

الصوت والدلالة - مقارنة في خطاب الاستقبال -

د. خرواش مصطفى

جامعة تيزي وزو.

1 - الصوت ودينامية الحركة:

إن الكتابة الشعرية تختلف فيها طبائع الشعراء وخبراتهم في الممارسة والتفكير وطريقة تناول التشكيل الشعري بأبعاده المختلفة ومستوياته في التدرج والانتظام، قد يكون مؤسسا على السهولة والوضوح، وقد ينشأ بالحضور القصدي، الذي يتحكم فيه الشاعر، فيتجلى في التصرف والاختيار وإضافات الأداء. ولهذا التشكيل علاقة مباشرة وصريحة بالمتلقي، ويتصورات القارئ وتجاريه وثقافته، ووعيه بتحويلات الكتابة الجمالية.

ومن بين مكونات النص الشعري، كعمل مخصص، البعد الإيقاعي الذي يتكّن على المستوى الصوتي وينبثق منه، إنه مرتكز اللغة في سماعها وتركيبها. ولذلك عنى به البلاغيون واللغويون والنقاد من مبدأ البحث في صفات الصوت وهيئات وقواعد تشكيله، وما تحدّثه إيقاعاته في الآخر المتلقي، إذ إن الإيقاعي في عمومته وتفصيلاته يكشف عن حركية اللغة الإبداعية وتنوعها وما تتضمنه من طاقات، ولاسيما إذا تعلق الأمر بمرونة إبدال صوت بآخر. وبالتالي فإن هذا المستوى، هو أول المستويات المؤلفة للبنية اللغوية الشعرية. وهو في عمقه وتجلياته ووظيفته غير مستقل عن المستويات التالية له: الكلمة والتركيب والدلالة، مع أنه بمفرده لا يكون خطابا أو رؤية، لكنّه يسهم بدينامية في التأليف لكونه أداة الشاعر في إثبات تقوّقه كوجود واتصال.

ولأنّ الصوت له فعله في حياة الإنسان والإبداع، فقد عني به الباحثون، من ذلك بحث إخوان الصفا في أصول الأصوات ومعرفتها فهم القائلون: « إن الأصوات هي الأعراض الحادثة من الجواهر، والجواهر جنسان، فما علا ولطف قيل: جواهر علوية، وما دنا وكثف قيل جواهر سفلية » (1). وهذا معناه أن الأصوات أعراض تحركها جواهر، والحركة مصدرها النفس: « فالحركة هي الثقل من مكان إلى مكان في زمان ثان، وضدّها

السكون وهو الوقوف والثبات في مكان واحد بين زمانين» (2). والأصوات في منظور إخوان الصفاء حيوانية وغير حيوانية، كما أنها أحد الأنظمة المتميزة. فإن توالي الأصوات يوئد دلالة، على نحو ما أشار إلى ذلك الجاحظ في أثر الصوت وتوابعه: «وأمر الصوت عجيب، وتصرفه في الوجوه أعجب فمن ذلك أن منه ما يقتل، كصوت الصاعقة، ومنها ما يسر النفوس حتى يفرط عليه السرور فتعلق حتى ترقص، وحتى يكمد. ومن ذلك ما يزمل حتى يغشى على صاحبه، كنحو هذه الأصوات الشجية والقراءات الملحنة... وبالأصوات ينؤمن الصبيان والأطفال» (3). وقد كان الجاحظ سيافاً إلى التأكيد أن الأصوات قسمان: مفهومة وغير مفهومة. والصوت الشجي كالضرب من الغناء والذكر الحسن، وهو إيقاع النفس والطبيعة والحياة. لذلك سحر الإنسان، وهو بيدع، آلات معينة للتعبير عن هذه الإيقاعية المنتظمة والأسرة، كوصف امرئ القيس لجارية:

لها مزهر يعلو الخميس بصوته أجش إذا ما حركته يدان

ويقص ابن عبد ربه حكاية جرير الشاعر مع أشعب، وكيف أن جريراً عاب أشعب قبحه ولؤم حسبه، فرد: «إني أصلح لك وأنفع، لأنني أخذ شعرك فأوشيه بجمال صوتي ورقته» (4).

وتعرض إخوان الصفاء إلى الطابع الفيزيائي للصوت، فبينوا أن الهواء جوهره وسره وأصل حركته: «إن لكل صوت صفة روحانية تختص به خلاف صوت آخر، فإن الهواء، من شرف جوهره ولطافة عنصره، يحمل كل صوت بهيئته وصيغته، ويحفظها ثلثاً يختلط بعضها ببعض، فيفسد هياتها، إلى أن يبلغها إلى أقصى غاياتها عند القوة السامعة لتؤديها إلى القوة المفكرة» (5). إن هؤلاء كانوا أكثر عناية بأصول الأشياء ومراتبها، لذلك أمعنوا النظر في أثر طبيعة الهواء (درجته) في وضوح سماع الصوت أو اضطرابه. وينحو ابن سنان الخفاجي المنحى نفسه، فيذهب إلى أن الصوت يتولد في الهواء، ويدرك من جهة الريح أقوى، أما إذا كان في غير جهة الريح ضعف إدراكه، وقد لا يدرك (6). إن وصف الخفاجي للصوت اللغوي، لم يؤسسه على الملاحظة أو البحث الاستدلالي، إنما استحضر فيه، لتبيين أصله وفعاليته، نص ابن جني مختصراً، الذي قال في حده نطقاً: «أعلم أن الصوت عرض يخرج من النفس مستطيلاً متصلاً، حتى يعرض له في الحلق والقم والشفتين مقاطع تشبه عن

امتداده واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفاً. وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها... ألا ترى أنك تبتدئ الصوت من أقصى حلقك ثم تبلغ به أي المقاطع شئت، فتجد له جرساً ما، فإن انتقلت منه راجعاً عنه، أو متجاوزاً له، ثم قطعت، أحسست عند ذلك صدى غير الصدى الأول. وذلك نحو الكاف، فإنك إذا قطعت بها سمعت هناك صدى ما، فإن رجعت إلى القاف سمعت غيره، وإذا جرت إلى الجيم سمعت غير ذينك الأولين» (7).

