الفصلُ الرابعُ

البنية الإيقاعية في قصيدة الإبيجراما

مهاد : مفهوم البنية الإيقاعية.

(١) الإيقاع الخارجي (الوزن).

(٢) الإيقاع الداخلي.

(٣) الإيقاع البصري.

(٤) القافية.

obeikandl.com

الفصل الرابع

(١) البنية مفهوم الإيقاعية :-

تشكل البنية الصوتية / الإيقاعية في قصيدة الإبيجراما ركناً أساسياً، حيث إنها تحمل دلالات متعددة من حيث التناول والطرح والإلقاء، فقد كان الإيقاع بصفة عامة يعد ميزة من ميزات الشعر؛لأن النقاد القدماء عندما وضعوا تعريفاً للشعر،جعلوا الإيقاع/الوزن جزءاً من هذا التعريف، وهو أن الشعر كلام موزون مقفي يحمل معنى ؛ ومما لا شك فيه أن الإيقاع الخارجي تجلى بصورة كبيرة في قصيدة الإبيجراما على وجه الخصوص ؛ لأنها جزء أساسي من الشعر العربي الذي حمل كثيراً من الظواهر، وتعد الإبيجراما إحدى هذه الظواهر التي نحن بصدد دراستها .

والذي لا شك فيه أن للإيقاع مفاهيم متعددة ، ولم يتفق النقاد والباحثون حول مفهوم واحد للإيقاع، ومايهمنا هو البحث عن جذور هذا المصطلح ومدلولاته؛ "فتشتق كلمة الإيقاع " *Rhythme* " في اللغات الأوروبية من " *Rhthmos*" اليوناني وهو بدوره مشتق من الفعل " ***Rheein*** " بمعنى ينساب أو يتدفق ، وفي اللغة العربية يرجع أن لفظ الإيقاع مشتق من التوقيع، وهو نوع من المشية السريعة؛ إذ يقال : (وقع الرجل) أي مشى مسرعاً مع رفع يديه؛ ومن المعروف أن مشية الإنسان من أهم الأصول الحيوية التي يرجع إليها الإيقاع(١) ويستخدم الإيقاع أساساً في الموسيقى ، بوصفه نظاماً من الأصوات المتوالية على مدى زمني معين"(٢) فالإيقاع إذن هو تلك البنية الصوتية التي تعتمد فيما تعتمد على العلاقات الصوتية للحروف والكلمات والجمل فيما بينها. "ويمكن النظر إلى المستوى

(١) انظر : فؤاد زكريا : مع الموسيقى ، نهضة مصر ، د.ت ، صـ٥١ .
(٢) انظر : سيد البحراوي في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، دار شرقيات : سنة١٩٩٥ ، صـ٥٧ .

الصوتي (الإيقاع)؛ بوصفه أحد الدوال اللغوية التي ينبني بها النص الشعري، وتتشكل دلالته؛ هذا الدال غير المنفصل عن مدلوله أو مدلولاته التي قد تتعدد على أن ارتباطه بالمدلول ليس اعتباطياً على نحو ما يرتبط الدال المدلول في النظام اللغوي"(١). وقد أشار إبراهيم أنيس إلى أن " الإيقاع هو العنصر المهم للموسيقى؛ الذي يفرِّق بين توالي المقاطع حين يراد لها أن تكون نظماً، وتواليها حين تكون في النثر. وقد يختلف الإيقاع باختلاف البيئات"(٢). ويشير محمد مندور إلى أن "الإيقاع في علم الموسيقى (*Rhythme*) هو تردد ظاهرة معينة على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة داخل الوحدة الموسيقية ، وقد تكون هذه الظاهرة صمتاً خفيفاً أو سكونا أو حركة معينة"(٣)، فالإيقاع الشعري إذن قد يرتبط ارتباطاً شديداً بالإيقاع في علم الموسيقى؛ لأن كلا الفنين يعتمد على الصوت الذي يحدث إيقاعاً يقع على السامع أو القارئ في حالة الإيقاع البصري، الذي يعتمد على التشكيل الطباعي في فضاء الصفحات .

وقد أشار ابن فارس إلى أنه لا فرق بين العروض والإيقاع وأن " أهل العروض مجمعون على أنه لافرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أنَّ صناعة الإيقاع تقسم بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"(٤). والذي لا شك فيه أن الإيقاع بنوعيه الخارجي والداخلي، يمثل البنية الرئيسية التي يتكئ عليها الشاعر عندما يقصد كتابة القصيدة؛ لأن أفق التوقع المباشر عندما نسمع مفردتي (شعر – قصيدة) فإننا نسمع كلاماً مختلفاً له وقع/جرس موسيقى يبعث في النفس والروح الانتشاء والتأثر

(١) شكري الطوانسي:مستويات البناء الشعري عند محمد ابراهيم أبي سنة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،صـ ١٨ .
(٢) انظر : إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، دار القلم ، بيروت – لبنان ، ط٤ ، سنـ ١٩٧٢ ـة ، صـ ٢٤٩ .
(٣) محمد مندور : الأدب وفنونه ، نهضة مصر ، سنـ ١٩٩٦ ـة ، صـ ١٣٤ .
(٤) ابن فارس : الصاحبي في فقه اللغة العربية ، تحقيق : السيد أحمد صقر ، سلسلة الذخائر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سنة ٢٠٠٣ ، صـ٤٦٧ .

وقد أشار جهاد فاضل إلى أن : "الإيقاع/العروض الخارجي هو الذي يلملم شتات القصيدة ويحافظ على بنيتها من التبعثر خلال الوزن والقافية، وإن كنت لا أقصد بذلك مفهومها القديم الذي وضعه الخليل بن أحمد ، إذ دخلها كثير من التغيير والتبديل في وقتنا الحاضر إذ لم تعد أوزان الخليل أوزاناً مقدسة؛ لأنها ليست عقيدة لا يمكن لمساس بها بل هي طريقة ونهج، بل بإمكان الشعراء المعاصرين إبداع إيقاعات عصرية جديدة "(١)؛ ولذلك يصبح الإيقاع "جزءاً أساسياً في بناء النص بوصفه روحاً تسرى في النص الشعرى، وتعتمد لى النشاط النفسى للمبدع ذاته و المتلقى على السواء"(٢) فالمبدع إذن هو خالق لهذا الإيقاع الذى يتبناه/ يدور في فلكهِ الموسيقى الذى يبعث في النفس حالات تغير وتبدله في آن واحد ويمثل الإيقاع في القصيدة العربية محوراً مهماً فهو بمثابة العمود الفقرى بالنسبة للشعر، ولا يخلو نص شعري من الإيقاع بنوعيه (الخارجى و الداخلى)" فكل تراثنا الشعرى قديمه وحديثه وصولاً إلى قصيدة الشعر الحر يعتمد اعتماداً على الإيقاع الموسيقى للتفعيلات، والقصيدة العربية بشتى أنماطها (العمودية والسطرية والنثرية) يشكل الإيقاع فيها محوراً جوهرياً، كما أنه يضفي عليها بعداً جمالياً ودلالياً، ويرجع هذا إلى أن العربية تقوم على مبدأ التناسب الإيقاعى والموسيقى في كثير من الأحيان"(٣) ويشير الدكتور صلاح فضل إلى أن الثورة الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر تتغير وتتشكل من جديد فيقول: "وإذا كانت ثورة الإيقاع التى شهدها الشعرالعربى المعاصر قد انتقلت بالمظهر الصوتى الخارجى للشعر من مجرد عرف محتوم مقولب إلى بنية محفزة وسببية تتشكل من جديد في كل مرة، عبر مستويات متدرجة ، تبدأ من القصيدة العمودية، التى تظل قطباً مرسوماً،

(١) انظر : جهاد ناضل : قضايا الشعر الحديث ، دار الشروق ، بيروت ،ط١ سنة ١٩٨٤ ، صـ٦٢ .
(٢) محى الدين اللاذقانى:القصيدة الحرة(معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية) فصول مج (١٦) سنه ١٩٩٧ صـ٤٤.
(٣) مراد مبروك : من الصوت إلى النص ، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعرى ، كتابات نقدية ع (٥٠) الهيئة العامة لقصور الثقافة سنه ١٩٩٦ ، صـ٥٠.

إلى قصيدة النثر التى تمثل غاية الإنحراف عن النموذج الأول، فإن توظيف هذا المد الإيقاعى الصرف يظل ملمحاً فارقاً وجوهرياً يميز بين الأساليب الشعرية ويحدد درجة قربها أو بعدها من الغنائية التى تكاد تتمركز عن القطب الأول، كما يرتبط هذا الملمح بعنصر أساسى آخر هو التكرار الذى يمسك الشعر الغنائى عن التفكك والانحلال"(١). ومن ثم فقد يمثل إيقاع في القصيدة العربية الحديثة مركزاً أساسياً مهماً فهو بمثابة العمود الفقرى بالنسبة للشعر، ولا يخلو نص شعرى من الإيقاع بنوعيه (الخارجى والداخلى). والذى لا شك فيه أن الإيقاع مصطلح أعم و أشمل من العروض؛لأنه يكمن في الأشياء جميعاً، فكل شئ له إيقاعه الخاص به في الحياة؛ لأن الإيقاع بصفة عامة هو "مصطلح موسيقى استخدم مجازاً للنظام الصوتي اللغوي، باعتبار توافق العناصر الصوتية والزمانية وضوابط الانتظام قبل أن يرقى إلى مستوى المصطلح "(٢). وفي تعريف ابن سينا ما يدل علي أنه قد أصبح حينئذ مصطلحاً للنظام الصوتى الشعرى / الإيقاع الشعرى، كما هو مصطلح للنظام الصوتى الموسيقى تقدير ما لزمان النقرات، " فإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرياً"(٣). ويركز (جون كانتينو) في تعريفه على الصوتى المسموع :"تردد ارتسامات سمعية متجانسة بعد فترات ذات مدىمتشابه "(٤) ويشير محمد الهادى الطرابلسي إلى أن الإيقاع هو " كل ما يمكن تنميطه من ضروب، وما تبين النصوص، إنه ينتظم مجموعات كبيرة منها ، ويتحكم في جميع الوحدات الكلامية في النص الواحد ..... ، وهو المادة الصوتية الموظفة في النصوص

(١) صلاح فضل : أساليب الشعرية العربية المعاصرة ، سلسة كتابات نقدية ع (٥٤) الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٦ ، صـ٣٧.
(٢) محمد عبد الحى : التنظير النقدى ، منشأة المعارف ، صـ٩٨.
(٣) ابن سينا ، الشيخ الرئيس : كتاب الشفاء ، القاهرة ١٩٨٦، صـ٢١.
(٤) جان كانتينو : دروس في علم الأصوات العربية : ترجمة صالح القرمادى ، تونس ١٩٧٠ صـ١٩٤.

الشعرية توظيفاً متنوعاً من نص إلى آخر، بل من موضوع إلى آخر في صلب النص الواحد أيضاً، وهو الذى يلاحظ من خلال تكرار الحروف والمفردات، والجناس والطباق وتوازن الجمل وتوازيها "[(١)].الذى لا شك فيه أن قصيدة الإبيجراما في الشعر العربى الحديث جاءت محملة بالإيقاعات المختلفة، متخذة من التفعيلة منطلقاً لها، ونلاحظ ذلك عند الشاعر عز الدين إسماعيل ، وأحمد مطر، وعبد المنعم عواد يوسف، وكمال نشأت، وغيرهم من الشعراءومن الملاحظ أن قصيدة الإبيجراما قد اتكأت على تفعيلات بعينها، نجد تفعيلات المتدارك و المتقارب والرجز، والوافر، والكامل ..وغيرها.

ومِنْ ثَمَّ فقد كان لزاماً على الباحث أن يتناول البنية الإيقاعية في قصيدة الإبيجراما من زاويتين أساسيتين هما الإيقاع الخارجى المتمثل في التفعيلات المتفاوتة والإيقاع الداخلى المتمثل في الظواهر الإيقاعية المتباينة مثل التكرار بأنماطه المختلفة كتكرار الحروف، والمفردات، والجناس، والطباق و توازن الجمل – وغيرها وقصيدة الإبيجراما لم تتنصل من الشعر العربى / الوزن العروض ، بل هى تكمن في صميم هذا الشعر وموسيقاه الخارجية والداخلية على حد سواء .

١- الإيقاع الخارجي (الوزن):

يمثل الإيقاع الخارجي في قصيدة الإبيجراما جزءاً أساسياً في بنية هذه القصيدة والذي ينتج عنها دلالات متعددة على مستوى الشكل والمضمون، ومن ثَمَّ فقد تشي هذه الدلالات الجمالية كلها إلى ماهو معروف بالموسيقى الشعرية التي تضفي جرساً موسيقياً مناسباً للوقع الشعري لدى الشاعر منتج النص والمتلقي . ونلاحظ ذلك عند الشاعر عز الدين إسماعيل من خلال ديوانه الإبيجرامي "دمعة للأسي .... دمعة للفرح" فقد جاء هذا

(١) محمد الهادى الطرابلسي : في مفهوم الإيقاع ، حوليات الجامعة التونسية ، ع٣٢ ، ١٩٩١،صـــ٢١.

الديوان موزوناً في جملتهِ متكئاً على تفعيلاتٍ معينة أغلبها تقترب من المتدارك والمتقارب، والوافر، وتفعيلات الكامل، والرجز، وغيرها . فيقول الشاعر في إبيجراما بعنوان "تسبيحة"(١):

لطمة هاهـــنا

/ه//ه /ه//ه فاعلن فاعلن

عطفة من هناك

/ه//ه /ه//هه فاعلن فاعلان

وخزة في الحشا

/ه//ه /ه//ه فاعلن فاعلن

مرفأ من هلاك

/ه//ه /ه//هه فاعلن فاعلان

أنت ها ذا ترا ني ولَسْ

/ه//ه /ه//ه /ه//ه

ت أراك

///هه

من الملاحظ أن الشاعر العربي عز الدين إسماعيل يتكئ على استخدام تفعيلة (المتدارك) بشكل واضح، حيث إنه يميل إلى استرسال الحادثة، محاولاً إيجاد علاقة ما بين الفكرة الملحة عليه، فيعمل على استدعائها لحظة بلحظة ، مما يشي بأن الشاعر يمزج

(١) عز الدين إسماعيل : دمعه للأسى ، دمعة للفرح ، صـ ٢٣ .

obeikandi.com

بين الحس النفسي والحس الموسيقي هذا الحس النفسي المشوب بالحزن والفجيعة وبين الجرس الموسيقي الهادئ الذي يقترب من الأذن شيئاً فشيئاً محدثاً قلقاً ما لدى المتلقي للقارئ.

ومن الملاحظ أيضاً أن الشاعر عز الدين إسماعيل يتكئ في بعض نصوصه الإبيجرامية على تفعيلة الرجز فيقول في إبيجراما بعنوان "اللون الصريح" :

استعرضت الألوان لكي أنسج لي لوناً يسترني
/ه/ه/ه/ه /ه/ه ///ه //ه /ه/ه /ه/ه ///ه
فاعل فاعل فاعل فعلن فاعل فاعل فاعل فاعلن

فتنا زعني ال أخضر والأح مر وال أسود والأبيض
///ه ///ه //ه /ه/ ///ه //ه /ه/ه/ه

كل يستع رض أب هته
/ه/ه /ه/ه ///ه ///ه

لكني آثرت أخيراً لون يقيني
لون جنوني :
أن أستر عريي في عريـــي [1]

يبدو أن الشاعر عز الدين إسماعيل يمتلك أدواته الموسيقية التي تعينه علي مزج الفكرة بالموسيقى امتلاكاً شديداً؛ لأنه يحاول أن يستحدث بعض الأوزان / التفاعيل ذات الجرس الموسيقي الخلَّاب، فهو يبدأ بتفعيلة المتدارك (فعلن ، فعلن ثم تطرأ

(١) عز الدين إسماعيل : دمعة للأسى . دمعة للفرح ، صـ ٢٧ .

