دور الوسائل الإيقاعية في شعرنة الكلام
قراءة في فلسفة الإيقاع عند النقاد العرب القدامى

د/ محمد زيوش
جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف(الجزائر)

الملخص:

يعدّ الإيقاع مفهوما غامضا، وعِصِيَّ التّحديد، لما له من استعمالات مختلفة، وخاصة الاستعارية منها، ولأنه من جهة أخرى، يتصل بالموسيقى، فربط الإيقاع في النص الأدبي بالأصوات في أغلب شعريات العالم.

أمّا في تراثنا النقديّ فلا ينكر أحد أنّ شعرياتيين العرب القدامى وقفوا خلال تأسيسهم لمقاييس الشّعرية ، عند الوزن وقفة طويلة، وأكّدوا أنّ الوزن خاصية يمتاز بها الشّعر دون غيره من ضروب الكلام، على أنّ الإحساس بمفهوم الإيقاع كان موجودا، وإن لم يعبروا عنه بمصطلح خاص، غير أنّهم عبروا عن التأثير الذي يحدثه النص في المتلقي، مرة بـ(**الارتياح**) ، ومرة بـ(**الأريحيّة**) ، و(**الطرب**) ، ولما كانت اللّذة الأدبية موجودة في الشعر أكثر من غيره من الأجناس الأدبية بسبب الخصائص التي يتمتع بها، فوصفوه بـ (**العذوبة**) و(**الحلاوة**) و(**الرّقة**) وكثرة (**الطلاوة والماء**).

سيحاول هذا المقال كشف نظرة الشعرياتين العرب القدامى لمختلف الوسائل الإيقاعية وكيفية اسهامها في شعرنة القول الشعريّ.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، الشعرية العربية، النقد العربي .

Abstract:

The rhythm is a Vague concept and Difficult to define because of its different uses, especially Metaphoric uses, but that on the other hand, relates to music, relies rhythm in the literary text with sounds in most of the poetics of the world but In our heritage critique no one can deny that the old Arab poetics stood during formed the metrics of the poetic, and confirmed that the weight property is characterized by poems without other forms of speech, that the sense of the concept of rhythm was present, but did not express his special term ,however, they expressed their impact caused by the text in the receiver, once (satisfaction) , and again (generosity) , and (Rapture) , and what was the pleasure of literary present in poem more than other arts and

human speech and They described it (sweetness) and (tenderness) and frequent (leukoplakia and water) .

This article will attempt to expose a look Alchariatin Arab veterans of the various percussion instruments and how they contribute to Harnh say poetic .

Key words: *Rhythm – arabic poetic – arabic critique*

المقال:

تجمع الكثير من كتب النقد العربية، والأجنبية على السواء، أن الإيقاع مفهوم غامض، وعصي التحديد، لما له من استعمالات مختلفة، وخاصة الاستعارية منها[1]، ولأنه من جهة أخرى، يتصل بالموسيقى، التي تعتمد قرع السمع، المرتبط أساسا بالصوت دون المعنى، فربط الإيقاع في النص الأدبي بالأصوات دون المعاني في أغلب شعريات العالم، ولما كان الشعر يمتاز بخاصيته النغمية المتكررة (**الوزن على الأقل كخاصية عالمية**) خصّوه بالإيقاع دون غيره من ضروب القول، وبما أن الإيقاع شكل من أشكال انزياح الخطاب الشعري عن بقية أنواع القول الأخرى، كان الاهتمام بالبعد الإيقاعي فيه أكثر من غيره، أثناء التنظير لشعرية الكلام في جميع الشعريات، فعدّوه عنصرا قارا في كل خطاب شعري، وهذا ما يدفعنا إلى طرح سؤالين رئيسيين، خلال البحث عن مقاييس الشعرية العربية، أولهما: هل اعتبر الشعري العربي أن الإيقاع خاص بالشعر فقط دون غيره من فنون القول؟ وثانيهما: هل الإيقاع في منظور الشعرية العربية محصور في العروض العربي أم يتجاوزه إلى عناصر تكوينية أخرى؟ وإذا كان يتجاوزه، فما هي إذن وسائل الإيقاع في ذاك التجاوز؟

للإجابة عن هذين السؤالين، لابد أولا، من معرفة أنّ الشعرياتي العربي اتخذ –أثناء تنظيره لشعرية القول– الشعر نموذجه الأعلى، وأن التنظير للشّعر، هو تنظير لشعرية القول عموما.

لا ينكر أحد أنّ شعرياتيين القدامى وقفوا خلال تأسيسهم لمقاييس شعرية القول، عند الوزن وقفة طويلة، وأكّدوا أن الوزن خاصية يمتاز بها الشّعر دون غيره من ضروب الكلام، حتى أن الذي يفهم من ظاهر كلامهم، أنّ الشّعر ما هو إلا كلام موزون مقفى، وكأنّ الشّعر بهذا الفهم، ما هو إلا تسليط لنظام إيقاعي على نظام لغوي، ويترسخ هذا الفهم لدينا، خاصة مع نص لابن طباطبا، يصف فيه مراحل العمل الشعري، ويبرز أن الشاعر، إذا أراد أن يؤلف قصيدة: "**مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه، في فكرة نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه.**"[2]

غير أن استقراء آراء القدامى المبثوثة في نصوصهم النقدية، يثبت عكس هذا التوجه، ويؤكد على أن الإحساس بمفهوم الإيقاع كان موجودا، وإن لم يعبروا عليه بمصطلح خاص، ولعل أثر النص على المتقبل، كان سببا مباشرا في تنبيههم إلى أن هناك خاصية أخرى غير الوزن والقافية، تجعل شعرا ما، أكثر تأثيرا من دونه، فعبروا عن هذا التأثير، الذي يحدثه النص في المتلقي، مرة بـ(**الارتياح**)[3]، ومرة بـ(**الأريحيّة**)[4]، و(**الطرب**)[5]، ولما كانت اللّذة الأدبية موجودة في الشعر أكثر من غيره من فنون القول البشري بسبب الخصائص التي يتمتع بها، والتي تجعل منه نصا متفردا بامتياز، وصفوه بـ (**العذوبة**) و(**الحلاوة**)[6] و(**الرّقة**)[7]وكثرة (**الطلاوة والماء**)[8].

وما يؤكد إحساس النقاد العرب، بوجود الإيقاع في مختلف ضروب الكلام، هو قول المبرد، الذي لا يرى مزية للشعر عن النثر، غير الوزن والقافية لأن "**صاحب الكلام المرصوف المسمى شعرا يزيد الكلام وزنا وقافية.**"[9] وهي من المؤثرات التي تجعل الشعر ذا مزية إيقاعية زائدة عن بقية أنواع الكلام، حتى يغدو المنظوم بفضلها: "**أرشق في الأسماع وأعلق في الطباع وأبقى مياسم وأذكى مناسم وأخلد عمرا**"[10]، وبذلك، فإنّ الشعري العربي، أدرك –وهو يبحث عن سرّ الجمال الذي يحدثه الإيقاع– أن هذا اللون من الكلام، هو كلام متفرد، ليس بوزنه وقافيته فقط، بل بما لهذين النظامين من سطوة تجبر النظام اللغوي على التشكل وفقهما، وما ينجرّ عن هذه العملية من انزياح، نتيجة الإبدال، والتحويل الذي يفقد الكلام المألوف نمطيته لحظة تصريفه.[11]

