

سيرورة البنية الإيقاعية عند القدامى و المحدثين

الأستاذ :

دکانی مفتاحی

جامعة زيان عاشور – الجلفة –

— تقديم المفاهيم :

عماد الشعر ————— عناصر أساسية لا يكون الشعر من دونها فهي قوامه ، و إذا خلا منها خفّ تأثيره و وهنت إيقاعاته واقترب في رتافته من النثر ، و من أبرز هذه المقومات عنصر الموسيقى لما به من جرس اللفظة و سلامتها ، و دقة العبارة وانفعالها ، زيادة على الانسجام في توالي المقاطع ، و تردد بعضها بما يحدث في النفس من تميز يكسب النص تأشيرة اقتحام الذات المتلقية حيث تحدث موسيقاه حركة انفعالية قوية لدى المتلقي الذي يتأثر أول ما يتأثر عند سماعه للنص بذلك الوقع الموسيقى الذي يحدثه السجع أو الجناس أو التضاد أو التكرار . . . ، حتى إن النماذج الرفيعة من النثر إنما اكتسبت سموها وخلودها بما تخللها من إيقاعات ، و رب نثر أقرب إلى الشعر و شعر يحن إلى النثر، و هذا الذي يمكننا أن نطلق عليه موسيقى الشعر ؛ و يؤكد الباحثون أن الإنسان البدائي عبّر عن عواطفه بأصوات موقّعة تحولت إلى عبارات مسجوعة تطورت بعدها إلى الرجز، ثم غنيت عناصرها الموسيقية في أدائهم فكان من ذلك القصائد الشعرية بأوزانها المتعددة، و الأدلة كثيرة على اهتمام العرب بما امتازوا به من دقة الحس اللغوي و صفاء الذوق الأدبي حتى أقاموا القصيدة كلها على قافية واحدة و وزن واحد و حركة روي واحد ، فإذا ظهر من الشاعر ما يخالف هذه الجوانب الموسيقية توجهوا إليه باللائمة والنقد ليستقيم له الإيقاع المطلوب و درء هذا الصدع الذي وقع في بنية ما نظم من شعر، وقصة النابغة مع بيتين من الشعر أصدق دليل على ذلك ؛ فموسيقى الشعر ليست زينة عارضة أو ظاهرة كمالية ، إنما عنصر هام و لازم في إقامة البناء الشعري على اختلاف العصور و الاتجاهات ، لكن التطور و طبيعة العصر جعل لكل عصر أنماطه البلاغية و إيقاعاته ، و يظهر هذا في حركة تطور الإيقاع في هذا العصر و التي تسير باتجاه البعد عن التفعيلات المضبوطة بين صدر البيت و عجزه، و التخلي عنها تدريجيا، و هذا كان له الأثر البالغ في تكييف بنية الشعر .

و قد كان : كلام الشاعر أناشيد . . . و لا تزال فيه بقية الأنغام الأولى التي كان يتناجى بها البشر في أصل وجودهم "و تطورت تلك الأنغام إلى ألفاظ ذات حروف و مقاطع مع نمو الحضارة الإنسانية، و تطور الشعر و نغما ، و لكن لم يفارق النغم و النشيد"¹ .

¹ - رماني إبراهيم ، الغموض في الشعر العربي الحديث : 208 ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، 1991 .

كما أن (يوري لوتمان) يرى : " أن الإيقاع أساس البنية الشعرية ، لأنه يعتبره هو العنصر الذي يميز الشعر عما سواه"².

فكان لزاما على البحث في هذا المجال الانكباب على دراسة مختلف النظريات الإيقاعية المطروحة في الساحة العروضية منذ الإرهاصات الأولى التي تلت الخليل ، و لتقدير أهميتها نذكر عينة منها على سبيل المثال: (أ) "أبو الحسن الأخفش (الأوسط) سيعد بن مسعدة"³، ولد بالبصرة (140هـ) و توفي (215هـ) كان بارعا في اللغة و النحو له كتاب (القوافي) و كتاب (العروض) خالف أستاذه الخليل في جملة من المسائل ، و قبل ذلك ينسب له بعض مؤرخي الأدب و العروضيون بأنه هو من اهتدى إلى البحر (المتدارك) ، الذي يقول فيه مصطفى حركات : " اعتقد أن البحر لا يكتشف ، وإنما يظهر للوجود مع الشعراء " ⁴ ؛ و من المسائل التي اعترض فيها على شيخه و معلمه :

_____ "إنكاره بحري المضارع و المقتضب زعم أنه لم يسمع منها شيئا قالته العرب عليهما؛ إضافته للطويل ضربا رابعا هو (المقصور) "⁵.

الشاهد قول الشاعر:

كأن عتيقا من مهارة تغلب بأي الرجال الدافنين ابن عتاب"⁶.

_____ ذكر في عروض المديد الثانية ، و هي المجزوءة المحذوفة (فاعلن) ضربا رابعا. شاهده قول الشاعر :

لم يكن لي غيرها حلة و لها ما كان غيري خليلا

لم يزل للعين في كل ما غبطة حتى رأيتني قتيلا"⁷

_____ ذكر في ضرب البسيط أن (فاعلن) غير مخبونة ، يقول : " و قد جاء فيه فاعلن سمعناه من

قائله: " و بلدة قفرة تسمي الرياح بها لو اغطا ، وهي ناء عرضها حاوية

قفر عقام ترى ثور النعاج بها يروح فردا ، و يلقي إلفه طاويه

_____ ذكر أن للوافر عروضاً ثالثة مجزوءة مقطوعة لها ضرب مثلها"⁸.

شاهده قول الشاعر : فإن يهلك عبيد فقد بـاد القـرون

_____ كما أجاز في ضرب الهزج القصير ، يقول أبو بكر الشتريني : " أجاز الأخفش في ضربه القصير.

شاهده قول الشاعر :

² — يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة : 70 ، تر ، محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، 1995 .
³ — برو كلمان كارل ، تاريخ الأدب العربي : 151 ، دار المعارف ، ط/4 ، القاهرة ، د - ت .
⁴ — حركات مصطفى ، قواعد الشعر : 109 ، دار الآفاق ، د - ت .
⁵ — الدماميني أبو عبد الله ، كتاب العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة : 209 ، المطبعة الخيرية ، ط/1 ، 1922 .
⁶ — الأخفش سعيد بن مسعدة ، كتاب القوافي : 102 ، تح : أحمد راتب النفاخ ، دار الأمانة ، بيروت ، 1974 .
⁷ — الشتريني أبو بكر بن السراج ، المعيار في أوزان الأشعار : 50 ، تح : محمد رضوان الداية ، مكتبة دار الملاح ، ط/2 ، 1979 م .
⁸ — الدماميني أبو عبد الله ، المرجع السابق : 169 .

فلو أرسلت من حب — ك مبهوتا إلى الصين
لوافيتك عند الصب — ح أو حين تصلين"⁹
_____ "جعل الرجز المشطور ، و المنهوك ليسا بشعر ، لأنهما في رأيه من قبيل السجع لأن
الني

(صلى الله عليه وسلم) نطق بهما ، و النبي (صلى الله عليه وسلم) لا ينطق بالشعر"¹⁰ .
_____ "جعل الأخفش إخراج شعر من شعر مذهبا ضعيفا ، و هو بهذا يطعن في
الدوائر الخليلية"¹¹ .

_____ "هناك بعض المخالفات في مجال الزحافات و العلل لمذهب الخليل"¹² .
(ب) "أبونصر إسماعيل بن حماد بن نصر الجوهري"¹³ ، ولد في أوائل القرن الهجري الرابع بفراب من
بلاد الترك توفي بنيسابور(398هـ) ، كان إماما في اللغة ألف قاموس(تاج اللغة و صحاح العربية) و
كتاب (عروض الورقة) ، و مما خالف فيه الخليل نجمله فيما يلي :
_____ حصر التفعيلات في سبعة: اثنان منها خماسيتان (فعولن، فاعلن) ، و خمسة سباعية
(مفاعيلن ، فاعلاتن ، مستفعلن ، مفاعلتن ، متفاعيلن) ، أما ما يخص (مفعولات) فليس بجزء في نظره
، وعلته لو كان جزءا صحيح التركيب من مفردة بحر، كما تركب من سائر الأجزاء .
اللازمة زحافا ؛ و عدها محمد العلمي : "ثغرة منهجية في عمله"¹⁴ .

_____ أجاز (كف) فاعلاتن في الخفيف مع (خبن) مستفعلن بعدها لعدم الفاصلة الكبرى بين
الجزئين ، وهذا عند الخليل ممتنع الشاهد فيه قول الشاعر :
ثم بالدبران دارت رحاهم و رعى الحرب بالكماة تدور"¹⁵ .
_____ كما عارض الجوهري الخليل في "أعاريض الشعر ، و أضربه"¹⁶ .

_____ جعل البحور اثني عشر بحرا ، يقول: ("وأما الأبواب فاثنا عشر ، سبعة منها مفردات
، و خمسة مركبات ، فأولها : المتقارب ، الهزج ، الطويل بينهما مركب منهما ، ثم بعد الهزج الرمل
، و المضارع بينهما ، ثم بعد الرمل الرجز ، فالخفيف بينهما بحر لما فيهما من الفاصلة) " ، ("السرّيع من
البسيط ، و المنسرح و المقتضب من الرجز ، و المجتث من الخفيف)"¹⁷ ، و منه يقول مصطفى حركات
الجوهري لا يعتمد على الدوائر في تصنيف البحور ، و إنما على تركيبها من تفاعيل ، فهناك البحور
البسيطة . . . و البحور المركبة التي تقع بينها"¹⁸ .:

⁹ — الشنتريني أبوبكر بن السراج ، المرجع السابق : 73 .
¹⁰ — الدماميني أبو عبد الله ، المرجع السابق : 136 .
¹¹ — الأخفش أبو الحسن ، المرجع السابق : 91 .
¹² — الشنتريني أبوبكر بن السراج ، المرجع السابق : 50 .
¹³ — برو كلمان كارل ، المرجع السابق : ج6 ، 133 .
¹⁴ — الجوهري أبونصر إسماعيل بن حماد ، عروض الورقة : 11 ، تج: محمد العلمي ، دار الثقافة ، ط1 ، المغرب ، 1984 .
¹⁵ — حركات مصطفى ، نظريات الشعر : 96 ، دار الآفاق ، الجزائر ، د . ت .
¹⁶ — الجوهري أبو نصر إسماعيل بن حماد ، المرجع السابق : 57 .
¹⁷ — المرجع نفسه : 11 .
¹⁸ — حركات مصطفى ، المرجع السابق : 95 .

