

البنية الإيقاعية في النص الشعري الهذلي

-مقاربة أسلوبية لظاهرة التكرار-

الأستاذ الأحمر الحاج

أستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها،

كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الجليلي اليابس، سيدي بلعباس.

توطئة

يرتبط الإيقاع بجميع أشكاله (الوزن، القافية، الإيقاع الداخلي) بظاهرة التكرار التي يلزم الشاعر به نفسه من خلال التنوع في طريقة الإتيان به، كأن يجمع بين حركة وسكون، ويلون ترتيبهما فيحدث ذلك إيقاعاً، وفق ما التزم به. والواقع أن (أعاريض الشعر التي استنبطها الخليل بن أحمد الفراهيدي وصاغها صياغة صرفية أساسها الحركات والسكنات المترنة و التي تستوي منها التفعيلات ثم تتجمع هذه التفعيلات على نظام خاص (...)) فإن ذلك كله لا يخرج عن مبدأ التكرار بوصفه منبعاً للإيقاع¹ فاعتماد قافية واحدة تكرار و كذلك الشأن للوزن الواحد الذي تبني عليه القصيدة الواحدة، والشئ نفسه يظهر في ما يلتزم به الشاعر من أصوات وبنيات صرفية.

تقتضي قراءة إيقاع النص الشعري مراعاة طبيعة تعامل الشاعر مع التكرار بوصفه آلية إيقاعية تتناغم أشكالها لتمييز نص عن آخر. على الرغم من انتمائهما لبنية إيقاعية، خارجية واحدة. وإذا كان ذلك الأمر يتطلب وقوفاً متأنياً حول طبيعة ذلك التعامل، فإنه في أمر النص الهذلي يستدعي رسم المعالم الكبرى التي تتحرك فيها القصيدة الهذلية، لا بوصفها بيئة مستقلة وإنما باعتبارها وحدة ضمن نسق شعري، عد عند الكثير متميزاً لا يساير سنن العرب.

غير أن الزعم بقدرة البحث على وضع مخطط تفصيلي للإيقاع الشعري الهذلي ينم عن مبالغة لا ترتضيها الموضوعية العلمية، فذلك يتطلب دراسة منفصلة. فيما أن مرامي البحث مقتصرة على رسم المعالم الأسلوبية للنص الهذلي، من خلال نماذج أساسها التنوع لا الإحاطة، مركزاً على صفتي التكرار والتنوع، باعتبارهما خاصيتين يقوم عليهما النص الشعري الهذلي. وهو لا يختلف في ذلك مع المتن الشعري العربي في مجمله.

1-إيقاع التكرار:

يخضع الإيقاع مهما تباينت أشكاله إلى التكرار، إذ من خلال تنوع ظهوره تحدث موسيقى القصيدة، بل إن القصائد تكاد تشبه كلها في اعتماد التكرار ولا تفتقر إلا في طبيعة التعامل معه، وقد رأينا

أن لا إيقاع دون تكرار ولعل ذلك ما استدعى قراءته في النص الهذلي، انطلاقاً من أنه لم يخترق المتن الشعري القديم من هذه الوجهة على الأقل، ثم أن الوقوف على الظاهرة بهذا الشكل قد يكشف أن العملية الشعرية لا تخضع للاعتباطية كما هو شائع عند البعض، بل هي عملية معقدة تتضافر فيها مكونات عدة، إذ لا يكفي مثلاً الوقوف على الوزن و القافية وادعاء استكشاف موسيقى نص ما، فذاك أمر لا يستدعي جهداً كبيراً كما أنه لا يظهر خصوصية تعامل الشعر مع الإيقاع، بوصفه آلية تمنحه أحقية الدخول إلى عالم الشعر وتحمله إلى أفق التمييز إذ صاحبها أدري بدلالاتها.

ولأن النص الشعري مجموعة من الأبيات والبيت مجموعة من الكلمات فإن السعي إلى القبض على إيقاعية النص سينطلق من أصغر وحدة إلى أكبر وحدة فالقصيدة مجموعة وشائج بين مكوناتها ولا يمكن إدراك الكل إلا إذا عرف كنه الجزء، والأمرفنفسه ينطبق على التنوع الذي يقابل التكرار.