إن الصوت عند ابن جني عرض في حياة الإنسان، وهو مستطيل في إشارته إلى مجرى خروجه من اثنتين، ومتصل غير منقطع. أما الحلق والقم والشفتان، فأعضاء تمثل الأماكن التي يحدث فيها الصوت. والتغير الصوتي لا يقوم به الفرد مطلقاً، إنه حالة جماعية، تشد التغيير والإبداع، وهو يتم بطريقة مقصودة، أو بوساطة الاختيار. أي أن الفرد لوحده لا يؤثر في النظام الصوتي، لارتباط ذلك بسماع اللغة، أو تقليد أصوات الطبيعة، فضلاً عن عوامل أخرى متداخلة، هي نتاج الاختلاط.

ويتعرض برتيل مالمبرج الجانب الفيزيائي للصوت، كيف يتشكل وينتشر. فهو يتكون: « من موجات تتنقل عبر الهواء بسرعة تبلغ 1100 قدم في الثانية... والموجة الصوتية هي بدورها نتاج ذبذبة (حركة متكررة) تكون إما:

1 - منتظمة أو غير منتظمة.

2 - بسيطة أو مركبة» (8). ويكشف عن حقيقة الأصوات، فهي حركية ومركبة في معظمها: « فحين يهتز جسم من الأجسام يتذبذب كل جزء منه في الوقت نفسه وبسرعة تتناسب مع العلاقة بين الجزء المهتز والجسم ككل، ويهتز نصف الجسم بسرعة تعادل ضعف تذبذب الجسم كله. ويهتز ثلث الجسم بسرعة تعادل ثلاثة أمثال ذبذبة الجسم كله، ويهتز ربع الجسم بسرعة تعادل أربعة أمثال تذبذب الجسم كله. وعلى ذلك فالوتر المهتز لا تصدر عنه ذبذبة أساسية فحسب وهي التردد الخاص بالوتر ككل بل سلسلة كاملة من التوافقيات أيضاً تردداتها مضاعفات كاملة لتردد الوتر ككل» (9). فالصوت إذن لا يمكن فصله عن الحركة التي هي جوهر الحياة وعلامتها. فإذا انعدم الصوت كحركة فقدت الحياة جوهرها، مما يضطرها إلى الرّوال.

وفي دراسة ابن سنان الخفاجي للحروف، عرّف الحرف بأنه حدّ الشيء وحدّته، وهو كذلك: «حدّ مقطّع الصّوت» (10). ويخطئ تسمية أدوات المعاني مثل: من، قد، حرفاً لمجرّد ورودها في أول الكلام وآخره، ولا تحرفها عن الأشياء والأفعال ويخلص إلى أنّها كلام: «لأنّها منتظمة من حرفين فصاعداً» (11)، كما يرى بأنّ الحروف تختلف باختلاف مقاطع الصّوت، أما الدّراسات الصّوتية الحديثة، فإنّها نحت المنحى ذاته، فأشارت إلى الفرق بين الصّوت والحرف فالصوت عند عبد القادر عبد الجليل: «هو الطّاقة المنقولة عبر الوسيط الهوائي إلى أسمعنا وأحسبنا، حاملة صورة الحرف إلى أذهاننا عبر ذبذباته الصّوتية» (12). أما تمام حسان فيذهب إلى التّأكيد: «ليست الحروف هي تلك الصّور الكتابية التي تخطّها بالقلم، فهذه رموز كتابية إلى الحروف وليست الحروف هي ما تنطقه بلسانك في إنشاء الكلام، فهذه هي الأصوات، وإذا كانت الأصوات تدخل في إطار حاسة السّمع والبصر، وفي العمليات الحركية، فلا يدخل الحرف إلا في نطاق الفهم أو في نطاق الإحساس، على حسب ما يراه العلماء من وجهات النّظر المختلفة في نظرية الفونيم» (13). إنّ الحرف بطبيعته حالة ذهنية، لا ينطق خلافاً للصوت وبذلك فإنّ الصّوت ليس مشاكلاً للحرف، إذ إنّ اللّغويين القدامى كما يؤكّد الحاج صالح: كانوا: «يسمّون حرفاً أقلّ ما يمكن أن ينطق به من الكلام غير مفرد» (14). إنّ الصّوت متميّز من الحرف ومباين له، فإذا كان الحرف رمزاً كتابياً لتمثّل الصّوت وينعت على أنّه سلبى وعديم الدلالة، فإنّ الصّوت - وهو لدى النّحويين كلّ لفظ حكى به صوت - يعدّ الجزء المادي المنطوق في الكلام، الذي يحس الإنسان بآثره ويسمعه. وهو كذلك الوحدة الصّغرى للكلام، ويوصف كما ينطق فيزيائياً. والحرف أشمل وأوسع، إنّهُ يتضمّن كلّ الحالات النّطقية التي يمكن أن يتمظهر بها، ووظيفته المخالفة بين الدلالات وهو مفرد لا ينطوي على معنى وتطرق دوسوسير إلى القيمة اللّغوية من حيث مظهرها الصّوتي، ويبيّن أنّ الرّمز الكتابي يتصف بالاعتباطية والسلبية والتخالفية، إذ لا صلة عضوية بين صورة الحرف، والصوت الذي تدل عليه. ولا يمكن كذلك الخلط بين رسوم الأصوات إلا أنّ الرّمز الكتابي هو نظام، لأنّه مبني على عدد مضبوط من الحروف المكتوبة. ويبقى الرّمز المكتوب سلبياً أيضاً، ولا يثر في الدلالة. فلون كتابة الحرف (مثلاً) لا ينطوي على إنتاج دلالي (15). ويشير

سيبويه إلى الصلّة بين الصّوت والمعنى — وهو الذي لم يفصل اصطلاحياً بين الصّوت والحرف — وأقام علاقة وثيقة بين صيغة الصّوت، والمعنى الدّالّ عليه. ولكنه أكّد على القيمة الدّاتية للصوت، فقال: « إن كثيراً من هذه اللّغة وجدته مضاهياً بأجراس حروفه أصوات الأفعال التي عبّر بها عنها، ألا تراهم قالوا قضم في اليايس وقضم في الرطب » (16).

