قضايا الإيقاع الصوتي وتشكّل المعنى في الخطاب الشّعري القديم

د. عمارة ويزة لعيب *

جامعة مولود معمري تيزي وزو ، ouiza.laib@ummto.dz

الإرسال: 2021/06/21 القبول:2021/10/30 النشر: 2021/12/31.

الملخّص:

حأوّلنا من خلال بحثنا إبراز مكونات قضايا الإيقاع وتشكّل المعنى في الخطاب الشّعري وتطرقنا فيه إلى قضايا الإيقاع بشقيه جمالية الإيقاع وديناميةالإيقاع الداخلي ،فتعدّ هذه المكونات جوهرية في تشكّل بنية الخطاب الشّعري، فتعتبر كقلب نابض في نفسية المتلقي ،فثائية الوزن والقافية والمعنى تظهر لنا أهمية هذه القضايا في الخطاب الشّعري ،فتثير المتلقي بجماليتها من خلال تفاعلها وتشكّل الخطاب وخلق الأفكار والمعاني التي تظهرها القراءة واستجابة القارئ.

الكلمات المفاتيح: -الخطاب الشّعري -الإيقاع -المتلقي -الوزن -القافية-الشاعر-التفاعل.

Issues of acoustic rhythm and meaning in ancient poetic discourse

Abstract:

Through our research, we tried to highlight the components of rhythm issues and the formation of meaning discourse, and we discussed in it the issues of rhythm, both in terms of aesthetics of rhythm and the dynamism of internal rhythm.

These components are essential for the recipient, rhyme and meaning shows us the importance of this Issues in poetic discourse, fascinate the

* المؤلف المرسل

recipient with their magic and adornment in his psyche through their interaction, the formation of discourse, the creation of ideas and meanings that the reading and the reader's response reveal.

Key words: - poetic speech - rhythm - recipient - rhyme - poet — interaction.

مقدّمة:

تعدّ قضية الإيقاع الشّعري من أهم القضايا النّقدية والبلاغية والعروضية التي عالجها العرب عبر نصوصهم النّقدية وخطاباتهم الشّعرية ، فهي أساس النظرية الشّعرية التراثيّة المتمثلة في عمود الشّعر لأنّها تتحكم في القالب الشّعري بل مسؤولة عن صناعة جزء كبير من شعرية النص ، فاعتنى النّقاد بشعرية القصيدة عبر جوانب إيقاعها الداخلي والخارجي ، فالإيقاع يعبر عن ذوق الجماعة الشّعرية التي تتلقى النصوص ، فيجب أن يراعي الذوق الموسيقي الإيقاعي عبر لغة مخصوصة ، فاستعمله العرب في شتى مجالات حياتهم سواء في الحروب أو الأحزان ، بل اتخذوه كمفخرة واعتزوا به لتخليد مفاخرهم .

فالإيقاع يتدفق في شريانهم ، فهو القلب النابض في تشكيل جمالية الشّعر التي تكمن فيه ، فالشاعر يسعى دائما للحفاظ على قيمة نصه الصوتية التي تسهم في جمالية الخطاب الشّعري وإثارة المتلقي. فيا ترى ما مكانة الإيقاع وما مدى إسهامه في تطوير الخطاب الشّعري القديم وتشكّل معانيه ؟

1. جمالية الإيقاع الشّعري:

تعدّ الموسيقى من العناصر المهمة في الشّعر بعامة والشّعر العربي منه بخاصة وتشكّل بالإضافة إلى الاستعمال الخاص للغة الركن الأساس في بناء الخطاب الشّعري لما تقدّمه من آفاق تبعث النشوة في نفوس القارئ والمستمع ،" فأرسطو ARISTOTE " وهو يمثل قطبا في تاريخ الفكر الإنساني ، كان سبّاقا إلى الإشارة إلى العلاقة القائمة بين الأوزان (البحور) والإيقاع بحيث يقول «من الواضح أنّ الأوزان ما هي إلاّ أجزاء من الإيقاعات»[1] لذلك اعتنى العرب بالعروض باعتباره العلم الذي يحدّد أساسيات الإيقاع الشّعري ، لقد جعل" الخليل بن أحمد الفراهيدي "(ت 175 ه) الشّعرية العربية مشروطة بعنصر الإيقاع المتناغم مع المعنى ، والمنسجم مع البيئة والغرض والمقصود ، وذلك وفقا لما كانت تقتضيه المقاييس المعتمدة لدى العرب ، بحيث يرى أنّ «الشّعر هو الكلام المقفى الموزون على مقاييس العرب»[2]. وذلك

لأنّ الشّعر العربي لا يكون شعرا بالمقاييس المتفق عليها إلاّ بالوزن الذي انتظمت على نسقه أشعار القدامى. إنّ عنصر الإيقاع هو الذي يفصل بين النظم والنثر وهو ما يؤكده" ابن طباطبا العلوي محمد بن أحمد (ت 322 ه) "في تعريفه للشعر: «كلام منظوم ، بائن عن المنثور الذي يستعمله النّاس في مخاطبتهم ، بما خصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع ، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود ، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشّعر بالعروض التي هي ميزانه ، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستعن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه»[3].فالمعرفة الذوقية ضرورية في اختيار الإيقاع المناسب للنص الشّعري .

