Cordova Journal
ISSN-catak: 2302-3155
Vol. 8, No. 2, 2018

Jurnal kajian Bahasa dan Budaya terbit 2 kali setahun
oleh UPT. Pengembangan Bahasa UIN Mataram.
https://journal.uinmataram.ac.id/index.php/cordova/index

Iqa' Al-Syi'r Al-Arabi: Al-Usus, Al-Mukawanat, Al-Khashaish, Al-Jamaliat

Amine Msreni
The High school of teachers, Oran, Algeria.
aminemasreni@gmail.com

الملخّص :

يتعلّقُ الحديثُ عن الإيقاع بالحديثِ عن خصيصةٍ رئيسةٍ في الخطاب الأدبيّ عامّةً، وفي الخطابِ الشِّعريّ خاصّةً، إذ يمكنُنا القولُ إنّ الإيقاعَ يُعدُّ عنصرًا مُهِمًّا من العناصرِ الّتِي تَنقُلُ الخطابَ من كونِه خطابًا منثورًا، إلى كونه خطابًا منظومًا مشدودًا بسلْك المؤسَقةِ، وإن كنّا نُدركُ أنّ للنّثر هو الآخرُ إيقاعَهُ ومُوسيقاهُ وشعريّتهُ، وقد وضُحَ ذلك بشكلٍ أجلى منذ كتابِ "تزفيتان تودوروف" "شعريّةُ النّثر" "**Poétique de la prose**"، فالحديث عنه (أي عن الإيقاعِ) لهو حديثٌ عمَّا يقع بين زمنينِ، إذ يمثّل ذلك الوزنُ مصحوبًا بإمكانات التَّكرارِ وغيره، ولذلك يجيء بحثنا للوقوف على هذا العنصرِ المهمّ في العمليّة الشّعريّةِ الّذي يُعدُّ حِلية القصيدة الخارجيّة الّتي لا تعدَمُ ما يمثّلها داخل القصيدة نصطلحُ عليه "الإيقاع الدّاخليّ" خلالَ بعضِ عناصره، وجماليَّاتِه.

الكلماتُ المِفْتاحيَّةْ: الإيقاع . الخطاب . الشّعريّة . الموسيقى . الزّمن.

مقدمة :

بين يديْ الإيقاع: قبل البدء في تناوُل هذا العنصر حقيقٌ بنا أنْ نرى أنّه، بسبب ما لقضية الإيقاع من أهمية بالغة وأثر حاسم في اللّغة العربيّة شعرِها وفي التفريق بين ما هو شعري وما هو غير شعري، كان لابد من المقدمات التي تمهّد الدرب وتبسط التناول، وصولا إلى معيارية العنصر الإيقاعي الذي نحاول ها هنا فلسفَتَه في فصوله ومناحيه المختلفة.

وقبل كل شيء يمكن أن نقرّر أنّ كُلَّ شيْءٍ من دون الإيقاع هو شيءٌ عاديٌّ مِنْ أشْياء الحياة اليومية العابرة: اللغة، الإشارات، الرموز، الأسماء، الصفات ، العناصر، الأصوات، الصور، المحسوسات، المجردات، إلى آخره... حتى الوزن الشعري لا يغدو عنصرا شعريا، أي لا يكون النص الذي يتلبسه شعرا، قبل أن يخامره الإيقاع، ويتخلّله وينسرب فيه[1]، وهنا تبرز أول قضية فكرية أمام هذه المقولة، تتعلق بمفهوم "الإيقاع" من جهة، وبالفارق أو الفوارق الأساسيّة بينه وبين مفهوم "الوزن"من الجهة الثانية. وبإضاءة جوانب هذه القضية يمكن تعميق المقولة العامة، ووضعها على محور التخصيص والتمحيص، إذ الدّارسون لعنصر الإيقاع يتّفقون على "أنّ مفهومَهُ يتّصل أساسا، بعنصر الزّمن في ديمومته التي لا تعرف الانقطاع وفي اتصاله وصيرورته ولا نهايته. إنه، إذن، النّهر الخالد الذي لا منبع له ولا مصبَّ،

[1] . انظر: علوي الهاشميّ، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربيّ، منشورات مركز البحوث . البحرين . ط١ . ١٩٩٧ . ص٤٦ .

Copyright © 2018 by Cordova Journal

أو الدّائرة التي لا أوّل لمحيطها ولا آخر، فكلاهما يلتفُّ حوْل نَفسه ويدور حوْل مرْكزه، مُكْتفياً بذاته، يحيطُ بكُلِّ شيء ولا يحيط به شيء. ومن هنا تنبعُ أسرارُ قوّته وعظمته"[١]

و مِنْ هُنا، تنبع أنواع الفنون والآداب من جهة وتكتسب التجربة الفنيّةُ سماتِها الذاتيّةَ المتميزة المميّزة، ومن هنا أيضا، مِن خاصيّة الإيقاع الميتافيزيقيّة، يتحرّك جذر الفنون المشترك، ولكنّه يتفرّعُ بعد ذلك إلى شجرة الأشكال التعبيريّة المختلفة، والأنواع الأدبيّة ومختلف الفنون، التي تبلورها بعد ذلك مؤثّرات تقع خارج حدود اللّحظة الميتافيزيقيّة البكر.

ففي هذا السّياق يمكن فهم مقولة "إليزابيث دور" القائلةِ: "ليس الوزن إلا عنصرا واحدا من عناصر الإيقاع" كما يمكن فهم قولها" إنما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هي الأساس، أو القاعدة التي يتباعد عنها ثم يعود إليها، وهي عنصر حركة أكبر، وتلك الحركة هي الإيقاع، والإيقاع يعني التدفق، أو الانسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات"[٢].

ومعنى ذلك أن من خصائص الإيقاع الجوهرية الانتظام وفق نسق يحدد هُويَّتَه، أو في عدد من الأنساق المتّصلة أساسا بعنصر الزمن، كالمعاودة والتكرار والترجيع والفواصل والحركة والسّكون، كما إنّ من خصائصه البارزة، بسبب وجوده جذرا في كل الفنون على الإطلاق بما يجعله عُنْصرا أساساً في كلٍّ منها.

و من أعطاف التصور الميتافيزيقي السّابق و تلابيبِه يمكن استخلاص تصوُّرٍ منطقي لعنصر الإيقاع، وعلاقته بعنصر الوزن، وتعريف حدود كلٍّ منهما وأقسامه ومستوياته، وذلك على النحو التالي:

إن أُولى خصائص الإيقاع ومكوّناته ـ بلا شكّ ـ الوزن إذا أنه خط أفقي يمتدّ من أوّل البيت ، وينتهي بنهايته التي عادةً ما تكون حرف رويٍّ، يتّصل أو يمثل إيقاعاً في النّصّ، ثم يبدأ من جديد بعد أن يفرّغ نفسه، وهكذا [٣].

وثاني خصائصه أنه مكوَّنٌ من وحدات موسيقيّة متساوية، بشكل بسيط أو مركب، نُسمّيها ببساطةٍ "تفعيلات" ويتمدّد جسم هذه التفعيلات بين أول تفعيلة في مطلع البيت والتفعيلة الأخيرة منه المتوجة بالقافية. إذن فثاني خصائص الوزن طبيعته الكمية القائمة على التكرار المحسوب والرتابة المحسوسة الجميلة غالباً، ومن هنا تتولد ثالثة خصائصه المميّزة المتمثّلة في التكرار والرتابة المتمثليْن، أصلا، في التفاعيل الصّحيحة والبحور التّامّة الكاملة في علم العروض.

---

[١] ـ المرجع السابق، والصّفحة نفسها.

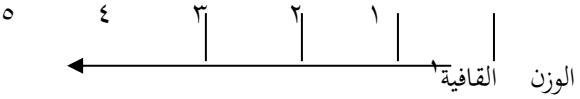
[٢] ـ إليزابيث دور: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمّد الشوش، المركز الثّقافيّ العربيّ ـ الدّار البيضاء ـ المغرب ـ ط٢ ـ ٢٠٠٧ص٥٠.

[٣] ـ يرى محمد الهادي الطرابلسي أنّ " **القافية تمثل قمّة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري ولهذا لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر، وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين**"، خصائص الأسلوب في الشّوقيات، منشورات الجامعة التونسية ـ تونس ـ (د.ت)، ـ ص٤٨ ـ.

Copyright © 2018 by Cordova Journal

Cordova Journal
ISSN-catak: 2302-3155
Vol. 8, No. 2, 2018
Jurnal kajian Bahasa dan Budaya terbit 2 kali setahun
oleh UPT. Pengembangan Bahasa UIN Mataram.
https://journal.uinmataram.ac.id/index.php/cordova/index

ووفقا لهذه الخصائص الثلاث، يمكن تعريفُ الوزْن بأنّه كميّة من التفاعيل العروضيّة المتجاورة والممتدة أفقيّاً بين مطْلع البيْت أو السّطْر الشّعريّ، وآخره المقفّى، ويمكنُ رسْمُه توضيحيّاً على النّحْو التّالي:



ونتيجة لتكرار هذا النمط الوزنيّ في كل أبيات القصيدة غدا البيتُ مِن هذه النّاحية، يساوي مجموع القصيدة، والقصيدة تساوي مُكَرَّر البيت المفرد، لذلك برز التعريف التقليدي للشعر بأنه "الكلام الموزون المقفى"، ولم يكن تعريفا جامعا مانعا على الرغم من صِدقه وانطباقه على نظام البيت الواحد الذي هو نظام البيت الواحد الذي هو نظام القصيدة، لأنه لم يلْتفت إلى عنصر الإيقاع التفاتا حقيقيا على النّحْو الرَّأْسيّ، والّذي مِن شأنه أن يُغيّر إلى حدٍّ كبير من خصائص الوزن الأفقيّة، كما سيتضح. أمّا "عنصرُ الإيقاع فيُشكِّل خطًّا عمُوديّاً يبْدأ مِنْ مطلع القصيدة حتى نهايتها، وبذلك فهو يخترق كُلَّ خطوطها الأفقية، بما فيها خط الوزن، ليتقاطع معها جميعا في نقطة مركزيّة واحدة هي جذر الفاعليّة الإيقاعيّة لمجموع بُنى القصيدة ومستوياتها؛ فيغيّر من طبيعتها الجزئيّة الناقصة المعزولة، ويدخلها في نظام حيويٍّ شامل متّصل ببعضها البعض، كما يغيّر من فوْضى تراكمها وتراكبها إلى بناء وظيفيٍّ مُركّبٍ، ومن جمودها إلى حركة لا تتوقف؛ في الوقت نفسه، الذي يتغير هو بواسطتها من ظاهرة صوتية خالصةٍ، وسلسلة زمنيّة متعاقِبة، إلى أقانيم من الفكر والصّور والرؤى والموضوعات"[٢]. ، ومن ثمَّ فالحديث عن عناصرِ القصيدة لهو حديثٌ عن بُنًى إيقاعيّةٍ، أوأكْوانٍ إيقاعيّةٍ، نغميّةٍ، شِعْريَّةٍ؛ وذلك بعد أن ذاب الإيقاع فيها ليستحيلَ خلْقًا جديدا متمازجًا بالفكر واللغة والرُّموز والصُّور، والعواطف تمازج الروح بالجسد، "فتتشكّل تشكُّلاً بِكْراكأنْ لم تكنْ مِنْ قَبْلُ مطْرُوحةً على قارعة الطّريق، حسب تعبير "الجاحظ"، يطْرُقُها القاصي والدَّاني، فإنّما هي إن جاز الحديثُ" ابنةُ صوْغها، وحُسْن تصويرها وحلاوة جرسها وحذق تركيبها وجمال سبكها، ابنة إيقاعها الجديد المنبثق من خصوصيّة التّجربة الإبداعيّة، روحها ومركزها وجذرها الذي تتقاطع فيه كل من خطوط النّصّ الشّعريّ، وتلتقي عنده الفروع و يرقُص حوله، و حول مركزِه الجسد"[٣]

[١] . علوي الهاشميّ، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربيّ، ص٥٤ .

[٢] . مسعود وقاد، جماليّات التشكيل الإيقاعي في شعرعبد الوهّاب البيّاتي (رسالة دكتوراه)، قسم اللّغة العربيّة، جامعة الحاج لخضر، باتنة. الجزائر، ٢٠١١، ص٤١.