وسيضارع جهد الشعريين ضمن بحوثهم في الإيقاع وأسراره، جهد المشتغلين بالإعجاز القرآني، خاصة، وأن اللذة الموجودة في الشعر، تفوقها اللّذة الموجودة في القرآن حتى "**أنّك لا تسمع كلاما غير القرآن منظوما ولا منثورا إذا قرع السمع خلص له إلى القلب من اللذة والحلاوة في حال**"[12]، و سيتبلور مفهوم الإيقاع عند الشعريين العرب، حين بحثهم عن علّة وقع النص الشعري والنثري على السواء، ولقد وضّح الخطابي صعوبة تحديد الإيقاع، حينما نقل لنا أقوال بعض العلماء المكتفية بذكر اللذة، دون التعليل كقول بعضهم: "**وقد توجد لبعض الكلام عذوبة في السمع وهشاشة في النفس لا توجد مثلها لغيره منه والكلامان معا فصيحان ثم لا يوقف لشيء من ذلك على علّة**"[13]، ولعل السبب في ذلك، هو صعوبة تصور العربي لوحدة فاعلة، ناتجة عن تفاعل اللفظ والمعنى معا من جهة، وعن وجود شيء موحد بين الكلام الجميل (الأدبي)، غير الوزن والقافية من جهة أخرى، وعلى الرغم من ذلك، فقد تيقنوا أن العروض لا يحاصر إلا الشعر، وهو خاص بالصوت فقط، ولأن الزخرفة اللفظية قاصرة عن المعاني، ولذّة

النص، متأتية من جميع مكونات النص لفظا ومعنى وبناء، اعتبر النقاد الإيقاع خاصية جوهرية، تشترك فيها جميع فنون القول، وقد كان أبو سليمان المنطقي واحدا من الذين أقروا بهذا صراحة في قوله إن: **"في النثر ظل النظم ولولا ذلك ما حفّ ولا جلا ولا طاب ولا تحلاّ. وفي النظم ظلّ من النثر ولولا ذلك ما تميّزت أشكاله ولا عذبت موارده ومصادره ولا بحوره وطرائقه ولا ائتلفت وصائله وعلائقه."**[14]

هكذا، سيقر الشعري العربي، أن الشعر هو كلام شكَّله الإيقاع تشكيلا جديدا، فكان كذلك، نتيجة تزاوج نظامين: أحدهما لغوي، والآخر إيقاعي(موسيقي)، ولعل أبا العتاهية واحد من الذين آمنوا بهذه الفكرة، حينما اعتبر أن أكثر الناس يتكلمون شعرا، وإنّ الفارق بينهم كامن في جودة التأليف، ورداءته، ويحكى أنه صاغ كلام العامة شعرا؛ لتجاوز العروض إلى أفق نظام إيقاعي جديد[15]، وكانت له: **"أوزان طريفة قالها ممّا لم يتقدّمه الأوائل فيها"**[16] وهذا يؤكد أن الشعري العربي كان مدركا أن هناك نظاما إيقاعيا يجعل الكلام شعريا، وهو نظام متولد باستمرار عن تساوق البنية الإيقاعية واللغوية، وما العروض إلاّ شكلا من أشكال هذا الإيقاع، ولعل الخبر الذي أورده ابن قتيبة، يبيّن بوضوح الكيفية التي كان يتعامل بها أبو العتاهية مع الإيقاع، يقول: **"قعد يوما عند قصَّار فسمع صوت المدقَّة فحكى ذلك في ألفاظ شعره."**[17]

ومثل هذه الأخبار كثيرة، ترسخ لدينا فكرة إدراك العربي تجاوز الخاصية الإيقاعية العروض، وحدود جنس الشعر، لتشمل جميع ضروب القول، الذي يجعل منه قولا شعريا، كلّما كانت المزاوجة بين النظامين مُتْقَنَةً، حتى يصبح أحسن الكلام هو الكلام الذي: **"رقّ لفظه، ولطف معناهُ، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنّه نثر، ونثر كأنه نظم"**[18]، ولما كان الأمر كذلك، اعتبر الشعري العربي أن المزاوجة بين النظام اللغوي، والنظام الإيقاعي مقوم من أهم مقومات العملية الإبداعية، وهو أحد علل الشعرية، به ينهض الخطاب الشعري ما دامت: **"المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي، والعربي، والبدوي والقروي، والمدني."**[19] وإنّ مدار الأمر على حسن المزاوجة بين النظامين، ما دامت المعاني غير خاصة بالشعر وحده، مقصورة عليه دون سواه من ضروب القول، فليس في الأرض معاني شعرية، وأخرى غير متصفة بها، فالمعاني: **"كلها معرضة للشاعر وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر من غير أن يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه."**[20]

كما أن الشعر ليس خال من المعاني: ف **"الكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه"**[21]، ولما كان الائتلاف الحاصل بين النظام اللغوي والنظام الإيقاعي علّة(**مواطن الجمال**) و(**مواضع التعجب**)[22]، كان التأكيد على أن عملية الإبداع الشعري متوقفة على: **"إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ"**[23]، لكن النقاد لا يقصدون من هذا، أن الشعر كلام أُضيف إليه وزن، بل نراهم يؤكدون في أكثر من مرة، أن الإيقاع غير الوزن، لأنه متولد عن مزاوجة نظامين، نظام لغوي وآخر إيقاعي،[24] وأن هذه العملية هي عملية في غاية الدقة؛ لما لها من قدرة حين: **"ائتلاف اللفظ والوزن"**[25]، على الفصل بين الشعر، والكلام المنثور، وبما لها من قدرة على جعل عناصر الخطاب متلاحمة، حتى كأن القصيدة: **"ككلمة واحدة في اشتباه أوّلها بآخرها"**[26]، ويعد قول الجاحظ بأن الشعر: **"لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل"**[27] تأكيدا على طاقة البعد الإيقاعي الفعالة، التي تجعل الكلام شعريا، لأنه: **"متى حوِّل تقطع نظمه وبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن"**[28]، وهو هنا توضيح لخاصية الوزن الإيقاعية، ولا يناقض كلامه هذا، مناقضته بيتي أبي عمرو الشيباني، وإن كان الشعر في أحد شقيه: **"قول موزون مقفى"**[29]، بما هو كلام داخله الإيقاع فحوَّله، وأعاد سبكه حتى أضحى: **"رسائل معقودة."**[30]

وعلى الرغم من هذا الاعتراف والإقرار بما للوزن والقافية من أهمية في شعرنة الكلام، فإن الشعريين العرب، لم يرهنوا جودة الشعر بها، فهي إحدى وجوه الإيقاع(الإيقاع الخارجي)، إذا أُحسن تطبيقها، لأنها ليست إلا وسيلة لمن اضطرب ذوقه، فمن: **"صحَّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه. ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق بها حتّى تصير معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلّف معه."**[31] وإنّ: **"الوزن والقوافي وإن خصّا بالشعر وحدهُ، فليست الضرورة داعية إليهما لسهولة وجودهما في الطباع أكثر الناس من غير تعلّم"**[32]، لذلك أُلحق العروض بدارسي العروض، لا بالمشتغلين على الشعرية، لأنها صناعة تم استقصاؤها وحصرها.[33]

أما الإيقاع فهو حسب تعبير ابن طباطبا، الذي بلور المفهوم سواء على المستوى الاصطلاحي، أو على المستوى المنهجي، حدّ الشعر، وليس العروض لأن: **"للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"**[34]، ولعل علّة تفطن ابن طباطبا إلى سرّ الجودة في الشعر، حديثه عن الغناء، فهو يعتبر الشعر، الذي تسمه سمة إيقاعية جيّدة مثله مثل: **"الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهّم لمعناه، ولفظه مع طيب**