على هذه التفعيلة بعض الزحافات، نظراً لتنازع الشاعر الشديد بين علاقته القوية بالألوان في الحياة، ولكنَّه عندما تتنازعه الألوان لا يختار إلا لونه (هو) لون يقينه ، فتراوحت التفعيلات ما بين تفعيلة الرجز الكاملة (مستفعلن) تكررت مرتين، ومستعلن ومتعلن (/٥//٥) وهذا لا يخلو من دلالة فنية وجمالية ، تتجلى خلف النص الابيجرامي العذب الجميل الذي لا يخلو أيضاً من مفارقة قوية بالنسبة للشاعر أولاً ثم المتلقي ثانياً وهي أن المنتصر في النهاية هو اليقين/ الحق، أما الألوان جميعها / الزائف منها فسوف تنزوى لتجد لنفسها مكاناً ما لدى الضعفاء وذوي الخروق الواهية. ويقول عز الدين إسماعيل في إبيجراما بعنوان الوجه الآخر(١) :

هل تد ري لم لا يض حكني ال مضحـــك
/٥/٥ /٥// /٥/٥ ///٥ /٥/٥

لا يب كيني ال مبكي ؟
/٥/٥ /٥/٥ /٥/٥

كلاً ..
/٥/٥

لكن ني أع رف أن نك تض حك لل مبكي .
/٥/٥ /٥/٥ ///٥ ///٥ ///٥ /٥/٥

تبكي للمضحك .

(١) السابق : صـ ٣٧.

من الملاحظ في الإبيجراما السابقة أن تفعيلة المتدارك تطغى بشكل كبير في هذه الإبيجراما السابقة، وأظن أن قصيدة الإبيجراما تميل إلى البوح الموجز/ أي أن الشاعر لا يعتمد أن يختار التفعيلة التي يكتب عليها؛ لكن القصيدة هي التي تفرض نفسها ، بل تفرض إيقاعها الخاص بها (التفعيلة) ومن الملاحظ أن تفعيلة المتدارك أصابها الخبن (فعلن) (/٥/٥) في بعض الأحيان كما استحدث الشاعر تفعيلة أخرى وهي (فاعل)، ويجيز أصحاب الشعر الحر هذه التفعيلة، ويرون أنها لا تمتنع في الخبب "بل يندفعون إليها بوصفها إحدى الإمكانات المتاحة في هذا الوزن، وساعدهم في ذلك آراء النقاد والدراسين التي تكاد تتفق على قبول (فاعل') في حشو الخبب، واعتبارها ظاهرة خاصة به(١)، ومن ذلك ما ذكرته نازك الملائكة حول هذه التفعيلة (فاعلُ) فتقول: "وقد أدركت فوراً أنه على حق، وأن تفعيلتي دخيلة، وجلست أفكر مندهشة في سبب هذا الذي وقع لي، فكيف ولماذا أَجاز أن تقبل أذني المرنة خروجاً على الوزن مثل هذا ؟ "..... وجاء الجواب بعد قليل من التأمل، وكان جواباً بسيطاً وواضحاً ، إن أذني على ما مر بها من تمرين تقبل هذا الخروج، ولا ترى فيه شذوذاً، فليس هو خطأ وقعت فيه وإنما هو تطوير سرت عاليه وأنا غافلة، ومعنى ذلك أن (فاعلُ) لا تمنع في بحر الخبب (المتدارك) وأن الأذن العربية تقبلها"(٢). ويشير الناقد الدكتور عز الدين إسماعيل إلى أنه قد أعلن الذوق العام تقبله لهذه التفعيلة الطارئة على وزن الخبب بعد أن تفشت في قصائد كثيرة من الشعر المعاصر الجديد، وفي ظني أنه لم يمكن لهذه التفعيلة في الذوق، ولم يكثر استخدامها في الشعر الجديد؛ إلا لأن بينها وبين تفعيلة الخبب نفسه (أى فعلن) ما

(١) عزة محمد جدوع : شعر حسن طلب ، دراسة في الإيقاع ، ابن سينا للنشر ، القاهرة ، صـ ٤٢ .
(٢) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر : دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٩٤ م : صـ ١٣٥

سميناه بعلاقة التداخل"[١]. ومن ثم فإن علاقة التداخل الموجودة بين (فعلن) تفعيلة الخبب و(فاعل‘) هي علاقة متوازنة، لا تحدث نشوزاً لدى المتلقي بل هي تدعم الجرس الموسيقي/ الوقْعُ الذي يشعر به المتلقي الخاص/ العام. ويبرر الدكتور محمد النويهي ورود (فاعل) في حشو الخبب؛ "لأنه أكثر البحور ارتباطا بنظام البند وتأثراً به. فقد ارتبطت تفعيلة الخبب (المتدارك) تحديداً بالنبر بشكل مباشر (فاعِل‘) ومن ثم فقد يصبح وجودها داخل تفعيلة الخبب وجوداً طبيعياً"[٢]، وقد أشار الدكتور إسماعيل جبرائيل العيسى إلى أن (فاعل‘) تتكون من أربعة متحركات وسواكن، وأن جميع الاحتمالات الممكنة لنطق أربعة حروف هي كالتالي :(فَعَلِت‘ – فَعِلُنْ – فَعُولُ – فَعُولْ – فَاعِلُ –فَاعِلْ) وجميع هذه التفعيلات ترد في النثر بلا استثناء، ولكن إذا رجعنا إلى تفعيلات الشعر، نجد أن أربعة منها فقط تجوز في الشعر هي : فَعِلُن (///٥)، فَعُولُ (//٥/) ، فعولْ (//٥٥) فاعل (/٥/٥) وتبقى تفعيلتان لا تجوزان في الشعر هما فَعِلَت‘ (////) وفاعل (/٥//) ومن ثم فقد يشير في ختام رأيه بأن التعليل المعقول لورود (فاِعلُ)في الشعر الحر هو قربه من النثر، وبعده عن موسيقى الشعر العربى "[٣]. وفي ظني أن الشاعر عز الدين إسماعيل قد استخدم إيقاع المتدارك نفسه في موسيقى هذه الإبيجراما متوازياً مع الجو المحزن الذى يدور في فلك المفارقة اللفظية تارة والمعنوية تارة أخرى، فيجئ الحس الموسيقى مناسباً/ متماشياً مع الحس النفسي للنص الشعري إن جاز القول . ويتكئ الشاعر عز الدين إسماعيل على الإيقاع الصاخب أحياناً المفعم بالثورة والصياح والصوت العلى المشوب بالصراخ والحزن فيقول في إبيجراما بعنوان "انتفاضة" :

(١) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة بيروت ، ط (٥) ١٩٨٨، صـ ١٠٨ .
(٢) محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، الخانجي ، القاهرة ط٢ ، ١٩٧١ ، صـ ٢٤٣-٢٤٥ .
(٣) إسماعيل جبرائيل العيسى : نقض أصول الشعر الحر ، دار الفرقان ، عمان ، الأردن ،ط(١) ، ١٩٨٦ ، صـ١٢٨

"هل يملك العصفور مقصوص الجناح
أن يستعيد عشه السليب ؟
بعض الشعوب يملك القنبلة الذرية
لكنه ترعبه انتفاضة الحجـــر "[1].

نلاحظ اتكاء الشاعر عز الدين إسماعيل على تفعيلة الرجز بأشكالها المختلفة التى تخدم نصه الشعرى الثائر الذى تكمن في خلفيته القصة/ الحدث الذى يدور الشاعر في فلكه؛ لأن الحدث هو ما يهم الشاعر؛ لأنَّ همَّه الأكبر هو أنه يصور هذه الانتفاضة تصويراً قوياً يخيف مَنْ يملكون القنابل الذرية.

ومن ثم فإن الشاعرَ عز الدين إسماعيل يمزج بين إيقاعات الرجز المختلفة من خلال تعرض النص للزحافات والعلل الخاصة بالرجز فنجده يستخدم تفعيلة الرجز كاملة (مستفعلن) تارة وتارة أخرى يستخدم التفعيلة (مستعلن – متعلن) وهما من الفروع الإيقاعية لتفعيلة الرجز ونلاحظ أيضاً اهتمام شعراء الإبيجراما بالإيقاع الخارجى (الوزن) وتجلى ذلك لدى الشاعر أحمد مطر، فيقول في لافتة / إبيجراما بعنوان "الصدى:[2].

" صرختُ :لا
مـــن شـــدة الألـــــم
لكن صدى صوتي
خاف مـــن المـــوتِ

(١) عز الدين إسماعيل : دمعة للأسى ... دمعة للفرح صـ١٢٩ .
(٢) أحمد مطر : الأعمال الكاملة ، صـ٩.

فارتدّ لى : نعـــمْ " .

من خلال النص السابق نلاحظ أن الشاعر أحمد مطر يستخدم تفعيلة الرجز؛ لأنه يميل – فيما أظن – إلى خلق الإيقاع المفارق بين بداية النص ونهايته؛ لأنَّ المفارقة اللفظية الواقعة بين مطلع النص ونهايته هى التى تسيطر سيطرة كاملة على النص مما يشى؛ بأنَّ الشاعر لا يستخدم هنا تفعيلة الرجز استخداماً كاملاً، وكأنَّ صراخه المتقطع هو الذى أسهم في إنتاجية هذه الإيقاعية في النص الشعرى (الإبيجراما)؛ لأن قصيدة الإبيجراما فيما أظن – تميل إلى استخدام هذه الإيقاعات المتقطعة الموجزة إن جاز القول هنا. ويقول أحمد مطر في إبيجراما بعنوان أمام الأسوار(١):

"احتمالان أمام الشاعر الحر

إذا واجه أســـوار السكـــوت

احتمـــالان :

فـــأمَّا أن يمـــوتْ

أو يمـــوت" .

إن الذى لا شك فيه أن الشاعر أحمد مطر يحاول أن ينوّع تفعيلاته، ونلاحظ أنه يستخدم تفعيلة المتدارك (فاعلن) كاملة في بداية النص، ثم يستخدمها مخبونة (حذف الثانى الساكن) (فعلن)، ويتكئ على هذه التفعيلة (فاعلن) إلى نهاية النص مستخدماً الزحاف والعلة، متكئاً على الإيجاز اتكاءً شديداً، ويكمن الإيقاع الخارجى المحيط بالنص من خلال تفعيلة المتدارك التي تعطي الشاعر بوحاً وإيجازاً في الوقت نفسه من خلال التدفق الشعرى الذى يقوم به؛ فهو شاعرٌ ثائر في المقام الأول. ومن ثم فإنَّ الشاعر

(١) السابق ، صـــ٥١١ .

openkandil.com

أحمد مطر لا تشغله موسيقى النص الشعري بمقدر ما يشغله المضمون الشعري من الفكرة التى يريد بثها إلى المتلقي تحديداً، فيقول في إبيجراما بعنوان "سر المهنة" :

"اثنـــان في أوطـــاننا
يرتعـــدان خيفـــة
من يقظـــة النـــائِم
اللـــص .... و الحـــاكم !"(١) .

من خلال اللافتة السابقة/ الإبيجراما نلاحظ أن الشاعر أحمد مطر يستخدم تفعيلة الرجز الكاملة في بداية النص، ثم يتكئ على بث روح المفارقة في الإبيجراما من خلال اتكائه على الإيقاع المنتظم الذى يصحبه التوازن اللفظى بين المفردات؛ لأن قصيدة الإبيجراما تفرض إيقاعها الخاص بها، فيعتمد التكثيف في البنية الإيقاعية متوازيةً مع التكثيف في البنية اللفظية/ اللغوية إن جاز القول. ومن ثم فقد يشعر المتلقي الخاص بأن هذا النص الإبيجرامي، إنما هو نص يحتاج إلى إيقاع خاص به يكون حاداً وقوياً، ومؤثراً تأثيراً شديداً على المتلقي، لا من خلال اللغة فقط ولكن من خلال الوزن أيضاً؛ ولذلك نلاحظ أن أحمد مطر ينوع في استخدام تفعيلاته فيقول في قصيدة "لن أنافق" (٢) :

"نـــافقْ
و نـــافق
ثـــمَّ نافق ، ثـــمَّ نافق
لا يسلم الجسدُ النحيل من الأذى

(١) السابق ، صـــ٢٠٢ .
(٢) السابق ، صـــ١٠٦.

إن لـــم تنـــافق

نـــافقْ

فماذا في النفاق

إذا كذبْتَ وأنت صادق ؟" .

نلاحظ في النص الإبيجرامي السابق، أنَّ الشاعر نوَّع في استخدامات تفعيلة المتدارك، حيث إنه اتكأ بشكل واضح على تفعيلة (الخبب) (فعلن) تارة وفاعلن تارات أخرى هذا لا يخلو في حقيقة الأمر من دلالات جمالية وفنية، تتعلق بالإيقاع العروضي المتمثل في تفعيلة المتدارك التي يخرج من خلالها الشاعر إلى النثر الشعرى، فهي تمد الشاعر بمقومات إيقاعية لا تمنحها أى تفعيلة أخرى سوى الرجز، ومن الظواهر اللافتة للنظر، أن الشاعر قد مزج بين تفعيلات مختلفة تتبع في أصولها بحوراً مختلفة أيضاً مثل تفعيلة فعولن التى تحيل إلى (بحر الطويل) (فعولن – مفاعيل) وتفعيله المتدارك فاعلن فقد يعطى هذا المزج نوعاً من الإيقاعات الصاخبة التى تحمل في طياتها سخرية في النص الشعري من الواقع على وجه الخصوص.

ومن النصوص التى اتكأت على إيقاع المتدارك كثيراً قول الشاعر أحمد مطر في إبيجراما بعنوان قواعد يقول (١):

"بدعـــة عند ولاة الأمر

صارت قـــاعدة

كلهم يشتم أمريكـــا

(١) السابق : صـ٦٢.

وأمريكـــا
إذا ما نهضوا للشتم
تبقى قاعـــدة
فإذا ما قعدوا
تنهض أمريكا لتبنى
.... قاعدة !" .

ومن الملاحظ أن الشاعر أحمد مطر يميل إلى تقنية المزج بين تفعيلات البحور المختلفة، فنلاحظ ذلك من خلال الإبيجراما السابقة التى استخدم فيها تفعيلة المتدارك (فاعلن /٥//٥) في بداية النص، ثم قام بعملية التداخل الوزني بين التفعيلات أو التداخل الإيقاعى عندما استخدم تفعيلة الوافر(مفاعلتن (//٥/٥/) ثم عاد مرة أخرى إلى تفعيلة المتدارك المخبونة (/٥/٥) (فعلْن)، ومن ثمَّ فإن قصيدة الإبيجراما تتمتع بسمات عدة من خلال البنية المغايرة في الإيقاع الشعرى الذى يعد ظاهرة من ظواهر البنية الكلية للنص الإبيجرامى الشعرى في الشعر العربي الحديث.

ونلاحظ ذلك أيضاً لدى الشاعر كمال نشأت فيقول في إبيجراما بعنوان "مسافر"[1] :

مـــسافر ....
مـــسافرُ
ولا وصول ... ! " .

(١) كمال نشأت : مسافر ولا وصول ، صـ ١٥ .

من الظواهر الإيقاعية في إبيجرامات كمال نشأت ميله الشديد إلى تفعيلة الرجز المخبونة التي حذف منها الثاني الساكن بدلاً من أن تكون مستفعلن (/٥/٥//) أصبحت متفعلن (//٥//) وبهذا فقد قدّم الشاعرُ تفعيلة جديدة مكونة من حركة وسكون (/٥) (مسـ) فقد جعلت الأذن تلتحم التحاماً شديداً بالنص، مما يشي بأن خروج الشاعر، ليجلب تفعيلة أخرى لم يعد نشوزاً، لكن الأذن العربية الحديثة قد أجازت هذا الإيقاع الجديد المتمثل في هذه التفعيلة القصيرة. ويقول الشاعر كمال نشأت في إبيجراما بعنوان "الوطن"(١) :

" الوطن

إن تَبْعُدْ عن وطنـــك

لا يبعد عنك

حتى في خدر النوم " .

