنما ينشد بطريقة تقوي الإحساس والإنتظام والقرب من الخطاب الموسيقي، ويزداد هذا القرب حين يكون إنشاد الشعر مصحوبا بآلة موسيقية أو مجموعة من الآلات[1]، كما يلتقي الشعر والموسيقى في الماهية، فالشعر في تحديد البسيط هو خطاب لغوي مادته الأساس هي الأصوات، وكذلك الموسيقى فهي تقوم على الأصوات.

الإيقاع مصطلح مجتلب من مجال الموسيقى، وذلك لإستخدامه على سبيل المجاز، للنظام الصوتي الغوي، إنطلاقا من توافق العناصر الصوتية والزمانية: يعني مصطلح الإيقاع rythme في اللغة اللاتينية وهو ذو أصل إغريقي الحركة المنتظمة الموزونة[2]، وهكذا تكون عناصر الإيقاع ثلاثة حسب هذا المفهوم، الحركة والنظام والوزن، والملاحظ أن كل التعاريف الحديثة للإيقاع تلتقي عند هذه العناصر البنائية الثلاثة، وفي هذا الصدر يشير "بن فونيس" إلى أن "معنى الإيقاع قد أستعير من الحركات المنتظمة للأمواج... وقد ولدت حركة الأمواج فكرة الإيقاع"[3].

كذلك للوزن إرتباط وثيق بالموسيقى، فالإيقاع في الشعر القديم "منقول عن إيقاع الرقص وحركة الأرجل والموسيقى[4]"، ويبدو أن الفاصلة الموسيقية لها نفس الدور الذي تقوم به

---

[1] -خميس الورثاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، دار الجوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، ج1، 2005، ص 25.

[2] - محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة النقدية، منشأة الاسكندرية، 2001، ص 98.

[3] - Benvenise, problèmes de linguistique générale, tl coll/tel/Gallimard, 1986, p 327.

[4] - عبد الرحمان تير ماسين، م،سابق، ص 92.

الفاصلة الإيقاعية في الشعر، أي أن "نسبة القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع في النغم، فإن الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذات فواصل ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل"[1]، وهكذا نكون إزاء معادلة طرفاها الوزن والإيقاع، ولتحقيق التساوي بين الطرفين فإن على الوزن أن يتشكل من فواصل تكونها الحروف وعلى الإيقاع أن يشكل من فواصل تكونها النغمات.

وما يجمع الإيقاع الشعري بالإيقاع الموسيقى هو أن الإثنين يشتغلان وفق مبدأ واحد هو مبدأ التقطيع الذي يتحدد بكونه "الإعتماد على وحدات صغيرة لبناء وحدات أكبر. وقد سبق للأفلاطون الإشارة إلى هذا الإرتباط مؤكدا أن أهم محددات الموسيقى هي نفسها محددات الإيقاع، وهي تلك المتمثلة في الحركة والزمن والنظام، إن الحركة والزمن مكونان من مكونات الإيقاع بحكم أن الزمن غير منفصل عن الحركة ... وبحكم إننا لا ندرك في الإيقاع الأصوات إلا بعد تجريدها"[2]. وبذلك يكون الإيقاع مفهوما تؤسسه البنية والنظام، وهذا ما أشار إليه "ابن سينا في كتابه الشفاء".

إن الإيقاع بلغة الموسيقى هو "الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية"[3] وهذا الإرتباط بين الإيقاع والموسيقى يفضي إلى الارتباط الوثيق للإيقاع بالحركة، فهو شكل لها.

وهناك من النقاد من حصر الإيقاع في البعد الصوتي، على أسا أن "الصفة الجوهرية في الإيقاع هي الصوتية ثم الانسجام الذي يحكم التنوع حتى لا يسقط الإيقاع في الرتابة"[4]، وهكذا يتدخل الصوت في تحديد الإيقاع. إضافة إلى عنصر الإنسجام الذي يحقق للإيقاع تنوعه من خلال تحكمه في هذا التنوع نفسه.

---

[1] -الفارابي، الموسيقى الكبير، تحقيق، قطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص 1086.

[2] -خميس الورثاني، م.سابق، ص 45.

[3]- كمال أبو ديب، م.سابق، ص 231.

4- محمد بن عبد الحي، م.سابق، ص 99

لقد ألح الشكلانيون الروس على أهمية الجانب الصوتي في الشعر، وهم يتفقون على ا الاعتراف بالقيمة الأساسية والمستقلة للأصوات في الشعر، فحسب "جاكوبسون"، فإن الأصوات هي ما يستدعي الإنتباه في الفكرة الألسنية المنظومة، وهي ما يبرز في ساحة الوعي، فتتضح بذلك قيمتها المستقلة، ومن جانب آخر يشدد" بريك "على عدم إعتبار الأصوات والتناغمات الصوتية، مجرد تنغيمات صوتية ملحقة بالشعر[1]، وبالبناء الصوتي أو الإيقاعي حسب تعبير تينيا نوف هو الخاصية النوعية للشعر عند الشكلاينين[2].

في المقابل هناك من الدارسين من لا يرى في العناصر الصوتية أهمية، معتبرا إياها عنصرا ثانوي مقارنة بالعناصر الإيقاعية الأخرى تلك المتعلقة بأنساق الحركة والمعنى والمضمون وفي ذلك إشارة إلى ما عبر عنه "محمد بن عبد الحي "بإيقاع الحركة وإيقاع النطق ومحلات البياض[3].

ومن ناحية أخرى هناك من ينظر إلى الإيقاع نظرة بنائية تكاملية، وعلى أساس هذه النظرة يكون "إيقاع الشعر هو علاقات خاصة بين مستويات كثيرة أهما المستوى النحوي والمستوى البلاغي والمستوى العروضي"[4]، ويستدل الباحث "جودت فخر الدين" على صحة هذا التحديد بقضية إعجاز القرآن الكريم التي حددها العلماء بكونها ليست متعلقة في مستوى دون غيره كاللفظ والمعنى والصورة.

وفي السياق نفسه سياق نفي إقتصار الإيقاع على الجانب الصوتي، يندرج موقف خالدة سعيد التي تذهب مذهبا ترى فيه أن الإيقاع هو "ذلك النظام الذي يتولى أو يتناوب فيه مؤثر ما صوتي أو شكلي أو جو ما حسي، فكري، سحري، روحي وهو كذلك صبغة العلاقات التناغم التوازي التداخل"[5] إن هذا التحديد يدفعنا إلى القول أن الإيقاع ليس مجرد أصوات وأوزان وعدد

---

[1] - تزفيتان تودوروف، اللغة الشعرية الشكلانيون الروس، ترجمة سامي سويدان، مركز الآنماء القومي، بيروت، نادار 1986، ص 34.

[2]- محمد بن عبد الحي، م.سابق، ص 99.

[3] - محمد بن عبد الحي، م.سابق، ص 99.

[4] -جودة فخر الدين، الإيقاع والزمان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1995، ص 29.

[5] -خالدة سعيد، م.سابق، ص 11.

من المقاطع والقوافي تتكرر، إنما الإيقاع هو ذلك التداخل والتناغم بين الأصوات والأفكار والعواطف.

***المبحث الثالث :أقسام الإيقاع:**

أي عمل أدبي شعرا أونثرا لا ينعزل عنه الإيقاع باعتباره الصفة والميزة الأساسية له والجوهرية التي لا يكتمل بدونها إذ به يدهش القارئ ويذهل السامع وهذا لما له من وقع خاص في النفس البشرية وتأثير قوي ونص ساحر للعقول هنا من جهة، ومن جهة أخرى نجد التناسق ما بين اللفظ والمعنى وما بين الدلالة والموسيقى سواءا كانت داخلية أو خارجية.

-إيقاع خارج يدخل تحته الوزن والقافية

-إيقاع داخلي ويتمثل في الموسيقى الداخلية

أ-الإيقاع الخارجي:

يتمثل في الوزن والقافية ولأنهما يتعلقان باللفظ ولهما أهمية بالغة في الموضوع وتصوير المعنى

1-**الوزن**: تتطرق إليه العديد من العلماء واللغويين وقد درسوه دراسة دلالية وذلك لإعتباره عنصرا من العناصر الخارجية في البناء الإيقاعي للكلام ولأنه يكون هيكلة الكلمة من مقاطعها أو حركاتها وأجراسها وذلك بتوافقها مع الأخرى و"عند النقاد يعتبر ركنا من الأركان الأساسية التي يقوم عليها بناء الشعر"[1].

وقد جاء في لسان العرب على أنه "من الفعل: وزن "الوزن"، النقل والخفة، الوزن ثقة الشيء بشيء كأوزان الدراهم ومثله الوزن-وزن الشيء وزنا وزنة، وأوزان العرب ما نبت عليه إشعارها، وأحدها وزن الشعر وزنا فاتزن، كل ذلك عن ابن إسحاق"[2].

[1] -عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1999، ص 230.

[2] -ابن منظور، م.سابق، ص 436.

فالوزن هو صورة الكلام الذي نسميه شعرا، الصورة التي يغيرها لا يكون الكلام شعرا، فلا شعر بلا وزن عند القدماء، وقد عرفه ابن سينا الخفاجي "هو التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض"[1]

وقد فرق ابن سنان الخفاجي في هذا التعريف بين الحس الناشيء عن الذوق الدال في عمقه على ما نقصده بالإيقاع والوزن الذي يتكون من تألف التفاعيل وتجانسها في سلسلة أفقية أطولها ثمانية "تفاعيل" في البيت الواحد. وهذا ما إصطلح عليه الخليل بعروض الشعر.

فالوزن ركن يميز الشعر عن غيره من الكلام والأوزان ما هي إلا صيغ أحدثها الخليل فهي قوالب جاهزة يصب فيها الشعر ليتميز بها، لكن الشعر نجده مرتبط بالذوق والحس أكثر من إرتباطه بالعروض، وصلته بالغناء أولى، فابن الخفاجي يرى بأن "الأوزان قواعد الألحان والأشعار معايير الأوتار"[2]، فإعتبار الشعر معيارا لصلاحية الوتر لعذوبة النغم، يرفع من قيمته ويجعله متقدما على الوزن لإرتباطه بالحكمة والبيان وورقة المعنى، ولعمقه الدلالي ولصلة بمخاطبة الأرواح وهذا ما يجعله أكثر إيقاعا بينما الإرتكاز على الأوزان يفقد الشعر دلالته ويبعده عن الشعور، فكم من قصيدة متقنة الوزن وهي خالية المعنى ضعيفة الدلالة.

الوزن مرهون بقصيدة شعرية معينة التي تتكون من"كلمات تنتظم بطريقة معينة لتتابع الحركة والسكون وهذا ما يجعل للشعر إيقاعه الخاص به معتمدا على علاقة الأحرف في الكلمات فيما بينها وتناسب أصوات الكلمات في توافق زمني والتركيز في الشعر هو الذي يبرز الكيفية التي يحدد بها الوزن"[3]، أي أن الوزن في البيت الشعري الأول يوازي الوزن في البيت الثاني وهكذا دواليك حتى تكملة القصيدة خاصة في توازن الحرف الأخير حرف الروي كما نجد للشاعر دورا فعالا في هيكلة القصيدة وفي نظامها ويعد الوزن مع "العناصر الشكلية التي يختارها ليلبس بها معناها"[4].

[1] -ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ص 287.

[2] -ابن سنان الخفاجي، م.سابق، ص 287.

[3] -رمضان صباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص 169.

[4] -عبد القادر هني، م.سابق، ص 222.

والنثر باعتباره من أديب "يتميز بهيكلة وهندسية وقواعد إيقاعية خاصة به"[1]،إذ نجد عدة أدباء ظهروا في هذا المجال يهتمون بالنثر الإيقاعي.

2-**القافية**: إن القافية أبرز خاصية خارجية من الخصائص اللغوية إذ تعتبر العنصر الإيقاعي المساعد على بناء القصيدة، وبما أن الشعر مرتبط أساسا مع الوزن، وهذا الأخير يحتاج إلى قافية تضبطه ضمن زمن معين، وقد تطرق إليها علماء لغويون من بينهم "ابن منظور في لسان العرب "وعرفها كالآتي: "القافية من الفعل فقا. الفقا. مقصور مؤخر العنق والعرب تؤنثها والتذكير أعم"[2].

وقال الأخفش: القافية آخر كلمة في البيت وإنما قيل لها قافية، لأنها تفقوا الكلام قال: "وفي قولهم قافية دليل على أنها ليست بحرف الآن القافية مؤنثة والحرف مذكر وأن كانوا قد يؤنثون المذكر"[3].

ومن جهة أخرى قال الخليل: "القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن ويقال مع المتحرك الذي قبل الساكن"[4].

وهذا ما يعلل قوة العمدة لأبي موسى الحامض في قوله: "القافية اسم فاعل على حقيقتها أي يقفوا كل بيت أثر البيت الذي سبقه أو بمعنى اسم المفعول مثل ماء دافق أي مدفوق فالشاعر يقفوها أي يتبعه"[5].

إذن القافية نجدها في آخر البيت الشعري ويقابلها السجع في النثر والفاصلة في القرآن الكريم.

---

[1] -محمودي المسعدي، م.سابق، ص 7.

[2] -ابن منظور، م.سابق، ص 302.

[3] - ابن منظور ، م.نفسه، ص 303.

[4] -ابن منظور ، م.نفسه، ص 303.

[5] -أحمد محمد الشيخ، دراسات في علم العروض القافية، دار الجماهير، 1988، ص 215.

2-أ-القافية في الشعر:

كما أسلفنا الذكر أن القافية خاصية من الخصائص الخارجية للإيقاع وبها تبنى القصيدة الشعرية العربية وقد كان "الفلاسفة وحازم القرطاجني على وعي بأن القافية مما يخص الشعر العربي أما أشعار سائر الأمم فالغالب عليها الإلتزام بالوزن دون القافية"[1].

أي أن القافية تختص بالقصيدة العربية فتكسبها إيقاعا خاصا وبدوره، لا يستغنى عن القافية، فلا بد على الشاعر حسن إختيار القافية على حسب البيت الموزون لما من بناء دلالي تركيبي وصوتي أي بها ينتج لنا نسيج قوي للقصيدة، فالوزن والقافية يركبان لنا قصيدة شعرية معينة وقافية محددة "فالوزن وحده لا يجعل من الكلام شعرا بل لابد من أن تصاحبه القافية يقول: ابن سنان "لا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى"[2].