والصوت الرّابطة المشتركة بين طريقة تأليف الشّعر وإنشاء الألحان، التي هي ترنم وتطريب وإنشاد. ويأخذ الصّوت هنا دلالة الاستعداد والخبرة في الإنشاء والتلقي. إذ لا يكفي أن يكون المغني موهوباً، فالصوت ضرب من التّداوي والاستعلاء على الأحزان والأشجان، على نحو ما يقرر ابن نباتة المصري: « من حزن فليسمع الأصوات المطربة، فإنّ النّفس إذا حزنت خمد نورها، فإذا سمعت ما يطربها، اشتعل منها وخمد » (17).

وتمّ التّطرق إلى مخارج الحروف والفروق بينها، ذلك أن تصنيفات الأصوات ترجع إلى السّمات العضوية والسمعية كالفرق بين الشّديد والرخو. ويفضل إخضاع مخارج الحروف للبحث العلمي المعلوماتي، من خلال دراسة جذور المعاجم العربية الأكثر دورانا، تبين أن الإحصاءات الصوتية المستبيلة تؤكد على: « ميل الحروف المتقاربة المخارج إلى عدم التّابع في سياق الكلمة العربية، ولاسيما حروف الشّفتين وحروف الحلق وحروف وسط الفم. ودلّت على أن أقلّ الثّلاثيات التي يتركب منها الكلام العربي هي التي تتكون من حرفين شفويين أو حلقيين أو شفوي وحلقي » (18). فالصوت يأخذ فاعليته من حيث اتساع مخرجه أو ضيقه، وذلك مرتبط بمصدر كلّ من المجهور والمهموس ووظيفتهما. فالمجهور هو عدم الاتساع، والمهموس هو الاتساع. إلى جانب أن الأوّل يستند إلى ذبذبات الأوتار الصوتية، بينما الثّاني فيتميز بالرهافة. ويذكر عبد القادر عبد الجليل خطأ اللّغويين القدامى في توزيع بعض الأصوات، فالهمزة ذكرها ابن جني في «سر صناعة الإعراب» ضمن المجهور لعدم سعة المخرج، لكنّ التجارب المخبرية الحديثة أثبتت أن الهاء ليست مجهورة ولا مهموسة (19).

والأذن التي تدرك الصّوت المنتج وتسمعه، هي التي تحكم كذلك على جماليات الأداء الصوتي وتقديره، مع أن حسن الأداء هو فصاحة المتكلم وبلاغته في الإفهام.

وذلك عائد إلى معرفة اللّغة ونظام قواعدها والاتساع فيها. ويتحقق الأداء الصوتي في السّمع من خلال قلة عدد الأصوات والطلاقة في مخارجها، مما يسهم في نقادها السّريع

والمباشر إلى كيان المتلقي والتأثير فيه. وحسن النطق يحبب الكلام إلى النفس فتطبع به. وتطرق إخوان الصفا إلى الوظيفة المحورية للأذن، فهي: « مختصة بالسمع »(20). كما عرضوا إلى المفاضلة بين حاستي السمع والبصر، وكيف أن السمع أشرف وروحاني ومدرک للغائب في المكان والزمان، خلافا للبصر الذي هو جسدي ولا يدرك إلا الحاضر القائم.

أما اللسان فقد تعرض إليه النقاد القدامى فذكروا طلاقته وتكلفه وما يعترضه من آفات: فالجاحظ يستحضر قول محمد بن عمرو الرومي الذي صرح أنه: « قد صحت التجربة وقامت العبرة على أن سقوط جميع الأسنان أصلح في الإيانة عن الحروف، منه إذا سقط أكثرها، وخالف أحد شطريها الشطر الآخر »(21). ويضيف الجاحظ أيضا ما يؤثر في النطق السليم والتام، فإن هناك عددا من العيوب التي تعترى اللسان وهي الحبسة والعقلة واللكنة والحكلة، كما يعرض للخطيب من النحنة والسعلة(22). وبالنسبة للشاعر فإن إلقاء القصائد مع عيب من هذه العيوب، يؤثر في شاعريته وتقوّه. وقد تناول بارتيل ملبرج: اللسان بالتركيز على صفاته وفعله ووظيفته، فهو عضو مرن جدا، وأهم أعضاء النطق فوق الفتحة المزمارية. ويتألف من عدد من العضلات وقاعدته متصلة بالعظم اللامي ويشغل أكثر فراغ التجويف الفمي. وحركاته تخلف رثينا يحقق جرس الحركات أو إصدار الأصوات الصنّوانية(23).

2 - خبرة استقبال المصوغ:

وفي صلة الإيقاع بالشعر، يبرز عامل الإنشاء بخصوصياته، إنه ركيزة أساسية لسعة النص وانتشاره وشهرته (تقوّه)، لاستناده إلى ترتيب الأصوات داخل الكلمة. وهو بذلك ليس جزءا من تطريب المتلقي، فقط، بل هو أداة فاعلة لتأسيس الشعر وتكوينه، فضلا عن حركيته في تحديد المعنى وإيضاحه. ولاحظ ابن وهب الكاتب هذه الوظيفة في ثنائية الشعر/المتلقي، عندما أعلن أنه: « مما يزيد في حسن الشعر، ويمكن له حلاوة في الصدر: حسن الإنشاد وحلاوة النغمة »(24). والإنشاد أداة وغاية: أداة لإيصال الخطاب وتكثيف التأثير، وغاية لأنه أساس في تشكيل القصيدة الشعرية في أثناء تعرضها للصقل والاختيار. فالشاعر يتكئ عليه لتحسين أصواته. وذلك بتجنب الخطأ، خاصة وأن الإنشاد لا يكون إلا أمام سامع يفترض فيه أن يكون خبيرا في السماع والتنوq. والناطقة الديباني في قصته مع

جارية أهل يثرب، تيقن أن الإقواء عيب إيقاعي، لا ينبغي أن يتكرر، وهو الذي عرف بذوقه شاعرا وسامعا وحاكما. وليس كل الشعراء لديهم ملكة الإنشاد، فإن هناك من لا يحسنه. وقد سمت به منزلة الشعر على النثر وحتى على الشعر المكتوب، ولكن على الرغم من تكرار صيغة (أنشد) بموادها المختلفة في نصوص النقد العربي التراثي. إلا أن النقد لم يشيروا إلى دلالة الاصطلاحية. وظل الإنشاد يعني قول الشعر.