استخدم الشاعر كمال نشأت في إبيجراماته تفعيلة المتدارك بشكل واسع ، كما في النموذج السابق، والذي لا شك فيه أن النص الابيجرامي الشعري عند كمال نشأت يعتمد اعتماداً قوياً ومباشراً على التفعيلات القصيرة التي تعطي جرساً موسيقياً صادقاً يلتحم هذا الوزن/ التفعيلة بنية الجملة من الناحية التركيبية والدلالية على حد سواء. ومن ثم تعتمد الإبيجراما الشعرية في الشعر العربي الحديث على التفعيلات القريبة من حيث المقاطع الإيقاعية المتشابهه ؛ لأنها تحمل فكرة متشابهة أيضاً.

(١) السابق صـ ٢٦

opeikanar.com

يبدو أن تفعيلة المتدارك تطغى بشكل كبير في قصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث ولدى شعراء الإبيجراما على وجه الخصوص، ونلاحظ ذلك عند الشاعر عزت الطيري فيقول في إبيجراما بعنوان "صمم" (١) :

"كـــان يـــغني
للشـــجر الحـــالم
فيجود
بتفاح عذبٍ .....
منذ شهورٍ وهو يتيهُ
ويصبو
ويغني .....
والشـــجر ضنينٌ بالتفاح ،
فهل صار الشجرُ
أصمَّـــاً ؟!!" .

وقد استخدم الشاعر عزت الطيري تفعيلة المتدارك الأصلية (فاعلن) دون اللجوء إلى الجوازات في مطلع الإبيجراما، لكنه لجأ إلى الجوازات بعد ذلك عندما نجده يستخدم تفعيلة (فعلن) الخبب، ثم يحاول أن يستحدث تفعيلة أخرى أجازها بعض النقاد وهي (فع) (٥/) وهي تتكون من حركة وسكون، لتجعل البيت الشعري/ الجملة موزونة من الناحية الموسيقية، وقد سبق واستخدمها الشاعر كمال نشأت وأحمد مطر، ومن ثمَّ فإن

(١) عزت الطيري : سوسنة الخمسين ، صـــ ١٤٥.

obeikandl.com

مثل هذا اللجوء المقنن/ المحسوب يجعلنا أمام سؤالٍ محير – في حقيقة الأمر – هو لماذا يلجأ هؤلاء الشعراء إلى استحداث هذه التفعيلات الجديدة؟ أظن أن الشاعر يضيق بالوزن العروض الذي وضعه العلامة الخليل بن أحمد الفراهيدي، فيظنون أنهم أكبر من هذا العروض كما سبقهم في ذلك الشاعر العباسي أبو العتاهية، ومقولته المعروفة (أنا أكبر من العروض). والذي لا شك في أن الشاعر عزت الطيري يتكئ على الوزن ويميل إليه، فهو لا يتعمد ذلك بالطبع، ولكن الدفقة الشعرية تفرض نفسها عليه ويقول في إبيجراما بعنوان "موت"(١) :

"سقـــط القـــارب
في بطـــن النـــهر ...
فبكى النـــهرُ
وواساه طويلاً
حتى أخر
أنفاسِـــهْ"

من الملاحظ أن الشاعر عزت الطيرى يتكئ على تفعيلات بعينها، ويتضح ذلك جلياً في الإبيجراما السابقة، عندما يستخدم تفعيلات المتدارك، فإن هذا التنويع الإيقاعي داخل قصيدة الإبيجراما عند عزت الطبرى يعد سمه رئيسية من سمات هذه القصيدة بوجه عام، والذى لا شك فيه أن هذا التنويع لا يخلو من دلالات فنية، أهم هذه الدلالات أن الشاعر الذى يكتب قصيدة الإبيجراما يريد أن يثبت فكرته العميقة والواسعة في الوقت نفسه في إطار شكلي ضيق، بحيث تصل رسالته إلى المتلقي بأسرع إيقاع وفي طريق مباشر

(١) السابق ، صـ ١٦٨

opeikandi.com

ولذلك فإنه يلجأ إلى التنويع الإيقاعي داخل النص الشعري الواحد أو فيما أسميناه (بقصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث). ومما لاشك فيه أن قصيدة الإبيجراما في الشعر العربى الحديث قصيدة ذات خصوصية فنية وموضوعية، تختلف اختلافاً كبيراً عن القصيدة الشعرية الطويلة على وجه الخصوص؛ لأن الإبيجراما الشعرية هى ليست بالتحديد القصيدة القصيرة، لكنها تخرج من بوتقه هذه القصيدة القصيرة؛ لأنَّ القصر أحد سمات الإبيجراما الشعرية بصفة عامة في الشعر اليوناني والأوروبي والشعر العربى الحديث، وقد يرى الباحث أن الشاعر أدونيس (علي أحمد سعيد) قد اتكأ في بعض قصائده القصيرة على خلق نوع أدبي جديد وهو الإبيجراما الشعرية التي نحن بصدد دراستها، وقد لاحظ الباحث أن الشاعر أدونيس يمتلك حساً مفارقاً، وهذا الحس قد تجلى بشكل كبير في داخل نصوصه الشعرية فيقول في قصيدة طويلة بعنوان "قالت الأرض" (١):

"لغة الحق أن نموت مع الحقِّ
انتصاراً أو أن نموت انكسارا
ليس عاراً لنا ، إذا ما نكبنا
إن في خفضنا الجباه العارا "

جاءت هذه القصيدة (قالت الأرض) في ثمانية وثلاثين مقطعاً، والمقطع الذى يدخل تحت نوع الإبيجراما هو هذا المقطع السابق الذى وضعه الشاعر تحت الرقم الخامس عشر، والمبرر الذي جعل الباحث يختار هذا المقطع تحديداً هو أن المتلقي يشعر من الوهلة الأولى أنه أمام إبيجراما شعرية، تجمعت فيها كل السمات تقريباً من حيث الإيجاز والرؤية العميقة، والمفارقة والحكمة التى تنتج عنها الدهشة المعبرة أتم تعبير عن واقعنا

(١) أدونيس : الأعمال الكاملة ، صـ١١ـ .

المعاصر، على الرغم من الشاعر قد كتب هذه القصيدة منذ فترة بعيدة جداً، ومن الملاحظ أن الشاعر أدونيس يستخدم تفعيلة الرمل فاعلاتن (/٥//٥/) الأصلية مرة، ومرة يستخدمها ///٥/٥ (فعلاتن) المخبونة، يصنع هذا الإيقاع العروضي علاقة خفية بين النص الشعرى (الإبيجراما) والمتلقى الذى يشعر بالحزن والأسى تارة والفخر تارات أخرى . ويطرح الشاعر أدونيس من خلال إبيجراما بعنوان "شرق الجمال" (١). رؤية الذات للعالم الذى يعيش فيه، هذه الذات التي تسترجع ملامح الجمال في الشرق فيقول :

كلما مـــرَّ ببالي
أن أرى شـــرق الجمالِ
ودعاني الشفق
محّي ، عِبرُ خطاي ، الطرق

من الملاحظ أن الشاعر أدونيس اتكأ بشكل مباشر علي استخدام تفعلية الرمل الأصلية (فاعلاتن) ثم اتبعها بتفعيلة قريبة منها (فعلات) في نهاية كل سطر شعري وأظن أن الشاعر أدونيس يستخدم هذه التفعيلة مستحدثاً في موسيقى السطر الشعري الذي يحمل أكثر من تفعيلة إنَّ هذه التفعيلات جميعها تصب في قالب شعري وحين يمتلك السرعة والخفة والصدمة في آن واحد . ونلاحظ ذلك أيضاً في شعر عيد الحجيلي، الشاعر السعودي هو وقرينه الشاعر محمد حبيبي، فيقول عيد الحجيلي في ديوانه قامة تتلعثم في قصيدة بعنوان "حصاد" (٢) :

"كُلما نضجت فكرةٌ

(١) السابق : صـــ٦٩.
(٢) عيد الحجيلي : قامة تتلعثم ، شرقيات ، ٢٠٠٤ ، صـــ٦٣ .

openkanal.com

في عذوق السهر
وجـــد الثلـــج مسترخياً
في سرير الحروفْ "

يبدو أن الشاعر عيد الحجيلي يعشق تفعيلة المتدارك التي تخرج به من الشعر إلي النثر الشعري بطريقة بسيطة إلا أنه يحافظ علي التفعيلة الأصلية للمتدارك/الكاملة إن جاز القول (فاعلن) (/٥//٥) . ومن ثم فإن لجوء الشاعر إلي الكتابة علي بحر المتدارك إنما هو لجوء المتمسك بالموسيقي، و إيقاع المفردات القريب بعضه من بعض؛ لأن قصيدة الإبيجراما تميل إلي الغنائية ذات الإيقاع المؤثر و المحكم في الوقت نفسه ، وتتجلي البنية الإيقاعية الهادئة أيضاً في شعر محمد حبيبي فيقول في قصيدة بعنوان "مطر"(١) :

"كلمـــا يتهاطـــلُ
أســـألُ
كيف يصبونه ؟!
ثم أي صفحٍ مثقـــّب
يطـــوح بالقطرات ؟

ويقول أيضاً الشاعر محمد حبيبي في قصيدة بعنوان "نعش"(٢) :

لم تكن محضَ أخشاب
تـــلك الجنازة ،
نثـــاراتُ ريـــش تـــرفّ،

١ محمد حبيبي : أطفيء فانوس قلبي ، نادي جازان الأدبي ، السعودية ، صـــــ٥١ .
٢ السابق : صـــــــ٥٢ .

مراكب طـــافية ،
تـــلك حكمة جَدّ َى
تحـــسُّ وداعتـــها
وحشـــة المـــَّيتين"

تطغى تفعيلة المتدارك في هذين النصين القصيرين، مما يشي بأن الشاعر محمد حبيبي يحاول دائماً أن ينطلق من تفعيلة محددة (فاعلن) إلي الدخول إلى تفعيلات أخري . بحيث يعود بعد ذلك إلي المتدارك بتفعيلته الأصلية (فاعلن) أو المخبونة (فعلن) وتكمن البنية الإيقاعية في جل هذه النصوص من خلال تفعيلة المتدارك . التي تقترب من السرد ، وتجعل الشاعر في حالة من البوح الشديد ، الذي يجعله ، متدفقاً تدفقاً شعرياً شديد التكثيف . ومن ثم فقد انطلق الشاعر المعاصر إلي محاولة الكتابة علي التفاعيل الشعرية المختلفة ، وإن كان بحر المتدارك من أهم هذه البحور بتفعيلاتها سليمها ومخبونها ، ومن ثم فقد نجد الشاعر أحمد سويلم يتكئ علي بحر المتدارك بتفعيلته الأصلية فيقول في ديوانه جناحان إلي الجوزاء في قصيدة "بعنوان (١٥)" :

"بين صمتي ... وبوحي ...
مسافة قهر
بين أمســـي .... ويومي
ذاكرةٌ من رمـــاد
وفي خطوتي القادمة
وردة قـــانية

وأنـــــا .....

أنتهي عاصفـــاً لاشتعـــال الورود ... ! "[1]

يصنع الشاعر أحمد سويلم ثنائيات ضدية من خلال اتكائهِ علي تفعيلة المتدارك الأصلية (فاعلن) ، فهو يتمسك/ينشغل بـ الصمت والبوح ، ويطرح أيضاً المسافة التي توجد بين الأمس (الماضي) واليوم (الحاضر) ، لنجد الذاكرة التي يمتلكها الشاعر محملة ببقايا الرماد القديم الذي كان في أول عهده ناراً مشتعلة ثم خبا؛ ليصبح رماداً. ويستشرف الشاعر أحمد سويلم المستقبل من خلال اتكائه عل قافية محددة ، تخلق إيقاعاً هادئاً ، لكنه في نهاية المصير /المطاف الشعري يحدد الشاعر موقعه عندما يعلن بطريقة مباشرة ، أنه ينتمي لاشتعال الورود . ويطرح الشاعر عبد المنعم عواد يوسف في قصيدة بعنوان تميمة في ديوانه المنمنمات ، الايقاع بشكله التفعيلي البسيط وقد تجلي ذلك عندما اتكأ علي تفعيلة الطويل فعولن – مفاعيلن. فيقول :

" وأخفيتهـــا فـــي تلافيف صدري ...

لكيلا تراها العيون التي حاصرتني ....

بنار الجسد

فيا ديمة البُرءِ ...

كوني نـــداي الذي يثلج الروحَ

كوني النبوءة تهمي بصيرورة الأمنيـــات"[2] .

(١) أحمد سويلم : جناحان إلي الجوزاء ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، ٢٠٠٤ ، صـ٣٠ .
(٢) عبد المنعم عواد يوسف ، المنمنمات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، صـــ٧٣ .

إن المتتبع لبناء النص الشعري لدي عبد المنعم عواد يوسف ، يلاحظ أن النص القصير/ الإبيجراما لديه تميل إلي التفاعيل القصيرة/ أو بمعني آخر إلي استدعاء بعض الإيقاعات السريعة والشديدة التأثير علي المتلقي / القأريء في الوقت نفسه . ومن ثمّ فإن الإبيجراما الشعرية تنحت إيقاعها الخاص بها عن طريق استحداث بعض الأوزان التفعيلية الجديدة ، سواء أكان هذا الإيقاع الشعري ناتج عن حالة الشاعر أثناء الكتابة / أم جاء بدون وعي أو إدراك، ومما لاشك فيه أن الإيقاع الشعري يمثل بؤرة دفينة من البؤر التي يقوم عليها النص الشعري؛ لأن الشعر في جملته يقوم علي البنية الصوتية التي تهتز لها الأذن ويخشع لها القلب . وطرح الباحث فيما سبق بعض النماذج الشعرية من شعر الإبيجراما التي جاءت محتفية بالوزن في شكله التفعيلي ، وهذا ما أسماه الباحث الإيقاع الخارجي الذي يحيط بالنص ويكون دعامة رئيسية من دعائم النص الشعري بصفة عامة ، وقصيدة الإبيجراما بصفة خاصة ، يبقي أن نطرح في الصفحات التالية الإيقاع الداخلي المتمثل في التكرار بمستوياته المختلفة ، والتقابل ، والجناس .... وغيرها .

٢- الإيقاع الداخلي في قصيدة الإبيجراما :

إذا كان شعراء قصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث ، قد اعتنوا اعتناءً شديداً بالإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن في جل نصوصهم الشعرية التي طرح الباحث نماذجَ لها، فقد أولوا اهتماماً مماثلاً للإيقاع الداخلي، بإمكاناته النغمية المتمثلة في البني التكرارية والمقابلة، والتوازي بين الكلمات والترديد والتجاور، وإيقاع التناص والإيقاع البصري، المتمثل في (اللعب بالشكل والأبناط الطباعية). ويشير أستاذنا الدكتور محمد عبد المطلب إلي أهمية الإيقاع الداخلي فيقول: "ومن ثم كان الاهتمام بمستوي الإيقاعي الداخلي يتحكم في عملية الاختيار؛ إذ أن المألوف عند اللغويين عموماً، أن يتم العمل الفني

من خلال ظاهرتين أساسيتين هما الاختيار والتوزيع، وهذا الاختيار – عندهم – منوط بالمفردات، على معني أن المبدع يعود إلي مخزونه اللغوي؛ ليوقع اختياره علي مفردات بعينها من بين مجموعة لها طواعية الأستبدال فيما بينها، ثم في مرحلة تالية يقوم بتوزيع هذه المفردات داخل سياق"(١) .وقد عرف سي موريه الإيقاع *(Rhythem)* بأنه: "التكرار المنتظم لمقاطع صوتية بارزة في اللغة المنطوقة من خلال تبادلها مع مقاطع أخرى أقل بروزاً، ويتجدد البروز بعوامل درجة الصوت *(pitch)* وديناميكيته ومدته"(٢)، ومن ثم فإن الإيقاع الداخلي في قصيدة الإبيجراما يمثل أيضاً – فيما أظن – ركناً أساسياً في تلقي هذه القصيدة؛ لأن التلقي هو العملية الأولى للتصادم مع النص وجها لوجه، سواء أكان هذا التلقي سماعياً أم بصرياً، ومن ثمَّ فقد أصبح الإيقاع الداخلي في قصيدة الإبيجراما ظاهرة ممتدة عبر نصوصها الشعرية ، فأصبحت تبتكر إيقاعها الداخلي الخاص بها من خلال اللغة (الاختيار والتوزيع) في التركيب الشعري وهذا يتفق مع رؤية الفلاسفة القدامى أمثال أرسطو، ابن سينا، ابن رشد، الذين عدوا الشعر فناً لايكفيه الوزن وأن الشعر ليس للإقناع فحسب، ولكن للتخييل.