وجوب القافية في الشعر العربي خاصة القديم منه، وتتميز القافية "خصائصها الصوتية من حيث هي فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجة النظم في البيت وينتهي عندها سير الإيقاع ثم يبدأ البيت من جديد"[3]، فتكرار القافية يروي واحد يساعد على تناغم القصيدة، وهذا ما يبرهن قوة القصائد القديمة التي نقوم على وحدة القافية ووحدة حرف الروي في حركة الإعراب.

كما أن القافية صلة وثيقة بالمعنى وذلك مثلا عندما نسمع أي بيت شعري، ففي ذلك الحين نستخرج قافيته إذ أن المعنى في الشطر الأول، أي المعنى لفظة واحدة تستدعي تلك القافية المقابلة لهذه اللفظة وهذا ما يقوله قدامة بن جعفر: "هو أن يكون أول بيت شاهدا بقافية ومعناه حتى إن الذي يعرف البيت منها"[4].

أي أن السامع لقصيدة شعرية ما ،فمن أول البيت يعرف قافية فمثلا في الراعي:

وَإِنْ وَزُنَ الحَصَى فَوَزِ نْتَ قَوْمِي فَوَجَدْتُ حَصَى ضَرِيبَتَهُمْ رَزِينَا

[1] -عبد القادر هني، م.سابق، ص 243

[2] -عبد القادر هني ،م.سابق، ص 243.

[3] - م.نفسه، ص 244.

[4] - م.نفسه، ص 247.

ففي قوله: "وزن الحصىَ سيأتي بعده رَزين لعلتين: إحداهما أن قافية القصيدة توحيه والأخرى أن نظام المعنى يقتضيه لأن الذي يفاخره برجاحة الحصى يلزمه أن يقول في حصاه أنه رزين"[1].

وفي الأخير ما يمكن أن نقوله أن القافية الشعرية هي: "عنصر عضوي في نسيج النص الشعري يسهم. بتكريره المنظم- مع بقية العناصر الإيقاعية في تحقيق لذة للسامع، كما يسهم دلاليا أيضا في عملية التبليغ لأن المعنى الذي يصاحب قافية ليس عنصرا ثانويا بالنسبة إلى البنية الدلالية للبيت"[2].

بل يعتبر عنصرا أساسيا وجوهريا في تحليل البنية الدلالية للقصيدة بصفة عامة والبيت الشعري بصفة خاصة إذ تساعد الناقد على تفسير وتحليل النمط الشعري للقصيدة وتفكيك عناصره الداخلية والخارجية.

2-ب-القافية في النثر:

كما نجد القافية يقابلها السجع في النثر، إذ يكون له أثر كبير في المستوى البلاغي والأسلوبي للنص وذلك في تحليه بالخصائص الفنية مثل خصائص القافية في الشعر ويكون في تكرار الحرف الأخير من الكلمة بطريقة معينة موافقا لتتابع الحركة والسكون وبه يجعل للنص جرسا موسيقيا معينا.

وقد ورد في كتاب "الإفصاح في فقه اللغة" أن "السجع: الكَلاَم المُقَفَى غير المَوزُون، الجمع: أَسْجَاع وسَجُوع، سَجَع فلان يَسْجَع سَجْعَا: تَكَلَم بِكَلاَمِ لَهُ فَوَاصِلَ لُقَوا في الشِعر ولم يكن موزونَا، وَالسَّجْعُ، سَجَعَتْ الحَمَامَة: رَدَّدَتْ صَوتَهَا على طريقة واحدة، ورجل سُجاع وسَجَاعَة: بيني الكلام على ضرب واحد وهي سجاعة"[3]. فالسجع بمثابة القافية في النثر.

---

[1] -م.نفسه، ص 247.

[2] -م.نفسه، ص 247.

[3] -حسين يوسف موسى وعبد الفتاح الصعيدي، الإفصاح في فقه اللغة، الباب الثالث، ج1، دار الفكر العربي القاهرة، 1964، ص 35.

ب-الإيقاع الداخلي:

ذكرنا سابقا أن الوزن والقافية من عناصر الإيقاع الخارجي وإن لهما أهمية بالغة في التصوير والمعنى والموضوع في السلسلة اللغوية، لكن هذه العناصر ليست المسؤولية وحدها عن إنتاج موسيقى النص أو الكلام سواء كان نثريا وشعريا أو قرآنيا إذ لابد من تواجد عناصر آخري تكملها وتنتج معها موسيقى ذات إيقاع منغم ملحن، وهذه العناصر هي التي سماها النقد الحديث "عناصر الموسيقى الداخلية" أو عناصر الإيقاع الداخلي.

الإيقاع الداخلي يختلف عن الإيقاع الذي تحدثه القافية والوزن لأنه يختص بموسيقى الألفاظ التي كانت محل البحث النقدي إذ "حرص النقاد على قيمتها الصوتية مفردة ومؤتلفة في التركيب"[1]، وأولى ألوان الإيقاع الداخلي في القصيدة "الحرف"، كوحدة صوتية، يمثل تكرار في البيت الواحد، ثم في جملة الأبيات، لونا من ألوان الترجيح الموسيقى، ويمثل الإيقاع الداخلي بألوانه الموسيقية وقد يتلقى دارس الشعر القديم صعوبة في تحديد طبيعة الإيقاع الموسيقى لهذا الشعر ويرجع ذلك إلى أن أصحاب اللغة في تلك الفترة يؤلفون أصواتها، ويعتادون على مواقع النبر فيها بحيث لا تلفتهم هذه الظواهر إلى ملاحظتها وإن كانوا يحسون بها، بالإضافة إلى إنعدام وسائل علمية حديثة لقياس إيقاعات موسيقية، وتحديد مواطن النبر في الكلمات العربية على خلاف الدراسات التحليلية للغات الأجنبية.

وتقوم الكلمة بإنتاج إيقاع داخلي قوي في النص: "فموسيقى الكلمة وليدة صلات عدة أنها تنشأ من علاقتها أولا بما يسبقها وبما يعقبها مباشرة من الكلمات ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه"[2].

ومن قوة الكلمة من إيحاء معنوية وإيحاء لفظي في السياق كان "صوتيا أو دلاليا طلبا للإيقاع الجميل الذي تستطيعه النفس"[3]، ومن هذا يبرز دور الكلمة في إنتاج الموسيقى الداخلية للنص أي الإيقاع الصوتي للنص الذي تهش النفس هشا وتهز له هزا ويحولها من حالتها العادية إلى حالة استطلاعية محبة للجمال الموسيقى المكسوة بالطلاوة والحلاوة والرونق، فالشاعر

[1] -عبد القادر هني، م.سابق، ص 248.

[2] -عبد القادر هني، م.سابق، ص 249.

[3] -م.نفسه، ص 249.

يتعامل مع هذه اللغة بطريقة غير مألوفة حيث يرى بأنه يخلق بها علاقات جديدة، وهذا الخلق لن يكون سوى خلقا جماليا في المقام الأول ولهذا يعتبر درس جماليات النظام الصوتي عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها وهو الذي يتجاوز بهذه الموسيقى المقررات العروضية، وسوف نبدأ حيدثنا بإدراج ألوان الإيقاع الداخلي:

ب-1-موسيقى الألفاظ:

تكرار حروف يعينها في البيت الشعري ثم في جملة من الأبيات يعطي لنا موسيقى الألفاظ ويبعث هذا التكرار الصوتي نوعا من التناغم الموسيقى الداخلي في النص الشعري، فتردد الحروف أو الكلمات على مستوى الشطر تشحنه بموسيقى تستريح لها الأذن وتقبل عليها، ومثل هذا من الموسيقى فتردد الأنغام يعينها في مواقع خاصة من اللحن يزيدها جمالا وحسنا ولكن إذا بالغنا في تكرار الحرف يصبح قبيحا، ويعسر النطق بتلك الكلمات فالمهارة تكمن في حسن توزيع الحرف، حيث يتكرر كما يوزع الموسيقى الماهر النغمات في نوتة وبراعة الشاعر على قدرته على إحداث لون من الملائمة بين أصوات الحروف التي يجتازها، وبين الدلالة التي يتخذها من ورائها وهذا يكمن في: "أن الانسجام الصوتي الداخلي، يتبع من هذا التوافق بين الكلمات ودلالتها حينا أو بين الكلمات بعضها وبعض حينا آخر"[1].

ب-2-**البديع:**

المبدع وأبدعت الشيء، اخترعته لأعلى مثال، وأبدع أكثر في الكلام من بدع، وأبدع الشاعر بالبديع[2].

وأما إذا انطلقنا في تعريفه من الوظيفة التي تؤديها فإننا نعرفه كالآتي: البديع هو: "أن يعمد الأديب إلى التعريف كما في نفسه بطريقة تقيد من طاقات الألفاظ في المعنى وفي الصورة لا في جرس الأصوات وإيحاءاتها"[3].

[1] -علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الأدب، ط1، 2003، ص 248.

[2] -ابن منظور، م.سابق، ص 175.

[3] -محمد عي سلطاني، مع البلاغة العربية في تاريخها، القسم الأول، ص 21.

أما إذا نظرنا بوجه عام إلى علم البديع فهو: "المعرفة بوجوه البديع التي عن طريقها نجيد التعبير: ورفع ميزة الكلام في أداء المعنى المطلوب"[1]، سواء كان ذلك لفظيا أو معنويا كما أطلق عليه اسم المحسنات البديعية فهي توحي إلى تزيين الكلام وتزويقه بعد استفاء المعنى، بل أنها تزيد من قوته، وكذا رونقته الإبداعية، ومن بين المحسنات البديعية اللفظية التي يكون بها التعبير الفني أقوى وأسمى وأعمق أثرا على النفوس المنتجة لنا جرسا صوتيا في الايقاع الداخلي للنص.

ب-3-**الترصيع:**

هو كما قال قدامة: "أن يتوخى فيه تسيير مقاطع الأجزاء على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف، ومن قول الشاعر:

دُنْيَا وَلا تَرَفٌ دِينٌ وَلاَ قَشَفٌ مُلكٌ وَلاَ سَرَفٌ دَرَكٌ ولا طَلَبُ

برٌ ولاَ سقمٌ عَيْشٌ ولا هَرَمٌ جدّ وَلا نَصَبٌ ورَدٌ ولاَ قَرَبٌ"[2]

فالتصريع يعطي نفس الجمال الإيقاعي للنص، إذ يتولد له اتفاق القيم الصوتية الناتجة عن اتفاق الحرف الأخير.

ب-4-التصريع:

التصريع خاص بالكلام المنظوم، فهو لا يوجد إلا حيث الشعر، ونجد في لسان العرب: **التصريع في الشعر**: هو تقفية المصراع الأول مأخوذ من مصراع الباب، وهما مصرعان، وإنما وقع التصريع في الشعر ليدل على أن صاحبه مبتدئ إما قصة وإما قصيدة كما إنما ابتدئ بها في قولك ضربت إما زيدا وإما عمرا ليعلم أن المتكلم شاك، فما العروض فيه أكثر حروفا من الضرب فنقص في التصريع حتى لحق بالضرب، قول امرئ القيس:

لِمَنْ طَلَلٌ أبْصَرْتَهُ فَشُجَانِي كَخَطِ زَبُورٍ فِي عَسِيبِ يَمَانِي؟

فقوله شجاني فعولن وقوله يماني فعولن والبيت من الطويل وعروضه المعروف إنما هو مفاعلن، ومما زيد في عروضه حتى تساوى الضرب"[3]

[1] -م.نفسه، ص 21.

[2] -على الغريب محمد الشناوي، م.سابق، ص 248.

[3] -ابن منظور، م.سابق، ص 227.

كما نجد في لسان العرب: "وصرع البيت من الشعر: جعل عروضه كضربة"[1].

وهو من المصادر الإيقاعية يزيد من جمالية القصيدة، وقد عرفه القدماء بأنه: "استواء آخر جزء في صدر البيت، وآخر جزء في عجزه في الوزن والروي والإعراب"[2].

كما عرفه ابن رشيق بأنه: "ما كانت عروضه البيت فيه نابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته، والتصريع يسهم في إعطائنا إيحاء بإيقاع البيت الأول الذي هو مفتاح القصيدة إذ إن فائدته في الشعر أنه قبل كمال البيت الأول في القصيدة، تعلم قافيتها"[3].

ونجد التصريع في مفتتح القصائد، والتصريع يزيد في القصيدة نوعا من الموسيقى والتنغيم.

ب-5-الجناس:

يعتبر الجناس من صور الألفاظ التي لها دور في بناء الموسيقى الداخلية لأي نص قد عرفه ابن منظور: "الجنس": الضرب من كل شيء، وهو الناس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض، والأشياء جملة"[4].

كما يعرف عند القدامى بالمجانس، وهو: "أن تكون المعاني اشتراكها في الألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق، أي أنه تشابه كلمتين في النطق واختلافهما في المعنى"[5].

وهو بذلك لون الإيقاعي يتحقق عندما تشترك كلمتان في أصلهما واتفق علماء البلاغة والأدب على أنه ينقسم إلى قسمين رئيسيين هما: الجناس التام، والجناس غير التام، فالجناس التام هو: جنس الحروف، عدد الحروف، ضبط الحروف وترتيب الحروف، أما الجناس غير التام فهو ما اختلف طرفاه في واحة من الأربعة المتقدمة، وهذا ما يجعل تجانس وتماثلا في الكلام أو في القصائد الشعرية وتنميق أسلوبها صيغة بعده شحن موسيقية، إضافة إلى الجناس نجد مصدرا من المصادر الموسيقية الداخلية.

---

[1] -م.نفسه، ص 228.

[2] -علي الغريب محمد الشناوي، م.سابق، ص 273.

[3] -م.نفسه، ص 274.

[4] -ابن منظور، م.سابق، ص 215.

[5] -علي الغريب محمد الشناوي، م.سابق، ص 255.

ب-6-**الطباق:**

ذكر في لسان العرب: "طبق: الطبق: غطاء كل شيء، والجمع أطباق، وقد أطبقه وطبقه فانطبق وتطبق: غطاه وجعله مطبقا... وقد طابقه مطابقة وطباق، وتطابق الشيئان تساويا، والمطابقة موافقة، والتطابق الاتفاق"[1]، يعني أن الطباق في اللغة هو التماثل أي الجمع على حد واحد.

وهذا اللون الإيقاعي يعتمد على التضاد في المعنى دون أن تكون هناك مطابقة صوتية بين الألفاظ في الغالب[2]. أي يكون ما بين الكلمة بمعناها وضدها إذ "يخلق ضربا من توازي المعاني أساسها الحادث بين معنين متقاربين"[3].