[٣] . مرام محمّد عبد السلام الصّرايرة، ظواهر أسلوبيّة في شعر عامر بن الطّفيل (رسالة ماجستير)، قسم اللغة العربيّة، جامعة مؤتة، الأردنّ، ٢٠١٣، ص٧٠-٧١.

Copyright © 2018 by Cordova Journal

كُلُّ ذلك بسبب "تداخُل مظاهرَ إيقاعيّة أخرى غير صوتية في النص الشعري، كالقصة والرواية والمسرح والفنون التشكيلية والسينما إلى آخره"[١]، وهذا وغيره مما أدّى ويؤدّي"بالإيقاع الصوتيّ الصّريح للانسراب في مظاهر إيقاعية تتّصل بتلك الفنون والانفتاح عليها؛ لتوليد إيقاع فني أشمل، وأكثر تعقيدا وتشابكا في النّصّ الشّعريّ الّذي أضحى يجسّد أعلى مرحلة في قانون التّناسب العكسيّ بين المظهر الصوتيّ للإيقاع ومظاهره الأخرى"[٢]. وهذا ما يحدونا إلى القول إنّ "الإيقاع.. ليس مادة ملموسة ولكن تجسّمُه المادّةُ ويلتبس بها، كما نلاحظ أثر ذلك في حركتنا وفي حركة الحيوان وفي الطبيعة التي حولنا بصفة عامة، وهو أكثر وضوحا في أهم مواطنه: الشعر حيث نجده في الحركة

إنّ الخاصية الثانية للإيقاع إذن تتمثل في كونه خافيا لا يبين إلا في تمظهره الصّوتيّ الصّريح. وثالثة خصائصه شموليته التي تتصل بانسرابه في بقية خطوط القصيدة وعناصرها، مما يحيلها إلى مستويات إيقاعية تتجمع في شكل أنساق أو مجموعات، أو وحدات خاضعة لإيقاع طبيعتها الخاص، ولإيقاع النص العام معا[٣].

أمّا الخاصيّة الرّابعة فهي خضوعه لعنصر الزّمن وإخضاعه له في آن، بتقسيمه إلى وحدات وعناصر متساوية، أو متآلفة أو متكرّرة، أو متضادّة، تتضح في جميع تمظهراته الإيقاعية الممتدة بين الصوت الصريح، وزنا ولغة، والصوت المتخفي أشد ما يكون الخفاء في بقية التمظهرات الأخرى: بين الصوت وصداه، وبينهما يتذبذب الزمان[٤].

و أمّا الخاصيّة الخامسة من خصائص الإيقاع فخضوعه، ولو مؤقتا، لقانون المادة وعناصرها، خضوع الزّمان للمكان والرّوح للجسد، لذلك فهو لا يتجسد إلا من خلال آلة أو مادة خام موسيقية أو لغوية أو تشكيلية أو بدنية أو حتى طبيعية حيث الأصل[٥]. وأخيرا يمكن تلخيص خصائص الإيقاع في تعريفه التالي، وهو أنه "تقسيمات متزامنة خفية ذات طبيعة صوتية عريقة تجسدها أكثر من غيرها بواسطة آلة أو مادة خام تقع عليها أو تتخللها في حركة أولى راسية"[٦]، ثم يبدأ الصدى أو الترجيع الذي يحمل معه دوائر التمظهرات الإيقاعية الأخرى. ويمكن تقديم التخطيط

---

[١] . أحمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثةبين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية . حساسية الانبثاقة الشعرية الأولىجيل الرواد والستينات . ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص٢٠.

[٢] . نجلاء بنت علي مطري، الزّمن في الشّعر النّسويّ السّعوديّ المعاصر (رسالة ماجستير)، قسم الأدب، جامعة أمّ القرى، السّعوديّة، ٢٠٠٧، ص٢٤٤.

[٣] . علوي الهاشميّ، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربيّ، ص٥٦.

[٤] . انظر: المرجع نفسه، ص٥٧.

[٥] . انظر : المرجع نفسه، ص٥٧ . ٥٨.

[٦] . في أكثر الدراسات الموسيقية والتي تتناول الإيقاع إشارات واضحة أو ضمنية إلى أنه إلهي أو سماوي أو هابط كالوحي من السماء. وليس تعبيراً مثل وحي الشعر والإلهام أو الموهبة إلا صدى لهذه الفكرة العلياائية، كما توحي كلمة"إيقاع" لغويا بالمعنى نفسه، حيث " وقع الشيء على الأرض وقوعا، وأوقعته إيقاعا" انظر الزمخشري ، أساس البلاغة.

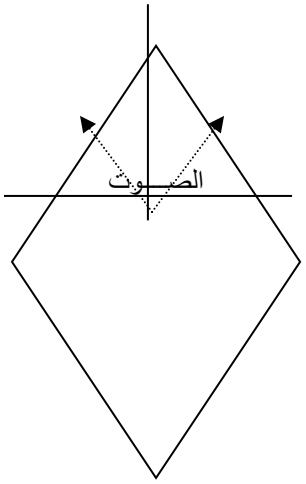
Copyright © 2018 by Cordova Journal

Cordova Journal
ISSN-catak: 2302-3155
Vol. 8, No. 2, 2018
Jurnal kajian Bahasa dan Budaya terbit 2 kali setahun
oleh UPT. Pengembangan Bahasa UIN Mataram.
https://journal.uinmataram.ac.id/index.php/cordova/index

التالي الذي يوضح تقاطع خط الإيقاع الرأسي مع الوزن الأفقي، في نقطة وقوع زمانية تنفجر منها كل الفعالية الإيقاعية، في النص الشعري خاصة، وذلك ـ حسب **علوي الهاشميّ** ـ على النحو التالي:

الإيقاعُ

الوزنالقافية



التّرجيعُ.

و بعدَ الّذي في الموضوع مِن خطورةٍ، و تعقيد فإنّه ممّا لا شكّ فيه أنّ المنشغلَ بتأطير مصطلح الإيقاع يجد تبايُناً في آراء الباحثين والدّارسين ، و تبعاً لذلك التّبايُن يجد اختلافاً في وِجْهات نظرهم، باختلاف اتّجاهاتهم ونزْعاتهم وثقافاتهم، ممّا يدفعه إلى السّعي والبحث عن ضابط محدِّدٍ لهذه الماهية، فهل يا تُرى يكفي – لتحديد مفهومه– أن نقف عند حدّ من يعرّفُه قائلاً إنّه: " تكرار الوقوع المطَّرِدِ للنّبضة أو النّبرة، و تدفّق الكلمات المنْتَظِمِ في الشّعر والنّثر. و يتحقّقُ الإيقاع في الشّعر باجتماع النَّبْر مع عدد مِن المقاطِع، أو بانتظام طُرُوءِ الحركة والسُّكون. وفي النّثر يكون الإيقاعُ ملْحُوظاً بتنوُّع الحَرَكَةِ، و الجُمَلِ المتَوَازِنَةِ، وتنَوُّعِ بنَاءِ الجُمْلَةِ وَ طُولِهَا... "[1]؟، أو أن لا نتجاوز "مجمع اللّغة العربيّة المصرَيَّ" حين يعرّفه قائلاً: "الإيقاعُ: مصطلح موسيقيٌّ ينْصبُّ على مجموعة من أوزان النَّغم، فالإيقاع مُرَكَّبٌ موسيقيٌّ يشتمل على أوزانٍ غيْرِ مُتَسَاوِيَةٍ، وهُو الجانب الموسيقيُّ في الشِّعر، والوزنُ صيغة آليَّةٌ، والإيقاع إيداع جمالي"[2].

بمعنى أنّ هذا الإيقاع الفطريَّ فينا هو ما يجعلُنا نتوقّعُه في مدركاتنا، ونستريح إذا وجدناه، ويصيبنا القلق إذا فقدناه. من هنا كان الوزن في الشّعر، وكانت السّيمتريّة في العمارة و في التّصوير[3].

[1]. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، المؤسّسة التّعاضديّة العمّاليّة للطّباعة و النّشر ـ تونس ـ ١٩٨٦ ـ ص٥٧.

[2] ـ مجمع اللّغة العربيّة،، المعجم الفلسفي، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة ـ القاهرة ـ ١٩٨٣ ـ ص٢٩.

[3]. حسين عطوان، مقدّمة القصيدة العربيّة في الشّعر الجاهليّ، دار المعارف ـ مصر ـ ١٩٧٠ ـ ص١٢٢ ـ ١٢٣.

Copyright © 2018 by Cordova Journal

و قد جاء في "القاموس المحيط" أنّ:" الإيقَاعَ مِنْ أَلْحَانِ الْغِنَاءِ، وَ هُوَ أَنْ يُوَقِّعَ الأَلْحَانَ وَيُبَيِّنَهَا"[١]. وممّا نُقل عن "الخليل بن أحمد الفراهيديّ": أنّ " الإيقاعَ حركاتٌ متساوية الأدوارِ لها عوْدَاتٌ مُتَوَالِيَةٌ"[٢].

و عند "صفيّ الدّين البغداديّ" أنّه: "جماعة نقرات تتخلّلُها أزمنة محدودة المقادير على نِسبٍ وأوضاعٍ مخصوصة بأدوار متساويات، و يُدْرك تساوي الأدوار ميزانَ الطَّبع السَّليم"[٣].

و حين نقف على المعجم الفلسفي لـ "جميل صليبا" نجد أنّ: "الإيقاع في اللغة: اتِّفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء، و في الاصطلاح معنيان:

الأوّل عامّ، وهو إطلاقه على اتّصاف الحركات والعمليّات بالنّظام الدّوري. فإذا كانت الحركات متساوية الأزمنة، يُسمّى الإيقاع موصلا، وإذا كانت متفاضلة الأزمنة في أدوار قصار سُمِّي الإيقاعُ مفصّلا..."[٤].

يقف الباحثون حالَ محاولتِهم التعرّف على طبائع الإيقاع في الفنّ وأشكاله وتجلّياتِه، بين عدّة أشكالٍ من أشكال الإيقاع أهمهما شكلان: " الإيقاع كتركيب منظّم مطلق، كما يتبدّى مثلا في دقات القلب، وحركة الأذرع والأرجل والسير وتعاقب الليل والنهار، ودوران الفصول، ومدار القمر حول الأرض، والأرض حول الشمس، فالإيقاع هنا ليس إلاّ مجرد تكرار منظم لوظائف وأنشطة الإنسان والطبيعة، وإن كان غالبا ما يقودنا للإيقاع في الفن من حيث ارتباطه بوظائف الأعضاء، ينبغي أن نفرّق بين الإيقاع بهذا المعنى، وبين الإيقاع الفني كعملية جوهرية وضرورية، فهو هذا تأكيد حقيقي لمجموعة اعتبارات محذوفة، إنه تأكيد قوي لمعنى الكلمات، وضغط على الانفعال والأفكار بواسطتها فهو من ثم يعني حقيقة أغلب الحركات التأثيرية، ولهذا فهو يتكون مما يمكن أن نسميَّه بالإيقاع الداخلي، المؤكّد للحركة و من النّغم الخارجيّ، ومن التّتابع اللّفظيّ"[٥].

والإيقاع في مفهومه الفنّيّ "مبدأ وجدانيٌّ يقوم في النّفْس ويصدر عنها، وهو توفيقٌ بين نزعتين متناقضتيْن: الثّقل والخفّة، أساسه الحركة التي يوجّهها كلٌّ من النّظام والتّناسب الدّوْريّ"[٦]، ولا زال مفهومه يتّسع حتّى شَمِل عند "عزّ الدين إسماعيل"،جميع الفنون ، و هو إذّاكالسّمةُ المشتركة بينها[٧].

---

[١]. الفيروزآباديّ، القاموس المحيط، ج٢، القاموس المحيط، شركة فنّ الطّباعة ـ مصر ـ (د.ت) ـ ٦٨٥.

[٢]. حسن يوسف موسى و عبد الفتّاح الصّعيدي، الإفصاح في فقه اللّغة، ج٢، دار الفكر العربيّ ـ دمشق ـ ص١٠٠٣.

[٣] ـ صفيُّ الدِّين عبد المؤمن الأرمويّ البغداديّ، الأدوار، شرح و تحقيق: هاشم محمّد الرّجب ، دار الرشيد للنّشر ـ بغداد ـ ١٩٨٠ ـ ص١٣٩ ـ ١٤٠.