وتشير عزة جدوع إلى أن "الإيقاع اللغوي الداخلي يشمل الخصائص والتنظيمات اللغوية والصوتية والتركيبية؛ حيث يتولد الإيقاع الداخلي من موسيقية اللغة؛ سواء كانت مفردة أم جملة أم عبارة؛ فاللغة في ذاتها تبعث إمكانيات نغمية ممتدة تتمثل في جرسها وائتلافها وما تحققه مع غيرها من المفردات، أو العبارات من تجانس وترادف أو تقابل أو توازي ..... إلي غير ذلك من علاقات لا حدود لها"(٣).

(١) محمد عبد المطلب : بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، القاهرة ١٩٨٨ ، صـ٣٧٢.
(٢) سي موريه:الشعرالعربي الحديث، ترجمة (شفيع السيد ، سعد مصلوح) ؛ دار الفكر العربي ، د . ت ، صـ٤٧٠.
(٣) انظر: عزة جدوع : " شعر حسن طلب " دراسة في الإيقاع ،صـ١٢ .

١- **أولاً : ايقاع التكرار :**

تمثل بنية التكرار إحدي الظواهر الإيقاعية التي نجدها جلية في المفردات و تراكيبها، وقد اتكأ شعراء قصيدة الإبيجراما اتكاءً ملحوظاً علي هذه البنية العميقة وقد أشار أستاذنا الدكتور محمد عبد المطلب إلي أن "بنية التكرار من أخطر البني التي تعمل علي المستوي الصوتي كعملها على المستوي الدلالي، وقد اعتمد شعراء الحداثة علي هذه البنية بخواصها الإيقاعية"(١). وقد يلاحظ الباحث من خلال التتبع لظاهرة التكرار لدي شعراء الإبيجراما يجد أن هولاء الشعراء يميلون إلى المفردات؛ ليخلق الشاعر من خلال التكرار إيقاعية جديدة "فشعر الحداثة لم يستغن عن التكرار و إنما تعامل معه في شكل يلائم طبيعة السطر الشعري"(٢) .

والذي لاشك فيه أن إيقاع التكرار قد جاء في قصيدة الإبيجراما بصورة قوية وواضحه نلاحظ ذلك في نصوص عز الدين إسماعيل، وكمال نشأت، وأحمد مطر، وأدونيس وأحمد الشهاوي، بدر توفيق .....وغيرهم .

- *تكرار الحرف / الصوت .*

تعتمد قصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث علي تكرار الصوت/ الحرف لكي تتميز بهذه الدوال اللغوية؛ لأن الحرف في قصيدة الإبيجراما بصفة خاصة يحمل دلالة ما، تشي بأن الحرف يمثل جزءاً رئيسياً من أجزاء الإيقاع في القصيدة القصيرة؛ لأن الشاعر يختار حروفه و مفرداته، بعناية شديدة، مصطحباً معه في لحظة الكتابة / حالتها المفردات / الحروف واسعة الدلالة؛ حتى يعبر في قدر قليل من الكلمات عن مضامين

(١) محمد عبد المطلب : تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات ، كتابات نقدية ،(ع ١٤٥)، الهيئة العامة لقصور الثقافة،١٩٩٥،صـ٧٩ .

(٢) محمد عبد المطلب : بناء الإسلوب في شعر الحداثة ، مرجع سابق ،صـ٣٧ .

واسعة، علي حد قول النفري "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"؛ ومن ثمَّ نلاحظ ذلك في إبيجرامات عز الدين إسماعيل فيقول في إبيجراما بعنوان "احتراف":

" ينظر نصف نظرة
يقول نصف جملة
يضحك نصف ضحكة
ليس غريباً أنه يحترف الكذب " (١) .

يتكئ الشاعر عز الدين إسماعيل على تكرار بعض الحروف التي تتكرر بالطبع في مفردات بعينها، نجد تكراره للحرف (ظ) في السطر الأول الذي تناوله الشاعر في الفعل المضارع (ينظر) وفي المضاف إليه (نظرة) ويخلق عز الدين إسماعيل من هذه البني التكرارية إيقاعاً يكاد يكون ملائماً لبناء قصيدة الإبيجراما حيث أنه يقدم أيضاً من خلال هذا التكرار الذي تجلى في مفردتي (يضحك) و(ضحكة)، ومن ثم فإن تكرار الشاعر لبعض الحروف لا يكاد يخلو من دلالة مفادها أن قصيدة الإبيجراما تعتني اعتناءً خاصاً بالحرف لأن هذا الحرف له وقعه / إيقاعه لدي المتلقي / القارئ من ناحية أخري، ونخرج من تكرار الحروف إلي تكرار المفردات أيضاً، تمنح هذه التكرارية النص الإبيجرامي الشعري رسوخاً إيقاعياً ما . وثقلاً فنياً. والذي لاشك فيه أن تكرار الحرف قد تجلي أيضاً في قصائد الشاعر بدر توفيق إذ يقول في قصيدة بعنوان "الوجه الغائب" :

" السحب السمراء في هذا المساء
سميكة ثابتة في جسد السماء

(١) عز الدين إسماعيل : دمعة للأسي ..... دمعة للفرح ، صـ٨٤ .

obeikandi.com

كأنها مرتفعات من رماد الرجاء
في لوحة صامتة تختزن البكاء
تحجب إشراق النجـــوم
و تزهق النفس بأفواج الهموم " [1] .

من الملاحظ في القصيدة السابقة أن الشاعر اتكأ علي استخدام المفردات التي يكون حرف السين أحد مكوناتها مثل (السحب،السمراء، المساء، سميكة، جسد، السماء، النفس) فقد تكرر حرف السين في هذا المقطع سبع مرات متتالية تجعل المتلقي يشعر بهذا الصوت المتماثل في هذه المفردات، ويجعله أيضا يشعر بالإيقاع الداخلي، فقصيدة الإبيجراما تطرح إذن إيقاعها من خلال تعاملها مع مجموعة من الحروف الدوال اللغوية التي تسهم في خلق الإيقاع الداخلي من خلال اللغة الشعرية ذاتها. تهيمن علي النص الشعري السابق تيمة التشاؤم لدي الشاعر بدر توفيق والحزن على ضياع هذا الوجه الغائب الذي يبحث عنه الشاعر من خلال هذه اللوحة الصامتة التي تختزن البكاء، ومن ثم يبوح النص الشعري لدي بدر توفيق بهذه الهموم في نهاية النص عندما يقول: "وتزهق النفس بأفواج الهموم"، وينتهي المقطع عند هذه الهموم التي طالما أرقت الشاعر وقاسى لهيبها وآلامها .

نرجع مرة أخري إلى الشاعر عزالدين إسماعيل الذي افتتن افتتاناً شديداً بالإيقاع الداخلي من خلال تكراره لبعض الحروف فيقول في إبيجراما بعنوان "هنا و هناك" :

" قـــلت لهـــــا :
هانذا هنـــا وأنتِ ذي هناك

(١) بدر توفيق: غيوم الدم، صـ١٩ .

obeikandl.com

قالـــت :

أجل ؛ هـــانذي هنـــــا ، وأنتذا هناك

قلـــــت :

إذن أنا و أنت ها هنـــا ، وها هنـــاك "[1] .

مـن الملاحـظ في الإبيجراما السـابقة أن الشـاعر عـز الـدين إسماعيـل اتكـأ علـي استخدام حرف الهاء الذي تكرر إحدي عشرة مرة موظفة توظيفاً لغوياً دالاً في حقيقة الأمر؛ لأنَّ الشاعر يريد أن يقول فيما أظن – إنني قد خلقت إيقاعاً خاصاً لقصيدة الإبيجراما، فهي تحتفي بالإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي معاً، وعلي الرغم من اتساع الإيقاع الخارجي عبر النصوص الشعرية المختلفة فإن الإيقاع الداخلي يمثل الإيقاع اللغوي بصفة عامة؛ لأنه يتكون عَبْر مفردات اللغة من خلال عمليتي الاختيار والتوزيع علي حد قول الدكتور محمد عبد المطلب . ومن ثم فإن الحوار القائم الذي صنعه الشاعر، فرض إيقاعه الخاص الذي يناسبه من خلال الذات الشاعرة التي توجه خطاباً ما إلي الأخر؛ لأن تكرار بعض الحروف الدالة في بعض الدوال اللغوية التي وردت داخل نسيج النص الشعري مثل (هانذا ، هناك ، هانذي ، هنا ، هناك ، ها هنا ، ها هناك) يسيطر حرف الهاء سيطرة كاملة علي البنية الإيقاعية لهذا النص الشعري. وقد سيطر تكرار الحرف سيطرة كبيرة في قصيدة الإبيجراما في الشعر العربي، وأصبح يمثل / يخلق إيقاعاً مختلفاً عن القصيدة الطويلة؛ لأنه في القصيدة القصيرة/ الإبيجراما يميل إلي الوقع الشديد ذي الأثر الحاد والنافذ الي النفس البشرية ومن النماذج الشعرية التي هيمن الحرف على بنيتها نلاحظ ذلك لدى الشاعر / كمال نشأت في ديوان قصائد قصيرة بعنوان "سيدتي" فيقول :

(١) عز الدين إسماعيل : دمعة للأسي ..... دمعة للفرح ، صـ١٤٩ .

" شمس تسكن بدمائي
تتسكع في دروب وتعود
تسري في شرياني
تمسك بكياني
أمـــشي ..... أمـــشي
في ليل مسدود "[1] .

ينشغل الشاعر كمال نشأت بإيقاعية الحرف انشغالاً كبيراً، فيقوم بعملية الاختيار والتوزيع؛ ليصنع بذلك إيقاعاً نفسياً/ داخلياً يجذب أذن المتلقي، ويلفت انتباهه من خلال تكرار بعض الأحرف المتشابهة/ المتماثلة فنلاحظ أن حرف السين الذي جاء في النص تكرر ست مرات في أشكال مختلفة وفي سياق واحد يحمل فكرة واحدة، هذا السياق متفرد بإيقاعه عندما يسمعه القارىء فنلاحظ (شمس – تسكن ، تتسكع ، تسري ، تمسك – مسدود)، إن الذي لا شك فيه أن قصيدة الإبيجراما قد احتفت بالبني التكرارية في مستوياتها جميعاً، ونلاحظ ذلك عند الشاعر أحمد مطر، فهو يتكىء على تكرار حرف (السين)، وذلك في قصيدة بعنوان "سواسية" فيقول :

" سواســـة
نحن كأسنان كلاب البادية
يصفعنا النباح
في الذهاب و الإياب

(١) كمال نشأت : قصائد قصيرة ، صـــ٦٢ .

obeikandl.com

يصفعنا التراب
رؤوسنا في كل حرب بادية
والزهو للأذناب
وبعضنا يسحق رأس بعضنا
كي تسمن الكلاب ! "[1] .

يتجلي حرف (السين) في القصيدة السابقة ؛ فيصدر عن تكراره إيقاع ، تصحبه دلالة قوية ، وكأن الشاعر يدق ناقوس الخطر، لما آل إليه المجتمع العربي، وعلى الرغم من ثورية الإبيجراما السابقة إلا أن الشاعر يريد أن يثبت مفارقة ما داخل النص، يسخر ويهجو هذه المجتمعات هجاءً قاذعاً، محاولاً بذلك ربط الإيقاع الناتج من خلال المفردات بمضمون النص نفسه، فهناك وشيجة قوية بين الإيقاع الداخلي اللغوي، وبين مضمون الوثيقة التي يصور فيها الشاعر العلاقة بين الحاكم والمحكومين / الشعب الذي تحكمه الكلاب الضالة. على حد قوله فقد تكرر حرف السين في الإبيجراما السابقة ست مرات من خلال الفضاء النصي الذي قام الشاعر بتوزيع هذه المفردات فيه؛ لكي يصنع إيقاعاً فنياً موسيقياً، يكون بمثابة صفارة الإنذار التي يدقها الشاعر؛ ليعلن الخطر القادم .

- **تكرار المفردات :**

يعد تكرار المفردات من البني الإيقاعية التي اتكأت عليها قصيدة الإبيجراما ، وذلك من خلال الطرح الدال الذي قام به شعراء الإبيجراما ، لبعض المفردات التي تحمل دلالة ما ومن هؤلاء الشعراء عز الدين إسماعيل يقول في إبيجراما بعنوان "القسمة المحالة" :

(١) أحمد مطر : الأعمال الكاملة ، صـ٧١

" نقتسم التفاحة ، فنجان القهوة
نقتسم اللقمة و الفكرة
نقتسم الترحة و الفرحة
لكنا لا نملك أن نقتسم العمر " [1] .

من الملاحظ في القصيدة السابقة أن الشاعر انشغل بتكرار الفعل المضارع (نقتسم) فقد تكرر هذا الفعل (أربع مرات) وهذا التكرار اللغوي لا يخلو من دلالة مهمة في حقيقة الأمر، وهي أن الشاعر يريد أن يقول إن الناسَ جميعاً من الممكن أن يقتسموا الأشياء كلها، لكنهم لن يستطيعوا أن يقسموا العمر، وتكمن هنا المفارقة اللفظية بين نقسم الأولى ونقسم الأخيرة في نهاية النص فالأفعال الثلاثة الأولي تدخل في دائرة الإثبات، أما الفعل الأخير يدخل في دائرة النفي في قوله: لكنا لا نملك أن نقتسم العمر. الصدمة الشديدة التي أحدثها الوقع الأخير في نهاية الإبيجراما هو الذي يشكل حركة الإيقاع في هذه القصيدة القصيرة (الإبيجراما).ونلاحظ هذا التكرار أيضاً عند الشاعر (أدونيس) فيقول في قصيدة بعنوان "الضياع" :

الضياع الضياع .....
الضياع يخلصنا ويقود خطانا
والضياع
ألق وسواه القناعْ
و الضياع يوحّدنا بسوانا

(١) عز الدين إسماعيل: دمعة للأسى ..... دمعة للفرح، صـ٩٩ .

obeikandl.com

و الضياع يغلّق وجه البحار

برؤانا

و الضياع انتظارْ "[1] .

إن تكرار مفردة الضياع سبع مرات في هذا النص مما جعله يدخل في دائرة الإيقاع الداخلي الذي يكمن داخل اللغة الشعرية نفسها؛ لأنَّ الشاعر هو الذي خلق هذه البنى التكرارية؛ ليصدر من داخلها إيقاع نغمي يعتمد علي تحريك وإثارة الذهن و الحس والقلب جميعاً على حد قول طه حسين؛ لأن قصيدة الإبيجراما – في ظني – هي قصيدة الإيقاع الملتهب الحاد والحارق، الصادم والقوي – المحزن و المفرح، إن الإيقاع في الإبيجراما هو إيقاع التناقض .

يبدأ الشاعر أدونيس بتكرار مفردة الضياع مرتين في مطلع النص ، ثم يقوم بتوزيع هذه المفردة داخل ثنايا النص بما يناسب السياق اللغوي ، وينتهي بقوله : الضياع انتظار وتكمن هنا أيضاً الصدمة، التي تحققت في نصوص أدونيس ومن قبله عزالدين إسماعيل الصدمة الإدراكية المخاتلة في الوقت نفسه وهي عنصر أساسي من عناصر تكوين/ بناء قصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث . إن الذي لاشك فيه أن تكرار مفردة الضياع في النص السابق هي المرآة التي يري من خلالها الشاعر الوجود كله، و الواقع الضائع الذي يسكنه الضياع/ الحزن والبؤس والشقاء. جميعاً .... إن استخدام هذه المفردة وتكرارها تباعاً دائماً، يخلق جواً من الحزن والبكاء الذي يريد أن يرسله الشاعر/يبثه داخل ثنايا نصه الشعري . ويقول أدونيس في قصيدة بعنوان "إلى سيزيف":

"أقسمت' أن أكتب فوقَ الماء

(١) أدونيس : الأعمال الكاملة ، (ج١) ، صـ٣٦ .