ج) "أبو الحسن حازم بن محمد بن الحسن القرطاجني"¹⁹، ولد بقرطجنة الأندلس (608هـ)، توفي بتونس (684هـ) اطلع على التراث اليوناني، أشهر كتبه (منهاج البلغاء و سراج الأدباء)، حيث كان مغاليا في هجومه على العروضيين الشيء الذي جعله يتعسف في خلق المبررات لضعفهم، و قصورهم، و انعدام أذواقهم . . . و من بين مخالفاته للخليل قوله في الدوائر:

_____ فيجعل العروضيون "أحد العروضيين بذلك منفكا من الآخر، و هذا من الأعاريض الواقعة في الأوزان من غير قصد"²⁰.

_____ و قال أن ما بُني على دوائر الخليل: "أكثر آرائها على شفا جرف هار"²¹.

_____ ذكر أنه ليس من الضروري الإبقاء على طريقة "التوليد التي سار عليها الخليل"²².

_____ كما خالف في بعض المصطلحات منها: "فقد سمي المتحكر قطرا، والسكان ركنا و نهاية الشطر عمودا و الساكن مرة أخرى وتدا و الجزء كسرا"²³.

_____ كما اقترح "أوتادا و أسبابا مختلف عن ما وضع الخليل"²⁴.

هذه مجموعة من الأمثلة دللنا بها على ما ذكرنا، و هناك أشياء كثيرة من يرد الزيادة عليه بالنظر إلى مؤلفات هؤلاء الأدباء و النقدة القدامى؛ كما أن هناك عروضيون آخرون نقدوا الخليل منهم: الخطيب التبريزي، أبو العلاء المعري، الحمّار، الزجاج، السكاكي، إلى آخ . . .

— أنظمة المحددات :

(ا) — البنية: LA Structure

فالبنية لغة أي "الفطرة، ومنه البنى بالضم، بنية، بنى، و بنى بكسر الباء مقصور، مثل حزية وحزى، و فلان صحيح البنية أي الفطرة"²⁵.

كما وردت بمعنى: البني نقيض الهدم، بنى البناء، البناء بنيا و بناء، و بنى، بنيانا، بنية، بناية، ابتناه، بناه، و البناء، المبني و الجمع أبنية، أبنيات جمع الجمع، "و استعمل أبو حنيفة البناء في السفن، البنية بالكسر، أو الضم: ما بنيته، وهو البنى بالكسر، أو بالضم، كأن البنية الهيئة التي بني عليها"²⁶؛ أمّا المعنى الاشتقاقي لمفردة البنية فهو يدل في تضاعيفه على دلالة معمارية، و قد تكون بنية الشيء هي تكوين في حد ذاتها، فتعني الكيفية التي شيد على نحوها هذا البناء، و من هنا فإنه يمكن التحدث عن بنية المجتمع أو بنية الشخصية أو بنية اللغة، و من خلال هذا نستطيع القول أن الدلالة المتكررة هي البناء، كما يشير المفهوم اللغوي في ثناياه إلى المراحل في عملية البناء، و هذه

¹⁹ — الدايدة رضوان، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: 479، مؤسسة الرسالة، ط2، دمشق، 1981.

²⁰ — الدباغ محمد بن عبد العزيز، تيسير علم العروض و القوافي: 179، مكتبة الفكر الرائد، ط1، فاس، 1989.

²¹ — الدباغ محمد بن عبد العزيز، المرجع السابق: 236.

²² — المرجع نفسه: 237.

²³ — حازم أبو الحسن القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 230، تج: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت، 1981.

²⁴ — المرجع نفسه: 231.

²⁵ — الجوهرى إسماعيل بن حماد، الصحاح: 2286، تج، أحمد عبد الغفور عطار، الجزء السادس، ط3، دار العلم للملايين، لبنان، 1984.

²⁶ — ابن منظور، لسان العرب: 510، نسقه و علق عليه، علي شيري، المجلد الأول، ط1، دار إحياء التراث العربي، لبنان، 1988م.

²⁷ — فضل صلاح، (مناهج النقد المعاصر) النظرية البنائية في النقد الأدبي: 175، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001.

المرحلية تستدعي كيفية إيجاد تنظيم و تجانس بين مكونات أو طبقات عديدة كلها تنتظم من خلال الشكل النهائي للبناء الذي يتسم بالثبات .

و من هنا فقد تصوره اللغويون على "أنه الهيكل الثابت للشيء ، فتحدث النحاة عن البناء مقابل الإعراب كما تصوره على أنه التركيب و الصياغة ، و من هنا جاءت تسميتهم للمبنى للمعلوم و المبنى للمجهول"²⁷.

أما في اللغات الأجنبية فإن كلمة Structure مشتقة من الفعل اللاتيني Struere بمعنى يبنى أو يشيد أو حين تكون للشيء بنية ، فإن معنى هذا أنه شيء منتظم و ليس علم الشكل Amorphe بل هو موضوع منتظم له صورته الخاصة و وحدته الذاتية ، وقد يظهر هنا التقارب بين معنى البنية و معنى الصورة Image ما دامت كلمة بنية في أصلها تحمل معنى المجموع ، و من هنا اتسع هذا المفهوم أي الكل المتماثل الذي يتحدد من خلال شكله و وظيفته و من خلال علاقته مع بقية الأجزاء ، فقد نصت المعاجم الأوربية على أنه: "الكل الذي يشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية ، و بما يؤدي إليه من جمال تشكيلي"²⁸.

و مما سبق يتضح أن أهم المعاني من الناحية المعجمية أن البنية هي الصورة المتشكلة و المتصورة في النص و المستقرة من ناحية الشكل، "أي أن بنية الشيء لها صورة هيكلية ثابتة و هي تتحدد من خلال بقية العناصر ، أو البنى التي يشد بعضها بعضا داخل بنية النص ، لتشكل فيما بعد البنية الكبرى"²⁹؛ إذا كانت المعاجم خاصة (أو كسفورد) تنص على أن البنية هي كيفية بناء تركيب أو جهاز ، أو أية مجموعة ، فإن هذا لا يشير إلى عملية البناء نفسها ، ولا إلى المواد التي تتكون منها ، و لكنه يتعلق بكيفية تجميع و تركيب و تآلف هذه المواد لتكوين الشيء و خلقه لأغراض و وظائف معينة ؛ و على هذا فإن البنية إنما هي تصور تجريدي من خلق الذهن و ليست خاصة للشيء ، فهي نموذج يقيمه المحلل عقليا ليفهم على ضوءه الشيء المدروس بطريقة أفصل و أوضح ، فالبنية موجودة في العمل بالقوة لا بالفعل ، و النموذج هو تصورهما ، و كلما كان أقرب إليها و أدق تمثيلا لمعالمها كان أنجع ، الشيء نفسه ، دون أن يتعسف في بدقة ؛ كما ذهب بعض النقاد إلى تعريف البنية في الأدب بأنها "جملة المبادئ التي تحكم عملية التوليد الشعري بحيث يتبع كل عنصر عنصرا آخر"³⁰ ، إذن فالبنية هي المصطلح الأعم الذي يتحدد نتيجة لمبادئ أخرى طابع شكل موضوعي تتحكم في توليد و خلق العمل الأدبي ؛ والبنية بالمفهوم العام هي شبكة العلاقات التي يعقلها الإنسان و يجردها بعد ملاحظاته للواقع في كل علاقاته المتشابكة ، و من خلال هذا المفهوم يبدو أنها تربط بين عناصر الكل الواقعي أو تجمع أجزاء ، إذ هي القانون الذي يضبط هذه العلاقات ؛ و من ثمة فالبنية كما تتبدى في

²⁸ — إبراهيم زكريا ، مشكلة البنية : 29 ، مكتبة مصر الفجالة : 1986.

²⁹ — فضل صلاح ، المرجع السابق : 293.

³⁰ — العرابي لخضر ، المدارس النقدية المعاصرة : 86 ، 87 ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، د ، ت .

ذهن الإنسان ليست ذاتية بحتة و لا موضوعية صرفة ، أي أن البنية إلى جانب وجودها الذاتي في العقل لها كذلك وجود موضوعي ، وهذا الأخير قد يدرك الإنسان معظم أو بعض جوانبه و قد لا يدرك أيّا منها؛ لذلك نجد شومسكي يعتمد مستويين لدراسة اللغة ، فيميز بين البنية السطحية ، أي البنية الظاهرة عبر تتابع الكلمات التي ينطق بها المتكلم و بين البنية العميقة ، أي القواعد التي أوجدت هذا التتابع ، تبين هذه القواعد تكوين الجمل في مستوى أعمق من المستوى الظاهر في عملية الكلام، كما يؤكد شومسكي أن البنية السطحية والبنية العميقة مختلفان ، و بواسطة أكثر من تحويل واحد لأي جملة مفيدة يؤكد شومسكي أن البنية العميقة وإن لم تكن ظاهرة في الكلام فهي إلى حد كبير أساسية لإعطائه التفسير الدلالي، ومما لاشك فيه أن هذه البنية هي ضمنية وتمثل في ذهن المتكلم المستمع، فهي حقيقة قائمة ، يعكسها التتابع الكلامي المنطوق الذي يكون البنية السطحية ، من هنا ترتبط البنية العميقة بالدلالات اللغوية ، " أي أنها تحدد التفسير الدلالي للجمل ، في حين ترتبط البنية السطحية بالأصوات اللغوية المتتابعة و تحدد التفسير الصوتي للجمل"³¹.

وكما سبق ذكره فالبنية قد تكون : (سطحية أو عميقة) ، فالبنية السطحية : هيكل الشيء و وحدته المادية الظاهرة ، أما البنية العميقة : فكامنة في صميم الشيء و هي التي تمنح الظاهرة هويتها و تضي عليها خصوصيتها وعادة ما يعي المرء البنية السطحية المادية المباشرة لأن إدراكها أمر متيسر و يتم بالحواس الخمسة ، أمّا إدراك البنية الكامنة فهو أمر أكثر صعوبة ، يتطلب استخدام الحواس و أعمال العقل و الخيال و الحدس ؛ و من منطلق التعريف السابق للبنية كشبكة علائقية ، تحيل البنية إلى مفهوم العلاقة ، حتى تكون فعالة في السيميائية ، فإنها تطرح مسألة التنظيمات البنائية الأولية بشكل طبيعي .

(ب) – البنية الابتدائية :

في بداية الأمر يستند التفكير فيها إلى علاقة وحيدة معتبرة كعلاقة بسيطة ، هذا ولو افترضنا داخل نفس الإطار التعارفي أن (مواضيع العالم) ليست معروفة لذاتها ، و لكنها تعرف فقط عن طريق تحديداتها أو خصائصها فإننا سنسلم بأن العلاقة وحدها هي التي تؤسس لخصائص هذه البنية ، و تتقدم في شكل مظهرين: تؤسس الفارق بين القيم، و التشابه الذي يوضع القيم الواحدة بالنسبة للآخرى ، و التي تفسر بهذا الشكل : تشتمل العلاقة التي تؤسس البنية البدائية على تعريفي المحور التركيبي ، و المحور الاستدلالي للكلام ، انطلاقاً من تعريفنا للبنية كعلاقة تقوم على الأقل بين عنصرين ، قيم ينبغي أن تعتبر البنية البدائية من جهة كمفهوم يضم الظروف الدنيا لالتقاط ، أو لإنتاج الدلالة و من جهة أخرى كنموذج مشتمل على التعريف الأدنى لكل كلام ، فهي تتقدم كمكان يتلاقى فيه التفكير الخاص بالتنظيم المعرفي و التسليم العلمي بالبداهيات اللاحقة ؛ و من هنا فإنه لا يكون هناك

³¹ – بن مالك رشيد ، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص: 205، 206 ، دار الحكمة ، 2000.

