الثورة على البحر الخليلي في العصر الحديث

الدكتور فاتن خليل محجازي
أستاذ مشارك في جامعة الملك فيصل سابقاً

المستخلص

أهداف البحث: لم يكن التمرد على البحر الخليلي في مطلع القرن العشرين جديدًا فقد عرف العصر العباسي حركة تمرد على الأشكال الشعرية التقليدية بعد أن انفتح الشعراء على عالم جديد، وثقافات شعوب متعددة، ووصلت الحضارة العربية إلى أوجها، فتذوق الشاعر العربي ألوانًا من الترف جعلته لا يرضى بما هو ثابت وابتكر تقاليد جديدة للشعر في الوزن والقافية.

وفي العصر الحديث، ظهرت حركة تمرد جديدة على كل ما هو قديم، انتهت إلى ثورة هدفها تحطيم القيود بكل أشكالها السياسية والاجتماعية والفنية، وقد اهتم هذا البحث بالثورة على تقاليد الشعر الخليلي بحجة كونها قيودًا تكبل الشعراء ولا تناسب موضوعاتهم الجديدة، ولا تستطيع أن تعبر عن عواطفهم ومشاعرهم. وهدف إلى إثبات خطأ الدوافع الثورية على الشعر الخليلي، منطلقًا من فرضية مرونة البيت الخليلي وقدرته على استيعاب التجارب الشعرية المعاصرة، وتعدد عناصره الإيقاعية والموسيقية، ومن أجل تحقيق أهداف البحث استعملنا المنهج الصوتي الإيقاعي الذي اقترحه د.سيد البحراوي، في كتابه العروض وإيقاع الشعر العربي، والذي طبقه على قصيدة لأني غريب ، وقصيدة غريب على الخليج لبدر شاكر السياب و هذا المنهج مؤسس على عناصر عديدة هي الأنساق المقطعية المكونة للمقطع الشعري، والنبر والتنغيم، والصفات الصوتية، وإيقاع القافية. ولا يعني هذا التقيد بتفاصيل المنهج لأن ثمة مآخذ على منهج الدكتور سيد البحراوي أهمها أن رموز المقاطع لا تبين المقطع المغلق من المنفتح، ولا تبين المتغيّر المقطعي الناتج عن الاختزال أو المد الزائد، بل هو لم يشر مطلقًا إلى المتغيّر المقطعي، وكذلك لم يتمكن من ربط صفات الأصوات بالإيقاع، مما بيّناه في هذا البحث الذي يتناول مقطوعات شعرية منوعة الموضوعات متباينة العواطف، أخذناها من قصائد تنتمي إلى بحر الكامل الذي استخدمه أبو القاسم الشابي في مجموعة من القصائد لإثبات فرضيتنا، عبر دراسة الإيقاع في مقطوعات مختارة متتالية من كل قصيدة.

نتائج البحث: وقد وصلنا إلى تأكيد مرونة البحر الخليلي، وقدرته على احتواء التجارب الشعرية الإنسانية مهما تنوعت.

الكلمات المفتاحية: إيقاع، وزن شعري، نبر، تنغيم، قافية، مقطع.

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٤/١٠/١٣ **تاريخ القبول: ٢٠٢٤/١١/٢٦**

The Revolution on the Gulf Sea in Modern Times

Dr. Faten Khalil Mahgazi
Associate Professor at King Faisal University (formerly)

Abstract

Rebellion against the Khalili meter at the beginning of the 20th century was not a novel occurrence. During the Abbasid era, there was already a movement of rebellion against traditional poetic forms, as poets encountered new cultures and ideas. With the zenith of Arab civilization, poets, exposed to various luxuries, became dissatisfied with the established poetic forms and sought to innovate, developing new practices for rhythm and rhyme.In the modern era, a fresh wave of rebellion emerged against everything old, culminating in a revolution that sought to break all forms of political, social, and artistic constraints. This study specifically explores the rebellion against the traditional rules of the Khalili meter, arguing that these conventions were limiting for poets, unable to fully express their new themes and emotions. The study aims to challenge these revolutionary claims by proposing that the Khalili meter is, in fact, flexible enough to encompass contemporary poetic experiences, thanks to its diverse rhythmic and musical elements.To explore this idea, the research utilized the rhythmic phonetic approach suggested by Dr. Said Al-Bahrawi in his book *Al-'Arud wa Iqaa' al-Shi'r al-Arabi* (Prosody and Rhythm in Arabic Poetry), which was applied to two poems: *Lani Gharib* and *Gharib Ala Al-Khalij* by Badr Shakir Al-Sayyab. This approach is built on various components, including the syllabic patterns of the poetic line, stress, intonation, sound qualities, and rhyme rhythm. However, it is important to note the limitations of this approach, such as its failure to differentiate between open and closed syllables, neglecting syllabic changes due to shortening or elongation, and not addressing the connection between sound characteristics and rhythm—issues that this research seeks to address.In this study, we examined selected poetic excerpts with varying themes and emotions, drawn from poems using the *Kamil* meter, which was also employed by Abu Al-Qasim Al-Shabi in several of his works, to support our hypothesis. We focused on analyzing the rhythm in successive excerpts from each poem.

Research Findings: The study confirms that the Khalili meter is flexible and can successfully accommodate a wide range of human poetic experiences, regardless of their diversity.

Keywords : Rhythm, Poetic Meter, Stress, Intonation, Rhyme, Syllable**.**

Received: 13/10/2024 **Accepted: 26/11/2024**

المقدمة

عادت في مطلع القرن الماضي حركة التمرد على البحور الخليلية إلى الظهور، بحجة كونها قوالب جامدة لا تستطيع أن تتكيف مع الحياة في العصر الحديث، وما رافقها من تحولات في المستوى الاجتماعي والثقافي والنفسي؛ ولّدت تجارب شعرية مختلفة، لكن ثراء الوزن الخليلي واحتوائه على عناصر تتكيف مع التجربة الشعرية جعل القدماء يطلقون عليه مصطلح (البحر) لاتساعه ومرونته واحتوائه على عناصر تتكيف مع كثير من المشاعر الإنسانية المختلفة مما يزيل أسباب التمرد ويبطل مسوغات الثورة. **الدراسات السابقة:** ثمة دراسات كثيرة تناولت العروض وموسيقا الشعر عند القدماء، كمؤلفات ابن طباطبا والفارابي والسجلماسي، والتبريزي، وأخرى عند المحدثين، مثل د. إبراهيم أنيس، ود.كمال أبو ديب، ود.سيد البحراوي، ولا شك في كون دراسة موسيقا الشعر قد تقدمت كثيرًا، بعد ما طرأ على علم الأصوات من تطور، استفاد منه الباحثون في مجال العروض وموسيقا الشعر، لكن لم توظف هذا الدراسات لتحليل البحور الخليلية والكشف عن إمكاناتها، من خلال البحث عن الأنساق الإيقاعية المقطعية ، والنبر والتنغيم، وإيقاع الصفات صوتية معينة، كما فعل د. سيد البحراوي مثلًا في دراسته لقصيدة السياب "غريب على الخليج"[١]، أو لقصيدة: لأني غريب[٢]، وتبعه معتز قصي ياسين في: "التحولات الدلالية للأنساق المقطعية في قصيدة غريب على الخليج للشاعر بدر شاكر السياب[٣] وغيره من الباحثين، وعلى كل حال يؤخذ على هذه الدراسات أنها أهملت ما يطرأ على الأنساق المقطعية من تغيير في حال تجسيدها في نص شعري منطوق، فلم يتناول أحد في دراسته المتغير المقطعي مثلًا، أو يستخدم الترميز الذي يبين نوع المقطع المنطوق بدقة، مما سنفعله في هذا البحث بناء على نتائج دراستنا "التحليل الصوتي للتغيرات التي تطرأ على بنية الكلمة العربية"[٤] والتحليل المعملي للأصوات الذي أجريناه في مركز جامعة القاهرة لتطوير البرمجيات المتقدمة وتطبيقاتها، كإجراء مكمل لبحثنا المذكور.

هدف البحث: ويهدف هذا البحث إلى إظهار الإمكانات المتاحة في البحر الخليلي، ودوره في صناعة الإيقاع الناظم للموسيقا، كما يهدف إلى إبطال حجج التمرد عليه والتي أفضت إلى الثورة. ومن أجل تحقيق هذا الهدف سوف نستخدم المنهج الوصفي التحليلي منطلقين من فرضية مرونة البيت الخليلي وقدرته على استيعاب التجارب الشعرية المعاصرة، وتعدد عناصره الإيقاعية والموسيقية. وسنقوم بتحليل نماذج شعرية منوعة الموضوعات تنتمي إلى بحر واحد هو بحر الكامل أنموذجًا، ومن أجل هذا سوف نقسم الدراسة على مجموعة من المباحث هي:

١. الثورة على البحور الخليلية.
٢. مفهوم الإيقاع عند العرب القدماء والمعاصرين.
٣. العناصر الإيقاعية في الشعر الخليلي.
٤. نتائج الدراسة

المبحث الأول

الثورة على البحور الخليلية

- **أسباب الثورة على البحور الخليلية**

لم تكن الثورة على البحور الخليلية مرتبطة بشعراء العصر الحديث، فقد سبقهم بعض شعراء العصر العباسي، الذين ولدوا بحورًا جديدة وهي: المستطيل أو الوسيط وهو مقلوب الطويل، والمتوافر أو المعتمد، وهو محرف بحر الرمل، والمتئد أو الغريب، وهو مقلوب المجتث، والمنسرد أو القريب وهو مقلوب المضارع والمطرد أو المشاكل، وهو صورة أخرى من مقلوب المضارع، والممتد أو الرسيم وهو مقلوب المديد[٥]. واستحدثوا فنونًا نظمية منوعة مثل: القوما، والدوبيت، والمواليا، والكان كان والموشحات[٦].

لكن موضوع بحثنا يتعلق بأهم شعراء العصر الحديث الذين ثاروا على البحور الخليلية، ووضعوا قواعد ومقاييس ترتبط بأشعارهم الجديدة، فمنهم من رفض التراث بكل أشكاله، ورفض التقيد به، ومنهم من قبل التراث ورأى الحاضر امتدادًا له، يحاوره ليمتلكه أولًا كي يتمكّن من تجاوزه وإثرائه فنّيًّا[٧].

وقد تهيأت في مطلع القرن العشرين البيئة المناسبة للثورة، وبدأ وعي الذات يتفتح بتوافر العوامل السياسية والعلمية والفلسفية والاجتماعية، فالاحتلال وما سببه من ضغط وقهر، والتقدم العلمي المتسارع وثورة الصناعة، وظهور الإيديولوجيات، والاحتكاك بالثقافات الأجنبية بوساطة البعثات، واستقدام المستشرقين للتدريس في الجامعة الأهلية التي أنشئت في مصر عام (١٩٠٨م) قد أدخلت مناهج جديدة أثرت في الفكر والفن والعلوم، فبدأ التمرد على الواقع بسؤال: كيف نغير الواقع؟ كيف نطور مجتمعنا وعقولنا ونلحق بركب الحضارة، كيف نتقدم؟ لكن لا حركة مع الأسر، فبدأت حركات التحرر من الاستعمار الأوروبي، والتمرد على الظلم الاجتماعي، ورفض القيود البالية على الجسد والفكر والشعور والفن، تعددت أشكال التمرد لتشمل التمرد السياسي والاجتماعي، والفني، ليتحول التمرد إلى ثورة لها مناهجها ونظرياتها. وما يهمنا هنا الثورة الشعرية التي شملت الشكل والمضمون، فمع الموضوعات الجديدة التي فرضها التطور التاريخي وما فيه من أحداث، وتأجج المشاعر، وتسارع إيقاع العصر، ولدت الحاجة إلى أشكال موسيقية مرنة، سهلة التداول، تتمتع بالقدرة على استيعاب المعاني الجديدة، والمشاعر المتدفقة، وتشكّل الخيال، وهكذا اكتملت أسباب التمرد على الشكل الشعري الخليلي وهي:

١. العامل السياسي.
٢. ظهور الإيديولوجيات
٣. انتصار التقدم العلمي والثورة الصناعية
٤. وفود الثقافات الأجنبية [٨]
٥. جهل ثقافة الأمة والغربة عنها بما فيها من علوم وفن وأدب ولغة، فالرزوح تحت نير الاحتلال التركي فالأوروبي، ومحاولة فرض لغة المحتل وثقافته على حساب تراث الأمة؛ قد خلق هوّة واسعة لا يمكن ردمها، لقد أصاب الملكة

اللغوية الوهن والفقر بإهمال اللغة الفصيحة السليمة، عبر عقود من الاحتلال الثقافي، والمثقف المهتم بتراثه قد قرأ من الشعر التراثي ما لا يكفي لإقناعه بثراء الشكل الشعري الخليلي بما فيه من أوزان وقافية، ووظيفة كل منهما. كما نستنتج من قول نازك الملائكة: "مازلنا نلهث في قصائدنا ونجرّ عواطفنا المقيدة بسلاسل الاوزان القديمة، وقرقعة الألفاظ الميتة"[٩]. وقد وصفت القافية بأنها " ذلك الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت"[١٠] ورأت أنها تسبب الملل، وتخنق الأحاسيس، وتئد المعنى، كما أن تفكير الشاعر بها يغيض الحالة الشعرية، ويهمد فورتها،[١١] وكذلك يجد العقاد أن "أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغالق نفسه وقرأ الشعر الغربي "[١٢]. وقد حددت نازك الملائكة أربعة عوامل أدت إلى انبثاق الشعر الحر هي:

١. النزوع إلى الواقع: حيث تسمح الأوزان الحرة، واللغة الجديدة بارتياد الحقيقة الواقعية، بينما أسلوب الشطرين الصارم يمنع ذلك.
٢. النفور من النموذج الذي يفرضه البحر الخليلي وما يتضمنه من أوزان، وتقسيم شطري ثنائي، وقافية واحدة.
٣. الحاجة إلى الاستقلال عن شخصية الشاعر القديم وما كان يتبعه من قواعد شعرية، وحاجته إلى إبداع قواعده الملائمة لحاجته النفسية
٤. إيثار المضمون، فهي تجد أن الشاعر القديم يتمسك بالوزن والقافية على حساب المعاني والصور.[١٣]

- **رواد الثورة:**

ومن أوائل المتمردين على النظام الخليلي جميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣)، علي أحمد باكثير (١٩١٠) ونازك الملائكة (١٩٢٣) وبدر شاكر السياب (١٩٢٦)، ونزار قباني (١٩٢٣)، وعبد الوهاب البياتي (١٩٢٦)، ومحمد صلاح الدين عبد الصبور (١٩٣١)، وأحمد عبد المعطي حجازي (١٩٣٥)، ومحمود درويش (١٩٤١).