جلي من هذا التعريف أنّ "ابن طباطبا "اهتم بالشّعر لذاته ، باعتباره بنية لغوية منتظمة على أساس الطبع والذوق الفني ، فضلا على أنه يعطى الأهمية لأثر الإيقاع في المتلقي. أما" المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد الحسن " (ت421 ه) فيقول: «...لأنّ لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ، و يمازجه بصفائه ، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه ، واعتدال نظمومه»[4]. والمرزوقي لا يختلف عن ابن طباطبا" وغيره من النّقاد الذوقيين الذين يرون في «الوزن الفارق الجوهري بين الشّعر والنثر ، وهو القطب الذي يشد انتباه المتلقي ويثير عواطفه وإحساسه»[5]. فالقارئ يسعى لإيجاد فروقات بين ما هو نثري وشعري.

ولا شك أنّ أوّل شيء يستدعي الانتباه في المعالجات النّقدية العربية لموسيقى الشّعر هو الوزن ، وذلك نظرا لحمولته وسلطته التي تبيّن القول الشّعري وتنظمه على المستويين الكمي والزمني. قال" أبو العلاء المعري" (ت442 ه) «الشّعر كلام موزون ، تقبله الغريزة على شرائط ، إن زاد أو نقص أبانه الحسّ»[6]. أما "ابن رشيق القيرواني"(ت456 ه) الذي خلف "المرزوقي" في رأيه فأبرز أهمية الوزن واعتبره: «أعظم أركان حد الشّعر ، وأوّلاها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة ، إلاّ أنّ تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن»[7]. إذا كان النّقاد الذين سبقوا "ابن رشيق" كما أشرنا رأوا أنّ الوزن اختبار قبل كل شيء ، "فابن رشيق" رأى أنّ الوزن طبع عند المبدع ، بل ذهب إلى أنّ أفضل الشّعر ما يأتي عمل عروضه بالطبع وهو الأجود والأحسن: «فتكلف العمل بالعلم في كل أمر من أمور الدّين أوفق إلاّ في الشّعر خاصة ، فإنّ عمله بالطبع دون العروض أجود لما في العروض من المسامحة في الزحاف ، وهو ما يهجّن الشّعر ويذهب برونقه»[8] لقد استمد ابن رشيق هذا الرّأي من "عبد الكريم النهشلي" (ت405ه) لما تحدث عن دواعي اختراع الموازين: «ولما رأت العرب المنثور

يند عليهم ، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم تدبروا الأوزان والأعاريض فأخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء ، فجاءهم مستويا ، ورأوه باقيا على مر الأيام ، فألّفوا ذلك وسمّوه شعرا ، والشّعر عندهم: الفطنة ومعنى قولهم: ليت شعري أي ليت فطنتي»[9] ، وهو فهم بنى عليه "ابن رشيق" رؤيته لطبيعة الإبداع الشّعري وهي مفارقة ناشئة من المفهوم النّقدي للوزن في عملية الإبداع ، وكتاب "كمال أبو ديب "عن البنية الإيقاعيّة يطرح هذه الفكرة بذكاء.

يرجع "محمد لطفي اليوسفي" إلحاح العرب على الوزن إلى سببين رئيسين هما: كونه يعمّق الإيقاع ويرفده ، وهذه مهمة أوّلى. أما المهمة الثانية ، وهي أكثر أهمية من الأوّلى فتتجلى في دوره التميّزي. إنّ الوزن حين يحلّ في الخطاب يقيه من التلاشي في ما ليس منه أي انّه يضع حدا فاصلا بين الشّعر وما ليس بشعر[10]. أما "محمد عبد العظيم" فيرى أنّه بالإمكان تحديد مفهوم الوزن وعلاقته بالشّعر ، وكيفية التعامل معه عند الخلق ، لأنّ الوزن عنصر أساس وملازم لكل خطاب شعري: «وهو جملة من القوانين العامة تحدّد مجالا يمكن للشاعر التصرف في داخله حسب ما يمليه عليه ذوقه وطبعه ويلحق بتلك القوانين الكليّة جملة من التغييرات ، على الشاعر أن يستعمل منها ما يسمح به الذوق السليم والطبع الصحيح»[11].