(علو) إلا بالنسبة و بالتباين مع (أسفل) ، و لا يكون هناك (كبير) إلا بالنسبة و بالتباين مع (صغير) . . . إلخ ، و من هذا المنظور يتقدم كل نص كفوارق ، كجهاز منظم من حيث الانزياحات التباينية في بحثنا عن تعريف البنية الابتدائية ، "بهذا تكون البنية الابتدائية خلافية وتقابلية و هذا يعني حتما وجود عنصرين حاضرين معا لذا فلا توجد عناصر بدون علاقات ، و عنصر منفرد يكون مفرغا من المعنى"³².

(ج) — الأشكال البنائية :

و تتمحور في نقطتين هما: البنيات العاملة و المثلية ، والبنيات الكيفية ، فالعملية و المثلية ، إن العامل بوصفه وحدة تركيبية في النحو السردى الخاص بالسطح في تموضعه على المسار السردى يتجزأ إلى مجموعة من الأدوار العاملة ، يجسد الممثل كوحدة خطابية ، على الأقل دورا عامليا و دورا تيميا ، و بالتالي فإن الجهاز العاملي (مجموعة من العوامل يتبناها النحو السردى قصد توليد الخطاب) يظهر غير متساكن مع التنظيم المثلثي على النحو الذي يتشكل فيه على المستوى الخطابي للنص نفسه (كيفية القدرة على الفعل ، مثلا تتقدم في شكل ممثل مستقل ، كالموضوع العجيب ، أو تدمج في الفاعل البطل كخاصية جوهرية) ، تكون البنية المثلية موضوعية عند ما يتميز الجهاز المثلثي بوضع عدد مرتفع من الممثلين المستقلين ، و تكون ذاتية إذا تقلص و اختزل عدد الممثلين الحاضرين في الخطاب إلى ممثل واحد يقوم بعدد كبير من الأدوار العاملة ؛ وأمّا البنيات الكيفية (الإرادة ، الواجب ، القدرة ، المعرفة) و تنحصر في الحديث حول الإرادة الفعل أو الإرادة المرافقة لإثبات الذات (أريد أن أكون) .

و هناك بنيات أخرى كـ (البنيات السردية و الخطابية ، البنيات الجدلية و التعاقدية) حيث " أن البنية المنظمة للخطاب تسمى بنية تعاقدية ؛ و هذه البنيات كلها تتواجد داخل بنيات الاستعمال"³³.

(د) — الإيقاع : LE Rythme

نقل ابن سيدة عن الخليل بن أحمد الفراهيدي أن الإيقاع "حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية"³⁴؛ و في القاموس المحيط : "هو إيقاع ألحان الغناء ، و هو أن يوقع الألحان و يبينها"³⁵؛ و جاء في اللسان و حسب استقراء دلالات الفعل (وقع) أنه يفضي إلى أن هناك سمة جوهرية متضمنة في هذا الفعل لها علوق بالمفهوم الاصطلاحي ، و منه أن (وقع) يقع وقعا و وقوعا : سقط ، سمعت وقع المطر و هو شدة ضربه الأرض إذا وبل ، و الإيقاع : "من إيقاع اللحن و الغناء و هو أن يوقع الألحان و يبينها"³⁶، و في الوسيط يعرف الإيقاع على أنه : "اتفاق الأصوات و توقيعها في الغناء"³⁷ ،

³²— بن مالك رشيد ، المرجع السابق : 199.

³³— بن مالك رشيد ، المرجع السابق : 203 ، 204 .

³⁴— ابن سيدة ، المخصص ، مادة (وقع) ، دار الفكر ، بيروت ، 1978 .

³⁵— الفيروز أبادي مجد الدين ، القاموس المحيط ، مادة (وقع) ج 3 ، ط 5 ، شركة فن الطباعة ، مصر ، د . ت .

³⁶— ابن منظور جمال الدين محمد أبو الفضل ، لسان العرب : 373، 369 ، نسقه وعلق عليه : علي شيري ، دار إحياء التراث العربي ، ط 1/ ،

و يعرفه المعجم (لاروس) بأنه: "التردد المنتظم الناجم عن توزيع عناصر لغوية (زمن قوي، زمن ضعيف ،نبر . . .) في البيت أو الجملة الموسيقية"³⁸ ؛ إذا هو فنّ في إحداث إحساس مستحبّ ، بالإفادة من جرس الألفاظ و تناغم العبارات و استعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة ،"فهو ضرورة تستدعيها الموسيقى الخفية في الشعر بصورة عفوية طبيعية"³⁹ ؛ أمّا ما ورد في المعاجم المتخصصة ، فإن المعجم الفلسفي يعرفه بأنه: "مصطلح موسيقي ينصب على مجموعة من أوزان النغم"⁴⁰، أمّا في الشعر "مركب موسيقي يشتمل على أزمان غير متساوية و هو جانب الموسيقى في الشعر"⁴¹؛ و في معجم الألسنية : "الرجوع المنتظم في السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متشابهة ناتجة عن عناصر منطوقة"⁴²؛ وكما ورد في بعض الكتابات أن الإيقاع كلمة مشتقة أصلاً من اليونانية و تعني الجريان و التدفق ، و الذي يقصد به التواتر المتتابع بين حالي الصوت و الصمت (الحركة و السكون) أو (القوة و الضعف) لذا فهو صفة مشتركة بين الفنون تبدو واضحة في الموسيقى و الشعر و النثر الفني و الرقص أو هو انبض الذي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب و الفن ، حيث "يستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع بإتباعه طريقة من ثلاث : التكرار ، أو التعاقب ، أو الترابط"⁴³؛ و يعرف { سي موريه } الإيقاع بأنه : " التكرار المنتظم لمقاطع صوتية بارزة في اللغة المنطوقة من خلال تبادلها مع مقاطع أخرى أقل بروزاً "⁴⁴، و يتحدد هذا الأخير (البروز) بعوامل درجة الصوت و ديناميكيته و مدته ؛ ولو ألقينا نظرة متفحصة على ما جاء في هذا التعريف فإننا نجده اقتصر على الجانب السمعي دون تشكيلي الذي يتمثل في إيقاع تكرار الكتل أو مساحات مكونة لوحداث قد تكون متماثلة تماماً أو مختلفة ، متقاربة أو متباعدة، يقع بين كل وحدة و أخرى مسافات تعرف بالفترات ، و " يرى أن للإيقاع عنصرين أساسيين يتبادلان أحدهما بعد الآخر على دفعات تتكرر كثيراً أو قليلاً وهذان العنصران هما : أ) الوحدات: و هي العنصر الإيجابي ؛ ب) الفترات: و هي العنصر السلبي ، و بدونهما لا يمكن أن نتخيل إيقاعاً ، سواء كنا بصدد فنون فراغية كالنحت والتصوير أم بصدد أي من الفنون الزمنية الأخرى كالموسيقى والشعر أو الرقص وغيرها"⁴⁵؛ و تقابل كلمة إيقاع في الفرنسية Rythme ، و هي منحدره أصلاً من كلمة Rythmos اليونانية، و الذي يمثل العلاقة بين الجزء و الجزء الآخر، كما يُعتبر أنه ظاهرة مشتركة بين جميع الفنون المرئية منها والمسموعة فهو حركة موزونة منتظمة، و في هذا يقول موسى الأحمد نويوات:

بيروت، 1988.

³⁷ - إبراهيم مصطفى و آخرون ، المعجم الوسيط : 255 ، المكتبة العلمية طهران ، د ، ت .

³⁸ - انظر : (Rythme), Dictionnaire Encyclopedique, paris, 1994, Le petit Larousse Illustre.

³⁹ - جبور عبد النور ، المعجم الأدبي : 44 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، د - ت .

⁴⁰ - مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، المعجم الفلسفي ، مادة إيقاع ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، 1979 .

⁴¹ - انظر : (Rythme), Librairie Larousse, paris, 1973, Dictionnaire de Linguistique.

⁴² - وهبة مجدي ، معجم مصطلحات الأدب (أنجليزي ، عربي ، فرنسي) ، مادة إيقاع ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974 .

⁴³ - عادل بدر ، سيميائية الإيقاع ، مجلة الحوار و التمدن ، ع: 1575 ، محور الأدب ، 2006 .

⁴⁴ - المرجع نفسه ، ع : 1575 .

⁴⁵ - رضي بوصب صالح ، الجديد في سلم الإيقاع الشعري : 25 ، مطبعة الجنوب ، ط/1 ، الجزائر ، 2001 .

"إن حلول الشعر من الوزن ، وزن يتفق عليه ، ليس شعرا وفي نفس الوقت ليس تحديدا"⁴⁶؛ هذا ما جعل ميدان الإيقاع متشعبا يشمل الوزن و القافية معا إلى جانب الكلمات و التراكيب ، والجمال الموسيقية ، "بغض النظر عن الإيقاع في الموسيقى و الرقص و غيرها من الفنون و الحركات في المشي و البناء ، حتى

اعتبرت دقات القلب ، وحركات اليدين المنتظمة المرافقة للكلام إيقاعا"⁴⁷ ؛ من خلال هذه التعاريف التي

ذكرناها سلفا يبدو أن مصطلح إيقاع يكثر تواجده أساسا في الموسيقى ، و هذا بوصفه تنظيما للحيز الزمني ، و هذا ما يجعله ظاهرة يمكن أن تكون خاصية جوهرية حاضرة في مختلف صور الحياة ، بمظاهرها المتعددة و المتباينة ، أمّا كظاهرة في الشعر ، فإن الأمر لا يقف عند هذا الحد ، و إنما نجده يحقق في الشعر تلك العلاقة المتينة مع الإيقاع الموسيقي ، و منه يصبح الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر و ليس أمرا مفروضا عليه من الخارج ، فهو يمثل تتابع الأحداث الصوتية في الزمن أي تعاقبها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ويعني ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة الشعرية على الخصوص بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ، دون شك إن هذا التنظيم يحتوي في إطاره خصائص هذه الأصوات كاملة و "هذا ما جعل بعض اللغات تعتمد على كم المقاطع أساسا ، فيسمى إيقاعها في هذه الحالة إيقاعا كميا و أخرى تعتمد على النبر أساسا حيث يغدو إيقاعها إيقاعا كيفيا أو نبريا ، إلى جانب أن هناك عناصر أخرى متوارية خلف هذا العنصر الأساسي ، و قد تبرز في مرحلة تطور تلك اللغة"⁴⁸.

