جامعة المثنى / كلية التربية للعلوم الانسانية
مجلة اوروك للعلوم الانسانية
موقع المجلة : www.muthuruk.com
BM-Publisher

شعرية الايقاع في شعر عنترة بن شداد الغزلي قراءة وفق المنظور النفسي

نضال جبري طابور
مديرية تربية المثنى

معلومات المقالة

تاريخ المقالة:
الاستلام: 2017/7/21
تاريخ التعديل : 2017/9/14
قبول النشر: 2017/10/30
متوفر على النت :2018/7/11

الكلمات المفتاحية :
شعرية الايقاع
المنظور النفسي
قراءة وفق المنظور النفسي

الملخص

تناول البحث دراسة الايقاع في القصائد الغزلية التي قالها عنترة بن شداد متغزلاً بابنة عمه عبلة ، في اطار منهج نقدي حداثوي هو (الشعرية) الذي يبحث عن الاسباب العلمية التي تجعل من نص ما نصاً ادبياً ، إذ ان مجال عمل الشعرية هو الادبية ، ومن العناصر التي تؤيد هذه الادبية في النصوص الشعرية هو الايقاع ((الذي يشكل الخصوصية المميزة للغة الشعرية))[1] على حد تعبير الشكلانيين الروس، الذين اولوا الايقاع اهمية كبيرة في دراستهم المحايثة لأدبية النصوص. وقد دأب البحث على بيان الوظيفة الشعرية للإيقاع في القصائد الغزلية كاشفاً عن امكاناتها الفنية ، و تحقيقها للمتعة الجمالية، وقدرتها على التأثير في المتلقي، الى جانب عكس الحالة الشعورية للمبدع وما يختبره من حالات نفسية متضاربة.

وقد فاضت قصائد عنترة بن شداد الغزلية بإيقاعات ملأى بالعذوبة والطبع الذي جبل عليه شعراء العصر الجاهلي، بما امتلكوا من سليقة صافية ،واحاسيس مرهفة مكنتهم من اختيار الايقاع الذي تناسب مع ما يشعرون به وقت قولهم الشعري ،عبر النظم على الاوزان العربية الاصيلة ، وتوشيح القصائد بقواف ذات صدىً ايقاعي جميل، متوافقةٍ في الوقت نفسه مع ايقاع القصيدة وموضوعاتها المختلفة بشكل عام، اضافة الى العديد من الاساليب البيانية لتحقيق ايقاع داخلي، تمكن الشاعر من توفيره بما احتوته القصائد من جناس وتكرار وتصدير وتصريع ..

© جميع الحقوق محفوظة لدى جامعة المثنى 2018

المقدمة

التمهيد:

الشعرية والايقاع :- تعد الشعرية من المصطلحات النقدية الوافدة من النقد الغربي، وقد مرت بعدة مراحل كان لها الاثر في نضج مفهومها ،وكشف اليات عملها، إذ تطورت عبر البحوث الالسنية ،و ومساهمات دي سوسير وتلامذته، ثم طروحات المدرسة الشكلانية ومحاولتها وضع علم خاص بالأدب، منبثق من الدراسات اللغوية ، لتكون الشعرية المنهج الجديد الذي يبتعد في تحليل للنصوص وبيان خصائصها الادبية عن تفسير المعنى وفقاً للمناهج السياقية التي كانت سائدة في ذلك الوقت، والتي غلب عليها الانطباعية والابتعاد عن الموضوعية ،فقد اكد الشكلانيون على كون الشعرية علم يدرس لغة الادب من اجل بيان سماتها الادبية، وخصائصها المجردة و ما يشيع فيها من صور ابداعية وصولاً الى الاغراب ،عبر التلاعب بمحوري التأليف والاختيار ،مع تجاوز الدراسات القائمة على النحو والصرف، حيث اكتسبت ((الشعرية فاعليتها باعتبارها علماً قادراً على وصف النصوص الادبية، وتفسيرها بفعل علاقتها باللسانيات، ذلك بأنه اذا كانت اللسانيات علماً محايثاً للغة عامة ،فالشعرية علم محايث للأدب وللغة الشعر بشكل خاص))[2] ، لتتحول الشعرية الى معالجة

داخلية للنصوص، وصولاً الى محاولة استخلاص نظرية داخلية للأدب تفضي الى استخلاص قوانينه الداخلية الخاصة ، و لتكون((السمة المميزة التي يفترق بها العمل الادبي عن غيره، فهي الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الادبي اي الادبية))[3] ، وفيها يكون الشكل متمثلا باللغة الشعرية، والتي تكون كمحصلة لانساق فنية مؤلفة من مجموعة من الكلمات ((حيث ينفجر السياق الشعري بدلالات تصويرية مميزة ، تتأتى من الامكانية الخاصة و المقصودة للكلمة حيال الكلمات الاخرى))[4] ، وهذا ما جعل العلاقات القائمة بين الدوال في سياقاتها الخاصة ،من اهم الاسس التي استند عليها النقاد فيما بعد للتفريق بين ما هو لغة شعرية وما هو لغة نثرية فيقول كوهن ((ان طبيعة الفارق بين النثر، والشعر لغوية اي شكلية ،انه لا يكمن في المادة الصوتية ،ولا في المادة الايدلوجية ،بل يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة اخرى))[5]وقد استند كمال ابو ديب في تحديده لمصطلح الشعرية على المفهوم السابق، فهي لديه عبارة عن ((خصيصة علائقية، اي إنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات اولية ،سمتها الاساسية ان كلا منها يمكن ان يقع في سياق اخر دون ان يكون شعرياً ، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات ،وفي حركته المتواشجة مع مكونات اخرى لها السمة الاساسية ذاتها ،يتحول الى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها))[6]، فالشعرية ترتكز في مجال اشتغالها على اللغة ،لتشمل مختلف الممارسات اللغوية التي تعمل على خلخلة العلاقات التي تربط الدوال بعضها ببعض ،وما ينتج عن هذا التوتر من دلالات فنية مبتكرة.

والايقاع يلتقي في مساعيه مع الشعرية في اضفاء السمة الفنية على النصوص الادبية، باعتباره عنصر بنائي مرتبط بالتشكيل العام للغة الشعر، عبر تشكيل بنى تركيبية ذات سمات ابداعية وايقاعية ، وقد تنبه الدارسون الى تأثير الايقاع الكبير في لغة الشعر إذ ((تعتبر دراسة او.بريك (الايقاع والتركيب)الاساس وراء قيام هذا التصور الجديد ،اذ ابرزت هذه الدراسة مدى الارتباط الوثيق بين الايقاع والتركيب، ذلك الارتباط الذي يجعل اللغة الشعرية لا تخضع فقط لقوانين التركيب ،ولكن تخضع ايضاً لقوانين التركيب الايقاعي ،لان قوانين التركيب تغتني بضرورات ايقاعية ...وتعايش قانونين فاعلين في نفس الكلمات ،مما يشكل الخصوصية المميزة للغة الشعرية))[7]، وهذا ما جعل الايقاع يلعب دوراً مركزياً في وضع اللبنات الاساسية لنظرية في الشعرية[8]، عبر ارتباطه بالجوهر اللساني لشعرية الجملة ،فلم يعد الايقاع كملحق خارجي يبقى على سطح الخطاب ،وانما تحول ليعتبر اساساً بنائياً للشعر، تتحدد عبره مجمل عناصر الشعر السمعية، او غير السمعية ،ليفتح افقاً للشعرية واسعاً كان قد فتح[9]، فهو واحد من مسببات خلق الشعرية في العمل الادبي، من خلال قدرته على توجيه العبارة واقامة توازنها[10]، إذ يغير الإيقاع في البنى التركيبية تقديماً وتأخيراً، كما يغير ايضاً في الكلمة المفردة صرفاً ونحواً ودلالة، لتتوافق مع التفاعيل الوزنية او القافية النظامية ، اومن اجل خلق جرس موسيقي متأتٍ من التكرار او التجنيس او التصريع وغيرها من الاساليب البيانية، إذ يوظف اللغة الشعرية بشكل يجعلها تكتنز بطاقات ايقاعية تسير بشكل متواز مع طاقات النص الدلالية، لتبدو كلوحة فنية قادرة على جذب المتلقي و تعميق الوعي الجمالي لديه .