[٤] ـ جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص٣٤٥

[٥]. سعيدالورقي،لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها النفيسة و طاقاتها الإبداعيّة)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ـ بيروت ـ ط٣ ـ ١٩٨٤ ـ ص ١٥٩.

[٦] ـ محمد العياشي،نظرية إيقاع الشعر العربي،المطبعة العصرية ـ تونس ـ ١٩٧٦ ـ ص ٤٢.

[٧] ـ عزّ الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ص ١١٧.

Copyright © 2018 by Cordova Journal

Cordova Journal
ISSN-catak: 2302-3155
Vol. 8, No. 2, 2018
Jurnal kajian Bahasa dan Budaya terbit 2 kali setahun
oleh UPT. Pengembangan Bahasa UIN Mataram.
https://journal.uinmataram.ac.id/index.php/cordova/index

و يمكن أن يُستأنس في ذلك بقول (ديوت.هـ.باركر) "DEWITT.H.PARKER": " ففي الشعر نجد الألفاظ ذاتها من حيث هي مجرد أصوات ترتبط في إيقاع وانسجام، وقافية، ونغم و في التصوير والعمارة، نجد الأشكال الملونة متكررة، ومتقابلة ومتوازنة، ومنتظمة في إيقاع تعبر عن حالات مبهمة، كما هو الشأن في الموسيقي، وبدون هذه الموسيقي لا يكون فن جميل"[١].

ويرى "يوريلوتمان" أنّ التّكرار والدّوْر هما اللّذان يحكمان الإيقاعَ، إذ إنّه يشمل (أي الإيقاع) ظاهرة التّناوب الصحيحة للعناصر المتشابهة، كما يشمل تكرار هذه العناصر، وهذه خاصيّةٌ من خواص العمليات الإيقاعية نعني بذلك خاصية التردد هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاع. إنّ في الحركات الطبيعية للإنسان وإنّ في نشاطه العملي على حد سواء. وقد أصبح من التقاليد المستقرة في البحث الأدبي، -(وكثيرا ما ينظر إلى هذا التقليد باعتباره تقليدا ماديا)- التأكد على التطابق بين الإيقاع في النشاط العملي والطبيعي والإيقاع في الأدب بعامة والشعر بخاصة [٢].

ويدلّل على رأيه بقول "ج. شنلي" في هذا المعنى ليقول: "لنأخذ أيَّ عمل يَسْتغرقه الزمن من أعمالنا، ليكن-مثلا- التجديف (مفترضين أن هذا التجديف جيد متوازن ومتقن) فسنجد أن هذا العمل موزع إلى أجزاء من تجديفة إلى أخرى و في كل جزء من هذه الأجزاء توجد اللحظات بعينها: رفعة للمجداف لا تقتضى بذل أي جهد تقريبا وضربة في الماء تحتاج إلى إنفاق كثير من الجهد، ومثل هذا العمل المنتظم الموزع على حلقات متوازنة في الطول، متراوحة في الضعف والشدة يسمى عملا إيقاعيا على حين يدعى ذلك الانتظام والتناغم الزمني بالإيقاع"[٣].

والإيقاع بهذا المعنى ـ كما سيتبيّن لاحقاً ـ سابق للغناء والموسيقي والشّعر والرّقص حتّى. لا لشيء إلاّ لأنه مستوحىً من الطّبيعة، ومن حركة الإنسان والحيوان. إلاّ أنّ الباحث، عليه أن يتدبّره في أهمّ مواطنه و تجلّيّاتِه المتمثلة في الرّقص والشّعر والموسيقى. و إنّه لخاصيّة جوهريّة في الشّعر، وليس البتّةَ مفروضا عليه من الخارج[٤]، وإنّه بعد ذلك لتنظيمٌ محكمٌ لأصوات اللُّغة تتوالى خلالَهُ في نمط زمنيٍّ محدّد، و هذا التّنظيم هو الّذي يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة، والشِّعر في كل لغة يُبرِزُ واحدة من هذه الخصائص الّتي تُكَوِّنُ أساسَ الإيقاع[٥]؛ فالوزن أو "الإيقاع المنتظم عنصر أساسي من عناصر الشعر لا غنى عنه، ومن المغالطة التعامل معه وكأنه قيد محض"[٦].

---

[١] ـ المرجع نفسه، ،ص ١١٧.

[٢] ـ يوري لوتمان، تحليل النص الشعري "بنية القصيدة" ترجمة: الدكتور محمد فتوح أحمد ـ دار المعارف ـ مصر. ١٩٩٥. ص ٧٠.

[٣] ـ المرجع نفسه، نقلاً عن: ج.شنجلي،تقنيةالشعر،دار الحكومة ـ موسكو ـ ١٩٦٠. ص ١٣.

[٤] ـ انظر: سيّد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، مكتبة شرقيات ـ القاهرة ـ د.ت ـ ص ٨.

[٥] ـانظر: المرجع نفسه ، ص ١٠.

[٦] ـ مهدي سامي، أفق الحداثة وحداثة النمط- دراسة في حداثة مجلة "شعر" هيئة ومشروعا ونموذجا، ـ دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ـ ١٩٨٨. ،ص ١٠٥.

Copyright © 2018 by Cordova Journal

كما أنّ " الوزن هو الوسيلة التي تمكّن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن. ففي الكلام والوزن يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى بحيث إنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضا يكاد يصبح التحديد كاملا. وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي يحدث فيه ما نتوقع حدوثه"[١].

و لذلك يلحّ "جون كوهين" على التّحذير من مغَبَّةِ السّقوط في الخطأ الذي يقع فيه بعضُ من يرى في النّظم حِلْيةً زائدةً و عليه نراه يذهب إلى التّأكيد على أنّ "النّظم ليس لباساً يُلْصَقُ باللّغة دونما ضرورةٍ"[٢]. بل إنّه بمثابة الـ " أداة الفعّالة في الشّعر"[٣]، فهو خصلةٌ من خصال الشّعر يتميّزُ بها عن النّثر، وإن كنّا نرى أنّ الصفات الصّوتيّة للّغة هي الّتي تكوّن ما يُسمّى موسيقى الكلام، وهذه الصّفات تتحقّق في الشّعر كما تتحقّق في النّثر[٤].

وهو ما يحْدُو بعضَ الدَّارِسِينَ إِلَى الْقول إنّنا " لا نستطيع أن نميّز بين إيقاعات الشعر والنثر في الوسائل بسهولة، فليس هما حدّا فاصلاً تماماً وأكثر من ذلك، فإن إيقاع النثر قد صُمِّم بنفس الطريقة (PLAN)، ومن نفس المادة، وعلى نفس الأساس السيكولوجي لإيقاع الشعر، ولا نستطيع أن نقول إن الشّعر بالضرورة أكثر إيقاعية من النثر، أو أنه نثر على درجة أرفع، أو أنّ إيقاعاته سارة ومحببة أكثر، وحتى أكثر أهمية من إيقاعات النثر ونحن نستطيع – عامة– أن نجد فروقا مميزة، ولكننا حين نأتي إلى الخصوصيات، ونفكر بطريقة أقرب إلى الحقائق، سوف نضطر إلى تعديل مقولاتنا ونخفف منها كثيرا... إن النثر أحيانا ينبت أزهار الإيقاع الشعري، وغالبا ما يحمل الشّعرُ أوراقَ الإيقاع النّثريّ"[٥].

و حول هذا الكلام يمكن أن نقول الكثير الكثير، إذ ليست المسألةُ على إطلاقيّتِها تؤخذ، إذ يمكن تأييدُ هذا الكلام إذا ما نظرْنا إلى ما يُسمّى عندنا إيقاعاً داخليّاً، إذ يغرف منه الشّعر و النّثر ى على حدٍّ سواء، فإذا نحن انْصرفْنا إلى أمور أخرى وجدْنا ما يميّز هذا عن ذاك، و لذلك و في إطاره يرى "وردزوورت" أنّ الفارق الوحيد بين الشّعر والنّثر هو الوزن، وليس هذا في الحقيقة مميزا واضحا لأنّ سطورا ومقطوعات موزونة يمكن أن توجد بشكل طبيعي في كتابة النّثر ويصبح من الصعب تجنبها، حتى ولو كان ذلك ممكنا[٦]، و تعليقاً على ذلك يرى "سيّد

---

[١] . يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم،دار الأندلس . بيروت . لبنان . ط٢ .١٩٨٢. ص ١٥٩.

[٢] . جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار بوتفال للنشر . الدار البيضاء . المغرب . ١٩٨٦. ص٥١.

[٣] . المرجع نفسه، ص ٥١.

[٤] . انظر: سيد البحراوي، موسيقي الشعر عند شعراء أبولو . دار المعارف . مصر. ط٢ .١٩٩١. ص ١٢.

[٥] . المرجع السابق، ص١٢، نقلا عن:

O.BRIK.Preface to Lyricsal Ballads, in butler and Fowler Poetry Jonathan Cape, London and Toronto 1930, p87,88.

[٦]. سيد البحراوي، موسيقي الشعر عند شعراء أبولو،ص ١٢.

Copyright © 2018 by Cordova Journal

Cordova Journal
ISSN-catak: 2302-3155
Vol. 8, No. 2, 2018
Jurnal kajian Bahasa dan Budaya terbit 2 kali setahun
oleh UPT. Pengembangan Bahasa UIN Mataram.
https://journal.uinmataram.ac.id/index.php/cordova/index

البحراوي" أنّه يصعب التّسليم مع "وردزوورت" حين يعتبر الوزنَ الفارقَ الوحيد بين الشعر،والنّثر، كما يصعب التّسليم بأنْ ليس هناك فوارقُ بينهما أيضا. فالتّمييز بين الشّعر والنّثر يكمن لامحَالةَ في تلك الموسيقى موسيقى الشّعر الّتي لها قانونُها ،و لها نظامها الّذي يكْفُل لها تكرار الظّواهر الصوتيّة في نسق معيّن، وعلى فترات زمنيّة محدّدة[١].

ينضاف إلى ذلك أنّ الإيقاع لا يستقيم دون آليّة التّكرار، بل إنّ الآلّية الأساسيّة الّتي يتّكِأُ عليها بيتُ الشِّعر تتمثّل و تنحصر في التّكرار[٢].وهذا ما يراه "ياكبسون" في معرِض حديثه عن الصّورة، إذ ينتهي في الأخيرِ إلى أنّها المبدأُ المكوّنُ لعمليّة النّظْم لأنّها تحدّده بدقّة أكثر[٣]، فمثل الصورة "يُسْتَخْدَمُ دَائِماً عَلَى الأَقَلِّ تَبَايُناً أَوْ أَكْثَر مِنْ تَبَايُنٍ بَيْنَ النُّتُوءِ الْعَالِي نِسْبِيّاً وَ الْمُنْخَفِضِ نِسْبِيّاً لِمُخْتَلَفِ فَقَرَاتِ الْمُتَوَالِيَةِ الْفُونِيمِيَّةِ"[٤].

فيكون هذ الإيقاع مشتملا على:

أ- إيقاع الصّيغة الصّرفيّة « Rythme de la forme grammaticale»

ب- إيقاع الجرْس الصّوتيّ« Rythme de le timbre phonetique »

ت- إيقاع عَروضي«Rythme métrical»

ومن الممكن أن نضم الإيقاع الحركيّ، و الفنيّ و البيولوجيّ والنّفسيّ، إلى ما نطلق عليه مصطلح إيقاع التجاوب"[٥].

و لا يمكن أن يقوم فنّ بلا تناسب و تآلفٍ، و انسجام، إذ لا يمكن أن تلتقيَ مبادئُ الفنّ، ومبادئُ الفوْضى ـ إنْ كان للفوْضى مبادئُ ـ ، و لعلّ مثلَ هذا ما قد حدا واحداً كـ "جابر عصفور" إلى القول:"و التّناسبُ مبْدأٌ أساسيٌّ فِي الفنّ، يلتقي حوله الشّعرُ مع الرّسم و النّحت وغيرُهُما، و لا جدال في التقاءِ الشّعر و النّثرِ حول هذا المبدإ[٦]

و لذلك ركّز فلاسفة اليونان قديماً على قواعد الجمال، واتّفقوا على أنّ الأساس الجماليّ يكمن في الإيقاع وفي العناصر التي يشملها نظامه فـ "أفلاطون" مثلاً يقول" إنَّ الْوَزْنَ وَالتَّنَاسُبَ هُمَا عُنْصُرُ الْجَمَالِ وَ الْكَمَالْ"[٧]، أمّا

---

[١] ـ المرجع نفسه ، ص١٢ ـ ١٣.

