الإيقاع والدّلالة في شعر أبي العلاء المعري
قصيدة " فُقدت في أيّامك العلماء " أُنموذجا

The rhythm and the signifier in the poetry of Abu al-ʿAla al-Maʿarri, the poem "in your days scholars were lost " as an example.

أ/ لحمر حليمة
الأستاذ الدكتور/ حفيظة روابنية

قسم اللغة والأدب العربي – جامعة باجي مختار-عنابة(الجزائر)
مخبر الشعريات وتحليل الخطاب، جامعة عنابة.

hlahmar8@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/04/18 تاريخ القبول: 2021/01/12 تاريخ القبول: 2021/03/15

ملخص:

تتناول هذه الدّراسة الإيقاع في الخطاب الشّعري عند أبي العلاء المعري، من خلال دراسة الظاهرة الإيقاعية من حيث أبعادها الدلالية .بهدف إبراز بعض المستويات التي كان لها الدّور الفاعل في النهوض بالإيقاع العام للقصيدة، مُحاولة رصد إيقاع الذّات المبدعة وهي تعيش التجربة الشّعرية، وذلك من خلال الإجابة عن بعض التّساؤلات المتعلّقة بكيفيّة تأثّر الإيقاع بالدّلالة، ومدى قدرته على حمل هذه الدّلالة والتّعبير عنها جماليا؟

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، الدّلالة، الشّعر، أبي العلاء المعري.

Abstract:

This study deals with the īqāʿ (cadence or rhythm) in the poetic discourse of Abu al-ʿAlaʾ al-Maʿarri by studying the rhythmic phenomenon in terms of its semantic dimensions. The study aims at highlighting some levels that have had an active role in advancing the general cadence of the poem and attempting to explore the rhythm of the creative self while experiencing the poetic experience. Hence, the study reveals such aspects by examining how the rhythm was affected by the signifier [al-dalala] and how far it is enabled to carry this significance and express it aesthetically?

Keywords: rhythm, semantic, poetry, Abu al-ʿAlaʾ al-Maʿarri,

- **مقدّمة:**

الشّعر تعبير صوتي عن تفاعل الذّات مع واقعها، والإيقاع خصيصة جوهرية فيه، فبفضله يتحقّق التّوازن في كيان القصيدة؛ حيث يُدخل كلّ عناصرها " في كون إيقاعي، نغمي، شعري، بعد أن ذاب الإيقاع فيها ليتجسّد خلقا جديدا متمازجا بالفكر، واللّغة والرّموز والصّور والعواطف، تمازج الرّوح بالجسد"[1]، فيصبح لكلّ عنصر من عناصرها إيقاعه الخاص الذي يدور في فلك الإيقاع العام للقصيدة، يأخذ منه ليعطيه، ويصبح لكل قصيدة إيقاعها الخاص المنبثق من تجربة شعرية خاصة.

- فما مفهوم الإيقاع؟
- هل يتأثّر الإيقاع بالدّلالة؟ وهل يستطيع التّعبير عنها جماليا؟

- **مفهوم الإيقاع:**

أ- لغة:

من الاستعمالات الواردة في مادة (وقع) في بعض المعاجم العربيّة " وَقَعَ، يَقَعُ، وَقْعًا ووُقُوعا: سقط، ويُقال سَمعت لحوافر الدّواب وَقْعًا ووُقوعا، ومَواقعُ الغيث مَساقِطَه، ويُقال: سَمعت

وَقْعَ المطر وهو شِدّة ضربه الأرض إذا وَبل، والمَوقِعُ: مَوْضعٌ لكلِّ واقِع؛ تَقول إنَّ هذا الشَّيء لَيَقعُ مِن قلبي مَوْقِعًا، يكون ذلك في المَسرّة والمَساءة.

والتّوقِيعُ: رَميٌ قريبٌ لا تُباعده كأنّك تريد أنْ تُوقِعَه على شيء. والإيقاعُ: من إيقاعِ اللّحن والغناء وهو أنْ يوقِّع الألحانَ ويَبنيها، وسمَّى الخليل بن أحمد رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"[2]

من خلال المعاجم نلحظ أنّ الإيقاع مرتبط بمفهومين " السُّقوط والأثر"، ولا يكون الأثر عادة إلاّ بوقع مكرَّر لفعل السُّقوط، والمدلول اللّغوي للفظة "وقع" يرتبط بفاعل مؤثِّر أو قوّة مؤثّرة في شيء ما، ويخلّف هذا الفاعل أثرا إمّا أن يكون ماديّا (كأثر وقع حوافر الدّواب وأثر وقع المطر على الأرض...)، أو معنويا (وهو الأثر النّفسي). والإيقاع هو مصدر الفعل المزيد "أوقع"، وهذه الصّيغة الصّرفية تدلّ على انطلاق فعل الشّيء بقصديّة من الفاعل إلى المفعول به الذي وقع عليه الفعل، ووقوع الإيقاع القصدي بمفهومه الموسيقي هو " تَوقِيعها وتَبْيينها" في أذن السّامع، والتَّبيين لا يكون إلاّ بالتّكرار .

ب- اصطلاحا:

كلمة "Rhythm" التي تعني الإيقاع " مشتقة أصلا من اليونانية؛ بمعنى الجريان أو التّدفق"[3] ومع تطور العصور تطور معنى الكلمة لتصبح "مرادفة لكلمة "mesure" الفرنسية المعبرة عن المسافة الموسيقيّة"[4]. والمقصود بالإيقاع عامة هو " التّواتر المتتابع بين حالتي الصّوت والصّمت أو النّور والظّلام أو الحركة والسّكون أو القوّة والضّعف أو الضّغط واللّين أو القصر والطّول أو الإسراع والإبطاء أو التّوتر والاسترخاء إلخ ... فهو يمثّل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني والأدبي، ويكون ذلك في قالَب متحرّك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشّكل الفنّي"[5]. وفي المعجم الفلسفي يرد الإيقاع على أنّه " مصطلح موسيقي ينصبّ على مجموعة من الأوزان والنّغم (...)أما في الشّعر فالإيقاع مركب موسيقي يشتمل على أوزان غير متساوية وهو الجانب الموسيقي في الشّعر، والوزن صيغة آلية، والإيقاع إبداع جمالي"[6].

من خلال هذه التّعريفات نجد أنّ الإيقاع يقوم على أساس الحركة والزّمن، وفقا لنسق مطّرد يخضع في تركيبه إلى مبادئ ثلاثة هي: التّناسب والانتظام و التّكرار، وقد نشأ

مرتبطا بفن الموسيقى ثمّ تمدّد ليستوعب الحياة كلّها " فهناك إيقاع للطّبيعة وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضّوئية، وإيقاعات للموسيقى، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التّشكيلية، كما أنّ الإيقاع أيضا ظاهرة لغوية عامة"[7].