ألحانه"[35]، لأن الأساس في نظام الإنشاد كمثيله في نظام الغناء، مرتبط بعنصر الاستقبال السمعي ثم النفسي بعده حيث الصوت (صوت منشد الشعر)، يشتغل وفق نظام صوت المغني، ومن ثم يؤدي وظيفته تبعا لذلك، وهو نظام مرتبط بحركة الألفاظ وإيقاعها: "**ينزل مباشرة في آلية خطية باتجاه الشعور ويتعامل ببساطة مع القلب والوجدان وتشوّقات النفس كما هي الحال في الموسيقى الصادرة عن الآلات الموسيقية الأخرى قبل أن ينفتح تاليا الفكر والتبصّر ومن ثم عمليات الإدراك المعقّدة ذهنيا لمعالجة ما يقوله النص.**"

وبما أنّ السمة العامة، لاستقبال كل من الشعر والموسيقى مشتركة؛ لاعتماد كليهما على المرتكز الصوتي بالدرجة الأولى، ومنظومته، كان الغناء عند أبي حيان التوحيدي: "**شعر ملحَّن داخل في الإيقاع والنغم الوترية منعطفة على طبيعة واحدة ترجع مشاكلة إليها"**[36]، وهو ما جعل ابن طباطبا يستنتج أنّ أساس الجودة الشعرية، كامن في حسن التركيب، والاعتدال، فسنّه قانونا، وعلّة لكل حسن، يقول في ذلك: "**وعلّة كل حسن مقبول الاعتدال كما أنّ علة كلّ قبيح منفيّ الاضطراب"**[37]، ويغدو الإيقاع معه، طاقة تشحن القول عامة، فتجعل الكلام موصولا بعضه ببعض، حتى يصير البيت بأسره كأنه: "**كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد"**[38]، وعليه يكون تأثيره في المتلقي تأثيرا إيجابيا.

قد يؤدي هذا الكلام، إلى أن الاعتقاد بأن العرب لم توله أهمية، والواقع أنّهم عدّوه عنصرا هاما، وفارقا في تشكيل الخطاب الشعري، لكنهم في نفس الوقت، أدركوا أنّه عنصر من عناصر البنية الإيقاعية، التي مردّها إلى الطبع والذوق، وبمعنى آخر، أدركوا أنّ الإيقاع كامن في الذات المبدعة، وما الوزن إلاّ بعدا من أبعاده، زيادة على أنّ البحور الشعرية بتنوعاتها الإيقاعية، ما هي إلاّ استقراء لتقنيات إيقاعية متداولة لشعر شعراء عاشوا: "**قبل وضع الكتب في العروض والقوافي"**[39]، وأنّ شعرية الشعر، كامنة في هذا البناء الإيقاعي، الذي كثيرا ما يستمد النثر الفني بعض خصوصياته، لذلك نراهم يلحون على أهمية الوزن لأنّ: "**للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه، ومعقوله من الكدر، تمَّ قبوله واشتماله عليه.**"[40]

هكذا يؤدي الإيقاع الدور المنوط به في إثارة النفس، وإحداث الاستجابة المطلوبة، ومتى حقّق ذلك استطاع أن يوصّل التجربة الشعرية، والشعورية إلى المتلقي دون تشويش، بل يتعداها إلى

تحريك الذات المتلقية، وتحويل قيمها السلبية، إلى قيم إيجابية، فيسل السخائم، ويشجع الجبان، ويحلّ العقد[41]، ويتعدى الإيقاع ذلك، إلى المساهمة في بناء تصوير فنيّ مؤثر، بما له من وسائل صوتية، وتركيبية خطيرة، تسهم وبشكل إيجابي في معاضدتها الدلالة، حينما تتنزل منزلة رسم ألحان خاصة، تكون مادتها قابلة للصوغ في شكل صور لحنية، ترفد الدلالة بطاقات تخييلية، تزيد من نشاط المتلقي، حتى كأنّ تلك الألحان هي التي ترسم صورتها في ذهن المتلقين، وهو ما تفطن إليه شعريونا القدامى وقالوا بالصور اللحنية الخاصة بالصور الشعرية التي: **"إذا سمعها ذوو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة لا تتهيأ صنعتها إلاّ على كلّ منظوم من الشعر، فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة".**[42]

ولقد تأتت للشاعر العربي، عن طريق الفطرة والسليقة، أوزان تصلح لحالات شعورية، وانفعالية خاصة من دون سواها من البحور الشعرية، فهذا عبد الله بن رواحة يُعرِّف الشعر، حينما سأله الرسول صلى الله عليه وسلم بقوله: **"شيء يختلج في صدري فينطق به لساني"**[43]، وهذا يثبت أنّ الإيقاع، هو تجلي الحسّ العربيّ الأعرابيّ، المتشبع بالدّلالات البيئية الفطرية، في حين أنّ الوزن رمز لذلك التحوّل الحضاريّ، والنقلة النوعيّة لتجربة الإنسان العربي، وبمعنى آخر فإنّ الوزن هو بداية طغيان المعايير العقلية على حساب الطبع. وهذا يدفعنا إلى القول بأولية الإيقاع وإسهامه الفعّال في تأدية الدلالات الجمالية حين تشابكه في انسجام وفعالية مع المعاني، ويصبح رافدا لدلالة، تعجز الكلمات عن تأديتها، وبهذا المعنى فإنّ شعرية الإيقاع تتوفر: **"في هيكلها** [القصيدة] **العام كوحدة، وهذا الهيكل يتألف من نمطين، نمط الأصوات ونمط المعاني الثانوية التي تحكمها الألفاظ، وهذان النمطان متحدان في وحدة لا يمكن انفصامها، فمن الخطأ الإدعاء بأنَّ موسيقى الشعر تنشأ من صوته المجرد بصرف النظر عن معناه الأول ومعانيه الثانوية."**[44]

ولعل السبب الوجيه، الذي دفع الخليل بن أحمد إلى وضع قواعد، تعين دراسةُ أحكامها على التمييز بين صحيح الشعر، وما هو مكسور منه, هو رؤيته للمحدثين من حوله، يجددون في أوزان الشعر، وموسيقيته, وملاحظته اختلاط الألسنة، وفساد الأذواق, وضعف الموهبة، والذي كانت من نتائجه وجود الكثير من الشعر المكسور[45]، وهذا لا ينفي إدراك الخليل أنّ: **"الوزن هو النمط المحدد الصرف، أو الهيكل السكوني الجاهز والمجرد،"**[46] أمّا الإيقاع: **"فهو العنف المنظم، أو حركة النص الداخلية، الحيوية المتنامية التي تمنح نسق الرموز المؤلفة للعبارة**