وهناك من يتجه إيقاع مكون من إيقاع الضد، ويلعب دورا كبيرا في جمال اللفظة وتوضيح المعنى إلى جانب حضور النغم الموسيقي وهو نوعان:

-**طباق الإيجاب**: هو ما لم يختلف فيه ضدان سلبا أو إيجابا

-**طبقا السلب**: وهو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا

ومن الملاحظ على التعريف اللغوي والاصطلاحي للطباق وجود تناقض لكن في الحقيقة أن التماثل لا يحدث إلا بالتناقض فاليد اليمنى لا يمكن أن تماثل يد يمنى أخرى، وإنما تماثل اليد اليسرى، ومع هذا فهما متناقضتان تماما لأنه لا يمكن أن يلبس الإنسان قفاز اليد اليمنى في اليد اليسرى، وهذا يكون التناقض والتماثل أو التكامل بمعنى.

ب-7-**المقابلة:**

ورد في لسان العرب: "المقابلة الناقة التي تقرض قرضة من مقدم أذنها ما يلي وجهها، حكاه ابن الإعرابي، وقال اللحياني: شاة مقابلة ومدابرة وناقة مقابلة ومقابلة الكتاب بكتاب والمقابلة: المواجهة، والتقابل مثله"[4].

---

[1] -ابن منظور، م.سابق، ص 88.

[2] -عبد الغريب محمد الشناوي، م.سابق، ص 265.

[3] -عبد القادر هني، م.سابق، ص 229.

[4] -ابن منظور، م.سابق، ص 14-15.

المقابلة أقل درجة في الانتشار من الطباق، ويكون فيها التوازي ما بين العبارات وكل لفظة في العبارة الأولى يقابلها في العبارة الثانية مما يجعل إيقاع العبارتين مكون من إيقاع الألفاظ وإيقاع المعاني أن الإيقاع الموسيقى المقابلة أكثر بكثير من نظيره في الطباق، إلا أن كل من الطباق والمقابلة لهما وظيفة جمالية في الكلام عموما وفي النص الشعري خصوصا.

ب-8-**الاشتقاق:**

يساهم الاشتقاق في إعطاء إيقاع الداخلي للشعر ومحدثا صوتا نغميا وقد ورد في لسان العرب أن: "اشتقاق الشيء: بُنْيَانُهُ من المُرْتَجَلْ واشتقاق الكلام الأخذ في يمينا وشمالا، واشتقاق الحرف من الحرف أخذه منه، ويقال شقق الكلام إذ أخرجه أحسن مخرج، وفي حديث البيعة: شقيق الكلام عليكم شديد، أي التطلب فيه ليخرجه أحسن مخرج"[1]

فالاشتقاق هو أخذ كلمة أو أكثر من تناسب بين المأخوذ والمأخوذ منه في اللفظ والمعنى جميعا، تضارب من ضَرَبَ، وطريق معرفته تقليب تصاريف الكلمة حتى يرجع منها على صيغة أصل الصيغ، أو يقال هو تحويل الأصل الواحد إلى صيغ مختلفة لتفيد ما لم يستفيد بذلك الأصل ومصدر ضَرْبْ يتحول إلى ضَرَب، فيفيد حصول الحدث في زمن الماضي، وإلى يضرب فيفيد حصوله في المستقبل وهكذا[2].

ب-9-**التضاد:**

وهو دلالة اللفظ وضده، وورد في لسان العرب: "ضدد: الليث: الضد كل شيء ضاد شيئا ليقبله والسواد ضد البياض، والموت ضد الحياة، والليل ضد النهار إذا جاء هذا ذهب ذلك"[3].

وتنشأ ظاهرة الأضداد في اللغة حيث تكون اللفظة تصلح لمعنيين، وذلك مثل كلمة "الصارم" التي تطلق على الليل والنهار، لأن كل واحد منهما يتصرم من صاحبه، ومن جملة التضاد أنه يسهم في تنويع المعاني ويجعل المعنى يتنوع فيتراوح بين النفي والإثبات، فلا يكون الكلام على

[1] -ابن منظور، م.نفسه، ص 113.

[2] -نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية، الأزاريطية، الاسكندرية 2001، ص 247.

[3] -ابن منظور، م.سابق، ص 25.

نسق واحد، كما يفاجيء المتلقي بانفعالات جديدة غير متوقعة يصاحبها تجديد وتنويع في مسار الإيقاع، معبرة عن حالته النفسية بين الحزن والفرح[1].

ب-10-**التكرار:**

ويندرج هذا اللون الإيقاعي ضمن المصادر اللفظية والمعنوية معا وقد تطرق إليه ابن منظور على أنه "من فعل كرّر، ومن الكرّ الرجوع يقال كرَّهُ وكرَّ بنفسه، والكرُّ مصدر كرَّ عليه يكرُّ وكرورًا، وتكرارا عطف وكرّ، وكرّر الشيء وكَرْكَرَه أعاده مرة أخرى، التكرَّه بمعنى التكرار وكدلك السرَّة والنضرَّة والنِّدرَّة.. والمكَّرر من الحروف: الرَّاء، وذلك لأنك إذا وقفت عليه رأيت طرف اللسان يتغير بما فيه من التكرير"[2].

يقول ابن رشيق عن التكرار: "وللتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه ولا يجب أن يكرر اسما على جهة التشوق والاستعذاب إذا كان في تعزل أو نسيب"[3]، فالتكرار له مواضع في الكلام يعتبر التكرار أيضا سمة فنية يمكن ملاحظتها من خلال سياق الكلام المكرر، سواء بتكرار الحروف أو تكرار الألفاظ تكرار الألفاظ (اسم، فعل، كلمة) فله وظيفتان أساسيتان الأولى دلالية أو معنوية والثانية نغمية أو موسيقية، وهاتان الوظيفتان في أن يجعل للتكرار وظيفة فنية وليس عيبا ويسهم التكرار الموسيقي في منح الشاعر القدرة على تتويج معانيه وهو يستخدمه في شعره بصورة مختلفة، فقد يكرر الكلمة مرة يأتي بها على سبيل الحقيقة وأخرى على سبيل المجاز، وكل تكرار "مهما يكن نوعه يفيد في زيادة النغم وتقوية الجرس"[4].

فتكرار صوت بذاته أو مجموعة أصوات سوف يكون له دلالته الإيقاعية وأثره الخاص.

ب-11-رد العجز على الصدر:

يعد هذا اللون من الألوان الإيقاع الموسيقي أيضا يكسب البيت الذي يكون فيه قيمة ويكسوه رونقا ويزيده طلاوة ولعل إسهامات هذا اللون الإيقاعي البديعي تتجلى في كونه يربط

[1] -عبد القادر هني، م.سابق، ص 253.

[2] -ابن منظور، م.سابق، ص 390.

[3] -علي الغريب محمد الشناوي، م.سابق، ص285.

[4] -علي الغريب محمد الشناوي ،م.سابق، ص 264.

أول البيت بآخره: برباط موسيقي مما جعل البيت، الشعري عند العرب يأخذ تخطيطا خاصا يتمثل في أنه وحدة مكتفيه بذاتها كالحلقة المتصلة الطرفين تماما وبالتالي فان النقاد لم يعنوا بالقصيدة من حيث هي كل، بل كانت عنايتهم في الغالب منصرفة إلى البيت وأجزاء البيت.

وقد قسمه ابن المعتز إلى ثلاثة أشكال: "القسم الأول ما وافق آخر كلمة منه في نصفه الأول مثلا، نجد في البيت شعري على هذا الشكل:

مُتَقَارِبُ بِالمُتَقَارِب

القسم الثاني: ما وفق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول مثلا:

مُسْتَنَيمًا المُسْتَنيمُ

القسم الثالث: ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه مثلا:

وَلاَ عَيْبَ فيه لامرئ غير أنه تعاب له الدنيا وليس يعاب"[1]

المبحث الرابع :أهمية الإيقاع:

ازدادت أهمية الإيقاع في الآونة الأخيرة واعتبر عنصر هام وحيوي للصورة الموسيقية، حتى أحد النقاد جعله أهم عنصر من عناصر القصيدة فقال: "وجدنا في شهادات تتردد من عدد من الفنانين والكتاب والشعراء أن العمل المنتظر يعلن عن نفسه قبل كل شيء بالإيقاع"[2].

ويقول جوته: "إن الإيقاع معز، فلقد امتدحوا قصائد سخيفة تماما، وذلك بفضل إيقاعها الناجح"[3].

ومن كل هذا نجد أن الإيقاع له طابع خاص في النص أو في الكلام إذ يميز بين نص عادي ونص فني ذي نظم ينجم من تآلف العبارات والكلمات والحروف ونستطيع تلخيص أهمية الإيقاع في العناصر الآتية:

1-إضفاء موسيقى رائعة على النص ترتاح له النفس وذلك سواء كانت موسيقى داخلية أو موسيقى خارجية.

---

[1] -م ، نفسه ، ص 264

[2] - ابراهيم أمين الزرزومي، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر، د ط 2000، ص 282..

[3] -م ، نفسه ، ص 282

2-التوازن بين المقاطع الشعرية أو النثرية وحتى في القرآن يجعل له إيقاعا ينبعث منها.

3-إعطاء النص شحنة نغمية معنوية وهذا يجسد في الوزن القافية مع وجود الإيقاع الداخلي أو الموسيقى التعبيرية للشعر والسجع للنثر والفاصلة للقرآن.

4-إبعاد الشعر عن الرتابة وبعث كل مقومات الحيوية والخصوبة، وقد فسرها كمال أبو ديب (الحيوية) التي يبعثها إيقاع الشعر بقوله: "لقد جعل إيقاع الشعر بحيوية وتنوع، هنا تفيض الرتابة بالغناء، الغناء المرهف المترسب المائج المراقص، الصاخب أحيانا، الهامس أحيانا، والهازج المراجز أحيانا"[1].

فالإيقاع كما يقول أحد النقاد: "يضبط خطوات الاكتشاف، وينظم طريقة التقدم في قراءة القصيدة، كما أن الموسيقى تستطيع أن تصل إلى مناطق الشعور الإنساني تعجز الكلمات غير الموسيقية عن الوصول إليها"[2].

فالإيقاع المتواجد في القصيدة يكون أكثر تعبيرا وأكثر إيصالا إلى مناطق الشعور للمبدع والمتلقي، فالإيقاع يأتي على حسب الحالة الشعورية التي تقود الشاعر فقد يبدو هادئا حينا، وحينا يكون قويا يضفي على القصيدة تناسقا وجمالا يلفت أذن المتلقي.

[1] - على الغريب محمد الشناوي، م.سابق، ص 247.

[2] - ابراهيم أمين الزرزومي، م.سابق، ص 282.

-

الفصل الثاني:

الايقاع الصوتي في شعر جبران خليل جبران

المبحث الأول: I-تعريف الإيقاع:

1-لغة: من إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها تبيينا، هكذا هو في اللسان والعباب، وفي بعض النسخ ويبينها من البناء، وسمي الخليل رحمه الله تعالى كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع[1].

2-**اصطلاحا**: يقول الدكتور محمد فاخوري: "الإيقاع يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي: توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة... أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي، فمثلا:" فاعلاتن" في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت أي توالي متحرك، فساكن ثم متحركين، فساكن ثم متحرك فساكن لأن المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها من الكلمات في البيت، من غير تفرقة بين الحرف الساكن اللين، وحرف المد والحرف الساكن الجامد"[2]. ولعله يقصد بالساكن الجامد الحرف الصحيح الساكن، كالحاء من كلمة "سحر" مثلا.

II- تعريف الصوت:

1-**لغة**: من صات يصوت صوتا، فهو صائت ومعناه، صائح، قال ابن السكين: الصوت صوت الإنسان وغيره والصائت: الصالح ورجل صيت أي شديد الصوت[3].

2- **اصطلاحا**: يعرف إبراهيم أنيس الصوت بقوله: "الصوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها قبل أن تدرك كنهها: كل صوت مسموع يستلزم وجود جسم يهتز على أن تلك الهزات قد لا ندرك بالعين في بعض الحالات"[4]. وأما ابن سينا فيقول عن الصوت: "أظن أن الصوت سببه القريب تموج الهواء دفعة بسرعة وبقوة من أي سبب كان"[5].

---

[1] -محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، ج22، ص 359.

[2] -محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1996، ص 166.

[3] -ابن منظور، م.سابق، ص 302.

[4] -إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، مصر، ص 05.

[5] -ابن سينا، رسالة أسباب حدوث الحروف، تحقيق محمد حسان الطيان ويحي مير علم مطبوعات، مجمع اللغة العربية بدمشق، سوريا، ص 56.

تعريف الإيقاع الصوتي:

نال مصطلح الإيقاع حظا وافرا في الدراسات الفنية عموما، وفي الدراسات الأدبية خصوصا، لما له من صلة وثيقة بالموسيقى والشعر.

جاء في لسان العرب الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع ألحان ويبنيها وسمي الخليل كتاب من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع[1].

من الملاحظ على هذا التعريف لابن منظور الإيقاع أنه مرتبط باللحن والغناء، فاللحن يهيئ ذهن السامع لتقبل ذلك النوع من الشعر بنغماته وتأليفه، أما الغناء فيعتمد أساسا على جمال الصوت ورقته ورخامته، وكل هذا يحدثه الإيقاع الموجود في الشعر وهناك إيقاع الألحان وهذا المعنى وارد في الإيقاع الموسيقى للدلالات الموسيقية[2].

فعندما ربط ابن منظور الإيقاع باللحن والغناء كان مدركا أن لا غناء ولا لحن دون إيقاع و ربطه بالموسيقى.

والإيقاع ليس مقصور على الأدب أو حتى على اللغة، بل يتعدى ذلك إلى تواجده في مختلف النواحي، فهناك إيقاع للطبيعة، وآخر للعمل وإيقاع للإشارات الصوتية وإيقاعات للموسيقى وهناك بالمعنى الجاري إيقاعات للفنون التشكيلية. [3]

ويذهب محمد العياشي إلى أن مفهوم الإيقاع يتوزع على ثلاث حركات: الحركة اللفظية، الشعر، والحركة الصوتية الموسيقى، والحركة البدنية الرقص، وهو ليس شيئا ماديا كما يرى أصحاب النزعة المادية، بل هو شيء كامن في قلب الفنان الذي يخرجه للناس في قالب لفظي، أو صوتي أو حركي، تعمل المادة على تجسيمه حين يتلبس بها فيتخذ شكلا ماديا[4].

---

[1] -ابن منظور، م.س، ص 263.

[2] -عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، شركة الشهاب، الجزائر، 1988، ص 92.

[3] -رينيه ويليك، أوستن، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1981، ص 35.