- إيقاع الحروف:

اشتراط البلاغيون في اللفظة الفصيحة أن تكون أصواتها متباعدة المخارج إذ كلما اقتربت عسر نطقها فقد آمايو على امرئ القيس ما أورده في بيت مشهور له:

غداثره مستشزرات إلى العلا تظل العقاص في مثنى ومرسل²

إذ جمع بين السين والتاء والشين والزاي، وهي حروف تكاد تنطلق من مخرج واحد مما أفقد البيت كله فصاحته على الرغم من أنهم لم ينظروا إليه إلا باعتبار فصاحته بغض النظر عن قيمته بوصفه وحدة ضمن الكل، وفي مقابل هذا الاستهجان، رغبوا في اختبار اللفظ العذب الرقيق الذي تطرب له الأذان ولا تنفر منه، وقد قادهم ذلك الاستقصاء إلى الإقرار بأن حروفاً بعينها أليق في مقام محدد وأخرى لا يحبذ ظهورها إلا في مقامات بعينها.

يقول أحد الشعراء من هذيل:

يا لَيْتَ شعري عنك و الأمر عمم	هل جاء كعبا عنك من بين النسم
ما فعل اليوم أويس في الغنم	ناح لهـا في الريح مريح أشم
فاعتام منها لجة غير قـزم	حاشكة الذرة ورهـاء الرخم
أقـبلت لا يشدد ذو قـدم	وفي الشمال سمحت من لنـشم ³

أ. تكرار الحروف:

أقيم النص على أساس موسيقي مركب من أصوات أساسية محاطة بأصوات مساعدة ويظهره الجدول التالي:

رقم البيت	الحروف المكررة			
الأول	اللام (3)	الميم (5)	العين (4)	الكاف (3)
الثاني	الميم (5)	الباء (4)	الحاء (3)	اللام (4)
الثالث	الميم (4)	الراء (4)	التاء (3)	
الرابع	الميم (4)	الشين (3)	التاء (3)	

وبناء على ذلك يمكن رصد الوحدات اللسانية بالشكل التالي:

أ. الحروف المهيمنة:

1. الميم ⇐ 18 مرة ⇐ 8 ساكنة ⇐ 5 مفتوحة ⇐ 3 مكسورة
2. الياء ⇐ 8 مرات ⇐ 7 ساكنة ⇐ 1 مفتوحة
3. اللام ⇐ 7 مرات ⇐ 4 ساكنة ⇐ 3 مفتوحة

ويتميز وجود هذه الأصوات الأساسية على النحو التالي:

آ. توزيع الهيمنة

1. الميم ⇐ برزت مع نهاية كل شطرو في كل حشو
2. الياء ⇐ برزت في البيت الأول والثاني
3. اللام ⇐ برزت في البيت الثاني والأول.

ب. اختلاف الصفات

1. الميم ⇐ حرف مجهور ومتوسط
2. الياء ⇐ لين جوي في
3. اللام ⇐ مجهور.

ج. اختلاف التواتر

⇐ الميم التي جعلها الشاعر رويًا أكثر انتشاراً ثم الياء اقل ثم اللام.

أعطى الصوت اللغوي النص الهذلي موسيقاه الموحية، وسحره الجميل، وهيمنة هذه الأصوات الهجائية هي نتاج ما تتمتع به من سهولة في النطق، ووضوح في السمع، حيث استطاعت أن تولد الوظيفة إنتباهية ❖، التي أسهمت في إبقاء خيط التواصل بين الشاعر و متلقيه، ولفت انتباه السامع بهذه الوسيلة الصوتية.