[2] - louriLotman, La stucture du texte artistique,op-cit,p204,

[٣] ـ رومان ياكبسون،قضاياالشعرية،ترجمة محمد الولي و مبارك حنون،داربوتفال،الدار البيضاء المغرب ١٩٨٨، ص٣٥.

[٤] ـ المرجع نفسه، ص٣٥.

[٥] ـ المرجع نفسه، ص ١١٩.

[٦] ـ جابر عصفور، مفهوم الشّعر (دراسة في التّراث النّقديّ)، المركز العربيُّ للثّقافة و العلوم ـ القاهرة ـ ١٩٨٢ ـ ص٤٢٢.

[٧] ـ عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربيّ، ص ٤٦.

Copyright © 2018 by Cordova Journal

Cordova Journal
ISSN-catak: 2302-3155
Vol. 8, No. 2, 2018
Jurnal kajian Bahasa dan Budaya terbit 2 kali setahun
oleh UPT. Pengembangan Bahasa UIN Mataram.
https://journal.uinmataram.ac.id/index.php/cordova/index

"أرسطو" فيقول في ذلك "إنّ النّظامَ وَ التّناسُقَ (السّيمِتْرِيَّة) والتّجَدَّدَ هِيَ الْخَصَائِصُ الْجَوْهَرِيَّةُ الَّتِي يَتَأَلَّفُ مِنْهَا الْجَمَالُ"[١]. وقد ناقش "أفلوطين" هو الآخرُ هذا الرأيَ، ورأى "أنّ تناسُق الأشياء وتناسبَها يُكْسِبَانِهَا جَمَالاً"[٢].

و الّذي يعود إلى بحوث الشكلانيّين الرّوس الّتي وقفْنا على بعضها آنِفاً يجد أنّ مفْهُومَ الإيقاع عندهم يتّسعُ ليشمل كُلَّ نسقٍ لتنظيم الحركة النّصّيّة، لذلك يقول "طوماتشفسكي": "إذا كنَّا نَعْنِي بكلمة "إيقاع" كُلَّ نَسَقٍ صَوْتِيّ مُنَظَّمٍ وِفْقَ أَهْدَافٍ شِعْرِيَّةٍ، نسقاً قابِلاً للإدراك مِنْ قِبَلِ السَّامِعِ المعْنِي بالأمر، فَمِنَ الْبَيِّنِ أَنَّ كُلَّ إنْتَاجٍ لِلْكَلاَمِ الإِنْسَانِيّ سَيَكُونُ مَادَّةً إِيقَاعِيَّةً ضِمْنَ الْحُدُودِ الَّتِي تُسْهِمُ فِي مُؤَثِّرٍ جَمَالِيّ وَمُنْتَظِمٍ فِي بَيْتٍ عَلَى شَاكِلَةٍ خَاصَّةٍ"[٣].

ويُتَّبع مجالُ التّمييز بيْن العروض والإيقاع عندهم فيوضّحُه "طوماتشفسكي" أيضا حين يقول: " الإيقاعُ الاندفاعيُّ مختلف عن الوزن لأنه أخفُّ بكثير من صرامة الوزن فهو لا يحدد الاختيار المطلق للأشكال الخاصة (التفاعيل و نوعيتها) ولكنها تفضيل أشكال على أخرى، وثانيا ينظم الاندفاع الإيقاعي لا الظواهر المتحققة في الحقل المضيء للوعي المتجسد على هذا النحو في العروض التقليدي فقط ولكن أيضا كل تركيب للظواهر التي لها قيمة جمالية مهما كان الإحساس بها غامضا، وثالثا لأن الشاعر، و هو يخضع للاندفاع الإيقاعي، يقل احترامه لقواعد التقليدية إلى الحد الذي لا يسعى فيه لتنظيم الخطاب و هو يتبع قوانين إيقاع الكلام، قوانين أهم للملاحظ بكثير من تحليل الضوابط العروضية وقد آلت إلى الترسخ والتحجر"[٤].و عليه يمكن أن ننتهيَ إلى أنّ الإيقاع لا يتشكّل مِن صوت أو عنصر واحد، بل إنّه نسيج متآلِفٌ من أصوات عدَّة[٥]، هذه الأصواتُ العدّةُ كثيرًا ما تكون عبارةً عن صوتٍ واحدٍ محكومٍ بالتّكْرار، إذ التّكرار أساس الإيقاع، وواحدٌ من أركانِه الرّكينة.

الإيقَاعُ وَ العَرُوضْ:

يُذْكرُ عندما يتحدّث عن العروض دائماً مصطلحُ "الوزْن"، و هذا أمرٌ طبيعيٌّ جدّاً، كيف لا؟ والوزن ركن العروضِ الرّكينُ، الّذي لا يوجد عروضٌ بدونِه، و الإشكالُ ـ بالتّأكيد ـ ليس في هذا البتّة، يكمن الإشكالُ في أنّنا (أي مستعملي هذه المصطلحات و المتعامِلين معها) كثيراً ما نذكر مصطلح "الإيقاع" و نحن نقصدُ مصطلح "الوزْن"، و العكْسُ أيْضاً صحيح، والسّؤالُ الّذي يبيت يطْرحُ نفْسه، إثر ذلك هو ما الفرق بين المصطلحين؟ أمْ أنّه لا فرْق موْجُودٌ أصْلاً.

---

[١] ـ أرسطو، فنّ الشّعر، ترجمة و تعليق،: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصريّة ـ القاهرة ـ (د. ت) ـ ص ١٢٠.

[٢] ـ المصدر نفسه، و الصّفحة نفسها.

[3]- B.Tomachevski,sur le vers in théorie de la littérature,TI.COL.TEL. Gallimard.france.1986 ,p154.

[4] - Même référence , p155.

[٥] ـ ريتشاردز،مبادئ النقد الأدبي،ص ١٨٨.

Copyright © 2018 by Cordova Journal

و بدايةً لَنَقُلْ عنِ الوزْنِ إنَّهُ صورة الكلام الذي نسميه شعرا، تلكَ الصُّورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرا. وهو خاص إذنْ بالشِّعْرِ إذْ لا شِعْرَ بِلاَ وزْنٍ عنْد القُدماء،فَبِهِ يَتَمَيَّزُ الخَطَأ من الصَّواب في مجال هذا الفنّ الّذي هُو فنُّ الشّعر أوِ البوْحِ الشِّعريّ، و لذلك ذهب"ابن سِنان الخفاجيّ"(ت٤٦٦هـ) إلى أنّ الوزْن: " هو التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض. أما الذوق فلأمر يرجع إلى الحسّ، وأمّا العروضُ فلأنّ جميع ما عملت العرب عليه من الأوزان قد حُصِر فيه ، فمتى عمل الشّاعر شيئا لا يشهد بصحته الذوق و كانت العرب قد عملت مثله لم يجز له ذلك... والذّوق مقدّم على العروض. فكل ما صح فيه لم يلتفت إلى العروض في جوازه"[١] فجاء في التعريف ما يفرّق بين الحسّ النّاشِئ عنِ الذَّوْقِ وَ هُوَ الدَّالُّ في عمقه على ما نقصده بالإيقاع، و الوزْن الذي يتشكّلُ من تآلف التّفاعيل، و تجانُسِها في سلسلة أفقيَّةٍ أطوالها ثمانية "تفاعيل" في البيت الواحد، وهو ما اصطَلح عليه "الخليل بْنُ أحمدَ الفِرْهَوْدِيُّ" بعروض الشّعر. فالحِسُّ إذاً مُرْتبط بالذَّوْق، بلْ إنّه مُقَدَّمٌ على العروضِ لأمْرٍ بسيطٍ مفادُه أن علاقته بالرُّوح و النّفس أقوى وأَوْلَى؛ و يأتي الوزْن فيما بعْدُ ليؤدِّيَ وظيفةَ تمييز الشّعر مِن النّثر ،أوَ لمْ يرَ "ابنُ رشيقٍ" أنّه (أي الوزْن) مِن أعظم أركانِ حَدِّ الشِّعْرِ وَ أَوْلاَهَا بِهِ خُصُوصِيَّةً وهو يشتمل على القافية و جالب لها ضرورة، والواقفُ هنا يدْرك مِن دون عَنَتٍ تأثير "قدامة بن جعفر".

الواضح في هذا القول، و بالأحْرى الرّأْي الذي يجعل من الوزن والقافية و ما يتعلّقُ بِهِما أركانا تميز الشّعر مِن غيْره من الكلام، لتستحيلَ الأوزان مُجرّدَ صيغ اكْتشفها "الخليلُ بنُ أحمد" واستعملت قوالب جاهزةً يُبْنى عليها الشّعر، ويتميز بها بالرغم من أن الشعر سابق لها، لذا فالشّعر مرتبط بالحسّ والذّوق قبْلَ ارتباطه بالعروض و صلته بالغناء أولى إذِ الأوْزانُ قواعدُ الأَلْحَان، والأشْعارُ مَعَايِيرُ الأَوْتَار،لما فيها من الحكمة و البيان ورقة المعنى.

و عليْه فإنّ الارتفاع بالشّعر معيارا لصلاحيّة الوَتَرِ وَ لِعُذُوبَة النَّغَم، يرفع من قيمته ويجعله متقدّماً على الوزن لارتباطه بالحكمة و البيان ورقة المعنى، ولعمقه الدلالي ولصلته بمخاطبة الأرواح، ويكون بذلك أكثر إيقاعا. بينما الارتكاز على الأوزان يفرّغ الشعر من محتواه الدلالي ويبعده عن الشعور ويجعله خالي الوفاض، فكم من قصيدة متقنة الوزن وهي خالية المعنى ضعيفة الدلالة، وعليه يكون الوزْنُ ركناً مِن أركان حدّ الشّعر،و لكنّه ليس رُكْنَهُ الوحيد. وحين نحاوِلُ الالْتفات إلى واحدٍ ك "حازم القرطاجنّي" نجد تعريفه للوزْن أقْربَ إلى الإيقاع منه إليه ألسْت تراهُ يقولُ: " "وَالْوَزْنُ هُوَ أَنْ تَكُونَ الْمَقَادِيرُ الْمُقَفَّاةُ تَتَسَاوَى فِي أَزْمِنَةٍ مُتَسَاوِيَةٍ لِاتِّفَاقِهَا فِي عَدَدِ الْحَرَكَاتِ وَالسَّكَنَاتِ وَ التَّرْتِيبِ[٢].

---

[١]. ابن سنان الخفاجيّ، سرُّ الفصاحة،شرح و تحقيق: عبد المتعال الصّعيديّ، مطبعة محمّد علي صبيح ـ القاهرة ـ ط١ ـ ١٩٦٩، ص١٩٤ – ١٩٥.

[٢] ـ حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء، تقديم و تحقيق: محمّد الحبيب بن الخوجة. دار الغرب الإسلاميّ ـ بيروت ـ (د.ت).ص٧١ و ما بعدها.

Copyright © 2018 by Cordova Journal

Cordova Journal
ISSN-catak: 2302-3155
Vol. 8, No. 2, 2018
Jurnal kajian Bahasa dan Budaya terbit 2 kali setahun
oleh UPT. Pengembangan Bahasa UIN Mataram.
https://journal.uinmataram.ac.id/index.php/cordova/index

إذن يجدُ الباحثُ في هذا التّعريف ما يوحي بنظام التّشطيرِ البيتيّ. الذي يفصل بين شطريْه فراغٌ أبْيضُ. وهو ما يقصده بالمقادير المقفاة. وهي عبارة عن فراغ يقدر بزمن الوقف المؤقت " السّكتة أو الفاصلة "Cesure" " واشتراط الزّمَن أمْرٌ يحتّمِهُ الذَّوْقُ السّليمُ، و الأداءُ النّاضجُ،. إذ ما الإيقاعُ - في الأخير - إذا لم يكن زمناً و تناسُباً، فلكلِّ كلام زمنٌ يُتلفَّظُ فيه، و لذلك اشتُرِط فيه التَّساوي بين السّطر الأوّل و الثاني فقُدِّرَ بعدد الحركات و السّكنات.