أقسمت أن أحمل مع سيزيف

صخرته الصـــماء

أقسمت أن أظل مع سيزيف

أخضع للحمي و للشرار

أبحث في المحاجر الضريره

عن ريشة أخيرة

تكتب للعشب و للخريف

قصيدة الغبار

أقسمت' أن أعيش مع سيزيف "[1].

من الملاحظ أن الشاعر استخدم في هذا النص الفعل الماضي (أقسمت)، مكرراً إياه أربع مرات؛ ليدل مع التأكيد والوضوح بأن قسمه هذا ليس في الهواء؛ لكنه أقسم بأن يعيش في الأسطورة/ الخيال أن يسترجع أثواب الماضي؛ لأن الهروب من الواقع أصبح مبرراً، كما أن الشاعر قام بتكرار مفردة (سيزيف) ثلاث مرات مختلفة ما بين المطلع والمنتصف والنهاية، إن هذا التكرار اللغوي الموجود داخل النص الشعري؛ يجعل المتلقي في انتشاء دائم و شوق معرفي وموسيقي لما ينتهي عنده هذا القسم / الاعتراف الذي قدمه الشاعر في نصه . وتعد ظاهرة تكرار المفردات اللغوية في قصيدة الإبيجراما ظاهرة مهمة تسهم إسهاماً واسعاً في التشكيل الإيقاعي/ الفني في بنية النص الشعري / قصيدة

(١) السابق : صـــ٣٣٠ .

obeikandl.com

الإبيجراما ومثالاً علي ذلك ما نلاحظه في نصوص الشاعر بدر توفيق فيقول في قصيدة بعنوان "للبحر أسبابه في الضحك" :

" للبحر أسبابه في الضحك
و لقلبي في الحزن أسبابه
هل يبادل قلبي بأسبابه
أسباب البحر "[1]

إن هذه الدفقة الشعرية تتكيء في إنتاج إيقاعها علي تكرار المفردات نفسها لكن في سياقات مختلفة؛ هذا التكرار مفاده أن النص الشعري يصنع موسيقاه من ذاته هو وليست من الخارج، فتعتمد القصيدة علي تكرار مفردة (أسباب) أربع مرات، فكل سطر من أسطر القصيدة يحمل هذه المفردة؛ لأن النص في صورته الكلية يتكون من أربعة سطور فالملاحظ إذن أن مفردة أسباب عندما تكررت داخل النص، صنعت إيقاعاً موسيقياً داخلياً مألوفاً، تألفه الأذن ويشعر به القلب؛ لأن الإبيجراما هي روح الوجود ومعني الحياة كما اعتمد الشاعر علي التدوير في بناء نصه الشعري عندما قال: "هل يبادل قلبي بأسبابه أسباب البحر؟". تتساءل الذات الشاعرة هنا متمنية أن يحدث التبادل ما بين القلب الحزين والبحر الضاحك، لكن الصورة الكلية للنص، تتجلي عندما نعلم أن البحر يضحك ساخراً بالحياة، والشاعر يحزن مكلوماً من الحياة، والبحر يضحك، والقلب يحزن، ولكل واحد منهما أسبابه التي تجعله حزيناً أو ضاحكاً: إن الإيقاع تجلي أيضاً في استخدام اللحظات المفارقة، والمفارقة اللفظية التي تعتمد على إثارة التناقض والإيقاع المتواتر

(١) بدر توفيق : غيوم الدم ، صـ١٥ .

والمؤثر في الوقت نفسه علي المتلقي. ويطرح الشاعر أحمد مطر في قصيدة بعنوان "قمم باردة" التكرار اللفظي القائم علي خلق إيقاع لغوي حي، له أثره في النفس فيقول :

" قمة أخري ...

وفي الوادي جياع تتنهد

قمة أخري ...

وقعر السهل أجرد

قمة أعلي ... و أبرد

يا محمد

يا محمد

يا محمد

ابعث الدفء

فقد كاد لنا عُزّي

وكدنا نتجمد ! " [1]

إن الإبيجراما/ اللافتة السابقة للشاعر أحمد مطر، تعتمد علي تكرار صيغة النداء التي تخرج عن النداء إلى الدعاء والإستغاثة؛ لأن الشاعر أحمد مطر يلجأ إلي النبي محمد صلي الله عليه وسلم بدعائهِ عندما يتكيء على تكرار(يا محمد / ثلاث مرات) فهو هذا الصنيع إنما يدخل في إنتاج الإيقاع اللغوي الذي ينتج عنه إيقاع داخلي مألوف، تسهم في بناء المفارقة الواقعة في مطلع النص وخاتمته ، وأزعم أن الشاعر أحمد مطر، يريد أن

(١) أحمد مطر : الأعمال الكاملة ، صـ٢٥ .

obeikandl.com

يخلص من هذا التكرار كله؛ لترسيخ البنية التكرارية / الإيقاعية التي تسهم في بناء الإبيجراما في الشعر العربي الحديث بشكل عام. ومن الملاحظ أن هذه الدفقة الشعرية اعتمد فيها الشاعر علي تكرار مفردة (قمة أخري) مرتين ، بالإضافة إلي مفردتي (قمة أعلي) فقد كرر الشاعر كلمة (قمة) ثلاث مرات ، ليحدث هذا الوقع الموسيقي اللغوي من جهة ؛ ليلفت النظر والإنتباه إلي أهمية فكرته الشعرية ومضمونه النصي ورسالته ، والمفارقة الكامنة خلف هذا النص الشعري والمتحققة أيضاً بين المفردات المستخدمة . وهذا ما يتجلي أيضاً في إبيجراما الشاعر كمال نشأت في ديوانه قصائد قصيرة فيقول في قصيدة بعنوان "كون جديد" :

" أكلنا الظلام
و عشنا الظلام
عبدنـــا الظلام
ونحن بقرب السماء
وحينما شاع النور في العيون
كان علينا أن نعيد
تسمية الأشيـــاء " (١)

اعتمد الشاعر كمال نشأت في قصيدته الفائتة علي تكرار مفردة الظلام ثلاث مرات؛ ليؤكد الدلالة الحقيقية لهذا الظلام الذي أخرجه الشاعر في نصه من الصورة المعنوية إلي الصورة المادية. فالظلام هنا له دلالته الواقعية التي يعيشها الشاعر؛ لأن الرؤية المسيطرة

(١) كمال نشأت : قصائد قصيرة ، صـ٢٢ .

openkandil.com

علي الشاعر هي رؤيةُ سوداوية تشاؤمية ؛ولحظة التلقي الأولي لهذا النص تقفز إلي الذهن مجموعة من الأسئلة المباشرة، وهي ماذا يقصد الشاعر كمال نشأت بالظلام ؟ هل الحياة ؟ أم الموت ؟ أم الجهل؟ تحمل مفردة الظلام عدة أوجه في حقيقة الأمر، لكننا يجب أن نحملها علي الوجه المنطقي ،وهو أن الواقع المظلم هو الذي نعيشه نحن الذي سيطر فيه أصحاب الظلام علي كل شيء ،وأصبح الظلام هو السائد غير المألوف بالنسبة لكثير من ضحايا هذا الظلام. فالتكرار إذن أسهم إسهاماً مباشراً في إيقاع هذه الإبيجراما، حيث إن النص القصير يخلق إيقاعاً صادماً وقوياً في الوقت نفسهِ. ويشير أستاذنا الدكتور محمد عبد المطلب إلى بنية تكرارية لغوية وبلاغية هي بنية التجنيس" بوصفها بنية صوتية، ويلاحظ أنها تتميز بكثافة إنتاجها الإيقاعي والدلالي أحياناً، وبساطته أحياناً أخري، لكن المهم في هذا وذاك أن تتوافق الصياغة مع الحركة الذهنية العميقة، علي أن يأخذ في الاعتبار أهمية البعد المكاني الذي تحل فيه هذه البنية؛ لأنه بدوره يساعد في تكثيف الإيقاع أو تخفيفه"(١)

ومن الشعراء الذين احتفوا بهذه البنية التكرارية الشاعر أحمد الشهاوي متكئاً على الكثافة الإيقاعية الناتجه من تكرار بعض الألفاظ فيقول في "حديث الخلود" :

" مسك النـــاس
أم مسك الماس
أم رشك الآس
أم خشك الكاس
كل العيون ارتقتك
وكل القلوب ارتأتك

(١) محمد عبد المطلب صـ٣٨

openkandil.com

وكل الناس بكتك "[1]

من الملاحظ أن الشاعر أحمد الشهاوي اعتمد في بناء نصه الشعري علي تكرار بعض المفردات بعينها(كل - كل - كل) (أم - أم - أم) (مسك - مسك)؛ لكي يخلق من هذا التكرار إيقاعاً داخلياً مناسباً و مؤثراً في الوقت نفسه و يشير الدكتور محمد عبد المطلب إلى "أن هذه الدفقة الشعرية تعتمد في إنتاج إيقاعها علي التردد التجنيسي الذي تمتزج فيه القيم الصوتية بالقيم البصرية التشكيلية في رسم الكلمات، بالنواتج الدلالية، حيث تقع الاختيارات على مجموعة دوال بينها قدر من التخالف الدلالي، وقدر من التوافق الصوتي (الناس - الماس - الآس -الكاس) مما يجعل البنية التجنيسية رباعية الأطراف، ثم وقعت الاختيارات على مجموعة دوال مساعدة داخل بنية التجنيس أيضاً(رشك - خشك ارتقتك - ارتأتك) ثم تضافر مع مجموعة البني التجنيسية مجموعة دوال تعمل علي مستوي التكرار المجرد (مسك - مسك) (أم - أم - أم)(كل - كل - كل) مما يشحن الفقة بكم هائل من الإيقاع الداخلي و الخارجي . ومن الواضح أن الشعرية قد اختارت منطقة إيقاعية لتحل فيها بنية التجنيس لتكثيف الإيقاعية؛ لأن القافية أكثر مناطقها حاجة إليها"[2] . ونلاحظ في شعر الدكتور يوسف نوفل بعض المناطق الإيقاعية الداخلية التي تتجلي من خلال اللغة، أو تكراره لبعض المفردات الدالة علي أشياء بعينها فيقول في ديوانه مرايا المتوسط في قصيدة بعنوان "كان العمر":

" نام الطفلْ

إذ جفّ الضرع

(١) أحمد الشهاوي: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الأحاديث ، السفر الأول ، صـ٤٧ .
(٢) محمد عبد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، صـ٣٩ .

أغمض عينه ونام

صار المهد ظلام

و القمر الغائب نام

صار المهد غمام

جف الضرع ، وجفت أغنية الأم و ثرثرة الحكـــّام

جف الحلم علي الشرفات

غاب القمر عن الفجواتْ "[1]

إن المقطع السابق من قصيدة بعنوان :كان العمر: يمتلك سمات قصيدة الإبيجراما من حيث البناء والشكل والفكرة التي تدور حول القصيدة، وقد اتكأ الشاعر يوسف نوفل على تكرار بعض المفردات اللغوية التي تتضافر فيما بينها؛ لكي ينتج عنها إيقاع داخلي وهذه المفردات مجموعة من الدوال اللغوية التي يعتمد عليها نسيج النص الشعري مثل (نام - نام) (جف - جف - جفت - جف) كما أن تكرار بعض المفردات التي تميل إلي التجنيس (نام - ظلام - غمام - الحكام - الشرفات - الفجوات) تدخل في باب القافية التي تسهم في بناء الإيقاع الداخلي والخارجي في النص الشعري، ولا يخلو استخدام هذه المفردات المتكررة من دلالة فنية وجمالية بالنسبة للإيقاع الداخلي أما بالنسبة للدلالة الكلية للنص فإن استخدام الشاعر لهذه المفردات يشى بحس ساخر وحزن مميت للقلب بعد حدوت الجفاف في الحياة، جف الضرع الذي يقطر حياة بالنسبة للأطفال وللكائنات بصفة عامة، حتى الأغنية التي تغنيها الأم لأطفالها جفت هي الأخري

(١) يوسف نوفل : مرايا المتوسط ، صـ٣٨ .

وثرثرة الحكام جفت أيضاً، لكن الشاعر يتكىء علي الهجاء الذي هو عنصر أساسي في الإبيجراما عند يصف كلام الحكام و تصريحاتهم بالثرثرة، فالشاعر يحتفي بالجانب السياسي في نصوصهِ ساخراً من هذه التصريحات التي لا تثمن ولا تغني من جوع .

٢- إيقاع التقابل :

تمثل بنية التقابل منطقة مهمة في قصيدة الإبيجراما، حيث اتكأ شعراء الإبيجراما على التقابل/ التضاد بين الألفاظ والمعانى في نصوصهم الشعرية، هذا التقابل الذى نتج عنه إيقاع مختلف، يثير حفيظة المتلقى؛ لأن التقابل "كظاهرة تعبيرية يمكن اعتباره أبرز ملمح في بنية الشعر المعاصر، ومن الملفت أنه لم يأخذ صورة موحدة، وإنما تشكل في أنساق تتباين شيئاً ما، إذ يأتي التقابل في شكل معجمي يكون فضل الشاعر فيه هو زرعه في مكانه من الصياغة، فاللغة أصلاً هي التى تصنع هذا التقابل والشاعر يستثمر هذه الامكانية اللغوية فحسب، وقد يعمد الشاعر إلى امكاناته الخاصة ، فيخلق تقابلاً سياقياً بالاعتماد على رؤيته الذاتية في إدراك ألوان التخالف لا التضاد ، وهنا يكون له فضل الكشف، ثم فضل التركيب "(١) فالتقابل إذن بنية من البنيات التي اتكأ عليها شعراء قصيدة الإبيجراما في خلق إيقاعهم الخاص من خلال استخدام الألفاظ المتضادة/المتقابلة ومن ثمّ " فإننا نستطيع ان نَعُدّ بنية التقابل باعتبارها أحد عناصر الإيقاع المعنوى و وسيلة من الوسائل الثرية بأثريها الدلالى والإيقاعى ، والتى حاول الشعراء أن يستثمروها إلى أبعد مدى في التعبير عن أبعاد تجربتهم ، فكانت من أبرز ملامح الإيقاع الداخلي"(٢) . وقد تجلى الإيقاع الناتج عن التقابل / المقابلة في قصيدة الإبيجراما بشكل

(١) محمد عبد المطلب : بناءُ الأسلوب في شعر الحداثة ، صـ١٥٣ــ .
(٢) عزه محمد جدوع : شعر حسن طلب، دراسة في الايقاع ، صـ١٣١.

واسع ، ونلاحظ ذلك عند الشاعر عز الدين إسماعيل في ديوانه دمعة للأسى ..... دمعة للفرح يقول في قصيدة بعنوان "دمعتان" :

" حين صَعَدتُ .....

أنحدرت في شفتي دمعتان

فدمعة لنشوة الصعود

ودمعة للسقطة القادمة "[1]

فنلاحظ في القصيدة السابقة هذه الدفقة الشعورية التى تتصدرها المفارقة اللفظية بين دمعة الفرح لنشوة الصعود ، ودمعة مناقضة لها وهى دمعة السقطة القادمة نلاحظ التقابل بين (الصعود × السقطة، وبين دمعة × ودمعة) الأولى في سياق الفرح والسعادة والأخرى تطفئ هذه الفرحة لأنها دمعة للسقوط القادم، تتجلى المفارقة اللفظية هنا؛ لتمنح الإبيجراما بعداً إنسانياً قوياً، يعيشه ويحى به معظم الناس الصادقين مع أنفسهم كما صور هذا الحدث الشاعر عز الدين إسماعيل. وقد أسهم هذا التقابل في إثراء الإيقاع الداخلى في هذه القصيدة، فالتقابل هنا في قيامه على أساس دلإلى كما هو الشأن فيه ، فيتضمن لوناً من التوافق الصوتى الناشئ عن التوافق/ التناسب في الصيغة والوزن بين دمعة لنشوة الصعود، ودمعة للسقطة القادمة ومن ثم فإن الشاعر عز الدين إسماعيل احتفي ببنية التقابل احتفاءً كبيراً في إبيجراماته فيقول في قصيدة بعنوان "الرعب الأزلي" :

" أتحرك دوماً، أستشرف آفاق المستَقبل لكني أخشاه

الفرح أمامـــك ...