- **مظاهر الثورة**

أ: التمرد على القافية مع الحفاظ على نظام الخليل في الإيقاع والشطرين. كما نجد في النموذج الذي كتبه الزهاوي تحت عنوان الشعر المرسل، وهي قصيدة منظومة على البحر الطويل:

لموتُ الفتى خيرٌ له من معيشةٍ يكون بها عبئًا ثقيلًا على الناسِ
يعيشُ نعيمَ البالِ عِشْرٌ من الورى وتسعةُ أعشارِ الأنامِ مناكيدُ[١٤]

ب: تنويع القافية مع الحفاظ على نظام الخليل في الإيقاع والشطرين:

وتنويع القافية أخذ أشكالًا متعددة، فقد يستخدم الشاعر قافية واحدة في كل مقطع من مقاطع القصيدة، كما فعلت نازك الملائكة في قصيدة (كبرياء) حيث استعملت البحر الخفيف، وقسمت القصيدة على مقاطع كل مقطع يتألف من بيتين خصصت كل مقطع بقافية، فاستخدمت الحاء والنون والراء واللام والسين والتاء والميم ومطلع القصيدة:

لا تسَلْني عن سرّ أدمعي الحَر رى فبعضُ الأسرارِ يأبى الوضوحا
بعضُها يؤثرُ الحياةَ وراءَ الـ حِسّ لُغْزًا وإن يكنْ مجروحا[١٥]

وقد يخرج الشاعر عن وحدة قافية المقطع بقافية جديدة كما فعلت نازك الملائكة في قصيدة (يوتوبيا الضائعة) حيث تنهي كل مقطع بـ(يوتوبيا) لتكون لازمة في موقع محدد تشارك في صنع الإيقاع[١٦]. وهنا التزمت نازك الملائكة بالبحر المتقارب، إلا أنها قسمت القصيدة على مقاطع كل منها يتألف من ستة أبيات، لها قافية خاصة، وينتهي المقطع بكلمة (يوتوبيا). كما أن المتابع يمكن أن يجد الشعراء قد أبدعوا أشكالًا أخرى للقافية دون أن يتخلوا عن الشطرين والبحر الخليلي.

ج: تنويع القافية واستخدام نظام إيقاعي جديد:

وفي هذا النوع من الشعر اعتمد الشاعر على التفعيلة في بناء نظامه الإيقاعي كما فعل علي أحمد باكثير، الذي وجد أن البحور المناسبة لشعر التفعيلة هي المكونة من تفعيلة واحدة مكررة كالكامل والرجز والمتقارب والمتدارك والرمل، واستثنى البحور المكونة من تفعيلتين مختلفتين كالسريع والخفيف والبسيط والطويل فإنه يجدها لا تصلح للشعر الحديث[١٧]، ومن نماذج شعره المنظومة على تفعيلة المتدارك: [فاعلن] حيث استخدم في قصيدته الشطر والتفعيلة ونوع في القافية هذا النموذج:

يا لها من مهزلة

يا لها سوءة مخجلة

مثّلتْ دورها أمّةٌ تدّعي ضلّة أنها من كبار الدّول

سلّمتْ للمغيرين أوطانها لتواري في سوريا أو لبنان الخجلْ

أمة ولّتْ من وجه العدوّ فرارًا[١٨]

ومن تفعيلة بحر الرمل نظم بدر شاكر السياب قصيدته (هل كان حبًا) في ديوان (أزهار ذابلة) اعتمد فيها نظام الشطر والتنوع في القافية، ونوع عدد التفعيلات في الشطر الشعري، حيث استعمل تفعيلة بحر الرمل [فاعلاتن] مرتين وثلاث مرات وأربع مرات قال فيها:

هل تسمين الذي ألقى هياما؟

أم جنونًا بالأماني؟ أم غراما؟

ما يكون الحب؟ نوحًا وابتساما؟

أم خفوق الأضلع الحرّى إذا حان التلاقي

بين عينينا فأطرقت فرارًا باشتياقي

عن سماء ليس تسقيني إذا ما

جئتها مستسقيا إلا أواما؟[١٩]

فهذه الأشطر يحتوي كل منها ثلاث تفعيلات لكنه في مكان آخر من القصيدة يقول:

هل يكون الحب أني

بتّ عبدًا للتمنّي

مكتفيًا بتفعيلتين. وقد قفز إلى أربع تفعيلات في قوله:

هاج ذكرى كاد ينساها وينساني زماني

اختلفت نازك الملائكة مع علي أحمد باكثير في بحور الشعر العربي الصالحة للتجربة الشعرية الحديثة، فقد وجدت أن الشعر الحر يشمل مجموعة من بحور الشعر العربي الستة عشر، هي: (الكامل، والهزج، والرمل، والرجز والمتقارب، والخبب، والوافر، والسريع) أما البحور الأخرى كالطويل والبسيط والمديد والمنسرح فلا تصلح للشعر الحر[٢٠]، وفي كل الأحوال فإن الاستغناء عن مجموعة من البحور التي يمكن أن تطوّع؛ تضييق لإبداع الشاعر.

عبر رواد الشعر الحديث بالقصيدة العربية مراحل متعددة بثورتهم على النظام الخليلي، فنجد في الستينات التزام القصيدة بالوزن الشعري القديم ومحافظتها على وحدة البحر الشعري في الغالب وكان تجديدهم باعتماد السطر الشعري بدلًا من البيت بنية رئيسة للقصيدة ، واستحداث تفعيلات جديدة لم تكن في العروض القديم كاستعمال (فاعلُ) في حشو المتدارك، كما أن بعض البحور الشعرية حظيت باهتمام أكثر من غيرها كالمتدارك والمتقارب والرجز، بالإضافة إلى مزجهم بين البحور الشعرية في القصيدة الواحدة، ونوعوا في القافية فلم يتخلوا عنها – في الغالب- إضافة إلى اهتمامهم بالموسيقا الداخلية[٢١]، ثم انتقلوا بالقصيدة إلى مرحلة الحداثة التي خلقت مفاهيم شعرية جديدة وتخلت عن مفهوم الإيقاع القديم، فلم يعد الإيقاع الخارجي مهمًا، ولم يعد بالإمكان الحديث عن إيقاع منتظم بعد أن اختلط الشعر بالنثر، كما فعل أدونيس مثلًا ومحمد الماغوط. وهكذا انتقلت الثورة إلى:

د: التمرد على الوزن الخليلي، والتفعيلة، والقافية:

وذلك فيما سمي قصيدة النثر، يجد أدونيس أحد روادها أن العبارة التي تعرف الشعر: " الشعر هو الكلام الموزون المقفى" "بأنها عبارة تشوّه الشعر، فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق، وهي إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها فهذه الطبيعة عفوية، فطرية، انبثاقيّة وذلك حكم عقلي منطقي"[٢٢]. ومن دواوين أدونيس النثرية التي حظيت بجمهور عريض ديوان (مفرد بصيغة الجمع)[٢٣] (أدونيس، ١٩٨٨)، وكذلك اشتهر الماغوط بقصيدة النثر، ويمكن أن نمثل بقطعة من شعره من ديوان (الفرح ليس مهنتي) من قصيدة (واجبات منزلية) يقول فيها:

و أنا في خريف العمر

والشيخوخة البيضاء تبدأ تمس جبيني

كالياسمين الدمشقي عند كل منعطف

من يوليني اهتمامه[٢٤]

ولا فرق بينها وبين النثر العادي إلا بالتوزيع الخطي البصري يعني يمكن أن تكتب:

وأنا في خريف العمر، والشيخوخة البيضاء تبدأ تمس جبيني كالياسمين الدمشقي عند كل منعطف، من يوليني اهتمامه؟

وفقًا للنقاد: يتجلى إيقاع قصيدة النثر في التكرار والتوازي والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف، كما أن الشاعر يلجأ إلى تعويض الوزن الغائب باستخدام مظاهر تشكيلية كالفراغ والقطع والحذف[٢٥] ، لكن لم نجد شيئًا من هذا. وفي مثل هذا

النوع من الشعر على المتلقي: " أن يشكل إيقاعًا للقصيدة من خلال تزاوج عالم القصيدة مع تشكيلات أحاسيسه ومشاعره"[٢٦].

فمفهوم الإيقاع عند القدماء مختلف جدًا عما يقصده مؤيدو قصيدة النثر، لا شيء يخضع للنظام فيها وعلى المتلقي أن يتخيل، وأن يقتنع بانتماء النثر إلى جنس الشعر والنتيجة: ضياع الإيقاع وفقد الرابط الصوتي النصي وعدم قدرة القصيدة الحديثة على التداول للمعاناة التي يعانيها المتلقي في فهم الدلالة، ومن ثم فقدت القصيدة الحديثة في كثير من الأحيان وظيفتها الشعرية. ووصل التمرد إلى ذروته مع الثورة على كل ما يتعلق بالبحور الخليلية: الوزن، والشطرين، والقافية، والزحافات والعلل، والدوائر العروضية. في نظرية محمد العياشي، الذي رفض الدوائر العروضية لأنها تعطينا صورًا إيقاعية مزورة– حسب رأيه-على حساب الصور الصوتية، والإيقاع إنما جعل ليسمع[٢٧] - وكأن الإيقاع هو رسم الدوائر! - كما أنه يجد أن الزحافات والعلل تشكل مشكلة كبيرة نتيجة لتشعبها وتنوعها، فهو لم يعترف بدورها في إعطاء البحر الشعري تنوعًا إيقاعيًا، وإنما نقض كل الأسس التي قام عليها الشعر الخليلي، في محاولة فاشلة لبناء نظرية إيقاعية جديدة، وجدنا فيها اضطرابًا في تحديد المصطلحات، وهو ما يعيق الخطوة الأولى في طريق بناء النظرية[٢٨].

وقد تحدثنا عن هذا الاتجاه في الشعر لأنه بدأ مع الرواد، وإن حظي باهتمام جيل السبعينات من الشعراء، وفي هذا الاتجاه انحراف كبير عن الشعر، لأنه لا يحمل أي عنصر من عناصر الإيقاع الخارجي أو الداخلي التي تحدّث عنها النقاد.

المبحث الثاني

مفهوم الإيقاع عند العرب القدامى والمعاصرين

- **مفهوم الإيقاع في الدرس التراثي:**

لم نجد قبل القرن الرابع الهجري تعريفًا للإيقاع عن العرب، وإن كان التأليف في الإيقاع قد ظهر في القرن الثاني الهجري على يد الخليل بن أحمد الفراهيدي حيث نسب إليه كتاب (الإيقاع)[٢٩].

وتعريف الإيقاع كما يبينه الخوارزمي في مفاتيح العلوم " هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب"[٣٠] ونسب ابن سيده إلى إسحاق المَوْصلي تعريف الإيقاع في باب الملاهي والغناء بأنه: "حركات مُتَسَاوِيَة الأدوار لَهَا عَوْدات مُتَوَالِيَة واللحن صَوت ينْتَقل من نَغمَة إِلَى نَغمَة أَشد وأحط"[٣١]

وقد ربط النقاد العرب القدماء بين الشعر الموزون والإيقاع كما فعل ابن طباطبا في عيار الشعر حيث قال: "وللشِّعر المَوْزون إِيقاعٌ يَطْربُ الفَهْمُ لصَوابِه وَمَا يَردُ عَلَيْهِ من حُسْنِ تَركيبهِ واعتدالِ أَجزائهِ"[٣٢]، وقابل الفارابي بين أوزان الشعر والإيقاع الموسيقي في كتابه الموسيقى الكبير: "نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصّل إلى النغم، فإن الإيقاع المفصّل هو نُقْلة منتظِمة على النغم ذوات فواصل، ووزن الشعر نقلة منتظِمة على الحروف ذوات فواصل" [٣٣]، وتحدث عن الوحدات الإيقاعية الشعرية تحت عنوان: (أجزاء الحروف ونظائرها في الإيقاع)[٣٤]، حيث يبين الوحدات الإيقاعية الشعرية : (السبب الخفيف، والسبب الثقيل، والوتد المجموع، والوتد المفروق، والفاصلة الصغرى، والفاصلة الكبرى) وما يقابل كل منها من النقرات.