والإيقاع في الشّعر خاصية جوهرية فيه؛ فهو الذي يبعث فيه الحياة ويبعده عن الرّتابة والملل، وهو الإطار العام الذي ينضوي تحته الوزن، ويمكننا القول: أنّ الوزن " مجرد صورة خاصّة من صور الإيقاع من شأنها أن توجد علاقة أشدّ وثوقا بين الكلمات "[8]، ويفرق محمد فتوح أحمد بين مصطلحي الإيقاع (Rhythm) والوزن (Meter)؛ فالوزن يرتبط بالصّوت من حيث هو فتحة أو ضمة أو لام أو باء...، أما الإيقاع فيرتبط بالصّوت من حيث خصائصه السّياقية كالدّرجة والمدى و النّبر والتّردّد ...إلخ[9]، والإيقاع بهذا الشّكل يتجاوز مفهوم الوزن المحدّد بنمط من الأصوات إلى مفهوم آخر يتعلّق بوظيفة هذه الأصوات، هذا لايعني أنّ الإيقاع يرتبط فقط بالصّوت، بل هو "النّظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثّر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما(حسّي فكري، أو سحري، أو روحي)، وهو كذلك صيغة العلاقات (التّناغم، والتّعارض، والتّوازي، والتّداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية"[10]

وللإيقاع علاقة كبيرة بالذات الكاتبة، إنّه " مرور الذّات في اللّغة ومرور المعنى، أو بالأحرى مرور الدّلالية، ما يصنع المعنى في كلّ عنصر من عناصر الخطاب إلى أن يبلغ كلّ صائت وكلّ صامت، ويظلّ الإيقاع كما الرّغبة مجهولا من قبل ذات الكتابة، وهذه الذّاتية ليست هي المتحكّمة فيه، ولهذا يتجاوز الإيقاع البحر الشّعري"[11]، حاملا وظيفتين: وظيفة بنائية تعمل على تنظيم عناصر الخطاب الشّعري والتوليف بينها ليصبح الخطاب كائنا ينبض بالحياة، ووظيفة دلالية من خلال مرور الذّات ومرور المعنى في اللغة .

سنحاول في هذا البحث دراسة الظاهرة الإيقاعية من حيث أبعادها الدّلالية في شعر أبي العلاء المعري، قصيدة : " فُقدت في أيّامك العلماء"أنموذجا، محاولين رصد إيقاع الذّات المبدعة وهي تعيش تجربتها الشعرية.

وقد تمّت الدّراسة وفق مستويين:

1- الإيقاع الخارجي: متمثّلا في الوزن وما يضمّه من زحافات و علل، والقافيّة وما يتعلّق بها.

2- الإيقاع الدّاخلي: متمثّلا في التّدوير، التّكرار، التّصدير، الجناس، الطّباق.

1- **الإيقاع الخارجي:**

1-1 - الوزن:

يمثّل الوزن الإطار الخارجي الذي يحافظ على نظام القصيدة، وهو" مجموع التّفعيلات التي يتألّف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقيّة للقصيدة العربيّة"[12]، وهو حسب ابن رشيق القيرواني " من أعظم أركان حدّ الشّعر وأولاها به خصوصيّة، وهو مشتمل على القافية وجالب لها بالضّرورة"[13]،وقد أدرك القدماء أهميّة الوزن فأولوه عناية خاصّة، ومنهم ابن طباطبا الذي يشير إلى أهميته في قوله" وللشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيب واعتدال أجزائه"[14]، و من خلال الوزن يستطيع الشّاعر نقل ما يحسّ به من اللّذة والألم إلى المتلقّي، وبه تفصح العبارات عمّا فيها من معان ربّما لا تبوح بها دون الأوزان [15]، فاستعمال الوزن استعمالا خاصّا يعطيه كما يرى أ.ريتشاردز (I.A.Richards)بعض القدرة على التّخدير و التّنويم، ومن أعراضه" زيادة الحساسية والحيويّة والقدرة على استقبال الإيحاء، وتحديد حقل الانتباه وفروق واضحة في إثارة مشاعر التّصديق "[16]، وعليه فللوزن قيمة تعبيرية عن الحالة النّفسية، وقيمة تأثيرية منبثقة عنها، وقيمة جمالية.

جاءت القصيدة موضوع الدّراسة " فقدت في أيامك العلماء" على وزن الخفيف، ويعدّ هذا البحر أحد أوزان دائرة المشتبه، وهو بحر مزدوج التّفعيلة، وزنه (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) في الصّدر ومثلها في العجز، قال عنه القرطاجني: أنّه يتلو الوافر والكامل وأنّ فيه جزالة ورشاقة، تنبعث من أسبابه وأوتاده نغمات حزينة أحيانا[17]، وهو ما يتناسب والبكاء الداخلي والحزن الذي ينتاب الذّات الشّاعرة وإحساسها بالضعف أمام قوّة القدر، كما أنّه ميدان خصب للزّحافات؛ حيث يضرب زحاف الخبن تفعيلة (فاعلاتن) لتصير (فعلاتن)، و(مستفعلن) لتصير (متفعلن)، و يدخل على ضربه التّشعيث؛ علّة غير لازمة تصيب (فاعلاتن) لتصير (فالاتن)، منح هذا البحر الإيقاع تدفّقا وانسيابية وأشاع تأثيرا نغميا خاصا إذ هو بحر ممتزج متكوّن في أصله من اجتماع الرّمل والرّجز، أخذ من الرّمل هدوءه ورزانته بتكرار تفعيلة

(فاعلاتن) مرتين، وأخذ من الرّجز سرعته وخفّته في تفعيلة (مستفعلن)، فوقوع تفعيلة الرّجز بين تفعيلتي الرّمل أحدث نوعا من التّواصل والحركة والخفّة في هذا البحر.

2-1 - الزّحافات والعلل:

لا يخفى علينا الدّور الذي تؤديه كلّ من الزّحافات والعلل من خلال إحداثهما للسّرعة أو البطء في سير الإيقاع، وهذا يتماشى مع حالة الشّاعر النّفسية، وقد عمدت الذّات الشّاعرة إلى زحاف الخبن الذي أصاب (مستفعلن) فصارت (متفعلن)، والتي تتكون حسب نظام المقاطع من ثلاثة مقاطع طويلة (مس تف لن)، ومقطع قصير(ع)، فصارت مقطعين قصيرين(م،ع)، ومقطعين طويلين(تف، لن)، وكذلك زحاف الخبن في تفعيلة (فاعلاتن) إذ صارت (فعلاتن)، مقطعين قصيرين ومقطعين طويلين، ويعمل هذا النّوع من الزّحاف على التّقليل من السّواكن، وعليه تأتي المتحركات والسّواكن في شكل سلسلة يبرزها التّوزيع المتناسق للسّواكن المتباعدة؛ وهذا مايضفي جمالية وخفّة على الإيقاع. كما عمدت إلى علّة التّشعيث التي أصابت الضّرب، لتتحول (فاعلاتن) إلى (فالاتن) بحذف المقطع القصير الوحيد في التّفعيلة مما يحدث ثقلا في الإيقاع متجاوبا مع دلالات الألم والمشقّة، من ذلك ماجاء في البيت:

تَلْتَقِيْ فِيْ الصَّعِيْدِ أُمٌ وَ بِنْتٌ	وَتَسَاوَى القَرْنَاءُ وَ الجَمَّاءُ[18]
0/0//0/0//0/0/0//0/	0/0/0/0/0/0/0/0/0///
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن	فعلاتن مستفعلن فالاتن

وفي المجمل فإنّ فاعلاتن المخبونة جاءت بنسبة 31.9%، في المقابل جاءت فاعلاتن الصّحيحة بنسبة25.2%، والمشعّثة بنسبة 10.8%، ومستفعلن الصّحيحة ب 8.4%، بينما المخبونة 25.2.%، وهو ما أدّى إلى خلق سرعة في الإيقاع تتجاوب والإيقاع النّفسي للذّات الشّاعرة، التي تبدو في قمّة الانفعال وهي تعرض آراءها وتحاجج عليها، من ذلك في القصيدة:

وَعَرَانَا عَلَى الحُطَامِ ضِرَابٌ	وَطِعَـانٌ فِي بَاطِلٍ، وَرِمَـاءُ[19]
0/0///0//0/0/0///	0/0///0//0/0/0/0/0///
فعلاتن متفعلن فعلاتن	فعلاتن مستفعلن فعلاتن

فإذا ما قارنتْ الذّاتُ نفسها بالآخرين ورأتْ أنّها في الطّريق الصّحيح؛ طريق الزّهد في الدّنيا والابتعاد عن ملذّاتها، عادت إليها سكينتها فعادت التّفعيلات الصّحيحة إلى البروز، ليعود الإيقاع إلى بطئه، وذلك في البيت الموالي للبيت السّابق وهو:

أَسْوَدَ القَلْبِ أَسْوَدٌ، وَمَتَى مَا	تُصْغِ أُذْنِيْ، فَأُذْنُهُ صَمَّاءُ[20]
0/0///0//0/0/0//0/	0/0/0/0//0//0/0//0/
فاعلاتن مستفعلن فعلاتن	فاعلاتن متفعلن فالاتن

فقد شبّه الشّاعر جوهر قلبه بالأفعوان (ذكر الحيّة)؛ الذي يصبر على الأكل والشرب لمدة طويلة، كما أنّه لا يمتلك آذانا تمكنّه من السّماع تماما كقلب أبي العلاء الأصمّ أمام نداء النّفس كلّما أرادت الركون لملذّات الدّنيا.

3-1 - القافية:

إنّ الحديث عن الوزن في الشّعر قديما لايمكن أن يتصوّر بمعزل عن القافية، باعتبارها بنية إيقاعيّة لا تقلّ أهميّة عن الوزن، وقد أدرك النّقاد العرب القدامى تلك الحقيقة؛ حيث جعلوا القافية عنصرا جوهريّا في الشّعر، فلا شكّ أنّ تضافرها مع الوزن الشّعري" يولّد مجالا موسيقيّا يعمّق من آثار الطّرب واللّذة النّاتجين من القول الشّعري فضلا عن ترسيخ المعاني المقصودة بالتّخييل"[21]، فللقافيّة وظيفتان: وظيفة إيقاعية بما توفّره من تكرار المقطع الصّوتي نفسه بمعظم أصواته في كلّ أبيات القصيدة، ووظيفة دلالية حين تتّسع وظيفتها لتعمل على الرّبط بين أجزاء القصيدة و جعلها كيانا مؤسّسا على تلاحم الوحدات المكونة[22]، وعلى هذا فإنّ" القافية في جوهرها، وفي ضوء ارتباطها التّكويني بالوزن كمبدأ مقولي للتّشكيل الشّعري العربي ماهي إلاّ علامة على أنّ التّشكيل الإيقاعي قد اكتمل مرحليا، وعليه فإنّها ليست علامة على انتهاء البيت فقط، بل على ابتداء البيت الذي يليه أيضا"[23]

جاءت قافية القصيدة من المتواتر؛ وهي القافية التي يقع المتحرك فيها بين ساكنين[24]، موحية بمعاني الأزمة التي تعانيها ذات الشّاعر وهي تعيش عزلة اختارتها بعدما يئست من صلاح المجتمع الذي تعيش فيه، فقد اعتزل المعري المجتمع وامتنع عن مخالطة النّاس والاحتكاك بهم وسمّى نفسه رهين المحبسين، سجن فُرض عليه وهو عماه، وسجن فلسفي فرضته عليه طبيعة

تفكيره الفلسفي فجاءت هذه القافية لتصوّر ذات المعري المتّقدة فكرا وذكاء رهينة هذين المحبسين ،كما أنها تتجاوب ومعنى القصيدة العام الذي يصوّر الإنسان وهو محاصر بشباك الموت؛ فخلفه ماض قد استحال موتا ومستقبل يقوده إلى الموت. يقول في هذا المعنى من اللّزوميات:

حَيَـاةٌ كَجِسْـرٍ بَيْـنَ مَوْتَيْـنِ: أَوَّلٍ وَثَانٍ، وَفَقْدُ الشَّخْصِ أَنْ يُعْبَرَ الجِسْرُ[25]

والقافية مطلقة حرف رويها الهمزة، وهو حرف انفجاري شديد، عدّه إبراهيم أنيس أشدّ الأصوات على إطلاق "فالهمزة من أشقّ الحروف وأعسرها حين النّطق، لأنّ مخرجها فتحة المزمار، ويحسّ المرء حين ينطق بها كأنّه يختنق "[26]. هي غصّات ملأت جوف الذّات الشّعرية، و انحبست حتى ما عاد بإمكانها كتمانها فانفجرت صرختها مدوّية في عالم كثر فيه الكذب، وانتشرت فيه الأهواء والضّلالات جرّاء فقد العلماء، عالمٌ إنساني يحاصره المصير المحتوم لكنه غافل يتصارع على حطام دُنيا تشبّهها الذّات الشّعرية بالحيّة الرّقطاء التي تخدع محبّيها باختلاف اللّيل والنّهار فيها، و بأمان زائفة نهايتها القبر.

إنَّ دُنْيَاكَ مِنْ نَهَارٍ وَلَيْلٍ وَهْيَ فِي ذَاكَ حَيَّةٌ عَرْمَاءُ[27]

إنّ أبا العلاء "الصّادر في صياغته عن إدراك عالم بقيم الأصوات، وبالصّلة الوثقى بين الشّعر والموسيقى، كثيرا ما كان يجسّد عاطفته أصواتا خالصة بالفعل"[28]، نجده قد ركّب قافيته على التزام حرفين قبل الرّوي هما الميم و الألف، والميم "أنفية شفويّة مجهورة رخوة، منفتحة مستقلة مذلقة أما ذلاقتها فلخفتها في النّطق"[29] يحصل هذا الحرف "بانطباق الشّفتين على بعضهما البعض في ضمة متأنية وانفتاحهما عند خروج النَّفس، ولذلك فإن صوته يوحي بذات الأحاسيس التي تعانيها الشّفتان لدى انطابقهما على بعضهما بعضا"[30] كما أن غنّية الميم توحي بالمعاناة والأنين الذي يعانيه الإنسان، خاصة وأنّ حرف الميم تبعه حرف مد هو الألف، واللّسان في المد "يبلغ أقصى ما يمكن أن يصل إليه من هبوط في قاع الفم "[31] مصوّرا بؤس الإنسان وعجزه التّام أمام القضاء وأمام سطوة الزّمان وخداع الدّنيا في تصوّر الذّات الشّاعرة. وقد أشاع حرف الميم المقترن بألف المدّ موسيقيّة عذبة في القصيدة، و حرف الألف في علم الأصوات" أوضح في السّمع من حروف المد الأخرى"[32]، وقد مكّن ذلك الذّات الشّاعرة من مد صوتها وإطالة نفسها لخلق جو موسيقي يتجاوب والجو النّفسي لها، لتنفجر صرختها مع الهمزة بأسى ملتاع متفجع:

أوما يبصرون فعل الرّدى كيـ ف يبيد الأصهـار والأحمـاء[33]
غلب المين، مذ كان على الخلـ ق، وماتت بغيضها الحكماء
فارقبي، ياعصام يوما ولـو أنّـ ك في رأس شـاهق عصمـاء

وتأتي حركة المجرى وهي الضّمة لتُنير الدّرب وترسم طريقا للخلاص حسب تصوّر الذّات الشّاعرة، و"تتميز الضّمة في طريقة صدورها بنوع من الجهد في ضمّ الشّفتين لتضييق مجرى الهواء في فتحة الفم حيث تستشعر الدّفع إلى الأمام"[34].هو درب وعر لكنّه الطّريق الوحيد للنّجاة والسّلامة من هذه الدّنيا، ولا يكون ذلك إلاّ بعزلة زاهدة متوجعة، ويكون ذلك بتجوهر العقل البشري بالعقل الكلي والذي يبدأ بالجحود المطلق للواقع الفكري المعاش[35]، طريق صعب فيه من العنت الكثير، لهذا يحتاج سالكه إلى التّحمّل والصّبر والاستمرار إلى أن يصل مرحلة المتوحّد كامل التّوحد في فكره وسلوكياته وتعاملاته.

جسّدت قافية القصيدة فلسفة انتهجها المعري واقعيا، ويأتي اللّزوم ليؤكّد على هذا النّهج الفلسفي لأبي العلاء؛ إذ يعبّر اللّزوم عن نزعة باطنيّة بما فيه من رويين: ظاهر وباطن، وهو اعتزال بالقافية وأخذ لها بطائفة من الوسائل القاسيّة الصّعبة[36]، إنّ هذا الالتزام يتضمّن التّسامي بها إلى ماهو أكمل "فعلى قدر عدد الأصوات المتكرّرة في أواخر الأبيات، تتمّ موسيقى الشّعر وتكمل"[37]، يسعى أبو العلاء إلى بلوغ درجة المتوحّد؛ وهي درجة فوق التّوحيد، ويأخذ قافيته باللّزوم لتصل إلى الكمال الموسيقي، وكأنّ أبا العلاء هو قافية القصيدة في اللّزوميات، وهو الذي يرى أنّ النّاس كالأشعار ينطقها الدّهر ، فيُطلق البعض ويقيّد البعض الآخر، يقول:

وَالنَّاسُ كَالأَشْعارِ ينطِقُ دهرُهم بهمُ، فمُطـلِقُ مَعشَـرٍ ومقيّــدُ[38]

2- الإيقاع الدّاخلي:

2-1- التّدوير:

يعدّ التّدوير "ظاهرة صوتية ديناميكية تبرز الطّبيعة الدراميّة في النّص، وترصد عن كثب ما يتعلّق بأداء المعنى النّفسي في القصيدة نفسها"[39]، وقد عدّ عند القدماء من عيوب الشّعر لأنّه يحول دون ائتلاف الوزن والتّركيب ولم يسمح به إلاّ في حالات معيّنة، فهو في رأي ابن رشيق" في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين وهم يستخفونه في الأعاريض القصار كالهزج ومربوع الرّمل وما أشبه ذلك"[40].

يعمل التّدوير على الرّبط بين شطري البيت، وهو بذلك يقوم بإلغاء القاسمة التّقليدية بين الشطرين ليتحولا إلى شطر واحد ممتد، يمثل جملة إيقاعية واحدة، وهو في هذه القصيدة يحتلّ نصفها تقريبا؛ حاملا دلالات الوصل ودلالات الفصل معا، فقد كان وصلا مبرزا توتّر الذّات الشّاعرة واسترسالها في الحديث انفعالا، ملغية بذلك الوقفة بين الشطرين، هذا من ناحية، ثمّ إنّ إنشاء القصيدة من ناحية ثانية باعتبار ما طرأ على أشطرها من تدوير يحقّق تواصلا في القراءة بين هذه الأشطر التي تشتّتت الألفاظ الواصلة الفاصلة بينها، يقول:

فالهلالُ المُنِيْفُ، وَالبَدْرُ، والفـر قَدُ، وَالصُّبْحُ، وَالثّرى، وَالمَـــــاءُ[41]
وَالثُّرَيَّا، وَالشَّمْسُ، والنَّار، والنَّث رَةُ، وَالأَرْضُ، وَالضُّحَى، وَالسَّمَاءُ
هَذِهِ كُلُّـــهَـا لِرَبِّـــكَ، مَاعَـــا بَكَ، فِي قَولِ ذَلِكَ، الحُكَمَـــــاءُ

أمّا من جهة القطع فالتدوير يحمل دلالة التّمزّق-من تمزق الألفاظ- الذي تحياه الذّات الشّاعرة، وشجنها وحسرتها الخانقة التي تولّدت من المفارقة بين الممكن والمراد، كذلك تترجم حالة الانفصال بين الذّات والمجتمع، وشكّها وتخوّفها منهم:

ويُقَالُ الكِرَامُ قَولاً، ومَا فِي ال عَصرِ إلاّ الشُّخُوصُ والأَسْمَاءُ[42]

ومن أهم دلالات الانفصال التي يترجمها التّدوير، الموت الذي يحتل مساحة كبيرة من القصيدة؛ الموت باعتباره نتيجة حتمية لتفكّك الغرائز الأربع التي يتشكّل منها جسم الإنسان، ليكون بذلك الدَّيْنُ الذي لابد أن يقضى معريّا زيف الدّنيا وخداعها.

وعليه نخلص إلى أنّ التّدوير قد حقق التّواصل بين المبنى والدّلالة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجده قد أكسب الأبيات غنائية عذبة، وانسيابا للألحان وليونة، وذلك لأنّه يمدّ اللّحن ويطيل نغماته.

2-2- التّكرار:

يعدّ التّكرار " واحدا من الأساليب التّعبيرية الدّقيقة التي تظهر بوضوح في نتاج الشّعراء والأدباء على حد سواء، تشفّ عن أبعاد مختلفة في العمل الأدبي وتعكس جوانب غنيّة فيما يتعلّق بحضور الأديب، وحالات تفاعله مع الأشياء من حوله"[43].

أ- **تكرار الحروف:**

يرتبط تأثير الجرس الموسيقي لألفاظ الشّعر على المتلقي بالطّبيعة الصّوتية لحروف اللغة العربيّة وطريقة تأليفها في إيقاع داخلي يناسب الحالة الشّعورية للمبدع؛ فالقصيدة الشّعريّة " تنظيم لنسق من أصوات اللغة"[44] تنظيما " تتحول معه طبقة الصّوت إلى جزء من التّأثير الجمالي"[45]، وهي في الوقت ذاته " المنطقة التي تتحوّل فيها العلاقة بين الصّوت والمعنى من علاقة خفيّة إلى علاقة جليّة تتمظهر بالطريقة الملموسة جدا والأكثر قوة"[46]، ويكون ذلك بالتّركيز على حروف دون غيرها، تحمل هذه الحروف من الصّفات مايجعلها مرتكزا دلاليا ونفسيا، وبوابة العبور لاستكناه مالم تبح به الألفاظ في النّص الشعري، ف" لتكرار الحرف في الكلمة رمزية سمعية وأخرى فكرية، الأولى ترجع إلى موسيقاها والثانية إلى معناها"[47]. وفي القصيدة التي بين أيدينا نجد هيمنة أصوات المد الثلاث (ا، و، ى)، والمعروف أنّ تكرارها " يُلمس له تطريب تطيب به النّفس، ويأنس إليه السّمع و الوجدان"[48]، كما أنّها تعطي مساحة للصوت كي يمتد مسافة أطول فترتاح معه النّفس مخرجة بذلك النّفَس بعضا من زفراتها وأنّاتها، إنّها إفضاءات الذّات الشّاعرة بآلامها، كما أنّ هناك ميزة أخرى لهذه الحروف وهي قوّة وضوحها السّمعي؛ فهي أقوى في السّمع من بقية الحروف[49]، وهو ما يتجاوب مع غرض القصيدة، فالذّات الشّاعرة تسعى لإسماع الحقيقة المرة؛ خداع الدّنيا، والمصير المحتوم الذي ينتظر العالم الإنساني كله، ولأن حرف الألف أوضح الحروف إسماعا فقد ركّزت عليه الذّات الشّاعرة، إذ تكرر مئة وتسعا وستين مرة، وقد كان حرفا من حروف القافية في قصيدة تتكون من واحد وأربعين بيتا، وهو ما يبرز بحق حرقة الذّات الشّاعرة وشدّة انفعالها.