[4] -محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس 1976، ص 40.

وقد عرف غنيمي هلال الإيقاع بقوله: "الإيقاع يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة"[1].

يقصد هنا الإيقاع هو تردد ظاهرة صوتية على مسافات زمنية محددة النسب، بمعنى نجد نغمة تتكرر إما في الكلام المنثور أو المنظوم.

وذكر "منير سلطان" في كتابه أن "عبد العزيز عبد الجليل" حاول في بحثه "الموسيقى الأندلسية العربية" ترصد التعريفات التي أطلقتها المصادر الشرقية القديمة على الإيقاع بدءا من "إسحاق الموصلي" وانتهاء إلى "عبد المومن الآرموي" يقول: نستطيع أن نستنتج هذا التعريف الجامع: الإيقاع هو حركات متساوية الأدوار تضبطها "نسب زمنية" محدودة المقادير على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية كل واحدة منها تسمى "دورا" وهو: جماعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية[2].

وبصورة أبسط هو عبارة عن موجات صوتية تنتقل من المتكلم إلى السامع عن طريق جهاز السمع "الأذن".

ويقول "سيد البحراوي" الإيقاع هو تتابع الأحداث الصوتية في الزمن أي: مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم الأصوات اللغة[3].

كما نجد من الناحية الفيزيائية والفيزيولوجية "جهازنا الصوتي أشبه بمجموعة من الآلاف الموسيقية تخرج من ألفاظ بنغمات موسيقية ودرجات متباينة من الشدة والضعف والسرعة والبطء، أو غير ذلك من الصفات التي شرحها علماء الأصوات، وعلماء التجويد والقراءات[4].

فالإيقاع تغلغل إلى أجهزة الإنسان الداخلية وجعلها شبيهة بفرقة موسيقية، وقد اصطلح عليه أنه حركة النغم الصادرة عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم والناتج عن تجاوز أصوات الحروف

[1] -غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان 1973، ص 435.

[2] -منير سلطان، م.سابق، ص 120.

[3] -م، نفسه ،ص 120.

[4] -عبد الفتح الخالدي، م.سابق ، ص 93.

في اللفظة الواحدة عن نسق تزاوج الكلمات فيما بينها وعن انتظام ذلك كله شعرا في سياق الأوزان والقوافي.

إذا الإيقاع في أصله مرتبط بالموسيقى، هذه الأخيرة التي تحتوي على النوتة الموسيقية التي تشبه الخريطة الجامعة التي لا معنى لها إلا بالعزف محدثة إيقاعا نغميا كذلك النوتة التفعيلية في الشعر خريطة جامدة لا معنى لها إلا بالنظم وبالإنشاد وهنا يتحقق الإيقاع الصوتي، لذا نجد أن شعراءنا الأقدمون أنشدوا الشعر شفاهة اي أنه نشأ مسموعا لا مقروءا وغناءا لا كتابة وكان الصوت في هذا الشعر بمثابة نسيم الحي وكان موسيقى جسدية [1].

المبحث الثاني : الإيقاع في الشعر والنثر:

الإيقاع ميزة من مميزات الأساليب الجمالية في الكلام سواءا كان شعرا أو نثرا بنوعيهما الداخلي والخارجي اللذين لهما أثر بالغ في تنظيم وحدات النص المنظوم أو المنثور، ويمكن وصف الإيقاع الفني للنثر، "بأنه تنظيمات إيقاعات الحديث الحادي وهو يختلف عن النثر العدي بانتظام أكبر في توزيع شدة الحديث ولا يجوز له بحال من الأحوال أن يصل إلى تساوي واضح في الزمان أي انتظام الفواصل الزمنية بين النظرات الإيقاعية، ففي الجملة العادية توجد عادة فروق معتبرة في الحدة والشدة بينما نجد في النثر الموقع ميلا ملحوظا نحو تسوية الفروق في الحدة والشدة"[2]، فالتساوي في الحدة والشدة في النثر يعطينا نوعا من الإيقاع يتمثل في السجع، ويظهر في محظوظات وكتابات الأدباء القدامى خاصة في فن الخطابة "فالكلمة في النثرات مدلول دقيق"[3] بأسلوب رفيع وسجع محدثا الإيقاع، فمثلا رسالة "أبو العلاء" التي فحواها: وأسقى لفرات سيدي الشيخ آدم الله عزه أسف ساق حر ساقه الطرب على الحرتواري بالوريقة من حر الوريقة..." [4].

وهنا نرى مختلف الأسجاع بنفس الوزن فإنها تحدث إيقاعا رائعا.

---

[1] -شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده.. دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، ص 29.

[2] -رنييه ويليك، م.سابق، ص 171.

[3] -رمضان صباغ، م.سابق، ص 192.

[4] -آدم متر، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع عشر، ترجمة محمد الهادي أبو ريدة، ج1، دار الفكر، ط2، ص 332.

الإيقاع يظهر بقوة في الشعر فينشأ عن تساوي الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر[1].

إذ أن الحالة النفسية الشعورية واللاشعورية لها مكان في مدى إحداث الإيقاع وذلك باختيار الوزن والقافية موازية لها واختيار اللفظية والمعنوية المساعدة على ذلك إذ يقوم الإيقاع على عنصرين أساسيين هما "التكرار والتوقع فيكون التكرار بمثابة تنظيم لاستجابات النفس على نمط معين فتتابع الحركات والسكنات على نحو خاص يهيئ النص ليتقبل تتابعا جديدا من نفس النوع"[2]، مما يزيد في المعنى قوة وفي النغم وقعا وفي الإيقاع روعة وأما التوقع ليس هو القاعدة الأساسية في الإيقاع بل يمكن أن يقدمه الشاعر من شعورا وأحاسيس مختلفة باختلاف القدرات.

إذ الإيقاع في الشعر يكون متجليا على حسب قدرة الشاعر على توظيفه له وذلك بإضفاء الانفعال على الكلمة يضعها في سياق إيقاعي ونفسي يحولها عن معناها المألوف في الحياة اليومية أو لغة النثر ويعطيها ما يمكن أن نسميه الكثافة والقدرة على الإيحاء، بنوعيه المعنوي واللفظي، وذلك مسايرة مع الموضوع[3].

إذن وظيفة الإيقاع هي الغناء المطلق بما في النفس من مشاعر وأحاسيس وانفعالات، كما يكون الايقاع في مواضع عدة يعبر بها صاحب النص عن مختلف التقلبات النفسية من حزن وفرح وكره وحب، فنجد درجته تختلف من موضع لآخر وتبدو لنا موسيقية اللغة في أي نص في اختلاف مخارج الحروف واختلاف الحروف واختلاف صفاتها واختلاف حركاتها وسكناتها من حيث إيقاعها[4].

---

[1] -رمضان صباغ، م.سابق، ص 172.

[2] -رمضان صباغ، م.سابق، ص 172.

[3] -م.نفسه، ص 193.

[4] -عبد الفتاح الخالدي، م.سابق، ص 94.

المبحث الثالث : الإيقاع الخارجي و الداخلي في شعر جبران:

أ-الإيقاع الخارجي:

إن ما وسم به شاعرنا جبران خليل جبران هو التجديد في شعره الذي يعتبر رائد تجربة الشكل الشعري الجديد. فاتجاهه نحو التحرر من الشكل كان شاملا وثوريا وواعيا ولم يكن تحررا سطحيا جزئيا. فشعر جبران كان يختلف عن شكل القصيدة العربية التراثية من هذه الاختلافات ميله إلى الأوزان القصيرة والإكثار من مجزوءات البحور الشعرية والتفنن في تغيير القوافي بين مقطع وآخر وفي الالتزام ببعض الأشكال التي تأخذ شكل الموشحات الأندلسية التي تأثر بها محاولا التجديد في الأوزان والقوافي[1].

أ-من ناحية الوزن:

لم يمل جبران خليل جبران إلى الأوزان الشعرية القديمة المطروقة فهو شاعر مجدد صاغ أفكاره وآراءه حسب ما يرتضيه ذوقه، فالبحور الطويلة كالبسيط والمديد والطويل لم يوظفها في شعره كثيرا، فكان يميل أكثر إلى البحور القصيرة أو إلى مجزوء الوافر المناسب لنظام المقطوعات الشعرية لكن هذا لا يعني أنه خارج كلية عن البحور الطويلة بل نجده أحيانا نظم قصائد عمودية على أوزان هذه البحور، فهذا ما نجده في قصيدته المشهورة "المواكب"[2].

العَيْشُ فِي الغَابِ وَالأَيَّامُ لَوْ نَظِمَتْ ... فِي قَبْضَتِي لَغَدَتْ فِي الغَابِ تَنْتَثِرُ

لَكِنْ هُوَ الدَّهْرُ فِي نَفسي لَهُ أَرَبٌ ... فَكُلَّمَا رُمْتُ غَابًا قَامَ يَعتَذِرُ

وَلِلتَّقَادِيرِ سُبُلٌ لاَ تُغَيّرُهَا ... وَالنَّاسُ فِي عَجْزِهِم عَنْ قَصْدِهِمْ قَصَرُوا[3].

وجاءت هذه الأبيات على تفعيلات البحر البسيط الذي جاءت تفعيلاته كالآتي:

مستفعلن / فاعلن/مستفعلن/فعلن.

والشاعر هنا يتوصل إلى أن طريق السعادة هو طريق الغاب حيث العودة إلى البساطة الإنسانية الأولى والابتعاد عن المدينة والزيف، إذ في الغاي يسود السكينة فجبران قد يمنح الغاب قواما فلسفيا مثاليا.

[1] -محمد رمضان الجربي، الأدب المقارن، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002، ص 148.

[2] -عناد غزوان، أصداء، دراسات أدبية نقدية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000، ص 38.

[3] -جبران خليل جبران، الديوان، المجلد الثالث، دار نوبليس للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 110.

والشاعر هنا يتوصل إلى أن طريق السعادة هو طريق الغاب حيث العودة إلى البساطة الإنسانية الأولى والابتعاد عن المدينة والزيف، إذ في الغاب يسود السكينة فجبران قد يمنح الغاب قواما فلسفيا مثاليا.

وهذه القصيدة من حيث الشكل تتكون من سبعة عشر مقطوعة شعرية وبعض الأبيات المفردة تأتي في نهايتها مستقلة عن البناء العام للقصيدة، ولكن هذه الأبيات لا تخرج عن وحدة القصيدة العضوية، وكل مقطوعة من مقطوعات القصيدة تتكون من ثلاث مقطوعات فهي تتكون من مائتي بيت وثلاثة أبيات وهذه المقطوعات الثلاث هي:

الأولى:رباعية تصف الشيء في محيطه الإنساني الزائف.

الثانية: رباعية تصف الشيء في الغاب أو حين يعود إلى طبيعته.

الثالثة: ثنائية، غناء الناي، والناي هنا إنما يرمز إلى الطبيعة الخالصة[1].

فجاءت على الشكل التالي:

الخَيرُ فِي النَّاسِ مَصْنُوع إِذَ اجَبَرُوا وَالشَّرُّ فِي النَّاسِ لاَ يَفْنَى وَإِنْ قُبِرُوا

وَأَكْثَرُ النَّاسِ آلاَتُ تُحَرِكُهَا أَصَابِعُ الدَّهرِ يَوْمَا ثُمَ تَنْكَسِرُ

فَلاَ تَقُولَنَّ هَذَا عَالِمُ عِلمٍ وَلاَ تَقُولَنَّ ذَاكَ السَيِّدُ الوقَرُ

فَأَفْضَلُ النَّاسِ قِطعانٌ يَسِيرُ بِهَا صوتُ الرُّعَاةِ وَمن لَمْ يَمْشْ يَنْدَثِرُ

لَيْسَ فِي الغَابَاتِ رَاعٍ لاَ وَلاَ فِيهَا القَطِيع

فَالشَّتَا يَمْشِي وَلَكِنْ لاَ يُجَارِيه الرَّبِيع

خُلِقَ النَّاسُ عَبِيدَا لِلّذِي يَأْبَى الخَضُوعَ

فَإِذَا مَا هَبَّ يَوْمًا سَائِرًا سَارَ الجَمِيع

أَعْطِنِي النَّايَ وَغَنِ فَالغنا يَرْعَى العُقُول

وَأَنينُ النَّاي أَبقَى مِن مجِيدٍ وَذَلِيل[2].

وهذه تعتبر مقطوعة واحدة تتكرر على هذا الشكل سبعة عشرة مرة ليخرج بذلك عن الهيكل العام بتلك الأبيات المفردة التي جاءت في نهاية القصيدة وكذلك خرج عن هيكل كل

[1] -مراد حسن عباس، مدارس الشعر العربي الحديث بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، ص 105.

[2] -جبران خليل جبران، م.سابق، ص 99.

مقطوعة فجبران كما يقول إحسان عباس ومحمد يوسف نجم: "لم يستطع أن يخضع الشكل لرغبته لأن الحجم الذي قدره لبعض الموضوعات كان أضيق من أن يستوعبها ولذلك انطلق وراء هذه الحدود في كثير من الأحيان، فجعل الرباعية الأولى سبعة أبيات، عندما تحدث عن الروح، وجعلها خمسة عندما تعرض للحزم واللطف والحسم، وجعلها ستة عندما تحدث عن تخذير الحياة والعلم. وبدلا من أن يحدد الكلام عن المحبة بدورة واحدة، خصها بثلاث دورات، وكانت بذلك أطول موضوع تصدى له في القصيدة"[1].

تلك التفعيلات المنتظمة في قصيدة "المواكب" أعطت لنا إيقاعا صوتيا ميز الشعر عن غيره من الكلام، فالوزن من العناصر الخارجية في البناء الإيقاعي للكلام فهو يكون هيكلة الكلمة من مقاطعها وحركاتها وأجراسها وذلك بتوافقها مع الأخرى مثلا:

العَيْشُ فِي الغَابِ وَالأَيَّامُ لَوْ نَظِمَتْ	فِي قَبْضَتِي لَغَدَتْ فِي الغَابِ تَنْتَثِرُ
اَلْعَيْشُ فِلْغَابِ وَ لْأَيَامُ لَوْ نُظِمَتْ	فِيْ قَبْضَتْيْ لَغَدَتْ فِلْغَابِ تَنْتَثِرُوْ[2]
OIII OIOIO I OIII OIIOIOI	OIII OIIOIOI OIIOI OIIOI
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

إن جبران في هذه القصيدة لجأ إلى فكره قبل قلبه، وفيها يسوق إليك خواطر فلسفية هي أهم شؤون الحياة البشرية كالخير والشر والدين والحق والعدل وغيرها متقيدا بالوزن الذي يمد القصيدة وطاقة ليتحول إلى عازف له مهمته في إحداث الإيقاع.