وكذلك ربط السجلماسي بين الإيقاع والشعر عندما عرف الشعر بأنه الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة وعند العرب مقفاة، وشرح كونها موزونة بأن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية، وهو: أن يكون كل قول منها مؤلّفًا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، وميز شرطًا خاصّاً بالشعر العربي هو الالتزام بالقافية[٣٥].

وإن الشبه بين إيقاع اللحن الموسيقي وإيقاع الشعر قد جعل الخليل يستخدم بعض أسماء الإيقاعات لبحوره فقد استعار من الموسيقا اسم الهزج، والخفيف، والرمل[٣٦].

وقد جعل العرب القدماء الإيقاع حدًّا فاصلاً بين الشعر والنثر، كما وجدنا في تعريف ابن طباطبا للشعر" كلامٌ منظومٌ بَان عَن المنثور الَّذِي يَسْتعملُهُ النَّاس فِي مخاطباتهم بهَا خُصَّ بِهِ من النَّظم الَّذِي إنْ عُدِل بِهِ عَن جِهَتِهِ مَجَّتْهُ الأَسْمَاعُ وفَسَدَ على الذَّوْق"[٣٧]. وكذلك الفارابي وجد أن القول لا يسمى شعرًا إذا فقد الوزن أو الإيقاع، وهو عنده (قول شعري) وليس شعرًا قال: " والقول إذا كان مؤلَّفًا مما يحاكي الشيء، ولم يكن موزونًا بإيقاع فليس يعدّ شعرًا وإنما هو قول شعري"[٣٨]

فالإيقاع عند القدامى ظاهرة صوتية تنظم لحن القصيدة أو اللحن الموسيقي لا يمكن إهمالها في الشعر أو في الموسيقى حتى لا يفقد اللحن هويته.

- **مفهوم الإيقاع عند المعاصرين:**

والمفهوم التراثي موجود عند كثير من المعاصرين مثل جان كانتينو الذي يعرفه بأنه "تردد ارتسامات سمعية متجانسة بعد فترات ذات مدى متشابه"[٣٩].

وقد يرتبط تعريف الإيقاع بالصورة أيضًا كما نجد عند جورج مونان في معجم اللسانيات الذي عرفه بأنه تكرار دوري لمَعْلَم سمعي أو بصري، ويمثّل له بتكرار دقات القلب، أو ضوء غماز.[٤٠]

كما اهتم نقاد الشعر في العصر الحديث، بهذا العنصر الشعري، فمنهم من التقى مع مفهوم قدماء العرب كالشايب الذي قال: "الإيقاع تقسيم الزمان بالنغم، والشعر تقسيمه بالحروف"[٤١]، وشكري عياد الذي خلص إلى أن الوزن يتضمن الإيقاع وأن الاصطلاحين -الوزن والإيقاع- لا يفهم أحدهما دون الآخر[٤٢]. ومنهم من رفض المفهوم التراثي، والأوزان الشعرية الخليلية، والزحافات والعلل التي تطرأ عليها. وقد حرص النقاد المعاصرون على تحديد مفهوم الإيقاع الجديد، ليس من خلال الشعر فقط وإنما وجدوا في بعض أنواع النثر شكلًا من أشكال الإيقاع، ولم يعد الإيقاع مفهومًا صوتيًّا وإنما دخل فيه الإيقاع البصري، كما تبيّن مادة (الإيقاع) في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب الذي جاء فيه: "هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام، أو الحركة والسكون أو القوة والضعف، أو الضغط واللين أوالقصر والطول،... والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعًا تبدو واضحة في الموسيقا والشعر والنثر الفني والرقص. كما تبدو في كل الفنون المرئية، فهو إذًا بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن، ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتباعه طريقة من ثلاث: التكرار، أو التعاقب، أو الترابط"[٤٣]. وقد وجدنا كيف أبدع الرواد في شعر التفعيلة إيقاعات جديدة مبنية على وحدة إيقاعية جديدة قابلة للضبط، ونوعوا في القافية، واهتموا بالموسيقا الداخلية الناتجة عن ألوان البديع، وتوظيف الصفات الصوتية، لكن يجب ان نذكر أن القدماء لم يهملوا الموسيقا الداخلية، بل اهتموا بها أيضًا دون إهمال وزن البحر،

أو إيقاع البحر بالمفهوم الذي نتبناه. حيث نعتقد أن الوزن الخليلي يستطيع أن يقدم عناصر تماسك صوتي نصية يعجز عنها في كثير من الأحيان شعر التفعيلة.

إن مفهوم الإيقاع الجديد والبحث عن الإيقاعات البصرية، وربط الإيقاع بالخط وتوزيع المساحات البيضاء في الورقة، والتخلي عن الإيقاع الصوتي قاد إلى اللانظام أو فوضى الإيقاع فيما أطلق عليه قصيدة النثر.

لكن ثمة تيّار استفاد مما وصل إليه الدرس الصوتي الحديث، فحاول البحث عن العناصر الإيقاعية الصوتية، فاستنبطوا الأنساق الإيقاعية المقطعية، وحددوا مواقع النبر، وشكل التنغيم، ودرسوا صفات الأصوات المؤثرة في البنية الإيقاعية للقصيدة، ودور القافية كما ذكرنا في مقدمة البحث، ونحن سنحلل نموذجنا من الشعر الخليلي من خلال هذه الرؤيا للإيقاع، مما يتطلب تمهيدًا عن نظرية المقطع، والنبر والتنغيم، وبعض الصفات الصوتية:

- **المقطع و أنواعه في اللغة العربية:**

- الاتجاهات المختلفة في تحديد المقطع:

عدّ كثير من اللغويين مثل هال وجاكوبسن المقطع وحدة لغوية مهمة، لها كيان صوتي محدد، من خلال بعض الصفات النطقية والفيزيائية[٤٤]، وقد اختلف تعريف المقطع وفقًا للنظرية التي يعتنقها الباحث، فأصحاب النظرية الفيزيولوجية يعرفون المقطع بأنه " أصغر وحدة نطقية "[٤٥] ويتميز المقطع عند اللغوي الفرنسي " بيير فوشييه " بشد متزايد في عضلات الجهاز النطقي متلو بشد متناقص، وعليه يكون النطق في بداية المقطع أكثر نشاطاً ثم يتناقص تدريجياً ابتداء من الحركة.[٤٦]

أما أصحاب النظرية الفوناتيكية فيعرفون المقطع بناء على خصائصه الفيزيائية فهو عندهم "قطاع من تيار الكلام يحوي صوتاً مقطعياً ذا حجم أعظم محاطاً بقطاعين أضعف أكوستيكياً" [٤٧]فهو تتابع من الأصوات الكلاميّة له قمة إسماع طبيعيّة. ويرتبط الوضوح السمعي بشدة الصوت، و بشكل الحزم الترددية و تواترها، و قد رتب "جسبرسن" الأصوات حسب قوة إسماعها على الشكل التالي :

١- الصوامت المهموسة أ- انفجاريات : { الباء المهموسة p ، ت ، ك .... }

ب- احتكاكيات : { س ، ف ... }

٢-الانفجارية المجهورة { ب ، د ، ..... }

٣- الاحتكاكية المجهورة { ز..... }

٤- الأنفية و الجانبية { ن ، ل ، م .... }

٥- التكرارية { ر }

٦- الصوائت الضيقة { -ِ ، -ُ }

٧- الصوائت الواسعة { -َ }[٤٨]

وهذا يتوافق مع الأصوات العربية الحديثة إلى حد كبير، لأنا سنأخذ بعين الاعتبار التطور الذي طرأ على مجموعة من أصوات اللغة العربية وهي الضاد والطاء والقاف والجيم، ودراسة نص ينتمي إلى فترة الاحتجاج مثلًا تجبرنا على أن نأخذ الوصف القديم لهذه الأصوات.

وعلى كل حال ثمة عوامل تتدخل في قوة الوضوح السمعي وهي:

١- موقع الصوت في التشكيل، حيث يضعف إذا وقع في نهاية التشكيل.

٢- نوع الأصوات الداخلة في تركيب المقطع يؤثر في طول صائت المقطع.

٣- بعض العادات النطقية الفردية أو الخاصة.

أما أصحاب النظرية الفونولوجية، فمن تعريفاتهم:

أ- المقطع هو الوحدة التي يمكن أن تحمل درجة واحدة من النبر كما في الإنجليزية أو نغمة واحدة كما في اللغات النغمية

ب-عرفه دو سوسير بأنه الوحدة الأساسية التي يؤدي الفونيم وظيفة داخلها .

ج- وحدة تحتوي على صوت علة فقط وحده أو مع سواكن بأعداد معينة ونظام معين.[٤٩]

٢- **الرموز المستخدمة في الكتابة المقطعية في اللغة العربية:**

ص = حرف صحيح

ح = حركة قصيرة

ح^{٣} = حركة طويلة، [ألف المد، وواو المد، وياء المد].

ح^{٢} : حركة مختزلة.

ح^{٤} : مد زائد.

أما متوسط أطوال الحركات وفقًا للقياسات التي أجريناها - الوحدة م/ثا- فهي:

فتحة ح = ١٥٥.٤١ ح^{٣} =٥٠٣.٧٧ ح^{٢} = ٢٢٥.٣٠ ح^{٤} > ١٠٠٠ < ٣٠٠٠

ضمة ح=١٨٣.٦٧ ح^{٣} =٥٧١.٤٨ ح^{٢} = ٢٢٦.٧ ح^{٤} > ١٠٠٠ < ٣٠٠٠

كسرة ح= ٢٤٥ ح^{٣} = ٥٤١.٧٢ ح^{٢} = ٢٦٠ ح^{٤} > ١٠٠٠ < ٣٠٠٠ [٥٠]

والرمزان الأخيران متغيّران صوتيّان يحدثان في الكلام المنطوق فإن المد الزائد في حالة الوقف أو في حالة وجود صامت ساكن بعد المد كما في (ضالّة) يحتاج إلى رمز جديد هو ح^{٤} يتناسب مع متوسط الكم الزائد ، و كذلك فإن اختزال الحركة الطويلة يحتاج إلى رمز آخر استخدمنا له رمز (ح^{٢}) .

٣- **أنواع المقاطع في اللغة العربية:**

ميز اللغويون بين المقطع المفتوح، و المقطع المغلق، فالمفتوح هو الذي ينتهي بصائت، والمغلق هو الذي ينتهي بصامت، والمقطع (ص ح) هو المقطع الوحيد الذي نجده في كل اللغات العالمية [٥١].

ولا تسمح اللغة العربية بتتالي صامتين إلا في النظام فقط أما في اللغة المنطوقة فلا يتتالى صامتان إلا في حالة واحدة هي كون المقطع وقفياً. وغالباً ما تتخلص اللغة من هذا المقطع بالاختلاس أو الحذف والذي يؤدي إلى تغيير في البنية المقطعية للكلمة.

وبما أن المقاطع وحدات هندسية تنظم الفونيمات وتتشكل في أنساق معيّنة لتحمل بنية الكلمة فإنا نميز بين المقطع في النظام اللغوي، والمقطع في النظام الكلامي، وهو في الكلام المتغير المقطعي، أو المقطع الفرعي الناتج عن تحقق المقطع الأساس الموجود في النظام نطقيّا، حيث يؤثر فيه نظام اللغة المنطوقة الذي يسمح باستخدام أنواع محددة من المقاطع هي المقاطع التي تبدأ بصامت واحد:

١-{ص ح} كما في: كَ ، تَ ، بَ، وهو مقطع قصير مفتوح.

٢- {ص ح^{٣}} كما في: في ، لا ، ذو، وهو مقطع متوسط مفتوح.

٣-{ص ح ص} كما في: مِنْ ، عن ، لن، وهو مقطع متوسط مغلق.

٤-{ص ح^{٣} ص} كما في: قالْ ، نامْ، وهو مقطع طويل مغلق.

٥- {ص ح ص ص} كما في: نهرْ ، مهرْ وهو مقطع زائد الطول مغلق، وقفي.

٦- {ص ح^{٣} ص ص} رادُّ ، مادّ. وهو مقطع زائد الطول مغلق، وقفي.

و غالباً ما يتعرض المقطع الخامس للتفكيك، أو الحذف، وتؤثر العادات النطقية في تخليق متغيرات مقطعية تختلف من لغة إلى أخرى و من لهجة إلى أخرى كما تكثر في المقاطع المتغيرات الفردية التي يجب إهمالها في دراسة النظام، وبناء على نتائج التحليل المعملي يمكننا أن نقول إن أشهر المتغيرات المقطعية في العربية المقطع المختزل الناتج عن التقاء صائت طويل في آخر الكلمة مع ساكن في كلمة تالية مثال: في البيت مقاطعها: [فِلْ] بَيْتْ، اختزلت الكسرة الطويلة أو ياء المد إلى [ح^{٢}] فهو مقطع حدودي، والمقطع المتطرف في الطول [ح^{٤}] الناتج عن المد الزائد. وقد عدّ د. تمام حسان المقطع الذي يحتوي على [ح^{٢}] مقطعًا متوسطًا.