و منه فإن الإيقاع هو ميزان الألحان ، و هو مقرون بعروض الشعر ، فلا فرق بين وزنها و عددها ، فقد ورد في كتاب (المبدأ الأساسي للقصيد العربية في الشكل الموسيقي) للدكتورة > نفن بله نو<: ما معناه وهو أن العناصر المكونة للإيقاع هي :

"سبيان و وتد و فاصلتان ، ولكنها عند العروضي (مس) و(تف) ، و عند الموسيقاري أي في الإيقاع هي : (تن) للسبب ، و (تنن) للوتد ، فالإيقاع مجموعة من نقرات تفصل بينها أزمنة مقاديرها محدودة و لها أدوار متساوية"⁴⁹ ، أي متناوبة بطريقة معلومة ، أي يمكن التنبؤ بالدور الموالي ، و يدرك هذا التناوب أو التساوي في الأدوار من له طبع و ذوق سليم ، و هو ما يعرف أيضا بالسليقة ، و هي لا تتوفر إلا بكثرة الاستماع و المهوبة معا ، و إذا كان التغني بالشعر سبيلا لتذوقه عند من يتعامل مع الشعر عموما و ركيزة قوية لاكتساب ملكته عند الشعراء أو من يجد في نفسه ميلا لقول الشعر فقد أصبح لازما معرفة العناصر الأساسية المؤلفة للإيقاع في اللغة العربية ثم في الشعر خصوصا ، فهذا الشاعر المخضرم حسان بن ثابت يقول :

⁴⁶— موسى الأحمد نويبات ، المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي : 35 ، دار البصائر ، 2009 .
⁴⁷— زوقاي محمد ، مفهوم الإيقاع في الشعر الفصيح و الشعر العامي : 41 ، دورية فصلية ع/4 مركز البصيرة ، الجزائر ، 2009 .
⁴⁸— البجراوي سيد ، الإيقاع في شعر السياب : 8 ، 10 ، دار نور للترجمة و النشر ، 1996 .
⁴⁹— زوقاي محمد ، المرجع السابق : 42 ، 43 ،

تغن في كل شعر أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضممار⁵⁰.

وقد يروي بهذا الشكل الشطر الأول: "تغن بالشعر إما كنت قائله"؛ ومن بين الأوائل الذين تحدثوا عن الإيقاع بصفة عامة من فلاسفة و نقدة كثر من هم (ابن طباطبا العلوي ت322) الذي ذكر أن للشعر الموزون إيقاعا يطرب الفهم لصوابه⁵¹؛ و كتب (الكندي ت865) رسالة في هذا الباب تتضمن وصفا

للإيقاعات العربية، و يحمل هذا المخطوط رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى، كما يرى: " أن السبب نقرة و إمساك، و هو حـ ر فان متحرك و ساكن، كهل و بل، و الوند وتدان، الأول نقرتان و إمساك، و هو حرفان فساكن كرضا و هو الوند المجموع، و الثاني نقرة و سكون ثم نقرة و هو حرف ساكن بين متحركين كطاب، و الفاصلة ثلاثة أحرف متحرك و حرف ساكن ك(عنب)، فالإيقاع عنده هو النسب الزمانية، و ورد على لسان (ابن خرداذبه ت913) عند ما سئل ما مثلته؟ قال: إن مثلثة الإيقاع من الغناء مثلثة العروض من الشعر⁵²، و قد أوضحوا الإيقاع وسموه بسمات و لقبوه بألقاب عديدة، و أقدم و أدق تنظير عربي متكامل للإيقاع وصل إلينا ما ذكر عن (الفارابي ت950) لأنه أول من دون الإيقاعات العربية القديمة، و ذلك في << كتاب الموسيقى الكبير >> حيث لم يربط الإيقاع بعلم العروض، و إنما عاجله من منطلقات موسيقية بحتة، غير أن تدويناته للإيقاعات العربية القديمة تتيح استنباط الجمل العروضية المكونة لها، فيعرفه بوصفه: "النقرة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب"⁵³، و الزمن هو المدة الواقعة بين نقرتين؛ و من السلاسة بمكان مقولات (إخوان الصفا ت1036) الذين كتبوا رسالة في الموسيقى عن الإيقاع و حددوا بوضوح أن أصول الوزن الشعري و الإيقاع واحدة، و عبروا عن الإيقاعات العربية القديمة بتفعيلات عروض الشعر، و ذلك من بعض الجوانب فقط حيث استعمل التفعيلات في كثير من الأحيان توضيحا لبنية بعض الإيقاعات، وهذا معناه رسوخ مفهوم الجملة العروضية عنده سواء بالنسبة للإيقاع أو الشعر، و عرفه بقوله: " أن الإيقاع تقدير ما لزمان النقرات أي البحث عن مقادير الأزمنة المتخللة بين النغم"⁵⁴؛ إلا أن تلميذه (أبو منصور الحسين بن زيلة ت1044) ابتعد عن العروض في حديثه عن الإيقاع فنظريته تعتمد على العدد الكلي لوحداث الإيقاع مع إتاحة المجال لجميع التصرفات الممكنة في البنية ضمن هذا العدد، فهي نظرية تشبه تماما نظرية الغرب التي سادت في أيامنا بين الموسيقيين، وقد تضمنها كتابه <الكافي في الموسيقى>؛ من تحقيق زكريا يوسف، "يعرفه ابن زيلة باعتباره تقدير ما لزمان النقرات، فإن كانت النقرة منغمة كان الإيقاع شعريا لحنيا، و إن كانت محدثة للحروف (المنتظم منها كلام) كان

⁵⁰ - زوقاي محمد، المرجع نفسه: 44.

⁵¹ - رجائي أحمد، أوزان الألحان بلغة العروض: 106، دار الفكر، ط1، دمشق، 1999.

⁵² - المرجع نفسه: 107.

⁵³ - رجائي أحمد، المرجع السابق: 108.

⁵⁴ - المرجع نفسه: 110.

الإيقاع شعريا و هو نفسه إيقاع مطلق⁵⁵؛ وتلا ذلك كتابات (صفي الدين الأرموي ت1294) الذي قام بربط الإيقاع بالعروض على مستوى المقاطع العروضية متمثلة في المواقع (السبب والوتد و الفاصلة) ، و أحيانا على مستوى الجمل العروضية أي التفعيلات ، فالإيقاع عنده هو جماعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب و أوضاع مخصوصة بأدوار متساويات ، يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم ؛ وقد وجد في عصر الانحطاط كتاب اسمه >>الشجرة ذات الأكمات الحاوي لأصول الأنعام<< لمؤلف مجهول كتبه في القرن السابع عشر الميلادي ، يتضمن فصلين في الكلام عن الضرب أي الإيقاعات

حيث يربط الإيقاع بالعروض ، ويدل على ذلك

قوله:

وبعد فاسمع يا صحيح الفهم أرجو

—وزة يسيرة في النظر—

فيها موازين الكلام المنتظم و وزن زخمت الضروب في النغم⁵⁶

لهذا فإننا نرى الإيقاع في حيويته و حركته أشمل من الوزن ، "حيث يعكس النظام الدلالي للقصيدة في تنوع علاقاتها و تعقدها"⁵⁷، لهذا تأرجح الوزن في التصور الحديث إلى المرتبة الثانية من الاهتمام حيث أخذت نظرية الشعر في دراسة الإيقاع باعتباره أساسا بنائيا للشعر ، "لأن الإيقاع كيان نصي معارض للوزن الذي هو نظامي ، فالإيقاع متغير والوزن ثابت ؛ والوزن الذي هو نمط مجرد يتعرف عليه بواسطة التقطيع ، يخلق نظام توقعاته الخاص ، جموده الخاص"⁵⁸ ، فالإيقاع أوسع من العروض و بذلك يكون الإيقاع نسقا للخطاب ، و بنية لدلالته ، لأن العروض ارتبط ببنية اللغة ومقاطعها ، لكن الإيقاعي تجسد في الخطاب ككل ، هذا دون أن نهمّل التمييز بين الدافع الإيقاعي من النمط ، "لأن النمط سكوبي ترسمي والحافز الإيقاعي ديناميكي تقدمي و عليه فالحافز الإيقاعي يؤثر في اختيار الكلمات و تركيبها ، و من ثم في المعنى العام للشعر"⁵⁹.

و لمعرفة العلاقة بين الإيقاع و الغناء و العروض و اللحن ، أورد قول (نفن بله نو) : " . . . من الضروري معرفة العناصر التي تكون الإيقاع في اللغة العربية ، و ذلك لكي يكون في الإمكان تفهم العلاقة الموجودة بين نص الأغاني وألحانها . . . إن السؤال الذي يفرض نفسه بهذا الخصوص ، هو كيف تتكون المقاطع في اللغة العربية ؟ توضح الدكتور (نفن) قولها و تشرح عناصر الإيقاع في اللغة

⁵⁵— المرجع نفسه : 111 .

⁵⁶— المرجع نفسه : 112 .

⁵⁷— عصفور جابر ، مفهوم الشعر : 265 ، دار التنوير ، ط3 ، بيروت ، 1983 .

⁵⁸— بارتون جونسون ، مقال ، دراسة يوري لوتمان النبوية : 151 ، ت ، سيد البحراوي ، مجلة الفكر العربي ، عدد : 25 ، 1982 .

⁵⁹— ويلك رينيه و واستن وارن ، نظرية الأدب : 220 ، ت ، محي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون ، دمشق .

العربية : تعتبر الحروف الأبجدية من العناصر الأساسية التي تكون المقاطع ، هذا إضافة لإمكانية تحولها إلى حروف ساكنة ومتحركة ، و الحروف المتحركة أي المقرونة بالفتحة باستطاعتها أن تمتد مع اللحن و ذلك بعكس الحروف الساكنة" ⁶⁰ ؛ فالعناصر الأولى المكونة للإيقاع في اللغة العربية هي حروف الهجاء التي تكون المقاطع اللغوية بأنواعها ، لأن الحرف الذي يكون متحركاً هو نفسه يمكن أن يكون ساكناً إذا جرد من الحركات بنوعها الطويلة و القصيرة على حدّ سواء و هناك من يصنف الإيقاع إلى خارجي و داخلي ، " فأمّا الإيقاع الخارجي فيحققه الوزن و القافية أو الوزن دون القافية" ⁶¹ على اعتبار أن الوزن ليس شيئاً زائداً يمكن الاستغناء عنه ، بل هو حاجة عضوية تؤثر في البشر جميعاً ؛ " و أمّا الداخلي فهو إيقاع غير مرتبط بالوزن يتأسس على توظيف المادة الصوتية بصور تتنوع من نص إلى آخر و من منعرج إلى آخر داخل النص ذاته" ⁶² ؛ كما يعرف محمد العياشي الإيقاع بقوله: "هو توفيق بين نزعتين متناقضتين ، الثقل و الخفة ، و هو جملة من القيم الحركية ذات صبغة كمية و كيفية تقوم على أساس الحركة و تخضع في تركيبها إلى مبادئ ثابتة لا تفريط فيها ، النسبية و التناسب و النظام و المعاودة الدورية" ⁶³ ؛ و اللغة هي التي تفرض مبادئ الإيقاع ، و اللغة العربية التي تقوم على مبدأ القصر و المد تفرض أن تكون العناصر الإيقاعية كذلك و إلاّ لن تستطع أن تندرج فيها ؛ فالإيقاع يعتمد على أسس هي :

(1) اللغة ، و هي التي تحدد الإيقاع في الشعر ، و لما كانت العربية تعتمد على مبدأ القصر و المد جاءت العناصر الإيقاعية كذلك .