على الرّغم من أهمية الوزن في بناء الخطاب الشّعري فإنّ الطبع هو الشرط الأساسي الواجب توفّره في المبدع ، ومن هنا ندرك تصور" ابن رشيق" للإبداع ، فهو عنده يقوم على التلقائية والارتجال ، والوزن عنصر منهما ، فطبيعة الإبداع وظروف خلقه هي التي تفرض الوزن على الشاعر وتتفاوت القيمة الجمالية للإبداع بمقدار سلامة وزنه[12]. ويرى "حاتم الصكر "أهمية الوزن والشكل المميز للشعر إيقاعيا ، فالنص الشّعري يصبح ناقصا معيبا دون الوزن و هذا الطرح النّقدي يلبي دون شك الفهم القائم على افتراض موسيقي محدّد المصدر في الشّعر ، وهذا المحدّد هو الموسيقى المتحقّقة بالوزن دون فحص الشّعر على وفق المستويات الأخرى الدلالية والتركيبية ، والاكتفاء بمستوى واحد هو المستوى الصوتي[13] ، فالصوتي هو المنطلق.

وعلى الرّغم من أهميّة الإيقاع في توجيه الوظيفة الجمالية للخطاب الشّعري ، فإنّ "علوي الهاشمي" يتوجه توجها آخر إذ يذهب إلى أنّ الإيقاع الشّعري (الوزن) يجب أن يتحول إلى قالب نمطي جاهز ، تصب فيه آلاف القصائد ، بمختلف المضامين الفكرية والنفسية والفنيّة ، دون أدنى تمييز بين تجربة وأخرى أو بين لغة ولغة أو بين مستوى وسواه. الأمر الذي يفرض في النّظر النّقدي فصلا تعسفيا ملحوظا بين شكل القصيدة ومحتواها ، أو بين بنيتها

العميقة وبنيتها الظّاهرة ، وتلك وجهة نظر تجاوزها النّقد الحديث بأشواط طويلة منذ أن عمق هذا النّقد مستويات العلاقة بين هذين الوجهين من البنية الواحدة في النّص الشّعري ، وهو ما يسمّى أحيانا بالشّكل الخارجي والشّكل الداخلي على كل من مستوى المضمون فكرا وعاطفة ، واللّغة تركيبا و تخييلا والإيقاع وزنا وتكوينا[14] ،ولكن الشعر هو تفاعل بين اللّغة والوزن والخيال.

لذلك أضاف "ابن رشيق" عنصرا أخر في تشكيل شعريّة الخطاب الشّعري وهي القافية التي تعدّ زاوية القصيدة وسرّ قوّة البيت الشّعري إذ يحتاج لها المعنى كي يتم وهي ذات تأثير كبير وعجيب في الموسيقى ، بالإضافة إلى جمالها الفنّي لأنّها آخر ما يتبقى في ذهن السامع عن البيت ، وقد أوّلاها العرب اهتماما كبيرا بما أدركوه من تأثيرها القويّ في العملية الشّعرية «فالقافية تكرار صوتي يؤدي دورا تنظيميا في القصيدة وتنظّم الإيقاع لأنّها إشارة تعلم بنهاية البيت ، وتربط الأبيات ببعضها حين تحقق الجناس اللّفظي»[15] فلا تجانس دون جرس موسيقي عذب.

والوزن عند الشّعراء لا يكون بالطّبع وإنّما على تخيّر ، فالمبدع هو الذي يختار وزن قصيدته كما ذهب إلى ذلك "قدامة ابن جعفر"(276 ه) فالوزن: «ما كان سهل العروض من أشعار يوجد فيها وإن خلت من أكثر نعوت الشّعر»[16] ، كذلك ذهب" ابن طباطبا "في معرض حديثه عن إبداع النص الشّعري وخلقه كما سبق ، «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة محض المعنى الذي يريد بناء الشّعر عليه في فكره نثرا ، وأعدّ له ما يلبّسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول عليه»[17].

و قد ذهب إلى ذلك أيضا" المرزوقي " بقوله:... وإنّما على تخيّر من لذيذ الوزن لأنّ لذيذه يطرب الطّبع لإيقاعه ، ويمازجه بصفائه ، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه ، واعتدال نظومه[18] غير أنّ" ابن رشيق" يذهب مذهبا آخر ، فبعد أن أبرز أهمية الوزن اعتبره ركنا أساسيا بل من أعظم أركان الشّعر: «فالوزن أعظم أركان حد الشّعر ، وأوّلها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة ، إلاّ أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن»[19] يقول الخليل «إنّ القافية آخر ساكن في البيت إلى أوّل ساكن يلقاه مع المتحرك قبل الساكن الأوّل»[20] فهذا الرأي هو السائد وسار عليه أغلب النّقاد لأنّها تشكّل مع الوزن الهيكل الخارجي لبنية الخطاب الشّعري.

