خصائص الإيقاع في مسمّطة " سلاف دنّ" لأبي نواس

Rhythm Properties in Abi Nawas's Projected Poem"Solef Dann"

الدكتور محمّد صالح حمراوي أستاذ أوّل مميّز درجة استثنائيّة
المعهد العالي للعلوم الإنسانيّة (تونس)
البريد الإلكتروني mohamed.hamraoui@gmail.com
رقم الهاتف 21698565454+

تاريخ الإرسال :2020/09/19تاريخ النشر 2020/12/29

مُلخّص البحث

تدور في هذا المقال خصائص الإيقاع في مسمّطة " سلاف دنّ" لأبي نواس. وقد أشرنا في البداية إلى صعوبة حدّ الإيقاع باعتبارها مفهوما تتقاطع فيه علوم شتى وله صلة بالذات المتكلّمة التي تصرّف القول وفق ما تعايشه ارتياحا أو توتّرا. ثمّ عرّفنا المسمّط الذي يعدّ خروجا عن منوال القصيدة النموذج. وعرّجنا على إظهار فاعليّة العروض بحرا وقافية وزحافا في إظهار تغاير هذا النوع الشعري عن غيره وأخصبنا هذه النظرية الإيقاعيّة بدور الأصوات جهرا وهمسا، والبلاغة بيانا وبديعا في إخراج إيقاع القصيدة المحدثة متمايزا عن سابقاتها مفصحا عن تغيّر حضاريّ، من حضارة عربيّة بدويّة إلى حضارة وافداة حضريّة لها خصوصيّاتها الكونيّة.

الكلمات المفاتيح: شطر، ترصيع، جناس، طباق، صوت، ثقل، قوّة، تلوين إيقاعيّ، خفّة

Article Summary

In this article, we dealt with the characteristics of rhythm in the poem "Solef Dann" of Abu Nawas, and we mentioned at the beginning the difficulty of the rhythm limit as a concept in which various sciences cross, and it is related to the self-talker, who behaves according to what we live in relief or tension. Then we knew the scalpel, which is a departure from the pattern of the poem, the model. We are used to showing the effectiveness of performances by poem mode, rhyme, and creepingly in showing the variation of this poetic genre from others. We fertilized this rhythmic theory with the role of voices loudly and whispering. Rhetoric is a statement and exquisite in producing the rhythm of the updated poem, distinct from its

predecessors, revealing a civilization change, from a bedouin Arab civilization to an incoming civilization that has its cosmic specificities.
Key Terms: halves, studs, anagrams, counterpoint, sound, weight, strength, rhythmic coloring, lightness

1- المقدّمة:

ما زال مفهوم الإيقاع، كأوّل عهده، مستفزّا لأذهان دراسيه. فلا يبين عن حقيقته الزئبقيّة إلاّ بعد لأي. فيتجلّى في وسوم تبلغ درجة التّمايز داخل نصوص المدوّنة عينها، بل داخل النّصّ ذاته. وقد استأنسنا بمحاولات نقديّة سعت إلى هتك حجبه وتوضيحه، ومنها العربيّ مثل " نظرية الإيقاع في الشعر العربي" [1] و" الإيقاع في شعر السيّاب"[2] و" تاريخية الإيقاع الشعري العربي" [3]، والغربيّ مثل " بحث في إيقاع الشعر والنثر"[4] و" مدخل إلى الشعريّة: مقاربة في نظريّات الأدب"[5] و" الإيقاع في قصيدة سان جان بيرس "[6] و" قاموس الشّعريّة والبلاغة"[7] . ولاحظنا أنّها زادتنا حيرة بإقرار عجزها عن إدراكه. ومدار العسر فيه أنّه يستغرق كلّ المحاولات النّقديّة التي تحاول ضبطه فيستوعبها ولا تستوعبه لاختلاف ملتقطيه ثقافة وبيئة، وطرق رصد ولالتباسه بعلوم أخرى، ولصلته بـ«مكوّنات متعدّدة من صوتيّة وصرفيّة ونحويّة وبلاغيّة وعروضيّة ودلاليّة»[8]. وهذا محفّز لمحاولة رصده في قصيدة اعتبرت من رحم شكل نظميّ لحقته الهجنة.

إنّه المسمّط الذي يغاير القصيدة. وهو ما صدح به باحث بقوله: إنّه « يمسّ بالتّغيير كلاّ من البيت، والشّطر، والقافية، في الوقت الذي يعمد فيه

الشّاعر إلى المزاوجة بين بيت أساسيّ مصرّع والأشطر المقفّاة المتتابعة المستقلّة عن سابقاتها بحرف رويّ متميّز ثمّ يعود إلى إدراج شطر أخير يتّفق والبيت المصرّع الأوّل في قافيّته »[9]. ويرفد باحث آخر هذا الرّأي في إشارته إلى استنقاص شأو التسميط قائلا: « ومهما تكن فاعلية المعارضة التي يمارسها هذا العنصر فإنّ انتظامه يؤدّي إلى ضعف التوقّع ممّا يقتضي تغييره أو توقيف القصيدة عند طول محدود جدّا (...) أمّا في العصور المتأخّرة فإنّ الكثير من المخالفات المنشطة للفاعلية التوازنيّة وكسر التوقّع قد قنّن، وعلى رأسها التسميط. فصارت، بذلك، عبئا إضافيّا ساهم في جمود الشعر. وهذه هي الحالة التي وقعت فيها الموشّحات. فقد يخيّل، مع النظرة الأولى، أنّها تمرّد على القوانين الثابتة في الشعر الكلاسيكي (ثورة على القافية والوزن) غير أنّ تحليل بنيتها الفنيّة يكشف على قيامها على نظام معقّد مثقل بالتفصيلات الثانويّة التي كان القصيد التقليدي متحرّرا منها»[10]. هذا شاهد يعلّق بالرؤية إلى المسمّط بعين النقص.

ولذا، بدا الحديث عن هذا الشّكل الشّعريّ مثيرا للجدل. فهو يكشف مؤامرة خطيرة قد دبّرت بين السّلطتين نقدا وسياسة بالصّمت المتعمّد عن ضبطه، متى علمنا أنّه مقترن بآدم الشّعر امرئ القيس الّذي رجّح أنّه الأب الأوّل للمنظوم. وتزداد الحيرة في كونه السبب الرّئيسيّ في ظهور الموشّح بالهامش الّذي أربك المركز المتباهي بقصيدته النّموذج. وهذا ما أوقع النقد في حرج يرتد إلى الوقوف في المنتصف بين حدّ المسمّط والاعتراف به شعرا هجينا وافدا من بيئة لا تشبه بيئة القصيد تربة وثقافة. والخشية أنّه يفتح الباب واسعا أمام عدّة تأويلات وهي إمكانية التّمرّد على النّموذج المقدّس الّذي يدعي استغراق المنجز الشّعريّ في سيرورته وإنتاج نموذج بديل. ولذلك، تأخّر تعريفه. وسنبدأ في تعقّب تاريخيّة هذا الشّكل النّظمي برصد نشأته الأولى بقصارها وبأوزانها القديمة، وأغراضها، لنثني باستواء المسمّط شكلا شعريّا له مقوّماته التي جعلته يبنى على المعارضات وعلى المطوّلات.

فقد حاول النّقّاد شدّ هذا الشّكل النّظميّ إلى أب معلوم في إشارة إلى أنّ امرأ القيس قد سبق إلى هذا الشكل الشّعريّ قصد إظهار أنّه من توابع القصيد الذي مثّل إطارا أوحد يشدّ إليه كلّ إبداع نظميّ. ولذلك، أوردوا مسمّطة قصيرة ادّعي أنّها له، بحثا عن صلة قربى بينه وبين القصيدة درءا لكلّ مروق عن نموذجهم الذي استوى شكلا شعريّا رسميّا ملبيا لأهواء السّاسة ومطمئنا للنّقاد ويسيرا على المتلقي استهلاكه. ولهذه المسمّطة ما يستجيب لمقوّمات المسمّط ببيت مصرّع و أربعة أقسمة على غير قافيته، وبإعادة قسيم واحد من جنس ما ابتدأ به الشّاعر. وصورته الآتي:

تَوهَّمْتُ مِن هِنْدٍ مَعالِمَ أَطْلالِ عَفاهُنَّ طُولُ الدَّهْرِ في الزَّمَنِ الخَالِي
مَرابِعُ مِنْ هِنْدٍ خَلَتْ وَمَصايِفُ يصِيحُ بِمَغْناها صَدًى وَعَوازِفُ
وَغَيَّرَها هُوجُ الرِّياحِ العَواصِفُ وَكُلُّ مُسِفٍّ ثُمَّ آخَرُ رادِفُ
بِأَسْحَمَ مِنْ نَوءِ السِّماكَينِ هَطّالِ
ومُسْتَلْئِمٍ كَشَّفْتُ بالرُّمْحِ ذَيْلَه أَقَمْتُ بِعَضْبٍ ذي **سَفاسِقَ** مَيْلَه
فَجَعْتُ به في مُلْتَقَى الحيِّ خيْلَه تركتُ عِتاقَ الطير تَحْجِلُ حَوْلَه
كأنَّ على سِرْبالِهِ نَضْحَ جِرْيالِ[11]

وتنسب إليه مسمّطة أخرى وصورتها الآتية:

خَيالٌ هاجَ لي شَجَنا فَبِتُّ مُكابِداً حَزَنا
عَمِيدَ القلْبِ مُرْتَهَنا بذِكْرِ اللّهْوِ والطَّرَبِ
سَبَتْني ظَبْيَةٌ عَطِلُ كأنَّ رُضابَها عَسَلُ،
يَنُوءُ بخَصْرِها كَفَلُ بنَيْلِ رَوادِفِ الحَقَبِ
يَجُولُ وِشاحُها قَلَقا إذا ما أُلْبِسَتْ، شَفَقا
رقاقَ العَصْبِ، أَو سَرَقا مِن المَوْشِيَّةِ القُشُبِ
يَمُجُّ المِسْكَ مَفْرِقُها ويُصْبي العَقْلَ مَنْطِقُها،
وتُمْسِي ما يُؤَرِّقُها سَقامُ العاشِقِ الوَصِبِ[12]