فعندما استهل شاعرنا قصيدته "المواكب" بالتعبير عن رؤيته للواقع بكل ما فيه من تناقضات وبؤس وقهر وظلم وابتعاد عن الجوهر الإنساني الأصيل فالناس في هذا الواقع مجبولون على الشر وهو لا يفعلون الخير إلا إذا كانوا مكرهين عليه فيقول:

الخَيرُ فِي النَّاسِ مَصْنُوع إِذَ اجَبَرُوا	وَالشَّرُّ فِي النَّاسِ لاَ يَفْنَى وَإِنْ قُبِرُوا
وَأَكْثَرُ النَّاسِ أَلاَتُ تُحَرِكُهَا	أَصَابِعُ الدَّهرِ يَوْمَا ثُمَ تَنْكَسِرُ

[1] -إحسان عباس، محمد يوسف نجم، الشعر العربي في المهجر، دار صادر، بيروت، ط1، 1967، ص 45-46.

[2] -جبران خليل جبران، م.سابق، ص 110.

فَلاَ تَقُولَنَّ هَذَا عَالِمُ عِلمٍ وَلاَ تَقُولَنَّ ذَاكَ السَيِّدُ الوقَرُ[1]

السبب: هو القسم الذي يتكون من حرفين متحرك وساكن (IO) أو متحرك ومتحرك (II) والسب نوعان

السبب الخفيف: ويتكون من متحرك وساكن (OI) [2].

مثلا نجد في شعر جبران هذا النوع من السبب في قوله:

الخَيرُ فِي النَّاسِ مَصْنُوع إِذَ اجَبَرُوا وَالشَّرُّ فِي النَّاسِ لاَ يَفْنَى وَإِنْ قُبِرُوا[3]

اَلْخَيْرُ فِنْ

OI IOIOI

مستفعلن فاع

فهذه التفعيلة تتكون من سبب خفيف (مس) (OI) وقد رمزنا للمتحرك ب(I) وللساكن ب(O) و (تف) (OI) لتأتي إسهاماتها بشكل فعال في الإيقاع العام للشعر.

السبب الثقيل: يتكون من متحرك ومتحرك (II) ويظهر كذلك في قول الشاعر:

العَيْشُ فِي الغَابِ وَالأَيَّامُ لَوْ نَظِمَتْ فِي قَبْضَتِي لَغَدَتْ فِي الغَابِ تَنْتَثِرُ[4]

العيش فل

OI IOIO

فهذه التفعيلة تتكون من سبب ثقيل (عل) (II).

الوتد:

الوتد هو القسم الذي يتألف من ثلاثة حروف، وإما أن تكون هذه الحروف مرتبة على النحو الآتي:

(متحرك متحرك ساكن) (IOI) وهذا يسمى الوتد المفروق ويظهر ذلك جليا في قول الشاعر بعد أن قطعنا عروضيا:

---

[1] -م.نفسه، ص 99.

[2] -إبراهيم عبد الله عبد الجواد، العروض بين الأصالة والحداثة، دار الشروق، ط1، 2002، ص 23.

[3] -جبران خليل جبران، م.سابق، ص 99.

[4] - جبران خليل جبران، م.نفسه، ص 110.

الخَيرُ فِنَنَاْسِ مَصْنُوعُنْ إِذَ اجُبَرُوا وَشْشَرْرُ فِنَنَاْسِ لاَ يَفْنَى وَإِنْ قُبِرُوا[1]

IOI OI IOIOI

مستفعلن فاع

فيظهر الوتد المجموع في (علن) (OII) أما الوتد المفروق فنجده في (فاع) (IOI).

انظر لهذه الحركات والسكنات كيف أنها تعطي لنا إيقاعا في القصيدة.

يعتبر جبران من المجددين في هيكل الش عر فنجد قصيدته "المواكب" أنه لم يتقيد ببحر واحد من بداية القصيدة إلى نهايتها فنجد البحر البسيط كما نجد مجزوء الرمل وهذا ناتج على أن القصيدة فيها "تياران يجريان في اتجاهين متعاكسين وليس من صلة بينهما إلا التي يقيمها خيال الشاعر في وجدان القارئ"[2] فالتياران يبدو أن كما لو كان حوارا بين شخصين ولكنهما ليسا كذلك بل جل ما في الأمر أن الأول يمثل الحياة بظاهرها القبيح وباطنها الجميل وهو يرمز إلى شيخ أو فيلسوف مختمر الخبرة كما يمكن أن نرمز له بأبولو إله الحكمة وهذا الشيخ الوقور يتكلم على بحر البسيط وهو على ما فيه من نغم مركب غير صافي مثلا في قوله:

الخَيرُ فِي النَّاسِ مَصْنُوع إِذَ اجَبَرُوا وَالشَّرُّ فِي النَّاسِ لاَ يَفْنَى وَإِنْ قُبِرُوا

وَأَكْثَرُ النَّاسِ أَلاَتُ تُحَرِكُهَا أَصَابِعُ الدَّهرِ يَوْمَا ثُمَ تَنْكَسِرُ[3]

فهذه الأبيات جاءت على بحر البسيط: مستفعلن /فاعلن/مستفعلن/فعلن.

أما الصوت الثاني يمثلها وحدة روحية لا باطن لها ولا ظاهر، فهو يمثل غلام صغير يصفه نسيب عريضة بأنه جميل غصن الاهاب، قد لوحت الشمس بشرته، وأكسبته الحياة جذلا وانبساطا وهذا الفتى يتحدث على بحر صاف مجزوء وهو الرمل[4].

في قول الشاعر:

لَيْسَ فِي الغَابَاتِ عَزْمٌ لاَ وَلاَ فِيهَا الضَّعِيفُ[5]

---

[1] -م ، نفسه ، ص 110

[2] -مراد حسن عباس، م.سابق، ص 106.

[3] -جبران خليل جبران، م.سابق، ص 99.

[4] -م.نفسه، ص 102.

[5] - م.نفسه، ص 101.

لَيْسَ فِلْغَابَاْتِ عَزْمُنْ لاَ وَلاَ فِيهَا ضَعِيفُـو

OI OI IOI OI OI IOI OI OI IOI OI OI IOI

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فهذه الوحدات التفعيلية (فاعلاتن، فاعلاتن) في البيت الشعري معايير تقاس بها كلمات البيت أو أجزاءه من حيث المدة الزمنية التي يستغرقها التلفظ بها أي أنها عوامل للحركات والسكنات المصورة في الموزون المقابل للنظام الإيقاعي في القصيدة "المواكب" ليفصلها عن النثر. فالإيقاع الصوتي الموجود في قصيدة المواكب يحكمه تفعيلات البحر البسيط وهي: مستفعلن، فاعلن مكررة ثمان مرات على طول البيت الشعري مع تفعيلات بحر الرمل المجزوء وهي: فاعلاتن فاعلاتن مكررة أربع مرات، فهذا الوزن في القصيدة أعطى لنا تردد صدى الأصوات وبذلك تكون الأصوات مصرا للنشوة الجمالية، هناك متعة في الصوت بحد ذاته وفي توارد الأصوات مع بعضها البعض، وتقترن هذه المتعة الصوتية بالحدس الموسيقى والايقاعي النغمي وهو الحدس النابض الشائع لدى البشر.

الأعاريض والأضرب:

نجد هذان المصطلحان في البيت الشعري وهو الكلام المنظوم التام الذي يتألف من أجزاء، وينتهي بقافية ويتكون من قسمين ويسمى صدر البيت أو المصراع الأول أو الشطر الأول والثاني عجزا وهو عجز البيت والشطر الثاني والمصراع الثاني.

العروض: هو التفعيلة الأخيرة وما يوازيها في البيت من كلام في الشطر الأول أو في الصدر.

الضرب: هو التفعيلة الأخيرة في الشطر الثاني أو في العجز

الحشو: وهو كل ما في البيت من أجزاء عدا ما سميناه العروض والضرب[1].

وبيان ذلك على النحو الآتي:

العَيْشُ فِي الغَابِ وَالأَيَّامُ لَوْ نَظِمَتْ [2] فِي قَبْضَتِي لَغَدَتْ فِي الغَابِ تَنْتَثِرُ

مستفعلن / فاعلن/ مستفعلن/ فعلن مستفعلن / فعلن/ مستفعلن/ فعلن

[1] -ابراهيم عبد الله عبد الجواد، م.سابق، ص 18-19.

[2] -جبران خليل جبران، م.سابق، ص 100.

الحشـــــــــــــــو العروضـــة الحشـــــــــــــــو الضرب

الزحافات والعلل:

تدخل الزحافات والعلل على البحور وقد ظهرت هذه في قصيدة "المواكب" لجبران خليل جبران.

1-الزحاف:

هو تغيير يطرأ على ثواني الأسباب دون الأوتاد وهو غير لازم بمعنى أن دخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها. وهو يصيب الجزء، أي التفعيلة حشوا كان هذا الجزء أم عروضا أم ضربا.

ومن الزحافات التي ظهرت في قصيدة "المواكب" زحف الخبن: في تفعيلة:

مستفعلن ← متفعلن

فاعلن ← فعلن وذلك في قوله:

وَقَلَّ فِي الأَرْضِ مَنْ يَرْضَى الحَيَاةَ كَمَا تَأْتِيهِ عَفْوًا وَلَمْ يَحْكُمْ بِهِ الضَّجَرُ

وَقَلْلَ فَلاَرْضِ مَنْ يَرْضَ لْحَيَاةْ كَمَا تَأْتِيهِ عَفْوَنُ وَلَمْ يَحْكُمْ بِهِ ضْضَجَرُو[1]

OIII OIIO IOI OI IOI OI IOII OIII OIIOIO O OI IOI OI IOIOI

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

فظهرت علة الخبن على تفعيلة مستفعلن فأصبحت متفعلن وفي تفعيلة فاعلن أصبحت فعلن.

كما يظهر في البيت السادس عشر من القصيدة في قوله

فَإِذَا هَّبَ نَسِيمُ لَمْ تَجِيءَ مَعَهُ السُّمُومُ[2].

وهو من بحر الرمل المجزوء في تفعيلة:

فاعلتن ← فعلاتن

[1] - جبران خليل جبران، م.سابق، ص 106.

[2] - م.نفسه، ص 99.

أما العلل فنجد علة القصر، الذي هو حذف آخر السبب الخفيف واسكان ما قبله[1]، ويدخل على الضرب من بحر الرمل المجزوء في القصيدة مثل قول الشاعر:

لَيْسَ حُزْنُ النَّفْسِ إلاّ ظِلٌ وَهَمٌّ لاَ يَدُومُ[2].

فتصبح تفعيلة فاعلاتن ⟵ فاعلان

فالضرب هنا مقصور

ب-**القافية:**

نجد من مكونات الإيقاع الصوتي القافية وهي عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة تقوم بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع الشاعر ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن[3].

وهذا ما نجده في قصيدة شاعرنا جبران خليل جبران الذي كان يميل إلى المقاطع ذي القوافي العشر يضفي روي الراء المضمومة المتكررة في كل مقطع، شيئا غير قليل من الاتزان والهدوء والإسرار، وما أضفى إيقاعا صوتيا للقصيدة وما زادها جمالا ذلك الروي في الأبيات المتفردة من القصيدة لتعطي لنا إيقاعا خاص يؤثر في القارئ والمتلقي معا مثالا عن ذلك في قوله: البيت مائتين وواحد:

الخَيرُ فِي النَّاسِ مَصْنُوع إِذَ اجَبَرُوا وَالشَّرُّ فِي النَّاسِ لاَ يَفْنَى وَإِنْ قُبِرُوا [4].

O I I I O

القافية

[1] -محمد بوزاوي، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك، دار الطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2002، ص 84.

[2] -جبران خليل جبران، م.سابق، ص 100.

[3] -سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الابداعية، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984، ص 202.

[4] -جبران خليل جبران، م.سابق، ص 99.

فالقافية هي "ن قبرو" وهي جماع متحرك وساكن ثم ثلاث متحركات فساكن فيرمز لها بـــ "OI I IOI" . على حسب المثال فالقافية هنا جزء من كلمة قبرو والقافية تبدأ بمتحرك وتنتهي بساكن وهذا دأبها دائما في القصيدة.

وهذه القافية تنطوي على حروف وهي الروي، الوصل، الخروج، والردف، والتأسيس والدخيل وهذه كلها تدخل في القصيدة محدثة إيقاعا صوتيا وسنقوم برصد هذه الحروف.

1-**الروي**: كان متمثل في الحرف الأخير من المقاطع الشعرية السبعة عشر في حرف الراء أما الأبيات المتفردة في القصيدة فلم يلتزم بروي واحد فمثلا نجد في مطلع القصيدة

الخَيرُ فِي النَّاسِ مَصْنُوع إِذَ اجَبَرُوا وَالشَّرُّ فِي النَّاسِ لاَ يَفْنَى وَإِنْ قُبِرُوا

وَأَكْثَرُ النَّاسِ آلاَتُ تُحَرِكُهَا أَصَابِعُ الدَّهرِ يَوْمَا ثُمَ تَنْكَسِرُ

فَلاَ تَقُولَنَّ هَذَا عَالِمُ عِلمٍ وَلاَ تَقُولَنَّ ذَاكَ السَيِّدُ الوقَرُ[1].

أما في الأبيات المتفردة فنجد الروي مختلف الأحرف فوظف اثنتا عشر حرف من بداية الأبيات المتفردة إلى نهايتها وهي كالتالي على الترتيب: (العين، اللام، الميم، النون، الباء، الحاء، التاء، الفاء، السين، الدال، الكاف والهمزة):

مثلا في حرف العين نجد قوله:

لَيْسَ فِي الغَابَاتِ رَاعٍ لاَ وَلاَ فِيهَا القَطِيع

فَالشَّتَا يَمْشِي وَلَكِنْ لاَ يُجَارِيه الرَّبِيع[2].

وأيضا في حرف اللام قوله:

أَعْطِنِي النَّايَ وَغَنِ فَالغنا يَرْعَى العُقُول

وَأَنينُ النَّاي أَبقَى مِن مجِيدٍ وَذَلِيل[3].

2-**الوصل**: هو الهاء مطلقا بعد الروي سواء كان هاء السكت أو المنقلبة على التاء أو هاء الضمير وحرف اللين: الساكن الناشئ عن اشباع حركة الروي، فينشأ الواو عن الضمة والألف عن الفتحة والياء الكسرة.

[1] - م.نفسه، ص 99.