وبينما تعمل الشعرية مع الايقاع في خلق نصوص ابداعية، نجد الحالة الشعورية للأديب هي المنبع الذي تتمخض عنه بنى تركيبية تتعالى على دورها اللغوي المجرد ،إذ تتابع فيها المعطيات الايحائية، بما تتضمنه من قدرات تصويرية وايقاعية، فالإيقاع ((هو شيء كامن في قلب الفنان الذي يخرجه للناس في قالب لفظي، او صوتي ،او حركي)) [11]وبالاستناد الى الوظيفة الشعرية كما طرحها جاكوبسن والتي تختص بالرسالة ،نجد بان عملية (التوصيل) التي تهتم بإيصال وفهم العملية الابداعية ،ترتكز على مجموعة متشابكة من الاطراف هي المرسل والمرسل اليه والرسالة، وقد دأب نقدنا العربي في دراساته التحليلية على

DOI:10.18018/URUK/018-11/94-108

الاهتمام بالمرسل عبر استبطان النص والبحث وراء العوالم الخفية للذات المبدعة، فالشعر يبقى في حقيقته تجسيد للحظات نفسية، وانعكاس للأدوار الانفعالية للمبدع ، فالإبداع ((بمعناه الدقيق يقوم على حياة ملؤها مشكلات تثير القلق والاضطراب))[12]. ويتفق الباحثون على ان الاثر –أي اثر- هو حصيلة ونتيجة لسبب سيكلوجي واضفاء للحياة النفسية للمؤلف، ولدوافع غالباً ما تكون بعيدة عن ان يعيها حتى يبدع[13]، ان حياة الشاعر وما يقاسيه فيها تخلق نوعاً من الترابط والعلاقة الحميمية بين الايقاع الذي يجسد الحالة الشعورية للذات المبدعة في جانب كبير منه ، وبين شعرية النصوص ، وهذا ما سعى البحث في الكشف عنه. و لأغراض الدراسة قسم الدارسون الايقاع الى ايقاع خارجي، واخر داخلي.

1-الايقاع الخارجي :-

أ-الوزن: عد بعض النقاد الايقاع هو الوزن[14] فهو الهيكل الذي ينتظم القصيدة ،والمعتمد بشكل اساس على التكرار التفعيلي، ليشكل ايقاعاً نغمياً مكرراً و منتظماً ولأجل تلمس دوره في خلق شعرية الشعر دأبت الدراسات الالسنية على التأكيد على انه ((ادراك مجموع الصراعات في داخل النظام بين عناصر الثبات والاختراق)[15]،فالوزن مهما كانت تشكيلاته مقننة، فالقول الشعري يجري على التفاعيل الوزنية العديد من التغيرات على وفق الحالة الشعورية للشاعر وانتقاءه للألفاظ التي تعكس ما يكابده، فالتفاعيل ((تتداخل وتتراكب وتنحرف لكي تقدم تشكيلات متخالفة ومتقاطعة و تكون النتيجة الكلية احساسنا بنموذج ايقاعي مغاير – لصورة النسق –يخترق شفرة الوزن ليخرج الى شفرات- تشكيلات – جديدة متنوعة))[16] وهذا ما ستعمل الدراسة التحليلية على تجليته ، و على وفق اجراء احصائي للديوان تبين ان القصائد الغزلية التي وردت في الديوان (39) قصيدة، بعد ان تم استبعاد القصائد التي ورد فيها بيتي المطلع غزليين جرياً على نظام القصيدة العمودية ،كما استبعدت القصائد التي لم يمثل الغزل فيها موضوعاً مهيمناً على المواضيع الاخرى ،وخاصة موضوعي الفخر الذاتي والقبلي، والحماسة ، و اللذين شاعا في قصائد عنترة بن شداد، وقد وردت القصائد الغزلية على البحور الاتية :-

البحر	عدد القصائد
الكامل	12
الوافر	10
الطويل	7
البسيط	4
الخفيف	3
المتقارب	1
الرمل	1
المنسرح	1

يعد البحر الكامل من اكثر البحور تداولاً في موضوع الغزل، يليه الوافر والطويل .ان سيادة هذين البحرين ليس مقتصراً على القصائد الغزلية والتي لم يعرض اغلبها موضوع الغزل منفرداً، الا اننا نلحظ تأثير موضوعه في بناء تفعيلة الوزن الشعري، بانتقاء الدوال التي تسهم في تشكلها، لينتقل بالمظهر الصوتي الخارجي الى بنية داخلية تفاعلية متجاوبةً مع التكوين النفسي للشاعر.

بحر الكامل :التام منه [17]

((متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن))

وهو بحر كثرت فيه المتحركات((ويجود في الخبر اكثر منه في الانشاء ، وهو الى الشدة اقرب منه الى الرقة))[18] وفيه يقول عنترة[19]:- **(الكامل)**