وهذا ما يدلّ أنّ لهذا الشّكل النّظميّ المهمّش الّذي ولع به الشّعراء المولّدون حضورا عند شعراء الجاهليّة. ولنا أن نحتجّ لهذه الرّؤية بما ذهب إليه باحث قائلا: « و التّسميط كان مستعملا منذ عهد قديم، إلاّ أنّه كان لا يجيء إلاّ في الأنواع الدّنيا (أعني غير الجادّة العالية) من الشعر، ممّا يقصد فيه إلى مجرّد التّرنّم، ويحسن عليه الرّقص. وقد نشأ التّسميط في العهود الجاهليّة، لأنّه لا بدّ أن يكون قد سبق القافية

الموحّدة ، بحسب ما تقتضيه قوانين التّطوّر والتّدرّج. ويبدو أنّه كان في الغالب نوعا شعبيّا، لا يرقى إلى مرتبة المقصّدات والقطع، التي كانت تنشد في المحافل والأسواق والأندية. كما أنّه كان مقصورا على أنواع قليلة من الأوزان الخفاف، كالرّجز ومنهوك المنسرح:

ويها بَني عبدِ الدَّار ويها حُمَاة الأَدْبَار
ضَرْبًا بكُلِّ بتَّار
إنْ قَبلُوا نُعَانِقْ ونَفْرشُ النّمَارِقْ
أوْ تُدْبرُوا نُفَارقْ فرَاقَ غير وامِقْ

(...) ولم يتغلغل في البحور الطّوال كما تغلغل في البحور القصار . (إذ المسمّطات الطّوال كانت كلّها من صناعة العلماء والمتكلّفين كتخميسات البردة والهمزيّة) ولا أحسبه يستطيع أن يتغلغل فيها، لأنّ طبيعته ترنّم وتغنّ خفيف، لا طبيعة جدّ واحتفال وجلالة»[13]، وأنّ له أبا أوّلا ضاربا في القدم لأنّ « محاولة نسبة هذا الشّكل إلى اللّحظة التّأسيسيّة الأولى من خلال امرئ القيس تنطق عن رغبة عميقة في تجذير هذا الشّكل النّظميّ الوليد في تاريخ الشّعر وإعطائه وضعيّة الشّكل الأصيل القديم لا الدّخيل الحادث»[14]. ويمكن الاحتجاج لهذا الزعم الأوّل بما سمّطته جنوب الهذليّة في الآتي:

وحَرْبٍ وَرَدْتُ وَثَغْرٍ سَدَدْتُ وَعِلْجٍ شَدَدْتُ عَلَيْهِ الْحِبَالَا
ومَالٍ حَوَيْتَ، وحَبلٍ حَمَيْتَ وضَيْفٍ قَرَيْتَ يَخَافُ الوكَالاَ[15]

ويبدو أنّ المحاولات الأولى كانت قائمة على القصر والاختزال ، وعلى الأوزان المائعة والمهمّشة قديما. وهذا ما أشار إليه باحث بقوله: « والأوزان القصيرة التي نجدها قد شاعت في القرن الثّاني هي مجزوء الكامل ومجزوء الرّجز، والبسيط المخلّع ومجزوء الرّمل ومجزوء المنسرح، والهزج والمضارع، والمقتضب والمجتث، والخبب: ومجزوء المقتضب ومجزوء المتقارب. وقد حاول عبد الله الطيّب المجذوب أن يوجد علاقة بين الوزن في الشّعر العربيّ ومادّة الشّعر نفسه، فقال إنّ هذه البحور القصار التي ذكرناها لا تصلح إلاّ لمجرّد الدّندنة والتّرويح عن النفس بجرس الألفاظ»[16]. بل إنّ اكتماله آت من حرصه على نظمه وفق معارضات تظهر

أنّ هذه المسمّطات قد بلغت جودتها وصارت من أساطين القول التي وجب النّسج على منوالها. ويشار إلى أنّ ديك الجنّ الحمصيّ قد أكثر من هذه المسمّطات حتّى لفت إليه الأنظار ونورد له ما يلي[17]:

قولي لطَيفِكِ يَنْثَني عنْ مَضْجَعِي عندَ المَنامْ
عند الرّقادْ عندَ الهُجُوعْ عند الهُجُودْ عند الوَسَنْ
فعسى أَنَامُ فَتَنْطَفِي نارٌ تأَجّجُ في العِظَامْ

ويبدو أنّ هذا الشّكل النّظميّ قد صادف استهجانا كبيرا عند النّقّاد. وهذا ما ورد على لسان ابن رشيق الذي سخر من راكبيه بتنكيرهم تنكيرا مقصودا في قوله الآتي: « وقد رأيت جماعة يركبون المخمّسات والمسمّطات ويكثرون منها، ولم أر متقدّما حاذقا صنع شيئا منها؛ لأنّها دالّة على عجز الشّاعر، وقلّة قوافيه، وضيق عطنه، ما خلا امرأ القيس في القصيدة التي نسبت إليه وما أصحّحها له، وبشّار بن برد، قد كان يصنع المخمّسات والمزدوجات عبثا واستهانة بالشّعر»[18]. ونردف هذا الشّاهد بالقول الرّائي أنّ هذا النوع الشعريّ بدع كمال وترف فنيّ، وجدّ المولّدون في تحسين قصائدهم به فـ" أكثروا منه يعدّونه ضربا من المحسّنات اللفظية وإلى هذا الحدّ كان هذا النوع من التّسميط داخلا في عروض البيت، وكانت الخطوة التّالية هي الخروج من هذا النّطاق ولا ندري من هو أوّل من فعل ذلك على وجه التّحديد ولكنّ البدعة انتشرت وأقبل عليها الشّعراء طلبا للتّنويع والانطلاق من قيد القافية الواحدة. وممن اشتهر بركوب المسمّطات، تميم بن المعزّ"[19].

إلاّ أنّ هذين الشّاهدين لا يحجبان عنّا طرح أسئلة مستفزّة. ومنها تدبّر الرّؤية في تاريخيّة هذا الشّعر الهامشيّ الذي يستوجب انتقاله من القصار إلى المطوّلات وجود متلقين يحكمون له بالإجادة والتّقصير. إنّنا لا نعرف من أمر جمهوره شيئا، متى علمنا أنّه فنّ نظميّ كافر بالعرق مستأنس بكونيّة المبدع والمتلقي معا. ونشير إلى أنّه بدأ أوّل أمره مخالفا لبدء القصيدة. إذ اقتصر في أوّله على وصف الخمور ليتعلّق بعدها بأغراض أخرى أصابت منها القصيدة مقتلا من حكم ومدح لرسول الله صلى الله عليه وسلّم. ولنا أن

نستدلّ لهذا الزعم بما سمّطه حمدون بن الحاج السّلميّ في مسمّطة من الطّوال مطلعها[20]:

كُنتَ نُوراً وكَانَ ثَمَّ عَماءُ وَنَبِيّاً وليس طِينٌ وَماءُ
وإذا كانَ مِن عُلاكَ العَلاءُ كيفَ تَرقى رُقِيَّكَ الأنبياءُ
يا سماءً ما طاوَلَتها سَماءُ ولكَ الكَونُ كانَ إذ كُنتَ فَتحاً
ثُمَّ خَتماً لَهُ ولَم تَألُ نُصحَا وإذَا الأنبياءُ سَاوَوكَ مَدحَا

وهي تستقيم دليلا على تمكّن المسمّط من متقبّليه بتأسيسه لوعي جماعيّ يحدّد عملية الإبداع، لتتحوّل بعض المسمّطات إلى عيون وجبت معارضتها. أي إنّنا خرجنا من مرحلة الاحتذاء إلى المعارضة لإقامة تمايز بين طبقات المبدعين. إذ بلغ شعراء هذا الفنّ الغاية. ونذكر ما سمّطه صفي الدّين الحلي في معارضة السّموأل. ومنها الأشطر التّالية:

قبيحٌ بِمَن ضاقَت عَنِ الأَرضِ أَرضُهُ وطولُ الفَلا رَحبٌ لَدَيهِ وَعَرضُهُ
وَلَم يُبلِ سِربالَ الدُجى فيهِ رَكضُهُ إذا المَرءُ لَم يَدنَس مِنَ اللُؤمِ عِرضُهُ
فَكُلُّ رِداءٍ يَرتَديهِ جَميلُ[21]

قامت هذه القصيدة على ثلاث وعشرين تخميسة. وهو عدد يقارب عدد أبيات قصيدة السّموأل التي بلغت ثلاثة وعشرين بيتا ومطلعها:

إذا المَرءُ لَم يُدنَس مِنَ اللُؤمِ عِرضُهُ فَكُلُّ رِداءٍ يَرتَديهِ جَميلُ
وَإِن هُوَ لَم يَحمِل عَلى النَفسِ ضَيمَها فَلَيسَ إِلى حُسنِ الثَناءِ سَبيلُ
تُعَيِّرُنا أَنّا قَليلٌ عَديدُنا فَقُلتُ لَها إِنَّ الكِرامَ قَليلُ
وَما قَلَّ مَن كانَت بَقاياهُ مِثلَنا شَبابٌ تَسامى لِلعُلى وَكُهولُ[22]

وقد ارتأينا دراسة الخصائص الإيقاعيّة للمسمّط باصطفاء مسمّطة " سلاف دنّ " لأبي نواس بأشطارها الآتية:

سُلافُ دنٍّ كشمسِ دَجْنٍ كَدمْعِ جَفْنٍ كخَمْر عَدْنِ
طَبيخُ شمْسٍ كَلوْنِ ورْسٍ رَبيبُ فُرْسٍ حليفُ سِجنِ
رَأْيْتُ عِلْجَا بباطَرنْجَا لها توَجّى فلَمْ يُثنّ

حتَّى تبَدّتْ، وقد تَصَدَّتْ لَنَا ومَلّتْ حُلولَ دَنّ
فَاحَتْ بِرِيحٍ كَرِيحِ شِيحِ يَوْمَ صَبُوح وغَيْم دَجْنِ
يَسْقيكَ سَاقٍ عَلى اشْتياقِ إلى التّلاَقي، بِمَاء مُزنِ
يُديرُ طَرْفًا، يُعِيرُ حَتْفًا إذا تَكَفّىَ من التَّثَنّي
على غِناءٍ، وصَوْتِ نَاءٍ دَواءِ داءٍ من التَّجنّي
ولَثْمِ خَدٍّ، كَطعْمِ شَهْدٍ مِنْ ذَاتِ قَدٍّ وهي تُغَنّي
غِنَاءِ دَلّ وضَرْبِ طَبْلِ ورمْيِ نَبْلٍ بِطَرْفِ جِنّي
يا من لَحَانِي على القِيَان اللَّهْوُ شَاني فلا تَلُمْني
أَطلْتَ عَذْلا، فقُلْتُ من لا يُريدُ إلاّ، السُّلوّ عنّي
أَسْخَنْتَ عَيْنا تَرَاك زيْنَا فأيْنَ أيْنَ؟ الفِرارُ مِنّي
هَتَكْتَ سِتْري، فَبَاحَ سرّي وعِيلَ صَبْري، لِطُول حُزنِي[23]