[2] - جبران خليل جبران، م.سابق، ص 99.

[3] - م.نفسه، ص 110.

فمثلا في قول جبران:

العَيْشُ فِي الغَابِ وَالأَيَّامُ لَوْ نَظِمَتْ فِي قَبْضَتِي لَغَدَتْ فِي الغَابِ تَنْتَثِرُ[1]

تنتثرو

فقمنا بإشباع حر الروي الراء بالواو لأنه يناسب الضمة.

3-**الرّدف**: وهو حرف مد قبيل الروي وهو إما الألف، إما الواو، إما الياء، يجوز من غير قبح اجتماع الواو والياء ردفا في القصيدة الواحدة ومثال ذلك في قول جبران خليل جبران:

هَلْ تخِذتَ الغَابَ مُثْلَى مَنْزِلاَ دُونَ القُصُورَ

فَتَتَبَعْتَ السَّوَاقِي وَتَسلّقَتَ الصُّخُورَ؟[2]

فالواو هنا هو الرّدف في هذين البيتين.

وكذلك نجد في قوله:

فَهِيَ لِلّصَّدَى عُيُونٌ وَلِمَنْ جَاعَ الطّعَام

وَهِيَ شهدٌ وَهِيَ عطرٌ وَلِمَا شَاءَ المَدَام[3].

ويظهر الألف قبل حرف الروي الميم فالألف هو الرّدف.

4-**التأسيس**: وهو ألف لازمة بينها وبين الروي حرف واحد متحرك من كلمة الروي، ونجد هذا الحرف في قصيدة "المواكب" لجبران في قوله:

وَمِنْ خَفِيفِ وَمن مُسْتأنِثِ خَنَثِ تَكَادُ تُدْمَى ثَنَايَا ثَوْبُهِ الإبَرُ[4].

فحرف الألف هو ألف التأسيس فقد تخلل بينه وبين حرف الروي حرف الباء.

ونجد كذلك في قوله:

وَبِمَا السَّعْيُ بِغَابٍ أَمَلاً وَهُوَ الأَمَلَ؟[5].

حرف الألف هو الألف التأسيس فقد تخلل بينه وبين حرف الروي حرف الميم.

---

[1] -م.نفسه، ص 109.

[2] -م.نفسه، ص 109.

[3] - جبران خليل جبران، م.سابق ، ص 103.

[4] - م.نفسه ، ص 106.

[5] -م.نفسه، ص 107.

وأيضا:

كَأَنَّمَا هِيَ ظِلٌّ فِي الغَدِيرِ إذا تَعَكَرَ المَاءُ وَلّتَ وَامَحَى الأَثَرُ[1].

حرف الألف هو ألف التأسيس فقد تخلل بينه وبين حرف الروي حرف التاء.

5-**الدخيل**: هو حرف واقع بين ألف التأسيس وحرف الروي، وقد وردتن في الأبيات السابقة في ألف التأسيس على الترتيب:

حرف الباء دخيل في كلمة الإبر.

حرف الميم دخيل في كلمة الأمل.

حرف التاء دخيل في كلمة الأثر.

حركات القافية:

حركات القافية ست وهي المجرى، النفاذ، الإشباع، الرش، الحذو، التوجيه.

1-**المجرى**: هو حركة الروي المطلق الناشئ عنها أحد حروف العلة: الألف والواو والياء أو هو حركة الروي الذي بعدها ممتدة. ومن أمثلة ذلك في قصيدة المواكب:

لا يقول السر وهذى بدعة ضد الكتا[2].

الألف هو المجرى في كلمة الكتا.

ونجد في قوله:

أَعْطِنِي النَّايَ وغَنَّ وَانسَ مَا قُلْتُ وَقُلْنَا

إِنَّمَا النُّطقُ هَبَاءٌ فَأَفِدْنِي مَا فَعَلْتَا[3].

ألف هو المجرى في هذين البيتين.

2-**الحذو**: وهو حركة الحرف الذي قبل الردف، ضمة، ومن ذلك قول شاعرنا جبران خليل جبران:

لَيْسَ فِي الغَابَاتِ مَوْتٌ لاَ وَلاَ فِيهَا القُبُورَ

[1] -م.نفسه، ص 109.

[2] - جبران خليل جبران، م.سابق ، ص 101.

[3] - م.نفسه ، ص108.

فَإِذَا نِيسْان وَلّى لَمْ يَمُتْ مَعَهُ السُّرُورَ[1].

فحركة الضمة التي قبل الردف هي الحذو.

3-**الإشباع**: هو حركة الدخيل، ضمة كانت أم فتحة أو كسرة مثال الفتحة قول الشاعر:

وَمِنْ خَفِيفِ وَمِنْ مُسْتَأنِثِ خَنَثٍ تَكَادُ تُدْمَى ثَنَايَا ثَوْبِهِ الإِبَرُ

وَبِمَا السَّعْىَ بِغَابٍ أَمَلاً وَ هُوَ الأَمَلُ؟[2].

5-**الرّس**: هو حركة الحرف الذي قبل التأسيس المتصل به.

من قول الشاعر:

وَبِمَا السَّعْىَ بِغَاب [3]أَمَلاً وَ هُوَ الأَمَلُ؟

فحركة السكون قبل حرف التأسيس في هذا البيت تدعى بالرّس.

6-**التوجيه**: هو حركة الحرف الذي قل الروي الساكن الخالي عن الردف والتأسيس.

أنواع القافية: القافية نوعان:

القافية المقيدة: هي التي تنتهي بحرف ساكن. فنجد في البيت الأول من قصيدة "المواكب" قافية مقيدة لأنها انتهت بحرف ساكن.

الخَيرُ فِي النَّاسِ مَصْنُوع إِذَ اجَبَرُوا وَالشَّرُّ فِي النَّاسِ لاَ يَفْنَى وَإِنْ قُبِرُوا [4].

O I I I O

القافية المقيدة

القافية المطلقة: هي التي تنتهي بحرف متحرك. ومثال ذلك في قول جبران خليل جبران:

فَأَفْضَلُ النَّاسِ قَطّعَانُ يَسِيرُ بِهَا صَوْتُ الرُّعَاةِ وَمَنْ لَمْ يَمْشْ يَنْدَثِرُ[5].

I I IO

القافية مطلقة

[1] -م.نفسه، ص 106-109.

[2] -م.نفسه، ص 106.

[3] -م.نفسه، ص 99.

[4] -م جبران خليل جبران، م.سابق، ص 99.

[5] - م ،نفسه، ص108.

ب-الإيقاع الداخلي:

إن هذا الإيقاع يتعلق بالألفاظ الداخلة في القصيدة ومدى تناسقها لإعطائنا إيقاعا صوتيا يؤثر في المتلقي. ومن هنا يكون مكان اللفظة وحدها حينا ومع الأخريات في نسق معنوي حين آخر ضربا من المسؤولية الشعرية ومن هنا فان قدرة جبران على استثمار "الجناس-الطباق" بوصفهما نسقين من أنساق التعبير في بعث الحياة والروح في الصورة الشعرية لتكون صورا جديدة في نفس المتلقي تعد مسؤولية شعرية تجعل صوره بعيدة عن الاغال في الرمز المحض والتغميض المعنوي المطلسم بالضبابية والتعقيد بل هي صورة حرة مالوفة تخلق الاستجابة والتأثير في متلقيها كصوره الآتية على سبيل المثال: [1]

وَالعَدْلَ فْي الأَرْضِ يَبْكِي الجِنَّ أَوْ سَمِعُوا بِهِ وَيَسْتَضْحِكُ الأَمْوَاتَ لَوْ نَظَرُوا
فَالسِّجْنُ وَلاَ مَوْتٌ لِلْجَانِينَ إِنْ صَغِرُوا وَالمَجْدُ وَالفَخْرُ وَالإِثْرَاءُ إِنْ كَبُرَوا
فَسَارِقُ الزَهْرُ مَذمُومٌ وُمُحْتَقَرٌ وَسَارِقُ الحَقْلِ يُدْعَى البَاسِلٌ الخَطَرُ
وَقَاتِلُ الجِسْمِ مَقْتُولٌ بِفْعْلَتِهِ قَاتِلُ الرُوحِ لاَ تَدْرِي بِهِ البَشَرُ
إِنَ عَدْلَ النَّاسِ ثَلْجُ إِنْ رَأَتْهُ الشَّمْسِ ذَابَ
اَنَ عَزْمَ النَّاسِ ظَلَ فِي فَضَا الفِكْرِ يَطَّوفُ[2].

فصور جبران هذه منسجمة الانسجام كله مع حوار صوتيه ولازمته الشعرية أو قرار مطولته، فهو شاعر رومانسي وان بذا رمزيا في بعض الأحيان، وان رومانسيته جعلت قدرته حرة طليقة في رسم صوره الشعرية غير مقيدة بفكرة معينة أو مقلدة لغرض سابق إن هذه هي الحرية في رسم الصورة الشعرية.

فيدرك جبران سر وضع الكلمة في مكانها من الجملة أو العبارة حتى كأن كلماته همسات أحاسيسه أو نبضات قلبه أو أن بيانه هو أقرب ما يكون إنشاد أو التصوير العازف أو الصور المسلسلة المتفقة والمعبرة في قصائده فمثلا في قوله في قصيدته "سكوتي إنشاد":

سُكُوتِي إِنْشَادُ وَجُوعِي تُخْمَةَ وَفِي عَطَشِي مَاءٌ وَفِي صَحْوَتِي سُكْرَ
وَفِي لَوْعَتِي عَرْسٌ وَفِي غُرْبَتِي لِقَا وَفِي بَاطِنِي كَشْفٌ وَفِي مَظْهَرِي سِتْرٌ

[1] - عناد غزوان، م.سابق، ص43.

[2] - جبران خليل جبران، م.سابق، ص101.

وَكَمْ أَشْتَكِي هَمَا وَقَلْبِي مُفَاخِرً بِهَمِّي، وَكَمْ أَبْكِي وَتَغِيرِي يَفْتَرُ[1].

فتلك الكلمات الموجودة في الأبيات سكوتي إنشاد، جوعي تخمة، لوعتي عرس، غربتي لقا تعبر عن أحاسيس جبران أن بتدفقها محدثة إيقاعا يصور لنا احتياج جبران إلا أنه لا يبين هذا الاحتياج ومن أمثلة ذلك كثير في شعر جبران خليل جبران شاعر مليء بالإحساس والحنان مثل قوله في قصيدة "يا من يعادينا"

يَا مَنْ يُعَادِينَا وَمَا إِنْ لَنَا ذَنْبٌ إِلَيْهِ غَيرُ أَحْلاَمِنَا

هَذِي رَحِيقُ مَالَهَا أَكَؤُسٌ فَكَيْفَ نَسْقِيهَا لِلَوَامِنَا

وَهِيَ بِحَارٌ مَدُّهَا صَمْتَنَا وَجَزْرُهَا فِي حِبْرِ أَقْلاَمُنَا[2].

I-**الترصيع**: لم تخلو أشعار جبران خليل جبران من الترصيع، ومن الملاحظ أن له نوعان:

أ-**الترصيع المتوازي**: أن تكون فيه الأبيات لها نفس الوزن ونفس حرف الروي فنجد ذلك في ديوان جبران مثلا: في قصيدة "سكوتي إنشاد"

وَكَمْ ارْتَجِي خِلاَ وَخَلِّي بِجَانِبِي وَكَمْ ابْتَغِي أَمْرًا وَفِي حَوْزَتِي الأَمْرُ

نَظَرْتُ إِلىَ جِسْمِي بِمِرْآةٍ خَاطِرْي فَأَلْفَيتُهُ رُوحَا يُقَلِصُهُ الفِكْرُ[3].

وقوله أيضا في قصيدته الرائعة "المواكب":

فَالقَوْمُ لَو لاَ عِقَابَ البَعْثِ مَا عَبدُوا رَبَا وَلَوْ لاَ الثّوَابَ المُرْتَجِي كَفَرُوا[4].

الترصيع كان بين (عبدو/كفروا) وهو اتفاق في الوزن والروي.

وقوله أيضا:

وَالعَدْلَ فْي الأَرْضِ يَبْكِي الجِنَّ أَوْ سَمِعُوا بِهِ وَيَسْتَضْحِكُ الأَمْوَاتَ لَوْ نَظَرُوا

فَالسِّجِنٌ وَلاَ مَوْتٌ لِلْجَانِينَ إِنْ صَغِرُوا وَالمَجْدُ وَالفَخْرُ وَالإِثْرَاءُ إِنْ كَبُرَّوا[5].

---

[1] - جبران خليل جبران، م.نفسه، ص116.

[2] - م.نفسه، ص118.

[3] - جبران خليل جبران، م.سابق، ص106.

[4] - م.نفسه،ص 101 .

[5] - م.نفسه، ص101.

فالترصيع كان بين (لو سمعوا/لو نظروا) فهما متفقان في الوزن والروي وكذلك بين (إن صغروا/إن كبروا).

كذلك نجد في قصيدة له فيها ترصيع تحت عنوان "يا من يعادينا" قوله:

وَرَمَتْمُ الذِكْرَى وَأَطْيَافِهَا وَنَحْنُ نَسْعَى خَلْفَ طَيْفِ الرَجَاءِ

وَجَبْتُمْ الأَرْضَ وَأَطْرَافِهَا وَنَحْنُ نَطْوِي بِالفَضَاءْ الفَضَاءَ[1].

ب-**الترصيع المطرف**: هو الذي يكون فيه اختلاف في الوزن وتشابه في حرف الروي فنجد ذلك في ديوان جبران خليل جبران من أمثاله، قول الشاعر في قصيدة: "سكوتي إنشاد"

وَكَمْ ارْتَجَى خَلاَ وَنخْلِي بِجَانِبِي وَكُنْ ابْتَغِي أَمْرَا وَفِي حَوْزَتْي الأَمْرَ

وَقَدْ يَنْثُرُ اللّيْلَ البَهيمَ مُنَازِعِي عَلَى بَسيطِ أَحْلاَمِي فَيَجْمَعُهَا الفَجْرُ[2].

وكذلك في قصيدة "المواكب" ترصيع مطرف في قوله:

فَإِنْ تَحَررَ مِنْ أَبْنَاءِ بِجْدَتِهِ يَظِلُ عَبْدَا لِمَنْ يَهْوَى وَيَفْتَكِرُ

فَهُوَ الأَرِيبُ وَلَكِنْ فِي تَصَلْبَهُ حَتَى وَلِلّحَقْ بَطلُ بَلْ هُوَ البَطَرُ

وَهُوَ الطَلِيقٌ وَلَكِنْ فِي تَسَرُعِهِ حَتَى إِلَى أَوَجٌ مَجْدَ خَالدِ صَغر[3].