المقاطع المذكورة سابقًا موجودة في اللغة وفي الكلام، ولابد من الإشارة -قبل بدأ التحليل- إلى أن العروضيين عاملوا الحركات المدية (الصوائت الطويلة) معاملة الساكن، وهذا لا يجوز، لذلك لا تصلح التفعيلات ولا الرموز التي وضعها أصحاب النظرية الإيقاعية في العصر الحديث لتجسيد الأنساق المقطعيّة، لأنها لا تميز المقطع المفتوح من المقطع المغلق، ولا تعطي تصوّرًا عن كم الصائت (الحركة).

- **النبر والتنغيم stress & intonation**

اهتم اللغويون في العصر الحديث بظاهرتين صوتيتين تؤثّران في الدلالة هما النبر والتنغيم، ويعد اللغويون النبر stress والتنغيم intonation فونيمين ثانويين غير قطعيين، أي يؤديان وظائفهما الدلالية دون وجود قطع صوتية تمثلهما كما تفعل الحروف.

١-**النبر stress**: هو ضغط يتعرض له مقطع من مقاطع الكلمة يؤدي إلى زيادة قوة وضوحه السمعي وزيادة زمنه عن المألوف إذا لم يكن منبورًا، ويتوقف على نسبة ضغط الهواء المندفع من الرئتين، ويتحدد نوعه بوضع الأعضاء النطقية التي تنشط في

أثناء النبر.[٥٢] ويعرف كانتينو النبر بأنه "إشباع مقطع من المقاطع بأن يقوى إما ارتفاعه الموسيقي، أو شدته، أو مداه، أو عدة عناصر من هذه العناصر في نفس الوقت وذلك بالنسبة إلى نفس العناصر في المقاطع المجاورة"[٥٣].

وقد يكون النبر صرفيًا كما في كلمة (قَتَلَ): إن نبر المقطع الأول بالضغط على الفتحة سيعطي قاتل التي تحمل معنى المشاركة، أما نبر المقطع الثاني فتعطي (قَتَلا) التي تحمل معنى التثنية. هذا نبر صرفي مدي. أما الضغط على التاء في المقطع الأول فيعطي (قَتّل) وتعني المبالغة في القتل وهذا نبر شدّة صرفي.

وقد لخّص د. سلمان العاني قواعد النبر في الأنساق المقطعية[٥٤] إلا أن الدكتور تمام حسان كان أكثر تفصيلًا ودقة وتناول أغلب الأنساق المقطعية التي يمكن أن توجد في اللغة المنطوقة، وسوف نعتمد قواعده في تحديد النبر الذي يقسمه إلى نبر أولي يوجد في جميع الكلمات والصيغ، ونبر ثانوي يكون في الكلمة أو الصيغة الطويلة نسبيًا.

قواعد النبر الأولي (سوف نشير إلى المقطع المنبور نبرًا أوليّاً باللون الغامق:

القاعدة الأولى:

١-إذا كانت الكلمة ذات مقطع وحيد، وقع عليه النبر أيًّا كانت كميّته مثال: "**قِ**" ، "**سَلْ**"، **"ما"**، "**نَهْرْ**"...

٢- يقع النبر على المقطع الأخير من الكلمة إذا هذا المقطع طويلًا أي من النوع ٤، أو٥، أو٦. مثال:

"استقالْ": اس تَ **قالْ** ، "استقلّ": اس تَ **قَلْلْ**..

القاعدة الثانية

يقع النبر على المقطع الذي **قبل الآخر** في الحالات الآتية:

١- إذا كان ما قبل الآخر متوسّطًا والمقطع الأخير قصيرًا أو متوسّطًا مثال:

"أخْرَجْتُ": أَخْ **رَجْ** تُ ، "حذارِ": حَ **ذا** رِ، "قاتِلْ": **قا** تِلْ، "مُعَلِّمْ": مُ **عَلْ** لِمْ

٢- إذا كان ما قبل الآخر قصيرًا في إحدى الحالتين:

أ- بدئت به الكلمة نحو : "كَتَبَ": كَ **تَ** بَ"قِفا": **قِ** فا نحو:

ب- سبقه المقطع الأقصر ذو الحرف الوحيد الساكن الذي يتوصل إلى النطق به بهمزة الوصل نحو:

"اخرجي": اخْ **رُ** جي "امضِيا": ام **ضِ** يا "انطَلِق": ان **طَ** لِقْ

٣- إذا كان ما قبل الآخر طويلًا اغتفر فيه التقاء الساكنين ولم يكن الأخير طويلًا، نحو:

"أَتُحاجّونّي": أَ تُ حاجْ **جونْ** ني

القاعدة الثالثة:

يقع النبر على **المقطع الثالث من الآخر** إذا كان:

أ- قصيرًا متلوًّا بقصيرين نحو : "علَّمَكَ" عَلْ **لَ** مَ كَ "لَنْ يَصِلَ": لن **يَ** صِ لَ

ب- قصيرًا متلوًّا بقصير ومتوسّط: " عَلَّمَكُمْ" عَلْ **لَ** مَ كُمْ "أَفْضَلُنا": أَفْ **ضَ** لُ نا

ج-متوسّطًا متلوًّا بقصيرين مثل: "بَيْتُكَ": **بَيْ** تُ كَ " لَمْ يَنْتَهِ": **لَمْ يَنْ** تَ هِ

د- متوسّطًا متلوًّا بقصير ومتوسّط نحو: "بَيْتُكُمْ": **بَيْ تُ كُمْ** "مْصْطَفى": **مُصْ طَ فِي**

القاعدة الرابعة:

يقع النبر على المقطع الرابع من الآخر إذا كان الأخير متوسّطًا، والرابع من الآخر قصيرًا، وبينهما قصيران نحو:

"وَرَثَةٌ": **وَ رَ ثَ تُنْ** "يَرِثُني": **يَ رِ ثُ ني** "نَكِرَهُمْ": **نَ كِ رَ هُمْ**

ولا يقع النبر على مقطع يسبق هذا الرابع من الآخر[٥٥].

٢- التنغيم intonation: والتنغيم ظاهرة أسلوبية متعلقة بالجمل أو المفردات التي تساوي الجمل دلاليًا، كقولنا (محمد) فاللحن يبيّن إذا ما كنا نقصد التعجب أو الاستفهام أو الإغراء أو التحذير أو غير ذلك من المعاني التي يحددها سياق الحال. فعندما أقول: (محمد) تحدد النغمة إذا ما كان المعنى تعجّبًا، أو استفهامًا، أو تحذيرًا أو غير ذلك من المعاني الأسلوبية. وقد عرف ماريو باي التنغيم بأنه تتابع النغمات الموسيقية أو الإيقاعات في حدث كلامي معين[٥٦].

وتتحدد النغمة بدرجة الصوت الناتجة عن التردد، ويؤدي توالي النغمات إلى إنتاج التنغيم، إذ تظل النغمة في صعود مع الانسجام في درجة الصعود والهبوط بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت، وأشعر بانتهائه، وإذا كان للمعنى بقية صعد الصوت، وأشعر السامع بوجوب انتظار باقية، وقد لاحظ الباحثون أن نهاية الجملة تحدد شكل التنغيم، فتكون النهاية بنغمة هابطة إذا كانت جملة تقريرية :(جملة إثبات أو نفي أو شرط) أو جملة استفهامية بغير الأداتين: هل والهمزة، أما عند الاستفهام بالأداتين المذكورتين فتكون النغمة صاعدة، ولكن إذا وقف المتكلم قبل تمام المعنى وقف على نغمة مسطحة لا هي بالصاعدة ولا هي بالهابطة.[٥٧]

ويأتي دور النبر والتنغيم في الشعر من خلال ذلك الدور الذي يؤديه كل منهما في الغرض من كلام الشاعر سواء كان استفهامًا أو استنكارًا أو تعجبًا أو نفيًا أو غيره، فالتنويع له دور في فهم المعنى بدقة.

المبحث الثالث

العناصر الإيقاعية في الشعر الخليلي

سنتناول في هذا المبحث المطالب الآتية:

١- الأنساق المقطعية لبحور الشعر النموذجية ومواقع النبر

٢- الأنساق المقطعية الإيقاعية ومواقع النبر في البحر الكامل

٣- الدور الإيقاعي للتنغيم

٤- توظيف صفات الأصوات

٥- القافية

١- الأنساق المقطعية لبحور الشعر النموذجية ومو اقع النبر:

قدم الخليل بن أحمد الفراهيدي التفعيلة وحدة إيقاعية كبرى فاستنبط من الشعر العربي ثماني تفعيلات هي: (فعولن، فاعلن، مفاعيلن، مستفعلن، مفاعلتن، متفاعلن، مفعولاتُ، فاعلاتن) وتحدث عن وحدات أصغر هي الأسباب والأوتاد

والفواصل تكوّن هذه التفعيلات، ومن هذه التفعيلات تتكون البحور الشعرية، بعضها يتكون من تفعيلة واحدة مثل: الكامل، والهزج، والرجز، والرمل، والمتقارب والمتدارك. والبحور الأخرى تتكون من تفعيلتين مختلفتين.

يسمح العروض بدخول **الزحافات والعلل** التي تحدث تغيرات في بنية التفعيلة، هذه التغيرات تؤدي إلى مرونة في البيت الشعري، يتكيف فيها مع الموضوع الذي يريده الشاعر، أو الشعور الذي يعبر عنه، تحدثت عنها بالتفصيل الدكتورة عزة جدوع[٥٨]، دون أن يخل ذلك بالنظام الإيقاعي الرابط بين أجزاء القصيدة والناتج عن تتالي وحدات إيقاعية متماثلة في الكم والنوع على مسافات متساوية، لذلك نعترض على وصف البيت الخليلي بالقالب الجامد. وللبرهنة على ذلك لن نتناول بحور الخليل بالطريقة المألوفة التي تركز على التفعيلات المكونة للبحر وإنما سنبحث في تكوينها المقطعي، لأن المقطع هو الوحدة الإيقاعية التي سنعتمدها.

فالبنية المقطعية لبحور الشعر النموذجية التي تبينها كتب العروض مثل كتاب التبريزي (الوافي في العروض والقوافي)[٥٩] هي في كل شطر:

البحر	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	المجموع
الطويل	فَ	**عو**	لُنْ	مَ	فا	**عي**	لُنْ	فَ	**عو**	لُنْ	مَ	فا	**عي**	لُنْ		14
المديد	فا	عِ	**لا**	تُنْ	**فا**	عِ	لُنْ	فا	عِ	**لا**	تُنْ					12
البسيط	مُسْ	**تَفْ**	عِ	لُنْ	**فا**	عِ	لُنْ	مُسْ	**تَفْ**	عِ	لُنْ	**فا**	عِ	لُنْ		14
الوافر	مُ	**فا**	عَ	لَ	تُنْ	مُ	**فا**	عَ	لَ	تُنْ	مُ	**فا**	عَ	لَ	تُنْ	15
الكامل	مُ	تَ	**فا**	عِ	لُنْ	مُ	تَ	**فا**	عِ	لُنْ	مُ	تَ	**فا**	عِ	لُنْ	15
الهزج	مَ	فا	**عي**	لُنْ	مَ	فا	**عي**	لُنْ	مَ	فا	**عي**	لُنْ				12
الرجز	مُسْ	**تَفْ**	عِ	لُنْ	مُسْ	**تَفْ**	عِ	لُنْ	مُسْ	**تَفْ**	عِ	لُنْ				12
الرمل	فا	عِ	**لا**	تُنْ	فا	عِ	**لا**	تُنْ	فا	عِ	**لا**	تُنْ				12
السريع	مُسْ	**تَفْ**	عِ	لُنْ	مُسْ	**تَفْ**	عِ	لُنْ	مَفْ	**عو**	لا	تُ				12
المنسرح	مُسْ	**تَفْ**	عِ	لُنْ	مَفْ	**عو**	**لا**	تُ	مُسْ	**تَفْ**	عِ	لُنْ				12
الخفيف	فا	عِ	**لا**	تُنْ	مُسْ	**تَفْ**	عِ	لُنْ	فا	عِ	**لا**	تُنْ				12
المضارع	مَ	فا	**عي**	لُنْ	فا	عِ	**لا**	تُنْ	مَ	فا	**عي**	لُنْ				12
المجتث	مُسْ	**تَفْ**	عِ	لُنْ	فا	عِ	**لا**	تُنْ	فا	عِ	**لا**	تُنْ				12
المتقارب	فَ	**عو**	لُنْ	فَ	**عو**	لُنْ	فَ	**عو**	لُنْ	فَ	**عو**	لُنْ				12
المتدارك	**فا**	عِ	لُن	**فا**	عِ	لُن	**فا**	عِ	لُن	**فا**	عِ	لُن				12
المقتضب	مَفْ	عو	**لا**	تُ	مُسْ	**تَفْ**	عِ	لُنْ	مُسْ	**تَفْ**	عِ	لُنْ				12

(١) البنية المقطعية لبحور الشعر النموذجية، ومواضع النبر الأولي

١- يتراوح عدد المقاطع في كل بيت شعري بين أربع وعشرين مقطعًا وثلاثين مقطعًا.

٢- يتكون البحر الكامل والبحر الوافر من ثلاثين مقطعًا.

٣- بحران فقط يتكونان من ثمانية وعشرين مقطعًا.