الدفق والثراء."[47]لهذا، يمكن القول أنّ الوزن ليس سببا للإيقاع، وإنما هو نتيجة من نتائجه وأثر من آثاره، وعليه، فإنّ الإيقاع يتسع، ليشمل سلسلة العناصر اللسانية، التي تساهم في بناء البيت، والنص الشعريين، فالإيقاع دفق يصاحب الحالة الشعورية، التي تصاحب النص الشعريّ، ويكون الإيقاع بهذا الفهم مبنيّ: **"على تخير من لذيذ الوزن... لأنَّ لذيذَهُ يَطرَبُ الطبعُ لإيقاعه، ويُمازجُه بصفائه، كما يَطربُ الفهمُ لصواب تركيبه، واعتدال نظومه"**[48]، ولم يعتبر الشعري العربي أبدا، حتى في أشد لحظات اختناق التنظير لماهية الشعر، أنّ الشعرية تتأتى من الوزن، بما هو زينة مضافة لبنية خطاب عاديّ، عندما يكون مجرد تلفيف خارجيّ للتركيب اللغويّ المعتاد فحسب، بل هي نتيجة للتلاحم الكلي، والعام بين جميع عناصر النص، وعلى مختلف مستويات النص، ويعد مقياس التأليف من بين مقاييس توفير الحسن، والجودة الشعريتين، متى حصل في الأصوات، والكلمات، والتراكيب معا، و هو ما تنبه له العرب القدامى، وإن كان الشعر العربي في بداياته مرتبط بالترنيم، وحداء الإبل[49]، ومن ثم بالإنشاد، وفيما بعد بالغناء، فإنه لم يكن كلّه: "**مما يصلح للغناء، وإنما تخيّر المغنّون بعضاً منه رأَوهُ أليق بالغناء وأقبل للتنغيم والتلحين، إما لرقة ألفاظه أو تلاؤم موضوعه مع الغناء ومجالس الطرب"**[50]، وهذا ما دفع بالشعراء أولا، والنقاد من علماء الشعرية ثانيا، إلى العناية بوظائف الأصوات لأنّ: **"محلّها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار"**[51]، وقد قادهم تعملّهم في الأمر، ونباهتهم إلى البحث عن مختلف الفطن القائدة، إلى تفهّم الظواهر الصوتية، التي تعمل على شعرنة الكلام، وساهم حسّهم الشعريّ المثقف بكثرة السّماع والتنقيب، وتأمّلهم الفنّي الشعريّ، في تعشّق طبقات الأصوات، واستبطان الدّلالات الصّوتية لحروف اللغة العربية، واستنتج علماء الشعرية القدامى أنّ النطق هو مقياس الانتظام، والتناسب الوزني في الشعر العربي، بخلاف شعر الأمم الأخرى، الذي لا يحقق شعريته النغمية إلاّ بمساوقة اللحن الموسيقي له، وعبّر عنه الفارابي صراحة بقوله: **"نشأت عند بعض الأمم علاقة وثيقة بين اللحن والوزن، إذ يجعلون النغم التي يُلحنون بها الشعراء أجزاء للشعر، فإذا نطقوا الشعر دون لحن بطل وزنه، وليس كذلك العرب فإنهم يجعلون القول بحروفه وحدها، فإذا لُحن الشعر العربي فقد ينشأ تباين بين إيقاع اللحن وإيقاع القول."**[52]

ولعلّ الذي دفع الفارابي إلى هذا الاستنتاج، هو تلك المطولات الشهيرة من عيون الشعر العربي، التي تنبو عن الغناء، خلاف القصائد البسيطة التي نظمها الشعراء على أوزان خفيفة، بألفاظٍ سلسة، تسهل على التلفظ أثناء مساوقته اللّحن الموسيقي، وهو نفسه ما تذهب إليه

أحدث النظريات في الشعرية التي ترى: "**أنّ الصلة بين الموسيقى والشعر العظيم الحق تبدو لنا صلة واهية**"[53]، فالقصائد محكمة النسج، ومتماسكة البنية، لا تكون طوع التلحين الموسيقي، وهذا لا ينفي التواشج الموجود بين الشعر، والموسيقى، ولا يتنافى مع ما قيل سابقا، ما ذهب إليه شوقي ضيف؛ حين اعتبر نشأة الشعر الجاهلي تابعة لظروف غنائية, تركت آثارا مختلفة، بعضها نراه في قوافيه، و بعضها الآخر في تقطيعاته...[54]، لأنّ: "**العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة, والعجم تمطِّط الألفاظ, فتقبض وتبسط حتّى تدخل في وزن اللحن, فتضع موزونا على غير موزون**"[55]، وشتان بين النمطين الشعريين، حيث الصوت الداخل في بنية القصيدة، هو الذي يحفظ لها قيمها النغمية، أما التداخل، ففيه تصبح نغمية القصيدة مرتبطة بما هو خارجيّ عنها (**اللحن، والموسيقي**).

وكان الجاحظ، من أوائل من تنبه إلى استحالة ترجمة الشعر، لما للأنماط الصوتية الداخلة في بنية القصيدة من وسائل تنغيمية، لا يمكن نقلها إلى أنظمة لغوية أخرى[56]، وهذا ما أقرّته الدراسات الشعرية الحديثة[57]، ولارتباط الشعر العربي في عصوره المختلفة بالإنشاد، وتناقل العرب إياه سماعا، لاحظ الشاعر العربيّ، ومن بعده الشعريّ، أنّ الأداء يحوي عناصر خارجة عن القصيدة، زيادة عن خواص التلفظ، وطبقة الصوت، والتوقيت، وتوزيع النبرات، وهي عناصر تفرضها شخصية المنشد على بنية القصيدة، وهو ما يجعل منها قصيدة متعددة القراءات، ومتعددة الأداءات، التي قد تؤدي إلى تشويه المعنى الصحيح الذي قصده المبدع.

والواقع، أن الفرق بين الأداء في الموسيقى، وبين الأداء في الإنشاد واضح؛ لأنّ الأداء في الموسيقى، يمتاز بمقاماته الثابتة، خلاف الجمل المنطوقة متغيرة السرعة، ولأجل ضبط إيقاع مُعين، يفرض نفسه على المنشد أثناء الأداء، فكّر المبدع العربي في الوسائل الصوتية، المكونة للفظ عموما، كفيلة بضمان الأداء السليم، الذي يحفظ للمعنى بقاءه؛ فالألفاظ: "**وسائط بين الناطق والسامع**"[58]، وهي أوّل ما يقرع السمع، ليصل المعنى إلى النفس، ولما كانت الموسيقى تعتمد في الأداء على الترجيع[59]، لخاصية التناظر الصوتي الملازمة له، كان حتميا على المبدع العربي في مرحلة "الهلهلة" الشعرية، أن يَعْمَدَ إلى مثل هذه الوسائل، بترجيع الصوت، حتى يخلق نوعا من التكرار النغمي داخل القصيدة، حتى يطرب النفس ويشدها إليها، ويسهم في ترسيخ القول الفني في الذاكرة بسرعة، حتى يتمكن فيها ويثبت، وقد قال فيه الرقاشي الكثير، معبرا عن هذه الدلالة، فأجاب مرة، عندما سئل: " **لمَ تؤثر السجع على المنثور وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟**

قال: إن كلامي لو كنت لا آمل فيه إلاّ سماع الشاهد لقلَّ خلافي عليك، ولكنيّ أريد الغائب والحاضر، والراهن والغابر، فالحفظ إليه أسرع، والآذان لسماعه أنشط، وهو أحقُّ بالتقدير وبقلّة التَّفَلُّتِ، وما تكلَّمت به العرب من جيِّد المنثور أكثر ممَّا تكلمت به من جيِّد الموزون، فلمْ يحفظ من المنثور عُشُرُه، ولا ضاع من الموزون عُشُرُه"[60]

وتعدّ القافية، أبسط وأخطر مظهر في التكرار النغمي، وأهمّها في تقاليد الشعرية العربية القديمة، وهي التي احتفى بها الشعراء والنقاد على السواء، حتى قال ابن الأعرابي(ت.231هـ): **"استجدوا القوافي فإنها حوافر الشعر"**[61]، وعلى الرغم من هذا الاحتفاء، فإنّ الشعريين العرب لم يعتنوا بوضع تعريف دقيق لها[62]، فاعتبرها البعض آخِرَ حرف في البيت الشعري، وقال بعضهم أنها تمتد إلى أول ساكن يسبقه، مع حركة الحرف السابق، وقال ابن دريد أنّها سُميت كذلك لأنّ: **"بعضها يتلو بعضا"**[63]، وما يهمّ هو تركيز الشعري العربي على ما للقافية في الشعر، مقابل السجع في النثر، من دور إيجابي في شعرنة الكلام، ورفد الخطاب بالخصائص الشعرية.