وكذلك في قوله:

وَمَنْ غَنِيَّ يَرَى فِي نَفْسِهِ مَلكَا فِي صَوْتِهَا نَغَمٌ فِي لَفْطِهَا سُوَر

وَمَنْ شَمُوخَ غَدت مِرْأَتُه فَلكا وَظِلّهُ قَمَرَا يَزْهُو وَيَزْدَهِرُ[4].

الترصيع كان بين (ملكا، فلكا)، (سور، يزدهر) اختلاف في الوزن واتفاق في الروي.

كما نجد أيضا:

وَغَايَةَ الرُّوحِ طَيَّ الرُّوحَ قَدْ خَفِيَتْ فَلاَ المَظاهِرُ تُبْدِيهَا وَلاَ الصُوَرُ

فَذَا يَقُولُ هِيَ الأَرْوَاحُ إِنْ بَلَغَتْ حَدَّ الكَمَالِ تَلاَشَتْ وَانْقَضَى الخَبَرُ

كَأَنَمَا هِيَ أَثْمَارٌ إِذَا نَضُجَتْ وَمَرَتْ الرِّيحُ يَوْمَا عَافَهَا الشَجَرُ

---

[1] - م.نفسه، ص118.

[2] - م.نفسه، ص116.

[3] - م.نفسه، ص103.

[4] - جبران خليل جبران، م.سابق، ص107.

وَذَا يَقُولُ هِيَ الأَجْسَامَ إِنْ هَجَعَتْ لَمْ يَبْقَى فِي الرُّوحِ يَوْمَا تهو يم وَلاَ سَمَرُ[1].

فالترصيع بين (خفيت، بلغت، نضجت، هجعت)، (الصور، الخبر، الشجر، سمر).

فصيرها على نسق واحد معطيا جرسا موسيقيا يعكس لنا ايقاعا صوتيا.

II-**التصريع**: نجد أن شاعرنا في قصيدته "المواكب" افتتحها بتصريع زاد من جمالية القصيدة وهذا الأخير يدخل ضمن الإيقاع الصوتي:

قال جبران خليل جبران:

الخَيرُ فِي النَّاسِ مَصْنُوع إِذَ اجَبَرُوا وَالشَّرُّ فِي النَّاسِ لاَ يَفْنَى وَإِنْ قُبِرُوا

فقوله: جبروا "فعلن" وقوله "قبروا" "فعلن" فعروض البيت جاء كضربه فجاء البيت مصرع.

III-**الجناس**: من خلال تكوين الجناس وتشكيلة توظيفه: سندرسه في شعر جبران خليل جبران:

أولا: الجناس التام: يمثل الجناس التام نسبة قليلة جدا في شعر جبران إذ يقول:

وَالسِّرُ فِي النَّفْسِ حَزْنُ النَّفْسِ يَسْتُرُه فَإِنْ تَوَلَى فَبِالاَفْرَاحِ يَسْتَتِرْ[2]

ورد الجناس بين لفظتي (النفس، النفس)، فسر النفس الأولى معناه لغز النفس أو سرها، أما الحزن النفس في الثانية هو الكتمان فان تولى هذا الكتمان باء الشخص بالفرح الدائم.

ونجد كذلك:

وَالسِّرُ فِي العَيشِ رَغْدٌ العَيشِ يَحْجُبُهُ فَإِنْ أَزِيلَ تَوَلَى حَجْبَهُ الكَدَرُ

فالجناس بين لفظتي (العيش، العيش).

فالسر في العيش يقصد بها هنا هو لغز الوجود والثانية رغد العيش يحجبه معناه الرفاهية الكامنة في ستره. أي أن يكون الإنسان عيشه رغيدا هو ستره لرغده بتواضعه.

ثانيا: الجناس النقاص في شعر جبران:

وهو الذي يختلف فيه الضلعان المكونان للجناس في الهيئة أو الترتيب أو النوع أو العدد وكأنه أربع تكوينات في تكوين واحد، مما يمنح الشاعر مرونة في التعامل، ورحابة في التناول والحركة.

---

[1] - م.نفسه، ص99.

[2] - م.نفسه، ص99.

وطالما أن الجناس التام هو الصورة المتكاملة للجناس، بمعنى أنها تحقق شرطيه الأساسيين: الاتفاق في الشكل والاختلاف في المضمون، فسنجد أن هذا الجناس (غير التام)، قد ابتعد عن التمام في درجات، أقربها إلى التمام النقص في الهيئة، وأبعدها عن التمام النقص في عدد الحروف، والبعيد البعيد النقص لسببين. أما عن النقص في الهيئة فحروف الكلمتين المتجانستين واحدة، والاختلاف يأتي في حركة ضبط الحروف، وبعدها يأتي نقص لاختلاف العدد ففيه يضاف حرف أو حرفان على أحد ضلعي الجناس، ثم يأتي النقص لاختلاف نوع حرف في نية أحد ضلعي الجناس[1]. وهذا ما سنحاول أن نرصده في شعر جبران من جناس ناقص.

يأتي الجناس الناقص في قوله:

الخَيرُ فِي النَّاسِ مَصْنُوع إِذَ اجَبَرُوا وَالشَّرُّ فِي النَّاسِ لاَ يَفْنَى وَإِنْ قُبِرُوا[2]

جبروا قبروا، الاختلاف في الحرف الأول واتفاق في الحركة.

استبدلت الجيم الأولى لجبروا بقاف في الكلمة الثانية قبروا: فالجيم مجهورة حلقية شديدة

أما القاف:

شاخوا ماتوا: اختلاف في الحروف واتفاق في الحركة.

ونجد كذلك في قصيدة المواكب في قوله:

لَيْسَ فِي الغَابَاتِ حُزِنٌ لاَ وَلاَ فِيهَا الهُمُّومُ

فَإِذَا هَّبَ نَسِيمُ لَمْ تَجِيءَ مَعَهُ السُّمُومُ[3].

ورد الجناس هنا بين لفظتي (الهموم، السموم) وهو جناس ناقص فقد اختلفا في الحرف الأول بعد "ال" التعريف فالسين لسنية أما الهاء فمهموسة حلقية رخوة وهنا يدعو جبران إلى عالم الغاب الخال من الهموم والسموم.

فهنا نجد اتفاق في العدد، واختلاف في الهيأة، فلام، واو، عين، تاء، ياء(لوعتي) مع عين راء، باء، تاء، ياء (غربتي) فكلتا الكلمتين تتكون من خمسة أحرف لكن يختلفان في الهيأة ما

[1] - منير سلطان، م.سابق، ص26.

[2] - جبران خليل جبران، م.سابق، ص99.

[3] - جبران خليل جبران، م.سابق، ص101.

عدا اتفاق الحرفين الأخيرين وهذا يعبر عن مدى اشتياق الشاعر الناتج عن غربته والابتعاد عن وطنه والعيش في بلاد المهجر، فجاءت متوافقة مع نفسيته.

V-**الطباق**: ويقصد بالطباق في قصائده بالتكافؤ أو التضاد بين المعاني التي يبرزها نسق الألفاظ في تراكيب لغوية وما يلحظ على قصيدة المواطب لجبران: كثرة الطباق فيها فتقريبا نجد ف يكل بيت فيه طباق.

طابق جبران بين أشياء عديدة، مادية ومعنوية، طباقا مباشرا الكلمة تستدعي ضدها مثلا:

وَالسِّرُ فِي النَّفْسِ حَزْنُ النَّفْسِ يَسْتُرُه فَإِنْ تَوَلَى فَبِالاَفْرَاحِ يَسْتَتْر[1]

فطابق بين كلمتي: (حزن وأفراح) وهو طباق إيجاب. فالأحزان في النفس تسترها الأفراح بمفهوم الشاعر، وغيره كثير في أبيات القصيدة مثلا:

فَإِنْ رَأَيْتَ أَخَا صَحْوٍ فَقُلْ عَجَبَا هَلْ اسْتَطِلُ بِغَيْمٍ مُمِطِرٍ قَمَرٌ؟[2]

طابق الشعر بين (الصحو وغيم) فأرادنا أن نتعجب لأمر رجل استبدل حزنه بفرح.

كما طابق بين عقاب وثواب في قوله:

فَالقَوْمَ لَوْلاَ عِقَابُ البَعْثِ مَا عَبدُوا رَبًا وَلَوْ لاَ الثَّوَابُ المُرْتَجِي كَفَرُوا[3]

فالعقاب هو جزاء من يعمل السيئة أما الثواب فهو مكافئة العبد لعمله الخير.

وفي قوله كذلك:

كَأَنَّمَا الدِّينَ ضَرَبُ مِنْ مَتَاجِرهِم إِنْ وَاظَبُوا رَبِحُوا أَوْ أَهْمَلُوا خَسِرُوا[4]

طابق بين (ربحوا وخسروا) وهذه أشياء واقعية فكلما كان الإنسان مواظبا في عمله ربح وكلما أهمله خسر.

وفي قوله:

وَالعَدْلَ فْي الأَرْضِ يَبْكِي الجِنَّ أَوْ سَمِعُوا بِهِ وَيَسْتَضْحِكُ الأَمْوَاتَ لَوْ نَظَرُوا[5]

---

[1] - م.نفسه، ص100.

[2] - م.نفسه، ص99.

[3] - م.نفسه، ص116.

[4] -جبران خليل جبران، م.سابق، ص101.

[5] - م.نفسه، ص101.

طباق بين (يبكي ويستضحك)، فالعدل يبكي الجن لكنه يستضحك الأموات.

وفي قوله:

وَالحَقُ وَلِلّعَزَمِ، وَالأَرْوَاحُ إِنْ قَوْيَتْ سَادَتْ وَإِنْ ضَعُفَتْ حَلَّتْ بِهَا الغَيْرُ[1]

فطابق بين (قويت وضعفت)، فالأفراح إن قويت سادت وبقيت لكن إن ضعفت زالت وحلت بها الغير أي أخذ مكانها غيرها.

وفي قوله:

وَالعِلْمُ فِي النَّاسِ سُبُل بَانَ أَوَلُهَا أَمَّا أَوَاخِرُهَا فَالدَّهْرُ وَالقَدَرُ[2]

ورد الطباق في هذا البيت بين (أولها وأواخرها) وهذا بمعنى أن أول الأمور ظاهر لكن آخرها يبقى مقيد بالقدر والدهر.

كما نجد طباق في قوله:

فَالشَّتَا يَمْشِي وَلَكِنْ لاَ يُجَارِيه الرَّبِيع[3]

فطابق بين لفظتي (الشتاء≠ الربيع). فيقصد بالشتاء عالم الظلمة والقسوة ينقضي في عالم الغاب لكن الربيع لا يستطيع أن يجاري هذا الشتاء وقصد به عالم النور فدعى إلى العودة إلى أصل الأشياء إذ لا تناقض بين النور والظلمة.

وأيضا نجد في قوله:

فَإِذَا هَّبَ نَسِيمُ لَمْ تَجِيءَ مَعَهُ السُّمُومُ[4].

فكلمتي (نسيم، سموم) هما كلمتي متضادتين فالنسيم هو الهواء المنعش الذي يهب في الغاب ليعطي نفسا وروحا حتى لا تأتي السموم التي تقتل النفوس فالغاب عنده هي السكينة.

كما نجد في قوله:

وَأَنينُ النَّاي يَبْقَى بَعْدَ أَنْ يَفْنَى الزَمَن[5]

---

[1] - م.نفسه، ص102.

[2] - م.نفسه، ص102.

[3] - م.نفسه ، ص99.

[4] - م.سابق، ص99.

[5] - م.نفسه، ص100.

فطابق بين لفظتي (يبقى≠يفنى) فمهما انقض الزمن تبقى موسيقى الناي حسبما تصوره الشاعر.

وهذه الكلمات كلها تناقضات في الحياة دلالة على ما يعيشه الشاعر من تناقض بين ما هو جميل في الحياة وبين ما هو مظلم فيها.

أما الطباق السلب فيختلف عن الطباق الايجابي في أنه طباق ذاتي، فالحدث هو هو، بينما يكون الطباق الايجابي في قصيدة المواكب مثال ذلك قوله:

وَالدِّينُ فِي النَّاسِ حَقْلٌ لَيْسَ يَزْرَعُهُ غَيْرُ الأَلَى لَهُمْ فِي زَرْعِهِ وَطَرٌ[1]

فطباق بين لفظتي: (ليس يزرعه) و(زرعه) فأتى بالكلمة نفسها وليثبت ضدها نفاها بأداة (ليس) التي تفيد النفي.

نجد قصيدة جبران تقف على مقولات كبرى في الحياة، تلك المقولات تتمثل في (الخير، العدل، الروح، السعادة) بل إنها تقف على معنى الحياة ذاتها، وهي في كل هذا تثبتها في المدنية من حيث اللفظ وتنفيها من حيث المعنى، وتفعل العكس بالنسبة للغاب إذ تنفي المقولة في اللفظ وتثبتها من حيث المعنى وهذا ما يفسر تواجد الطباق من بداية القصيدة إلى نهايتها. فإثبات المقولة في المعنى يتمثل في (الخير في الناس، والسر في النفس، والدين في الناس والعدل في الأرض، والعزم والروح، والعلم في الناس والحر في الأرض...) ولكن كل هذه المقولات المثبتة لفظا منفية في المعنى إذ أن (الحق في الناس مصنوع، والسر في نفس حزن، والدين في الناص حقل ليس يزرعه غير الآلي لهم في زرعه وطر، والعدل في الأرض يبكي الجن...) فتقي لونا وحركة ويعطيها من وجدانه الكبير فتزهو، وتتخايل ساحرة بإيقاع منتظم مؤثرة كما كان الوضع في الغاب المعكوس وقع في القصيدة إذ أن اللفظ لا يعني نفي المعنى، بل يعني إثبات المعنى (ليس في الغابات راع، ليس في الغابات حزن ليس في الغابات سكر، ليس في الغابات دين، بل في الغابات عدل). إن الغابات لا تعرف هذه المعاني لأنها ترفض الثنائية الضدية للأشياء فهي لا تعرف الظلم لأنها تخلو منن الظلم أصلا طبقا لقوله (لا ولا فيها العقاب) فلأنها لا تعرف العدل لأن الأشياء إنما تعرف بأضدادها.

[1] - م.نفسه، ص100.

لكن هذه المدينة التي يبنيها جبران مدينة فاضلة جسدها في خياله وأوجد لها مكان هو الغاب تنهار عندما تصدم بالتقادير التي لا تتغير وحين تدرك الضعف البشري عند قوله:

وَلِلتَّقَادِيرِ سُبُلُ لاَ تُغَيّرُهَا وَالنَّاسُ فِي عَجْزِهِم عَنْ قَصْدِهِمْ قَصَرُوا[1].