أما "ابن السراج"(ت 316 ه) فيرى أنّ القافية محددة في «كل ما يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة ، هذا هو المفهوم من تسميتها قافية ، لأنّ الشاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوّة ، أو تكون على بابها كأنّها تقفو ما قبلها»[21] أما "ابن رشيق" فإنّه يري أنّ القافية «شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر ،ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»[22] ، ويري أنّ القافية شريكة الوزن من حيث الإيقاع ، فأي شعر تنعدم فيه لا يمكن أن يطلق عليه هذه التسمية ، لأنّ القافية تلزم نهاية كل بيت. كذلك تحدث عن المقيّد والمطلق من القوافي قائلا: «لأنّه لو صّح معنى القول الأخير لم يجر أن يسمى آخر البيت الأوّل قافية ، لأنه لم يقف شيئا ، وعلى أنّه يقفو إثر البيت يصح جدا»[23]. فنرى مع "ابن رشيق "الحروف والحركات التي تتشكّل منها القافية محصورة في ستّة أحرف وستّ حركات يقول: «وجميع ما يلحق القوافي من الحروف والحركات ستّة أحرف وستّ حركات ، فالأحرف: الروي ، الردف ، والتأسيس ، والوصل والخروج ، والدخيل ، والحركات: الإطلاق والحذو ، والرسّ ، والتوجيه ، والنّفاذ والإشبّاع والذي يجتمع منها في قافية واحدة خمسة أحرف ، وهي: التأسيس ، والروي ، الصلة والخروج ، والدخيل ، وكلها يلزم تكراره بعينه إلاّ الدّخيل ، وأربع حركات هي: الرسّ والإشباع ، والإطلاق والنّفاذ»[24] وذلك قول الشاعر:

«يوشك من فرّ من منيّته في بعض غرّاته يوافقها»[25].

إنّ كلّ هذه الآراء المفسّرة لمعنى القافية والموضحة لحدودها ، تجتمع في إطار مشترك يتحدّد في «اعتبارها خاصية شعرية ، ومكوّنا محوريّا لا غنى عنه في بناء موسيقية النّص الشّعري ، إنّها تشكّل ظاهرة التماثّل ، أو التناسب الصّوتي»[26]، وهو ما ذهب إليه "الشكلانيّون الرّوس Les Formalistes russes " في حديثهم عن التّوازي إذ يذهب " رومان ياكبسونROMAN JAKOBSON" إلى أنّ التّوازي يكسب: «الأبيات المترابطة انسجاما واضحا و تنوّعا كبيرا في الآن نفسه. إنّ القالب الكامل يكشف بوضوح تنوّعات الأشكال والدّلالات الصوتيّة والنحويّة والمعجميّة»[27]فالتّوازي «يتضمّن بالتّأكيد نوعا من التّشابه ، على العكس ممّا هو الوضع في حالتي التّطابق التّام أو التّمايز المطلق»[28]، حيث يتم تكرار عدّة أصوات في أواخر البيت الشّعري ، بل يعتبر بمثابة فواصل إيقاعيّة يلتزم بها في كل القصيدة الشّعرية أي في نهاية كل بيت ، فيتلذّذ بها المتلقي. فلم يكن مصطلح القافية حكرا على النّقد العربي ، إنّما عرفه الغربيّون على المستوى النّظري أو التّطبيقي ، فنأخذ على سبيل المثال الدّراسة القيّمة التي أنجزها "جون كوهن JEAN COHEN " ، وضمنها في كتابه "بنية اللّغة

الشّعرية" ، حيث انطلق من فرضيّة مركزيّة مؤداها «أنّ القافية ظاهرة شديدة التّعقيد ، حيث تمثّل صورة بلاغية تندرج في إطار النّظم المطرّد إلى جانب الوزن والجناس»[29]، فتحديد القافية يساعد النّاقد الأدبي على فهم خصوصيات القصيدة.

وعليه ، فإنّ جميع «أساليب الإقصاء والقدح والإنكار التي تعرضت لها القافية ليس لها مسوغ مقبول ما دام الفنّ الشّعري يجعل الموسيقى مبدأه المحور وركيزته الأساس»[30]. فالقافية لها دور في عملية الإبداع «فباعتبارها هيكلا ثابتا في القصيدة وحاملة الدّلالة فهي موجودة على كل مستويات بنية ما ، وإذن فمن المسلّم به أنّها ليست مجرد حلية صوتية»[31].