يبدو أنّ التنظير لهذا الوعي الجمالي، والبعد الشعري للقافية تجلى عمليًّا مع بشر بن المعتز، من خلال وصية له دوّنها الجاحظ في البيان والتبيين، تنصُّ على ضرورة إحلال القافية في مركزها، وفي نصابها، وعدم إكراهها على اغتصاب الأماكن، والنزول في غير أوطانها، حتّى لا تكون قلقة ناشزة[64]، وإذا كان بشر بن المعتمر لم يوضح معنى قلق القوافي، فإنّ ابن طباطبا الذي امتدح: **"القوافي الواقعة في موضعها المتمكنة في مواقعها"**[65]، لم يوضّح هو كذلك عيوب القوافي، التي تسحب من الشعر شعريته، التي لا تأتيه إلاّ حين تكون القافية: **"عذبة الحرف سلسة المخرج"**[66]، وهو السبب الذي جعل ابن قتيبة، ينظر للقافية نظرة وظيفية، ويركز على ما للقيمة الصوتيّة للرويّ ومجراه من أهمية، ترفد الخطاب بإيقاع نغميّ، يعاود نفسه نهاية كلّ جملة من الحركات، والسكنات المتتابعة، في شكل متوالية عددية، قابعة في ذات السلسلة الكلامية، في الوقت الذي تمتد فيه الدلالة نحو أقاصيها، وبهذا تسهم القافية في شدّ المتلقي إلى الخطاب عن طريق العود النغمي المتكرر، لهذا قال ابن قتيبة، إنّ الشعر: **"قد يُحفظ ويختار على خفّة الرويّ."**[67]

ويدخل مبدأ **الخفة** مع ابن قتيبة، ليؤازر التكرار النغمي للقافية، في شعرنة الكلام، ونلمس ذلك من خلال النماذج الشعرية التي قدّمها، وهي مقطعات لقصائد كان رويّها **اللام والنون**، فالحروف الخفيفة على النطق هي الحروف التي مخرجها أدنى جهاز التصويت، خاصة عندما يكون

هذا الرويّ متماثلا في كلّ القصيدة، والإخلال بهذا المبدأ، يعصف بالإيقاع العام للقصيدة، حتى عدّ النقاد مثلا، كلّ تداخل في الحروف متقاربة المخرج في الكلمة القافية عيبا، وأطلقوا عليه مصطلح "**الإكفاء**"، كما عدّوا كل تكرار للكلمة القافية إيطاء، وقلّة منهم أجازت تكرار الكلمة القافية مرتين في القصيدة، باختلاف المعنى، وقال قدامة فيه: "**الإيطاء وهو أن تتفق القافيتان في القصيدة. فإن زادت على اثنين فهو أسمج، فإن اتفق اللفظ واختلف المعنى كان جائزا.**"[68]

ويؤكد هذا الكلام، أنّ التكرار النغمي، الذي يتلبس بالقصيدة لحظة الإنشاد على المستوى العمودي، يكون شعريا متى كان متماثلا عموديا، واستطاعت القافية فيه أن تحقق ائتلافا على المستوى الأفقي مع بقية معنى البيت لأنّ القافية: "**تدل على معنى لذلك المعنى الذي تدلُّ عليه ائتلافا مع سائر البيت**"[69]، وبذلك، فإن قدامة، وغيره من النقاد القدماء، لم يغب عنهم ما ترفد به القافية(الكلمة)، كوقفة نغمية دالة على انتهاء البيت، من معان تتواشج والنسيج الدلالي للبيت، وتزيد من شعرنة الكلام على المستويين، وإلاّ كانت وظيفتها تحسينية فقط.

وهذه هي النتيجة التي توصّل إليها جان كوهن، الذي تمثل بحوثه أحدث شعريات العالم، يقول: "**الحقيقة أن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، إنها عنصر مستقل، وصورة تضاف إلى الصور الأخرى، ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلاّ إذا وضعت في علاقة مع المعنى**"[70]، وبارتباطها بالمعنى تتحدد قيّم القافية الايجابية، والسلبية، باعتبارها دليلا داخلا في تشكيل السلسلة الكلامية للبيت، وبهذا الفهم الذي توصل إليه نقادنا القدامى –وإن كان بعضهم لم يفصح عنه صراحة– فإنّ القافية(الكلمة) تكون شعرية، كلما كانت نهاية البيت مُحدِّدة للقافية، لأنها مفردة كما يقول كوهن عاجزة على إنهاء البيت لخوائها من الدلالة التركيبية: "**والقافية وحدها ليست قادرة على أن تلخص البيت بل لا تلحظ على أنّها قافية إلاّ إذا وقع عليها النبر، ونضيف إلى هذا إذا لم يعقبها وقف، وإلا فإنها لا تتميز عن التجانس الداخلي للبيت، إن الوقف هو الذي يجعل [ال]بيت... بيتا واحدا.**"[71]

تجنح القافية نحو أقاصي الشعرية عند الشعريين العرب، كلما كانت: "**متعلقة بما تقدم من معنى البيت**"[72]، وكان نظام المعنى مقتضيا لتلك القافية، فيكون أول البيت: "**شاهدا بقافيته ومعناها متعلقا به**"[73]، وقد اصطلح على هذه الظاهرة الفنية بمصطلح **التوشيح**، وتتنزل قليلا من تلك الدرجة، حينما يُتِّمُ الشاعر معنى البيت قبل القافية، فيأتي بها لضرورة تحسينية، غير أنّ معناها يزيد في تجويد معنى البيت، وذلك بإيغال الشاعر في المعنى، لذلك اصطلح عليه كذلك،

بالإيغال، يقول قدامة فيه: "**فمن أنواع ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر معنى البيت: الإيغالُ، وهو أن يأتيَ الشاعرُ بالمعنى في البيت تماماً من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صُنْعٌ. ثم يأتي بها لحاجة الشعر، فيزيدُ بمعناها في تجويد ما ذكرهُ من معنى في البيت**"[74]، ويضرب قدامة مثلا عن ذلك بقول الشاعر:

كأنَّ عيونَ الوحْش حوْلَ خِبَائِنَا * وأرجُلِنا الجَزْعُ الذي لم يُثقَّبِ**

يعلق قدامة على البيت قائلا: "**فقد أتى امرؤُ القيس على التشبيه كاملاً قبل القافية، وذلك أن عيون الوحش شبيهةٌ به (الجزْع)، ثم لما جاء بالقافية أَوْغَلَ بها في الوصف ووكَّدَهَ، وهو قوله: "الذي لم يُثقَّبِ"، فإن عيون الوحش غيرُ مُثقَّبة، وهي بالجَزْع الذي لم يثقب أدخل في التشبيه.**"[75]