فإذا اعتُمِد على عنصريْ الزّمن و التّساوي وقفنا على التآلف بين العناصر وإذا قيلَ بالتّرْتيب أُدْرِكَ النّظام في أي صورة من صوره، فالوزْنُ بهذا المفهوم يغدو رديفا للإيقاع، لأنّ الزّمن عنصر مهمٌّ في التّأليف الموسيقيّ، بل إنّه ليُعدُّ مقياسا له، ويمكن أن يشغل بنغمة واحدة، أو نغمتين أو أكثر، وعندها يكون زمن النغمات المجموعة زمنا كاملا[1]

و إذا ما نحْن تقدّمْنا خُطْوات إلى الأمام وجدْنا الوزن عند المعاصرين متعدّد الدّلالات فهو: »عملية يُؤتى بها لاختيار الثقل وبيان مقداره action de determiner le poids de quelque chose هذا في اللّغة.

أمّا في الاصطلاح فيصعُب أنْ نضع أيدينَا على المقصود بسهولةٍ، و يُسْر، لأننا لا نعلم ما الذي يدعونه وزنا، فالتّعريف مرتبط بالمقادير والكميّات التي تجعل المتّلقيَ، أو المبصر يميّز ما بين الثّقيل والخفيف، ويدرك عمليّة المعادلة والمساواة من خلال اختبار الموازين الخاصّة بالأثقال كما هو الحال في المصطلحات الخاصّة بالمقاييس والأوزان، وهو لا يخرج عن نطاق الحركة التي ترتكز على مبدأ الثِّقَل والخفّة وبذلك يوحي ويمنح للمتلقّي فكرة اتّصاله بالإيقاع إذ نقول إيقاع خفيف وإيقاع ثقيل. وهو " فضاء محدود ومغلق، وهو صورة مجرّدة يحمل دلالة شعوريّة مبهمة و يترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة، لكنّه لا يحدِّد غرض الشّعر، ولا نوعه و إنّما يتخفّى كلُّ ذلك في بطْن الشّاعر وراء انفعالاته، لأن الشّعراء عبروا بوزن واحد عن حالات متعدّدة: فرح وحزن وحكمة"[2] .

وهو عند "كمال أبو ديب" لا يقوم على نظام "التفعيلة"وإنما يقوم على وِحْدات أساسها "النّبْرُ". وهذه الوحدات تعتمد على نظام متتابع يتكوّن من"نواة" ثنائيّة أو ثلاثيّة وهي "فا" و"علن" أو"علن"و"فا". أي"سبب خفيف" و"وتد مجموع" والعكس صحيح. وفي تشكيل النواتين كبنية واحدة تتحصل على "وحدة" تساوي في المصطلحات العروضية "تفعيلة،أوركن،أو جزء" ولها حدّان بدايةٌ ونهايةٌ، كما هو الشّأن في التّفعيلة عند "الخليل" إذ تتكوّن من"الصدر والعجُز"كـ"فاعلاتن"مثلا.

فلا جديد في هذا الطّرح سوى استبداله النواة بمصطلح "السبب و الوتد" والدعوة إلى اتّخاذ "النّبر" قاعدةً لوزن الأشْعار. والوزن عنده هو: »التّتابع الّذي تكوّنه العناصرُ الأوليّة المكوّنة للكلمات الذي يتشكّل عنه وحدة "تفعيلة"

[1] . يوسف السّيسيّ، دعوة إلى الموسيقى،عالم المعرفة، الكويت، أكتوبر١٩٨١، ص١٠٩ و ما بعْدها.

[2] . حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشّعر . دراسة فنّيّة عروضيّة .، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص٣١ . ٣٢.

Copyright © 2018 by Cordova Journal

Cordova Journal
ISSN-catak: 2302-3155
Vol. 8, No. 2, 2018
Jurnal kajian Bahasa dan Budaya terbit 2 kali setahun
oleh UPT. Pengembangan Bahasa UIN Mataram.
https://journal.uinmataram.ac.id/index.php/cordova/index

لها حدّان بداية ونهاية و التّتابع المقصود هو توالي الحركات والسكنات، أي تتابعُ المقاطع الصوتيّة بأنواعها الثّلاثة "القصيرة والطّويلة والممدودة "[١]، والبداية و النهاية: أن تبدأ بمقطع قصير كبداية "علن فا/ ب ـ ـ" أو بمقطع طويل كـ "فاعلن/ ـ ب ـ"، أما المقطع الممدد فلا يكون إلا في نهاية التفعيلة حيث تتوفر العلة وتستقر القافية عند نهاية البيت العمودي أو "البيت الصوتي". ولا فرق بين ما يطرحه أبو ديب ونظام الخليل الذي تبدأ تفاعيله بسببه لتنتهي بوتد أو بوتد لتنهي بسبب، أو بسبب لتنتهي بسبب، هذا من حيث التتابع والبداية والنهاية.

و إذا ما حاولْنا الخَوْض في مؤضوع الوزْن عند الغربيّين جاز لنا أنْ نقولَ إنّه عندهم: "العلم الذي يدرس العناصر التي تمنح الشّكل للشعر"[٢] ففي الشعر الفرنسي مثلا يقصد بالعناصر المقاطع الصوتية، والقافية و التّوازنات الصّوتية أيضا فهي التي تميز الشعر من النثر وتمنحه الشكل[٣].

وهو أيضا بمثابةِ دراسة الأنساق النّظاميّة التي تصف الشّعر المنظوم، ويتعلّق بمختلف الأشعار أو بمجوعة من المقاطع الشّعريّة. وفي تعريف آخر للموسوعة العالميّة تسميه "نظرية الوزن" فتقول :" بِهِ يُمْكِنُ التَّعَرُّفُ عَلَى مَا يُظْهِرُ وَ يُمَيِّزُ الشِّعْرَ الْغِنَائِيَّ عَنْ غَيْرِهِ"[٤]، و بذلك يصيرُ الوزْن في كلا التّعريفين ذلك العُنْصُرَ الّذي يفرّق في الكلام بين الشّعر والنّثر بواسطة عناصِرَ صوتيّة خاصّة، كالمقاطع، والنّبر. ويستجيب إلى ثلاثة عناصرَ هي:

أ . أن ينطبق على كل شعر تقليديّ

ب . أن لا ينطبق على أي لون من ألوان النثر

ج . أن يكون مبنيا على المعطيات الخَطِّيَّة[٥].

وعلى هذا الأساس لا نجد في العناصر السابقة التي يشترطها جون كوهن فرقاً بين شعر تقليديّ وشعر حرّ، فالوزن شرط ضروري لهما لإخراج الكلام المنثور إلى دائرة الشّعر. أو للخروج من اللاّشعر إلى الشّعر، والشّرط الثالث بعد ذلك يختلف مع بدأ الوزن في الشعر العربي الذي يُخْضِعُ الملفوظ للوزن لا للمكتوب. ومن ثَمَّ فإنّه مقياس ثابت يحدّد النّظام الدّاخليّ للشعر، إذ هو الضابط الإيقاعيّ للخطاب على حدّ تعبيرِ "ميشال أكيان" Michèle aquien .

---

[١] . كمال أبوديب، في البنية الإيقاعيّة، نحو بديل جذريّ لعروض الخليل، و مقدّمة في علم الإيقاع، المقارن، دار العلم للملايين . بيروت . ط١ . ١٩٧٣. ص٨٥.

[٢] . محمّد عيّاشي كنّوني، شعريّة القصيدة العربيّة المعاصرة، ص٤٦.

[٣] . محمّد العُمريّ، الموازنات الصّوتيّة، في الرّؤية البلاغيّة نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربيّة، منشورات دار سال، الدّار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩١، ص١٦٤.

[٤] . نقلاً عن: محمّد عيّاشي كنّوني، شعريّة القصيدة العربيّة المعاصرة، ص٤٧.

[٥] . سيّد البحراوي، العروض وإيقاع الشّعر العربيّ . محاولةٌ لإنتاج معرفةٍ علميّة .، الهيئة المصريّة للكتاب . القاهرة . ١٩٩٣. ص١٣١.

Copyright © 2018 by Cordova Journal

2 . أمّا الحديثُ عن الإيقاعِ عند الغربيّينفقدورد تعريفه والحديث عنه في "petit Larousse"بأنه " وزن منتظم يقوم بتوزيع العناصر اللسانية، أو هو الاختلاف في الزمن بين القوة و الشّدّة"[١]– أما الموسوعة العالميّة فإنها تنظر إلى "الإيقاع" من خلال تعريف إجمالي لتصل إلى مفهومه فتقول: "إنه كل ظاهرة نشعر أو نقوم بها، من هنا نستطيع تكوين صنفين على الأقل مما يلي: البنيةالزّمنيّة structure périodicité و الحركة .mouvement والمعمول به هو البنية والزمنية"[٢]وهذه العناصر الثّلاثةُ ليس يمكن أبدًا الاستغناءُ عنها،باعتبار أنّها ليست تُغفل الحديث عن الشكل و الرجوعالّتي تتّكئُ عليها استجابة الوزن، و النظم الشعري، انطلاقًا مِن أنَّ الإيقاع يتأسّسُ على مبدأ " الرجوع" إلى الأصل الّذي هو . الذات ..

و لذلكفإنّه بالإمكانِ الخُلوصُ إلى أنّ مصطلح "الإيقاع" ليس ينفصلُ عن القافية،وإن ساد الخلط في الاستعمال بين مصطلحيْ: الإيقاعrhythmوالقافية .rimeحتّى عند الغربيّين، للظّنّ بأنّهما من أصل واحد وكذلك كان شأنهما في اللغة اللاتينية لأن كلمةrythmusفي اللاتّينية من أصل إغريقي وتعني " الحركة المنتظمة والموزونة"[٣]،[٤].وقد أدرك الشاعر الفرنسي" بودلير"ch. Baudelaire أن القافية ليست في غنًى عن الإيقاع، ولا الإيقاع في غنى عنها، إذْ لهما ميزة مشتركة عميقة، ولا خلط بينهما لأنهما كما يقول:"يستجيبان في الإنسان إلى الحاجيات الخالدة والرتيبة والسيمترية، و المفاجئة"[٥] و إن كان في هذا المفهوم الذي يطرحه" بودلير" خروج عن المفهوم السائد في العصور السابقة له، إذا يتعرض لعناصر لا يمكن التّــغاضي عنها، وهي: رتـابةالإيقاع و انسيابه و السّيمتريّة " symétrieالتي تعني قياس الأزمنة والأمكنة المتشابهة، أي بنفس التّناسب بلا زيادة ولا نقصان، والمفاجأة " surpriseالتي تحدث اهتزازاً نفسيًّا واستـفزازا جـماليًّا نتــيجة التوقع و الخيبة[٦].

وبعد "بودلير" يجيءُ "بنفنيست "Benveniste الّذي ينظر إلى الإيقاع على أنه زئبقي الطّابع، إذا تعلّق الأمر بالجانب النّظريّ خاصة، إذ من الصعب تحديد مفهوم الإيقاع، لتسرّبه وعدم ثبوته أمّا في الجانب التطبيقي فيُعدُّ شيئا بديهيا يمكن للجميع إعطاءه المفهوم المناسب[٧] خصوصاً عند استماعهم الموسيقى الصاخبة، أو الحالمة، أو لدقات الدف أو عند رؤيتهم لخطوات العداء في الميدان وهو يتقدم كوكبة العدائين، لكن أن يتوغلوا في روحه الفلسفية

---

[١] . نقلاً عن أحمد حسانيّ، الإيقاع و علاقته بالدّلالة في الشّعر الجاهليّ،(رسالة دكتوراه)،قسم اللّغة العربيّة و آدابها . جامعة الجزائر العاصمة . ،٢٠٠٤/٢٠٠٥ . ص٢١.

[٢] . سيّد البحراويّ، العروض و إيقاع الشّعر العربيّ، مكتبة شرقيات . القاهرة . د.ت.ص١٣٣.

[٣] . أحمد عثمان، الشّعر الإغريقيّ، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٤، ص٩٨ و ما بعْدها.