٤- أحد عشر بحرًا يتكون من أربع وعشرين مقطعًا.

٥- إن هذا التحليل يسقط المقولة: "سمي بحر الطويل طويلًا لأنه أطول الأوزان"[٦٠] .

٦- هذا التحليل للشكل المثالي أو التام، لكن بعض البحور لا يستعمل إلا مجزوءًا مما يؤدي إلى إنقاص الوحدات الإيقاعية.

وقد اخترنا البحر الكامل نموذجًا يبين غنى البحر واتساعه لشتى الموضوعات بما يعرض عليه من زحافات وعلل وتجزيء فالكامل التام يتكون من تفعيلة [مُتَفاعِلُنْ] مكررة ست مرّات:

الشكل التام للتفعيلة كما يبين الشكل (١) يتكون من أربعة مقاطع مفتوحة تنتهي بمقطع مغلق. والالتزام بمطابقة هذا الشكل في كل القصيدة يخلق إيقاعًا صارمًا رتيبًا ناتجًا عن التكرار الكمي والنوعي المتساوي زمنيًّا ومكانيًّا، ولكن البحر الكامل مرن يتيح فرصة للشاعر بتكييف الإيقاع مع العواطف بوساطة الزحافات والعلل، حيث يصيب [متفاعلن] التغيرات في عدد المقاطع ونوعها وأماكن النبر فيها وتولد أنساق مقطعية جديدة وذلك على الشكل الآتي – أشرنا إلى النبر باللون الغامق-:

١- الإضمار وهو تسكين الثاني المتحرك فتصبح [مُتَفاعِلُن]. مُتْ **فا** عِ لُن

٢- القطع وهو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله فتصبح [مُتَفاعِلْ]. مُ تَ **فا** عِلْ

٣- الحذذ وهو سقوط الوتد المجموع من آخره، فتصبح [متفاعلن] [مُتَفا]. **مُ** تَ فا

٤- الترفيل وفيه يزاد على التفعيلة سبب خفيف فتصبح [مُتَفاعِلُن] [مُتَفاعِلاتُنْ]. مُ تَ فا عِ **لا** تُن

٥- التذييل وهو زيادة ساكن تصيب آخر التفعيلة فتصبح [مُتَفاعِلُن] [مُتَفاعِلان]. مُ تَ فا عِ **لانْ**

٦- وقد يجتمع الحذذ والإضمار والأحذ المضمر ما سقط من آخره وتد مجموع وسكن ثانيه المتحرك فتصبح [مُتَفاعِلُن] [مُتْفا]. **مُتْ** فا.

للبحر الكامل ثلاثة أعاريض وتسعة أضرب وذلك على الشكل التالي:

الحشو	العروض	الحشو	الضرب
مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ	**مُتَفاعِلنْ**	مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ	**مُتَفاعِلنْ**
		مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ	**مُتَفاعِلْ (قطع)**
		مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ	**مُتْفا (أحذ مضمر)**
مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ	**مُتَفا**	مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ	**مُتَفا (أحذ)**
		مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ	**مُتْفا (أحذ مضمر)**

مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتْفاعِلْ (مقطوع مضمر)

وتجزيء الكامل طريقة أخرى لتنوع بحر الكامل حيث حذفت تفعيلة من كل شطر وله عروض واحدة صحيحة وأربعة أضرب كما نبين فيما يلي:

مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلنْ

مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلاتُنْ (مرفّل)

مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلانْ (مذيّل)

مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلْ (مقطوع)

٢- **الأنساق المقطعية الإيقاعية ومواقع النبر في البحر الكامل.**

إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الحركة الطويلة تعد ساكنًا في العروض، مستخدمة كلها، وأن الأنساق الحقيقية تحتمل إضافة مقاطع من ذوات القمم المقطعية (ح٢) و (ح٤) فإن كل مكون تفعيلة مقطعي يحمل إمكانية توليد مجموعة من الأنساق، والمقاطع ذوات القمم المقطعية (ح٢) و (ح٤) يشترط وجودها قوانين تشكيلية معروفة.

الأنساق الثلاثية	مُتْفاعِلْ	[ص ح ص/ **ص ح**٣/ ص ح ص]
الأنساق الرباعية	مُتْفاعِلُنْ	[ص ح ص/ **ص ح**٣/ ص ح/ ص ح ص]
	مُتَفاعِلْ	[ص ح/ص ح/ **ص ح**٣/ ص ح ص]
الأنساق الخماسية	مُتَفاعِلُنْ	[ص ح/ص ح/ **ص ح**٣/ ص ح / ص ح ص]
	مُتَفاعِلانْ	[ص ح/ص ح/ **ص ح**٣/ ص ح / ص ح٣ ص]
الأنساق السداسية	مُتَفاعِلاتُنْ	[ص ح/ ص ح/ ص ح٣ / ص ح / **ص ح**٣ / ص ح ص]

هذا التنوع الإيقاعي الناتج عن الجوازات في بحر الكامل- والذي سيتضح في التحليل المقطعي- وما ينتج عنه من تغير مواقع النبر، بالإضافة إلى التنوع النغمي، وإيقاع الأصوات، جعله يتسع لموضوعات كثيرة، نمثل بما جاء في ديوان أبي القاسم الشابي حيث نجد فيه إحدى وعشرين قصيدة منوعة الموضوعات، منوعة الإيقاع، نظمت على بحر الكامل ومجزوئه، هي:

نشيد الجبار، يا شعر، نشيد الأسى، قبضة من ضباب، فلسفة الثعبان المقدس، الدنيا الميتة، للتاريخ، الطفولة، الفتنة الساحرة، رثاء فجري، الأديب، إياك، الجنة الضائعة، مناجاة عصفور، يا موت، فكرة الفنان، حرم الأمومة، قلب الأم، صوت تائه، قيود الأحلام، الذكرى، جدول الحب بين الأمس واليوم[٦١].

وأمام تدخل القوانين الفونولوجية التي تسمح باختزال صائت طويل، أو مده مدًّا زائدًا، ومعاملة الصائت الطويل معاملة الساكن؛ نتوقع أن تكون الأنساق المقطعية الحقيقية هي أكثر من ذلك، لذا سنلجأ إلى تحليل بعض النماذج الشعرية الواردة على البحر الكامل لمعرفة حقيقة الأنساق المقطعية التي تتضمنها تفعيلة البحر الكامل، وذلك على الشكل الآتي:

مناجاة عصفور

يا أيّها الشادي المغرّد ههنا ثملًا بغبطة قلبه المسرورِ

مُتَنَقِّلًا بين الخمائل تاليًا وَحْيَ الرّبيعِ السّاحِرِ المسحور

غرِّد ففي تلك السهول زنابقُ ترنو إليك بناظرٍ منظورِ

هَجَرَتْهُ أَسْرابُ الحَمائِمِ و انبرت لعذابِهِ جِنّيَّةُ الدّيْجورِ

غرِّدْ ففي قلبي إليك مودّةٌ لكن مودَّةَ طائرٍ مأسورِ

غرّدْ ولا تَرْهَبْ يميني إنّني مثل الطيور بمهجتي وضميري

لكن لقد هاضَ التّرابُ ملامحي فلَبِثْتُ مثل البلبل المكسورِ

أشدو برنات ا لنّياحةِ والأسى مشبوبةً بعواطفي وضميري

غَرّدْ ولا تحفل بقلبي إنّه كالمعزف المتحطّم المهجورِ[٦٢]

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
1	يا	ءَيِّ	يُ	هَشْ	شا	دِلْ	مُ	غَرْ	رِ	دُ	ها	هُ	نا	
2	مُ	تَ	نَقْ	قِ	لَنْ	بَيْ	نَلْ	خَ	ما	ءِ	لِ	تا	لِ	يَنْ
3	غَرْ	رِدْ	فَ	فِي	تِلْ	كَسْ	سُ	هو	لِ	زَ	نا	بِ	قُنْ	
4	غَرْ	رِدْ	فَ	فِي	قَلْ	بِي	ءِ	لَيْ	كَ	مَ	وَدْ	دَ	تُنْ	
5	هَ	جَ	رَتْ	هُ	ءَسْ	را	بُلْ	حَ	ما	ءِ	مِ	وَنْ	بَ	رَتْ
6	غَرْ	رِدْ	وَ	لا	تَرْ	هَبْ	يَ	مي	نِي	ءِنْ	نَ	نِي		
7	لا	كنْ	لَ	قَدْ	ها	ضَتْ	تُ	را	بُ	مَ	لا	مِ	حي	
8	ءَشْ	دو	بِ	رَنْ	نا	تِنْ	نِ	يا	حَ	تِ	وَلْ	ءَ	سِي	
9	غَرْ	رِدْ	وَ	لا	تَخْ	فَلْ	بِ	قَلْ	بِي	ءِنْ	نَ	هو		

(٢)كتابة صوتية (مناجاة عصفور) صدر الأبيات

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
1	ثَ	مِ	لُنْ	بِ	غِبْ	طَ	تِ	قَلْ	بِ	هِلْ	مَسْ	رو	ري
2	وَخْ	يَرْ	رَ	بِي	عِسْ	سا	حِ	رِلْ	مَسْ	حو	ري		
3	تَرْ	نو	ءِ	لَيْ	كَ	بِ	نا	ظِ	رِنْ	مَنْ	ظو	ري	
4	لا	كِنْ	مَ	وَدْ	دَ	تُ	طا	ءِ	رِنْ	مَءْ	سو	ري	
5	لِ	عَ	ذا	بِ	هي	جِنْ	ني	يَ	تُدْ	دَيْ	جو	ري	
6	مِثْ	لُطْ	طُ	يو	رِ	بِ	مُهْ	جَ	تي	وَ	ضَ	مي	ري
7	فَ	لَ	بِثْ	تُ	مِثْ	لَلْ	بُلْ	بُ	لِلْ	مَكْ	سو	ري	
8	مَشْ	بو	بَ	تِنْ	بِ	عَ	وا	طِ	في	وَ	شُ	عو	ري
9	كَلْ	مِعْ	زَ	فِلْ	مُ	تَ	حَطْ	طِ	مِلْ	مَكْ	سو	ري	

(٣) كتابة صوتية (مناجاة عصفور) عجز الأبيات

	النسق	شواهد النسق	العدد
مُتَفاعِلُنْ	[ص ح/ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص]	ثَ مِ لَنْ بِ غَبْ/ طَ تِ قَلْ بِ هِلْ/ مُ تَ نَقْ قِ لَنْ/ /كَ مَ وَدْ دَ تَنْ/ هَ جَ رَتْ هُ ءَسْ/ ءِ مِ وَنْ بَ رَتْ/ فَ لَ بِثْ تُ مِثْ/ مُ تَ حَطْ طِ مِلْ/	
	[ص ح/ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح^{٣}]	رِبِ مُهْ جَ تي/ بُ مَ لا مِ حي/ حَ تِ وَلْ ءَ سى/	
	[ص ح/ص ح/ ص ح^{٣}/ ص ح/ ص ح ص]	ءِ لَيْ كَ بِ نا ظِ رِنْ/ دَ ثُ طا ءِ رِنْ/ ءِ لِ تا لِ يَنْ/ لِ زَنا بِ قُنْ	
	[ص ح/ص ح/ ص ح^{٣} / ص ح/ ص ح^{٣}]	رِدُ ها هُ نا/ لِ عَ ذا بِ هي/ بِ عَ وا طِ في/	
مُتْفاعِلُن	[ص ح ص/ص ح^{٣}/ص ح/ ص ح ص]	عِسْ سا حِ رِلْ/ تَرْنو ءِ لَيْ/ قَلْ بي ءِ لَيْ/ جِن ني يَ تُدْ/ لَلْ بُلْ بُ لِلْ/ ءَشْ دو بِ رَنْ/ مَشْ بو بَ تِنْ/	
	[ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح / ص ح ص]	تَحْ فَلْ بِ قَلْ/ كَلْ مِغْ زَفِلْ/	
	[ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح / ص ح^{٣}]	بَيْ نَلْ خَ ما/ وَحْ يَرْ رَ بي/ غَرْ رِد فَ في/تِلْ كَسْ سُ هو/ غَرْرِد فَ في/ غَرْرِد وَلا/ تَرْهَبْ يَ مي/ مِثْ لُط طُ يو/ غَرْرِد وَلا/	
	[ص ح^{٣}/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص]	يا ءَيْ يُ هَشْ/ لا كِنْ مَ وَدْ/ لا كِنْ لَ قَدْ/	
	[ص ح^{٣}/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص^{٣}]	را بُلْ حَ ما/ ني ءِنْ نَ بي/ ها ضَتْ تُ را/ نا تِنْ نِ يا/ بي ءِنْ نَ هو/	
	[ص ح^{٣}/ ص ح^{٢} ص/ ص ح/ ص ح ص]	شا دِلْ مُ غَرْ/	
مُتَفاعِلْ	[ص ح/ص ح/ ص ح^{٣}/ ص ح^{٣}]	وَضَ مي ري/ وَشُ عوري/	
مُتْفاعِلْ	[ص ح ص/ ص ح^{٣}/ ص ح^{٣}]	مَسْ رو ري/ مَسْ حو ري/ مَنْ ظو ري/مَء سوري/دَيْ جوري/ مَكْ سوري/	