إنّ جدلية الوزن والقافية والمعنى تظهر لنا مدى أهميّة القافية في البيت الشّعري ، فهي تهزّ النّفس وتحرّك الوجدان من خلال الإيقاع المتوّلد من تضافر كل هذه العناصر في تشكيل بنية الخطاب الشّعري.

2 دينامية الإيقاع الداخلي:

يعدّ الإيقاع الدّاخلي «تتابعا منتظما لمجموعة من العناصر ، يستمدّ سماته من المعاني والدّلالات التي تحدّد إطار القصيدة أو المقطع الشّعري ، انطلاقا من التّفاعل الدّلالي ، وقوّة التّجاذب بين هذه المعاني والمتلقي من جهة ، وبينها وبين البيئة المنتجة لها من جهة ثانية»[32] وضمن الوزن والإيقاع تتموقع القافية كوحدة صوتية تكسب القصيدة إيقاعا خاصّا ف"صلاح يوسف عبد القادر" يرى بأنّ ثمة: «إيقاعا داخليا ينبه حاسّة السّمع لدى المتلقي وهذا الإيقاع ناجم عن التّركيب البديعي الذي يشكّل النّسيج الدّاخلي للبيت الشّعري ، وتتباين قوّة الإحساس بهذا الإيقاع من تركيب لآخر ومن هنا فإنّنا نطمئنّ إلى القول أنّ المحسّنات البديعية وخاصة اللّفظية منها تعطي أداء إيقاعيّا بالقدر نفسه الذي يعطي أداء بلاغيّا»[33].

و تحدّث "ابن رشيق" عن عيوب الشّعر ومن بين هذه العيوب الزّحاف فيرى أنّ "قليله يستحسن دون كثرة ، لأنّ الإكثار فيه يفسد رونق الشّعر كالقبل (إقبال سواد العين على الأنف) اليسير والفلج واللّثغ والمعيب أكثر كالفّدع والوكع والكزام مثل قول امرئ القيس

«وتعرف فيه من أبيه شمائلا ومن خاله ، أو من يزيد ، ومن حجره
سماحة ذا ، وبرّ ذا ، ووفاء ذا ، ونائل ذا: إذا صحا ، وإذا سكر»[34]

فلهذا أجمع العلماء بالشّعر أنّه ما عمل في معناه مثله ، إلاّ أنّه على ما تراه من الزّحاف المستكره ، "فابن رشيق" ينوّع الأمثلة التي استشهد بها بين معاصريه ومتقدميه بل راجع

لثقافته الواسعة في الشّعر العربي ، ومن الزحاف قبيح لا تقبله النفس والدليل على ذلك قول "الأصمعي": «الزّحاف في الشّعر كالرّخصة في الفقه ، لا يقدم عليها إلاّ فقيه»[35].

فلابدّ للشّاعر أن يلتزم قواعد الشّعر وأن يرقى إلى قيمة الفنّ ويأتي بألطفها موقعا ولا يشوّش جمالها بتلك الزّحافات. وكذلك نرى أنّ" ابن رشيق "«ركّز على ظاهرة التّكرار التي تعتبر من الظّواهر الأسلوبيّة التي يبدو أنّها تميّز النّص الشّعري ، والتي يرى البعض أنّها المبدأ الذي ينبني البيت الشّعري على أساسه»[36]. ويذهب" يوري لوتمان LOTMAN YOURI" إلى أنّ: «التّكرار في النّص الأدبيّ يتجلّى باعتباره إحداثا لمبدأ التّنظيم على مستوى الموقعي ، نعني التّنظيم عن طريق التّكافؤ»[37] ، فالتّكافؤ هو الّذي يحقّق تنظيم النّص.

ونرى أثناء رصد" ابن رشيق" بعض الظّواهر الأسلوبيّة في تجربة المتنبّي كظاهرة التّرديد: «وهو أن يأتي الشّاعر بلفظة متعلّقة بمعنى ، ثم يوردها بعينها متعلّقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسم منه»[38] سمع أبو الطيب باستحسان هذا النّوع فجعله نصب عينيه حتى مقته وزهد فيه ولو لم يكن إلاّ قوله:

«فقلقلت بالهمّ الّذي قلقل الحشا قلا قل عيس كلهنّ قلاقل»[39].

كذلك نجده يكشف لنا إيقاع المتنبّي من خلال كلمات مثل "الخيل" بحيث يقول: «وقد ذكر أبو الطيب الخيل أيضا في كثير من شعره ، وكان يؤثّرها على الإبل ، لما يقوم في نفسه من التهيّب بذكر الخيل ، وتعاطي الشّجاعة»[40]. فكلمة الخيل عند "المتنبّي" لم تكن مجرّد كلمة يراد بها بناء الإيقاع على نحو تفاضلي على كلمة الإبل فحسب ، بل أصبحت شاهدا على تفرّد الشّاعر بإيقاع يميّز الشّاعر وهذا ليس في بناء الصّورة الفنيّة إنّما في الخطاب الشّعري بدلالته المتعدّدة ، كذلك أورد بيتا لابن الرّومي" في توظيفه جزءا كبيرا للجناس يقول:

«للسّود في السّود أثار تركن بها لمعان من البيض تثنى أعين البيض»[41].