فجبران متمرد عن تقاليد المجتمع التي تتحكم في الإنسان وتجعل ما يحيط به أقوى منه.

VI- المقابلة:

لم تخلو أشعار جبران خليل جبران من المقابلة وقد وظفها في شعره قصيدة "المواكب" نجد المقابلة في قوله:

الخَيرُ فِي النَّاسِ مَصْنُوع إِذَ اجَبَرُوا وَالشَّرُّ فِي النَّاسِ لاَ يَفْنَى وَإِنْ قُبِرُوا[2]

وهي مقابلة جاء بها جبران بين أضداد وهي:

الخير مصنوع إذ اجبروا ≠ والشر لا يفنى وان قبروا.

ويقصد بها الشاعر هنا أن الخير مكتسب مصنوع أما الشر فهو خالد مطبوع في الناس فالخير ضد الشر، مصنوع ضد مطبوع وهذه الكلمات مضادة فيما بينها في الحقيقة، فجبران أراد أن يقول أن كل إنسان فيه بذرة شر أما الخير فيمكن أن نزرعه في هذا الإنسان حتى وان انعدم فيه.

كما تظهر المقابلة في قوله:

وَهُوَ الشَّدِيدَ وَإِنْ أَبْدَى مَلاَيِنَةً وَهُوَ البَعِيدُ تَدَانَى النَّاسَ أَمْ هَجَرُوا[3]

وهي مقابلة بين (الشديد، ملاينة) و(تداني، هجروا)، فالإنسان الحالم في نظر جبران يكون قاسيا حتى وإن أبدى بعض اللين، ويكون بعيدا مهما أتى الناس أو رحلوا.

كما نجد في قصيدة "سكوتي إنشاد" مقابلة يقول:

سُكُوتِي إِنْشَادُ وَجُوعِي تُخْمَةٌ وَفِي عَطَشِي مَاءٌ وَفِي صَحْوَتِي سُكْرَ[4]

---

[1] - جبران خليل جبران، م.سابق، ص110.

[2] - م.نفسه، ص99.

[3] - جبران خليل جبران، م.نفسه، ص102.

[4] - جبران خليل جبران، م.سابق ، ص118.

وهي مقابلة رائعة بين أضداد تتناقض في الواقع تماما أي تسير في اتجاهين مختلفين فقابل بين الصمت والغناء والجوع والتخمة، والعطش والماء والصحوة والسكر.

ونجد أيضا مقابلة في قوله:

وَقُلْ فِي الأَرْضِ مَنْ يَرْضَى الحَيَاةَ كَمَا تَأتِيهِ عَفْوَا وَلَمْ يَحْكُمَ بِهِ الضَّجَرُ[1]

فقابل بين من يرضى في الحياة ويقنع وبين من يضجر منها ويستاء.

وقف جبران في استثمار المقابلة المعنوية أو التقابل البنائي في خلق صوره الشعرية التي ابتعدت في كونها زخرفا لفظيا، بل صارت في أكثر الأحيان نسيجا تقابليا تمتزج فيه الصورة والمعنى كلاهما وتنسجان بشكل يستحيل معه فصلها حيث يؤول مثل هذا النسيج في كثير من الأحيان إلى ضرب من الرمز الرفيع الذي تتمثله لغة جبران الانفعالية أو الرمزية بمعناها الدلالي وليس بمعناها الأدبي علما أن القرار في لازمته الشعرية استندت في قصائده وخاصة قصيدته المشهورة "المواكب" إلى عنصر المقابلة أو التقابل استنادا واضحا ومطلقا حيث كانت جدلية البقاء والفناء أو الوجود أو العدم دالة فنية في التكافؤ والانسجام الداخلي بين عنصري التحليل والتركيب في المطولة كلها فقد قابل بين هذه الثنائيات ببراعة وبنى عليها فكرة تمرده على بيئته وثورته على ما كان يحيط به من أعراف وتقاليد ونواميس حياته.

VII-**الاشتقاق**: هذا النوع من الإيقاع الداخلي نجده قليل في شعر جبران فمثلا في قصيدة المواكب نجد:

أَعْطِنِي النَّايَ وَغَنِ فَالغنا يَرْعَى العُقُول[2]

فكلمة (غن، الغنا) اشتقت من كلمة غنى وهو الشاعر هنا يدعو إلى الغناء لأنه يشجن النفوس.

كما نجد ذلك في قوله:

وَالسِّرُ فِي النَّفْسِ حَزْنُ النَّفْسِ يَسْتُرُه فَإِنْ تَوَلَى فَبِالاَفْرَاحِ يَسْتَتِرُ[3]

وقد اشتق من كلمة "الستر" يستر، يستتر لكي يبين لنا المفهوم الذي يحاول أن يوصله من خلال ستر النفس.

---

[1] - م.نفسه، ص100.

[2] - م.نفسه ، ص99.

[3] - جبران خليل جبران، م.سابق، ص99.

VIII- **التكرار**: نجد في قصيدة "المواكب" لجبران قد وظف التكرار في هذه المطولة.
فكلمة الغابات قد لازمت القصيدة من بدايتها إلى نهايتها مما أضفى على القصيدة نوعا من الإيقاع، وما زادها نغما وقوة في الجرس هي تلك اللازمة الموجودة في المقطوعات التي تدعو إلى الغناء.

لَيْسَ فِي الغَابَاتِ رَاعٍ لاَ وَلاَ فِيهَا القَطِيع[1]

الغابات تتكرر في :

لَيْسَ فِي الغَابَاتِ حَزن لاَ وَلاَ فِيهَا الهُمُومُ[2]

كما نجدها في:

وقد تكررت ثمانية عشر مرة في القصيدة من بدايتها إلى نهايتها أما المقطوعات التي تكررت كذلك من بداية القصيدة إلى نهايتها هي:

أَعْطِنِي النَّايَ وَغَنِ فَالغنا يَرْعَى العُقُول
وَأَنينُ النَّاي أَبقَى مِن مجِيدٍ وَذَلِيل.
أَعْطِنِي النَّايَ وَغَنِ فَالغِنَا يَمْحُو المِحَنْ
وَأَنينُ النَّاي يَبْقَى بَعْدَ أَنْ يَفْنَى الزَمَن
أَعْطِنِي النَّايَ وَغَنِ فَالغِنَا خَيرُ الشَرَاب
وَأَنينُ النَّاي يَبْقَى بَعْدَ أَنْ تَفْنَى الهْضَاب[3]

وقد تكررت تسعة عشرة مرة في القصيدة وكلها يدعو فيها إلى الغناء.

وراجع هذا إلى أن القصيدة هي حشود بشري ضلت طريق الحياة، أو ضلت طريق السعادة في الحياة، فإذا هي تبحث عن السعادة في القوة أو في المال أو في الحياة الآخرة، لكن هذه الطرق لا توصل الإنسانية إلى ما تبتغي سوى طريق (الغاب) حيث العودة إلى البساطة الإنسانية الأولى والابتعاد عن المدينة والريف لذا جاءت هذه التكرارات لتؤكد على رؤية الشاعر للحياة بأن السعادة موجودة الغاب، وهو هنا ليس عيبا.

[1] - م.نفسه، ص99.

[2] - م.نفسه، ص99.

[3] - م.نفسه، ص100.

VV- رد العجز على الصدر:

هذا اللون من الإيقاع ورد في قصيدة "المواكب" لشاعرنا جبران خليل جبران وتتمثل في:

القسم الأول:

السِّرُ فِي النَّفْسِ حُزْنُ النَّفْسْ يَسْتُرُهَ فَإِنْ تَوَلَى فَبْالأَفْرَاحِ يَسْتَتْرُ[1]

فقد وافقت كلمة "يستره" في النصف الأول من البيت آخر كلمة "يستتر" في البيت.

كما نجد في قوله:

وَالعَزْمَ فِي الرُّوحِ حَقُ لَيْسَ يَنْكَرُه عَزْمَ السَّوَاعِدِ شَاءَ النَّاسَ أَمْ نَكَرُوا[2]

فقد وافق آخر كلمة وهي "نكروا"في نصف الأول من البيت وهي "ينكره"

القسم الثاني:

فَلاَ تَقُولَنَّ هَذَا عَالِمُ عِلْمٍ وَلَا تَقُولَنَّ ذَاكَ السَّيِدُ الوَقِرُ[3]

فقد وافقت أول كلمة من صدر البيت، وهي "فلا تقولن"أول كلمة من عجز البيت وهي "ولا تقولن".

[1] - جبران خليل جبران، م.سابق ، ص99.

[2] - م.نفسه، ص102.

[3] - م.نفسه ، ص99.

خاتمـــة

-

نستنتج مما ذكرناه سابقا أن الإيقاع أو الموسيقى مقوم هام من مقومات القصيدة وللشعر نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها وجبران خليل جبران يعتبر رائد لنهج جديد في الكتابة وتجربة الكتابة عنده سبقها تأمل في مسار اللغة بصفتها أداة إبدع، وأهم ما وسم به جبران هو التجديد في شعره، كما أنه يعتبر رائد تجربة الشكل الشعري الجديد. فشعر جبران كان يختلف عن شكل القصيدة العربية التراثية من هذه الاختلافات ميله إلى الأوزان القصيرة والإكثار من مجزوءات البحور الشعرية و التفنن في تغيير القوافي بين مقطع وآخر وفي الالتزام ببعض الإشكال التي تأخذ شكل الموشحات الأندلسية التي تأثر بها محاولا التجديد في الأوزان والقوافي، فهو لم يمل إلى الأوزان الشعرية القديمة المطروحة فهو شاعر مجدد صاغ أفكاره وآراءه حسب ما يرتضيه ذوقه، كما تميز شعره أيضا بمدى تناسق الألفاظ الداخلية في القصيدة ومدى تناسقها لإعطائنا إيقاعا صوتيا يؤثر في الملتقى ومن هنا يكون مكان اللفظة وحدها حينا ومع الأخريات في نسق معنوي حين آخر ضربا من المسؤولية الشعرية ومن هنا فان قدرة خبران على استثمار "الجناس"،"الطباق" بوصفهما نسقين من أنساق التعبير في بعث الحياة والروح في الصورة الشعرية تتكون صورا جديدة ومأثرة في نفس المتلقي تعد مسؤولية شعرية تجعل صورة بعيدة عن الافعال في الرمز المحض والتغميض المعنوي المطلسم بالضبابية والتعقيد بل هي صورة حرة مألوفة تخلق الاستجابة والتأثير في متلقيها.

قائمة المصادر والمراجع:

1-إبراهيم أمين الزرزومي، الصور الفنية في شعر على الجارم، دار قباء للطباعة والنشر، د ط، 2000.

2-إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة، مصر، القاهرة، مصر.

3-إبراهيم عبد الله عبد الجواد، العروض بين الأصالة والحداثة، دار الشرق ط1، 2002.

4-ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتاب العلمية، 1982.

5-إبن سينا، رسالة أسباب حدوث الحروب، تحقيق: محمد حسان العليان ويحي مير، علم المطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، سوريا.

6-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

7-إحسان عباس، محمد يوسف نجم، الشعر العربي في المهجر، دار صادر، بيروت، ط1، 1967.

8-أحمد محمد الشيخ، دراسات في علم العروض القافية، دار الجماهير 1988.

9-آدم متر، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع عشر، ترجمة: محمد الهادي أبو ريدة، ج1، دار الفكر، ط2.

10-الفارابي، الموسيقى الكبير، تحقيق: قطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.

11-المرزوقي، شرح الديوان الحساسة، تحقيق: احمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، ج1، 1981.

12-تزفيتان تود وروف، اللغة الشعرية للشكلانيون الروس، ترجمة: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ناذار 1986.

13-جابر عصفور، مفهوم الشعر، مطبوعات فرح، قبرص/ ط4، 1990.

14-جبران خليل جبران، الديوان، المجلد الثالث، دار نوبليس للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

15-جودة فخر الدين، الإيقاع والزمان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1995.

16-حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان.

17-حسن يوسف موسى وعبد الفتاح الصعيدي، الإفصاح في فقه اللغة، الباب الثالث، دار الفكر العربي، القاهرة، ج1، 1964.
18-خالدة السعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1982.
19-خميس الورثاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، دار الجوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2005.
20-رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم، دار افريقيا الشرق، البيضاء، المغرب، 1991.
21-رمضان صياغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية.
22-رينيه ويليك، أوستن، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبيحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1981.
23-سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984.
24-شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، ط2.
25-صلاح عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، شركة الأيام، الجزائر، ط1، 1996.
26-صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، ط3، 1985.
27-عبد الرحمان تير ماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.
28-عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند السيد شركة الشهاب، الجزائر، 1986.
29-عبد القاهر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1999.
30-علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الأدب، ط1، 2003.
31-عناد غزوان، أصداء، دراسات أدبية نقدية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق 2000.
32-غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان 1973.
33-كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت 1974.
34-محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، الطبعة العصرية، تونس 1976.
35-محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976.

36-محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة النقدية، منشأة الإسكندرية، 2001.
37-محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، ج22.
38-محمد بوزاوي، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك، دار الطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2002.
39-محمد رمضان الجربي، الأدب المقارن، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق، 2002.
40-محمد علي سلطاني، مع البلاغة العربية في تاريخها، القسم الأول.
41-محمود المسعدي، الإيقاع في البديع العربي، نشر عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996.
42-محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية 1996.
43-مراد حسن عباس، مدارس الشعر العربي الحديث بين النظرية الغربية والتطبيق العربي.
44-منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشاة المعارف بالإسكندرية، مصر، ط1، 2000.
45-نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية الأزاريطية، الإسكندرية، 2001.
-Bon Venise, Problèmes de linguistique générale, t, l, coll/tel/Gallimard, 1986

الفهـــرس

مقدمة.....*أ*

الفصل الأول : الإيقاع الصوتي.....*4*
مصطلح الإيقاع في التراث والحداثة**.....*5***
علاقة الإيقاع بالموسيقى والصوت.....*10*
أقسام الإيقاع.....*13*
أهمية الإيقاع..... *25*

الفصل الثاني : الإيقاع الصوتي في شعر جبران خليل جبران.....*27*
تعريف الإيقاع.....*28*
الايقاع في الشعر والنثر.....*31*
الإيقاع الخارجي و الداخلي في شعر جبران.....*33*

الخاتمة *58*
قائمة المصادر والمراجع
الفهرس