(٤) جدول الأنساق المقطعية في مناجاة عصفور

نشيد الجبار

سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق القمّة الشمّاء

أرنو إلى الشّمسِ المضيئةِ هازئًا بالسّحْبِ والأمطار والأنواء

لا أَرمُقُ الظِّلّ الكئيبَ ولا أَرى ما في قرارِ الهُوَّةِ السَّوْداءِ

وأسير في دنيا المشاعرِ حالما غرِدًا وتلك سعادة الشعراء[٦٣]

14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
		ءي	**دا**	ءَ غْ	وَلْ	ءِ	**دا**	مَدْ	رَغْ	شُ	**عي**	ءَ	سَ
	ءَنْ	زِ	**ها**	تِ	ءَ	ضي	مُ	**سِلْ**	شَمْ	لَشْ	ءِ	**نو**	ءَرْ
	رى	ءَ	**لا**	وَ	بَ	ء ي	كَ	**لَلْ**	ظِلْ	قُظْ	مُ	**ءَرْ**	لا
مَنْ	لِ	**حا**	رِ	عِ	شا	مَ	**يَلْ**	دُنْ	في	رُ	**سي**	ءَ	وَ

(٥) كتابة صوتية (نشيد الجبار) صدر الأبيات

14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
			ءي	**ما**	شَمْ	تِشْ	مَ	**قِمْ**	قَلْ	فَوْ	رِ	**نِسْ**	كَنْ
			ء ي	**وا**	ءَنْ	وَلْ	رِ	**طا**	ءَمْ	وَلْ	بِ	**سُحْ**	بِسْ
			ء ي	**دا**	سَوْ	تِسْ	وَ	**هُوْ**	رِلْ	را	قَ	**في**	ما
ءي	را	عَ	شُ	**تُشْ**	دَ	**عا**	سَ	كَ	**تِلْ**	وَ	**دَنْ**	رِ	غَ

(٦) كتابة صوتية (نشيد الجبار) عجز الأبيات

	النسق	شواهد النسق	العدد
مُتَفاعِلُنْ	[ص ح/ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص]	غَ رِدَنْ وِتِلْ/	١
	[ص ح/ص ح/ ص ح^{٣}/ ص ح/ ص ح ص]	سَ ءَ عي شُ رَغْ/ ءَ تِ ها زِءَنْ/ عِ رِحا لِ مَنْ/ كَ سَ عا دَ تُشْ/	٤
	[ص ح/ص ح/ ص ح^{٣} / ص ح/ ص ح^{٣}]	بَ وَلا ءَ رى/ وَءَ سي رُقِي/	٢
مُتْفاعِلُن	[ص ح ص/ص ح^{٣}/ص ح/ ص ح ص]	مَدْ دا ءِ وَلْ/	١
	[ص ح ص/ص ح^{٣}/ص ح/ ص ح^{٢} ص]	ءَرْ نو ءِ لَشْ/ءَمْ طا رِوَلْ/	٢
	[ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح / ص ح ص]	كَنْ نِسْ رِفَوْ/ قَلْ قِمْ مَ تِشْ/ بِسْ سُحْ بِ وَلْ/ رِلْ هُوْ وَتِسْ/	٤

	[ص ح ص/ ص ح٢ ص/ ص ح / ص ح٣]	دُنْ يَلْ مَ شا/	١
	[ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح / ص ح^{٣}]	شَمْ سِلْ مُ ضي/ ظِلْ لَلْ كَ ءي/	٢
	[ص ح^{٣}/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص]	لا ءَزْ مُ قُظْ/	١
	[ص ح^{٣}/ ص ح^{٣}/ ص ح/ ص ح^{٣}]	ما في قَ را /	١
مُتَفاعِلْ	[ص ح/ص ح/ ص ح^{٣}/ ص ح^{٣}]	شُ عَ را ءي/	١
مُتْفاعِلْ	[ص ح ص/ ص ح^{٣}/ ص ح^{٣}]	ءَغْ دا ءي/شَمْ ما ءي / ءَنْ وا ءي/ سَوْ دا ءي/	٤

(٧) جدول الأنساق المقطعية ومو اقع النبرفي نشيد الجبار

للتاريخ

البؤسُ لابنِ الشَّعْبِ يأكُلُ قلبَهُ والمَجْدُ والإثراءُ للأغرابِ

الشَّعْبُ مَعْصوبُ الجفونِ، مُقَسَّمٌ كالشّاةِ بينَ الذّئْبِ والقصّابِ

والحقُ مَقْطوعُ اللسانِ، مكبَّلٌ والظُّلْمُ يَمْرَحُ مُذْهَبَ الجِلْبابِ

هذا قليلٌ من حياةٍ مُرَّةٍ في دَوْلَةِ الأنصابِ والألْقابِ[٦٤]

13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
هو	بَ	**قَلْ**	لُ	كُ	يَ ء	بِ	**شَعْ**	نِشْ	لِبْ	سُ	**بُ ءْ**	ءَلْ
مُنْ	سَ	**قَسْ**	مُ	نِ	فو	جُ	**بَلْ**	صو	مَعْ	بُ	**شَعْ**	ءَشْ
لُن	بَ	**كَبْ**	مُ	نِ	سا	لِ	**عُلْ**	طو	مَقْ	قُ	**حَقْ**	وَلْ
	تِنْ	رَ	**مُرْ**	تِنْ	يا	حَ	**مِنْ**	لُنْ	لي	قَ	**ذا**	ها

(٨) كتابة صوتية (للتاريخ) صدر الأبيات

12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
	بي	**را**	ءَغْ	لِلْ	ءُ	**را**	ءِثْ	وَلْ	دُ	**مَجْ**	وَلْ
	بي	**صا**	قَصْ	وَلْ	بِ	**ذِءْ**	نَذْ	بَيْ	تِ	**شا**	كَشْ
بي	**با**	جِلْ	بَلْ	هَ	**مُذْ**	حُ	رَ	يَمْ	مُ	**ظُلْ**	وَظْ
	بي	**قا**	ءَلْ	وَلْ	بِ	**صا**	ءَنْ	تِلْ	لَ	**دَوْ**	في

(٩)كتابة صوتية (للتاريخ) عجز الأبيات

	النسق	شواهد النسق	العدد
مُتَفاعِلُنْ	[ص ح/ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص]	نِ مُ قَسْ سَ مُنْ/ نِ مُ كَبْ بَ لُنْ/ رَحُ مُذْ هَ بَلْ/	٣
	[ص ح/ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ^{٣}]	كُ لُ قَلْ بَ هو/	١
مُتْفاعِلُن	[ص ح ص/ص ح ^{٣}/ص ح/ ص ح ص]	ءِثْ را ءُ لِلْ/ كَشْ شا تِ بَيْ/ ءَنْ صا بِ وَلْ/	٣
	[ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح / ص ح ص]	ءَلْ بُء سُ لِب/ نِشْ شَعْ بِ يَءْ/ وَلْ مَجْ دُ وَلْ/ ءَشْ شَعْ بُ مَعْ/ نَذْ ذِءْ ب وَلْ/ وَلْ حَقْ قُ مَقْ/ وظْ ظُلْ مُ يَم/ تِنْ مُرْرَتِنْ/	٨
	[ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح / ص ح ^{٣}]	/لُنْ مِنْ حَ يا/	١
	[ص ح ^{٣}/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص]	في دَوْلَ تِلْ/	١
	[ص ح ^{٣}/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ^{٣}]	صوبَلْ جُ فو/طوعَلْ لِ سا/	٢
	[ص ح ^{٣}/ ص ح ^{٣}/ ص ح/ ص ح ^{٣}]	ها ذا قَ لي/	١
مُتْفاعِلْ	[ص ح ص/ ص ح ^{٣}/ ص ح ^{٣}]	ءَغْ را بي/ قَصْ صا بي/ جِلْ با بي/ ءَلْ قا بي/	٤

(١٠) جدول الأنساق المقطعية ومو اقع النبر(للتاريخ)

إن تتبع الأنساق الإيقاعيّة المقطعيّة الناتجة عن التفعيلة [مُتَفاعِلُنْ] وما طرأ عليها من زحافات وعلل؛ يبيّن كثرة الأنساق وتنوّعها بما يتناسب مع تعدد التجارب الشعريّة.

يتبع تعدد الأنساق الإيقاعيّة وتنوّعها السماح باستخدام نبر متعدد الأنواع والمواقع وفقًا للموضوع، حيث نلاحظ أن مواقع النبر قد تكون رتيبة في أماكن محددة، كما في الموقع الثالث والسادس والسابع والثاني عشر في الشطر الأول، شكل (٨) والثاني والثالث والرابع والحادي عشر في الشطر الثاني شكل (٩) من قصيدة (للتاريخ)، يعني أن التنوع النبري قليل، فالقيود النبرية هي انعكاس للحالة الشعورية التي تسيطر على القصيدة، ويسيطر على النص البؤس والعجز والقيود، أو ثقل الحركة التي يعاني منها الشعب وقد انعكس هذا العجز على الاستخدامات المقطعية بوقوع النبر على المقاطع المغلقة، ويزيد النبر من إيقاع الشدة عليها في ٣١/١٦ مقطعًا، فجاءت نسبة المقاطع المغلقة مرتفعة (٤٨.٩٥ %) في حين استخدم المقاطع المغلقة بنسبة (٢٩%) في مناجاة عصفور، كما يبيّن الجدول الإحصائي، الشكل: (١١ و١٢).

في حين نلاحظ أن التوزيع النبري مختلف في مناجاة عصفور الشكل (٢و ٣)، حيث يبدي الشاعر في النص حالة تماثل مع العصفور في حب الحرية والانطلاق، والغناء، لكنه يرى أن العصفور يمتلك ما لا يمتلكه من حرية الحركة والانطلاق والتحليق، فهو محكوم بقيود تمنعه من التحليق في الفضاء، والتمتع بلذة الانطلاق في الفضاء ، وهو يشعر بالحزن والانكسار، لكنه لا يريد أن يعاني غيره من هذا الشعور، بل يدعو العصفور إلى التمتع بحريته والتغريد، ليأتي إيقاع الأمر: (غَرّد)- الذي يمثل نبر الكلمة- أربع مرات في نفس الموقع من الشطر الأول، في النسق المقطعي الأول، كما أن نبر المقطع الثاني (رِدْ) بما تتمتع به الراء من قوة الإسماع، وصرامة المقطع المغلق على صوت انفجاري مجهور، تؤكد صدق الشاعر، ورغبته في استمرار سماع تغريد العصفور وشدوه.

وقد نجح الشاعر في التعبير عن رشاقة حركة طيران العصفور باستخدام هذه النسبة العالية من المقاطع القصيرة المفتوحة ٥٠.٤٥%، فإذا أضفنا المقاطع الطويلة المفتوحة ونسبتها (٢٠.٥٧) نجد أن النسبة فاقت(٧١%)، الشكل(١١)، وهذه النسبة العالية متوافقة مع الانطلاق في الفضاء الواسع، ويزيد النبر الواقع على (٢٢) صائتًا طويلًا (صوت مد) من مدة الصوت وانطلاقه في الفضاء، الشكل (١٢)

وفي نشيد الجبار، تتعدد مواقع النبر وأنواعه، الشكل: (٥و٦)، ونجد الموقع السادس في الشطر الأول فقط؛ يحتوي على مقطع متشابهة، وتختلف موافع النبر عن النموذجين السابقين، لأن الحالة الشعورية مختلفة عنهما، والإحساس بالحرية مختلف، فالشاعر في نشيد الجبار في أقوى حالاته، وهو نص التحدي، والإصرار على الانتصار. والشاعر في هذا النص ليس عصفورًا، وإنما نسر ينطلق بجناحين قويتين، فجاءت في النص أعلى نسبة للمقاطع المفتوحة المتوسطة (٢٦.٢٦%) أكثر من نصفها منبور (٢٦/١٥) النبر فيها مدي، يعني يؤدي إلى مد الصائت بما يناسب الامتداد والانطلاق. ويلخص الجدولان الآتيان مقارنة لكم المقاطع وأنواعها في النصوص السابقة:

	العدد	مفتوح		مغلق	مج المقاطع المفتوحة
		قصير	متوسط	متوسط	قصير+ متوسط
للتاريخ	٩٦	٣١= %.٣٢.٣	١٨= %١٨.٧٥	٤٧= %٤٨.٩٥	٤٩= %٥١ تقريبًا
مناجاة عصفور	٢٧٧	١٤٠= %٥٠.٥٤	٥٧ = %٢٠.٥٧	٨٠= %٢٩	١٩٧= %٧١
نشيد الجبار	٩٩	٣٧=%٣٧.٣٧	٢٦=%٢٦.٢٦	٣٦=%٣٦.٣٦	٦٣= %٦٣.٦٣

(١١) المقاطع وأنواعها

	متوسط مفتوح		متوسط مغلق	
	منبور	غير منبور	منبور	غير منبور
للتاريخ	٦	١٢	١٦	٣١
مناجاة عصفور	٢٢	٣٥	٢١	٥٨
نشيد الجبار	١٥	١١	٩	٢٧

(١٢) (المقاطع المنبورة)

تبين دراسة الأنساق المقطعية أنّ:

١- التفعيلة تتضمن تنوعًا كبيرًا من الأنساق الإيقاعيّة ناتجة عن كون الصامت الساكن فيها مساويًا للصائت الطويل أو المد، وتنوع مواقع النبر، واختلاف أطوال الصوائت حسب السياق.