(2) التقاء الحركات والسكنات في التفعيلات، وهذا يؤدي إلى نوع من التلاؤم تخضع له موسيقى الشعر.

(3) التشكيل الذي يقوم به الشاعر "كالتقسيم والترصيع والتصريع والتكرار، يعطي القصيدة إيقاعاً جميلاً" ⁶⁴.

و من هذا يتأكد لدينا أن الإيقاع ليس ظاهرة عابرة بل هو جزء لا ينفصم عن تشكيل أي فن من الفنون الإبداعية على اختلاف أنواعها .

و يرى محمد خليفة: " أن الإيقاع هو تكرار كم بانتظام و أطّراد" ⁶⁵ ، و يعني التكرار ارتعاد وذبذبة فهو نسق تعبري في بنية الشعر يحدث أثراً موسيقياً ، و له دواع كثيرة منها : "تثبيت المعنى و توضيحه و توكيده ، و دفع الإبهام وقوة التأثير وتحريك النفس والعواطف و

⁶⁰ - زوقاي محمد ، المرجع السابق : 42 ، 43 .

⁶¹ - مطلوب أحمد ، فصول في الشعر : 82 ، منشورات المجمع العلمي ، بغداد ، 1999 .

⁶² - المرجع نفسه : 83 .

⁶³ - العياشي محمد ، نظرية إيقاع الشعر العربي : 92 ، المطبعة العصرية ، تونس ، 1979 .

⁶⁴ - المرجع نفسه : 93 .

⁶⁵ - خليفة محمد ، النظرية الإيقاعية العربية ، محاضرات لطلبة الماجستير ، جامعة الأغواط ، 2009 .

⁶⁷ - الغرفي حسن ، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر : 82 ، 85 ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 2000 .

الانفعالات إلى جانب استيعاب التلذذ بذكر المكرر"⁶⁶، كما أن للتكرار (Redondance) صورا يتمظهر فيها و لها علوق بأنظمة مضبوطة لخلق جو موسيقي مناسب إلى جانب أن هناك: "تكرار الصوت (حرف يهيمن على القصيدة) تكرار اللفظ (كلمة تكثر إعادتها) ، تكرار العبارة (صورة عبارة تحكم تماسك القصيدة)، تكرار المقطع (يفتح بمقطع ثم يختم به أو الحذف والزيادة) ، تكرار التدويم (تدم نموا الحركة) ، تكرار الترجيع (ترجيع لصدى الحركة التي يصفها الشاعر) ، تكرار النهاية (وقوع الكلمة في النهاية بشكل متتابع) ، تكرار التصدير (يكرر كلمة القافية في صدر السطر الموالي مباشرة) ، تكرار الاشتقاق يتم بين الكلمات المشتقة من نفس الجذر اللغوي و تختلف في بنيتها الصرفية"⁶⁷، والكم :هو تلك القيم العددية والكتلة الحركية التي تشكله أو يتشكل منها ، أمّا الانتظام : فهو أخذ المراتب بحركة دورية منتظمة إمّا على التسلسل أو التوالي أو التتابع أو التوازي ، و أمّا الاطراد: التعاقب و الجري على نمط و نسق واحد يخلو من الشذوذ و الاستثناء ، كما يعرفه الناقد (رتشاردز) بأنه : " هذا النسيج من التوقعات ، و الإشباعات و الاختلافات ، و المفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع ؛ أي أن الإيقاع عنده ينحصر فيما يحدثه من حالة نفسية لدى السامع لا المتكلم ، لأن الإيقاع في نظره "هو إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله ندرك ليس فقط صوت الكلمات ، بل ما فيها من معنى و إحساس و شعور ؛ كما يقول عنه (شكري عياد) : "شيء ذاتي في الكلام"⁶⁸ ، و جاء عند (مصطفى حر كات) :

" أن الإيقاع نظام و تحقيق ، أو إيقاع عام و إيقاع خاص ، فكل جملة لها تركيبها النحوي و الصوتي الخاص بها"⁶⁹ ، فهي تملك إذن إيقاعا خاصا ، و كل بيت محقق له وزنه الخاص، ففي القصيدة الواحدة يتجاوز الذي سلمت تفاعيله من الزخافات مع الذي زوحت التفعيلة الأولى منه ، و سلمت

الثانية ، أو سلمت الأولى و زوحت الثانية ، و عندها يلتقي الإيقاعان ، إيقاع اللغة و إيقاع الوزن في بيت و يختلفان في آخر ، و كل هذا يجعل من البيت وحدة متميزة من ناحية اللغة و لكن أيضا من ناحية الإيقاع ؛ و على عموم هذه التعريفات فإن الإيقاع يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو محدد في الكلام أو في بيت الشعر ، أي لتوالي الحركات و السكتات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة ، و قد يتوفر الإيقاع في النثر مثلما فيما سماه (قدامة) الترصيع "حتى عاد تعريضك صريحا ، و صار تمريضك تصحيحا"⁷⁰ ، وقد بلغ الإيقاع في النثر البيت

⁶⁸ — خليفة محمد ، المرجع السابق .
⁶⁹ — الغرافي حسن ، المرجع السابق : 82 ، 85 .

⁷⁰ — الصباغ رمضان ، في نقد الشعر العربي المعاصر : 171 ، دار الوفاء لنديا الطباعة و النشر ، ط1 ، الاسكندرية ، 1998 .

حامى الحقيقة ، محمود الخليفة — دي الطريقة نفاع و ضرار⁷¹.

و يقول محمد علي سلطاني :أنه ورد عند ابن عبد ربه (ت841) في كتابه >>العقد
الفريد<<ما

الأخرى ليست موجودة في الإيقاع، فهي متوارية خلف هذا العنصر الأساسي ، و قد تبرز في مرحلة من

مراحل تطور تلك اللغة"⁷⁴ ؛ و يرى شكري عياد أن طبيعة الإيقاع تتحدد مــــن خلال الخصائص التي

تتميز بها كل لغة عن الأخرى ، و يتوسع في مفهوم الإيقاع ليربطه بالإحساس و المعنى، وهو في ذلك متأثر برأي (ريتشاردز) Richards في الإيقاع؛⁷⁵، "إذا لإيقاع عنده مكون أساسي من مكونات

⁷⁴— حنون، مبارك ، المرجع السابق: 51 .

الفنون جميعها فهو: الحركة المنتظمة في الزمن مرتبطة بالتكرار"⁷⁶، و يقوم على عاملين: أحدهما جسمي أي التحرك العضوي الذاتي في الجسم كحركة القلب ، و الثاني اجتماعي مرتبط بتنظيم العمل ، و هذا العمل ليس منفصلا عن سابقه لأن تنظيم العمل بطريقة أكثر إنتاجا يجب أي يراعي طبيعة حركة الجسم و ينفي في الوقت نفسه عن الإيقاع أن يكون شيئا فيزيائيا ، و إن كان في أساسه ذا منشأ فيزيائي يمثله الوزن ، حيث أننا نجد شعرا غثا لا إيقاع فيه ، ومع ذلك فهو موزون، "و إذن فالإيقاع لا يتبدى في طبيعة الأصوات نفسها — وإن نسب إليها — إنما هو في الواقع إيقاع النشاط النفسي الذي من خلاله لا صوت الكلمة فقط بل ما فيه من معنى وشعور"⁷⁷ . لأن الصوت لا قيمة إيقاعية له ، و إنما يكتسب قيمته مما هو جار في نفس المتلقي لحظة التلقي ، فهي رهن بالظروف التي يندرج فيها الصوت أكثر مما هي رهن بالصوت نفسه ، و يكاد الناقد يساير (رتشاردز) في أغلب ما يقول حيث يخلص بعد عرضه لنظريته إلى القول بأن : " هذه هي نظرية رتشاردز في الإيقاع ، و إذا اعتبرناها — و هو الاعتبار الصحيح فيما يرى — نظرية عامة في الشكل الأدبي فإننا نجدها بالغة العمق و الشمول و خصوصا لأنها تضيء جانبا من القضية قلما تعني به النظريات الأخرى أعني جانب المتلقي"⁷⁸؛ وهكذا انتهى شكري عياد إلى توسيع مفهوم الإيقاع بربطه بالمعنى الشعري كما بإحساس المتلقي دون إهمال للإيقاع الصوتي الذي حدده في ثلاثة عناصر : المقاطع ذات الصلة القوية بالزمن ، والتنغيم الذي عنده يلون الكلام بألوان من الأحاسيس ، والنبر الذي يسهم في إبراز المقاطع الهامة في الخطاب الشعري ؛ و قد أخذ بهذا الرأي أيضا الناقد سيد البحراوي الذي ذهب إلى أن الشعر هو اللغة منظمة بطريقة غير عادية ، و أن هذا التنظيم على المستوى الصوتي هو ما اصطلاح عليه الدارسون بالإيقاع و هو : " تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة"⁷⁹ ؛ و منها استخلص دارسوا الإيقاع المحدثون عناصر الإيقاع الشعري فعدوها ثلاثة هي : المدى الزمني <المقاطع> و النبر و التنغيم ؛ و ما على الدارس إلا : " أن يدرك مجموعة الصراعات في داخل النظام الإيقاعي المعقد ، و في كل عنصر إيقاعي صراع داخلي بين عناصر الثبات و عناصر الانتهاك في المقاطع و النبر و التنغيم"⁸⁰ ، و بناء على هذا فإن الإيقاع عنصر أساسي في البناء الشعري يتقاطع مع العناصر الأساسية للبناء الفني للقصيدة ، فيصارع المعنى و يكشف الصراع داخل بنية القصيدة فهو: "ليس إشارة بسيطة

⁷⁵ — سلطاني محمد علي ، المرجع السابق : 10 .

⁷⁶ — البحراوي سيد ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، المرجع السابق : 112 .

⁷⁷ — المرجع نفسه : 113 .

⁷⁸ — عياد محمد شكري ، المرجع السابق : 157 .

⁷⁹ — المرجع نفسه : 160 .

⁸⁰ — البحراوي سيد ، المرجع السابق : 112 .