رَمتِ الفؤادَ مليحَةٌ عذراءُ

بسِهامِ لَحظٍ مالهُنَّ دواءُ

مَرّتْ اوانَ العيدِ بينَ نواهدٍ

مثلِ الشُّموسِ لحاظهنَّ ظباءُ

DOI:10.18018/URUK/018-11/94-108

في بَاطِنِي فاغتالنِي سقمِي

الذي اخفيتُهُ فأذاعَهُ الاخفَاءُ

خطَرتْ فقلتُ قضيبُ بانٍ حَركتْ

اعطافَهُ بعدَ الجَنوبِ صَباءُ

ورنتْ فقلتُ غَزالةٌ مذعورَةٌ

قد راعهَا وسْطَ الفلاةِ بَلاءُ

يلتزم الضرب في الابيات السابقة بعلة القطع الذي يحول تفعيلة (مُتَفَاعِلُن) الى (مُتَفَاعِلْ) لتتضاعف المتحركات الى السواكن بنسبة(2:4) ،ان تكثيف المتحركات في ضرب الابيات اسهم في خدمة ما تهدف اليه القافية من اخضاع ذهن المتلقي لتنغيم ايقاعي تطريبي عند الانشاد، تتلاحم فيه البنية الايقاعية والدلالية لتفرز كلمات ذات جرس موسيقي معبر.والى جانب التصعيد الموسيقي المتمثل بالقافية يلفت انتباهنا ان القصيدة بدأت بأفعال في الزمن الماضي مكن الابيات من ان تستقل بإضافات جديدة ،مما استدعى الحاجة الى غلبة التفعيلات السالمة في بداية كل بيت لتستوعب بحركاتها المتلاحقة والمتعددة السرد لأحداث الزمن الماضي الذي يسترجع فيه الشاعر ذكرياته عن لحظات جسدت اصابة فؤاده (بسهام لحظٍ مالهن دواءُ) ، بينما يرد زحاف الاضمار[20] في (14) تفعيلة من اصل(30) موزعة بشكل غير منتظم في تفعيلات الابيات، والذي عمل على تسكين متحرك الوتد المجموع ليتوافق التسكين مع حروف المد الساكنة ،وليتناسب مع التوقفات الموسيقية التي عكست تنهدات نفس الشاعر الحزينة على احداث قد مضت ،فحرف الالف وحده تكرر (33) مرة في الابيات، ففي البيت الثالث الذي يمثل قمة معاناة شخص احب وكتم حبه، نلحظ حضور الالف بشكل مكثف مع تكرار صيغة ياء المتكم المهيمنة على البيت الشعري لتعكس التجربة الشعورية للشاعر ومعبرةً عن اهات الشوق التي راحت تعبث به وتغتاله بخفاء منسابة في شعره وممتدة امتداد حروف المد، مع ما اشاعته هذه الحروف من سواكن وتقليل المتحركات ناقلةً تأثيرها الموسيقي والتعبيري الى المتلقي الذي راح يستشعر الالم الخفي الهادئ الذي يقاسيه الشاعر. فالزحاف والعلة لهما دور مهم في عكس الوجهة الانفعالية للنصوص الشعرية من توتر محتدم الى هدوء هامس او العكس كما تساعد على التنويع ((في موسيقى القصيدة بشكل يخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في اطار الوزن الواحد من اول القصيدة الى اخرها))[21]، فالتفعيلة تتميز داخل البيت الشعري بحيويتها وبعدها عن الجمود من خلال استغلال وجوهها المختلفة مما يؤدي الى نسج بعدها الموسيقي وتأثيره النفسي مكونةً طاقة تسهم في تشكيل جمال المنجز الشعري وثرائه .

البحر الوافر : ورد الوافر في الشعر العربي في ثلاث انماط : واحد تام ، واثنين مجزوءين[22]:-

((**مفاعلتن مفاعلتن فعولن**

مفاعلتن مفاعلتن فعولن))

((وحقيقة الامر ان الوافر بحر مسرع النغمات متلاحقها مع وقفة قوية سرعان ما يتبعها إسراع وتلاحق))[23]، وعلى الرغم من كثرة حركاته ،الا انه بحر طيع فهو((من اكثر البحور مرونة يشتد ويرق كيفما تشاء))[24] يقول عنترة[25]:- **(الوافر)**

دِموعٌ في الخدودِ لها مسيلُ

و عينٌ نومـــهَا ابـــداً قليلُ

وصَبٌ لا يقرُّلهُ قـــــرارٌ

ولا يسـلُو ولو طـــالَ الرحيلُ

فكم ابكي بابـــــعادٍ وبينٍ

وتشـجِيني المنـازلُ والطلـولُ

وكم ابكي على إلـفٍ شجاني

وما يُغنِي البـــكاءُ ولا العـويلُ

تلاقينَا فمَـــا أطفَا التَّلاقِي

لهِـــــيباً لا ولا بـــردَ الغليلُ

طلبتُ من الزمانِ صفاءَ عيشٍ

وحسبُكَ قدرُما يُعطِي البخيلُ

وها انا ميّتٌ إن لم يُعنّي

على أسرِ الهوَى الصَّبرُ الجميلُ

DOI:10.18018/URUK/018-11/94-108

عُرف البحر الوافر بغنائيته العالية بفعل تتابع المتحركات من السبب الخفيف (O//) يليه سبب ثقيل (O///) وليتناسب ايقاع الوافر مع عاطفة الغزل الانسانية في الابيات السابقة وما يشيع فيها من بكاء حزين يندب امنيات لم تتحقق ،ولقاءات مضت تجترها الذاكرة ، لابد من التقليل من عدد المتحركات في البيت الشعري بتسكين المتحرك من السبب الثقيل من تفعيلة (مفاعلتن) لتتحول الى (مُفَاعَلْتُن)عبر تدخل زحاف العصب[26]لتحطيم النبرة العالية واعطاء الوافر الايقاع الهادئ الحزين، و ليقدم لنا لمحة صادقة ومعبرة عن وجدان الشاعر ،الذي يحاول ترقيق قلب من يحب فجعل انغامه تنساب بهدوء استعطافي ،علَّه يرق لحاله رقة ابياته التي تحمل اهات روحه الحزينة، وقد افاد الشاعر ايضاً من التشكيل الاصلي لتفعيلات الوافر المكتنزة بالمتحركات، ليعبر عن احتدام المشاعر وتدفقها ، وهذا ما نجده في البيتين السادس والسابع واللذين شاعت فيهما التفعيلات السالمة، ان التغيرات التي يحدثها الموضوع على التفعيلات الى جانب استغلال التشكيلات المختلفة لتفعيلات الوافر اسهم في ثراء النسق الايقاعي للأبيات لتتناسب مع الدفقة الموسيقية والشعورية للشاعر.

ب-**القوافي**:- يعرفها الدكتور ابراهيم أنيس بأنها((عدة اصوات تتكرر في اواخر الاشطر، او الابيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية ،فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها...في فترات زمنية منتظمة))[27].

لقد عزف الشعراء الجاهليون على وتر القافية واهتموا بها((فهي مكون من مكونات النص تنهض بوظيفة ايقاعية وجمالية ودلالية)) [28]، ولم تنكر الشعرية الحديثة القيمة الفنية للوزن والقافية ((فالقافية تمثل جانباً مهماً في السياق ،وتمثل حالة من حالات الانزياح الذي يعد اساساً مهماً في الشعرية))[29]، وهي نظام يلتزم به الشاعر في نهاية الابيات لتؤدي دوراً مزدوجاً، إذ انها تضيف كما يقول جون كوين لوناً((من التزيين الصوتي القادر على احداث تأثير جمالي خالص ..وهي لا تمثل اي القيمة الموسيقية الوظيفة الوحيدة ولا حتى اكثر وظائفها اهمية))[30] ،إذ تتعداه الى ابعاد دلالية واشارية عبر التلاحم بين البنائين الصوتي و الدلالي ، كما لا يعد تكرار القافية عقبة في وجه عملية الابداع ، إذ ان القافية النظامية عنصر مساعد في الخلق الشعري وفي تشكيل القصيدة بشكل عام، فهي لا تبدو لمن يتقن توظيفها عنصراً معيقاً البتة[31]. وبالنظر الى ديوان عنترة وقصائد الغزل فيه نجد تواتر القوافي على النحو الآتي، وذلك بحسب حرف الروي وحركته :-

بقراءة الجدول السابق نجد ان حرف الروي اللام هو الاكثر وروداً ، اما بالنسبة الى حركة حرف الروي فمن الواضح ان الكسرة هي المهيمنة على قافية القصائد الغزلية في شعر عنترة بن شداد ،ولنأخذ مثالاً على اكثر القوافي وروداً ودورها في موسيقى الابيات . يقول عنترة بن شداد[32]:-

(الرمل)

قسماً ياعبلُ يا اختَ المهَا

بثناياكِ العـــذابِ القبلِ

وبعينيكِ وما قدْ ضمنتْ

من دواهي سحرهَا والكحلِ

انني لولا خيـــالٌ طارقٌ

منكِ مـا ذقتُ هجوعَ المقلِ

اترى تنبيكِ ارواحُ الصبَا

باشتياقِي نحـــو ذاكَ المنزلِ

مثلت القافية المتراكبة[33] في اخر الابيات وقفة عروضية دلالية ونظمية في بنية البيت الكلية المكتفية بذاتها، محققةً مستوى عميقاً من التناغم النصي بين العنصر الايقاعي والعنصر الدلالي، تطفو فيه القوافي في جو القصيدة كما اقتضتها ضرورات جمالية و موسيقية خاصة بالقصيدة ،و مما سهل هذا الامر وجود حرف الروي اللام ،فمن الملاحظ ان الاخيرة ((واضحة بينة حين يكون التركيز عليها، وهي من احلى القوافي وذلك لسهولة مخرجها وكثرة وجودها في الكلام))[34]،ومجيئها مطلقة بالياء المشبعة بالكسرة[35]

DOI:10.18018/URUK/018-11/94-108

ساعد على تخفيف وطأة الصوت وترقيقه ،ولتجعل النص الشعري مفتوحاً على تعدد القراءات ،و حاملاً القارئ ،او السامع على التأمل ((فللكسرة دلالات جمالية حيث تمتد لتصبح ياءً ، كما انها تتميز بالرقة، واللين))[36] وهذ ما يتلاءم مع القصيدة الغزلية التي تنحو في ايقاعها ودلالتها نحو كل ما هو رقيق وجميل في وصف المتغزل به.