وتطرق جان كوهن إلى اختلاف الشعراء في طرائق إنشاد أشعارهم وإلى عدم اتفاق علماء الأصوات كذلك على الطريقة التي ينشد بها بيت شعري، على الرغم من العلاقة العضوية بين الشعر والإنشاد. فالشعراء، مثلا، لم يمتثلوا بوضع علامة تشير إلى التقسيم الإيقاعي لأشعارهم (25). إن القصيدة تكسب قيمة ذاتية إذا قرئت بطريقة جيدة ومؤثرة، مع أن القراء يتخالفون نوعا ما في تلك القراءة من حيث التركيز على النغم الموسيقي أو المعاني والتراكيب، وأن هناك من يفضل أن تؤدي القصيدة إنشادا من منشئها. وإذا كانت القصيدة الشعرية محسوسا ماديا مدركا في الزمان والمكان، فهذا لا يمتثل فاعلية الإنشاد كبعد مخصص، على الرغم من كونه عاملا إضافيا لإثبات الجودة والانتشار. إنه تواصل اللسان (الصوت) بالسمع (التأثير). وهذا التواصل لا يتم إلا في الحالات الطبيعية لدورة التخاطب والإيصال (وهذا يؤكد أهمية ما سبق للجاحظ أن أكده). ولهذا فإن الإنشاد ذو وظائف متعددة ومتشابهة تتخلق حولها عناصر الشاعر والقصيدة والمتلقي. ويفضله تختصر المسافة، فتنتج القصيدة دلالتها، لأن الإنشاد تال لزمان تأليف القصيدة. فهو الذي يمارس عملية القراءة (إصدار الأحكام) عليها، مما يؤهل على انفتاح خطابها. وبذلك يمثل وعيها ومكانيتها. ويبنى لها عالما زمنيا جديدا ومفارقا لزمان تأليفها، غايته، قابليتها للتلقي والتفاعل، على المستوى الجمالي والدلالي. وبذلك لا يقل فعل الإنشاد، ولا سيما في ثقافة المشافهة، عن فعل القراءة، إلا من حيث ضغط القراءة وتيرة فرص الإنشاد في المجتمعات المادية والمتحضرة (ومع ذلك فإن الإنشاد تطور وساد في الحاضرة العباسية التي لم تنفصل على الرغم من ارتقائها عن ثقافة البداوة وذوقها). والإنشاد كذلك يفصح عن تحكم الشاعر المنشد في أدواته الفنية. ولهذا أولاه المجتمع، الذي ازدهر فيه، أهمية في تقويم الشعر.

وللإنشاد صلة بتعلق الحروف واقتنائها، فقد لا تستلذ أصوات من حيث النطق عند اتحادها. لذلك دعا الجاحظ، انطلاقاً من مخارج الحروف في العربية إلى التأسب بينها. ويقرر بالملاحظة المدركة أن: «الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الظاء ولا الغين بتقديم ولا بتأخير» (26). ويتطرق الخليل بن أحمد الفراهيدي في أثناء تركيزه على السمع في ماثور العرب، قبولاً أو نفوراً، إلى الأثر الذي يتركه التقاء حرفين في الكلمة الواحدة، فمثلاً: «العين والقاف لا تخلان في بناء إلا حسنتاه لأنهما أطلقا الحروف وأضخمها جرساً» (27). إن الجملة الشعرية يحسن بناؤها ويروق بوجود هذين الحرفين، أو بوجود أحدهما.

والصوت اللغوي إحساس بالانسجام الذي موصفة للإيقاع النظم للأصوات والإيقاع الخارجي (الوزن والقافية والتكرار) هو المستوى الصوتي. في حين أن الإيقاع الداخلي مجرد من الأصوات، لأن سنده، الخيالي في صلته بالحالة النفسية والوجدانية. وعرف علوي الهاشمي الإيقاع بشموليته بأنه: «انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلثم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوساً أو مدركاً، ظاهراً أو خفياً، يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها» (28). والتكرار أكثر هذه الضروب اتساحاً، فهو ظاهرة صوتية تتميز بالإضافة والتنوع والتكثيف، فضلاً عن صلته المتينة بالأذن المتذوقة والمتمرسّة على سماع الشعري وترديده والخارجي (الصوتي) للإيقاع بكشف عن الداخلي (الخيالي) ويوضّحه ويجسّد حركيته ويمدّه بالقدرة على الانتظام. والعلاقة بين المستويين جدلية.

إن الإيقاع هو قاعدة الحياة وسرّ انتظام حركاتها وسكناتها وتعاقب عناصرها. إذ الأصوات تنتظمها علاقات متسقة في غاية من الحسن والجمال. وصلة الإيقاع الداخلي بالحالة الوجدانية والنفسية للشاعر هي أعقد وأكثف من تلك الموسيقى الخارجية مألوفة. وفي دراسة جان كوهن للمستوى الصوتي والاهتمام به، أعلن: «إن اعتبارات الجمالية الصوتية – الجرس الشاعري ليست بالتأكيد غريبة عن الشاعر. إن للنظم (موسيقى) تطرب من تلقاء نفسها كما تدل على ذلك المتعة التي نجدها في الاستماع إلى أبيات من لغة نجهلها» (29). وهذا الإيقاع لا يتزل على الشاعر إنما هو ولوج واع في عالم الأحاسيس والأفكار والأصوات. وهو عالم تتحقق فيه شروط الجمالية التي تعالج في شكل أدبي وتلاحظ فروقه ما بين

البداءة والحضارة، وبذلك يعدّ الإيقاع أحد شروط تحقيق شعرية النص. وهو ليس عنصراً مستقلاً عن الدلالية النصية، بل هو مؤسس لها.

والشاعر المتفوق (القدرة) يختار إيقاعه بحرية ووعي. ليضفي صنعة جمالية على منتوجه، دون أن يكون القصد هو الخروج على سمات لغته الصوتية، فهناك فروق موضوعية بين الأصوات إلى جانب الفروق التي تنتج عن الذوق ودون أن يعني ذلك وصف صوت ما بأنه جميل والآخر قبيح، إلا من حيث الاستئناس أو الاستيحاش.