ولما كانت القافية عنصرا ثابتا في القصيدة كلِّها، كان الشاعر ملزما على الاختيار من بين الوحدات الصرفية الدلالية، ما هو أكثر فاعلية، وأكثر قيم إيجابية، من بين كلّ احتمالات التقفية الممكنة، مادامت القافية تتمتع بوجود مزدوج: وجود دلالي، ووجود إيقاعي: "**إنها جزء من نسقين يتكاملان فيها. ويتقاطع هذان المستويان البنيويان المشكِّلان للقصيدة في الكلمة–القافية ويولدان الكثافة التعبيرية للأثر**"[76]، وهو ما يجعل من الرصيد اللغويّ رصيدا منحسرا، كلّما وظّف الشاعر بعضا منه، ويؤدي هذا ببعض الشعراء إلى التكلف، دافعين الشعرية إلى الطبقات الدنيا، لأنّ التكلّف في طلبها يؤول بها لأن: "**تكون نظيرة لأخواتها في السجع، لا لأنّ لها فائدة في معنى البيت**"[77]، وهذا ما تنبه إليه القاضي الجرجاني حينما وجد أن الدخيل، اضطر الشعراء إليه، لإقامة القافية، فقال: "**أجد العرب تستعمل كثيرا من ألفاظ العجم إذا احتاجت إليه لإقامة الوزن، وإتمام القافية...**"[78] ولأجل ضمان تماثل صوتي، أجاز بعض منظري الشعرية العربية استعمال الدخيل؛ لإتمام القافية، أو إقامة الوزن، بشرط أن تكون مسموعة عن العرب ومطّردة الاستعمال، فاللفظة إن كانت: "**مسموعة عن العرب على ما حكاه أبو الطيب**[المتنبيّ] **فقد زالت الكلفة، وإن لم تكن محفوظة فما رويناه من أمثالها عن العرب والمحدثين يعتذر عنه ويقوم بحجّته.**"[79]

ولتؤدي القافية دورا شعريا إيجابيا في القصيدة العربية، كان لا بدّ لها أن تكون متماثلة صوتيا، لتكوّن وحدة صوتية، لا تتحقق إلاّ متى اتحدت القوافي صرفيا ونحويا، وقد استهجنت العرب اختلاف حركات الروي، كرفع واحد، وجرّ الآخر، لما فيه من عيب صوتي يعصف بتكرارية

النغمة، ولاستظهار الأخطاء الصوتية، كانت العرب تعمد إلى إنشاد شعرها، وغنائه، ولعل في قصة النابغة حول هذه المسألة ما يغني عن كلام كثير، يقول المرزباني: "**أخبرني محمد بن يحيى قال: حدّثنا الحسين بن علي المهري قال: حدّثنا ابن عائشة قال: قال: عمرو بن العلاء: دخل النابغة إلى المدينة. فقالوا له: أقويت في شعرك. وأفهموه فلم يفهم حتّى جاؤوه بقينة، فجعلت تغنّيه**:(الكامل)

أمن آل ميَّة رائحٌ أو مغتد*عجلانَ ذا زادٍ وغيرَ مُزوَّدِ**

وتبيّن الياء في (مزوّدي) و(مغتدي).

ثم غنّت البيت الآخر فبيّنت الضمة في قوله(الأسودُ) بعد الدال:

زعم البوارحُ أنّ رحلتنا غدًا* وبذاك خبَّرنا الغُدَاف الأسودُ**

ففطن لذلك فغيّره وقال:

***** وبذاك تَنْعَابُ الغرابِ الأسوَدِ**

وكان النابغة يقول: دخلت يثرب وفي شعري شيء وخرجت وأنا أشعر النّاس."[80]

كما عدّوا كلّ اختلاف في تصريف القافية، من حيث الحروف السابقة للرويّ كالتأسيس، والرّدف، أو كلّ اختلاف من ناحية الحركات، كالحذو، والتوجيه، والإشباع سنادا.

وإذا كانت القافية تحفظ التكرار النغميّ على المستوى العمودي؛ بفضل تماثلها الإيقاعي، وتعمل على شعرنة الكلام، فإنها على المستوى الأفقي كذلك، تسعى لتحقيق ذلك بفضل وسائل متعددة، منها التصريع، الذي يعمل على زيادة أسهم الشعرية في البيت الشعري، كلما استطاع أن يحقق وقفة عروضية في نهاية الشطر، حتى ولو كان على حساب الوقفة الدلالية، لأنّ التكرار النغمي للقافية في كل شطر، يرفد البيت بإيقاع إضافي، ولعل إحساس القدماء من الشعراء بهذه الخاصية، دفع بالمطبوعين المجيدين منهم إلى استخدامه: "**لأنّ بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية. فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر**"[81] ولقد شرط بعض النقاد ضرورة تحقيق الوقفة الدلالية فثعلب مثلا كان يرى أنّ شعرية البيت كامنة في استقلال الشطر عن الآخر دلاليا، فالبيت الأغرّ هو: "**ما نجم من صدر البيت بتمام معناه، دون عجزه، وكان لو طُرِحَ آخره لأغنىَ أوّله بوضوح دلالته**"[82] وقد يكون مرد هذا القول لثعلب النحوي، إيمانه الراسخ بكمون الشعرية في الإيجاز،

فتحقيق بنية نحوية مستقلة في شطر من البيت، تؤمّن الدلالة، والوقفة الختامية، وترفد الإيقاع بتقسيم متساوٍ.

وإذا كان دور التصريع يَكْمُنُ في أحد جوانبه في إثارة انتباه المستمع إلى القافية، التي وقع عليها الاختيار، فإنّه كمحسن بلاغي، لم يكن يذكر إلاّ نادرا، لكنه كان مستحبا، والتزم به الفحول المجيدون من الشعراء: **"القدماء والمحدثين يتوخّون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه. وربما صرّعوا أبياتا أُخَرٌ من القصيدة بعد البيت الأول. وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره"**[83] ولعل تأكيد ثعلب على استقلالية الوقفة دلاليا، على المستوى الأفقي في الشعر، كان نتيجة ملاحظاته لصلة هذا المحسن بمحسنات الأجناس الأخرى، كفواصل القرآن، والسجع، والتي تمثل وقفات دلالية، وإيقاعية، فالفواصل في القرآن، تنبني على حروف متجانسة، أو متقاربة تتحد باللفظ، انسجاما ودلاله، فترفد النص القرآني بإيقاعات مثيرة، قائمة على التوازن، والتقابل، تضادا، وتشاكلا، وهذا ما ذهب إليه الرّماني، حين أكّد على كمون فائدة الفواصل في: **"دلالتها على المقاطع وتحسينها الكلام بالتشاكل وإبداؤها في الآي بالنظائر."**[84]