وسيتمّ النّظر في هذه الخصائص الإيقاعيّة للقصيدة بالاحتماء بالعروض والأصوات، والبلاغة بتشبيهها وبعض محسّنات بديعها لفظا ومعنى. وغايتنا أن نرى إلى مناسبة الغرض لقصيده، وإلى دور الزّحاف في الحفاظ على نظام الوزن وخرقه لتحقيق إيقاع محتميّا بالقديم متجاوزا له في آن. وعرّجنا على فاعليّة الأصوات جهرا وهمسا، وصفات أخرى ومواقع، لرصد إيقاعات متباينة الوسوم قوّة وضعفا، سرعة وبطئا. وسخّرنا بعض الجهد للنّظر في اللامفكّر فيه في الإبانة عن دور البلاغة في إثراء الإيقاع بتزيين أصواته واتّساع معناه. وسيكون البدء بـ:

2- إيقاعيّة العروض:

لم ينل العروض حظّا وفيرا من الدّرس في الحديث عن وظيفته الإيقاعيّة بعمق. إذ تحدّث النقاد عن البحور و صنّفوها إلى جادّ وطائش وحاول القرطاجنّي، جريا على سنّة اليونانيين عقد صلة تناسب بين البحر والغرض. ونكاد لا نجد إشارة واضحة تربط الأوزان بحال المتكلّم وتعقد صلة لها بالذات بدلا من الجماعة. ولذلك تمرّدت بعض المحاولات الإيقاعيّة بكلّ جرأة على دور تفاعيل الخليل إيقاعيّا، مدّعية تنميطها للإيقاع. إلاّ أنّنا حاولنا تعديل هذه الآراء المستهجنة لفاعلية العروض في تنويع الإيقاع بالنّظر ، أوّلا، في:

2 . أ. إيقاعيّة البحر:

لم يستحسن العروضيون بحر المخلّع البسيط قياسا إلى البسيط التّامّ الذي اعتبر من البحور التي تمتاز بالأبّهة والجلال. ولذلك، اعتبر ركوبه من العيوب. وهذا ما يرفده قول قدامة بن جعفر الذي يرى أنّ التّخليع « هو ان يكون قبيح الوزن قد أفرط قائله في تزحيفه، وجعل ذلك بنية للشّعر كلّه، حتّى ميّله إلى الانكسار، وأخرجه من باب الشعر الذي يعرف السامع له صحّة وزنه في أوّل وهلة، إلى ما ينكره حتّى ينعم ذوقه، أو يعرضه على العروض فيصحّ فيه، فإنّ ما جرى من الشعر هذا المجرى ناقص الطلاوة قبل الحلاوة (...) مثل قصيدة عبيد بن الأبرص، وفيها أبيات خرجت عن العروض البتّة، وقبّح ذلك جودة الشّعر حتّى أصاره إلى حدّ الرّديء منه »[24]. وساير عبد الله الطيّب هذه الرؤية مدّعيا أنّ « موسيقا هذا الوزن بسيطة فطريّة (...) وفيه نوع من اضطراب وحجلان بين الخفّة والثّقل. وقد كرهته أذواق المتأخّرين إلاّ قليلا، لأنّه، فيما يبدو نغم بداوة، يصلح للشّدو و ما إليه، ولا يستقيم عليه ما يطلبه الذّوق الحضري المعقّد من أنواع الغناء»[25]. و قد عدّه قدامة من العيوب التي لحقت الوزن قائلا: « ومن عيوبه الخروج عن العروض، وقد تقدّم من استعصى هذه الصناعة إلاّ أنّ من عيوبه التّخلّع، وهو أن يكون قبيح الوزن قد أفرط تزحيفه وجعل ذلك بنية للشعر كلّه حتى ميله إلى الانكسار وأخرجه من باب الشّعر الذي يعرف السّامع له صحّة وزنه في أوّل وهلة إلى ما ينكره حتى ينعم ذوقه أو يعرضه على العروض فيصحّ فيه، فإنّ ما جرى هذا المجرى من الشعر ناقص الطلاوة قليل الحلاوة »[26].

إلاّ أنّ المحدثين في العصر العباسي استعذبوه وركبوه في شعرهم مستشعرين فيه الخفّة. واللاّفت للانتباه في هذه القصيدة كثرة تزحيفه الّتي كرهها النّقّاد لأنّها مظنّة هجنة ووهن[27]. فتباينت ملامحه الإيقاعيّة. إذ لوحظّ أنّه كتّف من ركوب مستفعلن مزحوفة قياسا إلى تزحيف فاعلن.

سنبدأ أوّلا في النّظر إلى تحوّل " فاعلن" إلى " فعلن" في الصّدور والأعجاز ومدى استحسان النّقّاد لها. وسنقيم لها جدولا توضيحيّا لرصد الملمح الإيقاعيّ الرّاشح عن هذا الزحاف وفق الآتي:

البيت	وزن التفعيلة الثانية في الصّدر	وزن التفعيلة الثانية في العجز	المناسبة بينهما	الوسم الإيقاعي
البيت الأوّل	فعلن	فعلن	تماثل	الخفّة
البيت الثاني	فعلن	فعلن	تماثل	الخفّة
البيت الخامس	فعلن	فعلن	تماثل	الخفّة
البيت الثامن	فعلن	فعلن	تماثل	الخفّة
البيت التاسع	فعلن	فعلن	تماثل	الخفّة
البيت العاشر	فعلن	فعلن	تماثل	الخفّة

سمّي تحوّل " فاعلن" إلى " فعلن" خبنا. وقد استحسنه العروضيون وجدّوا في طلبه، مشيرين إلى مزايا حسنه ومنها كسر روتين الوزن الأصلي لمخلّع البسيط. فتصبح أحشاء الأبيات صدورا وأعجازا حاملة لملمح الخفّة الآتية من تقصير مقطع طويل مستغرق لأمداء زمنيّة أطول. فيكفّ الإيقاع عن بطئه وتراخيه ليلوّن بالسّرعة. ولو احتكمنا إلى الإحصاء أدركنا ملاحة هذا التّغيير. إذا جاء عددا اثني عشر من ثمان وعشرين تفعيلة، أي بنسبة 43 %. وهذا ما يخرجه زحافا مستحسنا لأنّه لم يبلغ كثافة تخرجه معيبا متكلّفا. فالنّدرة هي التي تزيده قيمة، لأنّها لم تخرق النّظام إلاّ قليلا، فلا يختلّ. إنّه تنويع مستملح داخل نظام صارم. وهذه الصّورة العروضيّة تستريح إليها

الأذن وتطمئنّ إليها[28] . ولوحظ أنّ هناك تناسبا بين وزن التّفعيلة الثّانية والخامسة في الأبيات المذكورة في الجدول، ممّا جعل أبياتها الواردة ضمنها محافظة على النظام نفسه ومستغرقة لمدد زمنيّة متماثلة، ملوّنة بلون الخفّة في الأحشاء لأنّ المقام انتشاء بالخمرة وبالسّاقي. ويبدو الشّاعر على وعي تامّ بخطر خرق النّظام الّذي يبطل الإيقاع ويفسده ويذهب استقامته[29] .

إلاّ أنّ تحوّل " مستفعلن" إلى " متفعلن" في التّفعيلة الأولى والرّابعة قد بلغ عددا عشرين تغييرا، أي بنسبة 71%، على اختلال في الوزن في بعض الأبيات وهذا ما يذهب استقامة إيقاعها. وتلوح هذه الكثافة في هذا الزحاف من العيوب لأنّها كثرة مذهبة لقبوله ونفور المتلقين منه. وسنقيم جدولا توضيحيّا لبيان مواقع هذا التغيير وتباين ملامحه الإيقاعيّة وفق الآتي:

البيت	وزن التفعيلة الأولى في الصدر ووسمها الإيقاعيّ	وزن التفعيلة الأولى في العجز ووسمها الإيقاعيّ	المناسبة بينهما
البيت الأوّل	متفعلن (خفّة بداية بتقصير مقطع طويل)	متفعلن (خفّة بتقصير مقطع طويل)	تناسب
البيت الثاني	متفعلن (خفّة)	متفعلن (خفّة)	تناسب
البيت الثالث	متفعلن (خفّة)	متفعلن (خفّة)	تناسب
البيت الرابع	مستفعلن (ثقل)	متفعلن (خفّة)	إخلال
البيت السادس	مستفعلن (ثقل)	متفعلن (خفّة)	إخلال
البيت السابع	متفعلن (خفّة)	متفعلن (خفّة)	تناسب
البيت الثامن	متفعلن (خفّة)	متفعلن (خفّة)	تناسب
البيت التاسع	متفعلن (خفّة)	مستفعلن (ثقل)	إخلال
البيت العاشر	متفعلن (خفّة)	متفعلن (خفّة)	تماثل

البيت الثاني عشر	متفعلن (خفّة)	متفعلن (خفّة)	تماثل
البيت الثالث عشر	متفعلن (خفّة)	متماثل (خفّة)	تماثل
البيت الرابع عشر	متفعلن (خفّة)	متفعلن (خفّة)	تماثل

نقف في هذا الجدول على كثافة ملمح الخفّة في بدايات الصدور والأعجاز الآتية من تحوّل " مستفعلن" إلى " متفعلن". وهذا من الخبن الذي قدّر أنّه محدث للأنغام ومخصب للإيقاع، ومانح للنفس بعض نشاطها وطاقتها لمواصلة الفعل. ، ويبدو أنّ كثافة هذا الزحاف في التفعيلة الأولى من الشطر الثاني جعلت ملمح الخفّة أبين في الأعجاز قياسا إلى الصدور. أي إنّ الملامح الإيقاعيّة في هذه المسمّطة قد تباينت. وهذا ما يجعلنا نحتمي بالعروض في رصد خصوبة الإيقاع. فهذا التغيير الذي يسمّى خبنا بتقصير مقطع طويل مستغرق لمدّة زمنيّة في نطقه ملوّن للإيقاع بالثقل إلى مقطع قصير موح بالسرعة احتفالا بجوّ خمريّ وبتحوّل حضاريّ تفوح منه نزعة شعوبيّة، فيها تحيّز إلى الحضارة الوليدة بدلا من الحضارة الأصل. ولئن صدم الشاعر أفق النّقّاد غربا وعربا الذين يستسيغون بدايات ثقيلة لأول عهد الذّات بنشاطها الذي يفتر في النهايات ببدايات خفيفة،فإنّه أرضى أذواق العروضيين بما ألفوه من استحسان هذا التغيير في أوّل الأشطر . فـ« وقوعه في أوّل الأشطر حسن، جميل تميل إليه الأسماع ولا تنفر منه. ويظهر أنّ جميع الشعراء المحدثين قد آثروا هذا حين نظموا من هذا البحر، فلا يجيزون أيّ تغيير للمقياس" مستفعلن" إلاّ إذا وقع في أوّل الشّطر »[30].