[٤] . المرجع نفسه، ص٤٥.

[٥] . يوسف السّيسي، دعوة إلى الموسيقى، ص٤٤ و ما بعْدها.

[٦] . http://www.startimes.com/?t=19426286، الأحد، ٢٦، أوت، ٢٠١٨، الساعة الخامسة صباحًا (٠٥:٠٠).

[7] - TzvetanTodorov,Poetique de la prose, Seuil, paris,1971,p76.

Copyright © 2018 by Cordova Journal

Cordova Journal
ISSN-catak: 2302-3155
Vol. 8, No. 2, 2018
Jurnal kajian Bahasa dan Budaya terbit 2 kali setahun
oleh UPT. Pengembangan Bahasa UIN Mataram.
https://journal.uinmataram.ac.id/index.php/cordova/index

والجمالية فذاك الذي يعد صعبا.لذا رأى "هنري ميشونيك " H. meschonnic أنْ يضيف له مصطلح "اللاّموضوعية " subjectivité لأنّ الإيقاع " منظّم لا موضوعيّ للخطاب "[١].

وعليه بفضل الإيقاع الشعري يمكن للمتلقّي أثناء القراءة منح الصورة للقصيدة إذ يتصوَّرُها[٢] منحوتة في الكلمة، و عليه يمكن القوْلُ إنّ الإيقاع هو الّذي يضطلعُ فينظّم كلَّ مَا هو متَسرِّب، وكلَّ ما لا يمكن القبض عليه: كالزّمن و اللّغة و الحركة و الصّوت واللاّشكل .informe فهو مرتبط بأفكار الشكل والنسب .proportion فهو على علاقة بما هو في حركة أو متحرك[٣].

وتناغُما مع كُلِّ ذلك، كان الإيقاعُ عند اليونان يعني: " "الجريان، والتدفّق" ويستحيلُ أنْ يُتوصَّل إلى هاتين الخاصّيّتين إلاّ بالتّكرار أو بالتعاقب أو بالترابط وبهذه جميعِها مجتمعة. لا لشيء إلاّ لأنّ في التكرار إلحاحاً على تِرْداد الموضوعات الرّئيسة في التّعبير، وإنّ في التعاقب لضماناً لصيرورة التّعبير. وهو ينتقل بدون توقف من النواة إلى استوائها نباتا يانعا، وفي الترابط التحام اللاحق بالسابق التحاما تاما[٤].

أمّا تعريفُه عند "ريتشاردز" – وهو التعريف الأكثر تداولا عند بعض النقاد العرب أمثال "محمد عيّاد"، و"بسّام السّاعي" وغيرهما فهو: أنّ الإيقاع يمثّلُ ذلك النّسيج من التوقّعات والإشباعات والاختلافات و المفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع، فالنسيج يقتضي تسلسل النّصّ وتظافره، و تتابعه و ترابطه لفظا ومعنى، وفي التوقعات تحصل خيبة الظن كما في الشعر الحر الذي لا يمنحنا فرصة التوقُّع كما في الشّعر العموديّ، وفي الإشباعات و الاختلافات ما توفّره الحركات والسّكنات من امتداد الصوت و إطالته وانقباضه ووقفة الذي تحصل منه حركة أشبه ما تكون بحركة الشهيق و الزفير أو حركة دوران الأرض حول الشّمس وما ينتج عنها من تعاقب الفصول، أو حول نفسها فيحدث الليل و النهار؛ و لذلك نراه يقول: " و النّسيجُ الّذي يتألّفُ مِن التّوقّعاتِ وَالإِشْبَاعَاتِ، أو خيبةِ الظَّنِّ أوِ المفاجآتِ الّتي يُوَلِّدُهَا سِيَاقُ الْمَقَّاطِعِ هُوَ الإِيقَاعُ، وَ لاَ يَبْلُغُ صَوْتُ الْكَلِمَاتِ أَقْصَى قُوَّتِهِ إِلاَّ مِنْ خِلاَلِ الإِيقَاع، وَ مِنَ الْوَاضِحِ أَنَّهُ لاَ تُوجَدُ مُفَاجَأَةٌ أَوْ خَيْبَةُ ظَنٍّ لَوْ لَمْ يُوجَدِ التَّوَقُّعُ..."[٥].

ولا نكادُ نجدُ فرْقاً كبيراً في المجال النّظريّ بين العرب والآخر،فقد وقف العربُ كغيرهم على هذا الموضوع، ولعلَّ أوّل من استعمل لفظ "الإيقاع" من العرب هو "ابن طباطبا" عندما يقول: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم

---

[١] . سيّد البحراويّ، العروض و إيقاع الشّعر العربيّ، ص١٣٣.

[٢] . سنخصّص لمسألة التلقّي والأداء مبحثاً أخيراً، نظراً لأهمّيتها، ولأنّها المسكوت عنها في تراثنا النّقديّ والعروضيّ.

[٣]. علوي الهاشميّ، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربيّ، ص٢٧.

[٤]. يوسف السّيسي، دعوة إلى الموسيقى، ص١٨ . ١٩.

[٥] . يأتي هذا الكلام تحت مبحث عنوانُه: " الإيقاع و الوزن"، انظر: ريتشاردز،مبادئء النّقد الأدبيّ و العلم و الشّعر، ص١٨٥ و ما بعْدها.

Copyright © 2018 by Cordova Journal

لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع الفهم مع صحّة وزن الشّعر وصحّة المعنى وعذوبة اللّفظ، صفَا مسموعُهو معقولُه من الكَدَرِ تم قبوله واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[١].

وهذا يقودنا إلى ضرْبيْن مِن الإيقاع هما: أ. إيقاع الأصوات. ب. إيقاع المعنى :

–فالأول، يتكون من " الوزْن" و"عذوبة اللَّفْظ" الذي يراعي انسجام التفاعيل وتجاوبها، وتآلف الحروف وحسن الأخذ بها، ومراعاة اتّساق أصوات الكلمات والحروف فيما بينها مع اعتدال أوزانها.

– أمّا الثّاني فيتكوّن من: "وزن المعْنى و صوابُه" و يؤلّف بين الإيقاعين اللّذيْنِ هما: حسْنُ التّركيب و اعْتدالُ الأجْزاء، و في الاختلاف بين المسْموع الّذي هو الأصوات، والمعقول الّذي هو المعنى يحدث النّشاز وهو "إنـكار الفهم" و انعدام التّبليغ الذي من أجله تقوم رسالة الشعر، ويندثر الجمال[٢]. وفي الاتفاق والائتلاف تصير الصّلة بين الصّوت، والمعنى صلةً وطيدة ووثيقة، مثلما هي بين السّمع والبصر كما يرى "عبد العزيز الجرجاني" مِن أنّ "الكلام أصوات محلّها من الأسماع محلُّ النَّواظِرِ مِنَ الأَبْصَارْ"[٣].

إنّ الانسجام الّذي تُحدِثُه الصّورة في ائتِلافِها والصّوتَ"يُحْدث في النّفس اهتزازا وشعورا بالمتعة، هذا الانسجام لا تحدثه إلاّ العلاقة المتعدية بين الصّوت والصّورة، فالجذب من قبل النظر للصورة يقابلُه الوقع في السّمع من قِبَل الكلمة، ونقطة التقاطع بينهما هي إحداث الأثر في النّـفس و الإحساس بحركة الجمال التي يوقعها الإيقاع فتحدث المتعة التي تمزج بين الصورة والسّمع، ويصيران كُلاًّ واحدا، فيقوم الإيقاع بوضع الرُّؤية في السمع،فإذا الكلمة المنطوقة صورةً فيزيقيَّةً هي بالنسبة للأذن كالصورة بالنسبة للعين، "وكأن الأصوات تساوي النّواظر، والأسْماع تساوي الصّور، وبالتالي يتداخل البصري في السمعي:

الأصوات = النواظر

الأسماع = الصور"[٤]

وللإيقاع بعد هذا "معنيان في مفهوم ابن طباطبا كما يقول محمد السرغيني: عام وخاص.فالمعنى العام: هو الانسجام الذي يحس بالذوق كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق، وفي الذي يحس بالشم، كالأراييحالفائحة

[١]. ابن طباطبا، عيار الشّعر، ص١٩٦.

[٢]. سيّد البحراوي، العروض و إيقاع الشّعر العربيّ، ص١٣٤.

[٣]. http://www.startimes.com/?t=19426286، الأحد، ٢٦، أوت، ٢٠١٨، الساعة الخامسة صباحًا (٠٥:٠٠).

[٤]. أحمد حسابيّ، الإيقاع وعلاقته بالدّلالة في الشّعر الجاهليّ، ص٥٦ و ما بعْدها.

Copyright © 2018 by Cordova Journal

المختلفة الطيب والنسيم وفي الذي يشاهد المبصرات كالنقوش الملونة التقاسيم والأصباغ .أمّا المعنى الخاص: فمقْصودٌ به التّطريبُ المختلف التأليف، الحسن التّركيب، المعتدل الأجزاء مما يخصّ الشّعر"[١].

ولهذا يذهب النّقّاد كـ"ابن طباطبا" إلى التفريق بين إيقاع يُحسُّ بحاسة من الحواس، وبين إيقاع آخر منعوتٍ بالمتسرّب لا نستطيع القبض عليه، كما هو في الشّعر واللّغة عامة، وفيهذا الأخير يتمّ التّركيز على عنصر الاعتدال، وهذا ما نستشفُّه من عبارة نعتِه الكلام بـ " معتدل الأجزاء" فهي تُخْرِج التَّطرُّف والاضطراب، إذ هما مصدر من مصادر القبْح الذي تمَجُّه الأنظار والأسماع والأذواقُ، الّتي هي أشدُّ ميْلاً إلى الاعتدال ولذلك يقول: وعلة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفيٍّ الاضطراب[٢].

المفْهُومُ الْغَائِبُ لِلإِيقَاعْ:

كنْتُ أذهب إلى أنّ الإيقاعَ في مجمل ما يعنيه، هو ما يوقّعُه الشّاعر أو المغنّي ويلحِّنُه، أو أنّه في النّادر ما يشي بتناسب و تآلف و انتظام و تكرار[٣]، وإذا ما دقّقَ الباحثُ النّظر في هذه المعاني، وجدها لا تخرجُ عن إطار التّركيز على الباثِّ الّذي هو الشّاعر تارةً ، و على الرّسالة الّتي هي القصيدة في حدّ ذاتِها تارةً أُخرى ، ولسْتُ أظلم الدّرس القديمَ مُجْملَهُ، عندما أتّهِمُه بتغييب عنصر هامّ هو المتلقّي الّذي يظهر مِن خلاله عنصرٌ جديدٌ هامٌّ هو "الأَثَرُ النَّاجِمُ عَنْ تِلْكَ الْعَمَلِيَّةِ الإِبْدَاعِيَّةِ الْعَصِيَّةِ المعَقَّدَةِ الْجَمِيلَةِ الّتِي هِيَ "الشِّعْرُ".

و عندما نعود مرّة أخرى إلى المعاجم اللّغويّة، و نختزل العودة إلى مؤلَّفِ"ابن منْظُور" نجد أنّ في بعض لغتنا ما يخْدُمُ لُغتنا إذ يذهب ـ ضمن ما يذهبُ إليه ـ في مادّة (وقَعَ) إلى أنّ "التّوقيع: سَحْجٌ يَكُون فِي ظَهْرِ الدَّابَّةِ، و قِيلَ: فِي أَطْرَافِ عِظَامِ الدَّابَّةِ مِنَ الرُّكُوبِ" أي مِن فَرْطِ الرُّكُوبِ، ثمّ يذهب إلى أنّ المَوَقّعَ: مِن الإيقاعِ وَ الْوَقْعِ، وَالْوَقِيعُ: الأَثَرُ الّذي يُخَالِفُ اللَّوْنَ"[٤]، على هذا الأساس نستسمِح تاريخنا العروضيّ و البلاغيَّ والنّقديَّ عندما نقترح إضافة دلالة جديدة إلى دلالات مصطلح "الإيقاع" و هي الأثر النّاجم عن الممارسة، و صحيحٌ أنّ الممارسةَ تعني الكتابيّة والشّفهيّة، و لكنّا نُرَكِّزُ على الشّفهيّة، باعتبارها المنطَلَقَ، بل إنّها الأصل الّذي انْطلق منه المبدعُ الأوّلُ إلى الأداء والإنشاد.