تبقى قضية العلاقة بين الصوت والمعنى صعبة وشائكة (لأن العلاقة بين الصوت والمعنى ليست علاقة مباشرة بل تخضع لقواعد اللغة، وقواعد اللغة من التعقيد بحيث لا تجعل أمر استخلاص المعنى من الصوت أمراً سهلاً) 4، فقد صورت الأصوات المكررة الانفعالات النفسية وارتبطت كثيراً باهتمام الشاعر وأهدافه. ومن ثم يصبح تكرار الصوت موظفاً من أجل قيمة فنية وإبداعية. يستدعي تكرار الصوت في النص الأدبي اهتماماً خاصاً إذ التزم الدارس والابتعاد عن التوهم في إيجاد علاقات مضمرة.

2- إيقاع الجناس

لا تحصر غاية الجناس في تزيين اللفظ وتوشيح، كما هو جارٍ في بعض القراءات التي تصطحبه ليدل على البراعة الفنية، أو ليكون علامة لغوية، تسهم في بناء النص وضمان انسجامه.

وانما في قدرته على الإسهام في البناء الإيقاعي للنص إذ تخول له طاقة بعث إيقاع موسيقي تتناغم فيها الوحدات اللغوية فلا تصير الوحدة مكتفية بذاتها إذ تحتاج إلى ما يحركها لتكون صدى لها.

قدم الجنس في التراث البلاغي في تجانس كلمة مع (أخرى في بيت شعرو كلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها) 5 ولا شك أن وضعه قائم على أساس تشابه بنية كلمتين من الوجهة الصوتية والصرفية مع تباين في المعنى.

فيكون التشابه معيار التمييز. وذاك أمر يقوم عليه الدرس البلاغي في طبيعة تعريفه للظواهر البلاغية، فإما أن يكون التشابه وإما يكون التقابل ومقياسه التمييز.

وغير بعيد عن هذا المعنى ما قدمه النقد الحديث تحت تسمية التشاكل وإن كان أوسع وأكثر شمولية.

ومهما يكن من أمر، فالجناس على الرغم من انتمائه للحقل البلاغي إلا أنه يعد طرفاً فعالاً في تجلية موسيقى النصوص، من خلال ظاهرة التكرار التي جعلها البحث منطلقه في مقارنة البنية الإيقاعية لشعر الهذليين.

إذ الجنس في أصله تكرر لأصوات بعينها لا يهم إذا كانت تحمل دلالة واحدة أو متباينة وقد تظهر بعض وجوه البحث أن الإيقاع عملية معقدة، تتضافر فيها أدوات كثيرة، لا يعرف فيها أيها أكثر أهمية؟ وأيها أدنى؟ ولأمر ما اعتبر الشعر إيقاعاً في المقام الأول.

مكنت قراءة المتن الشعري الهذلي الظفر بمجموعة من الملاحظات الدقيقة في تعامل الهذليين مع اللغة وتاليا مع الإيقاع. فهم يبحثون عنه في كل حرف وفي كل كلمة. وقد نال الجنس حظاً وافراً من اهتماماتهم بل إن القارئ قد لا يبالغ إذا اعتبره (الجناس) ظاهرة عامة، لا تكاد يخلو منها نص، مهما كان توجهه وطبيعة تشكيكه. ولا يعني هذا الدخول في المتاهة النقدية التي اتعبت المشتغلين وارهقت كاهلهم، حين كان بحثهم موجهاً في البحث عن (عفوية الجنس وتصنعه).

فذاك أمر لا يلتفت إليه البحث، باعتبار النص - أي نص - هو في الأصل تعامل مع اللغة يشدك أحياناً وينفرك أحياناً آخر، وبين هذا وذاك تتباين المواقف وتتحدد الأحكام. أما إذا رامت القراءة تجنب مثل هذا الطرح، فسينصرف انشغالها إلى مسألة التآزر الذي يتم بين مكونات النص لإنتاج الدلالة وتوليدها، مع عدم فصلها عن نظامها اللغوي بكل مكوناته الصوتية والنحوية والبلاغية.