ويبدو أنّ حديثنا عن إيقاعيّة الزحاف مثمر إيقاعيّا. فقد لاح الشّاعر محافظا على النّظام العروضيّ راكبا لمستحسن التّغييرات، محافظا على وضعها مواضعها المشتهاة. وأحيانا يمكر بنا مكرا بإيغاله في التّزحيف ليحوّل المستملح إلى عيب، وكأنّه يرضي هوى في قارئ جديد وافد آت من رحم حضارة وافدة. وهذا التّجاسر على خرم النّظام العروضيّ إيذان بتطاول على علم يرتقي إلى رتبة القداسة عن العرب الخلّص، وسعي متعمّد إلى فتح

أفق جديد في الإيقاع يجافي ما ألفته ذائقة الأعراب. ونقدّر أنّ خصوبة البحر بتغييراته إيقاعيّا تحفّز على دراسة إيقاعيّة الأروية والقوافي على ثرائها في هذا النّوع الشّعريّ الجديد الّذي يخالف في بنائه شكل القصيدة النّموذجيّة.

2. ب: إيقاعيّة الرّويّ والقوافي:

احتفى الشّاعر بحرف النّون أيّما احتفاء بجعله الحرف الذي يتذيّل الأبيات فيعلن عن نهاية بيت وابتداء آخر. ولذلك، لا يطرق طبلة آذاننا إلاّ صدى هذا الصّوت, ونقدّر أنّ أبا نواس قد خبر ذائقة المتلقّين الّذين استحسنوا ورود القوافي على حروف بعينها استأثرت بقصائدهم النّماذج ومنها الميم واللاّم والنّون. ولوحظ أنّ الشاعر قد أحكم وضع هذا الحرف في موضعه لما فيه من صفات تراوح بين الشدّة والرّخاوة، ولها صفة الجهر التي تجعلها أكثر وضوحا في السّمع. ويقف الباحث عند صفة الغنّة التي تزيد من موسيقيّة الرّويّ ليتفرّد عن باقي الحروف الأخرى، وكأنّه قرع المطرقة المحدث لصوت قويّ ليقضّ مضجع سامعيه ليفيقهم من غفوتهم ويغذّي فيهم التوقّع بتعاود الصّوت نفسه في القوافي وفق نظام صارم هو من صميم الإيقاع. وربّما أخضع الأبيات لاستغراق الأمداء الزمنيّة عينها فلا يخيب توقّعهم. وهذا مستحسن عند دارسي الإيقاع.

للقوافي كلّها صورة عروضيّة واحدة. فهي تبدأ من الحرف المتحرّك قبل السّاكن الأخير. فلها الوزن العروضي " فعْلن" في قافية أحشاء الأشطر صدورا وأعجازا، وأعاريض وأضرب. ولكن صفات حروف هذه القوافي تتباين بين جهر وهمس. وهذا ما يجعلها متغايرة الوسوم الإيقاعيّة. وسنضرب لها جدولا توضيحيّا نقيّد فيه صفات حروفها وحركة إعرابها، وما يرشح عنها من تمايز في استغراق أمداء زمنيّة متباينة السرعة والبطء وصورته الآتية:

البيت	قوافي الأشطر الأولى وصفات حروفها وحركة الحرف الأخير	الوسم الإيقاعيّ	قوافي الأشطر الثّانية وصفات حروفها	الوسم الإيقاعيّ
الأوّل	دنّ:	إيقاع خفيف	جفن :	إيقاع

	حركة الحرف الأخير: كسرة قصيرة دجن : حركة الحرف الأخير: الكسرة القصيرة	لارتباطه بحال الشاعر الجذلى بنعت الخمرة، على ارتباطه الكسرة الدّالة على الثقل	حركة الحرف الأخير: كسرة قصيرة عدن: حركة الحرف الأخير:الكسرة القصيرة	خفيف لارتباطه بحال الشاعر الجذلى بنعت الخمرة، على ارتباطه بالكسرة الدّالة على الثقل
الثّاني	شمس: حركة الحرف الأخير : الكسرة القصيرة ورس: حركة الحرف الأخير: الكسرة القصيرة	إيقاع ثقيل (الهمس، حركة الكسرة)	فرس : حركة الحرف الأخير: الكسرة القصيرة سجن : حركة الحرف الأخير: الكسرة القصيرة	إيقاع ثقيل
الثّالث	علجا : حركة الحرف الأخير: الفتحة الطويلة رنجا : حركة الحرف الأخير : الفتحة الطويلة	إيقاع نسبيّ القوّة لارتباطة بفتحة طويلة خفّتت قوّة الجيم	وجّى : حركة الحرف الأخير: الفتحة الطويلة ثنّ : حركة الحرف الأخير: الكسرة القصيرة	إيقاع أقوى من سابقه، على ما في النون من امتداد في النّغم

الرّابع	بدّت : حركة الحرف الأخير: السكون صدّت : حركة الحرف الأخير: السكون	إيقاع خفّة آت من السّكون ومن أفعال الحركة، على همس التّاء	ملّت : حركة الحرف الأخير: السكون دنّ: حركة الحرف الأخير: حركة قصيرة	خفّة في " ملّت" بسكونها وثقل في " دنّ" بامتدادها في النّغم
الخامس	ريح : حركة الحرف الأخير: كسرة قصيرة شيح : حركة الحرف الأخير: كسرة قصيرة	إيقاع ضعيف	بوح : حركة الحرف الأخير: كسرة قصيرة دجن: حركة الحرف الأخير: كسرة قصيرة	إيقاع أكثر ضعفا في " بوح" من " دجن"
السّادس	ساق : حركة الحرف الأخير: كسرة قصيرة ياق : حركة الحرف الأخير: كسرة قصيرة	إيقاع أقوى من سابقه، على ثقل الكسرة القصيرة	لاقي: حركة الحرف الأخير: كسرة طويلة مزن: حركة الحرف الأخير: كسرة قصيرة	إيقاع أقوى في القافية الأولى " لاقى" وضعيف في الثانية " مزن"
السّابع	طرفا : حركة الحرف الأخير: فتحة طويلة	إيقاع أكثر ارتخاء (التّفشّي)	كفّى: حركة الحرف الأخير: فتحة طويلة	إيقاع أكثر بطئا بتفشي فائه " كفّى" وامتداد

	حتفا : حركة الحرف الأخير:		ثنّي: حركة الحرف الأخير:	نونه بكسرتها الطويلة
الثّامن	ناء : حركة الحرف الأخير: ناء: حركة الحرف الأخير:	إيقاع ثقيل	داء: حركة الحرف الأخير: جنّي: حركة الحرف الأخير:	إيقاع أقلّ ثقلا من سابقه
التّاسع	خدّ: حركة الحرف الأخير: كسرة قصيرة شهد : حركة الحرف الأخير: كسرة قصيرة	إيقاع قويّ	قدّ: حركة الحرف الأخير: كسرة قصيرة غنّي: حركة الحرف الأخير: كسرة طويلة	إيقاع أقّل قوّة قياسا إلى سابقه
العاشر	دلّ: حركة الحرف الأخير: كسرة قصيرة طبل : حركة الحرف الأخير: كسرة قصيرة	إيقاع قويّ وصلب في "دلّ" بتزيّد لامها، على اقترانه بالكسرة . طبل: إيقاع قويّ آت من قوّة الطاء	نبل: حركة الحرف الأخير: كسرة قصيرة جنّي: حركة الحرف الأخير: كسرة طويلة	إيقاع أقلّ قوّة قياسا إلى سابقه
الحادي عشر	حاني: حركة الحرف	إيقاع فيه بطء	شاني: حركة الحركة	إيقاع أكثر بطئا قياسا

	الأخير: كسرة طويلة يان : حركة الحرف الأخير: كسرة قصيرة		الحرف الأخير: كسرة طويلة لمني: حركة الحرف الأخير: كسرة طويلة	إلى سابقه
الثاني عشر	عذلا: حركة الحرف الأخير: فتحة طويلة من لا: حركة الحرف الأخير: فتحة طويلة	إيقاع نسبيّ القوّة	إلاّ: حركة الحرف الأخير: عنّي: حركة الحرف الأخير: كسرة طويلة	إيقاع فيه ارتخاء
الثّالث عشر	عينا: حركة الحرف الأخير: فتحة طويلة زينا: حركة الحرف الأخير: فتحة طويلة	إيقاع فيه خفّة ثقيلة	أين: حركة الحرف الأخير: فتحة قصيرة منّي: حركة الحرف الأخير: كسرة طويلة	إيقاع متراخ
الرّابع عشر	ستري: حركة الحرف الأخير: كسرة طويلة سرّي: حركة الحرف	إيقاع نسبيّ القوّة	صبري: حركة الحرف الأخير: كسرة طويلة حزني: حركة الحرف	إيقاع فيه ارتخاء

	الأخير: كسرة طويلة		الأخير: كسرة طويلة	

نرصد في الحديث عن فاعليّة حركة إعراب هذه القوافي هيمنة حركتين . وهما الفتحة والكسرة. إذ اقترنت الأولى بالخفّة والثانية بالثقل. وهو ما ذهب إليه باحث بقوله: « تعرّض القدماء لظاهرة الثقل والخفّة في الحركات ، وكانوا يلجؤون إليها لشرح مجموعة من الظّواهر اللغويّة ، فقالوا عن الفتحة بأنّها خفيفة، وعن الضمّة والكسرة أنّهما ثقيلتان، والسّكون يضارع الفتحة في الخفّة»[31]. إذ مثّلت الكسرة القصيرة حضورا كثيفا في قوافل الأبيات. وهذا ما وسم النهايات ببعض الثقل وإن تباينت مراتبه بحسب صفة الحروف جهرا أو بقدرتها على الاتّساع والتّمدّد. ولذلك، باتت الضّمّة الأكثر ثقلا في حكم المعدوم فلا أثر لها مطلقا في أروية القوافي. ونبرّر ذلك بوعي الشاعر بمقام قوله الذي ارتبط بالخفّة والغناء، وتقريظ الخمرة ومتعلّقاتها. ولوحظ أنّ المتكلم تعمّد استعمال الكسرة والفتحة ممدودتين، ليتمكّن من فرصة التمتع بمكوّنات المجلس الخمريّ وبمحاسن الحضارة الوافدة. فلم تعد الكسرة لدلالة الضيق والضيم، بل اقترنت بالخفّة للتعبير عن ظرف الساقي وخفّته وملاحة الخمرة التي لاحت في زيّ معشوقة حسناء.