بل هو نظام إشاري مركب ومعقد مكون من العديد من الإشارات بل إن كل عنصر من عناصره هو في حد ذاته نظام إشاري مكون من إشارات هي مفرداته⁸¹، وهذا ما يعمق من دور الإيقاع في النص الشعري ، و يزيد من أهمية وظيفته من خلال جعله أحد أهم شفرات النص ، فهو المسئول عن أبرز عمليات العمل الإبداعي المتعلقة بالحكاة و التأكيد و الإضافة بل أكثر من ذلك "إنه قد يبدو صدى لمعنى القصيدة و قد يؤكد المعنى و يطرح معاني وتفسيرات و ظلالا للمعنى ، و يمكن استخدامه لإثارة المعنى و للإيحاء بالصراع داخل بنية القصيدة"⁸²، و من المحاولات الجادة التي استنبطت الإيقاع و فتحت أمامه آفاقا بعيدة تتجاوز دائرة المجال الصوتي الضيق التي انحصر مفهومه فيها لعصور ما تقدم به (نعيم اليافي) حين "رأى أن للإيقاع أثرا بارزا في كل مظاهر الفن ، وليس أثره مقصورا على الشعر وحده ، فهو يقيم دراسته على النغم في القرآن الكريم و يشير بالنغم إلى الإيقاع و الوزن في النص القرآني ثم يميز بينهما، فيجعل الوزن من خصائص الشعر ، وهو النمط المحدد الصرف ، أو الهيكل السكوني الجاهز و المجرد ، أما الإيقاع فهو العنف المنظم ، أو حركة النص الداخلية الحيوية المتنامية التي تمنح الرموز المؤلفة للعبارة الدفق والثناء"⁸³ ، و القيمة الأسلوبية لمكونات النص لا تكتسب و تتجلى ملاحظتها إلا بعد امتزاجها بالإيقاع ، فهي ليست إلا خطوطا أفقية تتقاطع بخط عمودي هو خط الإيقاع فتنتج عن ذلك الفاعلية الإيقاعية للنص ؛ "إذ إن البحث في أسرار الإيقاع ليس في حقيقته إلا بحثا عن أسرار المعنى و طرائق تقديمه و تشكيله ، فإذا كان المعنى الشعري معنى مغلقا بمعنى أنه نص مبهم غامض لا نقدر أن نؤطره فإن الإيقاع رحيل في هذا المبهم المغلق المجهول"⁸⁴ ، و هو ما يدفع إلى الميل إلى رأي (علوي الهاشمي) رغم ما يكتنفه من التعميم في أن الإيقاع هو خط عمودي يخترق جسد النص من أعلاه إلى أسفله متقاطعا مع خطوطه الأفقية في نقطة ارتكاز محورية "و هذه الخطوط الأفقية هي الوزن و الصور و الأفكار و اللغة و الأصوات التي تظل كتلا جامدة لا حياة فيها إلى أن يخترقها خط الإيقاع"⁸⁵ ؛ و خلاصة ذلك ، فالإيقاع في الاصطلاح الأدبي بعامة و الشعر بخاصة هو

⁸¹ – البحر اوى سيد ، الإيقاع فى شعر السياب ، المرجع السابق : 32.

82 — المرجع نفسه : 33.

83- البحر اوي سيد ، المرجع السابق : 33 .

⁸⁴ - المرجع نفسه : 34 .

⁸⁵ - اليافى نعيم ، ثلاث قضايا حول الموسيقى فى القرآن : 133 ، مجلة التراث العربى ، ع : 15 ، 16 ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1984 .

أو رتبة ، "الإيقاع ظاهرة و صفة ملازمة للإبداع الفني، و عنصر أساسي من عناصر الاكتمال ، وخاصة (خاصة) جوهرية تتميز بها الفنون و سمة من سمات بقائها وخلودها"⁸⁶.

كما أن الإيقاع يكسب النص الشعري تأشيرة اقتحام الذات المتلقية حيث تحدث تلك البنية البلاغية المتعددة و المتنوعة الروافد من " تضاد ، و مقابلة ، و تواز ، و جناس ، و تكرار "⁸⁷؛

(هـ) — البنية الإيقاعية :

تُعدّ القصيدة العربية القديمة منذ عهد بعيد أقدم منجز شعري عثر عليه الباحثون المؤرخون نموذجية في خصائصها البنيوية و الموضوعاتية ، ذلك أن الحافظة العربية كانت تعتمد على الأذن الموسيقية ، فأعرضت عن كل المحاولات الأولية التي شكلت مرحلة التجريب ، و احتفظت بما هو نموذجي موزون من ذلك الشعر الذي عثرت عليه ؛ " و كان الوزن والقافية هما المكونان الأساسيان للصورة الموسيقية في القصيدة العربية القديمة منذ عقود من الزمن ، و كان يمثلان أعلى درجات النضج

بحيث إننا لا نستطيع أن نقطع بشيء فيما يخص مراحل نشوئها و تطورها"⁸⁸؛ وقد وصلنا الشعر الجاهلي بهذا التكامل النسبي في بنيته الموسيقية ، دون أن نجزم يقيناً أنه ظهر بهذه الصورة ، و إنما المؤكد أن له جذورا أقدم في التاريخ من ————— رحلة التدوين والحفظ "ولأنه لا يمكن لفن من الفنون أن يظهر على هذه الدرجة من النضج دفعة واحدة، فإن وراء الشعر الجاهلي ألفي عام قطعها في رحلة تشكل طويلة الأمد"⁸⁹؛ إذ كثيراً ما تحدثنا كتب التاريخ الأدبي والعروض عن الزخافات والعلل التي وجدت في الشعر الجاهلي و "هي ما يمكن عده محاولات جدية عمدت إلى كسر الطوق التقليدي ، و التحرر من الأطر المنهجية الصارمة التي رسمها أو خطها العرب عصرئذ"⁹⁰؛ كما أن موسيقى الشعر تخضع عند كل الأمم لنظام (وحدة الكلام) ، و هو المقطع الصوتي ، فتصنف الأشعار كلها ، وفقاً لهذا إلى أنواع ثلاثة كالاتي :

الشعر الكمي: Quatitive ، و هو الذي تنهض موسيقاه على (الكم) في المقاطع و ما يستغرقه المقطع من زمن للنطق به ، و " يتخذون أقصر المقاطع (وحدة) يقيسون بها و ينسبون إليها ، و تتكون تفاعيله من مقاطع قصيرة و طويلة ، و أبرز أمثله الشعر اليوناني و اللاتيني القديم "⁹¹.

الشعر الارتكازي (شعر النبر): Stressed، و هو الذي يميز الشعر الإنجليزي ، و معنى الارتكاز أن تكون في التفاعيل مقاطع يرتكز عليها و أخرى لا يرتكز عليها أي منبورة و غير منبورة ، و "يتميز إيقاع هذه التفاعيل بالضغط الواقع على بعض مقاطعها و ليس بكمها ، لكن هذا لا يلغي أن الضغط

⁸⁶ — اليافي نعيم ، المرجع السابق : 134 .

⁸⁷ — سلوم تامر ، أسرار الإيقاع في الشعر العربي : 251 ، دار المرساة ، سوريا ، 1994.

⁸⁸ — غنيمي هلال محمد ، النقد الأدبي الحديث : 468 ، دار العودة و دار الثقافة ، ط/4 ، بيروت ، 1973 .

⁸⁹ — شوقي ضيف ، الفن و مذهب في الشعر : 49 ، دار المعارف ، ط/11 ، القاهرة ، 1987 .

⁹⁰ — المحسن حسن محمد ، شعر التفعيلة في الميزان : 73 . د - د .

⁹¹ — مندور محمد ، في الميزان الجديد : 226 ، دار النهضة ، القاهرة ، 1973 .

قد يزيد من كم المقاطع التي يقع عليها ، وهذه مسألة تابعة لا تغير من طبيعة هذا النوع الإيقاعي في أصله و مبتداه" ⁹².

الشعر المقطعي : Syllabic، الشعر الفرنسي من هذا النوع ، فاللغة الفرنسية تطور للغة اللاتينية لكنها فقدت (الكم ، و الارتكاز) ؛ إن موسيقى الشعر فيها ليست موسيقى (إيقاع / ارتكاز) و لا تقــــــــــــوم على (مقاطع متشابهة) كأن تؤلف كـل عشرة أو اثني عشرة مثلاً بيتاً من الشعر ، بل هي (سلسلة هادئة) تنقسم في المقاطع إلى (وحدات موسيقيّة) إيقاعيّة إلى حد ما ، فالوزن (السكندي) ينقسم عند معظم الشعراء الكلاسيكيين (أربع وحدات) ، تكون فيه التفعيلة (ثلاثة مقاطع) لا يتميز بعضها عن بعض بكم أو ارتكاز، بل يأتي الإيقاع من الارتكاز الشعري على آخر كل مقطع من كل تفعيلة ، "أما الشعراء الرومانسيون ، فقد أخذوا بالتقسيم الثلاثي للوحدات و التفاعيل الفرنسية ليست متساوية في عدد مقاطعها دائماً"⁹³.

بعد هذه المقدمة نحاول أن نتلمس موقع الشعر العربي موسيقيا من هذه الأنواع التي ذكرت سلفا ، فالمعروف و السائد ، و المأخوذ به غالبا و عند كثير من النقدة العرب على الخصوص ، والمستشرقين عموما أن الشعر العربي شعر(كمي) تتألف كل تفعيلة فيه من مقاطع مختلفة الكم بنسب محددة ، و أوجزئية ما يعبر عن هذا قول (شكري عياد): "إن العروض العربي كما نرجح ، عروض كمي ، أي أنه يقوم على التزام ترتيب معين و نسب ثابتة بين المقاطع الطويلة و القصيرة"⁹⁴ ؛ غير أن فئة لا بأس بها من العرب و المستشرقين كأمثال (غويار) ، و (محمد مندور و إبراهيم أنيس و محمد النويهج) و من يوافقهم ذهبوا مما استخلصوه إلى أن موسيقى الأنواع الثلاثة المذكورة تنهض على عنصري الكم و النبر إلى أن الأساس الكمي لا ينهض بإعطاء الشعر العربي موسيقاه التي تميزه عن النثر ، و لا بد من عامل آخر و الذي هو عند (غويار) ، و (محمد مندور ، محمد النويهج) النبر ؛ و يقابله التنعيم عند إبراهيم أنيس ، و خلص مندور إلى "أن الشعر العربي يجمع في موسيقاه بين (الكم ، و الارتكاز) ، و إن يكن الارتكاز في اللغة العربية موضوع شاق لا يزال في حاجة إلى البحث و الدراسة"⁹⁵ أمّا النويهج فرأى "أن العربية لا تأبى أن يدخل عليها نظام الإيقاع النبري"، أمّا شكري عياد فيقول: "إن النبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة ، وإن يكن ظاهرة مطردة تمكن ملاحظتها وضبطها"⁹⁶، و إذا صح ذلك فإن القول بأن الشعر العربي شعر ارتكازي كالشعر الإنجليزي و الألماني قول ليس له حتى الآن ما يسند من نتائج البحث اللغوي ، و لعل وصف جمهور المستشرقين للشعر العربي بأنه كمي أن يكون أدنى إلى الصواب ، و على "أنا إذ نفى كون اللغة

⁹² - المرجع نفسه : 233 .

⁹³ - منذور محمد ، المرجع السابق : 235 .

⁹⁴ - عياد شكري ، موسيقي الشعر العربي : 98 ، دار المعرفة ، القاهرة ، 1968 .

⁹⁵ - مندور محمد ، المرجع السابق : 240 .

⁹⁶ - عیاد شکری ، المرجع السابق : 45 ، 46 .