و إلى جانب حروف المد نجد حرفي اللام والميم، وهما صوتان مجهوران، وخاصية الإسماع التي يتميزان بها تناسب غرض القصيدة العام وهو محاولة إيقاظ النّاس من غفلتهم.

يتميز اللام بصفة الجانبية التي تعني انفلات الهواء من جانبي اللسان [50]، هذا الانفلات الذي يتناسب وانفلات القدرة من كلّ مخلوق في هذا الكون، يقول:

لِلْمَـلِيْـكِ الْمُـذَكِّـرَاتُ عَبِـيْـدٌ ... وَكَـذَاكَ الْمُـؤَنَّـثَـاتُ إِمَـاءُ[51]
فَالهِلاَلُ الْمُنِيـفُ، وَالبَـدْرُ، وَالفَرْ ... قَدُ، وَالصُّبْـحُ، وَالـثَّرَى، وَالمَـاءُ
والثّريا، والشّمس، والنَّارُ، وَ النَّث ... رةُ، وَ الأَرْضُ، والضُّحَى، وَ السَّمَاءُ
هَذِهِ كُلُّـهَـا لِـرَبِّـكَ، مَـا عَـا ... بَـكَ فِي قَـولِ ذَلِكَ الحُكَـمَـاءُ

هذا من ناحية، فإذا نظرنا إلى الأعضاء المشاركة في نطق اللاّم، نجد التصاق اللّسان المتحرّك المرن باللّثة الصّلبة كأنّما هو يدفعها، وفي ذلك تطابق مع حالة الإنسان الضّعيف وهو يواجه قوّة جبّارة تسلمه رغما عنه إلى الموت، وفي ذلك يقول:

هَذِهِ الشُّهْبُ خِلْتُهَا شَبَكَ الدَّهْ رِ، لَهَا فَوْقَ أَهْلِهَـــا إِلْمَـــاءُ[52]
عَجَبًا لِلْقَضَاءِ تَمَّ عَلى الخَـــلْ قِ، فَهَمَّتْ أنْ تُبْسِلَ الحَزْمَـاءُ

كذلك يصوّر صراع القيم في المجتمع الإنساني، لينتهي هذا الصّراع بانتصار القيم غير النّبيلة ومنها الكذب

غَلَبَ المَيْنُ مُنْذُ كَانَ عَلَىَ الخَلْ قِ، وَمَاتَتْ بِغَيْضِهَا الحُكَمَاءُ[53]

ويأتي حرف الميم بغنّته ليثري موسيقى القصيدة نغميّا، ويثري إيقاعها دلاليّا، بالإيحاء بدلالات الحزن والأنين والعجز، فاللّسان عند تشكّل صوت الميم يهبط إلى أقصى الحنك[54]، ليصوّر دلالات العجز، عجز الإنسان أمام مصير محتوم يتربّص به:

قَرَمَتْنَا الأَيَّامُ، هَلْ رَثَتِ النَّحَّ امَ لَمَّـــا ثَـــوَى بِهَـا قَرْمَـــاءُ[55]

ب- **تكرار الألفاظ:**

يعدّ التّكرار اللّفظي وسيلة من وسائل التّعبير الفنّية لما يضفيه على الشّعر من إيقاع داخلي جميل، كما يعدّ ظاهرة صوتية دلالية حين يعطي جزءا من الكلام أهميّة أكثر من غيره، فعندما يكرّر الشّاعر لفظا معيّنا فإنّه " يتجاوز من خلاله حدود المألوف في اللّغو وفي القول، وهذا شكل من أشكال الانزياح أو الانحراف الذي يعطي النّص شعريته، ويبرز جوهره بوصفه عملا إبداعيا يتجاوز اللغة العادية إلى لغة مجازية تضع المبدع والنّص أمام إشكالية التّأويل بتعدّد الاحتمالات والمعاني"[56].

ومن أنماط التّكرار في القصيدة نجد التّكرار المطابق، في البيت:

أَنْتَ يَا آدَمُ آدَمُ السَّرْبِ، حَوَّا وُكَ فِيْهِ، حَـوَّاءُ، أَو أَدْمَاءُ[57]

وفي البيت:

إنَّ رَبَّ الحِصْنِ المَشِيدِ بِتَيْمَا ءَ، تَـــوَلَّى وَخُلِّفَتْ تَيْمَـــاءُ[58]

الكلمات المكرّرة هي (آدم)، (حواء) و(تيماء)، فالتّكرار هنا فضلا عن جرسه الموسيقي يسلّط الضَّوء بتكرار كلمة آدم وحواء على نقطة جوهرية في فلسفة المعري، وهي النّفس الإنسانية في كونها خيّرة أو شرّيرة، فتكرار الكلمة يحمل وجهين ظاهر وباطن، من يأخذ بالمعنى الظّاهر لن يرى في المعري إلاّ لغويا يملأ وقت فراغه باللعب اللفظي، أما بالعودة إلى فلسفة المعري والغوص في باطن اللفظ نجد أنّ آدم هنا ماهو "إلا من الأديم أي جلد الجسد"[59]، هذا الجسد الذي يتكوّن من أخلاط أربع، " وحوّاء ليست إلاّ من الحياة أي النّفس"[60]، فهي إمّا " حوّاء" النّفس النّقيّة، أو أدماء* النّفس التي خالطتها نزعات هذه الأخلاط فأفسدتها؛ فلؤم الإنسان مردّه إلى طبيعة هذه الأخلاط واجتماعها وتأثيرها في النّفس.

أمّا تكرار كلمة تيماء فجاء لغرض المحاججة وسوق الدّليل؛ فتيماء مدينة ماقبل التّاريخ، المدينة الغنية بآثار أناس سكنوها ردحا من الزمن ثمّ أفناهم الموت، وبقيت المدينة شاهدا على هشاشة الإنسان وضعفه أمام مصيره المحتوم.

كما نلمح مظهرا آخر من مظاهر التّكرار وهو التّكرار الاشتقاقي؛ بانقلاب النّواة المعنوية الواحدة " في صور مختلفة عن طريق اللعب بألفاظ اللغة وبتغيير مواقعها وبالاشتقاق منها..."[61]من قبل الشّاعر محدثا بذلك إيقاعا مميزا يلفت انتباه المتلقي، ومن هذا النوع في القصيدة :

أَسْوَدُ القَلْبِ أَسْوَدٌ، وَمَتَى مَا تُصْغِ أُذْنِي، فَأُذْنُهُ صَمَّـــاءُ[62]

بين (أذني وأذنه).