وهكذا، أسعفنا هذا الجدول بالتقاط وسوم إيقاعيّة متباينة، لها صلة حميمة بحال المتكلّم. فنرصد إيقاعا في غاية قوّته لحظة نعته للساقي. فارتبطت به أصوات أكثر وضوحا في سمعها. ونجد صدى لهذه القوّة دون أن تبلغ ما بلغته في التّغزّل بالمذكّر عند نعت الخمرة بآلائها وصفاتها الفردوسيّة . ويأخذ الإيقاع في تراخيه واتّساع مدى أصواته عند مفارقة الشاعر لخمرته ولساقيه "وقد فنيت دموعه وهو يبكي بالدم القاني" أسوة بالعاشق الباكي الذي ألفته حضارة الأعراب. إنّها لحظة الوهن التي أفرزت إيقاعا واهنا، بطيئا، أكثر ضعفا. وسنعمّق قدرة الأصوات على تلوين الإيقاع باختبار صفات الحروف جهرا وهمسا، وما زاد عنهما من صفات أخرى في كلمات اصطفيناها دون غيرها ظنّا منّا أنّها تسعفنا في الظفر بما نروم الخوض فيه. وهذا ما سنتدبّر فيه النّظر في الآتي:

3- إيقاعيّة الحروف:

[31] - زاهيد، عبد الحميد، حركات العربيّة دراسة صوتيّة في التراث الصوتي العربيّ، مراكش، مطبعة الوارقة الوطنيّة، ط1، أكتوبر 2005، ص 85

لم يغفل الصّوتيّون الحديث في إيقاعيّة الحروف، بل جعلوها حمّالة أوجه دلاليّة متعدّدة. ولهذا بدا الشاعر في مسمّطته قادرا على تصريف الحروف بمهارة. وقد ربطها بكلمات بعينها لتفصح عمّا يعايشه الشّاعر من نشوة أو غبن. إذ اصطفى منها ما يميّزه الجهر في مواقع ليباينها بصفات ضديدة منها الهمس. وسنبدأ اختبار صلة الحرف بالإيقاع بالنّظر في:

3. أ. إيقاعيّة الحروف المجهورة:

جعل الصّوتيّون للحرف مراتب وقيّدوها بمقادير زمنيّة تتباين في استغراقها. فبدا لهم أنّ الحروف المجهورة مقيّدة في نطقها بمدّة زمنيّة دقيقة، خلافا لحروف الهمس التي لا زمن يسيّجها. ولذا بدت الأولى أمارة قوّة وأكثر وضوحا في السّمع. وسمّى ابن سينا الأولى بـ" الحروف الحادثة عن الحبسات التّامّة وهي: الباء، التّاء، الجيم، والدّالّ، والطّاء، والقاف، والكاف، واللام، والميم، والنون"[32]، خلافا لحروف التسريب (الهمس). وتمّ تلوين الجهر بالقوّة التي تفاوتت مراتبها. وسنوضّحها في الجدول الآتي:

الحرف	كلماته	صفاته	موقعه	وسمه الإيقاعيّ
النون	دنّ، دجن، جفن، عدن، سجن، يثنّ، مزن، أين، منّي، حزني، مزن، التثني، التّجنّي، تغنّي، جنّي، تلمني، عنّي، عينا، زينا، أين، منّيّ، حزني، القيان، لحاني، شاني	مجهور، بين الشدّة والرخاوة، الغنّة	آخر الكلمة	القوّة والوضوح السّمعيّ
الجيم	علجا،	مجهور، شديد	آخر الكلمة	قوّة الجرس

	برطرنجا، توجّى			الإيقاعيّ
القاف	ساق، اشتياق، التّلاقي	شديد	آخر الكلمة	الصلابة والشدّة، والانفجار والقوّة (أكثر قوّة)[33]
الدال	خدّ، شهد، قدّ	مجهور، شديد، متصلّب	آخر الكلمة	القوّة، الصلابة. فميزته " الصلابة والقساوة وكأنّه من حجر الصّوّان" [34]. وهو " قويّ ثقيل"[35] أي إنّه حرف متباين الملامح الإيقاعيّة قوّة وثقلا
اللام	دلّ، طبل، نبل، عذلا، من لا، إلاّ		آخر الكلمة	القوّة والوضوح السمعيّ

الراء	ستري، سرّي، صبري	مجهور، شديد، التكرار والاستطالة	آخر الكلمة	قوّة ووضوح سمعيّ

ثبت أنّ الحروف المجهورة تزيد الأصوات وضوحا سمعيّا. وتكسبها الشّدّة سرعة في استغراق أمداء زمنيّة قصيرة. واللافت للنظر هو إيقاعيّة مواقع هذه الحروف التي احتلّت موقع الذيل في بطون الأشطر وفي قافلتها. وهذا يعطيها فاعليّة إيقاعيّة في تبديل الوسوم الإيقاعيّة للكلمات لتلوح متباينة الأوجه. وزاد اقتران النون بالكسرة في نعت الخمرة وآلائها الصّوت وضوحا سمعيّا زائدا. ولذلك تتشوّف الآذان إلى سماع ذكرها لما لهذه الحركة من وسم خفّة تكسب الأصوات تردّدات عالية. إلاّ أنّ الجنوح إلى تكثيف النون ممدودة (التّثني، التّجنّي، تغنّي، جنّي، تلمني، عنّي، منّي، حزني، شاني، لحاني، عينا، زينا) يخصب السرعة ببعض التراخي واستغراق وقت أطول. والغاية إعطاء الشاعر فرصة زمنيّة للتّمتّع بالسّاقي والقينة في المقام الأوّل، وتنبيه للسامع إلى أنّ القول سينعرج صوب الحجاج لحظة الرّدّ على اللائم الذي هو من زمرة المتكلّم حضارة وبيئة ومذهبا في الحياة. واللافت للنظر هو ختم الأبيات بالكسر الممدود لدلالة الانكسار. متى علمنا أنّ هذه الحركة تنهض بإظهار حال ذات كلمى بفراق ساقيها الطّريف الظريف وقينتها وقد حان الرّحيل. إلاّ أنّنا يمكن أن نذهب في كثافة حضور النون ممدودة مذهبا آخر قد يكون مضارعة النّصّ القرآني في تصوير هذه المتع الأرضيّة، متى علمنا أنّ « للنون عذوبة في السماع إذا ما تكرّرت أو أطيلت مدّة اعتماد تيّار الصوت في مخرجها، والقرآن الكريم يحفل بالنون كثيرا، ولعلّه أكثر الأصوات لزوما عند الفواصل القرآنيّة»[36]. ونقدّر أنّ هذا الشّاهد يمكننا من تعليق بعض التّأويلات بدلالة هذا الحرف في هذه المسمّطة الّتي تحاول الارتقاء إلى منافسة النّصّ القرآن على قداسته، باحتذاء مناويله في تخيّر الحروف المناسبة لقوافل فواصله. وتعضد النّون جيم تعلّقت همّتها بوصف الساقي وبمتعلّقاته والتّعبير عنهما بوضوح سمعيّ. ومدّت الأصوات بالفتحة الأكثر خفّة للتّدلال على موصوف له صفة الظّرف والخفّة وقد أخرج

على غير مثال، لتكسوه فرادة تدير إليها رقاب الجليس. وتزيد القاف ساقيها قوّة زائدة لأنّها بقلقلتها تجعل الصّوت أقوى و أكثر بروزا فيتفرّد موصوفنا. وللام دور في جعل الجوّ الغنائيّ أكثر سماعا بما فيه من إشاعة أصوات الغناء " غناء دلّ" وقرع طبل " وضرب طبل" . ومتى دلّت على اللوم طال أمدها لتمكين الذات الشاعرة من الرد على لؤم اللائم. وهكذا، تتباين الوسوم الايقاعيّة للحروف المجهورة بتباين حال المتكلّم. فتزداد قوّتها عند نعت الموصوفات خمرة وساقيا وامرأة ويجمّلها وضوح سمعيّ بدا أكثر بروزا في التّغزّل بالمذكّر ، وكأنّه يبنّر القيم الوافدة لتلتفت إليها الأنظار وتصبح مذهبا جديدا. ويتراخى الإيقاع بكثافة مدّه كسرا وفتحا لحظة التمتّع بهذه الجنان الأرضية بساقيها وبقينتها. ويبلغ الثقل ذروته في قافلة القصيدة، تعريضا باللائم وإعلان ألم جرّاء الرّحيل الذي أفسد متعة التلذذ بمتع الحضارة الوليدة والانشداد إلى مقوّمات الحضارة الرافدة التي تذيّل قصائدها بالجزع حيال استحالة لقاء معشوقة سالية تجد لذّتها في عذاب العاشق. وترفد حروف الجهر بأخرى تغايرها في الصّفة وتتباين معها في وسومها الإيقاعيّة. وهذا ما سيرصد في الآتي:

3. ب. إيقاعيّة الحروف المهموسة:

رأى ابن سينا أنّ للحرف قدرة فائقة على تلوين الإيقاع وإخراجه متباين الملامح الإيقاعيّة بحسب صفاته ومخرجه. وسمّى الحروف المهموسة بالحروف التسريبيّة التي تستغرق زمنا أطول من الزمن الذي تستغرقه الحروف المجهورة مدّعيا أنّه يمكن مدّها بحسب طاقة المتكلّم. وزاد أنّه يضاعف بطؤها متى احتلّت قوافي الكلمات أو اقترنت بحركات طويلة[37]. وأردف قائلا: " التّسريب لا يستحقّ زمانا معيّنا بل لك أن تمدّه"[38]. وقد قدّرنا وجاهة هذا الشّاهد في فاعليّة الهمس إيقاعيّا، لنتخيّر حروفا منه تذيّلت الكلمات . وهذا ما يجعلها بتغاير حركاتها متغايرة الوسوم الإيقاعيّة، وإن اشتركت في الصّفة. ولذلك، أقمنا جدولا توضيحيّا نبتغي من ورائه الوصول إلى بعض الدّقّة في ما تأوّلناه. وصورته الآتي:

الحرف	كلماته	صفاته	موقعه	وسمه الإيقاعيّ

السّين	شمس، ورس، فرس	مهموس، رخو	آخر الكلمة	فيه سعة وبسط ممّا يسم الإيقاع بالرّقّة واللين والضّعف[39]
التّاء	تبدّت، تصدّت، ملّت	مهموس، انفجاري شديد	آخر الكلمة	لين، ضعف[40]
الحاء	ريح، شيح، ريح		آخر الكلمة	ضعف ولين
الفاء	طرفا، حتفا، تكفّى	مهموس	آخر الكلمة	الضّعف والوهن (الزّيادة في البطء لختم الفاء بحركة طويلة)
الهمزة	غناء، داء، ناء	مهموس	آخر الكلمة	البروز والنّتوء

سمّيت الحروف المهموسة بكونها " تسريبيّة"، ممّا جعل الصوت فيها يمتدّ ويلين. وهذا يكسب الإيقاع وهنا وبطئا في وسمه. والمثير للنظر أنّ الكلمات الحاملة للهمس قد احتلّت مواقع بارزة في القصيدة، على انعدام الوضوح السمعيّ في حروفها التي احتلّت ذيلها، لترشدنا إلى إيقاع ضعيف الملمح. فخفت الصّوت وزاد الهمس همسا بتكرار التّاء (تصدّت، تبدّت، ملّت). ففي هذه التّاء لين، وإن أوحت الكلمات بخمرة في زيّ حبيبة حضريّة راغبة في الوصال. ولذلك سكّنت التاء فكتمت أنفاس الناطق بنعتها.
وجعلت الحاء هذا الموصوف أكثر انتشارا لتتحوّل إلى رائحة دلّ عليها

ترديد لفظي " ريح" ولفظ " شيح" . إلاّ أنّ الهمزة نأت عنهما للدّلالة على الثقل. إذ اقترنت بالنّأي والبعاد والدّاء. إلاّ أنّنا قدّرنا أنّ الفاء بتفشّيها وقدرتها التسريبية، واتّساعها لاستغراق أمداء زمنيّة أكثر من غيرها بدت مثمرة إيقاعيّا. فمتى احتكمنا إلى صفتها، اتّسع مداها ووهن الايقاع وكثر تراخيه. ولكنّ استئناسنا بالفتحة على طولها نعقل بعض الخفّة. وهذا التباين الإيقاعي لا يحجب عنّا مكر الشّاعر من توريط متلقيه بمنحه بعض البره الزّمنيّة ليستملح تثنّي ساقيه لعلّه يألفه فيألف ثقافته وحضارته الوافدتين.

وهكذا، بدت الحروف المهموسة أقلّ حضورا قياسا إلى الجهر، رغبة في تجميل الحضارة الوليدة بالقوّة وإلحاق الوهن بكلّ مقوّمات الحضارة العربيّة الأصيلة. ولذلك، بدا الهمس متغاير المراتب إيقاعيّا. فلم نلمس فيه ميلا جارفا إلى الضعف الذي لاح ضئيلا، وإنّما نرصد كلفا متعمّدا بصناعة القوّة وبالوضوح السمعيّ، لأنّ المقام احتفاء بتغليب مقوّمات حضارة على أخرى، بنزعة شعوبيّة بيّنة تفوح من طيّاتها صناعة متقبّل جديد يدافع عن قيم وافدة لم يعهدها من قبل. ويبدو أنّ دور الجهر والهمس في خصوبة الإيقاع دعتنا إلى التفكير في النبش في إيقاعيّة البلاغة باستثمار أساليبها في الكشف عن طبع في الإيقاع متغاير الأوجه لندرسه في الآتي:

4 . إيقاعيّة البلاغة:

اعتبر نقّاد الحداثة البلاغة بانية إيقاع. فهي تثريه وتخرجه متباين الملامح الإيقاعيّة، وثيق الصّلة بالمعنى, فينسرب من طيّات بعض أساليبها سريعا حينا، بطيئا أحيانا أخرى. ومنه ما يرشح عن المجاز فيتسع مداه ومعناه، ومنه ما يتسربل بالألفاظ يجمّلها في زيّ جناس، أو بالمعاني فيقوّيها متى كان طباقا أو مقابلة. ولذلك، سنبدأ بـ:

4. أ .. إيقاعيّة التّشبيه:

اقترن الحديث عن التّشبيه بدوره في صناعة الصّورة بحثا عن البيان والتبيين لتحقيق الإفهام[41]. ولم نر بحثا ربط بينه وبين الإيقاع، ونقدّر أنّ هذا ما حفّزنا على ركوب المغامرة لاقتحام اللاّمفكّر فيه في درس النّقد العربيّ الذي وجب أن ننفق فيه جهدا لربط صلة لهذا الأسلوب بالإيقاع والمعنى. ويشار إلى أنّ الجرجاني قد حرّض على النّظر في المجاز

والتّشابيه قائلا : « وأوّل ذلك وأولاه، وأحقّه بأن يستوفيه النّظر ويتقصّاه، القول على " التشبيه " و" التمثيل " و " الاستعارة"، فإنّ هذه أصول كبيرة، كأنّ جلّ محاسن الكلام إن لم نقل: كلّها متفرّعة عنها ، وراجعة إليها ، وكأنّها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرّفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها»[42].

هو ما سنعرضه في الجدول التّوضيحيّ مقتصرين على تشابيه البيتين الأوّلين فقط معرّجين على دورها إيقاعيّا وفق الآتي:

المشبّه	المشبّه به	أداة التّشبيه	نوعه	ملمحه الإيقاعيّ
-المشبّه واحد: سلاف دنّ (كناية موصوف)	- المشبّه به متعدّد: - شمس دجن (كناية موصوف) - دمع شفن (كناية موصوف) - خمر عدن (كناية موصوف)	الكاف	تشابيه مجملة	إيقاع بطيء
- المشبّه واحد : طبيخ شمس (كناية موصوف)	-المشبّه به متعدّد: - لون ورس (كناية موصوف) - ربيب فرس (كناية موصوف)	الكاف	تشابيه مجملة	إيقاع بطيء

	حليف سجن (كناية موصوف)			

اقترنت التشابيه بالكنايات. وهذه أساليب صورة من قديم. فقد تعمّد الشاعر إرضاء قارئه العربيّ الذي تعمّد أن تبنى صور القصائد المناويل باعتماد هذين الأسلوبين، لأنّهما عنده مقترنان بالبيان والتّبيين وقلب السّمع بصرا. واستند إلى الكاف التي مثّلت الأداة الأكثر حضورا في التشابيه الواردة في شعر الأوائل، لأنّها تساعد على تقريب الصورة من ذهن المتلقي، وعلى خلق مناسبة بين المشبّه والمشبّه به وإصابة الوصف. وهذا التشبيه مقترن بالوصف الحسيّ الذي اشترط أن يكون من صنو واقعه المعيش حتّى يتمثّل السّامع الصورة بيسر ويبتعد عن كدّ ذهنه في عقلها. والمثير للدّهشة أنّ الشّاعر قد قيّد مشبّها واحدا بمشبّهات بها متعدّدة ليصيب الأفهام، على ورود وجه الشّبه مجملا الذي كره النقّاد ركوبه لأنّ « الشاعر البارع لا يكتفي بالتشبيه المجمل والعلاقة البيّنة وإنّما يسعى إلى التفاصيل بتحليل أجزاء الصّورة ثمّ إعادة تركيبها بكيفيّة تسمح بإبراز الأوصاف المحتجبة التي لا يأتي عليها الوصف المجمل، وهذا يتطلّب عملا دائبا ومعاودة الصورة الكرّة بعد الكرّة حتّى تخرج على الوجه المراد»[43]. و قد تفطّن أبو نواس إلى هوى نقّاده ومتقبّليه فأرضاه بوصف يضارع النّصّ الديني بالاحتفاء بمتع فردوسيّة قد استمدّ عمقها من النص القرآني. وهذا التكثيف في التشابيه يصنع جنّة متكاملة الآلاء. ولذلك، تراخى الإيقاع وكأنّه يعطي للمتكلّم فرصة للتوصل الى الاستمتاع بوصفه للخمرة. وقد ركب الكاف لجعل البيتين مدوّرين ربطا للشطر بالشطر لفظا ومعنى وإطالة للكلام ليستغرق أمداء زمنيّة طويلة بنيّة استدراج المتلقي إلى الدّخول في جوّ النص الشعري للاحتفاء بخمرة عجز الوصف عن إدراكها لاكتمالها حسنا ومذاقا. وتقيّد التشبيه بالترصيع الذي يحدث وقفات داخل الأشطر فيسطّر نهج قراءة ويفرض توقيعا داخليّا ونظاما دقيقا تذكيرا بصلة الشعر بأسجاع الكهنة. وهذا الأسلوب لم يستسغه البلاغيون في المنظوم. وهو ما عبّر عنه ابن الأثير لحظة حدّه وبيان مزايا ملاحته في قول دون غيره قائلا: « هو أن

تكون كلّ لفظة من ألفاظ الفصل الأوّل مساوية لكلّ لفظة من ألفاظ الفصل الثّاني في الوزن والقافية، وهذا لا يوجد في كتاب الله تعالى؛ لما هو عليه من زيادة في التكلّف (...) وإذا جيء به في الشّعر لم يكن عليه محض الطلاوة التي تكون إذا جيء به في الكلام المنثور»[44]. ونقدّر أنّ الشّاعر قد جبر الخلل بالإتيان بالمستملح منه بقصره وتوازيه. وهذا الضّرب من الترصيع يعدّ من النادر الجيّد لقدرته على الفتك بآذان سامعيه. فالعادة أن « يكون صدر البيت الشّعريّ وعجزه متساويي الألفاظ وزنا، وللكلام بذلك طلاوة ورونق وسببه الاعتدال، لأنّه مطلوب في جميع الأشياء، وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النفس موقع الاستحسان، وهذا لا مراء فيه لوضوحه »[45]. إلاّ أنّ الشّاعر قد غيّر وظائفه الإيقاعيّة بالاستئناس بكاف التشبيه التي لعبت دور عطف البيان لتخلق لحمة بين أشطر الأبيات وتذهب سرعة الوقف بحثا عن اكتمال المشهد الذي يتطلّب ليستوي مكتملا قدرا من الوقت. وهكذا يبدو الوسم الايقاعي مرتبطا بحال المتكلّم التي بدت منتشية بوصف خمرة الواقع وصفا فردوسيا تتطلّب ايقاعا بطيئا ودّ الشاعر لو طال أمد زمانه. وتعضد دور التشبيه في تنمية الإيقاع محسّنات بديعيّة، منها ما يرتبط باللفظ ، ومنها ما يرتبط بالمعنى. وسنبدأ بما يحسّن الصّوت مثل:

4. ب . إيقاعيّة الجناس:

استطرف جمّ من النّقاد ندرة الجناس في القصائد النماذج التي قرنوها بالطبع وقدّروا أنّها ترد عفو خاطر ، لأنّها تجافي الصّنعة والتّكلّف فيضيع المعنى بين أعطاف كلمات هدفها الزينة فحسب. وقرنوا الإجادة بجعل الألفاظ خدما للمعاني. وأدخل أسامة بن منقذ الإكثار منه في باب التكلّف والتّعسّف بقوله: « هو الكثير من البديع كالتطبيق والتجنيس في القصد، لأنّه يدلّ على تكلّف الشاعر لذلك وقصده إليه. وإذا كان قليلا ينسب إلى أنّه طبع في الشّاعر ، ولهذا عابوا على أبي تمّام لأنّه كثر في شعره، ثمّ إنّهم استحسنوه في شعر غيره لقلّته، وقالوا: إنّه بمنزلة اللّثغة يستحسن، فإذا كثرت صارت خرسا؛ والشيّة تستحسن في الفرس، فإذا كثرت صارت بلقا، والجودة تستحسن في الشعر، فإذا كثرت صارت قططا. ولهذا قالوا: خير

الأمور أوسطها، والحسنة بين الشيئين، والفضيلة بين الرذيلتين»[46] . وقد وضع الجرجانيّ لهذا المحسّن البديعيّ شروطا يحلى بها الشّعر قائلا: « ومن ها هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأخفّه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلّم إلى اجتلابه، وتأهّب لطلبه»[47]. إلاّ أنّ الشّعر المحدث قد استند إلى المحسّن البديعيّ لبناء قاعه الإيقاعيّ. وسنقيم جدولا نضبط فيه أنواع هذا الجناس و فاعليّها الإيقاعيّة وصورته الآتية:

الجناس	نوعه	المناسبة بين اللفظين
دن، عدن	ناقص	تغاير
جفن، دجن	ناقص	تغاير
ورس، فرس	ناقص	تغاير
تبدّت، تصدّت	ناقص	تغاير
ريح، ريح	تامّ	تماثل
ريح، شيح	ناقص	تغاير
غناء، ناء	ناقص	تغاير
طبل، نبل	ناقص	تغاير
أين، أين	تامّ	تماثل
سري، سرّي	ناقص	تغاير

نرصد كثافة الجناس في هذه المسمّطة، ممّا أذهب طبعها وحلو مائها لتغلب عليها الصنعة. إذ لاحت في آخرها تكلّفا وكأنّها مجرّد رصد للألفاظ بلا معنى. وهذا ما يسمّى بالتدمير الإيقاعيّ فأطال الشاعر جمله وضاعت وجهة المعنى وتاه معها القارئ بحثا عن هدف بيّته المبدع. وكدنا لا نقف على أثر للجناس التام الذي رغّب فيه البلاغيون وحثّوا على طلبه وركوبه في القول الشعريّ لأنّه « أكمل أنواع الجناس إبداعا وأسماها رتبة»[48]. فهو الاقدر على إعادة النظام عروضا ونغما. ولوحظ أنّ هذا المحسّن البديعيّ قد استبدّ به صنفه الناقص وقيّده بوصف السّاقي وشاية إلى تفشّي ظاهرة الغلمة،

وتطاولا على قيم عربيّة أصيلة أصّلها القرآن. وكأنّ الشاعر يعبّر عن قيمة وافدة بأسلوب يناسبها. فالجناس يناسب هذه القصيدة الكونية التي لم تعد تشبه القصيدة العربيّة البدويّة، ليغلب عليها التّصنّع لطابعها الحضريّ إرضاء لمتقبل آخر متباين الثقافات والحضارات. وقد ارتبط هذا الجناس في هذه المسمّطة في قافلتها بجمل طويلة أثقلت الإيقاع لتفصح عن أرق يعايشه الشّاعر بعد فراق ساقيه الخفيف الظريف. ورغم محاولة الشاعر في البيت الختام الاستئناس بالفاء بحثا عن سرعة الأحداث وربطا للكلمات المتجانسة بأفعال لازمة، فإن اقترانها بالأحوال قد أذهب الارتياح ليحلّ التوتّر بعد توديع الساقي. ونقدّر أنّ هذه السرعة هي رحلة البحث عن خلاص من ألم بعد زوال متعتين: متعة الخمرة بجودتها ومتعة السّاقي بتثنّيه.

4. ج . إيقاعيّة الطّباق والمقابلة:

نظر إلى الطباق على أنّه محسّن للمعنى يقوّيه ويستفزّ الأذهان لتدبّره لقيامه على الضدّ وضديده. ورئي إلى المقابلة بكونها لغة داخل لغة وميزتها أنّها تستغرق كافّة لغات العالم، على أنّ النقّاد قد كرهوا التزيّد فيهما وعدّوه من عيوب الشّعر ومعرقل لوظيفة الكلام الهادفة إلى الوضوح حتى لا يرهق المتلقي[49]. وهذان الأسلوبان البديعيان لهما حضور كثيف في شعر أبي نواس يحسن الوقوف عندهما والاحتجاج لهما وربط صلة قربي بينهما وبين الإيقاع.

الأسلوب	نوعه	موقعه من البيت	ملمحه الإيقاعيّ
تبدّت/ تصدّت	طباق	الشطر الاول	إيقاع ثقيل وصلب
يوم صبوح/ غيم دجن	مقابلة	الشطر الثاني	إيقاع فيه ارتخاء
يدير طرفا/ يعير حتفا	مقابلة	الشطر الاول	مراوحة بين الثقل والخفّة
دواء/ داء	طباق	الشطر الثاني	إيقاع ثقيل

لحاني / لا تلمني	طباق	الشطران	إيقاع ثقيل
باح / سرّي	طباق	الشطر الاول	إيقاع سرعة
هتكت/ ستري	طباق	الشطر الاوّل	إيقاع سرعة
عيل/ صبري	طباق	الشطر الثاني	إيقاع سرعة

اعتبر التكثيف من الطباق من العيوب ومجافاة الطبع. ولذلك، استحسن منه ما قلّ واصاب كثيرا من المعنى. إلاّ انّ أبا نواس قد أطنب في هذا المحسّن البديعيّ حتّى غدا ميّالا إلى الصنعة. وربّما أوهمنا أنّه يقحمه في البيت إقحاما. ولوحظ أنّه حسّن اللفظ والمعنى. فقد وردت الألفاظ المتجانسة في زيّ طباق أو مقابلة. وقد احتلّت مواقع متنوّعة وارتبطت بحروف متباينة الجهر والهمس. فإذا الإيقاع حمّال أوجه. فيصادفك قويّا أحيانا، ويلوح ضعيفا ثقيلا أخرى. والمثير للتّدبّر أنّ ركوبه في هذه القصيدة متعمّد، لأنّ هذا الأسلوب نجده في كلّ لغات العالم. فاحتاجه الشاعر ليعبّر به عن هذه القصيدة الكونيّة التي حاولت أن تلتقط التغير الذي شهدته البصرة . فقد تحوّلت إلى عاصمة كونيّة بأجناس بشريّة مختلطة، وبثقافات متباينة. فليس أقدر من الطباق لاستيعاب هذا الخليط المتغاير. ولذا بدا الإيقاع ملتحما بالكونيّ معبّرا عنه. وهو رصد لما يعيشه مجتمع القرن الثاني من تغيّر مسّ القيم العربيّة الأصيلة. وكان الإيقاع الأداة الكاشفة عن هذا التّحوّل من البداوة إلى التّحضّر، ومن النقاء إلى التمازج بين الشعوب.

5- الخاتمة:

مثّلت هذه المسمّطة نوعا من الشّعر لقي ضيما كبيرا. فلم يدر إليه النّقّاد رقابهم، بل اعتبروه نوعا هامشيّا، قياسا إلى القصيدة التي مثّلت المنوال الرسمي الذي يستغرق كلّ المنجز الإبداعيّ في مجال القريض كلّه ويشدّ إليه أذواق المتقبّلين الذين نمذجت ذائقتهم، وركّز للشعر عمود يتوكّأ عليه أنتج متلقيا يشبه قصيدته التي استوت في شكل خيمة تدلّ على طبعه البدويّ. ونقدّر في هذا المقام أنّها قد أحرجت النّاقد والقارئ معا. إذ فرضت على الأوّل أن ينتج عمودا شعريّا جديدا يشبه قصيدة قد أنتجتها طبيعة غنّاء وثقافات متفاعلة مع بعضها. ولذلك أجبر المتلقي أن يكون مختلفا عن متلقي عمود الشعر القديم . والمثير للتدبّر هو احتماء هذه المسمّطة بإيقاع يباين إيقاع القصائد النماذج لتصنع ثراءها. فقد احتمت بالمخلّع البسيط الذي كرهته

الأذواق لاضطرابه ولاقترانه بأغراض جادّة ، ليكسبه توظيفا جديدا له صلة بغرض الخمريّة وأغناه بكثرة الزّحاف بالحفاظ على الخبن وإغفال الطيّ حتى لا يصدم قارئه دفعة واحدة. ولوحظ أنّ النّواسيّ قد احتمى بالبديع ليزيّن به لفظه ومعناه ويصنع به إيقاعا يجد هوى في نفس متقبّل لقصيدة كونيّة ناطقة بثقافة حضارات منها الرافد والوافد. فكان الالتجاء إلى الجناس كونيّته وإلى الطباق والمقابلة لكونهما ينشدّان إلى كلّ لغات العالم. وهكذا، كفّت القصيدة المحدثة بإيقاعها وبنوعها الشّعريّ الجديد عن أن تكون قصيدة عربيّة صرفة ببداوتها لتصبح قصيدة عالميّة فيها من كلّ ثقافات الكون نصيب. وهذا التنوّع الإيقاعيّ مفصح عن تحوّل مجتميّ عربيّ بتغاير قيمه وثقافاته.