اما حركة حرف الروي الضمة ، فيقول عنترة[37]:- **(الخفيف)**

ان طيفَ الخيالِ ياعبلُ يشفِي

ويداوي بهِ فؤادِي الكئيبُ

وهلاكِي في الحبِ اهونُ عندِي

من حياتِي اذا جفانِي الحبيبُ

يانسيمَ الحجازِ لولاكَ تطفَا

نارَقلبِي اذابَ جسمِي اللهيبُ

لا يخفى ما لقافية النص من دور قوي في ابراز ايقاعه الخارجي ،وهي مدعومة بذلك بتفعيلات البحر الخفيف ذات الوحدة الايقاعية المتنوعة(فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) . ففي الابيات صدى قوي ناتج عن اشباع الضمة بواو المد وحرف الروي المردوف بحرف الياء الممدود ، فضلاعما اضافه حرف الروي الباء من رنين صوتي تتموج به كلمات النص ،مما زاد من رنين القافية، وابرز تواتر وتتابع التفعيلات المتنوعة ،وقد ارتبطت واو المد في هذا المقطع بدلالات تتناسب –تماماً- مع رمزيتها الصوتية، ففيه ثورة ورفض للحياة التي سلبته حبه جاهراً بتلك الثورة مردداً اصدائها ليسمعها الجمع.

2-الايقاع الداخلي:- يعتمد الإيقاع الخارجي على وضوح سمعي وتشكيل هيكلي متجسد في بنية القصيدة ووزنها وقوافيها، بينما يشتغل الايقاع الداخلي على العزف على وتر النغم الخفي لأصوات الحروف والمعاني المنبثقة منها ،وتأثرها بالبنى التركيبية المتضمنة لها و المتراصفة لتشكل النص ، الذي تتنامى فيه علاقة تفاعلية يتولد عنها حركة ايقاعية داخلية ذات ترابط تكافلي تؤثر فيه وتتأثر به ، فالايقاع الداخلي هو ((النغم الذي يجمع بين الالفاظ والصورة ،بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر))[38]. و يمكن كشف وتجسيد الايقاع الداخلي عبر ((المستويات الايقاعية المستترة في ثنايا النص والتي هي احياناً ذات طابع صوتي مجسدة في ايقاع الحروف والمجموعات الصوتية وحركات المد الداخلية))[39]، فهو ناتج عن استغلال امكانات اللغة والتركيز على خصائصها الصوتية من همس وجهر وحروف حلق وغيرها ،او بالاعتماد على اساليبها البديعية واللغوية من تصريع وقافية داخلية أو أمر ونهي وتمني و نداء ، وهو في كل هذا يحقق انسجاماً وتوافقاً بين هذه الاليات وبين تجربة الشاعر النفسية التي يريد الافصاح عنها . ومن اهم العناصر التي تسهم في رفد الايقاع الداخلي ما يأتي:-

أ- **التكرار**:- يقصد بالتكرار إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع أخر او مواضع متعددة من نص أدبي واحد[40]،وللتكرار دور في نسيج النص وتشكيله البنائي، اذ يضيف الى النص -إذا احسن توظيفه- قيمة فنية وجمالية ذات تأثير ملموس في العمل الفني، فيكون للألفاظ المكررة دوراً في اغناء الايقاع الداخلي للنص وتشكيل معماريته ،فضلاً عن كشف البعد النفسي للألفاظ المكررة والتي ارتكز عليها النص في بنائه .وفي سعي شاعر الغزل لتوظيف الإيقاع ببعديه الفني و النفسي نجد ان اغلب الكلمات المفردة المكررة هي (اسم) من يحب، يقول عنترة[41]:- **(المتقارب)**

أيَا عبلُ مُنّي بطيفِ الخيالِ

على المُسْتَهَامِ وطيبِ الرُّقادِ

عسَى نظرةً منكِ تَحْيَا بِهَا

حُشاشَةُ ميّتِ الجَفا و البِعادِ

أيَا عبلُ ما كنتُ لوْلا هواكِ

قليلَ الصّديقِ كثيرَالاعادِي

DOI:10.18018/URUK/018-11/94-108

وقوله[42]:- (الكامل)

يا عبلُ ان هواكِ قد جازَ المدَى

وانا المُعنَّى فيكِ من دُونَ الورَى

يا عبلُ حبُّكِ في عظامِي مَعْ دَمِي

لما جرَتْ روحِي بجسمِي قد جَرَى

غالباً ما يكون التكرار ((الحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر اكثر من عنايته بسواها ...فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها))[43]، فنرى الحاح الشاعر على الدال(عبلة) انما يأتي نتيجة طغيان مشاعر الحب واستحواذها على وعي الشاعر مجسداً اياها شعراً ،كما ان تكرار الاسم قد اشاع في الابيات جواً من الحب والحنان ليكون انعكاساً لمشاعر الحب والالتذاذ والاسى في الوقت نفسه، فكما يذكرنا بمدى شوق الشاعر لسماع الاسم حتى اتخذه ترنيمة يرددها في بداية كل سطر، فهو يمتد ليرينا نوعاً من الحزن الشفيف المتواري خلف الاسم العلم المنادى بحرف النداء الذي يتخذ أداة لمناداة البعيد . كما ورد في القصائد الغزلية تكرار الحرف وبشكل خاص حرف النداء الذي جاء مرادفاً لاسم المتغزل به ليوحي لنا بقربه وانه قادر على سماع نداءه على الرغم من بعد المسافة بينهما ،كما في الابيات السابقة الى جانب تكرار اساليب بعينها كأسلوب التمني، يقول عنترة[44]:-

(الطويل)

فيا ليتَ ان الدَّهرَ يُدني احبَّتِي

إليَّ كمَا يُدنِي إليَّ مصائبِي

وليتَ خيالاً منكِ ياعبلَ طارقاً

يَرَى فيضَ جِفني بالدُّمُوعِ السَّواكبِ

سَأصْبرُ حتى تَطرحِني عواذلِي

و حتى يضِجَّ الصبرُ بينَ جوانبِي

في نفس المعنى السابق وما بين نار الشوق والترقب للقاء تتنقل الذات الشاعرة ما بين امنيات الخيال وجحيم الواقع، فعبر تكرار حرف التمني بشكل راسي في مقدم الابيات ينكشف لنا النقاب عن حقيقة حبه القائمة على امنيات اللقاء حتى وان كان لقاءً اساسه الخيال، وقد افاد التكرار عبر بنية الترديد في بداية كل سطر تحقيق بنية موسيقية ضابطة للإيقاع الداخلي الذي((ينساب في اللفظة والتركيب فيعطي اشراقة ووقدة تومئ الى المشاعر فتجليها وتُحسن التعبير عن ادق الخلجات واخفاها))[45].