فنلاحظ التّكرار الحاصل بين البنى مرّتين في الشّطر الأوّل ، وآخري في الشّطر الثّاني ، ونلاحظ تجانس الحروف وتشابهها فهذا ما أعطى جماليّة في تكوين الإيقاع الدّاخلي. "السود" الأوّلى يعنى بها اللّيالي والثّانية شعرات الرأس ، أما "البيض" الأوّلى فيعنى بها الشيبات والأخرى النّساء.

وبناء على ذلك يكون" ابن رشيق" قد سجّل محاولة في الاستدلال على الإيقاع عن طريق المفردات لحظة نقديّة متميّزة ، فالقافية ليست ظاهرة صوتيّة فقط من بين ظاهرة تكرار الأصوات ولكنّها ظاهرة دلاليّة تتوّلد عند المزج بين ظاهرة التّكرار الصّوتي والاختلاف الدّلالي لذلك انتبه" الشكلانيّون الرّوس" انتباها قويّا إلى كون البيت الشّعري يمكنه أن يستغني عن الوزن ، ولكنّه لا يستطيع الاستغناء عن الإيقاع. يقول "توماشفسكيTOMASHEVSKY ": «يمكن للخطاب أن يتوفّر عليها البيت دون أن يعرض أي هيكل عروضي» [42] ،فالخطاب هو هيكل معنوي وشكلي وموسيقي.

ويلاحظ" الشكلانيّون الرّوس "أنّ مفهوم الإيقاع «يفقد صفته المجرّدة ويصبح مرتبطا بالجوهر اللسّاني للشّعر من هنا كان استنتاجهم أنّ الخطاب يمكن أن يبقى شعرا حتى مع عدم المحافظة على الوزن ، فالهدف الّذي يحققه الإيقاع وهو الانسجام ، يمكن أن يتحقق بطرق عديدة ، ليس الوزن إلاّ واحدا منها ، فيما يظلّ للنصّ الشّعري في الأبنية الأخرى مجال لاستجلاء صور متعدّدة للإيقاع يحقّقها الشّاعر من خلال تنظيم الأفكار والمعاني وإخفاء الدّلالات ، كما تظهرها القراءة واستجابة القارئ جماليّا أي أنّ المهمّة الفنيّة للإيقاع يتولّاها الشّاعر ، فيما يستكملها القارئ جماليّا»[43] ، فالقارئ يمارس إبداعه داخل القصيدة أثناء تلقيها .

3. خاتمة:

يعتبر الإيقاع بشقّيه ركيزة أساسيّة في تكوين الخطاب الشّعري وعمليّة الخلق في القصيدة العربيّة التّراثية ، و قد أحدث هذا الإيقاع نغمات ذهنيّة في نفسيّة المتلقي من حيث التّكرار والتّجانس الصّوتي الّذي أصبح كجسر التّواصل بين القارئ وإحداث عمليّة التّفاعل بين مكوّنات النّص الشّعري وقيمته الصّوتية لدى المتلقي ، التي أصبحت كشرايين تنبع من نفسيّة الشّاعر ، فثنائية الوزن والقافية والمعنى تبرز لنا أهميّتها في النّص الشّعري و تثير الوجدان وتهزّ النّفس من خلال تفاعلها وانسجام الإيقاع في تشكيل الخطاب الشّعري من خلال عمليّة الخلق والإبداع في الأفكار والمعاني التي تظهر القراءة واستجابة السّامع جماليّا فالشّعر بديهة وارتجال.

مصادر البحث و مراجعه:

1. إبراهيم عبد النور: **اتجاهات النقد في المغرب العربي بين القرن الرابع والثامن للهجرة**، أطروحة لنيل شهادة الدكتورة ، جامعة وهران ، 2008-2009.
2. ابن السراج: **الكافي في علم القوافي**، تحقيق: (رضوان الداية) ، د.ط ، بيروت ، 1968.