٢- الشاعر استعمل النبر كعنصر إيقاعي يتجاوب ويتكيف مع كل تجربة شعرية.

٣- الشاعر استخدم المقاطع المفتوحة للتعبير عن الانطلاق والحرية.

٤- الشاعر استخدم المقاطع القصيرة المفتوحة للتعبير عن السرعة والرشاقة.

٣- الدورالإيقاعي للتنغيم

التنغيم عنصر إيقاعي مهم يوظفه الشاعر في قصائده، وهو متنوع تنوع الأساليب اللغوية، لأن الأسلوب يحتاج في تنغيمه إلى مجموعة نغمات مختلفة، لا يضبطها إلا التحليل الصوتي الفيزيائي، كما فعل د. سلمان العاني في كتابه (التشكيل الصوتي في اللغة العربية) الذي حلل التنغيم في بعض الأساليب العربية[٦٥].و هي تنتهي إما مستوية أو صاعدة أو هابطة، وتتحدد النغمة بدرجة الصوت الناتجة عن التردد، ويؤدي توالي النغمات إلى إنتاج التنغيم، إذ تظل النغمة في صعود مع الانسجام في درجة الصعود والهبوط بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت، وأشعر بانتهائه، وإذا كان للمعنى بقية صعد الصوت، وأشعر السامع بوجوب انتظار باقية، وقد لاحظ الباحثون أن نهاية الجملة تحدد شكل التنغيم، فتكون النهاية بنغمة هابطة إذا كانت جملة تقريرية :(جملة إثبات أو نفي أو شرط) أو جملة استفهامية بغير الأداتين: هل والهمزة، أما عند الاستفهام بالأداتين المذكورتين فتكون النغمة صاعدة، ولكن إذا وقف المتكلم قبل تمام المعنى وقف على نغمة مسطحة لا هي بالصاعدة ولا هي بالهابطة.[٦٦]

وفقًا لما سبق نجد في نص (للتاريخ) استخدام التنغيم الهابط، فنظام الشطرين يعني الوقف في نهاية الشطر.

ويحتمل النص استخدام نغمة مستوية فهابطة في البيتين الثاني والرابع.

وكذلك لا نجد تنوعًا للتنغيم في قصيدة (نشيد الجبار) فنجد، فالشطر الأول ينتهي بنغمة هابطة أو مستوية، والشطر الثاني ينتهي بنغمة هابطة. وهذا يتوافق مع ثبات الشاعر وإحساسه بالقوة وهدوءه في القطعة الشعرية.

ويعد نص (فلسفة الثعبان المقدس[٦٧]) نموذجًا لتوظيف التنغيم، في التعبير عن التوتر والخوف بعد أن فاجأ الثعبان العصفور (رمز الشعب الضعيف) ، فلدينا تنغيم الاستفهام الثائر، الذي ينتهي بنغمة هابطة:

وتدفّق المسكين يصرخ ثائرًا "ماذا جنيتُ أنا فحُقَّ عقابي؟"

ليتغير التنغيم في الجواب: **"لا شيءَ، إلّا أنّني متغزِّلٌ بالكائنات، مغرِّدٌ في غابي"**

"ألقى من الدنيا حنانًا طاهرًا و أبُثُّها نجوى المحبِّ الصابي.

ثم يأتي استفهام استنكاري تعجبي فاستفهام حقيقي يبحث عن جواب ويتضمن نداء يتغيّر فيه التنغيم، وفي حين ينتهي الشطر الأول بنغم صاعد، يتبعه تنغيمان هابطان بعد الاستفهام بأين، والنداء:

أيعدُّ هذا في الوجود جريمةً؟! أين العدالةُ، يا رفاق شبابي؟

ويعد التقاء النغم الصاعد مع الهابط ذروة التوتر في القصيدة، في لحظة اختلاط المفاهيم في الواقع وعد السلام جريمة تستحق العدل.

كما أنه يلجأ إلى التوكيد وفيه تنغيم مختلف يبرز فيه نبر عبارة كاملة [ولتشهد الدنيا]:

وَلْتَشْهَدِ الدُّنْيا التي غَنَّيْتُها حُلْمَ الشَّبابِ، ورَوْعَةَ الإعْجابِ

أنّ السَّلامَ حَقيقَةٌ مكذوبَةٌ والعَدْلُ فلسفةُ اللّهيبِ الخابي

ثم نغمة النفي: **"لا عَدْلَ، إلّا إن تعادَلتِ القوى وتَصادَمَ الإرهابُ بالإرهابِ"**

وفيها منتهى الإحباط، واليأس من العدل في الظروف التي يعيشها العصفور، رمز الشعب الضعيف في النص، حيث نجد في البيت الأخير ثلاث جمل مختلفة تنتهي كل منها بنغمة هابطة.

تنوعّت الأساليب، ومن ثم اختلف التنغيم من مكان إلى آخر، ليجعل إيقاع القصيدة المنظومة على الكامل مختلفًا عن إيقاع قصائد أخرى منظومة على البحر ذاته. كما أن التكرار النغمي لأسلوب واحد عنصر من عناصر النظم الإيقاعي.

٤- الدورالإيقاعي لصفات الأصوات:

الشاعر المرهف الحساس يميل إلى استخدام الأصوات التي تعبر عن حالته الشعورية، وقد ذكرنا سابقًا أن الأصوات قد تتمتع بقوة الإسماع، أو تكون ضعيفة خافتة، وفي التصنيف وجدنا أن الأصوات المهموسة هي الأصوات الأكثر ضعفًا، في حين أن نصفي الصامتين (الواو والياء) ثم الراء هي الأصوات الأقوى، وإن تمتع الراء بصفة التكرار يجعلها قابلة للتوظيف في مواضع التوكيد، أو محاكاة بعض أصوات الطبيعة، كما أن ثمة صوتان يتصفان بالغنة هما الميم والنون، سنبحث عن نسبة تواجدهما في النصوص الثلاثة، لنرى علاقة نسبة شيوع الصفة بموضوع النص، إذ إن مساحة هذه الدراسة لا تسمح بدراسة الدور الإيقاعي لجميع أصوات اللغة.

للتاريخ	ء	ب	ت	ث	ج	ح	خ	د	ذ	ر	ز	س	ش	ص
عدد الصوامت	٩	١٧	٤	١	٣	٣	-	٢	٤	٥	-	٤	٦	٤
وأنصاف	ض	ط	ظ	ع	غ	ف	ق	ك	ل	م	ن	ه	و	ي
الصوات [١٤٢]	-	١	٢	٤	١	٢	٨	٣	٢٣	١١	١١	٣	٧	٤

(١٣)

مناجاة عصفور	ء	ب	ت	ث	ج	ح	خ	د	ذ	ر	ز	س	ش	ص
عدد الصوامت	١٢	٢٣	٢٠	٤	٤	٨	١	١٤	١	٣٣	٢	١١	٥	٠
وأنصاف	ض	ط	ظ	ع	غ	ف	ق	ك	ل	م	ن	ه	و	ي
الصوات {٣٠٦}	٢	٧	٢	٥	٦	٨	٧	٨	٣٥	٢٥	٣٠	١٢	٩	١٢

(١٤)

نشيد الجبار	ء	ب	ت	ث	ج	ح	خ	د	ذ	ر	ز	س	ش	ص
عدد الصوامت	١٨	٣	٥	-	-	٢	-	٧	-	١٢	١	٩	٨	-
وأنصاف	ض	ط	ظ	ع	غ	ف	ق	ك	ل	م	ن	هـ	و	ي
الصوامت	١	١	٢	٥	٢	٣	٤	٣	١٥	١٢	٨	٢	١١	١
[١٣٥]														

(١٥)

	الأصوات الخافتة ء ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ	التكراري الراء	صوتا الغنة الميم والنون
للتاريخ [١٤٢]	٤٨ = ٣٣.٨٠%	٥ = ٣.٥٢%	٢٢ = ١٥.٤٩%
مناجاة عصفور [٣٠٦]	١٠٣= ٣٣.٦٦%	٣٣ = ١٠.٧٨	٥٥ = ١٧.٩٧%
نشيد الجبار[١٣٥]	٥٥ = ٤٠.٧٤%	١٢ = ٨.٨٨%	١٢= ٨.٨٨%

(١٦)

إن دراسة **نسبة شيوع الأصوات الخافتة** وهي الأصوات المهموسة من انفجارية واحتكاكية تبيّن ارتفاع النسبة في (نشيد الجبار) وذلك مناسب لحالة الهدوء النفسي التي يعيشها الشاعر وهو في حالة قوة وتحد حيث بلغت ٤٠.٧٤%، في حين، كانت أقل في نشيد الجبار و للتاريخ، وهذا مناسب لحالة الضعف التي يعاني منها الشعب وفقًا لنص (للتاريخ)، ولبطل النص في (مناجاة عصفور) لأن العصفور ضعيف، ولا ننسى أنه رمز به للشعب الضعيف المغلوب على أمره في (فلسفة الثعبان المقدس)، كما أن الشاعر في مناجاة عصفور مكسور القلب حزين ضعيف، مأسور. فالأصوات الخافتة هي الأكثر قدرة على التعبير عن حالته الشعورية ووضعه النفسي.

أما **الصوت التكراري الراء** فنسبته الأعلى في مناجاة العصفور (١٠.٧٨%)، والراء تحاكي بتكرارها تردد تغريد العصفور، كما توحي بتأكيد طلب التغريد، خاصة في المقاطع المنبورة التي تحتوي عليها.

كما ارتفعت نسبة صوت الراء في نشيد الجبار، وتأتي في المرتبة الثانية بعد مناجاة العصفور بنسبة ٨.٨٨%، ولعل الشاعر قد أحس أن الراء بما يتمتع به من التكرار والجهر وقوة الإسماع، أكثر مناسبة للتحدي والتغني بالحرّية.

في حين انخفضت نسبة شيوع الراء في نص (للتاريخ) بفارق واضح وبلغت ٣.٥٢% فقط. فنلاحظ أن هذا الصوت قد انخفض مع البؤس والشقاء والأسر، وارتفع مع التغني بالحرية.

أما الغنّة التي يتميز بها صوتا الميم والنون، فتصلح للغناء وتناسب الأنين، والموضوعان غائبان عن (نشيد الجبار) لذلك كانت نسبتها في هي الأدنى ٨.٨٨%، وكانت الأعلى للتعبير عن الغناء في نص (مناجاة عصفور) حيث بلغت ١٧.٩٧%، يليها النص الذي يحتمل الأنين (للتاريخ) بنسبة ١٥.٤٩%.

٥- الدورالإيقاعي للقافية

"القافية هي الساكنان اللذان في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة، ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول"[٦٨] فهي في مناجاة عصفور:[روري، حوري، ظوري، حوري، سوري، ميري، سوري، ميري، جوري]

وفي نشيد الجبار هي: [مائي، وائي، دائي، رائي] وفي للتاريخ: [رابي، صابي، بابي، قابي]

وتوصف بأنها مردوفة، مطلقة، مجردة. لكن هذا الوصف لا يكفي ولا يفسر الوظيفة الإيقاعية للقافية، فنحن يجب أن نتوقف عند المكون المقطعي، والنبر، وصفات صوت الروي، وما يوحيه المجرى وهو ياء المد في النماذج الثلاثة.

القافية في النماذج المختارة مكونة من مقطعين صوتيين متوسطين مفتوحين، النبر فيهما على المقطع قبل الأخير، وهو نبر مدّي، ونلاحظ أن النسق المقطعي قد لعب دورًا إيقاعيًّا مهمًّا بتكراره في الموقع ذاته، في آخر الأبيات، في قطعة للتاريخ ، حيث نجد القافية تقع ضمن النسق الثلاثي [ص ح ص/**ص ح**^{٣}/ ص ح^{٣}]، وفي قطعة نشيد الجبار، يتكرر النسق السابق في ثلاثة أبيات، ثم يخرج عنه في البيت الرابع إلى النسق الرباعي [ص ح/ص ح/ **ص ح**^{٣}/ ص ح^{٣}]، وفي مناجاة عصفور يستخدم القافية في النسق الثلاثي [ص ح ص/ **ص ح**^{٣}/ ص ح^{٣}]، ويخرج إلى النسق الرباعي [ص ح/ص ح/ **ص ح**^{٣}/ ص ح^{٣}] في البيتين السادس والثامن، دون أن يؤثر ذلك في مواقع النبر، التي بقيت لتحقق الضبط الإيقاعي، والربط النصّي الصوتي.

ومن الناحية الصوتية توقفنا سابقًا عند صوت الراء روي قطعتين، أما الهمزة فهي روي نشيد الجبار، صوت يوصف بالهمس، وما يميزه الضغط الذي يبذله الناطق بإغلاق الوترين الصوتيين، هذا الضغط الذي يتلاءم، مع التحدي والإصرار، بكل هدوء فهو من الأصوات الخافتة.

أما الياء، الصائت الطويل الذي انتهت به القطعات الشعرية الثلاث، فهو يشابه صوتيًّا ياء المتكلّم، وكأن الشاعر باختيارها أراد أن يظهر أنه البطل الحقيقي لقصائده، فهو تارة نسر، وتارة عصفور، وتارة يؤكد أناه كما في نشيد الجبار.

وهكذا نجد أن القافية، قد قامت بثلاث وظائف: إيقاعية، ونصية، ودلالية.