اما تكرار الجمل فكان وروده نادراً في الابيات الغزلية.

ب- **التراكم الصوتي**:- تدخل في ضمن بنية الإيقاع الداخلي للقصيدة التجمعات الصوتية ،التي تتخذ وسيلة مهمة لإغناء الايقاع الداخلي . وبقصد بها ((ترديد صوت بعينه مرات عدة في مقطع من المقاطع لغاية ايقاعية او دلالية))[46]، فالإيقاع في الشعر قائم على التناغم ين الايقاعين الخارجي والداخلي من خلال شبكة من العلاقات الخفية والمتواشجة بينهما ،فيؤدي تكرار اصوات بذاتها متقاربة في مخارجها وصفاتها مع اصوات اخرى داخل النص الى ولادة حركة صوتية ذات ايقاع متموج يغني النص الشعري ف((تكرار الحروف المتشابهة او المتقاربة...يخلق نمطاً من الجمال تألفه العين وتأنسه الاذن))[47] وهذا لا يتأتى قسراً في الشعر بل يكون نتاج تضافر عوامل عدة فنية ونفسية عملت معا في تشكل عمل ابداعي .ونلمح اثار التجمعات الصوتية بصورة لافتة عند النظر الى شعر الغزل وبشكل خاص الحروف الهامسة ،يقول عنترة[48]:-

(الطويل)

وسلتْ حساماً من سواجِي جفونهَا

كسيفِ ابيهَا القاطعِ المرهفِ الحدِّ

تقاتلُ عيناها بهِ و هو مغمدٌ

ومن عجبٍ ان يقطعَ السيفُ في الغمدِ

مرنحةَ الاعطافِ مهضومةَ الحشَا

منعمةَ الاطرافِ مائسةِ القدِّ

يبيتُ فتاتِ المسكِ تحتَ لثامهَا

فيزدادُ من انفاسهَا ارجَّ الندِّ

DOI:10.18018/URUK/018-11/94-108

وبينَ ثناياهَا اذا ما تبسمَتْ

مديرُ مدامٍ يمزجُ الراحَ بالشهدِ

نلحظ في النص تراكم الحروف الصامتة المهموسة المرققة الحركات (الفاء و السين و الهاء)[49] حيث تكرر حرف الفاء عشر مرات بينما تكرر السين والهاء احد عشر مرة لكل واحد منهما ، و لم تكن فاعلية الحروف الهامسة في هذا النص مستمدة من كثافة حضورها في النص بقدر ما كانت مستمدة من حسن توزيعها على مساحاته من جهة ومن عامل التكرار الذي ميزها وعزز دورها من جهة اخرى وقد كان انتشارها على مساحة النص استجابة لواقع دلالي ونفسي ثبتته الذات المتكلمة تجاه الضمير المتصل بالكلمات او المقدر والمعبر عن المتغزل بها (هي).

ت- **الجناس:** عرف بأنه((تشابه اللفظين في النطق مع اختلافهما في المعنى ،وهو اما تام إن اتفق اللفظان في عدد الحروف ونوعها وشكلها (هيئتها) وترتيبها، وأما غير تام إن اختلف في واحد من هذه الاربعة))[50] ويعمل الجناس على احداث لذة موسيقية ودلالية مما يثري الصفة الادبية للنص، إذ يقوم الجناس((على مفارقة بين وجهي العلامة اللغوية إذ الاصل فيها أن يطابق وجهها الحسي (الدال) مدلوله ،ولكن الجناس يشوش ذلك التطابق فيفتق تلك اللحمة ويخيل بوحدة صوتية بين الفاظ متباعدة في الخطاب ولكنها تخفي اختلافا في الدلالة ، فيكون للمتقبل لذتان :

الاولى :لذة صوتية موسيقية يحدثها التناغم الذي يوجده الجناس.

الثانية: دلالية إذ يبحث عن المعنى المخفي وراء تشابك صوتي _ صيغي))[51]. ولا نلحظ للجناس التام حضوراً في الابيات الغزلية التي قالها عنترة بن شداد ،لاعتمادها على العفوية والابتعاد عن التكلف ، اما الجناس الناقص فكان له حضور واضح، ومنه الجناس المصحف[52]، كقول عنترة[53]:- **(الطويل)**

وحقكِ اشجاني التباعد بَعْدَكم

فهل انتم اشجاكم البُعْدُ من بَعْدِي

وقوله[54]:- **(الطويل)**

عُبيلةُ هذا دُرُّنُظْمٍ نَظَمْتُهُ

وانتِ لهُ سِلكٌ وحُسنٌ ومَبهجُ

يقع التجنيس بين كلمة (البُعْد) والتي تعني المسافة الفاصلة بينه وبين من يحب ،و بين كلمتي (بعْدَكم و بَعْدِي) وهما ظرفا مكان ،اما في البيت الثاني وقع الجناس بين (نُظْم و نَظَمته) الاول اسم للعقد والاخر فعل للنظم ،وقد ارتكز التجنيس في البيت على تصحيف الحروف للكلمات المتماثلة في عدد الحروف وترتيبها، ويأتي جمال الجناس من الانزياح والتشويش المرغوب في الدلالة الذي يستدعي من المتلقي ان يعمل فكره لكي يكتشف الفروق اللفظية والدلالية التي تختبئ خلف التماثل اللفظي الظاهر، فتماثل حروف الالفاظ في الابيات السابقة وترديدها بنفس نمط ورودها قد انطوى على تغاير دلالي بَيّن ،كما اسهم بتكثيف جرس الالفاظ واعطاء الاصوات وضوح سمعي عمل على تقوية النغمة وابرازها ، وهذا مما يحفز الذهن لإحداثه إيقاعاً صوتياً جمالياً و دلالياً في الوقت عينه. ومن الجناس الناقص الذي ورد في الابيات الغزلية الجناس المضارع[55] ،كقول عنترة[56]:-

(الكامل)

حَفَّت بِهنَّ مناصِلٌ وذَوابلٌ

و مشَتْ بِهنَّ ذَواملٌ ونَواجِي

فكلمة (ذَوابلٌ) و (ذَواملٌ) هي جنس من الاخرى بتغير حرف واحد من الكلمتين، ليكون سمة مميزة تجعل الكلمة تختلف عن مثيلتها دلالياً مع توافق الاصوات المتماثلة فيها بالشكل أو المتقاربة في المخرج، فالتجنيس قائم على عوامل المزاوجة بين الالفاظ ودلالاتها حيث تنزلق الدلالة من معنى الى اخر بين الالفاظ المتقاربة صوتياً، ومن خلال التباين والتماثل بين الدوال ينشأ الايقاع وتثرى موسيقاه .