العربية لغة نبرية ،أو كون عروضها عروضاً نبرياً،هذا لا يعني أن اللغة العربية خالية من النبر ولا أن النبر لا دور له في العروض العربي"⁹⁷ لقد حصر الخليل بن أحمد الفراهيدي أوزان الشعر العربي في خمسة عشر مجزأ تماماً حسب الدائرة العروضية ،وكما هو معروف يتكون علم العروض (Prosody) من المقاطع (Meters) وتفعيلات(Feet) أو أجزاء ، و هذه التفعيلات هي مجموعة من المقاطع (Syllables) المتحركة و الساكنة تتابع على وضع خاص فيوزن بها أي بحر من بحور الشعر الستة عشر ، و الوزن هو عبارة عن قالب أو معيار ، أو نموذج لسلسلة كلامية كالكلمة و البيت ، و هو إما وزن صرفي ، أو وزن عروضي ، و قد رأى بعض العروضيين أن الوزن والتقطيع معناهما واحد ، ، و بمعنى آخر:"وزن البيت هو سلسلة السواكن ، و الحركات المستنتجة منه مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات:الشطران(المصراعان)،الأجزاء(التفاعيل) ، المواقع (الأسباب و الأوتاد)"⁹⁸ ، و هو عند بعض النقاد : القياس الذي يعتبره الشاعر، و يهتدي به القارئ إلى السليم من الوزن ، و غير السليم ، "وللوزن أثر بليغ في تأدية المعنى ، و الشاعر المجيد هو الذي يختار الوزن المناسب للمعنى المطلوب"⁹⁹ ، و المعتبر عند العروضيين في الوزن مجرد الحركة بصرف النظر عن كونها ضمة ، أو فتحة ، أو كسرة بخلاف ما عند الصرفيين فلكل حركة عندهم اعتبار ، كما أن الميزان الصرفي يتناول الاسم المتمكن ، و الفعل المتصرف ، و وحدة الكلمة ، و أمّا الميزان العروضي فوحدته الأساسية الأولى السواكن و المتحركات ، و تنشأ عنهما التفعيلة سواء أساوت الكلمة ، أم زادت عنها ، أو نقصت ،ويقول أحمد الشايب "بميزان الشعر تنضبط موسيقاه ، و بالميزان الصرفي يعرف الزائد ، و المحذوف ، و المبدل ، و المعلّ ، و المشتق ،وغیر ذلك من ما يتطلبه"¹⁰⁰ ؛ فالوزن أحصى ميزات الشعر ، و أبينها في أسلوبه ، و يقوم على ترديد التفاعيل المؤلفة من الأسباب ، و الأوتاد و الفـــــــــــــــــــــــــــــــواصل و عن ترديد التفاعيل تنشأ الوحدة الموسيقية للقصيدَة كلّها ؛ ويتفق عدد كبير من النقدة على أن الوزن من الدعائم الأساسية لموسيقى الشعر العربي ، و في هذا يقول حازم القرطاجي: "إنَّ الأوزان مما يتقوم به الشعر ، و يعدُّ من جملة جواهره"¹⁰¹؛ بل وهناك من يعتقد أنه أساس الطرب عند سماع الشعر، و أنه يكونُ خاصة إيقاعية تركيبية إذ "إنَّ الوزن مؤثر في تركيب الكلام لأنه محدد بنظام معيّن لا بد للغة أن ترضخ له، فلنجاح قصيدة لا بد من توافق عنصرَيْهَا الإيقاعي و التركيبي"¹⁰²؛ وفعلًا فإنه لا يوجد شعر بدون موسيقى يتجلّى فيها جوهره ، وجوّها الزاخر بالنغم،وموسيقى تؤثر في أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفية التي تشبه قوى السحر؛والحق أن من أوتيَ أذنًا مرهفة مرت على حسن والإصغاء لإنشاد الشعر تدرك أن البيت الشعري يتكوّن من عدة وحدات نغمية تتكرر فيه كما يتكرر

⁹⁸ - حركات مصطفى، قواعد الشعر العربي: 11، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1989.

¹⁰⁰ - الشايب أحمد ، الأسلوب : 65 ، مكتبة النهضة المصرية ، ط/11 ، القاهرة ، 1997 .

¹⁰² - توفيق الزيدى ، أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث : 55 ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس ، 1984 .

الإيقاع في الجملة الموسيقية و الوحدة النغمية هي توالي الحروف المتحركة ، و الساكنة على نحو منتظم دقيق تسمى التفعيلة، فإذا بلغت يحسون بتناغمهم معها، و كأنها

تعيد فيهم نسقا كان قد اضطرب ، و اختل نظامه ، فهي ترجع به إلى سحريته¹⁰³؛ و الحق أن من أوتي أذنا مرهفة مرنت على حسن الإصغاء لإنشاد الشعر تدرك أن البيت الشعري يتكوّن من عدة وحدات نغمية تتكرر فيه كما يتكرر الإيقاع في الجملة الموسيقية ، والوحدة النغمية هي توالي الحروف المتحركة ، و الساكنة على نحو منتظم دقيق تسمى التفعيلة ، فإذا بلغت التفعيلات عددا معينا نشأ ما يسمى بالبحر و يقرر ابن رشيق القيرواني : "الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاهها به خصوصية ، و هو مشتمل على القافية ، و جالب لها"¹⁰⁴، وقال مؤكدا : "و لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن و تكون له قافية"¹⁰⁵؛ كما تتركب أوزان الشعر من ثلاثة أشياء أخذها العروضيون من بيت الشعر ، يقول ابن رشيق القيرواني: "و جمع أجزاء الشعر تتألف من ثلاثة أشياء: سبب، ووتد ، فاصلة"¹⁰⁶، فالسبب و معناه اللغوي الحبل الذي تربط به الخيمة ، أما معناه العروضي فكل مقطع يتكون من حرفين (سمي السبب سببا لأنه يضطرب فيثبت مرة و يسقط أخرى) ، و هو قسمان:

السبب الخفيف و هو الأكثر انتشارا ، و هو (0/) حرف متحرك و آخر ساكن كـ : (هل ، قد ، من ، ما ، عن ،) و كما يرمز له كذلك بـ (—) أو (د) و في مصطلح العروضيين يسمى (ص ح ص) المقطع المتوسط المغلق ؛ أما السبب الثقيل و الذي عبارة عن (ا) حرفان متحركان كـ: بك ، مع ، هو ، و قد يرمز له بعلامة (دد) و في مصطلح العروضيين

يسمى (صحص) المقطع الطويل المفتوح ؛ و هناك الوتد و هو في اللغة الخشب

التي تشد بها الأسباب ، و في مصطلح العروضيين كل مقطع أو كلمة تكونت من ثلاثة أحرف ، و هـ ————— و كذلك قسمان: الوتد المجموع ، و الذي عبارة عن (0ا) حرفين متحركين بعد هما ساكن كـ : على ، نعم ، لدى ، و قد يرمز له بـ (صح صحص) أي مقطع قصير + مقطع متوسط مغلق أو مفتوح ؛ أما الوتد المفروق فهو عبارة عن (ا0ا) حرفين متحركين بينهما حرف ساكن كـ : قبل ، عاد ، حيث ، كما يرمز له بـ (صحص صح) أي مقطع متوسط مغلق + مقطع قصير ؛ و هناك كـ ————— الفاصلة ، و التي يروى أن الخليل سَمّاها <الفاصلة> بالضاد تمييزا لها عن الصغرى (انظر اللسان ، فصل) ، و هي في اللغة الحاجز في الخيمة > حبل طويل مشدود إلى وتد بعيد لتمكين الخيمة من

¹⁰³ — شوقي ضيف ، فصول في الشعر و نقده : 28 ، دار المعارف ، ط/3 ، القاهرة ، د . ت .

¹⁰⁴ — ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده : 91، 95 ، تج ، محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، ط/3 ، القاهرة ، 1963 .

¹⁰⁵ — الشايب أحمد ، المرجع السابق : 66 .

¹⁰⁶ — يوسف صلاح عبد القادر ، في العروض و الإيقاع الشعري : 131 ، شركة دار الأيالم ، ط/1 ، الجزائر ، 1997 .

الثبات > ، و هي كذلك نوعان : فاصلة صغرى (0111) ثلاثة أحرف متحركة يليها حرف ساكن ك : جبل ، رجعت ، سلکوا ، وهي عبارة عن (صح صح صحص) مقطعين قصيرين متتاليين و مقطع متوسط مغلق ، أما الفاصلة الكبرى و التي هي عبارة عن (01111) أربعة أحرف متحركة بعدها ساكن ك : سلبهم ، سمكة ، غمرنا، أي (صح صح صح صحص) ثلاثة مقاطع قصيرة ومقطع متوسط مغلق ؛ و قد جمع العروضيون الأسباب و الأوتاد و الف

واصل في جملة تعليمية هي : (لم أر على ظهر جبل سمكة) ؛ و رمز المستشرق (فرايتاغ) Freytag للسبب

الخفيف ب — (—) ، والثقل (دد) والوتد المجموع (د —) ، و الوتد المفروق (— د) ، أما الفاصلة الصغرى (دد —) ، الكبرى (د د د —) كما جاء في الجملة السالفة الذكر ؛ و يقول ناصف اليازجي : " و أما الفاصلة الكبرى فلا تقع في تركيب جزء صحيح ، وإنما تقع بعد الزحاف ، أي بعد حذف شيء من الجزء كما إذا حذفت السين ، والفاء من مستعلن ، فإنه يبقى متعلن ، و ينقل إلى فعلتن ، فتحصل الفاصلة المذكورة "107 ؛ و قد تعمّد بعض العروضيين ذكر الفاصلة بنوعيتها لأن الفاصلة الصغرى ما هي إلا سبب ثقل ، و سبب خفيف ، و ما الفاصلة الكبرى إلّا سبب ثقل و وتد مجموع ، إلا أن الأستاذ محمد بن عبد العزيز الدبّاغ رفض هذا الفكر و التصور وفنّده بالردّ على أصحاب هذا الموقف بقوله : " لقد ظنّ بعض النقاد أن الخليل بن أحمد أخطأ حينما تحدث عن على ذكر السبيين ، و الوتدين ، و أنا أرى أن اتجاه الخليل أقرب إلى الواقع نظر للتداخل الموجود بين الإيقاع ، و الوزن "108 ؛ و قد أطلق عليها (فايل) النواة الإيقاعية خاصة الوتد المجموع و الوتد المفروق اللذان كل منهما يحمل الارتكاز ، الذي يتعلق بالنقطة الأساسية الأوجية للصعود النبري ، و يشير عدم استقرار المقاطع فيه إلى مصدر تغيرات الإيقاع "109 ؛ و هذا لأن القافية كذلك ظاهرة شعرية تصور المقطع الذي تنتهي به أبيات القصيدة ، و يبقى وزنه مردداً آخر كل بيت ليحفظ لها وحدتها أو نغمتها الأخيرة ، لأجل قيمة القافية وما تحدث من نغمة موسيقية ، " كانت العرب تحتفل بها أكثر من الأوزان ، وكانت إيقاعات القوافي وجماليتها هي محل تنافس شعرائهم "110 ؛ كما أنه في تكرار القوافي نغمة موسيقية جلية ، فتكرارها هذا يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها و يستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترة زمنية منتظمة ، و بعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن ؛ لقد اختلف القدماء في تعريف القافية ، و لهم فيها آراء عديدة ، ففيها قال الخليل بن أحمد : " القافية من آخر حرف في البيت

107 — اليازجي ناصف ، دليل الطالب إلى علوم البلاغة و العروض : 117 ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط/ 1 ، بيروت ، 1999 .