أما الوزن في الخطاب الشعري، فإنه ليس حلية شكلية، بل إن له وظيفة إيقاعية أساسية في تنظيم الإنشاد. ونقل ابن فارس عن أهل العروض ربطهم بين العروض والإيقاع، على الرغم من الفرق بينهما: فالإيقاع يقيس الزمان بالنغم. والعروض يقيسه بالأصوات (30). فالوزن إذن، ليس الشكل الخارجي الذي تنظم فيه الأفكار والدلالات، إنما هو إيقاع سبق لأفلاطون أنم أثى عليه مع الانسجام. وبين وقع أثرهما وظيفة، فهما: « قادران على التغلغل في النفس بعمق » (31). كما أن الموسيقى كإيقاع هي في منظوره: « لا بد أن تؤدي في النهاية إلى حبّ الجمال » (32).

والوزن والقافية، يشكّلان معاً بعداً إيقاعياً في خصوصيات الشعر، كما أنهما يؤلفان تراثاً ما يسمى بعلم العروض، الذي يعرفه الخطيب التبريزي بأنه: « ميزان الشعر » (33). وعدّ ابن رشيق الوزن ضرورة للشعر وعمدته، فقدّمه على القافية، لأنها جزء منه. يقول: « الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القولية فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن » (34). والمطبوع من الشعراء في رأيه هو الذي يستغني بسليقته عن معرفة الوزن. وسبقه أبو حيان التّوحّيدي إلى هذا، لما قرر أن الشاعر المطبوع مستغن لا محالة عن معرفة وزن الشعر وقافيته (35). ولكنّ ابن وهب الكاتب له رأي مخالف، إذ الشاعر عنده يتحتم عليه معرفة العروض، لأنه معيار نظمه وميزانه (35). ويفقد الوزن مرتبته المتميزة في نقد عبد القاهر الجرجاني، إنّه ليس شرطاً في الشعر، بل هو في نظرية النظم ثانوي لأنه لا يحقق الشعرية (37). وهذا يعني أنه ينظر إلى الوزن بمعزل عن المعنى. والرأي نفسه يتكرر عند حازم القرطاجني، ولكنّ بطريقة أخرى، إذ حقيقة الشعر ليست في تعلقه بالوزن والقافية، لأن

الشعر ليس تعلمًا وتلقينًا (38). أما ابن طباطبا العلوي فقد هداه ذوقه ومعرفته إلى الفصل بين الوزن والإيقاع. والقول إنّ الشعر إيقاع وليس وزنًا: «للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه» (39)، وهو ما سبق لأفلاطون أن انتهى إليه في الفرق بينهما. والقول إنّ الوزن جزء من الإيقاع. أي أنّ الإيقاع أوسع وأعمّ، ويشمل الوزن، ودال على جودة جمالية الشعر. إنّ الشعر يحدّ بالإيقاع لا بالوزن، وبذلك فإنه لا يتحقق الإبداع لمجرد معرفة الأوزان وقواعدها أو توظيفها على نحو تلقائي. والأمر نفسه بالنسبة لدينامية الاستقبال.

والطبيعة هي التي تقود الشاعر إلى أن يختار ما يناسبه من الأوزان. وبالتالي يمنح الوزن في إطار الإيقاع للشعر قيمته الفنية، والمتلقي بذوقه السماعي المخصوص، يمكنه إدراك الانسجام الذي يولده الوزن في كلية القصيدة. واختياره لا يتم دائمًا استنادًا إلى طبع الشاعر وحده، فإنه قد يقصد بفهم ومعرفة إلى اختياره، مثلما يقصد إلى تحسين ألفاظه وتركيبه وصقل معانيه وأفكاره، حتّى ولو نشأ في مرحلة طابعها شفاهي كالعصر الجاهلي. والوزن لا يشكل عائقًا في إنتاج الشعر. إلا أن هناك حالات لا يعود فيها الطبع كافياً لإيجاد الوزن بسرعة ودون مشقة، وقد حنّدها حازم القرطاجني في كثافة المعاني والسمو بصنعة التراكيب إلى مراتب أعلى تحتاج إلى جهد ومعاناة. ومن ثمّ فإنّ الوزن لا يستطيع لوحده ترجمة ما قد يطرا على النفس والفكر من تجارب جديدة ومعقدة. ولكنّ هذا لا يمنع الصوت كإيقاع أن يترجم ما قد تعجز عنه ألفاظ اللغة. ومن هنا اتسمت بعض الأوزان بالطول وأخرى بالقصر، حسب مقدرة الوزن على مناسبة التجربة الشعرية. ولعلّ الإيقاع هو السبب الرئيس في القول السائد إنّ الشعر لا يترجم (أشار إلى ذلك الجاحظ وجان كوهن وغيرهما) مما يعدّ نتاجاً للوعي والشعر إما أن يروى أو يتشدّد. وفي كلتا الحالتين يتطلب ذلك مستمعا، وإن كان في الإنشاد أبلغ وأكثر نجاعة.

ويعدّ النّمور التلقائي من الرّحاف سمة الشاعر المقتدر (المطبوع) لدى ابن رشيق، لأن وجوده يعييه ويحمّله على التّكلف. ولكنّه في شرحه للرّحاف وكيفيات تمظهره قال إنه لا يكاد يسلم منه شعر (40). وفي موضع آخر من عمده يؤكد أنه قليل الورد في أشعار المحدثين، دون تعليل. وتعرّض الأمدي في دراسته النّطيقية، وفي مآخذه على أبي تمام إلى ما

كثير في شعره من الزخاف واضطراب الوزن، فالزخاف لا يتوافق مع الطبع، ولذلك قال دعبل إن شعر أبي تمام أشبه بالنثر (41). إن الزخاف في منظور التصور الشفاهي خاصة، هو دون الشعر، الذي هو نص خاص إزاء النثر أو الخطاب التداولي. هذا على الرغم من أن الأمدي - كغيره من النقاد - لا يعترض على الزخاف، إنما يرفض الإكثار منه. وهو قد يعبر عن ضرب من تخطي النظام الخليلي، الذي يفهم على أنه يطوق وعي الشاعر وحرته. إنه يعدّ رخصة تنتج عن وعي وقصدية في تأدية ما خفي من الإحساسات والأفكار، إلى جانب فعله في تنويع شعر الشاعر، حينما يؤدي دوره في تحطيم رتبة التفعيلات الخليلية، فلا تعود متساوية. إلا أن كثرت قد أنكرها جانب التثوير لإيقاعات القصيدة الجديدة، على ما فعلت نازك الملائكة، التي نظرت إلى الزخاف على أنه داء يصيب الإيقاع.