3. ابن رشيق أبي علي الحسن: **العمدة، في محاسن الشّعر وآدابه ونقده** ، ج1 ، تحقيق: صلاح الدين الهواري وأهدى عود ، دار ومكتبة الهلال ، ط1 ، بيروت ، 1996.
4. ابن طباطبا العلوي محمد بن أحمد: **عيار الشّعر** ، تح: (محمد زغلول سلام)، منشأة المعارف ، ط3 ، القاهرة ، 1965.
5. أبو محمد القاسم السجلماسي: **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تح: (علال الغزي)، مكتبة المعارف ، ط1 ، المغرب ، 1980.
6. أرسطو طاليس: **فن الشّعر** ، تحقيق: عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة ، ط2 ، بيروت ، 1973.
7. جمال الدين بن الشيخ: **الشّعرية العربية**، تر: (مبارك حنون ، محمد الولي ومحمد أوراغ)، دار توبقال للنشر ، ط1 ، الدار البيضاء ، 1996.
8. جون كوهن: **اللغة العليا**، تر: (محمد الوالي ومحمد العمري)، دار توبقال للنشر ، ط1 ، الدار البيضاء ، 1986.
9. حاتم الصكر: "**أسلوبية جديدة لإيقاع الشّعر المعاصر**" ، مجلة الأقلام ، مجلد1 ،دار الثقافية العامة ، بغداد ، 1990.
10. ذخائر العرب ، **رسالة الغفران لأبي العلاء المعري**، تح: (عائشة عبد الرحمان)، دار المعارف ، ط5 ، مصر 1969.
11. رومان ياكبسون: **قضايا الشّعرية** ، تر: (محمد الوالي ومبارك حنون)، دار توبقال للنشر ، ط1 ، الدار البيضاء ، 1988.
12. السكاكي أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر: **مفتاح العلوم**، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1983.
13. السيرافي ، **في النحو في ضوء شرحه لكتاب سيبويه**، تح: (عبد المنعم الفايز)، دار الفكر ، دط ، بيروت ، 1983.
14. صلاح يوسف عبد القادر: **في العروض والإيقاع الشّعري، دراسة تحليلية تطبيقية** ، ط1 ، الجزائر ، 1996.
15. عبد القادر بوزيدة: "**دراسة ظاهرة أسلوبية التكرار، التكرار في قصيدة السياب رجل النهار**" مجلة اللّغة والآداب ، الجزائر ، دت.
16. عبد الكريم النهشلي ، **اختيار الممتع في علم الشّعر وعمله**، تح: (منجي الكعبي)، دار العربية للكتاب ، ط2 ، تونس 1977.
17. علوي الهاشمي: **فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت ، 2006.
18. على يونس: **نظرة جديدة في موسيقى الشّعر العربي**، الهيئة المصرية للكتاب ، دط ، القاهرة ، 1993.
19. فيكتور ايرليخ: **الشكلانية الروسية**، تر: (الولي محمد)، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ، 2000.
20. قدامة ابن جعفر: **نقد الشّعر**، تح: (محمد عبد المنعم الخفاجي)، الناشر مكتبة الكليات الأزهرية ، ط1 ، القاهرة ، 1978 .
21. محمد الدمنهوري: **الحاشية علي متن الكافي في علمي العروض والقوافي**، مطبعة التقدم العلمية ،الطبعة ، مصر ، 1981.

22. محمد العظيم: **في ماهية النص الشّعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ط1 ، لبنان ، 1994.
23. محمد لطفي اليوسفي: **الشّعر والشّعرية**، شركة أوربيس للطباعة والنشر ، د.ط ، تونس ، 1992.
24. المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن: **شرح ديوان الحماسة**،ج1 ، تح: (أحمد أمين وعبد السلام هارون) ، دار الجيل ، ط1 ، بيروت ، 1991.
25. يوري لوتمان: **تحليل النص الشّعري، بنية القصيدة**، تر: (محمد فتوح أحمد)، كلية دار العلوم ، دار المعارف ، دط ، القاهرة ، 1995.

- الهوامش والإحالات:

[1]- أرسطو طاليس: **فن الشّعر** ، تحقيق: عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة ، ط2 ، بيروت ، 1973 ، ، ص13 وما بعدها.

[2] - محمد الدمنهوري: **الحاشية علي متن الكافي في علمي العروض والقوافي**، مطبعة التقدم العلمية ،الطبعة ، مصر ، 1981 ، ص13.

[3]- ابن طباطبا العلوي محمد بن أحمد: **عيار الشّعر** ، تح: (محمد زغلول سلام)، منشأة المعارف ، ط3، القاهرة ، 1965 ، ص41.

[4]- المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن: **شرح ديوان الحماسة**، تح: (أحمد أمين وعبد السلام هارون)، دار الجيل ، ط1 ، بيروت ، 1991 ، ج1 ،ص10.

[5]- أبو محمد القاسم السجلماسي: **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تح: (علال الغزي)، مكتبة المعارف ، ط1 ، المغرب ، 1980 ، ص218.