ولأنّ المعرّي شاعر الفكرة نجده يشكّل قصائده حول مرتكز دلالي تسري بقيّة الألفاظ في فلكه، وفي هذه القصيدة تعدّ لفظة الموت ركيزتها الدّلالية معريّة زيف الحياة وخداعها، فقد كرّرها مرّتين لتدلّ مرّة على المذكّر وأخرى على المؤنّث (مات،ماتت)، كما نجده اغترف من معجم الكلمة الدّلالي ليكسو جسد القصيدة: تُبسل، الرّدى، جثّة، منايا، ثوى، الحمام...

2-3- التّصدير:(ردُّ الأعجاز على الصّدور)

وهو ضرب آخر من التّكرار حيث " يأتي أحد اللّفظين المكرّرين، أو المتجانسين، أو الملحقين بهما اشتقاقا أو شبه اشتقاق في آخر البيت والآخر في صدره، أو في حشوه"[63] " فيكسوه رونقا وديباجة، ويزيده طلاوة"[64]. وقد ورد في القصيدة اثني عشرة مرة على أوجه أربع:

الوجه الأول: اللّفظة الدّالة على القافية في مستهل الصّدر، ومن ذلك:

قَرَمَتْنَا* الأَيَّامُ، هَلْ رَثَتِ النَّـحّ ... امَ، لَمَّا ثَـوَى بِهَـا قَرْمَـاءُ[65]
فَهِمُ النّاس كَالجَهُولِ، وَمَا يَظْ ... فَرُ إلاّ بِالحَسْـرَةِ الفُهَمَـاءُ[66]

بين (قرمتنا/قرماء)، (فهم/ فهماء)

الوجه الثاني: في حشو الصّدر، ومن ذلك:

وتَغَشَّى دَهْمَاءَنَا الغَيُّ لَمَّـا ... عُطِّلَتْ مِنْ وُضُوحِهَا الدّهْمَاءُ[67]

بين (دهماءنا/ دهماء)

الوجه الثالث: اللّفظة الدّالة على القافية في آخر الصّدر، و ذلك في البيت:

حَيَوانٌ، وجَامِدٌ غَـيْرُ نَـامٍ ... وَنَباتٌ لَهُ بِسُقْيَـا نَمَـاءُ[68]

بين اللفظتين: (نام/ نماء)

الوجه الرّابع: اللّفظة يتجاذبها كلّ من الصّدر والعجز، وقد كان ذلك في عدة أبيات منها ما في البيت:

إنَّ رَبَّ الحِصْنِ المَشِيْدِ بِتَيْمَـا ... ءَ، تَـوَلّى وَخُلِّفَـتْ تَيْمَـاءُ[69]

من خلال هذه التّقنية البلاغية شكّلت الذّات الشّاعرة دائرة مغلقة على المعنى، لتجعل ذهن المتلقي يدور في فلكه، ففي الصّورة الاستعارية: قرمتنا الأيام يظهر الفعل قرم ضعف الإنسان وهشاشته أمام زمان جبّار أعجم كما تصوّره الذّات الشّاعرة، فكل يوم يذهب يأكل من هذا الإنسان حتى ينتهي به إلى القبر، دون أدنى اهتمام من قبل مكان عَمَّره هذا الإنسان طويلا، صورة تظهر عبثية سعي الإنسان الحثيث للاستزادة من مكاسب الدّنيا .

كما عمل هذا النّوع من التّكرار على تقوية النّغم، وتنويع الجرس الموسيقي.

2-4- الجناس:

يطالعنا في القصيدة الجناس التّام بين كلمتي(أسود/ أسود)، أسود الأولى هي حبّة القلب وجوهره، وأسود الثّانية هي الأفعوان؛ وهي هنا العزلة الزّاهدة، فقد عبّرت الذّات الشّاعرة عن معان مختلفة بأصوات متماثلة، فأدّى الجناس هنا إلى فتح آفاق التخيل أمام المتلقّي ليرى حبّة القلب وهي تتحول إلى أفعوان يصبر على الجوع والعطش... فإلى جانب المتعة الفنّية التي يحسّها المتلقّي ترسّخ الصّورة التي ساهم الجناس في تشكيلها المعنى في ذهنه فهو بهذا عمل على مخاتلة المتلقي وإثارته ذهنيا لتقبّل المعنى الذي بثّته الذّات الشّاعرة .

كما نجد الجناس غير التّام بين كلمتي (هواء/ هواف) في البيت:

عَالَمٌ حَائِرٌ كَطَيْـــرِ هَـــــواءِ وَهَـــوَافٍ تَضُمُّـــهَا الدَّأْمَـــــاءُ[70]

عمل الجناس هنا على توسيع المعنى؛ فالحيرة تتّسع لتشمل كلّ من في هذا الكون، طائرا كان في الهواء، أو متحركا على سطح الأرض، وهنا تظهر سعة علم المعري وتبحرّه في دلالات الألفاظ اللغوية، فالهواف: الأسماك وكلّ ما يعوم في الماء، كما أنّها تدلّ على كلّ ما اضطرب وخفّ ولم يستقر، وتطلق الدّأماء على البحر كما أنّها تطلق على باب من أبواب حجرة اليربوع، لتحمل لفظة الهواف كلّ ما يتحرك على وجه الأرض.

وقد ساهم الجناس هنا في تنويع الإيقاع، إذ أخرج البيت "من اطراده وسيره على نمط نغمي واحد، كما أحدث فيه انزياحا مقصودا، ساعد على تنويع الموسيقى الداخلية للبيت"[71]. ويؤدي الجناس الوظيفة ذاتها بين اللفظتين (برايا/ منايا) في البيت:

والبَرَايَا حَازُوا دُيُـونَ مَنَايَـــا سَوْفَ تُقْضَى، وَيَحْضُرُ الغُرَمَاءُ[72]

كما عمل على تأكيد المعنى و تقويته؛ فالموت دين سوف يقضى لا مفرّ من ذلك. وفي البيت:

رَمَى نَابِلٌ فَأَنْـــمَى وَ أَصْـــمَى وَلَيَـــالِيـــكَ مَالَـــهَا إِنْمَـــاءُ[73]

نجد الجناس غير التّام بين (أنمى/ أصمى) قد عمل دلاليا على تقوية المعنى وتوضيحه؛ فأنمى هي إصابة الصّيد، لكن أصمى هي إصابته ووقوعه بين يدي الصّائد، فالإصابة هنا كانت

نافذة قاتلة، فحتمية الموت مؤكّدة. وقد أدت هذه المجانسة بين الكلمتين دون فاصل إلى إشباع النّغم والجرس.

وفي البيت نفسه نجد تجنيسا آخر وهو التّجنيس بمراعاة التّصدير بين " أنمى" في صدر البيت و"إنماء" الكلمة المرصودة للقافية، فأنمى تعني إصابة الصّيد، وإنماء تعني الزّيادة، "وهذا النّوع من التّجنيس يعدّ أكثر الأنواع موسيقيّة وأثراها إيقاعا"[74]، وقد استعمله الشّاعر في عدّة أبيات من القصيدة.