ث- **تصريع:** وهو ((توازن الالفاظ مع توافق الاعجاز أو تقاربها))[57] او هو((ان يوافق روي العروض روي الضرب بزيادة

DOI:10.18018/URUK/018-11/94-108

او نقصان في تفعيلة العروض))[58] وهو كثير في شعر الغزل، كقول عنترة[59]:- (الطويل)

لأَيِّ حبيبٍ يحسنُ الرأيُ والودُّ

وأكثرُ هذا النَّاسِ ليسَ لهمْ عَهْدُ

فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وقوله[60]:- (الطويل)

اذا رشقتْ قلبِي سهامٌ من الصَّدِ

وبدلَ قربي حادثُ الدهرِ بالبعدِ

فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

يأتي التصريع ((مختصراً حضوره الزمكاني الى النصف مكرراً ذلك الحضور مرتين في البيت ،خالقاً الفة إيقاعية، يأتي بها توافق روي العروض والضرب))[61] إذ يعمل التصريع اضافة الى التوافق الوزني في تفعيلتي العروض والضرب على جعل البيت الواحد يزدحم بتكرار متراكم مقصود ،لا يقوم على تكرار الكلمات بلفظها ومعناها، وانما يتجلى من خلال التماثل بين الكلمات الواردة في وسط البيت ونهايته في اكثر من جانب من جوانبها ،فنلحظ في الكلمات (الودُّ- عهْدُ) و(الصَّد- البعدِ) التطابق في التفعيلات الوزنية وما حدث فيها من زحافات وعلل ،اضافة الى التقارب في مخارج الحروف المؤلفة لها مشكلة تجمعات صوتية تعمل على تكثيف المعنى. كما تسهم في تشكيل نسق ايقاعي موحد يهدف الى تسريع حركة الاداء الشعري وحصر الدلالات في حيز ضيق من اجل جعلها بؤرة تنبثق منها الصور المكتظة بالأصوات والالوان والابعاد، فالإيقاع ((يخلق جواً من حالة التأمل الخيالي الذي يضفي نوعاً من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كله))[62]،وجعله قادراً على التأثير في المتلقي عبر ايقاع قائم على التطريب في قصائد اعتمدت بشكل رئيسي على الالقاء عند انشادها.

ج- **التصدير** :- ويعرف ايضاً برد العجز على الصدر، وهو في النظم ان يكون احد اللفظين المكررين او المتجانسين في أخر البيت ، والاخر أمَا في صدر المصراع الأول أو في حشوه أو في أخره[63] وهو قليل في شعر الغزل مقارنة بالتصريع ، كقول عنترة[64]:- (الطويل)

شكا نحرهَا منْ عقدهَا متظلمَا

فوا حرباً من ذلكَ النحرِ والعقدِ

وقوله[65]:- (الطويل)

ولا تجزعِي ان لجَّ قومكِ في دمِي

فما لي بعدَ الهجرِ لحم ولا دمُ

فكلمة (عقدها) في حشو المصراع الاول وردت في اخر المصراع الثاني(العقد) و وكلمة (دمي) وردت في ضرب البيت وكلمة (دم) في عروضه ،وقد اختلفتا في الصيغة نتيجة الإضافة الى الضمائر المتصلة، حيث استخدمت اللفظة الواحدة في وجوه عدة وفي مواقع متقاربة، وهذا كفيل بشد انتباه المتلقي واثارة الدهشة لديه ، دون ان يؤثر ذلك على جمال القصيدة او يجرها الى التكرار المبتذل بل يكون على النقيض من ذلك ، فتكرار الفاظ (العقد) او (الدم) توحي بمدى رغبته بالتقرب ممن يحب ، قرب العقد والتحام الدم بالجسد ،فالتصدير يخلق ايقاعاً نفسياً بالمقام الاول نتيجة لأهمية اللفظ المكرر او المتجانس بالنسبة للفكرة العامة ، ففيه تتمركز الدلالة ،وله اهمية ايقاعية تارة اخرى نتيجة للترنيم القائم في اساسه على التكرار.

ح- **التوازي:** عُرِّفَ التوازي بأنه : ((سلسلتين متواليتين أو اكثر لنفس النظام الصرفي النحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية ومعجمية دلالية))[66] ،و يعتمد التوازي بشكل اساسي على فهم وتصنيف العلائق النحوية ومن ثم الدلالية التي تربط الالفاظ داخل سياقاتها، وبيان مدى التماثل و التقارب بين البنى التركيبية ، وهو عنصر مهم في الايقاع الشعري، لأن التوازي قائم في أوليته على التماثل والترديد، وقد اكد ياكوبسن

DOI:10.18018/URUK/018-11/94-108

على اهميته في شعرية الشعر ،ذلك ان ((تكرار نفس الصورة النحوية ...الى جانب نفس الصورة الصوتية هو المبدأ المكون للأثر الشعري))[67] ، ويقع التوازي التركيبي على قسمين هما :- التوازي التركيبي التام حيث تتطابق البنى التركيبية في الاجزاء المكونة لها و التوازي التركيبي الناقص حيث يختلف التركيبان جزئياً[68]. ونلحظ في ابيات عنترة الغزلية شيوع النوع الاول، و اساس قيام البنى المتوازية المتشابهة هو الاستناد إلى بنى صرفية ونحوية منتظمة[69]،كقول عنترة[70]:- **(الطويل)**

اغنّ مليحُ الدَّل احورُ اكحلٌ

ازجُّ نقيُّ الحَدِّ ابلجُ ادعجُ

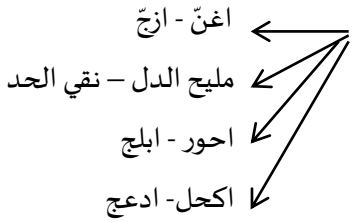
له حاجبٌ كالنونِ فوقَ جفونهِ

وثغرٌكزهرِالاقحوانِ مفلجُ

وردفٌ له ثقلٌ وخصرٌمهفهفٌ

وخدٌّ بهِ وردٌ وساقٌ خدلجُ

يرد التماثل النحوي للبنى التركيبية المؤلفة للأبيات بشكل افقي، ممتد عبر عجز البيت وصدره ، ففي البيت الاول وردت الالفاظ التي تحمل صفات من يحب خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هو) وكذلك الشطر الثاني، فضلاً عن تماثلها العروضي والصرفي مع اختلافها معجمياً ،محققةً وحدتها عبر تعالق المتواليات المتوازية بمحور ثابت:-



اما البيت الثاني فقد وردت الصيغة التركيبية المتوازية على النحو الاتي:-

الخبر(شبه جملة) مقدم	المبتدأ مؤخر	الجار والمجرور
له	حاجب	كالنون
له (مقدر)	ثغر	كزهر

اما البيت الثالث جاء المبتدأ نكرة والخبر شبه جملة تليها الصفة (وردف له ثقل) و (وخد به ورد) ، ان التركيز على بنى نحوية متماثلة وجعلها مهيمنة نصياً يومئ الى توازي في رغبة الشاعر في ابراز الدلالة التي تحملها ،حيث تتكثف المعاني الى جانب الترديد الموسيقى النابع من البنى المكررة و المتماثلة في مستوياتها المختلفة ،فمن يتغزل به الشاعر يتصف بالكمال فصفاته كثيرة لا يمكن استيعابها الا عبر بنى متلاحقة و متلاحمة ، فالتشاكل النحوي يؤدي وظيفتين مهمتين ، تتمثل الاولى برفد الايقاع ببعد ايقاعي ،عبر تكرار التراكيب وانتظامها من جانب ، وتهدف الثانية الى تبليغ رسالة ما ،لان هذه التراكيب ذات طابع جمالي تأثيري ،فضلاً عن طبيعتها المعنوية والعلائقية [71]. واذا كان التوازي حصل في الابيات السابقة لجمل اسمية موزعة بشكل افقي، نجد في ابيات عنترة الغزلية ورود التوازي بشكل رأسي ايضاً ، كقول عنترة[72]:- **(الكامل)**

ابصرتُ ثم هويتُ ثم كتمتُ ما

القَى ولمْ يعلمْ بذاكَ مناجِي

فوصلتُ ثم قدرتُ ثم عففتُ من

شرفٍ تناهَى بي الى الانضاجِ

ورد التوازي التركيبي على المحورين الافقي والعمودي مؤلف من :

الفعل	الفاعل ضمير متصل
ابصر	(تُ)
هوى	(تُ)
كتم	(تُ)
وصل	(تُ)
قدر	(تُ)
عفَّ	(تُ)

ان توازي الافعال رفد الابيات بصور متعددة لأحداث لُخصت في افعال متوالية مترابطة عبر حرف العطف (ثم) . وبشكل جعل الفعل الواحد بؤرة تتدفق منها دلالات متنوعة تحث ذهن المتلقي على قراءة ما وراء النص المكتوب او المنطوق، عبر التقاطه

DOI:10.18018/URUK/018-11/94-108

الاشارات واللمحات التي بثتها بنية التماثل الصوتي والتركيبي، فالتوازي اداة اساسية لتوليد شعرية النص خاصة في ناحيتها الايقاعية ، ذلك ان التوازي يعمل ،من خلال تكرار الوحدات المعجمية المتماثلة ،على تحقيق التراكم الصوتي لأصوات معينة [73] مما يسهم في موسيقى الابيات.