لا يتخذ الجنس لنفسه في النص الشعري مكاناً معيناً، فهو منتشر في النص يسهم من خلال موضعه في إحداث إيقاعه، متضافراً مع المكونات الأخرى، فقد يكون موضعه في شطر واحد:

إذا ما الخلاجيم العلاجيم و طال عليهم ضرسها وسعارها6

أو يكون جزءاً منه في الشطر الأول والثاني في الشطر الثاني:

هبأط أودية حمال الوية شهاد أندية سرحان فتــــــــــــــــيان7

فقد تم التجنيس بين -الخلاجم- العلاجم في البيت الأول، وبين أودية وأندية في البيت الثاني، والحقيقة أن البيت الثاني لا يحتوي جناساً واحداً فهو إلى جانب أودية -أندية، يقيم إيقاعه على تجانس التراكيب كلها ومن الوجهة الصرفية فاسم الفاعل وصيغة المبالغة ينميان موسيقاهما الخاصة وإن طابعهما موسيقي أفقد الجنس حيويتها وفاعليتها.

ولا ريب أيضاً أن هذا النوع من الجنس كما هو موظف في البيتين يصلح أن يسمى بالقافية المزدوجة، إذ يقتضي حضور الأول حضور الثاني، وكأن فاعلية الأول لا تقوم إلا بالثاني، ولعل هذه الخاصية أكثر التصاقاً بالجناس حين يتحول من حقله التزيني، وتوكل له مهمة الإسهام في موسيقى القصيدة.

إذا كان أمر الربط بين كلمتين في المبنى والفصل بينهما في المعنى هيناً، لا يشكل توظيفه معرفة كبرى بأصناف القول وضروبه ولا يدرك صاحبه مصاف الشعراء الأفاضل. فهو من خصوصيات العربية ومظهر مسهم في بنائها.

فإن شعراء هذيل يتميزون بنوع من الجنس يكاد يشكل سمة غالبية في شعرهم، ولا يستبعد أن يكون من أهم أشكال العدول عن نصوص الشعرية العربية التي لا تأبه بمثل هذا النوع و يصح أن يسمى بالجناس الذاتي.

- إيقاع الجنس الذاتي

ينفرد الجنس الذاتي بخاصية تجانس الكلمة الواحدة مع نفسها، فهي هنا لا تحتاج إلى كلمة أخرى لإحداث التناغم، فأصواتها كقيلة بإحداث تلك الخاصية و وقف ذلك يكون ذلك الجزء الأول من الكلمة صوتاً والثاني صدى له. وذلك يعني أن يصدر صوت ثم يعاد ثانية تماماً مثل الصائح في وادٍ قفر. يتباين ورود هذا النوع من الجنس في النص الشعري الهذلي، فقد يكون اسماً ويكون فعلاً أيضاً ولا يعرف له مكان معين في النص فهو مبعث فيه ومنتشر عبر مواضعه.

و من أمثله في ديوان الهذليين

- يا صخر حصص الشيخ كما
- فاصبح ما بين واد القصو
- ونهنت أولى القوم عنكم بضرية
- تكركره تحديد وتمده
- خاص القداح قمير طامع أصلا8
- رحتي يللم حوضاً لقيفـاً9
- تنفس منها كل حثيان محجر10
- مسفسفة فوق التراب محوج11

واضح أن ميلاً ظاهراً للجناس الذاتي في المتن الشعري الهذلي أساسه كما سبق أن يكون جزء الكلمة صوتاً والثاني صدى. فهو إلى جانب فاعليته الإيقاعية القائمة على ترديد أصوات بعينها، لا يغفل الدلالة التي لا تبقى حبيسة الحروف المكررة فحسب، وإنما في انسجامها الداخلي المجسد في ترديد الصوت، وقد وجد ابن جني في مثل هذا الأمر (أشياء كثيرة على سمت ما حذاه ومنهاج ما

مثلاً وذلك أنك تجد المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير نحو الزعزعة والقلقة والصلصلة فجعلوا المثال المكرر للمعنى المكرر¹²

وكثيراً ما ارتبط هذا السعي عند العرب بتوهم الأصوات واستحداث الكلمات وفقها.

يسهم الجنس الذاتي في تنمية البنية الإيقاعية للنص الشعري، من خلال تنوع مظاهر التكرار التي عدت عماد الموسيقى، مهما تباينت تلويناتها وأشكالها، من خلال انقلاب الصوت على نفسه فيحدث تناظراً صوتياً مؤثراً.