(١) عز الدين إسماعيل : دمعة للأسى .... دمعة للفرح ، صـ٥٥ .

لكن شبح الماضي المرعب في ظهرك
هل أمشي وجهي
للماضي ظهري للمستقبل ؟
ستزيد الطينة بلة "[1]

إن الذى لا شك فيه أن الشاعر عزالدين إسماعيل يتكئ في إبيجراماته كلها على الوزن التفعيلي، وبجانب هذا الوزن يحتفي أيضاً بالإيقاع الداخلي الذى ينتج عن اللغة ونلاحظ ذلك في الإبيجراما السابقة فنجد التقابل الواضح بين (أفاق المستقبل × شبح الماضي المرعب) وبين (ظهرك × أمامك) وبين (وجهي للماضي × ظهري للمستقبل) إن هذه المقابلات اللغوية المتناقضة في جملتها، والمتوافقة مع طبيعة النص الشعرى القصير (الإبيجراما) تمنح هذه التقابلات الإبيجراما ايقاعاً لغوياً مؤثراً في النفس يجعل المتلقى يشعر بالحالة الشعورية التى جعلت الشاعر يصنع مثل هذه التراكيب اللغوية فهى تمتلك صوتاً موسيقياً ينتج من خلال هذا التقابل. ومن اللافت للنظر أيضاً أن الشاعر أحمد مطر احتفي ببنية التقابل في بعض إبيجراماته / لافتاته فيقول في إبيجراما بعنوان "الصدى" :

" صرختُ : لا
من شـــدة الألم
لكن صدى صوتي
خاف من المـــوت

(١) عز الدين إسماعيل : دمعة للأسى ... دمعة للفرح ، صـ٣٠.

فارتدّ لي : نعَـــم "[1]

يتجلى إيقاع التقابل في الإبيجراما السابقة وذلك من خلال استخدام الشاعر أداة النفي (لا) في بداية النص، وأداة الاثبات (نعم) في نهاية النص. فقد طرح الشاعر أحمد مطر تجربته مع الألم الذى جعله يصرخ مردداً لا النافية، لكنه يرصد الخيانة التى قام بها صدى صوته عندما خاف من الموت فارتد نعم، إن أول ما تقع عليه الأذن في هذه الإبيجراما هي بنية التقابل بين مفردتي (نعم × لا) (لا × نعم) فكلاهما نقيض للآخر وقد احتفي شعراء الحداثة أيضاً ببنية التقابل، ونلاحظ ذلك في قصيدة للشاعر علاء عبد الهادى بعنوان: "الإنسان ذو البعد الواحد" يقول :

" الحياة ... !

أن تختار ...

طريقك ...

الخاص إلى ... الموت . "[2]

تحقق إيقاع التقابل في الإبيجراما السابقة بين مفردتى (الحياة × الموت) وكأن الشاعر علاء عبد الهادى يفرض علينا الحياة من خلال وجهة نظره هو، فكيف تكون الحياة؟ وكيف يحدث الموت عن طريق الحياة ؟ فكلاهما متناقض؛ الحياة والموت نقيضان، لكن الجميل في هذا النص أن الشاعر تقنع بقناع الحكيم الذى تشغله الحكمة فقط، فالحكمة هي أن تختار طريقك الخاص إلى الموت، إن الشاعر – فيما أظن – يوجه خطابه للداخل / للذات الشاعرة نفسها؛ لأن النص الشعرى عند علاء عبد الهادى لا يحتفي

(١) أحمد مطر : الأعمال الكاملة ، صـ ٩ .
(٢) علاء عبد الهادى : مهمل تستدلون عليه بظل ، صـ١٤٧ .

openkanar.com

بفكرة الإبيجراما بقدر ما يحتفي بفكرة الفلسفة التي توجه الآخرين ، وبطبيعة الحال فإن بنية المقابلة هنا هى أول ما يقرع أذنى المتلقى/ القارئ فيشعر بالإيقاع الداخلى من الوهلة الأولى في النص الشعرى . ويمتلك الشاعر الستينى بدر توفيق قدرة خلاقة على صياغة التراكيب المتناقضة/ المتقابلة؛ ليخلق منها إيقاعات داخلية متعددة فيقول في قصيدة بعنوان "غيرت الأرض مدارها" :

"غيرت الأرض مدارهـــا
اختلف الليل مع النهـــار
و لم يعد قلبى يرى الضوء
أو الظلام
فكيف أصحو أو أنـــام !
أفرع تـــلك الشجرة
ترهلت .... وجفت
أحلامها انهارت
واندثرت أوراقها المزدهرة "(١)

من الملاحظ في النص الإبيجرامي الشعرى السابق أن الشاعر بدر توفيق يصوغ قصيدته وهو مدرك تمام الإدراك التناقض الحادث / التقابل الجلى بين مفردات النص الشعري؛ لأن النص الشعري القصير (الإبيجراما) تحديداً يحتاج إلى مجاهدة النفس والقدرة على خلق إيقاعات متعددة تسهم هذه الإيقاعات بشكل أو بآخر في مدى الإنتاج

(١) بدر توفيق : غيوم الدم ، صـ٣٧.

الدلالي للنص الشعرى؛ لأن هذا التقابل اللغوى/ المعجمى ينتج عنه أيضاً ايقاع داخلي دقيق تحسه النفس القارئة/ السامعة (المتلقى) بصفة عامة، ونلاحظ ذلك في مجموعة من الدوال (الليل × النهار) (الضوء × الظلام) (أصحو × أنام) (اندثرت × المزدهرة) هذه التقابلات السابقة هى التى تصنع الإيقاع الداخلى في النص الشعرى ، ويعبر الشاعر بدر توفيق عن الحالة الشعورية التى يعيشها من خلال تراكيبه اللغوية هو يرى أن الأرض غيرت مدارها واختلف الليل مع النهار، وأصبح القلب لا يرى الضوء أو الظلام على حد قول الشاعر، فقد تسيطر على الشاعر تجربة الفقد / الضياع هاتان التجربتان، جعل بدر توفيق ينظر إلى الأشياء وتناقضاتها في الوقت نفسه، وأصبح النص الشعرى لديه نصاً مفعماً بالإيقاعات العروضية (الخارجية) وبالإيقاعات الداخلية التي نتجت عن تواشج التراكيب اللغوية أيضاً. وقد تجلى الحس المفارق أيضاً عند الشاعر عبد المنعم عواد يوسف فيقول في قصيدة بعنوان "توازن" :

" البنتُ النافرةُ النهدين
لكزتنى بالثدي الأيســـــر
وهى تشق طريقاً وسط زحام العربة
كدت أقع
فأعدتُ توازن جسمى
مستنداً فوق الأيمن "[1]

يطرح الشاعر عبد المنعم عواد يوسف في النص السابق مفارقة ساخرة/ مضحكة (أشبة بالنكتة الشعرية) وقد طرح الشاعر المقابلة في النص السابق في مطلع النص بين

(١) عبد المنعم عواد يوسف : المنمنمات ، مختارات من قصار القصائد ، صـ٨٨ .

(الأيسر × الأيمن) فعندما حدث التصادم بينه وبين البنت النافرة النهدين اختل توازن الذات، وأوشكت على الوقوع ، لكنها أعادت التوازن عندما استندت على الثدى الأيمن" وأظن أن المقابلة بين (الثدى الأيسر والأيمن) هى التى صنعت هذا الايقاع الداخلي الضاحك .

٤ – الإيقاع البصرى :

يعد الإيقاع البصري في القصيدة الحديثة بصفة عامة ظاهرة من الظواهر التي اعتنى بها الشعراء اعتناءً خاصاً، ومن ثم فقد اعتنى شعراء الإبيجراما في الوطن العربى بالإيقاع البصرى اعتناءً شديداً ، لأن الشعر في اللحظة الراهنة أصبح مقروءاً بشكل كبير، بعد أن كانت القصيدة العربية تعتمد على الأذن، وأصبح التشكيل البصرى بنية أساسية من بنى الخطاب الشعرى الحديث. ومن ثم فإن الإيقاع البصرى من الأشياء المهمة التي ينتج عنها دلالات متعددة للنص الشعرى، وأهم هذه الدلالات هو أننا قد نميز الشعر عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى (كالقصة و المسرحية والرواية والمقال .... إلخ و يرتبط الإيقاع البصرى بالحالة الشعورية لدى الشاعر، فهو يتعمد الكتابة بهذه الطريقة لأنها تعبر عن دفائن نفسية ومكنوناتها الحسية والشعورية ونلاحظ ذلك لدى الشاعر السعودى محمد حبيبى يقول في قصيدة بعنوان "مشابك" :

" نحلم
ن ح ل م ، نحلم ، ن ح ل م / نحلُمُ ...
في الصباح نحمل أحلامنا لنجففها
وكي لا تطير بعيداً
نثبتها بمشابك
المشابك
محض كلام ... "(١)

(١) محمد حبيبى : أطفئ فانوس قلبى ، صـ٩.

من الملاحظ في النص السابق أن قصيدة الإبيجراما تعتمد في إيقاعها على البصر بقدر ما تعتمد على حاسة السمع؛ لأننا نلاحظ أن الشاعر محمد حبيبى قد قام بتشكيل قصيدته بطريقة مختلفة، حيث إنه قام بتفكيك مفردة (نحلم) مرتين وكأنه يعيد إلى الحلم إلى الحقيقة (أصله) (ن ح ل م) وهذا التفكك لا يخلو من دلالة في الحقيقة الأمر وهي أن الشاعر يريد أن يعلن لنا أن الحلم بطئ جداً – حتى الحلم أصبح ممزقاً فلا نستطيع أن نواصل هذه الأحلام أو نتواصل معها وقد اعتنى الشاعر أيضاَ بعلامات الترقيم التى تعمل على توجيه النص الشعرى فنلاحظ الفصلة المتكررة ، والنقطة المتكررة ايضاً وتعبر كل علامة من هذه العلامات عما يريد أن يقوله الشاعر، فالفصلة الأولى والثانية تشى بأن الشاعر يريد بأنّ يربط الأحلام المتشظية بعضها ببعض، حتى يصل في النهاية إلى ختام النص بوضع ثلاث نقاط متوالية وكأننا لم نفلح في تثبيت أحلامنا بمشابك الكلام ويتجلى ذلك أيضاً في قصيدة بعنوان "خطوات" للشاعر نفسه:

" المصعد قبر الخطوات

العشب النائم وسط حديقته يتأذى من وقع كواحلنا

الأرصفة تواقيع الأرجل تكنسها الريحُ

لتبقى الدراجاتَ شواهدَ من عبروها

ة

عد

صا

ها

بط

ـــه

سنواتِ مقصوصة

قوالبَ للأعمار التزقت واحدهً تلو الأخرى "[1]

يتكئ الشاعر محمد حبيبى على التشكيلات البصرية،وكأنه يلعبُ لعباً فلسفياً/لغوياً بحروف هذه المفردات، ونلاحظ ذلك في استخدامه لمفردتى(صاعدة ، وهابطة) فهو يقوم بتفكيك هاتين المفردتين تفكيكاً لا يخلو من دلالات متعددة فهو يعبر عن الصعود من خلال استخدام حروف المفردة نفسها فيبدأ من أسفل إلى أعلى وعند الهبوط يبدأ بتوزيع حروف (هابطة من أعلى إلى أسفل) وكأن الحياة صعود ثم هبوط، ثم صعود .... إلخ، لكن هذا الصعود وهذا الهبوط يأتي في صورة مشتتة للعين مربكة للتركيب اللغوي والدلالي. والذى لا شك فيه أن الإيقاع البصرى قد تجلى بصورة ملائمة في القصيدة القصيرة (الإبيجراما) بشكل كبير ونلاحظ ذلك عند الشاعر عيد الحجيلى فيقول في قصيدة بعنوان "سيرة" :

" بعد أن نضجت قدماه

ونمت فتنة الخطـــو

في هيمنات الـــرؤى

والـــدروب المـــلاح

كل يـــوم يسيـــرُ .....

ي س ي رٌ

(١) السابق ، صـــ٢٢ .

وظل رهيفُ كســـوط

يلاحقه بالنبـــاح "[1]

إن الحركة التى يرصدها الشاعر هنا هى حركة السير / الخطوات التى تفعلها الذات الشاعرة/ التكرار اليومى / الدائم للسير / البطيئ . هذه الحركة السرمدية التى تتعلق بنباح الكلاب الدائم . ومن ثمَّ فقد قام الشاعر عيد الحجيلى بتفكيك المفردة (يسير) ليكتبها بالشكل التكوينى لها (ى س ي ر) ليخرجها من دلالتها مباشرة إلى دلالتها الخفية التى تأتى وراء فعل السير نفسه، يصنع الشاعر بذلك إيقاعاً شعرياً مختلفاً يسهم بشكل أو بأخر في البنية الموسيقيه للنص الشعري عن طريق العين لا الأذن .

وقد عُنى الشاعر عز الدين إسماعيل أيضاً بالإيقاع البصرى في (إبيجراماته) وقد اتكأ على استخدام علامات الترقيم فيقول في قصيدة بعنوان "المعنى الآخر" :

" الكلمات / الأصوات / الضجة

تمـــلأ آفـــاق العالم بالمعنى

لكنْ حين يريـــن الصمت

تحرز كلمات العاشق معناها الآخر "[2]

من الملاحظ أن الشاعر عز الدين إسماعيل استخدم في بناء نصه الشعرى من الناحية الإيقاعية علامات الترقيم وهى علامه (/) *slach* الشرطة (–) التى تقوم مقام حرف العطف (أو)؛ لأن الشاعر يريد أن يخلق علاقه بين هذه المفردات المتقاربة في الدلالة والمختلفة في الشكل (الكلمات أو الأصوات أو الضجة) ثم يطرح أثر هذه الأحداث

(١) عيد الحجيلى : قامة تتلعثم ، صـ٨٧ .
(٢) عز الدين إسماعيل : دمعة للأسى ..... دمعة للفرح ، صـ١١٩ .

في بنية العالم لديه . ومن ثم فإن الشاعر عز الدين إسماعيل يصنع توافقاً ما بين هذه المفردات الثلاثة، ونلاحظ ذلك أيضاً عند الشاعر أحمد مطر مستخدماً علامة الترقيم في معظم نصوصه الشعرية فيقول في قصيدة بعنوان "حكمة" :

" قال أبي :

في أي قطر عربى

إن أعلن الذكى عن ذكائه

فهو غبى ! "[1].

يعتمد أحمد مطر في بناء النصوص الشعرية على الاعتناء بعلامات الترقيم؛ لأنها سهم في توجية النص من حيث الدلالة فهو يستخدم في النص السابق علامتى الترقيم هما النقطتان (:) وعلامة التعجب (!) فالأولى جاءت مناسبة لانهاً بعد القول ؛ لإفادة الإخبار بشئ بعد هذا القول، ويختم الشاعر نصه باستخدام علامة التعجب (!) التى لا تخلو من دلالة حقيقية مفادها أن الشاعر يسخر ويتعجب من الواقع الذى نعيش فيه؛ لأن معظم لافتات أحمد مطر / إبيجراماته تتكئ على شئ مهم في بنائها وهو المفارقة السياسية أو الاجتماعية / الثقافية .... وغيرها. ومن ثم نلاحظ أن الشاعر أحمد مطر يحتفي احتفاءً شديداً بعلامات الترقيم في مستوياتها المختلفة؛ لأنها تمنح النص بعداً جمالياً وفنياً يسهم في تشكل الإيقاع اللغوى (الداخلي) في قصيدة الإبيجراما، ونلاحظ في شعر أدونيس أيضا وبالتحديد في إبيجراماته، الإعتناء الشديد والإدراك المنظم في استخدام علامات الترقيم فيقول في قصيدة بعنوان "السفر" :

" مسافر دونما حراكِ :

(١) أحمد مطر : الأعمال الكاملة ، صـ١٢٦.