2-5- الطّباق:

للطّباق أثر كبير في تحديد المعنى وتجليته، فالجمع بين الأضداد يحقّق وضوحا ودقّة للشّيء وللفكرة المراد توضيحها، وقد ورد الطّباق في القصيدة بنوعيه: طباق الإيجاب وطباق السّلب

أ- طباق الإيجاب: ورد في الأبيات الآتية:

إنَّ دُنْيَــاكَ مِنْ نَهَــارٍ وَ لَيْــلٍ وَهِيَ فِيْ ذَاكَ حَيَّـــةٌ عَرْمَــاءُ[75]
وَالبَرَايَــا حَازُوا دُيُــونَ مَنَايَــا سَوْفَ تُقْضَى وَ يَحْضُرُ الغُرَمَاءُ
وَرَدَ القَوْمُ بَعْدَمَا مَــاتَ كَعْــبٌ وَارْتَـوَى بِالنَّمِيْرِ وَفْـدٌ ظِمَــاءُ

وفي البيتين:

تَلْتَــقِيْ فِيْ الرَّبِـيْــعِ أُمٌ وَ بِنْــتٌ وتَسَــاوَى القَرْنَاءُ وَ الجَــمَّــاءُ[76]
وَ أَنِيقُ الرَّبِيْــعِ يُــدْرِكُــهُ القَــيْ ـظُ، و فِيْهِ البَيْضَاءُ وَ السَّحْمَاءُ

لقد أسهمت التّشكيلات التّجميعيّة المتضادّة والمتلاحقة في تعضيد الدّلالة التي ينتجها طباق الإيجاب بين الألفاظ (نهار/ليل)، (ارتوى/ ظماء)، (قرناء/ جمّاء)،(بيضاء/ سحماء)، فكل نسق تعبيري يقف في مواجهة النّقيض على سبيل المعارضة والتّناقض، لإيصال المعنى والكشف عن إيحاءاته. و لقد تجاوز الطّباق النّظرة التّجزيئية التي تقصره على التّزويق الشّكلي، ليحدث فاعلية في النّص بحركة ذهنية يمكن وصفها بأنّها: " تحطيم لكيانات الإدراك الحسي المعتاد، وتصديع لمقولات الفهم المنطقي، وتنمية بواسطة الخيال لحركة تتجاوز بنيتها قانون الاتجاه الواحد"[77]، فيكون تأثيرها في ذهن المتلقي أبلغ.

ب- **طباق السّلب:** في البيت:

حَيَـوَانٌ وَ جَـامِـدٌ غَيْـرُ نَـامٍ وَ نَبَـاتٌ لَـهُ بِـسُقْيَـا نَمَـاءُ[78]

بين (غير نام/ نماء)، فإضافة "غير" إلى لفظة النّمو غيرت دلالتها، وقلبت مدلولها، وهي فلسفة أبي العلاء التي ترى في الإضافة كلّ الشّر، وأنّ الخير كلّ الخير في الانفراد والتّوحد، يقول:

قَدْ غَيَّرَ الدّهْرُ مِنْهُ، بَعْدَ مُبْتَهَجٍ وَأُلْحِدَ السَّيْفُ فيه، بَعْدَ تَوْحِيدِ[79]

إنّ هذا النّوع من الطباق خلق تنوّعاموسيقيّا في مسار القصيدة، كونه نمطا من أنماط التّكرار الذي يقتصر فيه التّماثل على الجانب الصّوتي بينما يتضاد دلاليا.

خاتمة:

توصلت هذه الدّراسة إلى جملة من النتائج أهمها:

أنّ الإيقاع حركة تسري في جسد القصيدة لتبث في عناصرها الحياة. يتأثر بالجو النّفسي والدّلالي للذّات الشّاعرة ويتلون بألوانها؛ فقد استطاع الوزن أن يستوعب الحمولة الانفعالية للذّات الشّاعرة.

- و جاءت الزحافات والعلل استجابة لجو نفسي دلالي خاص، لكسر رتابة الوزن، وخلق جو نغمي يتجاوب مع الجو النّفسي والدّلالي .
- بالنسبة للقافية استطاع الشّاعر أن يحدث انسجاما وتجاوبا بين حرف الرّوي وبقية حروف القافية، كما استطاع أن يحدث تفاعلا موسيقيا دلاليا بين إيقاع حشو البيت وإيقاع القافية، جاعلا من القافية مرتكز البيت الموسيقي والدّلالي، وقد حمّلها جوهر فلسفته ونظرته الوجودية.
- استفاد الشّاعر من طاقات اللّغة، وطاقات الصّوت الإيحائية، وعمل على تأثيث تجربة إيقاعية منسجمة مع حالة شعورية وفكرية خاصّة.
- **بالنّسبة لألوان البديع اللفظي والمعنوي**، لم تستخدم من باب إضفاء الرّونق الصّوتي فحسب، بل وظّفت كأداة لإنتاج الدّلالة.
- **قائمة المصادر والمراجع:**

المصادر:

1- أبو العلاء المعري، اللزوميات، تح: عمر الطّباع، مج 1، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتّوزيع، بيروت، د ط، دت.

المراجع العربية:

1- إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سورية،ط1، 1997.

2- إبراهيم أنيس:
- موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2، 1952
- الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، مصر، د ط، د ت.

3- إبراهيم جابر محمد علي، الأسلوبية الصّوتية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمان، د ط، د ت.

4- الأخضر جمعي، نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د ط، 1999م.

5- أ.ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر:محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005.

6- أبو الحسن العروضي، الجامع في العروض والقوافي، تح: زهير غازي زاهر وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1996.

7- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

8- حسن عبّاس، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د ط، 1998.

9- خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر، بيروت، ط3، 1986.

10- ابن رشيق أبو علي الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تح: توفيق النيفر وآخرون، دار مداد يونيفارسيتي براس، قسنطينة، ط2، 2013.

11- رمضان الصباغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002.

12- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 1988.

13- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، دط، 1997.
14- شكري الطوانسي، البديع وفنونه- مقارنة نسقية بنيويّة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008.
15- صالح حسين اليبظي، الفكر والفن في شعر أبي العلاء المعري رؤية نقدية عصرية للتراث، دار المعارف، الإسكندريةط1، 1981.
16- عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصّوتي في الدّراسات العربية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2000.
17- عبد الله العلايلي، المعري ذلك المجهول، رحلة في فكره وعالمه النّفسي، الأهلية للنّشر والتّوزيع، بيروت، دط، 1981.
18- عز الدين علي السّيد، التكرير بين المثير والتّأثير، عالم الكتب، الرياض، ط2، 1986.
19- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2006.
20- فهد ناصر عاشور، التّكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2004.
21- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مراجعة: أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، دط، 2008.
22- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.
23- محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، دط، 1985.
24- محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، د ت.
25- محمد حسن حسن حبل،المختصر في أصوات اللغة العربيّة، دراسة نظرية تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006.
26- محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2006.

27- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، إستراتيجية التّناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1986.
28- ابن معصوم المدني،علي صدر الدّين، أنوار الرّبيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النّعمان، النّجف، دط، 1969.
29- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربيّة، الهيئة العامة لشؤون الأميرية، القاهرة، دط، 1983.
30- ابن منظور، لسان العرب، م 8، دار صادر، بيروت، دط، د ت.
31- هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، ط1، 2007.