ولعل هذه الفاعلية هي التي تفسر شيوع الظاهرة في شعر الهذليين إلى درجة يمكن اعتبارها مكوناً أساسياً في إيقاعه فهم لا يحصرونه في الأفعال خضخض - يللمل - نهنت - كركر... بل يجعلون الأسماء موسومة أيضاً بالصفة ذاتها - مسفسفة - بل إن ذلك الإلحاح على استحضاره كثيراً ما يقودهم إلى جعله صوتاً في شطر، وما يشبهه في شطر ثانٍ و كأن الفاعلية لا تكتمل إلا بثلاث مقاطع صوتية متناظرة.

خاض القداح قمير طامع خصل

يا صخر خضخض الضغن كما

فهو في الشطر الأول، خضخض وفي الثاني خاض، وإذا أضيفت للفاعلية ذاتها حروف الخاء والضاد في أكثر من موضع، ظهرت استراتيجية البيت القائمة على إيقاعية الصوتين تماشياً مع الدلالة التي رسمها لنفسه.

لا يمكن وفق هذا التصور اعتبار انتشار أصوات بعينها في البيت الواحد عملية اعتباطية خاضعة للمقام أو الموقف فحسب، وإنما إلى اعتبارات إيقاعية يسهم كل صوت في البيت في بنائها.

ولا يصبح اللجوء إلى هذا النوع من الأصوات من قبيل البراعة الفنية أو الجنوح نحو الغرابة، وتعتمد ملازمة البيئة بل في قدرتها على بعث الإيقاع الذي ينشده الشاعر.

يبدو الجنس الذاتي في بنيته الصوتية مرتكزاً هاماً في عملية بعث الإيقاع، فهو عند الهذليين تعبير عن تجربة متجانسة متكررة منبثقة من نموذج فني، يكاد يكون عاماً ولا خلاص منه.

فهو يمارس سلطة على النص الشعري الهذلي الذي لا تظهر خصوصياته إلا في طبيعة انتقاء الأصوات المتجانسة موسيقياً، وقد آتاه ذلك أن يجمع البيت الواحد أشكالاً مختلفة من التكرار الصوتي إذ وحده القادر على تصوير (الانفعالات النفسية لأن المتكلم لا يكرر إلا ما يثير اهتمامه ولا يكرر إلا ما يهدف نقله إلى نفوس مخاطبيه)¹³ ولا يمكن أن يكرر إلا ما كان يحمل فاعلية موسيقية.

3- التصريح:

يعلن التصريح في القصيدة التقليدية بداية قفل الشعر وإعلاناً لمشروع يعتمد صاحبه إلى إطراب الأذان، وكان التصريح وفق هذا التصور طقس يمارسه الشاعر ليفتح عملية شد الأفتدة، من خلال تجاوز الكلام العادي. إن التصريح فصل بين زمن لا شعري وآخر شعري يدعو إلى الاستعداد

لاستقبال الحدث، و لعل ذلك ما جعل بعض القصائد يذيع صيتها لا اعتباراً لبنيتها في مجملها وإنما في براعة استهلالها، فمن يحسن الابتداء يقوى على إمساك الإسماع.

ولا ريب أن التصريع في ذلك الاستهلال يشكل آلية متميزة تنتفع عنه باقي مكونات البنية الصوتية. وقد صاحب هذا الاحتفاء بالاستهلال تقعيداً لما ينبغي أن يكون عليه، يكون فيه التصريع رافداً. واشترطوا في القافية (أن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج، وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها) 14

ويصبح التصريع مقروناً بأن (أن تكون قافية الشطر الأول متساوية لقافية الشطر الثاني وزناً و رويًا و حركة إعراب) 15

يظهر استكشاف البنية الإيقاعية للمتن الهذلي، احتفاء الشعراء بالتصريع بوصفه أداة موسيقية تتضافر مع باقي مكونات النص، فمن ضمن مائة وتسع وستون نصاً صرّح إثنان وأربعون نصاً شعرياً، يتفاوت بين الطول والقصر، وهي ظاهرة تشد عن المدونة الجاهلية، إذ الالتزام بالتصريع معروف في القصائد الطوال. ومنه قصيدة لأبي ذؤيب يرثي نسيبة بن محرز مكونة من واحد وأربعين بيتاً.