ولأنّ الوسائل الإيقاعية بصفة عامة، تحسن في مواضع، ولا تحسن في أخرى[85]، وقد تؤدي في بعض الأحيان إلى خلق: **"أشعار مموّهة مزخرفة... إذا حصّلت وانتقدت بُهرجت معانيها... ومُجَّت حلاوتها"**[86] بسبب تكلفها، لهذا كانت فواصل القرآن منزهة عن التكلف، تابعة للمعنى، تؤدي إلى جانب وظيفتها الدلالية، التي تسهم في إبراز المعنى، وظائف جمالية تُمتِّعُ الأذن، وتشرح النفس، خلاف السجع الذي رأى فيه شعريونا نوعا من التكلف، حيث المعاني تساق غصبا لخدمة السجع، وفعل كهذا هو: **"قلب ما توجبه الحكمة في الدلالة"**[87]، فيغدو مبدأ تشاكل الأصوات هو غاية، وهدف السجّاع، وهو ما ذهب إليه الرماني حين حاول الربط بين المعنى اللغوي للسجع، والمعنى الاصطلاحي، يقول: **"أخذ السجع في الكلام من سجعة الحمامة. وذلك أنّه ليس فيه إلاّ الأصوات المتشاكلة كما ليس في السجع إلاّ الأصوات المتشاكلة إذ كان المعنى لما تكلّف من غير وجه الحاجة إليه والفائدة فيه لم يعتدَّ به، فصار بمنزلة ما ليس فيه إلاّ الأصوات المتشاكلة"**[88]، لكن العرب استحسنت الكلام الذي وقع فيه السجع مزاوجا بين الوظيفتين: الدلالية والإيقاعية، حتى أن الخلفاء الراشدين لم ينهوا عنه، حسب قول الجاحظ: **"وقد كانت الخطباء تتكلّم عند الخلفاء الراشدين فتكون في تلك**

الخطب أسجاع كثيرة، فلم ينهونهم. وكان الفضل بن عيسى الرَّقاشي سجّاعا في قصصه."[89]

وكذلك، يعمل التكرار النغمي، على زيادة أسهم الشعرية في النص الشعري، بفضل وسيلة الترصيع، التي تؤدي وظيفة المحافظة عن القيمتين الصوتية، والدلالية؛ لما فيه من تقسيم، وتوازن، وتماثل حيث: **"يتوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف"**[90]، وهي من التقنيات، التي تعمل على توفير الراحة للّسان، عند أداء البيت، وزيادة الرنين فيه، وإشباع النغم في الأذن لما فيها من مختار: **"الحروف المؤلفة بالأسماء حتى لا يكون فيها مستكره ولا مستنكر ووضعها من النظم في مواضعها ثم نظمها نظما آخر، أعني وضع الكلمة إلى جنب الكلمة موافقا للمعنى غير قلق في المكان ولا نافر عن السمع، فقد استقامت له الصناعة إمّا شعرا وإمّا خطبة وإمّا غيرهما من أقسام الكلام"**[91]، وإذا كان الترصيع يشمل كلاّ من الشعر والنثر، فهو بهذه الميزات: **"في الشعر الموزون أقمن وأحسن"**[92]، حتى يغدو البيت المرصّع، الذي توظف فيه هذه التقنيات أحسن بيت من حيث الأداء، لأنّ الكلمة فيه تقع على التفعيلة، والجزء من البيت يعادل نظيره في الوزن، ويماثله في الحرف الأخير، فيتوازن الجزء مع الجزء، والشطر مع الشطر، وألح نقادنا القدامى على ضرورة مراعاة السياق الموظف فيه؛ لأنّه: **"يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به. فإنّه ليس في كل موضع يحسن ولا على كلّ حال يصلح، ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها بمحمود، فإنّ ذلك إذا كان دلّ على تعمّد وأبان عن تكلّف."**[93]

كما تزداد أسهم الشعرية في النص بحسب نقادنا القدماء، كلّما استطاع المبدع أن يحقق التكرار، والترجيع؛ إذ بفضلهما، يستطيع أن يكثّف جرس الأصوات ويبرزها، ويحقق المبدع ذلك عن طريق التجنيس، لأنّه أكثر المظاهر البديعية موسيقية، لما يمتاز به من تكرار، وترجيع قائم على مبدأي التشاكل، والاختلاف، لكن ذلك لا يتم بمعزل عن المعنى، فالتكلّف مرذول؛ لأنه مفسدة للمعنى، لهذا أكد عبد القاهر الجرجاني على المعنى، فـ**"ما يعطي التجنيسُ من الفضيلة أمر لم يتمَّ إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه إلاّ مستحسنٌ، ولما وُجد فيه من معيب مستهجن"**[94]، ولهذا نجد علماءنا القدماء، يفرّقون بين جناس فاسد، وجناس حسن، لأنّ فساد الجناس يؤدي إلى المعاظلة، يقول الآمدي: **"إنّ من المعاظلة التي لخصت معناها في**

الكتاب على قدامة، شدة تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض، وأن يداخل لفظة من أجل لفظة تشبهها، أو تجانسها، وإن اختلَّ المعنى بعض الاختلال وذلك كقول أبي تمام:

خان الصفاءَ أخٌ خانَ الزمانُ أخًا*عنه فلم يتخوَّنْ جِسْمَهُ الكَمَدُ "[95]**

بهذا المعنى تكون المعاظلة، تكلّف الترجيع اللّفظي، بغرض تحقيق الإيقاع على حساب المعنى، وهو خلاف الجناس الحسن، الذي فيه: **"ترسل المعاني على سجيّتها، وتدعها تطلب لأنفاسها الألفاظ، فإنها إذا تُركت وما تريد لم تكتسِ إلا ما يليق بها، ولم تلبس من المعارض إلاّ ما يزينها."[96]**

خلاصة:

وخلاصة القول، هو إنّ وسائل الإيقاع، تحقق الشعرية داخل النص، متى كان التصاهر، والتّماهي بين الدوال، ومدلولاتها إيقاعيا، ولا يكون كذلك، إلا متى كان قائما على المخالفة بالموازنة مع دوال ومدلولات أُخرى، حيث اللّحظة المأزومة، هي لحظة اكتشاف لعبة الباث، وهنا يتولد الإيقاع الذي يرسخ اللفظ والمعنى معا، فتتولد الشعرية من ثنائية المشاكلة والاختلاف.

هوامش البحث:

[1] ينظر: – ويليك رينية، وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر. محيي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.2، 1987.، ص.170.

– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة)، دار العودة، بيروت، ط.3، 1981، ص–ص.79–123

– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط.1، 1997، ص–ص. 18–47.

[2] ابن طباطبا العلوي، أبو الحسن محمد بن أحمد: عيار الشعر، تح. عبد العزيز بن ناصر المانع، الرياض، 1985، ص–ص.7–8.

[3] الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي، وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي، تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، (نسخة مصورة) دار المسيرة، بيروت، 1979 ، ص.27.

[4] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص.21.

[5] المصدر نفسه.

[6] ابن سلام الجمحي، محمد، طبقات فحول الشعراء، تح. أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ت. ج.1، ص،135، 187، ج.2، ص.770.

[7] المصدر نفسه، ص. ج.1، ص.71.

[8] أبو هلال العسكري ، الصناعتين، تح. مفيد قُمحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.2، 1989، ص.72.

[9] أبو اليسر إبراهيم بن محمد بن عبيد الله(ت279هـ)، الرسالة العذراء في موازين البلاغة، تح. زكي مبارك، ط.2، القاهرة، 1391هـ، ص.60.

[10] الحاتمي محمد بن الحسن(ت388هـ)، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تح. هلال ناجي، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1978، ص.31.

[11] أبو اليسر إبراهيم بن محمد بن عبيد الله ، الرسالة العذراء، ص.60.

[12] الخطابي، أبو سليمان، بيان إعجاز القرآن(ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تح. محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعرفة، مصر، ط.2، 1968 ، ص.64.

[13] المصدر نفسه، ص- ص.22 - 23.

[14] أبو حيان التوحيدي، المقابسات تح. حسن السندوبي، المطبعة الرحمانية، مصر، ط.1، 1929، ص.246.