الرسائل الجامعية :

1- أحمد صالح محمد النّهمي، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة بين أبي تمّام والبحتري (شعر الحرب والفخر أنموذجا)، أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدّكتوراه في البلاغة والنّقد، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربيّة، قسم الدّراسات العليا العربيّة، فرع الأدب والبلاغة والنّقد، 2013.
2- شيماء جاسم خضير القيسي ،البناء الفني في شعر أبي العتاهية، ، رسالة ماجستير، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، 2005.
3- علاء حسين عليوي البدراني، فاعلية الإيقاع في التّصوير الشّعري، أطروحة دكتوراه، الجامعة العراقية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، 2012.

الدوريات:

1- نور الدّين السّد، تحليل الخطاب الشّعري، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، ع 8، 1996.

المراجع الأجنبية:

1 -Henri Meschoninic, critique du rythme, Verdier, paris,1982.

-

الهوامش:

[1]- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2006، ص25.

[2]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م 8، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، مادة (وقع)، ص 402-408 .
الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مراجعة: أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، دط، 2008، مادة (وقع)، ص 1773.

[3]- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1974، ص71.

[4]- إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سورية، ط1، 1997، ص 21.

[5]- مجدي وهبة، م س، ص71.

[6]- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربيّة، الهيئة العامة لشؤون الأميرية، القاهرة، دط، 1983، ص 29.

[7]- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، دط، 1997، ص170.

[8]- أ.ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر:محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص 194.

[9]- ينظر: محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2006، ص 424.

[10]- خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر، بيروت، ط3، 1986، ص107.

[11]- Henri Meschoninic, critique du rythme, Verdier, paris,1982, p225. عن: محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، د ت، ص 176.

[12]- رمضان الصباغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002، ص 171.

[13]- إبن رشيق أبو علي الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تح: توفيق النيفر وآخرون، دار مداد يونيفارسيتي براس، قسنطينة، ط2، 2013، ج1، ص237.

[14]- محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطياعة والنشر، الرياض، د ط، 1985، ص 21.

[15]- ينظر: البناء الفني في شعر أبي العتاهية، شيماء جاسم خضير القيسي، رسالة ماجستير، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، دط، 2005، ص99.

[16]- ريتشاردز، م س، ص 194.

[17]- ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986ص 268-269.

[18] - أبو العلاء المعري، اللزوميات، تح: عمر الطّباع، مج 1، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتّوزيع، بيروت، ص68.

[19] - اللزوميات، ص66.

[20] - اللزوميات، ص ن.

[21] - ينظر:الأخضر جمعي، نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د ط، 1999م، ص219-224.

[22] -ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 1988، ص46.

[23] - هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، ط1، 2007، ص109.

[24] - أبو الحسن العروضي، الجامع في العروض والقوافي، تح: زهير غازي زاهر وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1996، ص264.

[25] - اللزوميات، ص332.

[26] - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، مصر، د ط، د ت، ص 66.

[27] - اللزوميات، ص67.

[28] -صالح حسين البيظي، الفكر والفن في شعر أبي العلاء المعري رؤية نقدية عصرية للتراث، دار المعارف، الإسكندريةط1، 1981، ص465.

[29] -محمد حسن حسن حبل،المختصر في أصوات اللغة العربيّة، دراسة نظرية تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص135-136.

[30] - حسن عبّاس، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د ط، 1998،ص172.

[31] - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص37-38.

[32] -إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2، 1952، ص270.

[33] - اللزوميات، ص66.

[34] -حسن عباس، خصائص الحروف ومعانيها، ص96.

[35] -ينظر: عبد الله العلايلي، المعري ذلك المجهول، رحلة في فكره وعالمه النّفسي، الأهلية للنّشر والتّوزيع، بيروت، 1981،ص71.

[36] - ينظر: م ن، ص 97.

[37] -إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ص 266.

[38] - اللزوميات، ص281.

[39] - إبراهيم جابر محمد علي، الأسلوبية الصّوتية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمان، د ط، د ت، ص133.

[40]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تح: توفيق النّيفر وآخرون، تق: بلقاسم مالكية، ج1، دار مداد يونيفارسيتي براس،ط1، 2009، ص331.

[41]- اللزوميات، ص65.

[42]- اللزوميات، ص66.

[43] - فهد ناصر عاشور، التّكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2004، ص11.

[44]- رينيه ويليك وأوستين وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، دط، 1987، ص205.

[45]- م ن، ص ن.

[46]-رومان ياكبسون، قضايا الشّعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، ط1، 1988، ص54.

[47]-عز الدين علي السّيد، التكرير بين المثير والتّأثير، عالم الكتب، الرياض، ط2، 1986، ص2.

[48]- م ن، ص 60.

[49]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ص255.

[50]- عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصّوتي في الدّراسات العربية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2000، ص184.

[51]- اللزوميات، ص65.

[52]- اللزوميات، ص66.

[53]- اللزوميات، ص66.

[54]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص48.

[55]- اللزوميات، ص67.

[56]-نور الدّين السّد، تحليل الخطاب الشّعري، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، ع 8، 1996، ص107.

[57]- اللزوميات، ص67.

[58]- اللزوميات، ص68.

[59]- عبد الله العلايلي، المعري ذلك المجهول، رحلة في فكره وعالمه النّفسي، ص79.

[60]- م ن، ص ن.

*-أدماء: الأُدْمَةُ في النّاس السّمرةُ الشَّديدة، والأُدْمُ من الخِلّباء: بيضٌ تعلوهن جُدَدٌ فهنّ غُبرة، أو هي البيض البطون السُّمر الظُّهور. وقال الزّجاج: يقول أهل اللّغة إنّ اشتقاق آدم لأنّه خلق من تراب، وكذلك الأُدْمةُ إنّما هي مشبَّهة بلون التراب. ينظر: ابن منظور لسان العرب، مج12، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، مادة (أدم)، ص11-12.

[61]-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، إستراتيجية التّناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1986، ص40.

[62]- اللزوميات، ص68.

[63]- ابن معصوم المدني،علي صدر الدّين، أنوار الرّبيع في أنواع البديع،ج3، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النّعمان، النّجف، د ط، 1969، ص94.

[64]- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص3.

*قرمتنا: القرم الأكل.

[65]- اللزوميات، ص67.

[66]- اللزوميات، ص68.

[67]- اللزوميات، ص65.

[68]- اللزوميات، ص67.

[69]- اللزوميات، ص68.

[70]- اللزوميات، ص68.

[71]- علاء حسين عليوي البدراني، فاعلية الإيقاع في التّصوير الشّعري، أطروحة دكتوراه، الجامعة العراقية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، 2012، ص325.

[72]- اللزوميات، ص67.

[73]- اللزوميات، ص68.

[74]- أحمد صالح محمد النّهمي، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة بين أبي تمّام والبحتري (شعر الحرب والفخر أنموذجا)، أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدّكتوراه في البلاغة والنّقد، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربيّة، قسم الدّراسات العليا العربيّة، فرع الأدب والبلاغة والنّقد، 2013، ص112.

[75]- اللزوميات، ص67.

[76]- اللزوميات، ص69.

[77]- شكري الطوانسي، البديع وفنونه- مقارنة نسقية بنيويّة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008، ص207.

[78]- اللزوميات، ص67.

[79]- اللزوميات، ص311.