108 — الدبّاغ محمد بن عبد العزيز ، المرجع السابق : 24 .

109 — بن الشيخ جمال الدين ، الشعرية العربية : 280 ، دار تو بقال للنشر ، ط/ 1 ، المغرب 1996 .

110 — لوحيشي ناصر ، الميسر في العروض و القافية : 150 ، ديوان المطبوعات الجامعة ، الجزائر ، 2007 .

فالوزن والقافية من بين المكونات التي لها أهمية في التأسيس للبنية الإيقاعية بقي لنا المكون الأساس أو النواة الأولى لهذا البناء الوحدة الإيقاعية (التفعيلة) وهي تمثل موسيقى الشعر الداخلية ؛ و من بين تواجدها كأصل أو فرع أو أصلية فهي عبارة عن : اثنتين خماسيتين و ثمانية سباعية ، لذلك نستطيع أن نقول : " إن القافية ليس بالضرورة أن تمثل قيدا على شكل القصيدة " ¹¹⁷ ؛ و الفروق الجوهرية التي نلمسها بين نمطي الشعر العربي التقليدي و الحديث سمحت للشعراء بمزيد من التحرر لكن الشعراء المحدثين بالرغم من هذه الحرية لجأوا إلى ألوان من الانحراف بعضها موروث ، و استحدثوا بعضها الآخر و كان عليهم إذا تحرروا من قيود الشعر التقليدي أن يتحرروا أيضا من الرخص و الضرورات التي أتاحت للشعر القديم نظرا لما وصفها بعضهم بأنها قيود تكبح جماح الشاعر أن ينطلق في فضاء الترم ، و يشدو حرا طليقا ، متناسين أن هذا النظام هو الذي يجعل من الدائقة السحر الذي يأسر أذن السامع و يخلق به بعيدا .

دون أن نجزم أن هذه كل الأنظمة المحددة ، و لكن ، الأكيد أن هذا العمل قد أضاف لبنة في صرح الأدب العربي عامة و علم العروض و الإيقاع خاصة أو قذف بمجدلية في خضم ثورة العروض العربي وليس هذا العمل كاملا في ما جمع من آراء و مناقش ، فكل جهد لا محالة مهما ظهر اكتماله إلا و عتاراه النقص ، و لكن حسبه أن يكون قد أعطى فكرة لمناقش في طيات ما سبق ذكره لنظرة العلماء و الباحثين لسيرورة البيئة الإيقاعية عند القدمى و المحدثين في الشعر بدءا بالمفاهيم الأولية التي تخص العروض خلوصا إلى أعمال الفكر في موسيقى الشعر من طرف النقدة العرب و غير هم من الباحثين المستشرقين ، كما جاء في بداية هذا البحث .

— المصادر و المراجع:

- * إبراهيم زكرياء ، مشكلة البنية ، مكتبة مصر الفجالة ، مصر ، 1986 .
- * إبراهيم مصطفى ، و آخرون ، المعجم الوسيط ، المكتبة العلمية ، طهران ، د - ت .
- * أحمد حمدان ابتسام، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، دارالقلم ، ط/1، سورية (حلب)، 1997 .
- * الأخفش الأوسط سعيد بن مسعدة ، كتاب العروض، تح: أحمد راتب النفاخ ، دارالأمانة ، بيروت ، 1974 .
- كتاب القوافي ، تح : عزة حسن ، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم ، دمشق ، د - ت
- * إميل بديع يعقوب، وميشال عاصي، المعجم الفمصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين ، ط/1، بيروت، 1987 .
- * البحراوي محمد السيد ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، 1993 .
- الإيقاع في شعر السياب ، دار نور للترجمة و النشر ، 1996 .
- * بروكلمان كارل ، تاريخ الأدب العربي ، دار المعارف ، ط/4 ، القاهرة ، د - ت .
- تاريخ الشعوب الإسلامية ، تر:أ.فارس ، و منير البعلبكي ، دار العلم للملايين ، بيروت، 1968 .
- * بكار يوسف ، في العروض و القافية ، دار المناهل ، ط/3 ، بيروت ، 2006 .
- * بوزواوي محمد ، تاريخ العروض العربي (من التأسيس إلى الاستدراك) ، دار هوم ، الجزائر ، 2002 .

¹¹⁷ — عبد الرحمن ممدوح ، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر : 119 ، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، 1994 .

- * التونجي محمد ، المعجم المفصل في الأدب ، دار الكتب العلمية ، ط/1 ، بيروت ، 1999 .
- 1948، تح : رمضان عبد التواب ، طبع القاهرة ، 1966 .
- * جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، د - ت .
- * الجوهري أبو نصر إسماعيل بن حماد ، الصحاح ، تح : أحمد عبد الغفور عطار ، ج6 ، ط/3 ، دار العلم للملايين ، لبنان ، 1984 .
- _____ عروض الورقة ، تح : محمد العلمي ، دار الثقافة ، ط/1 ، المغرب ، 1984 .
- * القرطاجني أبو الحسن حازم ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تح : محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي ، ط/2 ، بيروت ، 1981 .
- * حركات مصطفى _____ قواعد الشعر ، دار الآفاق ، الجزائر ، د - ت .
- _____ نظريات الشعر ، دار الآفاق ، الجزائر ، د - ت .
- * حماسة عبد اللطيف محمد ، البناء العروضي للقصيد العربية ، دار الشروق ، ط/1 ، بيروت ، 1999 .
- * حنون مبارك ، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية ، دار الأمان ، ط/1 ، الرباط (المغرب) ، 2010 .
- * خلوص صفاء ، فن التقطيع الشعري و القافية ، مكتبة المثنى ، ط/5 ، بغداد ، 1977 .
- * خليفة محمد ، النظرية الإيقاعية العربية ، محاضرات لطلبة الماجستير ، جامعة الأغواط ، 2009 .
- * الداية رضوان ، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس ، مؤسسة الرسالة ، ط/2 ، دمشق ، 1981 .
- * الدباغ محمد بن عبد العزيز ، تيسير علم العروض و القوافي ، مكتبة الفكر الرائد ، ط/1 ، فاس (المغرب) 1989 .
- * الدماميني بدر الدين أبو عبد الله ، كتاب العيون الفاحرة الغامرة على خبايا الرامزة ، المطبعة الخيرية ، ط/1922 ، 1 .
- الدراسات و الإعلام دار إشبيلية ، ط/1 ، الرياض ، 1998 .
- * رجائي أحمد ، أوزان الألحان بلغة العروض ، دار الفكر ، ط/1 ، دمشق ، 1999 .
- * ابن رشيق القيرواني أبو الحسن ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، تح : محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، ط/3 ، القاهرة ، 1963 .
- _____ العمدة في نقد الشعري و تمحيصه ، شرح وضبط : عفيف نايف حاطوم ، دار صادر ، ط/2 ، بيروت ، 2006 .
- * رماني إبراهيم ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1991 .
- * سلطاني علي محمد ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، دار العصماء ، ط/1 ، دمشق ، 2010 .
- * سلوم تامر ، أسرار الإيقاع في الشعر العربي ، دار المرساة ، سوريا ، 1994 .
- * الشايب أحمد ، الأسلوب ، مكتبة النهضة المصرية ، ط/11 ، القاهرة ، 1997 .
- * الشنتريني أبوبكر السراج ، المعيار في أوزان الأشعار ، تح : محمد رضوان الداية ، مكتبة دار الفلاح ، ط/2 ، دمشق ، 1979 .
- * الصباغ رمضان ، في نقد الشعر العربي المعاصر : 171 ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، ط/1 ، الإسكندرية ، 1998 .
- _____ طبانة بدوي ، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، دار الثقافة ، بيروت ، 1985 .
- * عبد الرحمن ممدوح ، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، 1994 .
- * عصفور جابر ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، ط/3 ، بيروت ، 1992 .
- _____ مفهوم الشعر ، دار التنوير ، ط/3 ، بيروت ، 1983 .

- * عياد شكري محمد ، موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ، 1968 .
- * العياشي محمد ، نظرية إيقاع الشعر العربي ، المطبعة العصرية ، تونس ، 1976 .
- * غنيمي هلال محمد ، النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، ط/4 ، بيروت ، 1973 .
- * فاضل جهاد ، قضايا الشعر الحديث ، دار الشروق ، ط/1 ، بيروت ، 1984 .
- _____ منهاج النقد المعاصر ، (النظرية البنائية في النقد الأدبي) ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 2001 .
- * الفيروز آباد ، مجدي الدين ، القاموس المحيط ، شركة فن الطباعة ، ط/5 ، مصر ، د - ت .
- * الكعبي ربيعة ، العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي ، مركز النشر الجامعي (مطبعة تونس قرطاج) ط/1 ، تونس ، 2006 .
- * ابن مالك رشيد ، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ، دار الحكمة ، 2000 .
- * مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، 1979 .
- * مطلوب أحمد ، فصول في الشعر ، منشورات المجمع العلمي ، بغداد ، 1999 .
- * ابن منظور جمال الدين محمد أبو الفضل، لسان العرب ، نسقه و علق عليه، علي شيري ، مج1، دار إحياء التراث العربي ، ط/1 ، لبنان ، 1988 .
- * نصّار حسن ، القافية و العروض و الأدب ، مكتبة الثقافة الدينية ، ط/1 ، القاهرة ، 2002 .
- * النويهي محمد ، قضايا الشعر الجديد ، مكتبة الخانجي ، دار الفكر ، ط/2 ، القاهرة ، 1971 .
- * الوحيشي ناصر ، الميسر في العروض و القافية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 2007 .
- * وهبة مجدي ، معجم مصطلحات الأدب ، (أنجليزي ، عربي ، فرنسي)، مادة إيقاع ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974.
- * ويلك رينيه ، و أوستن ورن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون ، دمشق ، د - ت .
- * يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة) ، تر: محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، 1995 .

الأطروحات و المجالات :

- * خليفة محمد ، نظرية العروض و موسيقى الشعر في الفكر الفلسفي النقدي عند العرب قديما وحديثا ، مقدمة أطروحة الدكتوراة جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2005/2004 .
- * جونسون بارتون ، مقال (دراسة يوري لوتمان) البنيوية ، تر: سيد البحراوي ، مجلة الفكر العربي، عدد : 25 ، 1982 .
- * زرقاوي محمد ، مفهوم الإيقاع في الشعر الفصيح و الشعر العامي مجلة دراسات أدبية ، عدد: 04، الجزائر ، 2009.
- * اليافي نعيم ، ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن ، مجلة التراث العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، عدد : 15 ، 16 ، 1984 .

المراجع الأجنبية :

- _Dictionnaire de linguistique librairie Larousse .paris 1973.
- _ Gotthold Weil .Article; Arud Encyclopédique de Lislam .paris 1960.
- _ Le petit larousse illustré . Dictionnaire Encyclopédique . paris 1994(rythme).