يا شمس ، من أين لى خطاكِ ؟ "[١]

يكمن الإيقاع البصرى في النص السابق من خلال علامتي الترقيم (النقطتان الرأسيتان اللتان صدّرهما الشاعر؛ ليشير من خلالها إلى أهمية الحدث الذى يقوم به وهو السفر بغير حراك { أعنى السفر المقيم / السفر داخل النفس البشرية } ثم يستخدم أسلوب النداء الذى يتبعه بالفاصلة التى تفصل بين الجمل القصيرة، ويختم الشاعر بعلامة الاستفهام (؟) التى جاءت في وضعها الطبيعى بعد الاستفهام (السؤال). ولذلك فإن شعراء قصيدة الإبيجراما في الوطن العربى،اعتنوا اعتناءً شديداً بالتشكيل البصرى/الإيقاع البصرى في نصوصهم؛ لأنه يسهم في الخروج من القراءة التقليدية للنص إلى القراءة العميقة التى لا تترك شيئاً في النص إلا وتلفت النظر إليه، ولهذا فإنّ الإيقاع البصرى أحد سمات قصيدة الإبيجراما في الشعر العربى الحديث؛ لأنه يسهم في الإنتاج الدلالي والجمالي للنص .

٥- القافية في قصيدة الإبيجراما :

مما لا شك فيه أن للقافية دوراً أساسياً في البناء الموسيقى لقصيدة الإبيجراما حيث إنها تسهم إسهاماً بارزاً في عملية تشكيل الإيقاع الحاد والبارز في النص الشعرى وقد اختلف النقاد والباحثون حول تعريف القافية " حيث يراها الأخفش آخر كلمة في البيت ، ويراها أخرون مساوية للروى أى آخر حرف صحيح (غير معتل) في البيت "[٢] ومن أكثر تعريفات القافية شيوعاً، تعريف الخليل بن أحمد، حيث ذكر أن القافية " مجموعة من الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين في البيت"[٣]، وقد اعتنى الشعر

(١) أدونيس : الأعمال الكامله ، ج (١) صـ٣٨٥.
(٢) سيد البحراوى : العروض وإيقاع الشعر العربى ؛ الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٣ ، صـ ٢٦.
(٣) سيد البحراوى : موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، دار المعارف ، ط٢ ١٩٩١،صـ ٦٣ .

العربى الحديث بالقافية اعتناءً خاصاً فتتقد حفلت الدواوين الشعرية بالقافية المتواترة كثيراً؛ لتضفي جمالاً موسيقياً ما حيث إن "القافية تقوم في الشعر العربى المعاصر بوظيفة جمالية موسيقية عن طريق خلق أجواء إيقاعية متنوعة تبعاً لتنوع القوافي في أنماطها و رويها وصياغتها الصرفية وحروف مدّها، وفي ذلك كسر للرتابة التى يخلها الإيقاع الواحد إذا امتد على طول القصيدة، وإلى جانب ذلك، لا ننسى ما تبعثه القافية، من دهشة حين تجاوز أفق التوقع الإيقاعى لدى المتلقى فضلاً عن وظيفتها الدلالية والحيوية، حينما تنسجم مع الدلالة العامة للقصيدة"(١) ويشير أستاذنا الدكتور يوسف نوفل إلى أن للقافية "دورها في الشعر بتواترها موحدة في الشعر العربى التقليدى، أو منوعة في عصور التجريب الشعرى منذ الموشحات، أو موزعة في الشعر الجديد، ويخطئ من يظن أن الشعر الجديد في أحدث حداثاته قد أنكر دور القافية أو تخلص منها بل إن الشعراء جميعاً يدركون أنها الخيط السحرى الذى يمسك بلجام القصيدة "(٢) وتؤدى القافية دوراً رئيسياً في خلق غنائية عالية في النص الشعرى وقد ذكر صلاح فضل أن " القافية تلعب دوراً في هذه الغنائية سواء أكان تكرارها منتظماً أو غير منتظم، إذ تبين أن من أهم وظائفها إبراز الخطوة الدلالية لبعض الكلمات "(٣) .ومن الملاحظ أن قصيدة الإبيجراما في الشعر العربى الحديث احتفت احتفاء شديداً بالقافية؛ لأنها تمثل الإيقاع المصاحب لبنية القصيدة نفسها، وتسهم بشكل مباشر في جذب أذني السامع / المتلقى وتؤثر تأثيراً شديداً؛ لأن الإبيجراما تعتمد على الصدمة الإدراكية، بالإضافة إلى الحدة في القول والقوة في البناء. وقد تتجلى ذلك في نصوص الشاعر عز الدين إسماعيل فيقول في إبيجراما بعنوان "تسبيحة" :

(١) عزه جدوع : شعر حسن طلب ، دراسة في الإيقاع ،مرجع سابق ، ص، ص،٨٩-٩٠.
(٢) يوسف نوفل : "أستشفاف الشعر" الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، (ط١) ،صـ١٨٢ .
(٣) صلاح فضل :" أساليب الشعرية المعاصرة " كتابات نقدية ع (٥٤) الهيئة العامة لقصور الثقافة صـ٣٧.

" لطمـــة ها هنـــا

عطفـــة من هنـــاك

وخزة في الحشا

مرفأ من هـــلاك

أنـــت هـــذا ترانـــى .....

ولســـتُ أراك " [1] .

نلاحظ في الإبيجراما السابقة الإيقاع الناتج عن قافية (الكاف)، وهذا يشير بأن الكاف هي المسيطر على الإيقاع الكلي للنص في مجموعة من المفردات (هناك،هلاك،أراك) ويقول الشاعر عز الدين إسماعيل في إبيجراما بعنوان "من يحكم" :

" ما أغرب هذا العالم !

يلتئم هنا وهنا يتمزق

يتفـــــرق كـــى يتجمـــع

أو يتجمع كى يتفرق

فمتى كان حكيماً ؟ ومتى هو أخرق ؟

الحكم معلق ."[2]

يتجلى دور القافية بشكل ملحوظ في الإبيجراما السابقة، وكأنّها اللجام الذى يوجه النص توجيها موسيقياً، تصحبه دلالات فنية متفاوتة. فيتكئ الشاعر عز الدين إسماعيل على مجموعة من المفردات التي تصنع قافية للنص الشعرى مثل(يتمزق، يتفرق، أخرق

(١) عز الدين إسماعيل : دمعة للأسى ... دمعة للفرح ، صـــ٢٣ .
(٢) السابق : صـــ ٥٠ .

معلق) تشترك هذه المفردات من حيث الشكل في حرف القاف الأخير في كل كلمة. وهذا التواشج الإيقاعي هو الذى جعل النص يندرج تحت مظلة النصوص الثورية التي تبحث عن تحقيق هدف ما. وقد اعتنى الشاعر علي أحمد سعيد (أدونيس) بالقافية في بعض قصائدة القصيرة/ إبيجراماته فيقول في قصيدة بعنوان "النهار" :

" النهار كسـانا
بعبـاءاته القديمة
النهار بكانـا هنا وبكانا هنـاك
فاتحاً صدره للهزيمة
راسماً شارة المـلاك
فوق أشلائنـا وخطانـا " (١) .

يتجه أدونيس إلى تنويع القافية المتواترة فهو يبدأ النص بكسانا وينتهى بخطانا، ثم ينوِّعُ القافية في السطر الثاني (التاء المربوطة) القديمة، الهزيمة في السطر الرابع، ويأتى السطر الثالث متفقاً مع السطر الخامس (هناك) و (الملاك) وتأتى قافية السطر الأول في بداية النص مشابهة للقافية في السطر الأخير في النص. ومن ثم فإنّ هذا التنوع الذى فعله أدونيس، في القافية، يمنح النص إيقاعاً مختلف الدلالات، كما يتوافق الإيقاع الناتج عن القافية مع الموضوع الذى يدور حول النص، فالقافية هنا جاءت مناسبة للحالة الشعورية التى يعيشها إبراز الإيقاع داخل ثنايا النص الشعرى/ الإبيجراما إن جاز القول ويعد الشاعر أحمد مطر من الشعراء الذين طرحوا القافية بشكل واسع في نصوصهم، فيقول في قصيدة / لافتة بعنوان "الحميم" :

(١) أدونيس : الأعمال الكاملة ، ج (١) ، صـ٣٦٦ .

" حين أطالع اسمه ... تنطفئ الأحـــداق .
وحين أكتبُ اسمه ... تحترق الأوراق .
وحين أذكرُ اسمه ... يلذعنى المذاق .
وحين أكتم اسمه ... أحس باختنـــــاق .
وحين أنشر اسمه ... ينكمش الأفاق .
وحين أطبق اسُمَه ... ينطبق الإطباق .
يا للأسى منَه ، عليه ، دونه ، فيه ، به !
كم هو أمر شـــاق
أنْ أحمل العراق ! "[1] .

اللافتُ للنظر في النص السابق أن الشاعر أحمد مطر يجعل (القاف) وكأنها حرف روى للقصيدة، فقد جاءت القافية؛ لتصنع إيقاعاً عالياً وموسيقى صاخبة تشي بحدوث ثورة ما / صخب معين، لكن هذه القافية التي صنعها الشاعر في نصه، جاءت مناسبة للجو النفسى / الحالة الشعورية التى يعيش مرارتها وتقلباتها وأحمالها، وينوء بحملها كما عبّر الشاعر عن ذلك في نهاية النص واتكأ الشاعر عيد الحجيلى على القافية في صياغة الإيقاع الموسيقى لبعض إبيجراماته فيقول في إبيجراما بعنوان "تأويل" :

" كلمـــا ضحكـــتْ
غيمـــــة مُرجـــــأة
أطفـــــأ البـــرقُ

(١) أحمد مطر: الأعمال الكاملة ، صـ٤٤٦ .

obeikandl.com

في فمـــها العـــذب

" سيجارة " مغرمة !!

غيمة تلكُ

أم مطِفأه ؟!! " [1] .

من الملاحظ أن الشاعر السعودى عيد الحجيلى يتكئ على اصطياد مفردات بعينها لكى تخدم القافية فهو يستخدم (مرجأة ، مغرمة ، مطِفأة) وأظن أن هذه المفردات المنتهية بهمزة مشفوعة بتاء مربوطة / هاء مربوطة) جاءت متناسبة مع عملية التوزيع اللغوي التي قام بها الشاعر، ولهذا فإن القافية في النص القصير، تصبح عاملاً مهماً من عوامل بناء النص الشعرى (الإبيجراما) تحديداً؛ لأنها تعتمد على شدة الأثر الذى تصنعه الإبيجراما في المتلقى، فهي تميل إلى المدة والقوة؛ وكأنها سهم يرشق في قلب المتلقى، فالإبيجراما الشعرية إذن تقوم على دعائم عدة وتصبح القافية إحدى هذه الدعائم؛ لأنها تسهم إسهاماً قوياً في تحريك أفق التلقي لدى القارئ، كما أنها تجعل النص كرصاصة شعرية تنطلق من فوهة الشاعر، فلا يستطيع المتلقي أن يتشاغل عنها أو ينفيها، بل ينتبه إليها، متأملاً هذا النص الشعري الرصين، ومن ثم فإن القافية تؤدي دوراً مهماً من الناحية الموسيقية والدلالية.

(١) عيد الحجيلى : قامة تتلعثم ، صـ٨٩ .

obeikandi.com

الخـــاتـــمةُ

obeikandl.com

الخاتمة

قامت هذه الدراسة على عدة تساؤلات افتراضية ، وكان من بينها : ما المقصود بالإبيجراما بصفة عامة ؟ وقصيدة الإبيجراما بخاصة ؟ ومن أهم شعرائها في الشعر اليوناني القديم والأوروبي والشعر العربي الحديث ؟ وهل يوجد في شعرنا العربي بما يعرف بالإبيجراما؟

وهل تعد قصيدة الإبيجراما نوعاً أدبياً قائما بذاته في الشعر العربي ؟ .

إن جل هذه الأسئلة المهمة، كانت المحك الرئيسي الذي انطلقت منه الدراسة ولا تزعم الدراسة أيضاً أنها قدمت إجابات بقدر ماعنيت بطرح الأسئلة، للبحث عن إجابات تقترب من الدقة والإقناع . ويتبدي لدى الكاتب بعض النتائج التي توصلت إليها الدراسة، وتتلخص فيما يلي :

أولاً : إن قصيدة الإبيجراما نوع أدبي قائم بذاته له معاييره، وأحكامه من حيث الشكل والمضمون ، في شعرنا العربي الحديث، ولكن النقاد والباحثين لم يلتفتوا إلى كشف هذه الظاهرة، وقد طرحت الدراسة البنيات الأساسية التي تتكون منها قصيدة الإبيجراما من حيث اللغة، والصورة الشعرية ، والإيقاع ، والتناص .

ثانياً : اهتم شعراء قصيدة الإبيجراما اهتماماً كبيراً بالبناء اللغوي، فجاءت لغتُهم قريبة من الإيجاز والتكثيف، حيث إن كل مفردة تؤدي دورها المنوط بها داخل القصيدة كما ابتعدوا عن استخدام المفردات الركيكة التي يمكن أن تحدث في القصيدة الطويلة

ثالثاً : اهتم شعراء الإبيجراما بالبناء الإفرادي في القصيدة فقد اتكأوا على حقول دلالية بعينها مثل حقل (الزمن والموت والحزن). واتكأوا على طرح الجانب التركيبي؛ فتجلى ذلك من خلال مبحثي (التقديم والتأخير) والحذف بأشكالهما المختلفة .

رابعاً : جاءت الصورة الشعرية في قصيدة الإبيجراما صورة مركبة / شديدة التعقيد والغموض ، حيث إن هؤلاء الشعراء محل الدراسة قد عنوا بابتكار الصورة الشعرية وتداخلها ، ولذلك اتكأ شعراء الإبيجراما على الإستعارة والتشبيه والكناية بشكل واسع .

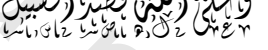
خامساً : عُنيت قصيدة الإبيجراما بالتناص / تداخل النصوص عن طريق الاقتباس والامتصاص ، والاستدعاء أو الإشارات التناصية السريعة التي تحيل القارئ / المتلقي إلى النصوص السابقة التي اتكأ عليها الشاعر ، وإن دل هذا فإنما يدل على أن قصيدة الإبيجراما ارتبطت ارتباطاً شديداً بالنصوص التراثية [(القرآن الكريم – الحديث الشريف) والكتاب المقدس ، والأساطير ، والتراث الشعري] .

سادساً : طرحت الدراسة اهتمام شعراء الإبيجراما بالإيقاع بمستوياته المتعددة ، الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن ،والتفعيلات المختلفة ، ونلاحظ أن قصيدة الإبيجراما اتكأت على تفعيلات بعينها مثل (تفعيلة المتدارك ، والرجز ، والرمل ، والكامل والطويل ،والمتقارب .... إلخ).

سابعاً : اتكأت قصيدة الإبيجراما على الإيقاع الداخلي بشكل واسع ، وتجلى ذلك من خلال بنية التكرار مثل (تكرار الصوت / الحرف ، المفردة ، الجملة) وبنية االتقابل والتجنيس .

ثامناً: كان للقافية دور مهم في عملية الإيقاع الخارجي الذي انتبه إليه شعراء الإبيجراما فقد أيقنوا أن القافية هي التي تقوم بجذب الوعي الكلي لدى المتلقي ومخاطبة حواسه المختلفة ، فلم يتخل شعراء الإبيجراما عن القافية ، لأنها اللجام الذي يمسك القصيدة على حد قول أستاذنا الدكتور يوسف نوفل ، ومن ثَمَّ فقد تنوعت القافية في قصيدة الإبيجراما تنوعاً ملحوظاً عند شعرائها مثل عز الدين إسماعيل وأدونيس وكمال نشأت وأحمد الشهاوي ، أحمد مطر .....وغيرهم .

هذه الدراسة ما فيه من نقص أو تقصير فينسب لى وحدي ، وماعدا ذلك فهو من الله .... وليغفر الله لي هنَّاتي وسقطاتي ....



أحمد الصغير المراغي ..

المصادر و المراجع

obeikandl.com

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

أ- الكتب المقدسة

١- القرآن الكريم

٢- الكتاب المقدس

ب- دواوين الشعراء محل الدراسة .

١- أحمد الشهاوي :

- الأحاديث السفر الأول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الأولى القاهرة١٩٩١.
- قل هي ،الدار المصرية اللبنانية،القاهرة١٩٩٩.