نتائج البحث:

قادنا التحليل إلى إثبات صحة الفرضية التي وضعناها في مقدمة البحث: (إن البحور الخليلية ليست قوالب جامدة، وإنما مرنة تتكيّف مع تنوع الموضوعات والمشاعر الإنسانية، وتتسع لموضوعات الحياة المعاصرة)، وذلك لأن التفعيلة تحمل أنساقًا إيقاعية مقطعية كثيرة، ولإمكان تنويع النبر، والتنغيم، وتوظيف الصفات الصوتية لخدمة الإيقاع. فالعناصر الإيقاعية منوعة، والشاعر البارع بإمكانه، أن يعتمد عليها لإنشاء إيقاعاته الخاصة المضبوط

الهوامش

[١] – تحليل إيقاعي لقصيدة السياب: غريب على الخليج، سيّد البحراوي، مجلة البحوث والدراسات العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، معهد البحوث والدراسات العربية، العدد ١٢، ١٩٨٦م. ص: ٢١٩– ٢٤٧

[٢] - العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية، د. سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص: ١٤٧.

[٣] –التحولات الدلالية للأنساق المقطعية في قصيدة غريب على الخليج للشاعر بدر شاكر السياب، معتز قصي ياسين، مجلة الخليج العربي، مج: ٤٠، ع ٣,٤، ٢٠١٢م. ص: ٢١٣-٢٤١

[٤] – التحليل الصوتي للتغيرات التي تطرأ على بنية الكلمة العربية، د. فاتن خليل محجازي، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة. ١٩٩٦.

[٥] - موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة مُحَمَّد جدوع، مكتبة الرشد، الرياض، ٢٠٠٣م. الأوزان المولدة للبحور المهملة، ص:٣٦٨

[٦]– موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، ١٩٧٢م. الفصل السابع، ص:٢٣٠. وموسيقا الشعر العربي، د. عزة جدوع، الفنون المحدثة ص:٣٧٢.

[٧] – مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، فاتح علاق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م. ص: ١٩.

[٨]– ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر.مُحَمَّد أحمد العزب، رسالة دكتوراه، جامعة الأزهر،كلية اللغة العربية، أسيوط، ١٩٧٦. ص: ٢٤-٢٥.

[٩]– شظايا ورماد، نازك الملائكة، المقدمة، ص: ٨.

[١٠] – شظايا ورماد، نازك الملائكة، المقدمة، ص: ١٧.

[١١] - السابق.

[١٢] – ديوان المازني، إبراهيم عبد القادر المازني، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٣م. ص: ١٧.

[١٣] – قضايا الشعر المعاصر،نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٦٧. ص: ٤٣-٤٦.

[١٤] – ديوان الزهاوي، جميل صدقي الزهاوي، المطبعة العربية، مصر، ١٩٢٤م. ص:٣١.

[١٥] – شظايا ورماد، نازك الملائكة. ص: ٣١.

[١٦] – شظايا ورماد، نازك الملائكة. ص: ٣٧.

[١٧] – فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٤. ص: ٩.

[١٨] – إرهاصات الشعر الحر عند علي أحمد باكثير، علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية ،سليمان عبد الحق، القاهرة، ٢٠١٠م. ص: ١٢٠.

[١٩] – أزهار ذابلة، بدر شاكر السياب، مطبعة الكرنك، مصر، ١٩٤٧، ص: ٦٨.

[٢٠] – قضايا الشعر المعاصر،نازك الملائكة، ص: ٦٧-٦٨.

[٢١] – الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية، مُحَمَّد علوان سالمان، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ٢٠٠٨م. ص: ٣٧١

[٢٢] – مقدمة للشعر العربي، أدونيس، علي أحمد سعيد، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٧٩م. ص: ١٠٨.

[٢٣] – مفرد بصيغة الجمع، أدونيس، علي أحمد سعيد، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨م.

[٢٤] – الفرح ليس مهنتي، مُحَمَّد الماغوط، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ٢٠٠٦.

[٢٥٢٥] – القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مُحَمَّد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص:.٧٨.

[٢٦] القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مُحَمَّد صابر عبيد، ص: ٨١.

[٢٧] – نظرية إيقاع الشعر العربي، مُحَمَّد العياشي، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٦٧، ص:٢٦.

[٢٨] – السابق.

[٢٩] – معجم الأدباء، ياقوت الحموي، تحقيق: إحسان عباس، بيروت: دار الغرب الإسلامي. ١٩٩٣م. ج:٣/ ص: ١٢٧١.

[٣٠] – مفاتيح العلوم، مُحَمَّد بن أحمد الخوارزمي، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي. بيروت، ص: ٢٦٦.

[٣١] – المخصص، علي بن إسماعيل ابن سيده، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٩٦. ج:٤/ص:٥.

[٣٢] – عيار الشعر، مُحَمَّد بن أحمد ابن طباطبا، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٥م، ص:٥.

[٣٣] – جوامع الشعر، ، أبو نصر مُحَمَّد بن مُحَمَّد الفارابي، تحقيق: د.مُحَمَّد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٦م. ص: ١٠٨٥.

[٣٤] – السابق، ص:١٠٧٥.

[٣٥] – المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو مُحَمَّد القاسم السجلماسي، تحقيق:علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٠م. ص:٢١٨.

[٣٦] – مفاتيح العلوم، الخوارزمي. ص:٢٦٦.

[٣٧] – عيار الشعر، ابن طباطبا. ص:٩

[٣٨] - جوامع الشعر، الفارابي. ص:١٧٢.

[٣٩] – دروس في علم أصوات العربية، جان كانتينو، ترجمة صالح القرمادي، الجامعة التونسية، تونس، ١٩٦٦م. ص: ١٩٧.

[٤٠] – معجم اللسانيات،جورج مونان، ترجمة جمال الحضري. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت، ٢٠١٢. ص:٩٥.

[٤١] – أصول النقد الأدبي ، أحمد الشايب، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية،القاهرة، ١٩٩٤م، ص: ٣٢٢.

[٤٢] – موسيقى الشعر العربي، د. شكري عيّاد، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٨م، ص:٦٢.

[٤٣] - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة – كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م، ص: ٧١.

44- Dictionnaire de linguistique, Jen Dubois , Mathee Giacomo, Loius Guespin , Christine Marcellesi and Jean – Pierre Mevel,Larousse,1973 p: 470-471

45- Elemens of general phonetics, David Abercrombie, Chicago, 1967 , p :35.

٤٦– علم الأصوات، برتيل مالمبرج تعريب ودراسة د. عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩١م، ص: ٨٣.

[٤٧] – دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٧٦. ص: ٢٨٤.

[٤٨] – دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر. ٢٨٨. يستخدم د. أحمد مختار عمر مصطلح وقفيات بدلًا من انفجاريات.

[٤٩] – دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر. ص:٢٨٦.

[٥٠] – التحليل الصوتي للتغيرات التي تطرأ على بنية الكلمة المنطوقة، رسالة دكتوراه د. فاتن محجازي. ص: ١٣٠.

51 - Dictionnaire de linguistique, Jen Dubois , Mathee Giacomo, Loius Guespin , Christine Marcellesi and Jean – Pierre Mevel,Larousse,1973 p: 470-471

[٥٢] –الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، القاهرة. ص: ٩٧–٩٨.

[٥٣] – دروس في علم أصوات العربية، جان كانتينو، ترجمة: صالح القرمادي، الجامعة التونسية، تونس. ص: ١٩٤.

[٥٤] – التشكيل الصوتي في اللغة العربية، العاني. ص: ١٣٥.

[٥٥] –اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسّان، عالم الكتب، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤م. ص: ١٧٢–١٧٤.

[٥٦] - أسس علم اللغة، ماريو باي، ترجمة أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٣م. ص:٩٣.

[٥٧] – العروض وإيقاع الشعر العربي، د. سيد البحراوي. ص ١٢٧. وانظر موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت ١٩٧٢م. ص: ١٨٨.

[٥٨] – موسيقى الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة مُحَمَّد جدوع. التفاعيل وتغيّراتها، ص: ٢٥٠

[٥٩] – الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق فخر الدين قباوة. دمشق: دار الفكر، دمشق، ١٩٨٦م.

[٦٠] – موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة مُحَمَّد جدوع، ص:٦١.

[٦١] – ديوان أبو القاسم الشابّي، أبو القاسم الشابّي، دار العودة، بيروت، ١٩٩٧م.

[٦٢] – ديوان الشاعر ص:١٨٥.

[٦٣] – ديوان الشاعر، ص: ٤٤٠.

[٦٤] – ديوان الشاعر، ص: ٣٨١.

[٦٥] – التشكيل الصوتي في اللغة العربية، العاني. الفصل الثامن، ص: ١٣٩–١٤٧.

[٦٦] – العروض وإيقاع الشعر العربي، د. سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ١٢٧.د. وانظر موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، ط٤، ١٩٧٢، ص: ١٨٨.

[٦٧] – ديوان الشاعر ص: ٤٨٥.

[٦٨] – موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، د. عزة محمد جدوع، ص:٢٦٤.

المصادر والمراجع:

١. إرهاصات الشعر الحر عند علي أحمد باكثير، علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية ،سليمان عبد الحق، القاهرة، ٢٠١٠م.
٢. أزهار ذابلة، بدر شاكر السياب، مطبعة الكرنك، مصر، ١٩٤٧.
٣. أسس علم اللغة، ماريو باي، ترجمة أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٣م.
٤. الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، القاهرة.
٥. أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية،القاهرة، ١٩٩٤م.
٦. الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية، محمد علوان سالمان، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ٢٠٠٨م.
٧. التحليل الصوتي للتغيرات التي تطرأ على بنية الكلمة العربية، د. فاتن خليل محجازي، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، ١٩٩٦.
٨. تحليل إيقاعي لقصيدة السياب: غريب على الخليج، سيّد البحراوي، مجلة البحوث والدراسات العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، معهد البحوث والدراسات العربية، العدد ١٢، ١٩٨٦م.
٩. التحولات الدلالية للأنساق المقطعية في قصيدة غريب على الخليج للشاعر بدر شاكر السياب، معتز قصي ياسين، مجلة الخليج العربي، مج: ٤٠، ع ٣،٤، ٢٠١٢م.
١٠. جوامع الشعر، أبو نصر محمد بن محمد الفارابي، تحقيق: د.محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٦م.
١١. دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٧٦.
١٢. دروس في علم أصوات العربية، جان كانتينو، ترجمة صالح القرمادي، الجامعة التونسية، تونس، ١٩٦٦م.
١٣. ديوان أبي القاسم الشابّي، أبو القاسم الشابّي، دار العودة، بيروت، ١٩٩٧م.
١٤. ديوان الزهاوي، جميل صدقي الزهاوي، المطبعة العربية، مصر، ١٩٢٤م.
١٥. ديوان المازني، إبراهيم عبد القادر المازني، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٣م.
١٦. شظايا ورماد، نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، ١٩٨١.
١٧. ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر.محمد أحمد العزب، رسالة دكتوراه، جامعة الأزهر،كلية اللغة العربية، أسيوط، ١٩٧٦.
١٨. العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية، د. سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.
١٩. علم الأصوات، برتيل مالمبرج تعريب ودراسة د. عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩١.
٢٠. عيار الشعر، محمد بن أحمد ابن طباطبا، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٥م.
٢١. الفرح ليس مهنتي، محمد الماغوط، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ٢٠٠٦، ص:
٢٢. فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٤.
٢٣. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
٢٤. قضايا الشعر المعاصر،نازك الملائكة، ص: ٦٧-٦٨.
٢٥. قضايا الشعر المعاصر،نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٦٧.
٢٦. اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسّان، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٤م.
٢٧. المخصص، علي بن إسماعيل ابن سيده، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٩٦م.
٢٨. معجم الأدباء، ياقوت الحموي، تحقيق: إحسان عباس، بيروت: دار الغرب الإسلامي. ١٩٩٣م.
٢٩. معجم اللسانيات،جورج مونان، ترجمة جمال الحضري. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت، ٢٠١٢م.

٣٠. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة - كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م.

٣١. مفاتيح العلوم، محمد بن أحمد الخوارزمي، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت.

٣٢. مفرد بصيغة الجمع، أدونيس، علي أحمد سعيد، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨م

٣٣. مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، فاتح علاق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.

٣٤. مقدمة للشعر العربي، أدونيس، علي أحمد سعيد، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٧٩م.

٣٥. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو محمد القاسم السجلماسي، تحقيق:علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٠م.

٣٦. موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدوع، مكتبة الرشد، الرياض، ٢٠٠٣م، الأوزان المولدة للبحور المهملة.

٣٧. موسيقى الشعر العربي، د. شكري عيّاد، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٨م.

٣٨. موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، ١٩٧٢.

٣٩. موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، ١٩٧٢م.

٤٠. نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٦٧.

٤١. الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق فخر الدين قباوة. دمشق: دار الفكر، دمشق، ١٩٨٦م.

42- Dictionnaire de linguistique, Jen Dubois, Mathee Giacomo, Loius Guespin , Christine Marcellesi and Jean – Pierre Mevel,Larousse,1973.

43 - Elemens of general phonetics, David Abercrombie, Chicago, 1967.