النتائج:-

1- تميزت الاوزان بشيوع الزحافات والعلل التي قللت من المتحركات واسهمت في زيادة الحروف الساكنة مما ادى الى التقليل من سرعة الابيات والهدوء النسبي للإيقاع ،معبراً عن الحالة الشعورية لتجربة الغزل لدى الشاعر.

2- تواترت حروف الروي (اللام والدال والنون والميم) في قوافي الابيات الغزلية ،وقد وردت اغلب القوافي مكسورة تليها الضمة ثم الفتحة .

3- شاع في القصائد الغزلية تكرار الاسماء للمتغزل بها.

4- نلحظ في النصوص الغزلية تراكم الحروف الصامتة المهموسة المرققة الحركات.

5- ورد الجناس في اغلبه من الجناس الناقص وليس التام ليدل على العفوية والبعد عن التكلف.

6- كان حضور التصريع في القصائد الغزلية بشكل وافر مقارنة بالتصدير، ليكون المطلع الضابط للإيقاع القائم على التطريب عند الانشاد.

7- رفدت بنية التوازي الابيات الغزلية ببنى تركيبية تماثلت نحوياً وصرفياً وعروضياً ،وقد اقتصرت على توازي البنى التركيبية المتشابهة ، والتي امتدت في الابيات على المستويين الرأسي والافقي.

الهوامش:-

1. ينظر: شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة اسلوبية، د. محمد العياشي كنوني، عالم الكتب الحديث،الاردن،2010: 39 .
2. المصدر السابق:5 .
3. الشعرية ، تزفيطان طوردوف ، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط2 ، 1990 :23.
4. مفاهيم الشعرية– دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم ، المركز الثقافي ، ط 1,1992 م :84
5. بنية اللغة الشعرية ،جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ،دار توبقال للنشر ،الدار البضاء،ط1 ، 1986م:191.
6. في الشعرية ،كمال ابو ديب ،مؤسسة الابحاث العربية ،ط 1، بيروت، 1987: 53.
7. ينظر: شعرية القصيدة العربية المعاصرة :39
8. ينظر: مفاهيم الشعرية:80.
9. ينظر: المصدر السابق :86
10. ينظر : المصدر السابق نفسه: 78.
11. ينظر: نظرية ايقاع الشعر العربي، محمد العياشي، المطبعة العصرية ،تونس ،1976: 40.
12. نقلا عن الاسس النفسية للأبداع الفني في الشعر خاصة ، د. مصطفى سويف ،دار المعارف، ط 4: 126.
13. ينظر : الصورة الفنية في الدراسات العربية المعاصرة (بحث منشور في مجلة بحوث جامعة حلب)،عدد13، ص61.
14. ينظر: الوزن والشعر ،عبد الكريم الناعم ، دار المعرفة ، 1978،العدد 4: 134.
15. الشعرية في النقد العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق) رسالة ماجستير ’حامد سالم درويش، جامعة مؤتة،2006: 108
16. صلاح فضل و الشعرية العربية ،امجد ريان ،دار قباء للطباعة، القاهرة ،2000م : 14.
17. الموسيقا الشعرية ،د. صلاح عبد الحافظ، دار المعارف،ط2 ،1995 :55.
18. فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي ، منشورات مكتبة المثنى، بغداد ، ط5 ، 1977م :95.
19. شرح ديوان عنترة ،الخطيب التبريزي ،قدم له ووضع هوامشه وفهارسه مجيد طراد ،دار الكتاب العربي ،بيروت ،ط1 ،1992 م :22.

DOI:10.18018/URUK/018-11/94-108

20. القطع حو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله (مَتَفَاعلن _- متفاعلْ)ينظر : بحور الشعر العربي عروض الخليل ، د. غازي يموت ، دار الفكر اللبناني ، ط2 ، 1992 :31 .وزحاف الاضمار هو تسكين الثاني المتحرك (متفَاعلن ---متْفاعلن) ينظر : المصدر السابق :28.

21. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، د. محمد صابر عبيد ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2001 م:33 .

22. موسيقى الشعر العربي ، د. حسني عبد الجليل يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ج1: 51.

23. المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ، عبد الله الطيب ، ط3 ، الكويت ، 1989م :ج1 /359.

24. فن التقطيع الشعري والقافية :84.

25. الديوان :117 .

26. العصب هو تسكين ثاني السبب الثقيل او الخامس المتحرك و هو زحاف خاص بتفعيلة مفاعلتن :ينظر :فن التقطيع الشعري والقافية:86.

27. موسيقى الشعر ،د. ابراهيم انيس ، مكتبة الانجلو المصرية، ط6 ، 1988م :246.

28. جماليات التشكيل الايقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي ،اطروحة دكتوراه، مسعود وقاد، الجزائر ،جامعة الحاج لخضر ، 2010-2011م :225.

29. فضاءات الشعرية ، سامح الرواشدة ،المركز القومي للنشر، ،إربد ،ط1 :31 .

30. بناء لغة الشعر ، جون كوين ، ترجمة ، د. احمد درويش ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 1990 :51-52.

31. ينظر :بنية اللغة الشعرية ،جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ،دار توبقال للنشر ،الدار البضاء،ط1 ، 1986: 83.

32. الديوان 135

33. القافية ذات السكونين المفصولين بثلاث حركات ويعرف بالمتراكب .ينظر: فن التقطيع الشعري:89.

34. ينظر: المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ،د. عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر ، بيروت، ط2 ،1970م، ج1 : 48

1. تكون القافية مطلقة بإحدى حركات ثلاث : الضمة او الكسرة او الفتحة .ينظر: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، عدنان حقي ، دار الرشيد ، ط1 ، 1987م :151.

35. ينظر : المرشد الى فهم اشعر العرب ،ج1: 69 .

36. الديوان :27.

37. الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ،د. عبد الحميد جيدة ، مؤسسة نوفل ،بيروت ،ط1 ،1980 م :354.

38. جماليات التشكيل الايقاعي :142

39. ينظر : شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع ، صفي الدين الحلي ، تحقيق ، د. تنسيب نشاوي ، دار صادر ، بيروت ، ط2 ، 1992 : 1340 ، ينظر البحث البلاغي عند العرب ، تأصيل وتقييم ، د. شفيع السيد ، دار الفكر العربي، د .ط : 171

40. الديوان :67

41. الديوان :72.

42. قضايا الشعر المعاصرة ،نازك الملائكة ، منشورات مكتبة النهضة ، ط3 ، 1967 م :242.

43. الديوان:35.

44. الايقاع في الشعر العربي :79.

45. البنية الايقاعية في شعر فدوى طوقان ،رسالة ماجستير ،مسعود وقاد ،جامعة ورقلة،2004م:111.