٢- أحمد مطر :

الأعمال الشعرية الكاملة ، "لافتات"؛ لندن ، ٢٠٠١ .

٣- أحمد سويلم :

- جناحان إلى الجوزاء،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة،القاهرة ٢٠٠٤ .

٤- أدونيس (علي أحمد سعيد):

- الأعمال الشعرية الكاملة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٦ .

٥ -أشرف عبد الفتاح :

- أكاذيبها تبيض لي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣ .

٦-بدر توفيق :

- رماد العيون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1980 .
- غيوم الدم، سلسلة أصوات ادبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٥.

obeikandl.com

٧- حسن فتح الباب :

- الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

٨- عبد المنعم عواد يوسف :

- قصائد المنمنمات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ٢٠٠٤ .

٩- عزالدين إسماعيل :

- دمعة للأسى ....دمعة للفرح ، شركة مطابع لوتس بالفجالة ، القاهرة ٢٠٠٠ .

١٠- عزت الطيري :

- سوسنة الخمسين ، سلسلة أصوات ع (٣٧٦) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ٢٠٠٧ .

١١- عيد الحجيلي :

- قامة تتلعثم ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، القاهرة ٢٠٠٤ .

١٢- علاء عبد الهادي :

- مهمل تستدلون عليه بظل ، سلسلة أصوات أدبية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٧ .

١٣- كمال نشأت :

- مسافرة ولا وصول : مطبعة الحرف الذهبي ، القاهرة ، ٢٠٠٠.
- قصائد قصيرة ، مطبعة الحرف الذهبي ، القاهرة ، ٢٠٠٠.

١٤- مصطفى رجب :

- عنترة يغير أقواله ، مخطوط، قيد النشر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

١٥- محمد حبيبي

- أطفئ فانوس قلبي ، نادي جازان الأدبي ، السعودية ، ٢٠٠١ ،

obeikandi.com

١٦-ميسون صقر:

- أرملة قاطع طريق ، دار ميريت للطبع والنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٦ .

١٧-نصار عبد الله :

- قانون بقاء الجرح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٠.

١٨-يوسف نوفل :

- شلالات الضوء ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أصوات أدبية ، القاهرة ، ١٩٩٦ .
- مرايا المتوسط، طبعة خاصة ، بور سعيد ، ٢٠٠٣ .

ثانياً : المراجع :

أولاً: المراجع العربية :

- **إبراهيم أنيس :**
  - " موسيقى الشعر " دار القلم ، بيروت ، ط٤، ١٩٧٢ .
- **إبراهيم عبد القادر المازني:**
  - الديوان، الهيئة المصرية العامة للكتاب مكتبة الاسرة، ١٩٩٦.
- **ابن الرومي :**
  - "الديوان " المجلد الثاني، تحقيق وشرح، عبد الأمير على مهنا، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٩١ .
- **ابن فارس :**
  - الصاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامها شرح وتحقيق السيد أحمد صقر "سلسلة الذخائر" (ع ٩٩) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣ .
- **ابن سينا :**
  - الشيخ الرئيس ، كتاب الشفاء ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦.

obeikandl.com

- **أبو هلال العسكري :**
  - كتاب الصناعتين " تحقيق على البيجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى الحلبي، القاهرة، ١٩٥٢ .
- **أبو الفتح عثمان بن جني :**
  - الخصائص ج (١) تحقيق . محمد على النجار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩
- **ابن رشيق القيرواني :**
  - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ،تحقيق محمد عبد القادر عطا ج(١) منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ط(١) ٢٠٠١ .
- **أحمد عتمان :**
  - الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً ،عالم المعرفة ، الكويت ، ع(٧٧) ، ١٩٨٤ .
- **إحسان عباس :**
  - اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، دار الشروق ، بيروت ، (ط٢) ، ١٩٩٢ .
- **أنس داوود :**
  - الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار الجيل للطباعة ، القاهرة، ١٩٧٥ .
- **إسماعيل جبرائيل العيسى :**
  - نقض أصول الشعر، دار الفرقان، عمان، الأردن (ط١) ، ١٩٨٦ .
- **إسماعيل صبري :**
  - الديوان ،الهيئة المصريةالعامة للكتاب، مكتبة الأسرة تقديم أحمد سويلم ٢٠٠٢ .
- **الأعشى :**
  - "الديوان ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٨ .

obeikandl.com

- **بشرى موسى صالح :**

- الصورة الشعرية في النقد الحديث : المركز الثقافي العربي،بيروت، ١٩٩٤.

- **بشار بن برد :**

- الديوان ،دار الجيل ، بيروت ، د.ت .

- **جابر عصفور:**

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

- **جهاد فاضل :**

- قضايا الشعر الحديث،دار الشروق،بيروت،(ط١)، ١٩٨٤.

- **حافظ إبراهيم :**

- الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة لبنان ، ١٩٨٨.

- **الحطيئة :**

- الديوان ، شرح يوسف عبيد ، دار الجيل ،بيروت ط(١)،.١٩٩٢.

- **خيري دومة :**

- تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨ .

- **زهير بن أبي سلمي:**

- "الديوان" دار صادر، بيروت ،١٩٩٢.

- **رشيد يحياوى :**

- مقدمات فى نظرية الانواع الادبيه ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط(٢)، ١٩٩١ .

- **عامر العقاد :**

- آخر كلمات العقاد ، سلسلة اقرأ ، الهلال ١٩٦٦ .

obeikandi.com

- **عبد القادر القط :**
  - الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، مكتبة الشباب ، ١٩٩٢ .
- **عبد القاهر الجرجاني :**
  - دلائل الإعجاز :تقديم محمد رشيد رضا، دار الكتاب، بيروت، لبنان، ط(١) سنة ١٩٨٨ .
  - أسرار البلاغة ، قرأه وعلق عليه ،أبوفهر محمود محمد شاكر ، دار المدني ، القاهرة ، ١٩٩١ .
- **عبد الله الغذامي :**
  - الخطيئة والتكفير ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط(٢)، ١٩٩٣ .
- **عبد الغفار مكاوي :**
  - ثورة الشعر الحديث ، من بودلير إلى العصر الحالي ، ج(١)، ط(٢) ، ١٩٩٨ .
  - قصيدة وصورة ، الشعر والتصوير عبر العصور ، عالم المعرفة، الكويت (ع١١٩) نوفمبر ١٩٨٧ .
- **عدنان حسين قاسم :**
  - التصوير الشعري " التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا ، (ط١) ١٩٨٠ .
- **عزالدين إسماعيل :**
  - الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ط(٥) ١٩٩٤ .
  - دمعة للأسى .... دمعة للفرح ، شركة مطابع لوتس ، القاهرة ،٢٠٠٠ .
- **عزة جدوع :**
  - شعر حسن طلب " دراسة في الإيقاع " دار ابن سينا للطباعة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢ .

- **على عشري زايد**

- عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة النصر، ط٣ ، ١٩٩٣ .

- **سعيد أبو الرضا :**

- في البنية الدلالية " رؤية لنظام العلاقات البلاغية " منشأة المعارف، ط(١) الإسكندرية ١٩٨٧ .

- **سعيد توفيق :**

- ماهية الشعر " قراءات في شعر حسن طلب ، مجموعة من الكتاب ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٩ .

- **سيد البحراوي :**

- العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط(١) القاهرة ، ١٩٩٣ .

- في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، دار شرقيات ، ط(١) ، القاهرة ١٩٩٥ .

- موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، دار المعارف ، ط(٢) ، القاهرة ١٩٩١ .

- **شكري الطوانسي :**

- مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ، دراسة في بلاغة النص الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٨ .

- **صلاح فضل :**

- أساليب الشعرية المعاصرة ، كتابات نقدية (ع٥٤) الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة، ط١، ١٩٩٦ .

- شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد ، عين للدراسات والبحوث، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٥ .

obeikandl.com

- بلاغة الخطاب وعلم النص،عالم المعرفة، (ع١٤٦)، الكويت، ١٩٩٢.

- **طه حسين :**

- جنة الشوك، دار المعارف، ط(١١) القاهرة ،١٩٨٦.

- **فاطمة قنديل :**

- التناص في شعر السبعينيات ، كتابات نقدية ع(٨٦) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة، (ط١)، ١٩٩٩ .

- **فؤاد زكريا :**

- مع الموسيقى ، نهضة مصر ، القاهرة ، ط١ ، د.ت .

- **كارم محمود عزيز:**

- الأسطورة فجر الإبداع الإنساني ، الدراسات الشعبية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة،٢٠٠٢

- **المتنبي:**

- "الديوان" دار الجيل،بيروت ،د.ت.

- **مجيد عبد المجيد ناجي :**

- الأسس النفسية للبلاغة العربية ، المؤسسة الجامعية للنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٤ .

- **محمد بن إسماعيل البخاري:**

- صحيح البخاري، دار ابن كثير، ط (٣)، ١٤٠٧ هـ .

- **محمد سعد شحاته :**

- العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية ، عند محمد عفيفي مطر ، كتابات نقدية (ع١٤١) الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٣ .

obeikandl.com

- **محمد عبد المطلب :**
  - البلاغة " قراءة أخرى " الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ، القاهرة، ط(١) ١٩٩٥ .
  - بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، دار المعارف ، ط١ ، القاهرة ١٩٨٨ .
  - تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات ، كتبات نقدية ع (٤٥) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، ١٩٩٥ .
  - جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – القاهرة (ط١) ١٩٩٥ .
  - قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – القاهرة – (ط١) ١٩٩٥ .
  - قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥.
- **محمد النويهي :**
  - قضية الشعر الجديد ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧١ .
- **محمد حمدي إبراهيم :**
  - الأدب السكندري ، دار الثقافة للنشر، القاهرة ، ١٩٨٥ .
- **محمد حسن عبد الله :**
  - الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١ .
- **محمد محمد حسن وهبة :**
  - تاريخ الأدب اليوناني في العصر الهلنيستي ، جامعة عين شمس ، د. ت .
- **محمد بن عبد الحي :**
  - التنظير النقدي والممارسة الإبداعية ، دراسة لأعمال ستة نقاد / شعراء معاصرين منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ٢٠٠١ .

- محمد مندور :
  - الأدب وفنونه ، نهضة مصر ، ١٩٩٦ .
- محمد محى الدين عبد الحميد :
  - شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، دار التراث ، القاهرة د .ت
- محمد مفتاح :
  - تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص) المركز الثقافى العربى ، بيروت ، ط(٣) ، ١٩٩٢.
- مراد مبروك :
  - من الصوت إلى النص ، نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعرى، كتابات نقدية، (ع ٥٠) الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٠ .
- مصطفى ناصف :
  - الصورة الأدبية ، دار مصر للطباعة القاهرة ، (ط١) ١٩٥٨ .
  - اللغة والتفسير والتواصل ، عالم المعرفة ، الكويت (ط١) ١٩٩٥.
- نازك الملائكة :
  - قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت . (ط٤) ١٩٩٤ .
- يمنى العيد :
  - فى القول الشعرى ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٧.
- يوسف نوفل :
  - استشفاف الشعر ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان (ط١) ٢٠٠٠
  - النص الكلى ، سلسلة كتابات نقدية (ع ١٤٢)، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة ٢٠٠٤

obeikandl.com

- الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، دراسة تحليلية إحصائية، دار النهضة العربية للطباعة، ١٩٨٥ .

ثانياً: المراجع الأجنبية المترجمة

- **تزفيتان تودوروف :**

- الشعرية ، ترجمة : شكرى المبخوت ، ورجاء بن سلامه ، دار توبقال للنشر، المغرب ١٩٨٧

- **جان كانتيينو :**

- دروس فى علم الأصوات العربية ، ترجمة صالح القرمادى ، تونس ، ١٩٧٠ .

- **جولياكريستيفا :**

- علم النص ، ترجمة : فريد الزاهى ، الدار البيضاء ، المغرب ، (ط ١)١٩٩١.توبقال للنشر ، ١٩٨٢

- **جوناثان كولر:**

- مدخل إلى النظرية الأدبية ، ترجمة : مصطفى بيومى عبد السلام، المجلس الاعلى للثقافة ، ٢٠٠٣م

- **جون كوين :**

- بنيه اللغة الشعرية ، ترجمة:محمد الولي ،ومحمد العمري،دار توبقال للنشر المغرب،١٩٨٦.

س موريه : الشعر العربي الحدبث، ترجمه شفيع السيد ، وسعيد مصلوح ، دار الفكر العربي ، د. ت .

- **سي داى لويس :**

- الصورة الشعرية : ترجمة أحمد نصيف واخرون، وزارة الثقافة ، بغداد

obeikandl.com

- **غيورى غاتشف :**

- الوعى والفن " درسات نظرية فى تاريخ الصورة الفنيه ، ترجمة نوفل نيوف ، مراجة سعد مصلوح ، عالم المعرفة ، الكويت ع (١٤٦) فبراير ١٩٩٠ .

- **مارك انجينو:**

- مقال في أصول الخطاب النقدي الجديد،ترجمة وتقديم:أحمد المديني،دار الشئون الثقافية العامة(ط١)١٩٨٧.

- **مجموعة مؤلفين :**

- دراسات نظرية فى نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ، ترجمة: خيرى دومة ، ومراجعة سيد البحراوى، دار شرقيات ، القاهرة ، (ط) ١٩٩٧ .

- **مجموعة مؤلفين:**

- دراسات في التناص والتناصية،ترجمة:محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ٢٠٠٤.

- **هانز ميرهوف :**

- الزمن فى الأدب ، ترجمة أسعد رزوق ، مؤسسة فرامكلين ، للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ١٩٧٢ .

- **يورى لوتمان :**

- تحليل النص الشعري " بنية القصيدة " ،ترجمة:محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٩٥.

obeikandl.com

ثالثاً: المراجع الأجنبية غير المترجمة :

- *The new Enseclopaedia Britarnica , Micropedia volum lll15 The Edition , Helen Hemingway Benton publisher , 1973 .*
- *Diactionair deslettera turesop,*
- *Hudson , H.H , The Epigramm in The English Renaissance . Princeton , university press , New jersy1947.*
- *Mohammadi , H. time in The wilderness , Trams Adintro , by M.Enani , Genral Egyptian book organization . cairo , 2000.*
- *Stu dien zum Griecluischen Epigramm , Never Fahrb uder fur dasklassich Atertum , 1917 .*
- *Raman selden : The Theory of criticism from , plato The present , press , 19*
- *Ralph cohen, Hosrory and Genre, New literary. 1983.*

رابعاً: المعاجم :

- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط (٣)، ١٩٩٤
- منير البعلبكى : المورد ، قاموس إنجليزى عربي ،دار العلم للملايين لبنان،١٩٩٨

خامساً: الرسالة العلمية:

- عبد الناصر عبد الحميد نور الدين هلال :

توظيف التراث فى الشعر العربى المعاصر فى مصر (١٩٦٧ -١٩٩٤) دكتوراه – بنات – عين شمس

- محمد صلاح زكى:

الخطاب الشعرى عند محمود درويش ، رساله ماجيستير ، أداب عين شمس ، ١٩٩٠.

- محمد فكري عبد الرحمن :

الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص فى شعر الحداثة ، رساله دكتوراه، أداب عين شمس ١٩٩٤.

- محمد محفوظ ربيع بحشوان :

فن الإبيجرام بين طه حسين وجون دن ، دراسة مقارنة ، ماجيستير ، مخطوط ، معهد الدراسات العربية ، القاهرة ، ٢٠٠٥ .

سادساً: الدوريات الثقافية:

- **فخري قسطندي:** المجلة العلمية لقسم اللغة الانجليزية،اداب القاهرة،عدد خاص،١٩٩٩.
- **محي الدين اللاذقاني:** القصيدة الحرة(معضلاتها الفنيةوشرعيتها التراثية) فصول،مجلد(١٦)ع(١)،١٩٩٧.
- **محمد الهادي الطرابلسي:** في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، (ع٣٢) ١٩٩١.
- **غازي طليمات:** على الموقع الإلكتروني *http/ouroba.alwhda.gov,sy.*
- **يسري عبد الغني:** مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، (ع٤١٣)، أيلول ٢٠٠٥ .