هل الدهر إلا ليلة ونهارها وإلا طلوع الشمس ثم عناها

و في قطعة أخرى رثائية لنفس الشاعر مكونة من أربع عشرة بيتاً

ما بال عيني لا تحف دموعها كثير تشكيها قليل هجوعها 16

وقيس بن عيزارة يرثي أخاه مكونة من سبع عشرة بيتاً

يا حاراني يا ابن أمي عميد كمد كاني في الفؤاد لهيد 17

والواقع أن التصريع في النص الهذلي يسعى لإثارة (انتباه المستمع إلى القافية التي وقع عليها الاختيار، وقد يعلن ببراعة أقوى خلال القصيدة عن تغيير الغرض) 18 باعتبار أن الشاعر عادة كثير ما يبدأ بالنسيب أو الوقفة الطللية ثم يتحول إلى الوجهة (الغرض) إلى وجهة أخرى مع الحفاظ على الوزن والقافية.

ولعل ذلك ما يفسر اعتبار التصريع (هو من أمارات إجادة الشاعر وتعلقه بفنّه، وإن موسيقى اللفظ تلازمه و يدل على أن الشاعر قد حدد القافية التي عليها قصيدته ومن جهة السامع فإن التصريع إعداد لأذنه وتمهيد لحسه لمعرفة هذه القافية وتقبلها) 19 فالتصريع على قلبه لدى الشاعر الهذلي قد تجاوز مرحلة التحسين اللفظي، إلى إضفاء جو موسيقي يتجاوب معه القارئ، ويهيئه لتقبل هذا النص أو غيره. وهذا يدل على براعة الشاعر العربي، عندما راح يشحن قصائده عن طريق التصريع أفكاراً ومشاعراً.

ومهما يكن فإن هذه الظاهرة خلقت وحدات إيقاعية صغرى متشابهة في النغم، تعطي للمستوى الأفقي للقصيدة توشيحاً، فهي لم ترد داخل النص الهذلي اعتباراً، ولكن مهمتها تتجلى في زيادة التناسب الإيقاعي.

إن عدم احتفاء الهذليين بالتصريح على غرار باقي الشعر الجاهلي، يذكر بشبه غيابه في نص الصعلكة والذي فسره بعض النقاد بتلك (الثورة التي كانت تجيش بها نفوس الصعاليك على أوضاع مجتمعهم، وإلى تلك الحرية التي كانوا يعيشون فيها، والتي كانت ترفض الخضوع لتقاليد مجتمعهم، تلك الثورة و تلك الحرية ظهرت آثارهما عن طريق العقل الباطن في حياتهم الفنية فكان شعرهم ثائراً على الأوضاع الفنية في الشعر الجاهلي القبلي حراً في أوضاعه الفنية) 20 على الرغم من أن التفسير يخضع منطلقاته للسياق الاجتماعي، إلا أنه يسعى لاستكشاف بنية مضادة كانت تؤسس لشعر مختلف. وقد يكون النص الهذلي صادراً عن التصور ذاته، إذ تحرره من قيد التصريح يتيح له إمكانية الإنطلاق نحو اختراق آفاق جديدة غير سائدة مع المعطى الإيقاعي المتداول. وعموماً لا يمكن أن نحكم على قيمة القصيدة الهذلية عن طريقه فقط، فإذا غاب التصريح حضرت العناصر الفنية .