46. تداعي الحروف في النص العربي :70 .

47. الديوان :61.

48. ينظر : استخدامات الحروف العربية، سليمان فياض ،دار المريخ للنشر،1998م : 65,93,114.

49. ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان و البديع. السيد احمد الهاشمي ، المكتبة العصرية ، بيروت :325 .

50. دروس البلاغة العربية ،نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي،ط1 ،الدار البيضاء ،بيروت ، 1992 م :156.

51. الجناس المصحف وهوما اختلف ركناه في هيئات الحروف اي حركاتها وسكناتها . جواهر البلاغة :328.

52. الديوان:62.

53. الديوان :40.

54. يكون الجناس المضارع باختلاف ركنيه في حرفين لم يتباعدا مخرجاً ، جواهر البلاغة:327.

55. الديوان:43.

56. جواهر البلاغة :332.

DOI:10.18018/URUK/018-11/94-108

57. ينظر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القران ،لابن أبي الإصبع المصري ،تحقيق د.حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، 1963م:299.

58. الديوان :54.

59. الديوان :66.

60. البنية الايقاعية في شعر الجواهري، اطروحة دكتوراه، عبد نور داود عمران، جامعة الكوفة،2008م :235.

61. الاسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة ،د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي،1992م:76.

62. ينظر: جواهر البلاغة :333.

63. الديوان: 61.

64. الديوان:140

65. اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد. العراق ، ط 1 ، 1997م : 117.

66. قضايا الشعرية :66.

67. ينظر بنية الايقاع في الشعر الجزائري :254

68. ينظر: اللغة الشعرية :120

69. الديوان :41.

70. ينظر : (التوازي في شعر يوسف الصائغ واثره في الإيقاع والدلالة) ، سامح رواشدة ، مجلة أبحاث اليرموك ، اربد .الأردن ، مج 16 ، ع2 ، 1998م : 19 .

71. الديوان :43.

72. بنية الايقاع في الشعر الجزائري:261.

المصادروالمراجع:-

1. الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ،د. عبد الحميد جيدة ، مؤسسة نوفل ،بيروت ،ط1 ،1980 م.
2. استخدامات الحروف العربية، سليمان فياض ،دار المريخ للنشر،1998م .
3. الاسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة ،د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي،1992م.
4. الاسس النفسية للأبداع الفني في الشعر خاصة ، د. مصطفى سويف ،دار المعارف، ط 4.
5. البحث البلاغي عند العرب ، تأصيل وتقييم ، د. شفيع السيد ، دار الفكر العربي، د .ط.
6. بحور الشعر العربي عروض الخليل ، د. غازي يموت ، دار الفكر اللبناني ، ط2 ، 1992 م.
7. بناء لغة الشعر ، جون كوين ، ترجمة ، د. احمد درويش ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 1990م.
8. بنية اللغة الشعرية ،جان كوهن، ترجمة ،محمد الولي ومحمد العمري ،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء،ط1 ، 1986م.
9. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القران ،ابن أبي الإصبع المصري ،تحقيق د.حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، 1963م.
10. جواهر البلاغة في المعاني والبيان و البديع، السيد احمد الهاشمي ، المكتبة العصرية ، بيروت .
11. دروس البلاغة العربية ،نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،بيروت ،ط 1، 1992 م.
12. شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع ، صفي الدين الحلي ، تحقيق ، د. تنسيب نشاوي ، دار صادر ، بيروت ، ط2 ، 1992 .
13. شرح ديوان عنترة ،الخطيب التبريزي ،قدم له ووضع هوامشه وفهارسه ،مجيد طراد ،دار الكتاب العربي ،بيروت ،ط1 ،1992 م.

DOI:10.18018/URUK/018-11/94-108

14.الشعرية ، تزفيطان طوردوف ، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط2 ، 1990م.

15.شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة اسلوبية، د. محمد العياشي كنوني، عالم الكتب الحديث،الاردن،2010 م.

16.صلاح فضل و الشعرية العربية ،امجد ريان ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ،2000م.

17.فضاءات الشعرية ، سامح الرواشدة ،المركز القومي للنشر، ،إربد ،ط1.

18.فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي ، منشورات مكتبة المثنى، بغداد ، ط5 ، 1977م.

19.في الشعرية ،كمال ابو ديب ،مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت، ط 1، 1987 .

20.القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، د. محمد صابر عبيد ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2001 م .

21.قضايا الشعر المعاصر،نازك الملائكة ، منشورات مكتبة النهضة ، ط3 ، 1967 م

22.اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد. العراق ، ط 1 ، 1997م .

23. المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ،د. عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر ، بيروت، ط2 ، ج1 ، 1970 م.

24.مفاهيم الشعرية– دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم ، المركز الثقافي ، ط 1,1992 م .

25.الموسيقا الشعرية ،د. صلاح عبد الحافظ، دار المعارف،ط2 ،1995 .

26. موسيقى الشعر ،د. ابراهيم انيس ، مكتبة الانجلو المصرية، ط6 ، 1988م .

27.موسيقى الشعر العربي ، د. حسني عبد الجليل يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ج1، 1989م.

28.نظرية ايقاع الشعر العربي، محمد العياشي، المطبعة العصرية ،تونس ،1976.

29.الوزن والشعر ،عبد الكريم الناعم ، دار المعرفة ، 1978م.

الرسائل و الاطاريح:-

1. البنية الايقاعية في شعر الجواهري، اطروحة دكتوراه، عبد نور داود عمران، جامعة الكوفة،2008م.
2. البنية الايقاعية في شعر فدوى طوقان ،رسالة ماجستير ،مسعود وقاد ،جامعة ورقلة،2004م.
3. جماليات التشكيل الايقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي ،اطروحة دكتوراه، مسعود وقاد، الجزائر ،جامعة الحاج لخضر ، 2010-2011م.
4. الشعرية في النقد العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق) رسالة ماجستير ’حامد سالم درويش، جامعة مؤتة،2006م.

المجلات والدوريات:-

1. التوازي في شعر يوسف الصائغ واثره في الإيقاع والدلالة ، سامح رواشدة ، مجلة أبحاث اليرموك ، اربد .الأردن ، مج 16 ، ع2 ، 1998م .

الصورة الفنية في الدراسات العربية المعاصرة (بحث منشور في مجلة بحوث جامعة حلب)،عدد13.

DOI:10.18018/URUK/018-11/94-108

Summary:-

The study dealt with the study of rhythm in the poems of the poetics, which was said by Antara Ben Shaddad, in to the daughter of his uncle Abla, in the context of modern monetary approach is (poetic), which seeks the scientific reasons that make the text a text of literature, as the field of poetry work is literary, This literature is supported by the poetic texts, which are the characteristic characteristics of the poetic language (1), in the words of the Russian Shaklaneen , who have given great importance to their study of the literal texts. The research has been on the statement of poetic function of the rhythm in the poems of betrayal revealing the potential of art, and achieve aesthetic pleasure, and its ability to influence the recipient, in addition to the reversal of the state of the creative and the experience of conflicting psychological cases.

The poems of Antara Ben Shaddad were flooded with rhythms of melodies with the sweetness and color of the poets of the pre-Islamic era. They possessed pure silica and sensuous sensations that enabled them to choose the rhythm that suits their feelings at the time of their poetic words. With a beautiful rhythmic resonance, compatible at the same time with the rhythm of the poem and its various themes in general, in addition to many of the graphic methods to achieve an internal rhythm, enabling the poet to provide it, including poems of genesis, repetition.