مِن الأسئلة الّتي يمكن أن تُطرح إذا ما وضع الباحثُ نفسه وضعاً منتمياً للشّعر الجاهليّ، هو أنّه : إذا ما أردنا أن نُنشد شعرا جاهلياً أو نقرأه بصوت مرتفع، فهل سنحسن ذلك مثل شاعره، إذ نؤثر في مستمعينا، كما كان يفعلُ أو أكثر؟

---

[١] . نقلاً عن: المرجع السّابق، ص٥٨.

[٢] . انظر : ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٢١.

[٣]. لم نُرِدْ مُعَاوَدة إيراد تلك التّعريفات السّالفة الورود، لأنّ فيما سبق مندوحةً ومُكْتَفًى.

[٤] . ابن منظور: لسان العرب،مادّة (وقعَ)، المجلّد السّادس، ص٩٦٨.

Copyright © 2018 by Cordova Journal

Cordova Journal
ISSN-catak: 2302-3155
Vol. 8, No. 2, 2018
Jurnal kajian Bahasa dan Budaya terbit 2 kali setahun
oleh UPT. Pengembangan Bahasa UIN Mataram.
https://journal.uinmataram.ac.id/index.php/cordova/index

لا شك أن من الأفضل أن ينشد الشاعر شعره بنفسه لمعرفته بخلجات نفسه، وعاطفته، ومشاعره، وهو أعرف من غيره بانفعالاته، فيجسدها أفضل من غيره، تبعاً للمواقف المختلفة من فرح أو ألم، أو مدح، أو رثاء، أو هجاء، أو حماسة، أو غزل على أن "كل قراءة بصوت عال، أو إنشاد للشعر هو أداء للقصيدة، وليس القصيدة ذاتها، وهو يقف على صعيد واحد مع أداء العازف لقطعة موسيقية"[١].

وما يحكم الإنشاد في الأخير هو الزّمن، فأن أنشد إنشادًا جديدًامعناه أن أدخل في حيّزٍ زمنيّ جديد،قد يتطوّر فيه الإنشاد ويحسُن، وقد يتردّى ويسوء، وهذا يمليه قدرةُ المنشد واستعداده للأداء الجديد،وهو متعلِّقٌ كذلك بموهبته، وقدراته[٢]، لأنّ ممّا يزيد في حُسْن الشعر، حسن الإنشاد وحلاوة النغمة[٣]. ومن ثمَّ كان الجانب الصّوتيّ عاملاً مهماً في النسيج العامّ للقصيدة الشّعريّة، هذا الجانب الصّوتيّ الّذي يندرج عندنا في ما نسمّيه إيقاعًا داخليًّا، وآخرَ خارجِيًّا، مِن قبيل الوزن، والحروف، والتبدُّلات الصوتية المتعاقبة المختلفة، والجناس، والسجع، والقافية، والإيقاعات المتعدّدة الّتي يُنتِجها الزّحاف والعِلَّة، ولذلك فالتمتع بقراءة الشعر لا تتم إلا بقراءته بصوت مسموع، وإذا ما قرئ صامتاً وأثار الإعجاب، نجد المتذوق يعيده بصوت مسموعٍ استحساناً وإمعاناً في المعنى والصور.

وبعد هذه التوطئة الضرورية، والموقف العام من الإنشاد في العصر الجاهلي، لا بد لنا من أن نتناول الإنشاد وما يتعلق به تفصيلياً:

عرف الشعر الجاهلي بالإنشاد على أساس أنّه الصّوْت يطلقه الشعراء، وتتلقفه الأسماع؛ و لذلك كان عند اللّغويّين و أصحاب المعاجم "رفْعَ الصَّوْت. وكان ذلك الشِّعْرَ المتَنَاشَدَ بيْن القَوْم ينشد بعضهم بعضاً"[٤].

ويمكن القولُ إنّ الإنشادَ "إنشاد الشِّعر فنّ وموهبة، حيث تكمن القدرة فيه على التّلوين الصوتي، لإيصال المعنى، وإبراز الصور الجميلة بفعل عوامل أدائية كثيرة بمعرفة التنغيم، والضغط على الكلمات، أو طريقة العزل، والتنفس الصحيح غير المخلِّ، فضلاً عن الصوت الجميل المؤثر الذي يسيطر على الأسماع، الخالي من عيوب النطق"[٥]، وممّا يعجبُ الواحدُ له أنّ أسلافنا قد خلَّدُوا لنا في كتبهم وقفاتٍ جليلات، فيما يتعلّقُ بالصّوت وما يعيبُه ويشينه، وما

---

[١]. رينيه ويليك، و واستن وارين، نظريّة الأدب، تر: حسام الخطيب، دار العودة. بيروت. ١٩٩٩.، ص١٨٦.

[٢]. انظر: المرجع نفسه، ص١٨٩.

[٣]. قدامة بن جعفر، نقد النثر، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٥،ص٩٠.

[٤]. ابن منظور، لسان العرب، مادة "نشد"، ص٩٦٥.

[٥]. صاحب خليل إبراهيم، الصّورة السّمعيّة في الشّعر العربيّ قبل الإسلام، مركز عبادي للدّراسات والنّشر، اليمن، ط٢، ٢٠٠٣، ص٢٠٦.

Copyright © 2018 by Cordova Journal

Cordova Journal
ISSN-catak: 2302-3155
Vol. 8, No. 2, 2018
Jurnal kajian Bahasa dan Budaya terbit 2 kali setahun
oleh UPT. Pengembangan Bahasa UIN Mataram.
https://journal.uinmataram.ac.id/index.php/cordova/index

يَزِينُه، وكذلك فعل نقّادُنا الأوائل، وهم يسمّون الشّعراء بحَسَبِ إجادتِهِمُ الأداء مِن عَدَمِ ذلك[١]، غير أنّ ذلك كلَّهُ قد غاب لحظة تأسيس النّظريّة النّقديّة الّتي كان من الحقيقِ أن تشمل التّشكُّل البصريَّ والصّوتيّ السّمعيَّ معًا.

ولقد كان الشاعر العربيّ القديم يقف أمام النّاسِمنشدًا قصيدته، فيتلقاها عنه النّاس إعجابًا واعترافًا وروايةً منها لها[٢]ومن ثَمَّةَ قيل عن العرب: "وأما العرب فلم يكن في أمة من أمم الأرض شأن للإنشاد ارفع منه عندهم"[٣]، وكان من الواجب على المنشد الشّعرَ "أن يستدعي في الإنشاد طريقة خاصة، سواء أكاد ذلك يتعلق بالمنشد وطريقته وأسلوبه، أم في الشعر للتأثير بالسامعين، وبخاصة إذا ما عرفنا أن الظروف آنذاك مواتية للإنشاد، إذ لا توجد وسيلة غيرها"[٤].

فالصلة الحاصلة بين عنصر الإنْشادِ والنّص الشّعْريّ صلةٌ لها وثاقَتُها، وأهميّتها، فجوهر الشّعر القديم أن يُلقى وأن يُنشدن وتتناقله النّاس والرُّواة،ومن ثمّةَ "كانتِ الموسِيقَى عِنْدَ الْعَرَبِ مَعْرُوفَةً بِاللَّفْظِ الْعَامِّ وهو الغناء ومعناه الأول الإنشاد"[٥]؛ ولا يخفى على ذي بال أنّ "للإنشاد أهميّة جماليّة، إذ أنّه يرفع من قدْر الشعر، أو يحط منه تبعاً لحسن الإنشاد أو سوئه.والإنشاد يتطلب المجالس والأماكن العامة، حيث الأسماع، وقد قيل: "إن لا شيء. أسبق إلى الأسماع، وأوقع في القلوب، وأبقى على الليالي والأيام من مثلٍ سائر، وشعرٍ نادر"[٦]

و بلا شكّ نقول إنّ الشعر يختلف من شاعر لآخر، بما تتيحه خصائصه وقدراتُه الإبداعيَّة، وحالته النفسية، وطبيعة توجهه في الحياة، وما يختاره من مواقف بإرادته الواعية،كما أن للموضوع صلة بما يختاره من ألفاظ في أوزان معينة، فهي في حقيقتها أصوات ذات إيقاع معين يتساوق مع انفعالات الشاعر، يجسدها شعراً يخترق الأسماع لتعيها القلوب، مكونه صوراً سمعية، تتفاوت في شدتها ورخاوتها؛ ولذلك فإنّ "الموضوعات المختلفة التي يتناولها الشاعر لا بدّ أن يكون إنشادها متساوقاً معها، معبّراً عنها، فضلاً عن البحور التي تضمها، واللغة التي تنسجم معها، إذ لكل حالة لبوسها ليحسن التعبير عنها، فإن نسب ذل وخضع، وإن مدح أطرى وأسمع، وإن هجا أخلّ وأوجع، وإنْ فخر

---

[١]. انظر: الجاحظ،الحيوان، ج١، ص٧، ١٢،١٥، أو البيان والتبين، ج١، ص٣٤-٣٩، أو ابن سيدة، المخصص، دار الكتب العلميّة ـ بيروت ـ (د.ت) ـ ص١١٨-١١٩-١٢٢.

[٢] ـ انظر: شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٧٦، ص١١٤.

[٣] ـ علي الجنديّ، الشّعراء وإنشاد الشّعر، دار المعارف ـ مصر ـ ١٩٦٩، ص٥٩.

[٤] ـ صاحب خليل إبراهيم، الصّورة السّمعيّة في الشّعر قبل الإسلام، ص٢٠٦.

[٥]. محمود قطاط،، الموسيقى العربية، ص٦٦.

[٦]. انظر: صاحب خليل إبراهيم، الصّورة السّمعيّة في الشّعر قبل الإسلام، ص٢٠٨، أبو هلال العسكريّ، كتاب الصّناعتين، تحقيق علي محمد الجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم،دار الكتب العلميّة ـ بيروت ـ ط٢ ـ ١٩٨٩. ص١٤٣-١٤٤.

Copyright © 2018 by Cordova Journal

Cordova Journal
ISSN-catak: 2302-3155
Vol. 8, No. 2, 2018
Jurnal kajian Bahasa dan Budaya terbit 2 kali setahun
oleh UPT. Pengembangan Bahasa UIN Mataram.
https://journal.uinmataram.ac.id/index.php/cordova/index

خبّ ووضع، وإن عاتب خفض ورفع، وإن استعطف حنّ ورجع..."[١]، ومِنْ ثمَّ كانت قصائدُ الرثاء أجود الأشعار"وقَدْ قِيلَ لأَ عْرَابِيّ مَا بَالُ المَرَاثِي أَجْوَدَ أَشْعَارِكُمْ؟ قَالَ: لأَنَّا نَقُولُ وَأَكْبَادُنَا تَحْتَرِقُ"[٢].

إنّ متأمّل هذه المقولة يجدُها تعبّر عن الألم المِمِضّ الّذي يعْتملُ بِأعْماق الإنسان، فيهزُّ الصَّوْت المؤثّر في المسامع، ويؤثّر في النفوس، حتى لتتأثّر الحواسُّ الأخر، لتشارك المنشد المتألم آلامَه، فإذا كلُّ عِرقٍ وجارحةٍ يحكِي عمّا يُعانيه المنشد الشّاعِرُ المتألّم "والألم الذي يُعبَّر عنه بالصوت يُؤثّر فينا على وجه العموم تأثيراً روحياً أبلغ من تأثير الألم الذي يُعَبَّرُ عنه بقسمات الوجه، وحتَّى بالحركات، والشعر نفسه ليس في حقيقة أمره إلاّ جملة من الكلمات المختارة يقصد بها الشاعر إلى أن يهز الأذُن هزاً أقوى"[٣]، إذ تصير هذه ساحة الشّعر وميدانَه الّذي لا تنازعه عليه الأجناس الأدبيّة الأخرى، فميدان القصيدة ميدان حركةٍ يعقبُها السُّكون.