[6]- **أبو العلاء المعرى** :**رسالة الغفران** ، تح: عائشة عبد الرحمان ، دار المعارف ، ط9، القاهرة ، 1977 ، ص251.

[7]- ابن رشيق أبي علي الحسن: **العمدة، في محاسن الشّعر وآدابه ونقده** ، تحقيق: صلاح الدين الهواري وأ.هدى عود ، دار ومكتبة الهلال ، ط1 ، بيروت ، 1996 ، ج1 ،ص237.

[8]- المصدر نفسه ، ص260.

[9]- عبد الكريم النهشلي ، **اختيار الممتع في علم الشّعر وعمله**، تح: (منجي الكعبي)، دار العربية للكتاب ، ط2 ، تونس 1977 ، ص24.

[10]- ينظر: محمد لطفي اليوسفي: **الشّعر والشّعرية**، شركة أوربيس للطباعة والنشر ، د.ط ، تونس ، 1992 ، ص57.

[11]- محمد العظيم: **في ماهية النص الشّعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ط1 ، لبنان ، 1994 ، ص55.

[12]- ينظر: إبراهيم عبد النور: **اتجاهات النقد في المغرب العربي بين القرن الرابع والثامن للهجرة**، أطروحة لنيل شهادة الدكتورة ، جامعة وهران ، 2008-2009 ، ص148.

[13]- ينظر: حاتم الصكر: "**أسلوبية جديدة لإيقاع الشّعر المعاصر**"، مجلة الأقلام، دار الثقافية العامة، بغداد، 1990، مجلد1، ص60-61.

[14]- ينظر: علوي الهاشمي: **فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2006، ص216.

[15]- عبد القادر بوزيدة: "**دراسة ظاهرة أسلوبية التكرار، التكرار في قصيدة السياب رجل النهار**" مجلة اللّغة والآداب، الجزائر، د.ت، ص14.

[16]- قدامة ابن جعفر: **نقد الشّعر**، تح: (محمد عبد المنعم الخفاجي)، الناشر مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، القاهرة، 1978 ص78.

[17]- ابن طباطبا العلوي: **عيار الشّعر**، ص43،.

[18]- المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، ص10.

[19]- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص237.

[20]- السيرافي، **في النحو في ضوء شرحه لكتاب سيبويه**، تح: (عبد المنعم الفايز)، دار الفكر، دط، بيروت، 1983، ص500.

[21]- ابن السراج: **الكافي في علم القوافي**، تحقيق: (رضوان الداية)، د.ط، بيروت، 1968، ص89.

[22]- ابن رشيق: **العمدة**، ج1، ص261.

[23]- المصدر نفسه، ص265.

[24]- نفسه، ص278.

[25]- نفسه ،ص278

[26]- السكاكي أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر: **مفتاح العلوم**، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ص283.

[27]- رومان ياكبسون: **قضايا الشّعرية**، تر: (محمد الوالي ومبارك حنون)، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988، ص106.

[28]— يوري لوتمان: **تحليل النص الشّعري، بنية القصيدة**، تر: (محمد فتوح أحمد)، كلية دار العلوم، دار المعارف، د.ط، القاهرة، 1995، ص129.

[29]- جون كوهن: **اللغة العليا**، تر: (محمد الوالي ومحمد العمري)، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986، ص94.

[30]- المرجع نفسه، ص73.

[31]- جمال الدين بن الشيخ: **الشّعرية العربية**، تر: (مبارك حنون، محمد الولي ومحمد أوراغ)، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1996، ص217.

[32]— علي يونس: **نظرة جديدة في موسيقى الشّعر العربي**، الهيئة المصرية للكتاب، د.ط، القاهرة، 1993، ص17.

[33]- صلاح يوسف عبد القادر: **في العروض والإيقاع الشّعري، دراسة تحليلية تطبيقية**، ط1، الجزائر، 1996، ص160.

[34]- ابن رشيق: **العمدة**، ص244.

[35]- المصدر السابق، ص245.

[36]- عبد القادر بوزيدة: "**دراسة ظاهرة أسلوبية التكرار، التكرار في قصيدة السياب رجل النهار**"، ص50.

[37]- يوري لوتمان: **تحليل النص الشّعري، بنية القصيدة** ، ص63.

[38]- ابن رشيق: **العمدة**، ج1 ، ص519.

[39]- المصدر نفسه ، ص523.

[40]- نفسه ، ص369.

[41]- نفسه ، ص505.

[42]- فيكتور ايرليخ: **الشكلانية الروسية**، تر: (الولي محمد)، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ، 2000 ، ص73.

[43]. حاتم الصكر: "**أسلوبية جديدة لإيقاع الشّعر المعاصر**" ،ص61.