[15] الأصفهاني أبو فرج (ت. 356هـ)، الأغاني، تح. سمير جابر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.2، 1992، ج.4، ص-ص.43-44.

[16] المصدر نفسه، ج.4، ص.4.

[17] ابن قتيبة، أبو محمد الدينوري، الشعر والشعراء، أو طبقات الشعراء، تح. مفيد قميحة، ومحمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.2، 2005.، ص.475.

[18] أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح. أحمد أمين، وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ج.2،ص.145.

[19] الجاحظ، الحيوان، تح. عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1938،ج.3، ص-ص.131- 132.

[20] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص.65.

[21] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص. 16.

[22] الجاحظ، الحيوان.ج1، ص.80.

[23] المصدر نفسه، ج.3، ص. 131.

[24] ينظر:عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة مزايا الفنّ والتعبير في اللغة العربية، مكتبة الأنجلو مصرية،ص-ص.19-23.

[25] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص. 165.

[26] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص.213.

[27] الجاحظ، الحيوان، ج.1، ص.75.

[28] الجاحظ، الحيوان، ج.1، ص.75.

[29] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص.64.

[30] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص، ص.82، 127.

[31] المصدر نفسه، ص.6.

[32] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص-ص.61- 62.

[33] المصدر نفسه، ص.62.

[34] ابن طباطبا العلوي،عيار الشعر، ص.21.

[35] ابن طباطبا العلوي،عيار الشعر، ص-ص.21- 22.

[36] أبو حيان التوحدي، المقابسات، ص.310.

[37] ابن طباطبا العلوي،عيار الشعر، ص.21.

[38] الجاحظ، البيان والتبيين، ج.1، ص.67.

[39] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص.62.

[40] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص.21.

[41] المصدر نفسه، ص.23.

[42] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص.156.

[43] ابن عبد ربه، العقد الفريد، تح. أحمد أمين وآخرين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1965، ج.5، ص.278.

[44] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية، المطبعة العالمية، القاهرة، 1964. ص21 -22.

[45] ينظر: محمد أحمد وريّث، في إيقاع الشعر العربي، الدار الجماهرية للنشر والتوزيع، ليبيا، ط.1، 2000، ص-ص.211-219.

[46] نعيم اليافي، ثلاث قضايا حول الموسيقا في القرآن، مجلة التراث العربي، عدد 17، تشرين الأول، 1984، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص.90، ينظر كذلك:

خوسيه إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص.214.

[47] نعيم اليافي، ثلاث قضايا حول الموسيقا في القرآن، ص.90. ينظر في ما يخص علاقة البحور الخليلية بالأغراض الشعرية كتاب :عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل.دار العودة، بيروتط1، 1981.ص114 ما بعدها.

[48]المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن:

- شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تعليق غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 2003.، ج.1، ص.11.

[49] ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح. النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.1، 2000.، ج.2، ص-ص.1124-1130.

[50] أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، د.ت، ص.181.

[51] القاضي الجرجاني، الوساطة، ص.412.

[52] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتّى القرن الثامن الهجريّ)، ص.221.

[53] رينيه ويليك وأوستن وارين، نظريّة الأدب، تر. محيي الدين صبحي، ص.133.

[54] ينظر : – شوقي ضيف، الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط. 10، ص–ص.48–52.

[55] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تح. عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.7، 1998.

، ج.1، ص.385.

[56] الجاحظ،البيان و التبيين،ج1،ص385/ الحيوان، ج.1، ص.75.

[57] ينظر:– رينيه ويليك وأوستن وارين، نظريّة الأدب، تر. محيي الدين صبحي، ص.153.

– جون كوين، النظرية الشعرية(بناء لغة الشعر– اللغة العليا)،ترجمة : أحمد درويش،دار غريب للطباعة و التوزيع،ط4، ص– ص.56–57.

[58] التوحيدي، المقابسات، ص.145.

و ينظر كذلك: بول زمتور، مدخل إلى الشعر الشفاهي، تر. وليد الخشاب، ص.138.

[59] الترجيع مصطلح موسيقي ورد ذكره في مقابسات أبي حيان التوحيدي، قال: "يقال ما اللحن؟ الجواب صوت بترجيع خارج من غلظ إلى حدّة، ومن حدّة إلى غلظ بفصول بيّنة للسمع واضحة للطبع"، وليس المقصود به ما ذهب إليه المتأخرون أمثال ابن أبي الأصبع المصريّ، الذي ادعى أنه من مبتدعاته، وعرفه بقوله: "أن يحكي المتكلم مُراجعة في القول ومُحاورة في الحديث جرت بينه وبين غيره بأوجز عبارة، وأرشق سبك وأسهل ألفاظ،..." أنظر: تحرير التحبير، تحقيق حفني شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة،1383هـ. ص.590.

[60] الجاحظ، البيان والتبيين، ج.1، ص.287.

[61] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتّى القرن الثامن الهجريّ)، ص85.

[62] ينظر: محمّد لطفي اليُوسفي، الشعر والشعرية(الفلاسفة والمفكّرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه)، ص.62.

[63] عبد الرؤوف محمد، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة،1977، ص.15.

[64] الجاحظ، البيان والتبيين، ج.1، ص.138.

[65] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص.174.

[66] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص.86.

[67] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص.25.

[68] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص.182.

[69] المصدر نفسه، ص.69.

[70] جون كوين، النظرية الشعرية(بناء لغة الشعر– اللغة العليا)، ص. 102.

ألحّ جاكبسون على ضرورة مساوقة البنية الصوتية في القافية للبنية الدلالية، أنظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط.2، 1990.، ص.47.

[71] جون كوين، النظرية الشعرية(بناء لغة الشعر– اللغة العليا).

[72] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص.167.

[73] المصدر نفسه، ص.168.

[74] المصدر نفسه، ص.169.

[75] المصدر نفسه.

[76] جمال الدين بن الشيخ،الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، تر. مبارك حنون وآخران، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط.1، ص.219.

[77] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص.210.

[78] الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز،الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح. أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.، ص.461.

[79] المصدر نفسه، ص. 462.

[80] المرزباني، الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدّة أنواع من صناعة الشعر، ص.47.

[81] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص.90.

[82] ثعلب ، أبو العباس أحمد بن يحيى (200–291هـ)، قواعد الشعر، تح. رمضان عبد التواب، دار المعرفة، القاهرة، ط.1، 1966، ص.76.

[83] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص.86.

[84] الرّماني، النكت في إعجاز القرآن(ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تح. محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط.2، 1968،ص.91.

[85] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص.83.

[86] ابن طباطبا العلوي،عيار الشعر، ص.7.

[87] الرّماني، أبو الحسن (386هـ)، النكت في إعجاز القرآن(ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، ، ص.90.

[88] المصدر نفسه، ص.90.

- voir :p : Jacques Phol :L'homme et le signifiant,éditions LABOR BRUXELLES.1972.281-284.

[89] الجاحظ، البيان والتبيين، ج.1، ص.290.

[90] التوحيدي، الهوامل والشوامل، تح. أحمد أمين، وأحمد صقر، القاهرة، 1951، ص.38.

[91] المصدر نفسه، ص.23.

[92] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص.85.

[93] المصدر نفسه، ص- ص. 83-84.

[94] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح. محمود شاكر، دار المدني، جدة، ط.1، 1991، ص.8.

[95] الآمدي، الموازنة، ص.294.

[96] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص.14.