4- التصريح :

وهو من الأدوات الهامة التي يتشكل منها الإيقاع ويقصد به (أن يتوخى تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف) 21

والنص الهذلي لجأ في كثير من الأحيان إلى هذا النوع من الإيقاع مثل

و صبـاح ومناح ومعط	إذا عاد المسارح كالسباح 22
فقتلى بقتلاهم وسببا بسبيهم	وما لا بمال عاهن لم يفرق 23
تكرـكـره نجدية وتمده	مسفسفة فوق التراب المعوج 24
أبي الهزيمة ناب بالعظيمة مت	لاف الكريمة لا سقط ولا واني
حامي الحقيقة نسأل الوديقة مع	ثاق الوسيقة جلد غير ثنيان
رياء مرقبة مناع مخلـبـة	ركاب سلهبة قطع أقران 25
يحمي الصحاب إذا كان الضراب	ويكف القائلين إذا ما كبل العاني

إيراد التصريح بهذه الصورة أثرى التعبير بنغمات موسيقية عذبة، وإيقاع يعطي للنفس متعة تبعث الهلوع، ووسيلة منشطة لدفع الملل وشد المتلقي وجعله أكثر التصاقاً بالنص والحدث.

وهكذا تظل الموسيقى في النص الشعري الهذلي تؤدي دورها ليس عن طريق الوزن والقافية فقط في تكرارها أو تنوعها وإنما عن طريق تناغم الأصوات وتلاحقها مع الدلالة.

والظاهر أن الإيقاع الموسيقي في النص الهذلي ولید حالات نفسية تكتنف الشاعر من خلال موقف ما أو تجربة ما، ومن هنا تشكلت في النص الهذلي كل خصائص الإيقاع الخارجي والداخلي

- 1- جبار مختار: الشعر الصوفي القديم - ، إيقاعه الداخلي ووظيفته، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1997، ص 15.
- 2- امرؤ القيس: الديوان - تح: حنا الفاخوري - دار الجيل - ط: 1 - بيروت - ص: 32.
- 3- الهذليون: الديوان - 96/3 - 97.
- * ينظر- عبد السلام المسدي - الأسلوب والأسلوبية - الدار الغربية للكتاب ط: 2 - 1982 - ص: 159.
- 4- نايف خرما: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة - عالم الفكر - ص: 79.
- 5- ابن المعتز: كتاب البديع - تح: عرفات مترجي، مؤسسة الرسالة الثقافية، ط1 ص: 25.
- الهذليون: الديوان - 1/ ص: 1.23.
- 6- الهذليون: الديوان - 3/ ص: 238. : يتقاطع هذا البيت مع البيت المشهور للنساء في رثاء أخيها صخر، إذا لا يفترقان إلا في التركيب الأخير، مع اختلاف في تقديم تركيب على آخر وتلك قراءة أخرى ليس هذا مقامها.
- 7- الهذليون: الديوان - 1/ ص: 231.
- 8- المصدر نفسه: 3/ ص: 72.
- 9- المصدر نفسه: 1/ ص: 92.
- 10- المصدر نفسه: 1/ ص: 54.
- 11- ابن الجني أبو الفتح عثمان: الخصائص - تح: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، لبنان، ط2، ج2، ص 152.
- 12- رابع بوحوش: البنية اللغوية لبردة البصري - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر - ص: 72.
- 13- قدامة بن جعفر: نقد الشعر - محمد عبد المنعم حفاجي - دار الكتب العلمية - لبنان - ص: 86.
- 14- ينظر: سبيل محمد سعيد وجلال جليدي: الشمل - معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها - ط: الأولى - بيروت - 1981 - ص: 291.
- 15- المصدر نفسه - 3/ 86.
- 16- المصدر نفسه - 3/ 73.
- 17- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية - تر: مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ - دار توبقال للنشر - ط: 1 - المغرب - 1996 - ص: 221.
- 18- بدوي طبانة: ملاحظات العرب - دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي - دار المريخ للنشر - ط: 2 الرياض - السعودية - 1967 - ص: 318.
- 19- يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي - دار المعارف - مصر - 1966 - ص: 274.
- 20- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، 1983، ص: 215.
- 21- الهذليون: الديوان - 3/ 06.
- 22- المصدر السابق - 3/ 08.
- 23- المصدر نفسه - 1/ 51.
- 24- المصدر السابق - 3/ 237.