خاتمة: مُبتغى الشّعر في الأساسِ مُبتغًى صوتيٌّ إيقاعيٌّ وقْعِيٌّ، وهو مبتغًى أساسُه قصديٌّ، إذْ هي قصديّةُ نصٍّ، وقصديّةُ مُؤلِّفٍ، وَقصديّةُ أداءٍ (وهذه يختلف فيها عن النّثر)، ثمّ قصديّةٌ أخيرةٌ، هي قصديّةُ القارئ. فالإيقاع حالَ كونه قصديًّا، يرُوم تبليغ ما لا تستطيعُ حمله اللّغة الكتابيّة، فالمتعاليات النّصيّة تُسهمُ في إبلاغ ما لا تبلّغه الحروف، ومن هنا ينتُج عندنا أمرانِ اثنان، أولاهما: أنّ النّقد العربيّ القديم حال محاولته التّأسيس لنظريّة إيقاعيّة عربيّة قديمةٍ قد أغفل مسألة مهمّةً جدًّا، ألا وهي: مسألة الأداء، وهذه مسألة تتراوح بين حقلَيْن هما حقُ الدّراسات الإيقاعيّةِ الفنّيّةِ، وحقلِ الدّراسات النّقديّة؛ وثانيهما: أنّه سيظلُّ مفهوم الإيقاع محصورًا في الوزن والتّفعيلة والدّائرة، ما لم ننقله من ذلك إلى ما تستجيبُ له المعجماتُ العربيّةُ، ممثّلاً في الوقع والأثر، وإنّنا حين ننقله، نكون قد جمعنا إليه، إضافةً إلى عناصرِه المعرُوفات، عنصرًا جديدًا، وهو الأثر الّذي يخلّفُه أداء نصٍّ ما، بطريقةٍ ما، في المتلقّي، فإن كان للكلمات باعتبارها حروفًا وقعٌ، وإنّ لها باعتبارها أصواتًا وأحاسيسَ وقعًا آخر.

قائمة المصادر والمراجع :

١ . الأبأدة خليل اليسوعي،الإيقاع في الشعر العربي،مجلة فصول،م٦، ع٣، . القاهرة . ١٩٨٦.
٢ . إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، المؤسّسة التّعاضديّة العمّاليّة للطّباعة و النّشر . تونس . ١٩٨٦ .[١] . مجمع اللّغة العربيّة،، المعجم الفلسفي، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة . القاهرة . ١٩٨٣.
٣ . أحمد حساني، الإيقاع وعلاقتُه بالدّلالة في الشّعر الجاهليّ (أطروحة دكتوراه دولة)، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الجزائر، ٢٠٠٦.

[١] . ابن رشيق،العمدة،ج١،ص١٩٩.
[٢] . الجاحظ، البيان والتبيين، ج٢، ص٣٣٠.
[٣] . منذر عيّاشيّ، الكتابة الثّانية و فاتحة المتعة، المركز الثّقافيّ العربيّ . الدّار البيضاء . المغرب . ط١ . ١٩٩٨ . ١١٧.

Copyright © 2018 by Cordova Journal

٤ . أحمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية . حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات . ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

٥ . أحمد عثمان، الشّعر الإغريقيّ، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٤.

٦ . أرسطو، فنّ الشّعر، ترجمة و تعليق،: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصريّة . القاهرة . (د. ت) .[١] .

٧ . ألكسندر بوربلي، أسرار النّوْم، تر: أحمد عبد العزيز سلامة،، فصل النّوم بوصفه إيقاعاً بيولوجيّاً، عالم المعرفة . الكويت . ١٩٩٢ .

٨ . إليزابيث دور: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمّد الشوش، المركز الثّقافيّ العربيّ . الدّار البيضاء . المغرب . ط٢ . ٢٠٠٧.

٩ . توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر . تونس . ١٩٨٨ .

١٠ . ج.شنجلي،تقنيةالشعر،دار الحكومة . موسكو . ١٩٦٠.

١١ . جابر عصفور، مفهوم الشّعر (دراسة في التّراث النّقديّ)، المركز العربيُّ للثّقافة و العلوم . القاهرة . ١٩٨٢ .

١٢ . جان برتيس، المخيّلة ،تر: محمّد حمّود، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات و النّشر و التّوزيع . بيروت . ط١ . ٢٠٠٨.

١٣ . جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار بوتفال للنشر . الدار البيضاء . المغرب . ١٩٨٦.

١٤ . حاتم الصكر، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي، مهرجان المربد الشعري العاشر، العراق ، ٢٠٠٢ .

١٥ . حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء، تقديم و تحقيق: محمّد الحبيب بن الخوجة. دار الغرب الإسلاميّ . بيروت . (د.ت).

١٦ . حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشّعر . دراسة فنّيّة عروضيّة .، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

١٧ . حسين عطوان، مقدّمة القصيدة العربيّة في الشّعر الجاهليّ، دار المعارف . مصر . ١٩٧٠ .

١٨ . ابن رشيق، العمدة، ج٢، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة . بيروت . ١٩٨٨.

١٩ . رومان ياكبسون ،قضاياالشعرية،ترجمة محمد الولي و مبارك حنون،داربوتفال،الدار البيضاء المغرب ١٩٨٨.

٢٠ . ريتشاردز،مبادىء النقد الأدبي،ترجمة"مصطفىبدوي،المؤسسة المصرية العامة . القاهرة . ١٩٦١ .

٢١ . رينيه ويليك، و واستن وارين، نظريّة الأدب، تر: حسام الخطيب، دار العودة . بيروت . ١٩٩٩.

٢٢ . سعيد الورقي،لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها النفيسة و طاقاتها الإبداعيّة)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر . بيروت . ط٣ . ١٩٨٤ .

٢٣ . ابن سنان الخفاجيّ، سرُّ الفصاحة،شرح و تحقيق: عبد المتعال الصّعيديّ، مطبعة محمّد علي صبيح . القاهرة . ط١ . ١٩٦٩.

٢٤ . سيّد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، مكتبة شرقيات . القاهرة . د.ت .

Copyright © 2018 by Cordova Journal

٢٥ . سيّد البحراوي، العروض وإيقاع الشّعر العربيّ . محاولةٌ لإنتاج معرفةٍ علميّة .، الهيئة المصريّة للكتاب . القاهرة . ١٩٩٣.

٢٦ . سيد البحراوي، موسيقي الشعر عند شعراء أبولو . دار المعارف . مصر. ط٢ .،١٩٩١.

٢٧ . ابن سيدة، المخصص، دار الكتب العلميّة . بيروت . (د.ت) .

٢٨ . شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٧٦.

٢٩ . صاحب خليل إبراهيم، الصّورة السّمعيّة في الشّعر العربيّ قبل الإسلام، مركز عبادي للدّراسات والنّشر، اليمن، ط٢، ٢٠٠٣.

٣٠ . صفيُّ الدِّين عبد المؤمن الأرمونيّ البغداديّ، الأدوار، شرح و تحقيق: هاشم محمّد الرّجب ، دار الرشيد للنّشر . بغداد . ١٩٨٠ .

٣١ . علي الجنديّ، الشّعراء وإنشاد الشّعر، دار المعارف . مصر . ١٩٦٩ .

٣٢ . علوي الهاشميّ، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربيّ، منشورات مركز البحوث . البحرين . ط١ . ١٩٩٧ .

٣٣ . فؤاد زكريّا، التّعبير الموسيقي، مكتبة مصر، القاهرة، ط٤، ١٩٨٠.

٣٤ . الفيروزآباديّ، القاموس المحيط، ج٢، القاموس المحيط، شركة فنّ الطّباعة . مصر . (د.ت).

٣٥ . قدامة بن جعفر، نقد النثر، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٥.

٣٦ .كريستوفر كودويل، الوهم الواقع ، ترجمة: توفيق الأسدي . دار الفارابي . بيروت . ط.١، ١٩٨٢.

٣٧ .كمال أبوديب، في البنية الإيقاعيّة، نحو بديل جذريّ لعروض الخليل، و مقدّمة في علم الإيقاع، المقارن، دار العلم للملايين . بيروت . ط١ . ١٩٧٣.

٣٨ . محمّد جمال صقر، تفجير عَروض الشّعر العربيّ (مقال)،مجلّة أفق الثّقافيّة الالكترونيّة، العدد٢٠، اليمن٢٠٠٦.

٣٩ . محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال، دار النهضة للطباعة والنشر . بيروت .١٩٨١.

٤٠ . محمّد العُمريّ، الموازنات الصّوتيّة، في الرّؤية البلاغيّة نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربيّة، منشورات دار سال، الدّار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩١.

٤١ . محمد العياشي،نظرية إيقاع الشعر العربي،المطبعة العصرية . تونس . ١٩٧٦ .

٤٢ . محمّد عيّاشي كنّوني، شعريّة القصيدة العربيّة المعاصرة، دراسة أسلوبيّة، عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن،٢٠١٠.

٤٣ . محمد الهادي الطرابلسي خصائص الأسلوب في الشّوقيات، منشورات الجامعة التونسية . تونس . (د.ت).

٤٤ . محمود قطاط، نظرية الايقاع الموسيقي عند العرب (مقال)، مجلة (الحياة الثقافية). عدد ٢٢ تونس ١٩٨٢م.

٤٥ . محمود المسعودي، الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتحديد،– نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم . ،تونس . ١٩٩٦ .

٤٦ . مسعود وقّاد، جماليّات التّشكيل الإيقاعيّ في شعر عبد الوهّاب البيّاتيّ . دراسةٌ في الجذور الجماليّة للإيقاع . (رسالة دكتوراه)، قسم اللّغة العربيّة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ٢٠١١.

Copyright © 2018 by Cordova Journal

٤٧ . مرام محمّد عبد السلام الصّرايرة، ظواهر أسلوبيّة في شعر عامر بن الطّفيل (رسالة ماجستير)، قسم اللغة العربيّة، جامعة مؤتة، الأردنّ، ٢٠١٣.

٤٨ . المرزُبانيّ، الموشح، تح: محمّد عليّ بجاويّ. مطبعة لجنة التّأليف العربيّ . القاهرة . ط١ . ١٩٦٥.

٤٩ . ابن منظور، لسان العرب، مجلد٦، مادة (وقع)، دار الجيل، بيروت، دار لسان العرب، بيروت، ط٣، ١٩٨٨.

٥٠ . منذر عيّاشيّ، الكتابة الثّانية و فاتحة المتعة، المركز الثّقافيّ العربيّ . الدّار البيضاء . المغرب . ط١ . ١٩٩٨ .

٥١ . مهدي سامي، أفق الحداثة وحداثة النمط– دراسة في حداثة مجلة "شعر" هيئة ومشروعا ونموذجا، . دار الشؤون الثقافية العامة بغداد . ١٩٨٨.

٥٢ . موريس لويس روزنتال، شعراء المدرسة الحديثة، ترجمة جميل الحسيني، دار العودة . بيروت . ط١ . ١٩٩٨.

٥٣ . نجلاء بنت علي مطري، الزّمن في الشّعر النّسويّ السّعوديّ المعاصر (رسالة ماجستير)، قسم الأدب، جامعة أمّ القرى، السّعوديّة، ٢٠٠٧.

٥٤ . أبو هلال العسكريّ، كتاب الصّناعتين، تحقيق علي محمد الجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب العلميّة . بيروت . ط٢ . ١٩٨٩.

٥٥ . يوري لوتمان، تحليل النص الشعري "بنية القصيدة" ترجمة: الدكتور محمد فتوح أحمد . دار المعارف . مصر. ١٩٩٥.

٥٦ . يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم،دار الأندلس . بيروت . لبنان . ط٢ .١٩٨٢.

٥٧ . يوسف السّيسيّ، دعوة إلى الموسيقى،عالم المعرفة، الكويت، أكتوبر١٩٨١.

المراجع الأجنبيّة:

1- BENVENISTE. Problêmes de l’inguistique gênêrale.TI.COL.TEL. Gallimard.france.1986

2 - B.Tomachevski,sur le vers in théorie de la littérature, TI.COL.TEL. Gallimard.france.1986

3-O.BRIK.Preface to Lyricsal Ballads, in butler and Fowler Poetry Jonathan Cape, London and Toronto 1930.

4-Tzvetan Todorov,Poetique de la prose, Seuil, paris,1971.

المواقع الالكترونيّة:

http://www.startimes.com/?t=19426286، الأحد، ٢٦، أوت، ٢٠١٨، الساعة الخامسة صباحًا (٠٥:٠٠).

Copyright © 2018 by Cordova Journal