الهوامش:

[1] - العياشي، محمّد، في نظريّة إيقاع الشعر العربي، تونس، المطبعة العصريّة، ط1، 1976

[2]- البحراوي، سيّد، الايقاع في شعر السيّاب، القاهرة، مطابع الوادي الجديد، ط1، 1996

[3]- الورتاني، خميّس، في تاريخيّة إيقاع الشعر العربيّ، تونس، دار مسكيلياني، ط1، 2011

[4] - Dessons (Gerard) et Meschonnic (HENRI), Traité du rythme des vers et des proses, Dunod, paris, 1998

[5]- Dessons (Gerard) : Intrduction à la poétique . approche des théories de la littérature, Nathan/ Her, Paris, 2000.

[6] - Radhouane Nabil , le rythme dans l œuvre poétique de Saint John Perse D,R ,A, 1985

[7]- Morier Henri . Dictionnaire de poétique et de rhétorique , imprimerie des presses universitaires de France première édition 1961

[8]- بوفاس، عبد الحميد، إيقاع الخبر والإنشاء في شعر مفدي زكريّاء، مجلّة العلوم الإنسانيّة، عدد 45، جوان 2016، ص 72.

- الماكري، محمّد ، الشّكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتيّ، المغرب، المركز 9 الثقافي العربي، ط1، 1991، ص148.
10 - العمري، محمّد، تحليل الخطاب الشعري: البنية الصّوتيّة في الشعر، الكثافة ، الفضاء، التفاعل، المغرب، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 1990، ص 138
11. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حقّقه محمّد محي الدّين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط5، 1981، ص 179
12- م ن، ص ن
13- الطيّب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها" ج1، الكويت، مطبعة حكومة الكويت ، ط2، 1989، صص: 22- 23 .
14- الورتاني، خميّس، في تاريخيّة الإيقاع الشعري العربيّ، ص 214.
15- الماكري، محمّد، الشّكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 148.
- هدارة، محمّد مصطفى، اتّجاهات الشّعر العربيّ في القرن الثّانيّ الهجريّ، 16ص539.
17- ابن رغبان، عبد السلام، الدّيوان، جمع وتحقيق ودراسة مظهر الحجّيّ، دمشق، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 2004، ص 212.
18- ابن رشيق، العمدة، ص 182
19- الكريم، مصطفى، فنّ التّوشيح، بيروت، دار الثقافة، ط1، 1959، صص: 51 - 52
20- الدّيوان العامّ لحمدون بن الحاج المرداسي، تقديم وتحقيق الدّكتور أحمد الوافي، ط1، مطبعة المعارف الجديدة، الرّباط، 1995، ص 715.
21- الحلّي، صفيّ الدين، الديوان، بيروت، دار صادر، د. ت، ص 36
22- السموأل، الدّيوان، بيروت، دار صادر، مطبعة المناهل، 1951، ص 11.
- أبو هفّان، أخبار أبي نواس، تحقيق عبد السّتّار أحمد فرّاج، مصر، دار مصر 23للطّباعة، 1954، صص 57- 58
24- ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي مصر، مكتبة المثنى بغداد، 1963، صص 206- 207
- الطيّب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، مطبعة 25جمهورية الكويت، 1989، ص 131
26- ابن جعفر، قدامة، نقد الشّعر، تحقيق وتعليق محمّد عبد المنعم خفاجي، لبنان، بيروت، دار الكتب العلميّة، د ت، ص 178
27 - م ن، ص 180

- أنيس، ابراهيم، موسيقى الشعر، لبنان، بيروت، دار القلم للطباعة والنشر، ط4، 197228، ص 83
29- العياشي، محمّد، نظريّة إيقاع الشعر العربيّ، ص 65
30- العيّاشي، محمّد، المرجع المذكور سابقا، ص 83
31. زاهيد، عبد الحميد، حركات العربيّة دراسة صوتيّة في التراث الصوتي العربيّ، مراكش، مطبعة الوارقة الوطنيّة، ط1، أكتوبر 2005، ص 85
32. ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، تصدير ومراجعة أحمد فؤاد الأهواني ومحمود أحمد الحنفي، القاهرة، المطبعة الأميريّة، 1956 ، ص 86.
33. عبّاس، حسن، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، دمشق، منشورات دار اتّحاد كتّاب العرب، 1998، ص 145
34- م ن، ص 67.
35- م ن، ص 69
36- الأقطش، عبد الحميد، اتّباع الإيقاع في اللغة العربية مقاربة ألسنيّة في حركة اللغة، الأردن ، مجلّة أبحاث اليرموك، مج 12، ع2، 1994 ، ص 156
37- ابن سينا، المرجع المذكور سابقا ، ص 86
38- م ن، ص 87
39 - عبّاس، حسن، المرجع المذكور سابقا، ص 110 - 112
40- م ن، ص 59
41- ينظر إلى قول حمّادي صمّود في الآتي: " الغرض من التشبيه الإبانة عن المعنى وتوضيحه، والكشف عن مكنونه وتمثيله للحسّ والمشاهدة " ضمن كتابه " التفكير البلاغي عند العرب وأسسه وتطوّره إلى القرن السّادس (مشروع قراءة)، ط2، منشورات كليّة الآداب بمنّوبة، 1994، ص 537.
42-الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق عبد الحميد هنداوي، لبنان، بيروت، دار الكتب العلميّة ، ط1، 2001، ص 29
43- صمّود، حمّادي، المرجع المذكور سابقا، ص 558
44 - ابن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمّد محي الدين عبد الحميد، ج1، مصر، مطبعة مصطفى البابيي الحلبي وأولاده، د ت، ص 262.
45- م ن، صص 278 - 279
46.بن منقذ، أسامة، البديع في نقد الشّعر، تحقيق أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، (د .ت)، صص 163 - 164
47 - الجرجاني، عبد القاهر،أسرار البلاغة في علم البيان، ، ص18

48- عتيق، عبد العزيز، في البلاغة العربيّة،علم البديع، لبنان، بيروت، دار النهضة العربيّة، د.ت، ص 197

49- ينظر إلى قول حمادي صمّود الرائي إنّ " موقف جميع البلاغيين والنقاد المناهض لكثرة البديع مبني على رأيهم في وظيفة الكلام واعتبارهم الدلالات على المقاصد من أجل منافعه. وقد برز ذلك بصورة جليّة حتّى في أشدّ النظريات إيمانا بمكانة العقل في الأدب وبأنّه الطريق إلى استكشاف محتجبات الذوق والاحاطة بدلالات اللغة " ضمن المرجع السّابق، ص 569

مراجع البحث:

أوّلا: مراجع عربيّة:

1.ابن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمّد محي الدين عبد الحميد، ج1، مصر، مطبعة مصطفى البابيي الحلبي وأولاده، د ت.

2.الأقطش، عبد الحميد، اتّباع الإيقاع في اللغة العربية مقاربة ألسنيّة في حركة اللغة، الأردن ، مجلّة أبحاث اليرموك، مج 12، ع2، 1994 .

3.أنيس، ابراهيم، موسيقى الشعر، لبنان، بيروت، دار القلم للطباعة والنشر، ط4، 1972.

4.البحراوي، سيّد، الايقاع في شعر السيّاب، القاهرة، مطابع الوادي الجديد، ط1، 1996

5.بوفاس، عبد الحميد، إيقاع الخبر والإنشاء في شعر مفدي زكريّاء، مجلّة العلوم الإنسانيّة، عدد 45، جوان 2016

6.جرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق عبد الحميد هنداوي، لبنان، بيروت، دار الكتب العلميّة ، ط1، 2001

7.ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي مصر، مكتبة المثنى بغداد، 1963

8. ابن جعفر، قدامة، نقد الشّعر، تحقيق وتعليق محمّد عبد المنعم خفاجي، لبنان، بيروت، دار الكتب العلميّة، (د ت).

9. الحلّي ، صفيّ الدين، الديوان، بيروت، دار صادر، د. ت.

10 . الدّيوان العامّ لحمدون بن الحاج المرداسي، تقديم وتحقيق الدكتور أحمد الوافي، ط1، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1995.

11. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حقّقه محمّد محي الدّين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط5، 1981.

12. زاهيد، عبد الحميد، حركات العربيّة دراسة صوتيّة في التراث الصوتي العربيّ، مراكش، مطبعة الوارقة الوطنيّة، ط1، أكتوبر 2005،

13. السموأل، الدّيوان، بيروت، دار صادر، مطبعة المناهل، 1951.
14. ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، تصدير ومراجعة أحمد فؤاد الأهواني ومحمود أحمد الحنفي، القاهرة، المطبعة الأميريّة، 1956
15. صمّود، حمّادي ، التفكير البلاغي عند العرب وأسسه وتطوّره إلى القرن السّادس (مشروع قراءة)، ط2، منشورات كليّة الآداب بمنّوبة، 1994.
16. الطيّب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها" ج1، الكويت، مطبعة حكومة الكويت ، ط2، 1989
17. عبّاس، حسن، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، دمشق، منشورات دار اتّحاد كتّاب العرب، 1998.
18. عتيق، عبد العزيز، في البلاغة العربيّة،علم البديع، لبنان، بيروت، دار النهضة العربيّة، د.ت.
19- العمري، محمّد، تحليل الخطاب الشعري: البنية الصّوتيّة في الشعر، الكثافة ، الفضاء، التفاعل، المغرب، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 1990.
20- العياشي، محمّد، في نظريّة إيقاع الشعر العربي، تونس، المطبعة العصريّة، ط1، 1976
21. الكريم، مصطفى، فنّ التّوشيح، بيروت، دار الثقافة، ط1، 1959.
22. الماكري، محمّد ، الشّكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتيّ، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991.
23. بن منقذ، أسامة، البديع في نقد الشّعر، تحقيق أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، (د .ت).
24. أبو هفّان، أخبار أبي نواس، تحقيق عبد السّتّار أحمد فرّاج، مصر، دار مصر للطّباعة، 1954.
25 . الورتاني، خميّس، في تاريخيّة إيقاع الشعر العربيّ، تونس، دار مسكيلياني، ط1، 2011

ثانيّا: مراجع أجنبيّة:

[1] Dessons (Gerard) : Intrduction à la poétique . approche des théories de la littérature, Nathan/ Her, Paris, 2000.
[2] Dessons (Gerard) et Meschonnic (HENRI), Traité du rythme des vers et des proses, Dunod, paris, 1998
[3] Morier Henri . Dictionnaire de poétique et de rhétorique , imprimerie des presses universitaires de France première édition 1961

[4] Radhouane Nabil , le rythme dans l œuvre poétique de Saint John Perse D,R ,A, 1985