والقافية لها وظيفة أساسية في تشكيل إيقاع الشعر (نغمته)، وإسهامها في تأدية الدلالة والإبانة عن إحساسات النفس والتأثير المادي المباشر في اختيار الشاعر لمواده اللغوية وصيغته التركيبية. وبذلك فإنها ليست شيئاً زائداً أو إضافياً، كما قد توهم كثير من اللغويين والنقاد التراثيين. إنها مكون تركيبي لهرم الشعر وبنائه. ويسهب جان كوهن في تحديد القافية من حيث وظيفتها وعلاقتها بالمعنى: «... فالقافية ليست في الواقع مجرد تشابه صوتي، إذ يوجد في اللغة صنفان من المماثلات الصوتية، مماثلات دالة كالمماثلات النحوية، مثل: *Facteur, Acteur* وأخرى غير دالة، وهي المماثلات غير النحوية مثل: *Douceur, Soeur*. والحال أن القوال في (كما يقول ياكبسون) يجب أن تكون نحوية ومنافية للنحو، أما القافية اللانحوية التي لا تعبأ بالعلاقة بين الصوتية والبنية النحوية، فقد تتداخل مثلها في ذلك مثل جميع أشكال اللانحوية، في نطاق الأمراض العقلية. وعليه فالقافية تحدّد في علاقتها بالمدلول. وسواء أكانت هذه العلاقة موجبة أو سلبية، فهي في جميع الأحوال علاقة داخلية، ومكوّنة لهذا المقوم، ويجب أن تدرس القافية داخل هذه العلاقة» (42). إن القافية، وفق هذه النظرية النقدية المختلفة ليست زخرفة تدبج بها أبيات الشعر، أو صوتاً إيقاعياً يتكرر وترتبط به الأبيات. إنها دالة - في حال صدورها عن طبع ووعي - على تجربة الشاعر عاطفة وأفكاراً وصوراً، وما يترتب عن ذلك من إحياءات ومواقف ورغائب.

ويرى رينيه ويليك - خلافاً لمفاهيم النقد العربي التراثي - أنه لا يمكن فصل الثقافية عن البناء الشعري العام. إنما ذات وظيفة دلالية وصوتية: «فالثقافية ظاهرة بالغة التعقيد، فلها وظيفتها الخاصة في التطريب أو ما يشبه الإعادة للأصوات» (43). ولكل حرف صوته وإحائه الخاص به. وفي هذا يتدخل الذوق السليم ليميز بين إحياءات هذه الأصوات وما تملكه من قدرات ذاتية على التعبير. وهنم أبو العلاء المعري، وهو الشاعر، الثقافية ثلاثة أنواع، شارحا كل نوع منها: الدلّ والنفر والحوش: «فالدلّ: ما كثر على اللسان وبني عليه في القديم والحديث. والنفر: ما هو أقل استعمالاً من غيره كالجيم والزاي ونحو ذلك. والحوش: اللواتي تهجر ولا تستعمل» (44).

إن جماليات القوافي في نوع مخرجها وكثرة تكرارها ودلالاتها المتعددة. ولذلك تبه قدامة بن جعفر إلى عيوب اثتلافها مع المعنى، كالتكلف في استدعاءها أو توظيفها من أجل السجع، لا من أجل تأدية معنى البيت. فمن تكلفها قول أبي تمام:

كالظبية الأدماء صافت فارتعت زهر القرار الغض والجشجات

فالبيت كله مبني على استدعاء كلمة (الجشجات) التي لا تضيف شيئاً يفيد لأنها ليست مما تؤثر الظبية (45). فالثقافية قرار المعنى وتقوم على قانون التكرار والتشابه والتراكم العمودي. ويزيدها الإنشاد كثافة وسعة ودلالة.

إن الإيقاع الخليلي في منظور الذين انتقده هو إيقاع كمي مؤلف من عدد ثابت ومتوازن ومتناسب. مما يعرضه - ولا سيما عند أشباه الشعراء - إلى السقوط الاضطرابي في مناهات الرقابة، بسبب البعث والمعاودة. والذين جاهرُوا بسكونية الإيقاع الخليلي (وهو إيقاع خارجي) قالوا بنظام التفعيلة والتجديد في الإيقاعية والرغبة في ترتيب آخر مخالف للبناء المألوف (نظام الشطرين). ونظام التفعيلة كيفي من حيث الجملة والتشاعُم الموسيقي والتنوع. وبذلك فإن الشعر بحاجة إلى تطوير البنية الإيقاعية التراثية وتحريكها، خاصة وأنه ليس قواعد ثابتة وأصولاً مقررّة سلفاً. إنه التوسع الإيقاعي الذي يبقى معه شعراً مؤثراً وممتعاً ومخصوصاً (هويته).

وكان إبراهيم عبد القادر المازني سباقاً إلى مخاصمة قصيدة النثر ووقف منها موقفاً متشدداً من دعاة الشعر المنثور كمحمد المويحي. وتعجب كيف يجرؤ أصحابه بالجهر بعدم

ضرورة الوزن. وفرّق بين النظم (يستطيعه كلّ الناس)، والشعر الذي هو ملكة. وانتشر لديه قد يكون شعرياً، في أثره، ولكنه ليس شعراً (46). ولعلّ المازني قرأ رأي ابن خلدون في هاته المسألة. إذ اتفاق الوزن والقافية في الشعر فصل له عن الكلام المنثور الذي ليس بشعر عند الكلّ. وحملت نازك الملائكة على قصيدة النثر، كما حملت على نظام الشطرين: إذ الشعر في منظورها ليس إحساسات فقط، بل هو إحساس وذوق. وأن هناك شيئاً اسمه الوزن، الذي لا يمكن تخطيه وتهميشه. والشعر بدونه هو نثر. وشتان بين شاعر ونثر (47)، أمّا الشعر الحرّ الذي اعتقته لأسباب مختلفة ومتنوعة، شاعرة وناقدة، فهو في رأيها النقدي أسلوب في ترتيب تقاعيل الخليل (48).

إن أوزان الخليل - وهي في حقيقتها أوزان الجاهليين في بناء أشعارهم - التي استبطنها من فطرة العرب في انتظام الشعر وتناسقه بيتاً بيتاً، ليست ثابتة ولا نهائية - على الرغم من محاولات تثبيتها لتكوين نهائية في كلّ البيئات والأزمان - فقد بدأ تنوع أصوات القول في تجسّد في القصيدة العباسية المحدثّة باستخدام المسمّط والخمّس والمزدوج والموشح. وهي محاولات من الشعراء لإضافة إيقاعات جديدة على القافية. وتعبّر عن أثر الثقافة ووعي تحولات العصر والحضارة في إثارة الخفة. لكنّ النقد الشفاهي كان دائماً يحكم على الحاضر من منظار الماضي. وفي الشعر الجديد لم تعد القافية موحدة كذلك، فقد ذهب محمد بنيس إلى أنه: «لا مجال لقراءتها إلا ضمن الممارسة النصّية بما هي ممارسة متعبدة لها صلة بذات كاتبة معينة، تعمل في بناء اختلاف الشعريات من ذات كاتبة إلى غيرها» (49)، خاصّة وأن الشعر يبحث دوماً عن إيقاع أشمل وأوسع، تنفجر فيه طاقات الإبداع واللغة. إيقاع لا يبنى على الوزن والقافية فقط، كما يؤكد محمد بنيس، الذي يركز على تكثيفه داخل النصّ الشعري، إمّا بوساطة التكرار أو باستقلال الكلمة المفردة ببيت واحد.

وفي الشعر المرسل، بارك عباس محمود العقاد الخروج الصوتي (الإيقاعي) على المألوف المتداول. وعدّ الالتزام بنظام القافية الموحدة قيداً صناعياً، ينبغي على الشعراء المجدّدين (المحدثين) فكّ أوصاله وتحطيم أغلاله، يقول: «فلنّ أوزاننا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر تقنّحت مغالقة نفسه، وقرأ الشعر الغربي، فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة، والمقاصد المختلفة، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية، فيودعونها

ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر» (50). ويلاحظ أن العقاد يربط بين الشعر القصصي (مسألة كمية) والتحرر من قيود الوزن والقافية، لتهيئة الشعر العربي لأن يكون أكثر تعبيراً عن مجالات الحياة المختلفة. لكنّه يتراجع عن دعوته في مشايعة زميله في المذهب عبد الرحمن شكري (يسألونك، ص 88، 89) ويعلن أن القصيدة المرسلة في الشعر العربي لا تطرب بموسيقاها الشعرية ولا تؤثر في سليقة القارئ، إذ ميزة الشعر العربي نغمته الموسيقية التي تكمن في صيانة نظام القافية الموحدة.

وتطرق النقاد إلى وظيفة التصريح كعامل صوتي مهم في بناء الشعر وتشكيله، فهو يحقق للشعر في وزنه وقافيته إيقاعاً مخصوصاً. لذلك اعتمد الشعراء عن إدراك وذوق في تأسيس مطالع القصائد. مما يعدّ دليلاً على قابلية قصيدة الشطرين المتوازيين على الشوع الصوتي. والتصريح يعبر عن جودة في الكتابة الجمالية، وقد شرح قدامة فعله وحسنه، لأنه دليل استعداد وتلقائية: «إن الفحول والمجيد من الشعراء القدامى والمحدثين يتوحدون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرّعوا أبياتاً آخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره» (51). ويضيف ابن رشيق – الذي كان أكثر شرحاً للتصريح – أن الإكثار منه يخرج الشاعر من حدّ الطبع إلى متاهات التكلف. ويستثني من ذلك الشعراء القدامى الذي صرّعوا عن عفو خاطر، وجرت عليه عادات الناس. وتصريح المطالع أفضل (ذو الرمة لم يصرّع دائماً في مطالع قصائده). ولإظهار عدم سهولة التصريح، أشار ابن رشيق إلى عيوبه التي ارتبطت أولاً بالقافية، وهي الإقواء والإكفاء والإيطاء والسناد والتضمين (52). أما جابر عصفور فإنه نظر إلى التصريح على أنه نوع من التبيه اللغوي الذي يميز الشعر من الخطابات الأخرى (53). ولا يمكن فصل التصريح عن تكثيف أثر الإنشاد، لأنه أول ما يمهّد لربط الشعر بالنغم. والشاعر بذوقه وحسنه الموسيقي يدرك قوة انتقاله في الآخر. ولذلك يرى ابن سنان الخفاجي أن التصريح المبالغ فيه بالتكرار والتوالي دليل على التكلف (54). والحرف كلما كان أظهر وأبين في اقترانه بغيره، قبلته الأذن وأطمأنت إليه، ولهذا فإن مراعاته أساسية في أثناء التفكير فيما يتركب منه الشعر من أدوات ذات طابع جمالي ودلالي.

الهوامش:

- 1 - إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا، ج 3، موهب للنشر، الجزائر 1992، ص 257.
 - 2 - المرجع نفسه، ص 320.
 - 3 - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، مكنز الحيوان، ج 4، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، ط 3، بيروت 1969، ص 191، 192.
 - 4 - ينظر: أحمد بن محمد بن عبد ربه، العقد الفريد، ج 4، ص 7، تحقيق محمد سعيد العربي، دار الفكر، بيروت 1954، ص 41-43.
 - 5 - إخوان الصفا، ص 305. وينظر، ص 290، إذ أصل الأصوات لديهم في الحركة هواء يصعد إلى أن يصير إلى الحلق فيديره اللسان على حسب مخرجه.
 - 6 - ينظر: أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق علي فوره، مكتبة الخفاجي، ط 2، القاهرة 1944، ص 13، 14.
 - 7 - أبو الفتح عثمان بن جني، سر صناعة الإعراب، ج 1، تحقيق حسن هنداوي، دار القلم، ط 1، بيروت 1985، ص 6.
 - 8 - يارزيل مالميرج، الصوتيات ترجمة محمد حلمي خليل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة 1994، ص 35.
 - 9 - المرجع نفسه، ص 40.
 - 10 - الخفاجي، ص 15.
 - 11 - المرجع نفسه، ص 16.
 - 12 - عبد القادر عبد الجليل، المراس المعجمية/ دراسة في البنية التركيبية، دار صفا للنشر والتوزيع، ط 1، عمان 1999، ص 18.
 - 13 - تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، دار الثقافة، الدار البيضاء 1992، ص 120.
 - 14 - عبد الرحمن الحاج صالح، مدخل إلى علم اللسان الحديث، مقالة في مجلة اللسانيات، ع 7، مركز البحوث العلمية والتقنية للترقية اللغة العربية للكتاب، بيروت 1985، ص 182.
 - 15 - ينظر: فرديناند دوسوسير، دروس في اللسانيات العامة، ترجمة صالح القرماني، محمد الشوش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب، بيروت 1985، ص 182.
 - 16 - أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ج 1، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية للكتاب، ط 3، القاهرة 1986.
 - 17 - جمال الدين بن تينة المصري، شرح العيون، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت 1986، ص 235.
- والصوت ملزمة للتمييز لدى الحيوانات إذ ذكر ياكوبسون أن التجارب المختلفة عن (الكلام الباطنية) أثبتت قدرتها على المقارنة بين الأصوات النطقية. فكان يترك الكلب بصوت نغمة موسيقية معينة أن الطعام قد حضر. وإشارته إلى نوع معين من السمك. أجرى عليه الباحثون الإيماءاتيون تجاربهم، فهو يملك قدرة فائقة على السمع، تسمح له بالتمييز بين الأصوات. أي أن هناك رمزا بين الصوت والمعنى (بين المال والدول) فكلام باقوفه. ينظر: رومان ياكوبسون، ست محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن صفاطم، علي حاتم صالح، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء 1994، ص 105.
- 18 - أحمد محمد فنور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، بيروت 1996، ص 126.
 - 19 - ينظر: عبد الجليل، ص 125.
 - 20 - إخوان الصفا، ص 278.
 - 21 - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجليل، بيروت (د.ت)، ص 61.
 - 22 - ينظر: المرجع نفسه، ص 39-42.
 - 23 - ينظر: مالميرج، ص 67.

- 24- أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب، البرهان في وجود البيان، تحقيق حنفي محمد شرف مطبعة الرئاسة، القاهرة 1969، ص 147.
- 25- ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي محمد العمري، دار توبقال للنشر، ط 1، الشار البيضاء 1986، ص 54.
- 26- الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 69.
- 27- أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم مصطلحات العيون، ج 1، تحقيق مهدي الخزومي، إبراهيم السمراني، دار الرشيد للنشر، بغداد 1980، ص 53.
- 28- علوي الهاشمي، جدلية السكون المتحرك، من دخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي، مقالة في مجلة البيان، ع 290، رابعة الأبناء بالكوييت، الكويت 1990، ص 8.
- 29- سكوهن، ص 29.
- 30- ينظر: أبو الحسين أحمد بن فارس، الصحاح في اللغة، تحقيق مصطفى الشؤيمي، مؤسسة، بدران للطباعة والنشر، بيروت 1964، ص 274، 375.
- 31- أفلامون، جمهورية أفلامون، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة (د)، ص 97.
- 32- المرجع نفسه، ص 99.
- 33- الخطيب، التبريزي، مخطاب الكناية في العروض والقوافي، تحقيق الحسني حسن عبد الله، مكتبة الخالجي، القاهرة 1969، ص 17.
- 34- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، المعتمد ج 1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط 4، بيروت 1978، ص 134.
- 35- ينظر: أبو حيان التوحيدي، مخطاب الإمتاع والمؤانسة ج 1، تحقيق أحمد أمين، أحمد الرزق، دار للكتبة العصرية، بيروت 1953، ص 151.
- 36- ينظر: ابن وهب، ص 38.
- 37- ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإحصاء، تحقيق وشرح السيد محمد رشيد رضا، مكتبة ومطبعة محمد عتيقة صبيح وأولاد، ط 6، القاهرة 1960.
- 38- ينظر: أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلاء، تحقيق وتقديم محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 2، بيروت 1981، ص 71، 72.
- 39- محمد بن أحمد بن هشام، الطوي، عبار الشعر، تحقيق محمد زلال، سلام منشأة المعارف، ط 3، الإسكندرية 1984، ص 15.
- 40- ينظر: ابن رشيق ج 1، ص 134 - 138.
- 41- ينظر: أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الأمدى، المؤانسة ج 3، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبع التوطئة، بيروت 1944، ص 269 - 272.
- 42- سكوهن، ص 31، 32.
- 43- رينيه ويليك، سكواستن ووين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبيح، مطبعة خالد المبريتشي، بيروت 1972، ص 205، 206.
- 44- أبو العلاء المعري، ديوان لزوم ما لا يلزم، م 1، تحقيق وشرح مكيال البازجي، دار الجيل، ط 1، بيروت 1992، ص 43، 44.
- 45- ينظر: أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المتعم خلجاني، دار الكتب العلمية، بيروت (د)، ص 210، 211.
- 46- ينظر: إبراهيم عبد القادر المازني، الشعر غايته ووسائله، مطبعة اليوسفور، ط 1، القاهرة 1915، ص 23، 24.
- 47- ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط 6، بيروت 1981، ص 222 - 227.
- 48- ينظر: المرجع نفسه، ص 74. وينتخب رينيه ويليك، سكواستن وارين إلى أن الوحدة الأساسية في الإيقاع ليست التفعيلة وإنما هي البيت مكله (ص 219) وينقلون رأي الشكلانيين الروس الذين يرون أن الحافظ الإيقاعي يؤثر في اختيار الكلمات وترتيبها، ومن ثم في المعنى العام للشعر (ص 220).

- 49 - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بتيقنه وبيد الانها، ج 3، الشعر العربي المعاصر، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء 1990، ص 141.
- 50 - يحيى محمود العقاد، مقدمة ج 1 من ديوان التازي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة 1961، ص 86.
- 51 - ينظر ابن رجب، ج 1، ص 173 - 176.
- 52 - ينظر جابر عصفور، الحضور للزواج، مقالة في مجلة العربي، ع 441، ص 38، ووزارة الإعلام الكويت 1995، ص 80، 81.
- 53 - ينظر، الخفاجي، ص 181.



